

# **Totemistiese aspekte in die primitivistiese kuns van Battiss en Bedia**

**Casper Francois Pretorius  
13053655**

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

Studieleier: Me. Louisemarié Combrink

November 2014

## **Voorwoord en bedankings**

Hierdie verhandeling is die produk van my belangstelling in kuns wat geskep is uit 'n mengelmoes van kulture, veral waar nie-Westerse kulture betrokke is, en dien as opvolg tot die werk wat reeds in my honneursskripsie inslag gevind het.

Hiermee betuig ek graag my dank aan Louisemarié Combrink vir haar studieleiding en volgehoue ondersteuning.

'n Woord van dank aan my ouers, vriende en familie is ook in orde vir hul immergroen ondersteuning.

Ek dra hiermee hierdie verhandeling met dank en liefde op aan my beter helfte, Izell Pretorius, vir haar ondersteuning, bystand en die opofferinge wat gemaak is om die skryf van hierdie verhandeling moontlik te maak.

## Opsomming

Hierdie verhandeling bied 'n vergelykende ondersoek na 'n aantal sogenaamde totemistiese aspekte in geselekteerde kunswerke van twee kunstenaars, Walter Battiss (1906-1982) en José Bedia (geb. 1959). Hierdie kunstenaars maak albei gebruik van 'n benadering wat as primitivisties getipeer kan word. Die klem berus op hul soeke na unieke visuele tale deur die inkorporering van visuele en inhoudelike invloede uit primitiewe kunstradisies. Die ondersoek geskied aan die hand van 'n metodologiese ontleding en interpretasie van Battiss se *Symbols of life* (1967) en José Bedia se *Aquel lugar del fin del mundo* (1999). Die ontledingsmetode is saamgestel vanuit 'n besinning oor primitivisme en totemisme as teoretiese begroning en is op so 'n wyse gerig om die hibridiese figure, oftewel teriantrope, in die onderskeie werke as totems te interpretasie met die doel om meer insig te bekom met betrekking tot die aard van hierdie figure asook die funksies waarvoor hierdie figure deur die kunstenaars gebruik is.

Die gevolgtrekkings wat deur die ontleding en interpretasie van die geselekteerde kunswerke in hierdie studie gemaak word, behels dat die "lees" van die hibridiese figure in die onderskeie kunswerke as totems daarop dui dat alhoewel die aard en funksies van hierdie figure van mekaar verskil, daar wel noemenswaardige ooreenkomste is. Wat die aard van die hibridiese figure in *Symbols of life* (1967) betref, is hierdie figure geïdentifiseer as 'n spesie van onbekende saamgestelde karakters waarvan die voorstellings gesamentlik 'n bepaalde groep mense impliseer, naamlik die Boesmans, en dat die uitbeelding van hierdie figure mitiese en spirituele aspekte oproep van die Boesmans se wêreldbeskouings. Daarenteen is die hibridiese figuur in Bedia se *Aquel lugar del fin del mundo* (1999) geïdentifiseer as 'n Cimarron wat as 'n apikale totem op twee ontologiese vlakke figureer. Dit behels dat die uitbeelding van die Cimarron 'n spesifieke wese voorstel wat beide 'n groep mense oproep, naamlik lede van Sentraal-Amerikaanse Kreoolse kulture, en dat dit ook 'n spesifieke individu oproep, naamlik Bedia self.

Met betrekking tot die funksies wat die hibridiese figure in die geselekteerde kunswerke vervul, plaas Battiss doelbewus die aanskouer in kontak met 'n onbekende mitiese andersheid wat as katalisator die aanskouer konfronteer met aspekte rakende die menslike kondisie. In teenstelling hiermee, betrek Bedia met die uitbeelding van die Cimarron 'n spesifieke en hoogs gelade konteks wat bepaalde emosionele reaksies by die aanskouer kan ontlok.

Die interpretasie van die hibridiese figure in die geselekteerde kunswerke as totems dui in beide gevalle daarop dat die kunstenaars deur hul onderskeie kunswerke van die die aanskouer vereis om epistemologiese en ontologiese besinnings te maak oor wat dit beteken om mens te wees, veral in 'n eietydse omgewing, en noop verder van die aanskouer om te reflekteer oor

waarheen die menslike kondisie ontwikkel met inagnome ook van wat in die proses verlore mag gaan.

Hierdie verhandeling behels 'n interdisiplinêre studie waarin die klem op die kunsgeskiedenis berus, en waarin ter wille van die interpretasie van totems, ook gefokus word op die antropologiese studies rakende totemisme.

### **Sleutelsterme**

Walter Battiss, José Bedia, primitivisme, primitivistiese kuns, totem, totemisme, Boesmankuns, Cimarron, hibridiese figuur, teriantroop

## Abstract

This dissertation presents a comparative investigation into a number of so-called totemistic aspects in certain selected works by two artists, Walter Battiss (1906-1982) and José Bedia (born 1959). These artists both make use of an approach that can be characterised as primitivist. The emphasis was on exploring their quest for creating unique visual languages through the incorporation of visual and contextual influences of primitive art traditions. This investigation made use of a methodological analysis and interpretation of Battiss's *Symbols of Life* (1967) and José Bedia's *Aquel lugar del fin del mundo* (1999). The analysis was based on a reflection on primitivism and totemism as a theoretical basis, and was guided by the notion that the hybrid figures, or therianthropes, in the selected works are read as totems for the purpose of obtaining greater insight into the nature and functions of these figures.

The conclusions of the analysis and interpretation of the selected works of art made in this study suggest that by reading the hybrid figures in various works as totems it becomes clear that although these figures are diverse in terms of their functions, there are also significant similarities. Regarding the nature of the hybrid figures in *Symbols of Life* (1967), the figures are identified as a species of unknown composite characters whose representations collectively imply a group of people, namely the Bushmen, and the portrayal of these figures further imply mythical and spiritual aspects of the Bushmen's worldview. By contrast, the hybrid figure in Bedia's *Aquel lugar del fin del mundo* (1999) is identified as a Cimarron – an apical totem, which figures on two ontological levels. This means the depiction of the Cimarron implies a specific group of people, namely members of Central American Creole cultures, and that it also implies a specific individual, in this case Bedia himself.

With regard to the functions served by the hybrid figures in the selected artworks, Battiss deliberately places the viewer in contact with an unknown mythical otherness as catalysts to confront the viewer with issues pertaining to the human condition. In contrast, Bedia's depiction of the Cimarron summons a specific and highly charged context with the purpose of evoking certain emotional reactions in the viewer.

By reading the hybrid figures in the selected works as totems, in both artworks it has been suggested that the artists in their respective artworks require of the viewer to reflect epistemologically and ontologically on the notion of being human, especially in a contemporary environment, and the works also compel the viewer to reflect on the direction in which the human condition is developing, also in light of what may be lost in the process.

This dissertation is an interdisciplinary study where the emphasis pertains is on art history, but for the sake of reading totems, anthropological studies regarding totemism were also used.

**Key terms**

Walter Battiss, José Bedia, primitivism, primitivist art, totem, totemism, Boesman art, Cimarron, hybrid figure, theriantrope

# Inhoudsopgawe

Voorwoord en bedankings .....	i
Opsomming .....	ii
Lys van figure.....	x
<b>Hoofstuk 1: Inleidende agtergrond en kontekstualisering.....</b>	<b>13</b>
<b>1.1 Inleiding.....</b>	<b>13</b>
1.1.1 Walter Battiss .....	15
1.1.2 José Bedia.....	15
1.1.3 Primitivisme .....	16
1.1.4 Totemisme.....	17
1.1.5 Die rotskuns van die Boesmans.....	18
1.1.6 Die Cimarron .....	20
<b>1.2 Motivering vir die keuse van kunstenaars .....</b>	<b>21</b>
<b>1.3 Probleemstelling .....</b>	<b>21</b>
1.3.1 Navorsingsvrae .....	22
<b>1.4 Doelstelling.....</b>	<b>22</b>
1.4.1 Spesifieke doelstellings .....	22
<b>1.5 Sentrale teoretiese stelling.....</b>	<b>23</b>
<b>1.6 Metodologiese raamwerk .....</b>	<b>23</b>
1.6.1 Literatuurstudie.....	23
1.6.2 Ontleding en interpretasie van geselekteerde kunswerke .....	24
<b>1.7 Werkplan .....</b>	<b>24</b>

<b>Hoofstuk 2: Teoretiese begronding: primitivisme en totemisme .....</b>	<b>25</b>
<b>2.1 Inleiding.....</b>	<b>25</b>
<b>2.2 Primitivisme en kuns .....</b>	<b>26</b>
2.2.1 Primitivisme: op soek na 'n werkbare definisie .....	26
2.2.2 Primitivisme: 'n historiese aanloop en oorsig.....	28
2.2.3 Primitivisme: 'n kritiese bespreking.....	46
2.2.4 Primitivisme na modernisme .....	57
<b>2.3 Totemisme .....</b>	<b>61</b>
2.3.1 Animisme.....	62
2.3.2 Totemisme.....	62
2.3.3 Sjamanisme.....	75
2.3.4 Die relevansie van totemisme in 'n kunsgeskiedkundige konteks .....	80
<b>Hoofstuk 3: Bekendstelling van die kunstenaars .....</b>	<b>81</b>
<b>3.1 Inleiding.....</b>	<b>81</b>
<b>3.2 Walter Battiss .....</b>	<b>81</b>
3.2.1 'n Biografiese oorsig .....	81
3.2.2 Van realisme na figuratiewe abstraksie en simboliek.....	93
3.2.3 Boesmankuns.....	94
3.2.3.1 Boesman of San?.....	94
3.2.3.2 Die Boesmans .....	95
3.2.3.3 Rotskuns .....	96
3.2.3.4 Die uitbeelding van diere.....	99
3.2.3.5 Die uitbeelding van menslike figure.....	101

3.2.3.6	Skematiese gravures.....	105
3.2.3.3	Teriantrope.....	106
3.2.4	Die nalatenskap van Battiss se kuns.....	107
<b>3.3</b>	<b>José Bedia .....</b>	<b>108</b>
3.3.1	'n Biografiese oorsig .....	108
3.3.2	Invloede.....	112
3.3.3	Die Cimarron .....	116
3.3.3.1	Die Cimarrons van Panama .....	116
3.3.3.2	Bedia: identifisering met die Cimarron .....	120
<b>Hoofstuk 4: Metodologiese ontleding en interpretasie van die geselekteerde kunswerke.....</b>		<b>121</b>
<b>4.1</b>	<b>Inleiding.....</b>	<b>121</b>
<b>4.2</b>	<b>Ontledingsmetode.....</b>	<b>121</b>
4.2.1	Benadering tot die interpretasie van kunswerke .....	121
<b>4.3</b>	<b>'n Vergelykende ontleding en interpretasie van die geselekteerde kunswerke.....</b>	<b>123</b>
4.3.1	Beskrywing van die visuele estetiese elemente in die geselekteerde kunswerke .....	123
4.3.2	Identifisering en kontekstualisering van visuele elemente beïnvloed deur sogenaamde primitiewe kunstradisies .....	131
4.3.2.1	<i>Symbols of life</i> : invloede uit sogenaamde primitiewe kunstradisies.....	131
4.3.2.2	<i>Aquel lugar del fin del mundo</i> : invloede uit sogenaamde primitiewe kunstradisies ...	140
4.3.2.3	'n Vergelykende samevatting van die sogenaamde primitiewe invloede in die geselekteerde kunswerke.....	144
4.3.3	'n Interpretasie van die teriantrope in die geselekteerde kunswerke as totems .....	145

4.3.4	Die ordes van dierlike teenwoordigheid soos ervaar in die geselekteerde kunswerke .....	148
4.3.5	in Samevattende en vergelykende ontleding en interpretasie van die geselekteerde kunswerke.....	150
<b>Hoofstuk 5: Samevattende slot en gevolgtrekkings.....</b>		<b>155</b>
5.1	<b>Inleiding.....</b>	<b>155</b>
5.2	<b>Die aard van die teriantrope in die geselekteerde kunswerke .....</b>	<b>156</b>
5.3	<b>Die funksies van die teriantrope in die geselekteerde kunswerke .....</b>	<b>156</b>
5.4	<b>Die waarde van die interpretasie van die teriantrope in die geselekteerde kunswerke as totems .....</b>	<b>157</b>
5.5	<b>Voorstelle vir verdere navorsing .....</b>	<b>158</b>
<b>Bibliografie .....</b>		<b>163</b>

## Lys van figure

Figuur 2.1:	<b>Paul Gauguin</b> , <i>Visioen na die preek</i> (1888) .....	37
Figuur 2.2:	<b>Paul Gauguin</b> , <i>Manao tupapau</i> (1892).....	39
Figuur 2.3:	<b>Pablo Picasso</b> , <i>Les demoiselles d'Avignon</i> (1907) .....	42
Figuur 2.4:	<i>Die jagtoneel</i> , detail van die rotsskilderye in die Chauvet-grotte, Frankryk (c.28000-25000 v.C.).....	66
Figuur 2.5:	<i>Bison</i> , detail van die rotsskilderye in die Altamira-grotte, Spanje (c.16000-1000 v.C.).....	68
Figuur 2.6:	<i>Bulle</i> , detail van die rotsskilderye in <i>Die kamer van bulle</i> in die Lascaux-grotte, Frankryk (c.15000 v.C.).....	73
Figuur 2.7:	Die Kayung-totempaal (12 meter hoog), 'n Haida-totem, Graham-eiland, Kanada (c.1850).....	76
Figuur 2.8:	<i>Langnek-waterskilpad</i> , detail van die Aboriginese rotsskilderye by Ubirr in die Kadaku Nasionale Park, Australië (c.1000 v.C.–500 n.C.) .....	78
Figuur 3.1:	<b>Walter Battiss</b> , <i>Giotto's hill</i> (c.1937).....	82
Figuur 3.2:	<b>Walter Battiss</b> , <i>Swimmers and fish</i> (1949).....	84
Figuur 3.3:	<b>Walter Battiss</b> , <i>Boys collecting wild fruit</i> (c.1950) .....	84
Figuur 3.4:	<b>Walter Battiss</b> , <i>Fisherman drawing nets</i> (1955).....	85
Figuur 3.5:	<b>Walter Battiss</b> , <i>Rock artist</i> (1966) .....	86
Figuur 3.6:	<b>Walter Battiss</b> , <i>Untitled II</i> (1966).....	86
Figuur 3.7:	<b>Walter Battiss</b> , <i>Mantis dance</i> (1967).....	87
Figuur 3.8:	<b>Walter Battiss</b> , <i>Five people in a cave</i> (ongedateerd).....	88
Figuur 3.9:	<b>Walter Battiss</b> , <i>Beautiful people</i> (ongedateerd) .....	88
Figuur 3.10:	<b>Walter Battiss</b> , <i>King Ferd III</i> (c.1977).....	89
Figuur 3.11:	<b>Walter Battiss</b> , <i>Figure I</i> (c.1978) .....	90

Figuur 3.12:	<b>Walter Battiss</b> , <i>Island birds</i> (c.1978).....	90
Figuur 3.13:	<b>Walter Battiss</b> , <i>More nudes</i> (c.1978) .....	91
Figuur 3.14:	<b>Walter Battiss</b> , <i>Orgy III</i> (c.1978) .....	91
Figuur 3.15:	<i>Kameelperd, leeu, renoster en elande</i> , rotsgravure by Twyfelfontein, Namibië (c.1500-1800).....	97
Figuur 3.16:	<i>Olifant</i> , rotsgravure by Wildebeeskuil, Suid-Afrika (c.1500-1800).....	97
Figuur 3.17:	<i>Twee jagters</i> , rotstekening by Ukahlamba, Suid-Afrika (c.1500-1800) .....	98
Figuur 3.18:	<i>Elande</i> , rotstekening by Kamberg, Suid-Afrika (c.1600-1850) .....	100
Figuur 3.19:	<i>Jagters en 'n vlakvark</i> , rotstekening by Perdekopplaas, Suid-Afrika (c.1500-1800) .....	102
Figuur 3.20:	<i>Skematiese gravure</i> , rotsgravure by Driekopseiland, Suid-Afrika (c.1600- 1850) .....	104
Figuur 3.21:	<b>José Bedia</b> , <i>Mama quiere menga, menga de su nkombo</i> (1988) .....	109
Figuur 3.22:	<b>José Bedia</b> , Detail van <i>Políptico de Ogún</i> (1992) .....	110
Figuur 3.23:	<b>José Bedia</b> , <i>Donde quiera que vaya así será</i> (1992) .....	111
Figuur 3.24:	<b>José Bedia</b> , <i>Violín para el ángel de la guarda</i> (1996) .....	111
Figuur 3.25:	<b>José Bedia</b> , <i>Premonición de la mañana que se aproxima</i> (1999).....	113
Figuur 3.26:	<b>José Bedia</b> , <i>Pata llaga tirando pá fuera</i> (1999).....	113
Figuur 3.27:	<b>José Bedia</b> , <i>Sra. Prolífica</i> (2001) .....	114
Figuur 3.28:	<b>José Bedia</b> , <i>Y así fue como pasaron las cosas</i> (2005) .....	114
Figuur 3.29:	<b>José Bedia</b> , <i>Mbua Ndoki</i> (2006) .....	115
Figuur 3.30:	<b>José Bedia</b> , <i>Almas del Naufragio</i> (1997) .....	117
Figuur 3.31:	<b>José Bedia</b> , Detail van die Cimarron in <i>Ojalá se hundan los cielos</i> (2005) .....	118
Figuur 3.32:	<b>José Bedia</b> , <i>Ojalá se hundan los cielos</i> (2005) .....	118

Figuur 3.33:	<b>José Bedia</b> , <i>Y esas ganas de salir volando</i> (2008) .....	119
Figuur 3.34:	<b>José Bedia</b> , <i>Un baca</i> (2008) .....	119
Figuur 4.1:	<b>Walter Battiss</b> , <i>Symbols of life</i> (1967) .....	122
Figuur 4.2:	<b>José Bedia</b> , <i>Aquel lugar del fin del mundo</i> (1999) .....	124
Figuur 4.3:	<b>Walter Battiss</b> , <i>African fragments</i> (1965) .....	127
Figuur 4.4:	<b>Walter Battiss</b> , <i>The gathering</i> (1965) .....	128
Figuur 4.5:	<b>José Bedia</b> , <i>Progresión de la liebre</i> (c.2000) .....	130
Figuur 4.6:	<b>Walter Battiss</b> , Voorbeelde van sommige vorms wat as menslike figure geïnterpreteer sou kon word in <i>Symbols of life</i> (1967) .....	133
Figuur 4.7:	<b>Walter Battiss</b> , Voorbeelde van sommige van die teriantropiese voorstellings in <i>Symbols of life</i> (1967) .....	134
Figuur 4.8:	<b>Walter Battiss</b> , Voorbeelde van die herhaling van organiese lynwerk in <i>Symbols of life</i> (1967) .....	135
Figuur 4.9:	<i>Bok met horings</i> , Elamitiese beeldhouwerk (c.1200-900 v.C.).....	137
Figuur 4.10:	<i>Votiewe figuur</i> , Elamitiese beeldhouwerk (c. 900-700 v.C.).....	138
Figuur 4.11:	<b>José Bedia</b> , Voorbeelde van die vereenvoudigde stilering van mensagtige gesigte in <i>Aquel lugar del fin del mundo</i> (1999) .....	141
Figuur 4.12:	<b>José Bedia</b> , Die Cimarron in <i>Aquel lugar del fin del mundo</i> (1999) .....	142
Figuur 4.13:	<b>Walter Battiss</b> , Drie geselekteerde teriantrope in <i>Symbols of life</i> (1967) ...	146
Figuur 5.1:	<b>Richard Long</b> , <i>Mud circle</i> (1989) .....	159
Figuur 5.2:	<b>Wolfbat</b> , <i>Untitled mask</i> (2013) .....	159
Figuur 5.3:	<b>Norman Catherine</b> , <i>Fast food</i> (2005).....	160
Figuur 5.4:	<b>DALeast</b> , <i>Whale</i> (2012) .....	160

# Hoofstuk 1: Inleidende agtergrond en kontekstualisering

## 1.1 Inleiding

Oor die spektrum van die mensdom se aangetekende kunsgeskiedenis heen is daar bepaalde en dikwels verrassende kombinasies van uiteenlopende kulture, geografiese liggings, tydgleuwe, sosiohistoriese en -politieke gebeurtenisse, sowel as kulturele praktyke en samehangende wêreldbeskouings, wat gelei het tot die skep en ontstaan van uiteenlopende kunstbewegings en kunststyle. Dit is dikwels hierdie kombinasies wat aanleiding gegee het tot nuutskeppings waarbinne nuwe uitdrukkingswyses – formeel en inhoudelik – op estetiese wyse deur kunstenaars en kunshistorici ondersoek is. Een so 'n impuls in die kunsgeskiedenis waarin talle kunstenaars se werk besondere blyke gee van die kombinasie van bestaande vorms wat gelei het tot nuutskeppings kan byvoorbeeld gesien word in die werk van onder andere Paul Gauguin (1848-1903), Henri Matisse (1869-1954), en Pablo Picasso (1881-1973). Hierdie kunstenaars het gewerk binne die Westerse tradisie van die laat-negentiende en vroeg-twintigste eeue, en is veral bekend vir hul werke waarin visuele vormgewings en stilerings asook die samehangende aspekte van inhoud vanuit nie-Westerse (en veral wat bekendstaan as primitiewe) kunstradisies ontleen is in die skeppingsproses van nuwe visuele tale. Hierdie kunswerke is kollektief bekend as primitivistiese kuns (kyk 1.1.3 hier onder).

Die herwonne en dikwels aangepaste gebruik van visuele elemente uit nie-Westerse kunstradisies is egter 'n fenomeen wat nie beperk is tot die vroeg-modernisme nie, maar ook op 'n internasionale vlak figureer in laat-moderne en kontemporêre kuns sedert die nadraai van die Tweede Wêreldoorlog (1939-1945). Voorbeelde van kunstenaars wat werke sedert die 1950s kunswerke geskep het wat hiervan getuig, sluit onder andere in Jean Dubuffet (1901-1985), Joseph Beuys (1921-1986), Niki de Saint Phalle (1930-2002), Georg Baselitz (geb. 1938), Ralf Winkler, ook bekend as A.R. Penck (geb. 1939), David Hamonns (geb. 1943), Fern Shaffer (geb. 1944), Richard Long (geb. 1945), Ana Mendieta (1948-1985) en Jean-Michel Basquiat (1960-1988). In 'n Suid-Afrikaanse konteks kan die name van onder andere Walter Battiss (1906-1982), Cecil Skotnes (1926-2009) en Peter Schutz (1942-2008) ook hier bygevoeg word. Binne 'n eietydse raamwerk sluit die leen van elemente uit ander kunstradisies ook onder andere die volgende internasionale kunstenaars in: Renée Stout (geb. 1958), José Bedia (geb. 1959), Lee Jae-Hyo (geb. 1965), Dennis McNett, ook bekend as Wolfbat (geb. 1972), Herbert Baglione (geb. 1977), Shantell Martin (geb. 1980), David Hale (geb. 1984), Audrey Kawasaki (geb. 1984) en Giovanni Longo (geb. 1985).

Met die ondersoek na werke van Westerse kunstenaars wat visuele elemente van nie-Westerse kunstradisies in hul eie werk geapproprieer het gedurende die vroeg-twintigste eeu, en die werke van eietydse kunstenaars wat elemente bevat wat afkomstig is uit ander kunstradisies, kom daar heelwat vrae na vore. Kwalifiseer die werke van die eietydse kunstenaars waarna hier verwys is ook as primitivistiese kuns – met ander woorde, kuns wat sekere elemente van nie-Westerse kuns betrek op spesifieke wyses? Is hier dalk eerder sprake van verskillende vertakings van hierdie fenomeen wat spruit uit moderne kunsbewegings soos vroeg-kubisme se primitivistiese kuns? Dit is byvoorbeeld opvallend dat sekere formele en inhoudelike aspekte by herhaling voorkom in moderne kuns wat as primitivisties getipeer kan word. Baie voorbeelde van hierdie tipe kunswerke bevat byvoorbeeld uitbeeldings van saamgestelde figure wat oorspronklik ontleen is uit baie ou kunsvorms, of andersins spesifiek afkomstig is uit kunsvorms van nie-Westerse kulture. Vrae wat logieserwys uit hierdie gebruike ontstaan, sluit in *Wat is 'n totem?* en *Wat beteken 'n totem in eietydse kuns?* Verder is dit so dat die ontlening van ouer en nie-Westerse aspekte in moderne en eietydse kunswerke hierdie aspekte op verskillende wyses inkorporeer, beide op die formele en inhoudelike vlakke. Daar is dus nie sprake van 'n noodwendige eendersheid in benadering nie, ook nie wat die appropriasie van kultuurgoodere betref nie. Gevolglik is dit nodig om die verskillende benaderings tot ontlening te ondersoek op formele en inhoudelike vlakke om tot 'n besinning te kom aangaande die aard en funksies van hierdie ontlenings. Hierdie verhandeling ondersoek primitivistiese elemente, veral soos wat dit voorkom as totemistiese eienskappe, as 'n sleutelaangeleentheid in hierdie verband.

In hierdie verhandeling word spesifiek 'n vergelykende ondersoek onderneem na 'n aantal totemistiese aspekte in die kuns van twee kunstenaars, Walter Battiss (1906-1982) en José Bedia (geb. 1959). Hierdie kunstenaars maak beide gebruik van 'n benadering wat as primitivisties beskryf kan word. Die klem berus op hul soeke na unieke visuele tale deur die inkorporering van visuele en inhoudelike invloede uit primitiewe kunstradisies. Die ondersoek geskied aan die hand van 'n metodologiese ontleding, saamgestel vanuit 'n besinning oor primitivisme en totemisme as teoretiese begronding, van Battiss se *Symbols of life* (1967) en José Bedia se *Aquel lugar del fin del mundo* (1999). Hierdie is 'n interdisiplinêre studie waarvan die klem op die kunsgeskiedenis berus, en waarvoor ter wille van die interpretasie van totems, ook fokus op die antropologiese studies wat betrekking het op die idee van totemisme.

### 1.1.1 Walter Battiss

Walter Battiss is 'n Suid-Afrikaanse kunstenaar wat bekend is as 'n figuratief-abstrakte modernis. In sy oeuvre is Battiss sterk beïnvloed deur die stilistiese elegansie en eenvoud van prehistoriese Suid-Afrikaanse rotskuns (ook bekend as Boesmankuns oftewel as die kuns van die San)<sup>1</sup>. Hy het aanvanklik (tot ongeveer 1937) binne die konvensionele Suid-Afrikaanse realistiese landskapstradisie geskilder, maar het vroeg in sy loopbaan daarvan weggebreek en homself toegespits op 'n meer simboliese figuratief-abstrakte visuele taal. Hierdie benadering kan gestel word as teenpool teenoor die realisme wat tot ongeveer die laat 1950s as die vermeende ideale norm vir kuns voorgehou is in die skildertradisie van Suid-Afrika (Van Rensburg, 2005:6).

Die kenmerkende stilering (ritmiese, lineêre figure, vereenvoudiging en 'n kenmerkende spasiëring) van Boesmanrotskuns kom oor die verloop van sy oeuvre heen toenemend in Battiss se werk voor, en is ook oor tyd aangepas. 'n Verdere aspek van die rotskuns wat as invloed oorgeneem is deur Battiss se skilderkuns is die jukstapenering van verskillende teksture. Beide die benadering tot stilering sowel as die hantering van tekstuur kan as primitivistiese impulse beskou word. Skawran (1985:239) voer aan dat hierdie primitivistiese elemente in Battiss se werk nie bloot formalistiese eksperimente in abstraksie is nie, maar eerder 'n antwoord in wording is op die kunstenaar se soeke na 'n visuele taal wat sy ervaring van die werklikheid, as iets omvangryker as die visueel-waarneembare, kan weergee.

Dit is hierdie soeke na 'n unieke visuele taal, en juis Battiss en Bedia se keuse om hulself in hierdie soektog te rig na prehistoriese kunstradisies, wat die kuns van Walter Battiss en José Bedia met mekaar skakel.

### 1.1.2 José Bedia

José Bedia is 'n Kubaanse skilder en installasiekunstenaar. Sy kuns kan beskryf word as visuele narratiewe wat die waardes van 'n byna vergete verlede voorhou as 'n kwynende wêreldbeskouing wat nogtans antwoorde bied op die groter sosio-politiese probleme van die hede. Visueel behels sy werk die inkorporering van talle vormgewings wat afkomstig is uit premodernistiese (en daarom ook prekoloniale) kulture van Sentraal-Amerika, Noord-

---

<sup>1</sup> 'n Bespreking die toepaslikheid aldan nie van die terme Boesman en San geskied in Hoofstuk 3.2.3.1.

Amerika en Suider-Afrika. Hy bestudeer ook die kulture waaruit die spesifieke vorms ontleen word en die rituele gebruike daarvan. Sodoende poog hy om die vorms en hul herkoms te verstaan en dit sodoende met respek en geloofwaardigheid te kan toepas in 'n kontemporêre konteks.

Volgens Power (2007:47) is die essensie van Bedia se kunsbenadering geleë in sy spirituele identifisering met beide kontemporêre en ouer kunsvorms. Sy benadering behels daarom 'n diepliggende respek vir die natuur, tradisie en ook vir die kultuurgoedere en kunsmanifestasies van die sogenaamde ander. Die natuurlike wêreld is verder konstant teenwoordig in sy werk deur die oorfloedige verwysings na plante en diere wat op hul beurt sterk religieuse, rituele en simboliese konnotasies dra.

### 1.1.3 Primitivisme

*Primitivisme* binne die konteks van die kunsgeskiedenis is 'n hoogs gekompliseerde en dikwels verwarrende term. Dit is eerstens belangrik om te verstaan dat primitivisme as term nie na sogenaamde primitiewe kuns (kuns van ouer en ander wêrelddele) verwys nie, maar na elemente in Westerse kuns wat geskep is sedert die laat-negentiende eeu en wat geïnspireer is deur verskeie elemente van genoemde primitiewe kuns (Rubin, 2002:2).

Binne die raamwerk van Westerse kunsgeskiedenis verwys *primitiewe kuns* op sy beurt na die kuns van prehistoriese volke, Middeleeuse kuns, tradisionele Westerse volkskuns, die kuns van nie-Westerse volke (meer spesifiek die kuns van Afrika, Oseanië en die Amerikas), die kuns geskep deur kinders, asook die kuns geskep deur mense wat leef met verstandelike uitdagings (kyk Rubin, 2002; Amselle, 2003; Foster, 1985). Uit hierdie beskrywing kan 'n mens reeds aflei dat die term *primitiewe kuns* omstrede en problematies is omdat dit 'n Westerse en selfs koloniale superioriteit mag impliseer. Nogtans bly dit egter die gekose en aanvaarbare term binne talle studievervelde soos kunsgeskiedenis, antropologie en etnologie<sup>2</sup>.

Die werkende definisie van primitivisme in hierdie verhandeling, met die bostaande bronne as vertrekpunt in ag genome, is dat dit na moderne of eietydse kuns verwys waarin kunstenaars ondersoek instel, inspirasie put en elemente gebruik uit primitiewe kunstradisies soos hierbo uiteengesit. Hierdie praktyk word ook beskou as verbandhoudend met primitivisme in Westerse kuns sedert die negentiende eeu, maar die eietydse aanwending

---

<sup>2</sup> Die geskiedenis van primitivisme, die kritiek daarteen sowel as die argumente daarvoor, word in Hoofstuk 2.2 verder bespreek.

van primitiewe elemente geskied eerder binne die konteks van hedendaagse, postkoloniale realiteite. Gevolglik verwys die term *primitiewe* na elemente van primitiewe kuns terwyl die term *primitivistiese* na elemente in moderne of eietydse kuns verwys wat invloede toon vanuit primitiewe kuns.

Die omvang van die merkwaardige belang van primitivisme in twintigste-eeuse Westerse kuns (en wat in hierdie verhandeling aangevoer word ook sterk van toepassing is op een-en-twintigste-eeuse figuratiewe kuns) word soos volg deur Varnedoe, voormalige kurator van skilder- en beeldhoukuns by die Museum van Moderne Kuns in New York, saamgevat:

Few aspects of modern art are as complex as primitivism, yet few reveal themselves so arrestingly in purely visual terms. This phenomenon not only testifies to the inventive power of tribal artists, humbling in its denial of Western presumptions linking human potential to technological progress. It also honours the modernist artists, who, subverting their received traditions, forged a bond between intelligences otherwise divided by all the barriers of language, belief and social structure. On the one hand, the power of art of surpass its cultural confines, on the other, the ability of a culture to see beyond, and revolutionize, its established art (Varnedoe, 2002a:x)<sup>3</sup>.

Hoewel primitivisme nie 'n enkele uitkenbare styl in kuns verteenwoordig nie, en hoewel werke wat kenmerke van primitivisme toon eerder daarom 'n gedeelde filosofiese vertrekpunt het, is een van die pertinente karaktereienskappe van primitivistiese kuns dat dit dikwels ryk is aan simboliek wat aspekte uit die natuurlike omgewing behels soos die dierelewe, asook spirituele elemente wat met bepaalde natuurverskynsels geassosieer word en hewig versluier mag voorkom. Die keuse van die spesifieke kunswerke vir ontleding in hierdie studie is daaraan toe te skryf dat die simboliese elemente in die kunswerke, wat as invloede afkomstig is uit verskeie sogenaamde primitiewe kunstradisies, in hul oorspronklike gebruikkontekste as totems geïnterpreteer kan word. Hierdeur word totemisme by primitivisme betrek as deel van die teoretiese begroning van hierdie studie.

#### 1.1.4 Totemisme

*Totemisme* behels komplekse stelsels van idees en gedragswyses wat spruit uit natuur-gebaseerde wêreldbeskouings waarvan totems 'n integrale komponent vorm. Dit sluit dikwels rituele in en word algemeen geassosieer met sjamanistiese praktyke.

---

<sup>3</sup> Hierdie stelling word in Hoofstuk 2.2.3 weer in oënskou geneem met verwysing na kritiese en ondersteunende beskouings.

’n Totem is ’n objek wat ’n dier of ’n plant voorstel wat tradisioneel dien as die spirituele simbool van ’n groep mense (soos ’n familie of ’n stam) met die doel om hulle te herinner aan hul voorouers en mistiese verlede. ’n Totem verwys ook na ’n objek wat vir mense in groepsverband of vir individue as simbool dien vir ’n spirituele wese waarmee hulle ’n verbintenis of selfs ’n verwantskap het of ervaar, soos ’n dier of ’n plant waaraan daar spirituele eienskappe toegedig word. Die totem (die uitgebeelde dier of plant) tree op as tussenganger in interaksie met ’n bepaalde geestelike familiegroep of individu en dien ook as hul/sy/haar konkrete simbool of embleem hiervoor. Lévi-Strauss (1971) onderskei tussen vier vorms van totemisme, naamlik waar (1) ’n spesie van ’n dier of plant geïdentifiseer word met ’n bepaalde groep mense, (2) ’n spesie van ’n dier of plant geïdentifiseer word met ’n spesifieke individu, (3) ’n spesifieke dier of plant geïdentifiseer word met ’n spesifieke individu, en (4) ’n spesifieke dier of plant geïdentifiseer word met ’n bepaalde groep mense (Lévi-Strauss, 1971:9-13).

Talle totemistiese kulture beskik oor mitiese volksvertellings van hul oorspronklike voorouer, ’n nie-menslike wese vergestalt as ’n dier of plant waarvan die spesie herkenbaar is. Hierdie generiese mitiese figuur, waarvan die Cimarron (wat in meer besonderheid bespreek word in Hoofstuk 3.3.3) ’n voorbeeld is, staan bekend as die apikale totem. Die skakel tussen die primitivisme en totemisme berus dus daarin dat die simboliese elemente in die geselekteerde kunswerke, in besonder die hibridiese figure, ook as eietydse totems geïnterpreteer kan word.

In hierdie verhandeling vervul totemisme ook ’n skakel tussen Boesmankuns en hul uitbeelding van hibridiese mens-diere, en die verskynsel van die Cimarron-figuur in die volksverhale en kuns van Sentraal-Amerikaanse kulture.

### **1.1.5 Die rotskuns van die Boesmans**

*Rotskuns* is ’n term wat in kunsgeskiedenis, antropologie en argeologie gebruik word om te verwys na mensgemaakte vormgewings wat aangebring is op rotsoppervlaktes. Rotskuns is ’n wêreldwye verskynsel, en is geproduseer in talle verskillende kontekste regoor die span van die menslike geskiedenis. Die meerderheid voorbeelde van rotskuns is vanuit ’n etnografiese perspektief opgeteken as ’n integrale komponent van rituele, veral in neolitiese kontekste. Rotskunswerke word dikwels in drie kategorieë opgedeel, naamlik *petrogliewe* wat gekerf is in die rotsoppervlaktes, *piktogramme* wat geskilder is op rotsoppervlaktes, en *aardsfigure* wat gegraveer is in die grondoppervlakte en met die verloop van tyd versteen het (Gall, 2003:28-31).

Die rotskuns van die Boesmans vorm 'n meer onlangse tradisie van visuele narratiewe wat regoor Suider-Afrika voorkom en ook die geskiedenis van menslike bewoning in hierdie streek omspan. Die Boesmans word beskou as die oorspronklike inheemse mense van Suider-Afrika en het as jagter-versamelaars 'n bestaan gemaak in kleiner groeperinge of stamme. Voorbeelde van hul rotsskilderye en -graverings kom voor op grotmure en rotsskuiltes in die meer gebergte areas van Suider-Afrika, in besonder in die omtrek van die Drakensberge, maar ook so langs die kustelike bergreekse van die suide in Suid-Afrika tot by Tafelberg en verder langs die Weskus noord tot in Namibië (Parkington & Rusch, 2010:8).

Dikwels is daar 'n verskeidenheid van style te bespeur by dieselfde bepaalde plek waar rotskuns in Suider-Afrika voorkom. Heelwat van die rotsskilderye is vandag baie vaag en skaars sigbaar terwyl ander komposisies soms helder bo-oor aangebring is om 'n palimpsestiese voorkoms te toon. Dit word algemeen aanvaar dat die voorouers van die mense bekend as Boesmans wat vandag in Suider-Afrika woon die oorspronklike rotskuns geskep het, maar hierdie attribusie kan nie met absolute sekerheid gestel word nie. Die nuwe lae wat bo-oor die oorspronklike aangewend is, kan wel sonder twyfel aan die Suider-Afrikaanse Boesmans toegedig word.

Die uitbeelding van diere in Boesmankuns is merendeels deur Battiss en sy tydgenote geïnterpreteer in 'n breë spirituele konteks as simboliese vergestaltungen; met ander woorde, hulle het dit verstaan as 'n tradisie waar gestileerde figuratiewe voorstellings van die betrokke diere geskep is vir spesifieke rituele gebruike en betekenis, hoewel die presiese aard hiervan nie bekend is nie. Sedertdien is meer kennis oor die rituele gebruike van rotskuns beskikbaar, en gevolglik is die bogenoemde perspektief uit verskeie oorde uitgedaag. So byvoorbeeld word die figuurlike uitbeeldings van die San-rotskuns deur Dowson (1994:332-345) beskou as visuele simbole en metafore.

Die dier wat die meeste deur die Boesmankunstenaars uitgebeeld is, is die elandbul. Battiss (1953:61-62) stel self dat hy die gewildheid in uitbeelding daarvan as iets verstaan wat van groot spirituele of religieuse belang moet wees. As visuele simbool word die elandbul vandag aanvaar as die teken van 'n Boesmanhuwelik van ouds, of andersins as 'n simbool wat prominente waarde inneem tydens 'n rituele beswying waar pogings aangewend is om 'n sieke te probeer genees (Dowson, 1994:332-345).

Benewens die uitbeelding van diere en mense is daar ook talle vorms van hibriediese mens-diere te vinde in Boesmanrotskuns wat Battiss geweldig gefassineer het. Hy beskryf dit soos volg:

In the field of caricature the painters depicted grotesque figures like devils and strange monsters illustrating Bushman mythology. Sometimes human bodies are shown with animal heads and sometimes dancing figures are depicted wearing masks (Battiss *et al.*, 1953:61).

Hierdie hibridiese figure word vandag beskou as die visuele metafore vir die sjamanistiese genesers van 'n betrokke Boesmangemeenskap en daar is sterk argumente daarvoor dat hierdie persoonlikhede selfs die kunstenaars kon wees (Gall, 2003:28-31). Battiss het die simboolryke potensiaal van hierdie hibridiese figure en hul sjamanistiese kwaliteite begryp en in sy kuns herwin tot visuele totems waarvan die spesifieke inligting en konteks dikwels buite die aanskouer se inligtingsfeer bestaan.

Hierdie hibridiese figure kan geïnterpreteer word as totems en vorm gevolglik die tweede groot skakel tussen die kuns van Battiss en Bedia, naamlik dat die hibridiese figure in Battiss se kuns deur totemisme 'n verbintenis vorm met die Cimarron in die kuns van Bedia.

#### **1.1.6 Die Cimarron**

Die *Cimarron* is 'n getemde dier wat vlug, wild word en dan wild in die natuur voortleef. Op 'n metaforiese vlak in die konteks van Sentraal-Amerika is dit 'n mitiese vergestaltung van die geskiedenis van slawe wat hulself in vryheid in veral Panama gevestig het te midde van haglike omstandighede en as karakter verskyn dit in talle gedaantes in die volksverhale van verskillende Sentraal-Amerikaanse kulture. Met betrekking op Bedia en sy kuns voeg Barnet (1995:36) by dat die samestelling en gedragspatrone van die Kubaanse volk diep gewortel is in die Cimarron-figuur, wat ook 'n verhalende metafoor is van die swart slaaf wat gedros het – 'n konstruk wat as sosiohistoriese ideëfiguur inherent deel vorm van elke Sentraal-Amerikaanse Kreool se identiteitsvorming (Hernández, 2007:17).

Die Cimarron is opsigself 'n kulturele totem. Bedia identifiseer homself in 'n historiese en 'n eksistensiële konteks met die figuur van die Cimarron, en met begrip vir die sjamanistiese kwaliteite van hierdie karakter herwin hy dit herhalend in sy kuns (Barnet, 1995:36).

Die Cimarron vorm die derde belangrike skakel tussen die kuns van Battiss en Bedia – naamlik dat beide kunstenaars die sjamanistiese kwaliteite van die onderskeie saamgestelde (hibridiese) figure waarmee hulle in hul kuns te make het, aanneem as deel van hul eie posisionerings as kunstenaars.

## 1.2 Motivering vir die keuse van kunstenaars

Die keuse van hierdie twee kunstenaars is spesifiek geleë daarin dat:

- i. albei se kuns gekenmerk word deur primitivistiese elemente waarbinne rotskuns 'n beduidende invloed is;
- ii. die gebruik van hibriediese mens-dierfigure in beide kunstenaars se oeuvres voorkom waarvan die oorsprong in albei gevalle 'n komplekse prehistoriese konteks dra;
- iii. albei kunstenaars hulself in 'n sjamanistiese kulturele rol inleef met begrip vir die sjamanistiese kwaliteite en konteks van die betrokke primitiewe elemente wat hul herwin in die skep van primitivistiese kuns;
- iv. al is dit so dat die ooreenkomste tussen die kuns van Battiss en Bedia weliswaar manifesteer binne die konteks van hoogs uiteenlopende agtergronde (in terme van die kunstenaars se geografiese en kulturele herkoms, asook binne verskillende tydgleuwe waarbinne hul geskep is – Battiss het kuns professioneel beoefen sedert die laat dertigerjare tot die vroeë 1980s en Bedia werk as 'n professionele kunstenaar sedert die vroeë tagtigerjare van die twintigste eeu), is daar nietemin steeds merkbare ooreenkomste bestaan soos blyk uit punte i-iii hierbo;
- v. beide kunstenaars 'n soort visuele sintese daarstel in hul onderskeie soeke na 'n geskikte eie primitivistiese visuele taal – Battiss in Suid-Afrika kombineer die Europese realistiese landskapskilderderkuns met elemente van die Boesmans se rotskuns terwyl Bedia homself in 'n eietydse omgewing wend na vergange kunsvorms en uitdrukkingswyses van Sentraal-Amerika en dit integreer in kontemporêre kunsskeppings (hierdie visuele sinteses speel ook in op inhoudelike en simboolvlak soos aangetoon word in die studie).

## 1.3 Probleemstelling

Die sentrale problematiek wat in hierdie verhandeling belig word, is begaan met die spesifieke wyses waarop Battiss en Bedia omgaan met elemente uit sogenaamde primitiewe kunstradisies in die geselekteerde kunswerke met toespitsing op die eiesoortige aard van die totemistiese aspekte in hul benadering tot primitivistiese kuns as bron van stilistiese en inhoudelike simboolrykheid.

Uit die bogenoemde probleemstelling word die volgende navorsingsvrae geformuleer:

### 1.3.1 Navorsingsvrae

- i. Watter ooreenkomste en verskille kom voor in die aard van Battiss en Bedia se gebruik (wat inkorporering/herwinning/verwerking/appropriasie insluit) van sogenaamde primitiewe elemente met besondere verwysing na die betrokke hibridiese figure in die geselekteerde kunswerke?
- ii. Watter ooreenkomste en verskille kom voor in die funksies waarvoor Battiss en Bedia primitiewe elemente in die geselekteer kunswerke inspan met besondere verwysing na die betrokke hibridiese figure?
- iii. Hoe belig die interpretasie van die hibridiese figure as totems die ontleding van die geselekteerde kunswerke, en watter bydrae kan dit moontlik lewer ten opsigte van die ontleding van primitivistiese kuns oor die algemeen?

### 1.4 Doelstelling

In hierdie verhandeling beoog ek om deur 'n vergelykende ondersoek na die aard en funksies van totemistiese aspekte in die primitivistiese kuns van Walter Battiss en José Bedia te besin oor die formele en inhoudelik-simboliese elemente van hierdie kunstenaars se werk. Hierdie ondersoek betrek Battiss se *Symbols of life* (c. 1966/1967) en Bedia se *Aquel lugar del fin del mundo* (1999) met die oogmerk om uiteindelik aan te toon hoe die aard van die kunstenaars se primitivistiese benaderings ook wat die totemistiese fasette daarvan betref stilistiese en inhoudelik-simboliese ooreenkomste toon. 'n Verdere oogmerk is om te demonstreer dat hierdie insigte die kunsgeskiedkundige verstaan van primitivistiese benaderings tot kuns kan verruim.

#### 1.4.1 Spesifieke doelstellings

- i. Om 'n ondersoek te loods na ooreenkomste en verskille ten opsigte van die aard van Battiss en Bedia se gebruik (wat inkorporering/herwinning/verwerking insluit) van primitiewe kunselemente, met besondere verwysing na die betrokke hibridiese figure, in die skep van die geselekteerde primitivistiese kunswerke;
- ii. Om die ooreenkomste en verskille ten opsigte van die funksies van Battiss en Bedia se gebruik van primitiewe elemente te ondersoek, met besondere verwysing na die betrokke hibridiese figure, in die skep van die geselekteerde primitivistiese kunswerke;

- iii. Om die inhoudelike bydrae van die interpretasie van die hibridiese figure as totems in die geselekteerde kunswerke te ondersoek en vas te stel in watter opsigte dit van waarde kan wees vir die ontleding van primitivistiese kuns oor die algemeen.

## **1.5 Sentrale teoretiese stelling**

In hierdie studie argumenteer ek dat Battiss en Bedia hulself tot figuratiewe vormgewings en stilerings uit primitiewe kunstradisies wend in 'n benadering wat as primitivisties beskryf kan word. Ek voer aan dat hulle primitivistiese vormgewings en stilerings gebruik omdat so 'n benadering 'n visuele vereenvoudiging bied wat ooreenstemmend is met beide kunstenaars se soeke in hul onderskeie wêreldbeskouings vir 'n meer eenvoudige samelewingsbestel. Ek argumenteer verder dat Battiss homself tot primitivisme wend vanweë die konsepsuele ontvlugtingsmoontlikhede wat dit vir hom as kunstenaar bied. Daarenteen bied primitivisme vir Bedia 'n visuele taal om juis kulturele, politieke en sosio-maatskaplike kommentaar te lewer oor hedendaagse kwessies.

## **1.6 Metodologiese raamwerk**

Hierdie is 'n kwalitatiewe studie wat uit twee aanvullende dele bestaan, naamlik 'n literatuurstudie en die ontleding en interpretasie van die geselekteerde kunswerke met 'n fokus op geselekteerde sleutelkonsepte wat aan die hand van die literatuurstudie gebruik word om 'n teoretiese begroning as raamwerk daar te stel. Hierdie raamwerk gee op sy beurt aanleiding tot die vergelykende interpretasie en bespreking van die geselekteerde kunswerke.

### **1.6.1 Literatuurstudie**

Vir die literatuurstudie is gedrukte en elektroniese media geraadpleeg. Onder die gedrukte media geld toepaslike en relevante bronne oor die kuns van Battiss, die kuns van Bedia, primitivisme, totemisme asook die semiotiek wat as breë benaderingswyse van hulp is ten opsigte van die interpretasie van visuele beelde as betekenisdraende tekens. Wat elektroniese media betref is tersaaklike webtuistes en elektroniese koerantargiewe besoek. Akademiese soekenjins en databasisse, naamlik JSTOR, EBSCO-host en Sabinet, is ook gebruik om relevante geakkrediteerde tydskrifte op te spoor. 'n NEXUS-soektog is gedoen

om vas te stel dat 'n titel soortgelyk aan hierdie verhandeling nie voorheen geregistreer is nie.

### **1.6.2 Ontleding en interpretasie van geselekteerde kunswerke**

Die ontleding en interpretasie van die geselekteerde kunswerke geskied aan die hand van 'n ontledingsmetode wat saamgestel is vanuit die teoretiese begronding. Hierdie metode behels kortliks (1) 'n beskrywing van die visuele estetiese vormtaalelemente in die kunswerke, (2) 'n identifisering en kontekstualisering van die elemente in die kunswerke wat beïnvloed is deur sogenaamde primitiewe kunstradisies, (3) die interpretasie van die betrokke hibridiese figure as totems volgens Lévi-Strauss se kategorieë waar binne totems funksioneer, (4) die interpretasie van die dierlike teenwoordigheid van die betrokke hibridiese figure volgens Lacan se drie ordes van ervaring, en ten slotte (5) 'n samevattende en vergelykende ontleding en interpretasie van die geselekteerde kunswerke wat bou op die teoretiese begronding, die inligting vervat in die kunstenaarbekendstellings, asook die inligting ingewin deur die voorafgaande stappe van die ontledingsmetode. Die skakel tussen Lévi-Strauss en Lacan berus daarin dat Lévi-Strauss se kategorieë daarin slaag om die aard van die betrokke totem te identifiseer. Lacan se drie ordes van ervaring – naamlik (1) die werklike, (2) die denkbeeldige, en (3) die simboliese – posisioneer hierdie geïdentifiseerde aard van die totem verder in terme van die ervaringsvlak waar binne die totem 'n visuele narratiewe tot die aanskouer van die kunswerk waarin dit figureer, kommunikeer.

### **1.7 Werkplan**

In Hoofstuk Een is 'n inleidende agtergrond en kontekstualisering vir hierdie studie uiteengesit, gevolg deur die probleemstelling, die navorsingsvrae, die doelstelling en die sentrale teoretiese stellings. Hoofstuk Twee bied 'n bespreking van primitivisme en totemisme as teoretiese begronding. In Hoofstuk Drie volg die kunstenaarbekendstellings van Battiss en Bedia met 'n bespreking oor onderskeidelik Boesmankuns en die Cimarron as die betrokke invloede uit sogenaamde primitiewe kunstradisies wat betrekking het op die geselekteerde kunstenaars se oeuvres. Hoofstuk Vier begin met 'n uiteensetting van die ontledingsmetode wat saamgestel is vanuit die teoretiese begronding gevolg deur 'n vergelykende ontleding en interpretasie van die geselekteerde kunswerke volgens die betrokke ontledingsmetode. Hoofstuk Vyf bied 'n samevattende slot met gevolgtrekkings, gevolg deur die bronnelys.

## Hoofstuk 2: Teoretiese begroning: primitivisme en totemisme

### 2.1 Inleiding

Hierdie hoofstuk bied 'n bespreking van die teoretiese invalshoeke van hierdie studie. Die hoofstuk bestaan uit twee dele, naamlik 'n teoretiese besinning en kontekstualisering van primitivisme, wat gevolg word deur 'n bespreking en kontekstualisering van totemisme.

Die bespreking van primitivisme behels eerstens 'n poging om 'n werkende definisie van hierdie komplekse konsep daar te stel met verwysing na prominente outeurs se beskouings in hierdie verband, gevolg deur 'n historiese oorsig oor die term en konteks waarbinne dit gebruik is en gebruik word, waarna die term meer spesifiek binne die konteks van kunsgeskiedenis onder oë geneem word. Hierna word 'n kritiese bespreking gebied met betrekking tot tersaaklike faktore binne die diskoers van primitivisme, gevolg deur 'n bondige besinning ten opsigte van die voorkoms van primitivisme in internasionale kuns sedert die tweede helfte van die twintigste eeu.

Die bespreking van totemisme wat hierop volg begin met 'n kort inleiding as skakel tussen primitivisme en totemisme. Dan volg 'n werkende definisie van die konsep totemisme, gevolg deur 'n historiese oorsig oor die studieveld waarna die term binne die konteks van antropologie verwys. Hierna word 'n kritiese bespreking gebied met betrekking tot tersaaklike faktore ten opsigte van totemisme, gevolg deur 'n persoonlike besinning van die relevansie van totemisme binne die konteks van die vroeë een-en-twintigste eeu en veral met verwysing na die gekose kunstenaars en oogmerke van hierdie studie.

Daar is bepaalde sleutelbronne wat die skryf van hierdie hoofstuk gelei het met dien verstande dat hierdie bronne ook krities beskou moet word. Met betrekking tot die afdeling oor primitivisme verdien die volgende bronne vermelding: *Primitivism in modern art* (1986; oorspronklik gepubliseer in 1938) deur Robert Goldwater; *Primitivism and impossible art* (1972) deur Baruch Kirschenbaum; *Primitivism in twentieth century art: affinity of the tribal and the modern in two volumes* (2002; oorspronklik gepubliseer in 1984) saamgestel deur William Rubin, veral ook met verwysing na die voorwoord deur Kirk Varnedoe; *Primitivism and modern art* (1994) deur Colin Rhodes; *The white peril and l'art nègre: Picasso, primitivism and anticolonialism* (1990) asook *Primitive* (2003), beide artikels deur Patricia Leighton (laasgenoemde as mede-outeur saam met Mark Antliff); Glenn Jordan en Chris Weedon se *Cultural politics: class, gender, race and the postmodern world* (1997) en laastens, maar nie die minste nie, Jean-Francois Staszak se *Primitivism and the other:*

*history of art and cultural geography* (die Engelse weergawe sowel as die oorspronklike Franse weergawe is gepubliseer in 2004).

Met betrekking tot die afdeling oor totemisme verdien die volgende sleutelbronne vermelding: Claude Lévi-Strauss se *Totemism* (1973; die oorspronklike Franse weergawe is gepubliseer in 1962) ook met verwysing na die inleiding deur Robert Poole in die 1973-uitgawe deur Penguin University Books); Peter Ucko se bydrae in *Signifying animals: human meaning in the natural world* (1994) saamgestel deur Roy Willis; en laastens, *The animalizing imagination: totemism, textuality and ecocriticism* (2000) deur Alan Bleakley.

## **2.2 Primitivisme en kuns**

### **2.2.1 Primitivisme: op soek na 'n werkbare definisie**

*Primitivisme* in kuns is 'n veelfasettige en kontroversiële begrip. As konsep verwys primitivisme na Westerse kuns (met ander woorde, kuns van hoofsaaklik Europese oorsprong<sup>4</sup>) waarvan die skepping beïnvloed is deur nie-Westerse kunsvorms. Die term word veral gebruik om te verwys na modernistiese werke wat geskep is gedurende die laat-negentiende en vroeë twintigste eeu wat steun op vormgewende invloede uit die visuele skeppende tradisies wat binne die konteks van Westerse koloniale en modernistiese wêreldbeskouings as sogenaamde primitiewe beskawings beskou is. Dit is gevolglik hier belangrik om vanuit die staanspoor te beklemtoon dat primitivisme nie verwar moet word met sogenaamde primitiewe kuns nie (Rubin, 2002:2).

Primitivisme is 'n redelike plofbare term, veral omdat dit dikwels geassosieer word met bevooroordeelde (meestal negatiewe en neerhalende) beskouings van andersheid, spesifiek binne die konteks van die koloniale projek van die negentiende eeu waartydens die term ook beslag gekry het. Die Westerse koloniale lewensuitkyk en die inherente binêre teenpole wat hierdie uitkyk gekenmerk het, het bepaal dat die Westerling dit wat Westers is as beskaafd, ontwikkel en vooruitstrewend geklassifiseer het – met die gevolg dat dit wat nie-Westers is as onbeskaafd, onontwikkel en agterlik beskou is. In die geheel is alles wat as nie-Westers geklassifiseer kon word as van mindere waarde geag. Hierdie waardebeplasing het ook geïnstitutionaliseerde rassisme, seksisme en klassisme behels, en algehele superioriteit teenoor die nie-Westerse was aan die orde van die dag. Dit is dus weens die assosiasie met veral geskiedkundige en ideologiese sake wat verband hou met kolonialisme dat

---

<sup>4</sup> Die binêre kategorisering van iets as Westers (teenoor die sogenaamde nie-Westerse) is 'n vorm van onderskeid wat tiperend is van kompartementaliserende afbakenings binne die koloniale en modernistiese wêreldbeskoulike denke.

primitivisme as benaming vir 'n bepaalde groepering van kunsuitsette fel kritiek ontvang. Voorbeelde van belangrike kritici in hierdie verband sluit onder andere in Jürgen Habermas (geb. 1929), Marianna Torgovnick (geb. 1949) en Victor Li (geb. 1952) (Li, 2006:39, 52, 66, 72; Thomassen, 2006:242-244; Torgovnick, 1990:17, 157, 193; Torgovnick, 2007:546-547).

Vir die doeleindes van die hierdie bespreking word daar, in kort, aangevoer dat *primitivisme*, met kennisname van die bogenoemde kritiek, steeds 'n bruikbare term is wat weliswaar met die nodige omsigtigheid gebruik moet word aangesien dit binne die konteks van kunsgeskiedenis na 'n hoogs gekompliseerde en dikwels verwarrende begrip verwys.

Die term *primitiewe kuns*, wat soos reeds gemeld met primitivisme verwar kan word, is uiteraard nie self onproblematies nie. Binne die raamwerk van die Westerse kunsgeskiedenis verwys primitiewe kuns na verskillende kunsvorms, tydperke en style wat onder andere die kuns van mense uit byvoorbeeld die neolitiese tydperk insluit, maar dit verwys ook na Middeleeuse kuns, tradisionele Westerse volkskuns, die kuns van nie-Westerse volke (meer spesifiek die voorkoloniale kuns van Afrika, Oseanië en die Amerikas), die kuns van verstandelik gestremdes, sogenaamde *outsider art* asook die kuns wat geskep is deur kinders (Amselle, 2003:975,978-979; Foster, 1985:55-56).

Uit hierdie beskrywing kan 'n mens reeds duidelik aflei dat die term *primitiewe kuns* omstrede sou wees onder andere omdat dit blyk om 'n Westerse (veral Europese) en selfs koloniale superioriteit te impliseer. Die implikasie sou wees dat moderne en elitistiese kunskategorieë (teenoor byvoorbeeld Middeleeuse of volkskuns) inherent meer gevorderd en gesofistikeerd sou wees (Amselle, 2003:980-1981; Foster, 1985:46-47).

Desnieteenstaande die sake wat hierbo uitgelig is, is primitivisme vir baie teoretici 'n werkbare en aanvaarbare term binne studieveld soos kunsgeskiedenis, antropologie en etnologie (Goldwater, 1986:xix-xxv; Rhodes, 1994:7-12; Rubin, 2002:2-5). 'n Aantal kritiese standpunte en kwalifiserende argumente ten opsigte van hierdie term word ook in hierdie hoofstuk aan die hand gedoen veral om die meer geskakeerde betekenis van die term, tesame met kritiese beskouings daarvan, deeglik onder oë te neem.

Binne die konteks van strukturalisme stel die antropoloog Claude Lévi-Strauss (1908-2009) dat die primitiewe weliswaar 'n onvolmaakte term is wat kritiek verdien, maar in die afwesigheid van 'n meer toepaslike term is die primitiewe nuttig en betekenisvol, en aanvaarbaar binne sekere gebruikskontekste. Volgens hom sou dit juis die opregte waardering vir die kreatiwiteit in die visuele taal van primitiewe kuns wees wat Pablo Picasso (1881-1973) en sy tydgenote geïnspireer het om elemente daarvan in hul eie kuns te

inkorporeer en te herontwikkel (Lévi-Strauss, 1963:101-102)<sup>5</sup>. Lévi-Strauss se verdediging van die term *primitiewe* veronderstel egter steeds 'n problematiese handhawing van ongelykhede wat, Picasso se beskouing van die eienskappe wat hy indrukwekkend ag van sogenaamde primitiewe kunste ten spyte, eenvoudig nie weggewens kan word of kritiekvry daarvan kan afkom nie. Nietemin, soos Rubin (2002:2-5) ook verduidelik, vorm dit steeds die leidende vertrekpunt in postmoderne besinnings aangaande primitivistiese kuns.

Vir die doeleindes van hierdie studie word Lévi-Strauss se argument ten gunste van die gebruik van terme soos *primitiewe* en *primitivisme* eensyds krities bejeën, maar ook as bruikbaar gekontekstualiseer teen die agtergrond van verskillende indrukke, interpretasies en ontledings van Picasso se *Les demoiselles d'Avignon* (1907) deur onder meer Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979), André Salmon (1881-1969), Robert Goldwater (1907-1973) en Patricia Leighton (geb. 1946). In aansluiting hiermee word daar in hierdie studie grootliks akkoord gegaan met Rubin (2002:5-7) se gevolgtrekking dat die term *primitivisme* gebruik kan word en dat dit steeds die begrip en betekenis kan dra dat die kunshistorikus te make het met byvoorbeeld uitnemende kuns, en met spesifieke voorbeeld van kunsbenaderings wat andersyds met groot omslagtigheid beskryf sou moes word.

## 2.2.2 Primitivisme: 'n historiese aanloop en oorsig

Gedurende die laat-negentiende en vroeg-twintigste eeue het daar belangrike ontwikkelings en paradigmaskuiwe na vore begin tree van wat as sogenaamd modern beskou is met verwysing na kuns en kunspraktyke. Waar moderniteit byvoorbeeld grootliks vergestalt is in die kunste deur verwysings na verstedeliking en industrialisasie, soos die geval in kunsbewegings soos Italiaanse Futurisme en Russiese Konstruktivisme, het 'n reaksionêre teenpool parallel hiermee ontstaan. Dié teenpool word gekenmerk aan 'n misnoeë met Westerse kulturele norme en praktyke, wat veral kapitalisme en kolonialisme insluit. Hierdie teenkanting en grootliks pessimistiese beskouing van die Westerse vooruitgangstrewe het soms in die kunste as 'n positiewe en vernuwende moontlikheid ten opsigte van sogenaamde *primitiewe* onderwerpe, tegnieke en stilerings neerslag gevind (Perry, 1994:3).

Tydens die modernistiese era – waarbinne die hoofstroom van kuns en kunsbeoefening veral wetenskapgedrewe was, en waarteen die meer pessimistiese teenpool gestaan het – kan 'n aantal praktyke en beskouings waargeneem word as dominant. Hier kan die verheffing, bykans verafgoding van rasionaliteit en wetenskap, die snel pas van stedelike en industriële groeikoers, die kapitalistiese obsessie met materiële waardes en die gevolglike

---

<sup>5</sup> Kritiek op die gebruik van die term *primitiewe* word in Hoofstuk 2.2.3 meer in diepte bespreek.

materialisme, en die verabsoluteerde ideologie van vooruitgang genoem word. Hierdie aspekte is toenemend deur talle kunstenaars, veral diegene van jonger generasies, as onderliggend aan 'n steriele en kulturbankrot Europese klimaat bestempel; sodanige kunstenaars sou hulself ook dikwels van moderne Westerse samelewings vervreem. Een reaksie op hierdie gevoel van vervreemding wat soos 'n veldbrand oor die landskap van die Europese avant-garde kunsteneel versprei het, was die oortuiging dat kuns, en daarmee kunstenaars, kontak verloor het met die mees basiese menslike passies en by implikasie *heeltemal uit voeling geraak het met die mens se oorspronklike kernbronne van inspirasie* (Jordan & Weedon, 1997:321; Staszak, 2004:353-354).

Hierdie kritiese ingesteldheid teenoor Westerse kultuur en praktyke word verder ook geassosieer met die ontwikkeling van 'n pessimistiese, melancholiese wêreldbeskouing tydens die laaste twee dekades van die negentiende eeu, beter bekend as die *fin-de-siècle* (Frans vir *einde van die eeu*, maar ook insinuerend van die einde van 'n era) wat parallel geloop het met die meer optimistiese, rasionele en wetenskaplikgedrewe dominante tendens binne die modernisme. Kenmerke van hierdie wêreldbeskouing sluit in sinisme, pessimisme, 'n nostalgiese teruggryp na 'n verlede wat geïdealiseer is of nie eens bestaan het nie, verveeldheid (die sogenaamde *ennui*), egoïsme, nuuskierigheid, soms ook perversiteit, 'n groeiende teenkanting van onderdrukte en voorskriftelike bourgeois-samelewing, en 'n wydverspreide oortuiging dat die degenerasie van die Westerse beskawing lei tot dekadensie (Livesey, 2014).

In die bloemlesing van relevante kunsgeskiedkundige besprekings en besinnings van die laat-twintigste eeu, *Critical terms for art history* (2003), is daar 'n artikel getiteld *Primitive* deur Mark Antliff en Patricia Leighton waarin die bogaande tendense soos volg op 'n werkbare en bondige wyse saamgevat is:

The value judgments undergirding distinctions between the modern and the primitive are part and parcel of the role of temporality in capitalist and colonial discourse. Western conceptions of the primitive could have positive valences, particularly when Western culture itself was thought to be *overly civilized* and thus in need of rejuvenation through contact with societies in an earlier stage of development. Within Europe proper, nineteenth century social critics frequently bemoaned the shift of the rural peasantry to industrial towns ... writers like John Ruskin saw the transferal of populations from country to city as a sign of the loss within Western culture of a preindustrial, and thus primitive, agrarian society whose communitarian values and religiosity contrasted sharply with the decadent effects of urbanism. Such value-laden assumptions animated an artist like Paul Gauguin, who regarded his move from metropolitan Paris to rural Brittany in the mid-1880s as a rediscovery of the uncorrupted, medieval roots of Western civilization (Antliff & Leighton, 2003:219).

Die Duitse eksistensiële filosoof Friedrich Nietzsche (1844-1900) het 'n besondere indruk gemaak op kunstenaars wat hulself met hierdie sienswyse vereenselwig het in die konteks van die *fin-de-siècle*. Nietzsche het op sy beurt sy eie waarnemings en gevolgtrekkings grootliks geskoei op die pessimistiese filosofie van sy landgenoot, Arthur Schopenhauer (1788-1860). Nietzsche se uitgangspunte is bekend vir die donker en vermoeide strekking daarvan:

It is the same with man as with the tree. The more he seeks to rise into the height and light, the more vigorously do his roots struggle earthward, downward, into the dark and deep – into the evil (Nietzsche, 2010:38).

Nietzsche hou vol dat die mens nie inherent goed is nie, in teenstelling tot die beroemde stelling aanvanklik gemaak deur die Griekse wysgeer Aristoteles (384 v.C.-322 v.C.) meer as 2000 jaar tevore. Aristoteles se geloof in die goedheid van die mens sou later herleef het in onder andere die humanisme van die Renaissance, gedurende die Verligting, en ook integraal teenwoordig wees in die vooruitstrewingsdenke van die modernisme. Dat die mens nie inherent goed is nie, geld volgens Nietzsche toenemend meer vir ambisieuse en suksesvolle individue. Nietzsche het hierdie kulturele antitese van hom ook uitgebrei in 'n poging om die Westerse wêreldbeskouing en kulturele gebruike onderstebo te keer:

Genius resides in instinct; goodness likewise. One acts perfectly only when one acts instinctively. Even from the viewpoint of morality, all conscious thinking is merely tentative, usually the reverse of morality ... It could be proved that all conscious thinking would also show a far lower standard of morality than the thinking of the same man when it is directed by his instincts (Nietzsche, 1968:243).

Instink, soos voorgehou deur Nietzsche, het nie onder Westerse deugde en waardes getel nie. Inteendeel, instink is óf direk óf as element indirek teenwoordig as 'n binêre teenpool vir feitlik alle kwaliteite wat in die tradisionele Westerse sin as beskaafd beskou is. In *The will to power* (1901), 'n nadoodse publikasie van sy ongepubliseerde notas, vaar Nietzsche uit teenoor die gebrek aan deugde en waardes van die laat-negentiende eeuse Europese beskawing waarin hy verklaar dat objektiwiteit en die waarheid gesneuwel het, so ook redelikheid en vooruitgang. Hy stel verder dat die Mens (die humanistiese begrip van die mens as 'n spesiale wese met intrinsieke waarde asook die Christelike begrip van die mens as 'n spirituele wese met 'n siel) verlore is, dat betekenis, moraliteit, geloof en hoop dood is, en bowenal dat God dood is – menende dat die Christendom se morele interpretasie van die lewe en die heelal nie meer die tradisievolle etiese en kulturele anker van ouds in die toenemende sekulêre wêreld is nie (Jordan & Weedon, 1997:383-384; Rhodes, 1994:20).

Hierdie ontevredenheid met die Westerse beskawing deur lede van die beskaafde wêreld (lees: die Wes-Europese wêreld) is deur die Amerikaanse skrywers Arthur Lovejoy (1873-

1962) en George Boas (1891-1980) opgeteken in hul boek *Primitivism and related ideas in Antiquity* (1935) en na verwys as *kulturele primitivisme*. Kulturele primitivisme behels vir hierdie outeurs 'n identifisering van die mens se natuurlike toestand en omstandighede asook 'n afskaffing van dit wat onnatuurlik deur die mens bygevoeg sou wees tot kultuur<sup>6</sup>. So kan die mens kulturele aspekte identifiseer en prioritiseer op grond van die potensiële vryheid wat hierdie aspekte bied. Dit lei tot die uitkenning en prioritisering van 'n mens se lewe op grond waarvan 'n mens kies om vry te wees. Lovejoy en Boas (1935) omskryf kulturele primitivisme gevolglik as 'n teenkanting van die voorgestelde samelewingsnorme en 'n gunstige ondersteuning van 'n eenvoudiger doelgedrewe lewe. Binne die konteks van die *fin-de-siècle* verwys kulturele primitivisme na vryheid van die geestelike verarming en korrupsie van die stedelike bestaan onder die vaandel van kapitalisme en kolonialisme, en 'n gunstige ingesteldheid ten opsigte van 'n eenvoudige landelike bestaan wat nie berus op magsvergrype en die uitbuiting van ander nie (Wiener, 2003).

Nietzsche se nihilistiese uitsprake kom daarop neer dat hy glo dat die Westerse beskawing teen die draai van die laat-negentiende na die twintigste eeu op die drempel gestaan het van totale ineentuimeling (kyk Schacht, 1993:7). Om by hierdie gevolgtrekking te kom, het Nietzsche twee aannames gemaak wat 'n wydlopende impak sou hê op die kunste: eerstens, dat nihilisme self verantwoordelik sou wees vir sy eie antitese, en tweedens, dat dit 'n herevaluasie van waardes as gevolg sou hê wat uit nihilisme self sou ontstaan (Gordon, 1987:13).

The very descent into the abyss of nothingness must precede the ascent up to new values of the self: it is only after we have lost the illusory powers that state and religion had once seemed to give, that we – modern individuals, societies, cultures – can be regenerated (Nietzsche, aangehaal in Gordon, 1987:13).

Dit is binne die raamwerk van die Westerse koloniale projek in samehang met die wêreldbeskoulike klimaat van hierdie samelewing (enersyds, dat die kolonialis die lig van beskawing na die duisternis sou bring, en andersyds, dat hierdie beskawings 'n Utopiese ontvlugting sou bied uit die spirituele verarming van die Weste) dat kunstenaars in Europa vir die eerste keer op 'n groot skaal kennis gemaak het met artefakte en kunsobjekte van

---

<sup>6</sup> Hierin is kulturele primitivisme ooreenstemmend met die antieke Griekse sinici wat geen belang daarin gehad het om die kontemporêre lewe te vier nie. Ten spyte van die fundamentele verskille in die Griekse en Latynse denkskole, het beide saamgestem dat die einde van die lewe neerkom op 'n persoonlike selfgenoegsaamheid en vryheid van alle eise wat deur die eksterne wêreld gestel word op die siel van die individu. Die aanhangers van Plato het dit gevind in 'n lewe toegewy aan rede met vryheid van die eise van die sintuie. Aristoteles se volgelingen het dit gevind in die sogenaamde Goue Snit wat opsigself 'n lewe van harmonie voorhou, vry van uiterstes. Die Epikuriste het vryheid van pyn nagestreef en 'n verdelwing in plesier voorgehou as die grootste goedheid in die lewe. Die Stoïsinse het dit gevind in apatie en vryheid van enige emosionele bagasie (Wiener, 2003).

ander wêrelddele in die konteks van die koloniale projek<sup>7</sup>. Die moderne Europese koloniale projek kry sy beslag in 'n tydsgleuf toe dit moontlik geword het om besonder groot getalle mense te verskuif na verafgeleë gebiede en so politieke soewereiniteit te handhaaf ten spyte van die geografiese afstand vanaf die moondheid of moederland (Kohn, 2012).

Met betrekking tot hierdie studie is dit ook van belang hier dat Europese koloniale moondhede oor die loop van 'n paar eeue met baie samelewings en kulture van ander wêrelddele kontak gemaak het. Dit het hulle onder andere ook in kontak gebring met volksvreemde artefakte; hierdie artefakte is met groeiende belangstelling en nuuskierigheid verwelkom in Europese stede, soveel so dat teen die middel-negentiende eeu talle etnologiese en etnografiese museums gestig is. Die Nederlandse *Museum Volkekunden* in Leiden, die Duitse *Museum für Völkerkunde* in Hamburg en die Franse *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* in Parys geld onder die meer bekende voorbeelde hiervan. Hierdie kontak met artefakte het daartoe gelei dat die kunste van nie-Europese wêrelddele, binne die konteks van 'n kritiese ingesteldheid teenoor die Westerse norme van die tyd soos reeds uitgespel, toenemend meer gunstig geag is, en dikwels met groot nuuskierigheid bejeën is deur veral sommige van die avant-garde kunstenaars van die laat-negentiende eeu.

Teen die vroeë twintigste eeu het museums soos hierdie onder kunstenaars besonder in gewildheid toegeneem as bronne van inspirasie (Goldwater, 1986:5-8). In 1906 het Henri Matisse (1869-1954), Maurice de Vlaminck (1876-1958) en André Derain (1880-1954), gesamentlik op daardie stadium bekend as die fauviste, selfs kunsobjekte uit Afrika begin versamel nadat hulle daaraan blootgestel is in die *Trocadéro*-etnografiese museum en dit 'n rigtinggewende indruk op hul werk gemaak het (Arnason, 2004:113).

Kenneth Coutts-Smith (1929-1981), 'n Britse skilder, kunsgeskiedkundige en -kritikus, se verduideliking van die verhoogde belangstelling in nie-Europese kulture gedurende die laat-negentiende eeu lui dat:

---

<sup>7</sup> Kolonialisme soos hier na verwys word, is uiteraard nie uitsluitlik 'n moderne verskynsel nie. Die geskiedenis van die wêreld is gevul met voorbeelde waar 'n bepaalde samelewing geleidelik uitgebrei is deur die inlywing van aangrensende gebiede met die daaropvolgende vestiging van hul mense op hierdie nuutverowerde gebiede. Die antieke Grieke, die Romeine, die Moore sowel as die Ottomane geld onder die meer bekende voorbeelde van samelewings wat op hierdie wyse hul gebiedsbeset en invloed uitgebrei het. Dit beteken dat kolonialisme streng gesproke nie beperk is tot 'n spesifieke tyd of plek nie. Tog, in die sestiende eeu het die aard en omvang van kolonialisme beslissend verander as gevolg van nuwe tegnologiese ontwikkelings in navigasie wat koloniale magte daartoe in staat gestel het om meer afgeleë dele van die wêreld met hul eie te verbind. Vinniger seilskepe het dit moontlik gemaak om verre hawens te bereik en noue bande tussen die sentrale moondhede en hul kolonies te onderhou (Bhabha, 2003:447-450; Hochschild, 1998:6-12).

... the process of co-option and appropriation was extraordinarily rapid and complete, beginning ... with Gauguin grasping first the 'primitive' of Breton folk art, then that of Melanesia, the pattern was set. Every artist, from the most significant members of the cénacle at Le Lapin Agile to the most obscure dauber in the Place du Tertre, attempted to secure for himself [they were virtually all men] some sort of cultural territory to exploit. Within thirty to forty years not one corner of non-European culture remained untouched as source of imagery (Coutts-Smith, 1991:28).

Dit is hierdie gedagte dat die nie-Europese kultuur ingespan word as bron van visuele verwysings waaroor die huidige bespreking gaan en wat weliswaar ook binne die konteks van die koloniale projek beskou moet word. Europese kunstenaars se kontak met nie-Europese objekte is volgens Robert Goldwater (1907-1973), 'n Amerikaanse kunsgeskiedkundige, van sentrale belang. Die eerste hoofstuk van sy boek, *Primitivism in modern art*, die eerste seminale bron oor primitivisme (oorspronklik gepubliseer in 1938 as *Primitivism in modern painting* en daarom ook van belang as 'n modernistiese teks in hierdie verband), begin juis met die volgende insetsel:

The artistic interest of the twentieth century in the productions of primitive peoples was neither as unexpected nor as sudden as is generally supposed. Its preparation goes well back into the nineteenth century ... (Goldwater, 1986:3).

Goldwater voer aan dat lank voordat Picasso en sy tydgenote primitiewe elemente in hul kuns begin inkorporeer het (c. 1906-7), talle kunstenaars van die laat-negentiende eeu reeds hulself gewend het tot primitiewe bronne en samelewings deur in hul kulture sogenaamde *kunswaardige* elemente te identifiseer wat in die estetiese belange en behoeftes van moderne Westerse kunstenaars kon dien. Vanuit hierdie beskouing het Picasso byvoorbeeld met *Les demoiselles d'Avignon* (1907) gebou op 'n komplekse maar tog innoverende tradisie wat geantisipeer is in die werke van Paul Gauguin (1848-1903) en sy generasie.

Die skep van primitivistiese kuns het ook verdere implikasies ingehou vir die aansien van die moderne kunstenaars wat hierdie benadering aangehang het. Dit is omdat hierdie tipe kuns bygedra het tot die mite dat sommige avant-garde kunstenaars van die tyd, eers soos Gauguin en later ook die geval met Picasso, op 'n misterieuse wyse in voeling sou wees met 'n suiwerder en 'n meer direkte vloei van estetiese uitdrukking. Meer spesifiek het die persepsie bestaan dat hierdie kunstenaars toegang gehad het tot die ware, oorspronklike oorsprong van inspirasie (Goldwater, 1986:63-64; Perry, 1994:3).

Om hierdie nuwe vorm van aansien beter te verstaan, en so ook die verskillende faktore wat rolspelers was in die totstandkoming van primitivistiese kuns, moet 'n bondige kunsgeskiedkundige oorsig gegee word oor sekere pasaangeënde gebeurtenisse wat plaasgevind het in die negentiende eeu binne die konteks van die Europese

wêreldbeskouings van die tyd. Hierdie bespreking sal ook lig werp op die redes hoekom primitiewe aspekte van kuns in 'n positiewe lig beskou is, en ook hoekom dit 'n ontvlugting uit die Europese kunsideale was – ideale wat deur sommige kunstenaars teen die laat negentiende eeu as toenemend voorskriftelike en beperkend ervaar is (kyk bv. Kleiner, 2009:823). Die geskiedenis van hierdie saak hang ook saam met 'n geskiedenis van die ontwikkeling van tegnieke soos perspektief, veral in die konteks van stylbenaderings soos realisme (in die breë gesien, nie slegs met verwysing na die negentiende-eeuse beweging nie – Steiner, 2004:145 e.v.).

Inherent hier teenwoordig is die estetiese binêre teenpole wat gegrond is in die ruimtelike estetiese tradisie van die Renaissance, naamlik dat die gebruik van lineêre perspektief om ruimte te verteenwoordig gelykstaande geag is aan rasionaliteit en dat estetiese realisme beskou is as 'n positiewe en rasionale doel om na te streef. Hierdie beskouings staan teenoor die voorstelling van ruimte in nie-lineêre terme en die benaderings tot kuns met 'n nie-realistiese inslag. Primitivistiese kuns onderskryf byvoorbeeld nie lineêre perspektief of realisme as progressiewe estetiese eienskappe nie, met die gevolg dat hierdie soort kuns veral gedurende die negentiende eeu eerder beskou is as irrasioneel en, by implikasie, as meer spiritueel van aard (Jordan & Weedon, 1997:322-323).

Wat die verband met realisme en perspektiefwerking en rasionalisme betref, kan genoem word dat Westerse kuns toenemend 'n soeke na realisme toon sedert die aanvang van die Proto-Renaissance (c. 1200). Dié soeke was daarop ingestel om die waarneembare wêreld se visuele voorkoms bloot te lê en vas te vang deur die middel van noukeurige observasie, hetsy in die voorstelling van die natuur, individue of die diverse handelinge van mense. Gedurende hierdie periode was daar 'n herlewing in die belangstelling en agting vir die kuns en filosofieë van antieke Griekse en Romeinse kulture. Die invloed hiervan het die Italiaanse Renaissance ingelei deurdat Westerse kunstenaars vir die eerste keer sedert antieke tye weer daarna gestrewe het om kuns te skep wat lewensgetrou aan menslike visuele waarnemings sou wees (Jordan & Weedon, 1997:323).

Om dit te vermag het vereis dat kunstenaars veral liniêre perspektief bemeester, wat opsigself een van die grootste bemoeienisse van Westerse kuns sedert die Renaissance sou word. Met betrekking tot skilderkuns behels hierdie soort perspektief dat objekte geteken en geskilder is asof dit vanuit 'n enkele aanskouingspunt buite en voor die raam waarbinne die werk bestaan, aanskou word. 'n Verdere en nou-verwante preokkupasie van Westerse kuns sedert die Renaissance was om die illusie van diepte te bemeester. In die tradisionele sin behels dit dat daar in 'n suksesvolle skildery objekte is wat nader aan die aanskouer voorkom en dat dit die objekte wat verder terug in die komposisie voorkom, oorvleuel

(*oorvleuelingsperspektief*). Verbandhoudend hiermee is dat hoe verder objekte in die agtergrond geplaas is, hoe meer is die grootte daarvan verklein (*skaal-perspektief*). Sedert die Cinquecento (c. 1494-1526), ook bekend as die Hoog-Renaissance, het kunstenaars ook die detail van die agtergrond en objekte daarin begin vervaag en sodat die fokus daarvan versag (*atmosferiese perspektief*). Die prominentste tegniek in hierdie verband was uiteraard om lyngebruik in te span vir die beklemtoning van diepte (*lineêre of geometriese perspektief*). Waar hierdie tegnieke proporsioneel oortuigend uitgevoer is, skep dit die illusie vir die aanskouer, wanneer die skildery stilstaande aanskou word vanaf 'n gegewe punt, dat daar as't ware deur 'n venster gekyk word na 'n oortuigende uitbeelding van die waarneembare werklikheid (Jordan & Weedon, 1997:334).

Hier moet gemeld word dat, ten spyte van die ryk visuele tegniese moontlikhede wat aangewend is om realisme in verskeie fasette te bemeester (veral wat perspektiefwerking betref) en waartoe hierdie kollektiewe estetiese ideaal gelei het, die realistiese strewe ook volgens sommige denkers daarvoor verantwoordelik was dat Westerse kuns toenemend geestelik en ten opsigte van die narratiewe inhoud sou verarm omdat die klem so sterk geplaas is op die uiterlike, die formele vaardighede en 'n rasonale ordening van die werklikheid (Steiner, 2004:159). Dit is egter die uitvinding van die kamera in die middel-negentiende eeu wat 'n nuwe moontlikhede gebring het ten opsigte van die observasiegebaseerde soeke na realisme in Westerse kuns. Die kamera sou veral die eerste werklike uitdaging vir realistiese benaderings meebring. Talle Westerse kunstenaars het gevoel dat die foto die antwoord is op die volmaakte reproduksie van die visuele waarheid. Hierdie gewaarwording het veral in Frankryk daartoe gelei dat kunstenaars begin eksperimenteer het met die kleurteorieë. Die vervaging van vormgewing is met die vlietende indrukke van lig en kleur gekombineer ter wille daarvan om die indruk van die oomblik vas te vang, en hieruit is Impressionisme gebore (Kleiner, 2009:832).

Die voortdurende invloede van die kuns van die antieke Grieke en Romeine, die Renaissance, tesame met al die Europese skole en kunsakademies, galerye en museums, het teen die laat-negentiende eeu 'n hoogs voorskriftelike norm van visuele voorstelling voorgestaan met liniêre perspektief en diepte-illusie as integrale komponente daarvan. Ten spyte van die aanvanklike teenkating van die kunsinstansies (soos kunsakademies, galerye, museums asook gevestigde kunstenaars en kunskritici – waarvan menigte bekend was vir hul voorskriftelikheid wat kuns betref) is Impressionisme relatief vinnig geïnkorporeer as 'n progressiewe Europese kunsstyl in die voortdurende ontwikkeling van die Europese kunstradisie. Desnieteenstaande het kunstenaars vanaf die tagtigerjare van die negentiende eeu hulself toenemend begin wend na die "volksvreemde" objekte in die etnografiese museums.

A diverse and changing movement, primitivism was characterised by a rejection of canonic Western art, perceived as inauthentic, and by its quest for regenerative inspiration in alternative expressions, perceived as being truer because simpler and freer. Artists adopting these new references sought to free themselves from the conventions and ambitions of Western art, particular those of the naturalists, the impressionists and the neo-impressionists, in order to grasp a deeper truth beyond deceiving appearances (Staszak, 2004:353-358).

Vir drie kunstenaars in besonder het die volgehoue voorskriftelikheid en beperkings van negentiende-eeuse Westerse kuns, die tydelike wegbreek van oormatige reëlgebondenheid wat Impressionisme vir 'n tydjie gebied het ten spyt, te veel beperkings ingehou. Deur hul eksperimente in die skilderkuns het hierdie drie onafhanklik verskeie moontlikhede binne kunsbeoefening ontsluit. Vandag staan Paul Cézanne (1839-1906), Vincent van Gogh (1853-1990) en Paul Gauguin (1848-1903) allerweë bekend as die post-Impressioniste en word hulle sedert die vroeë twintigste eeu gehuldig deur Westerse kunstenaars en kunshistorici as die eerste daadwerklike baanbrekers wat deur hul eksperimentele style die tradisie van perspektief- en realistiese observasie-gebaseerde kuns suksesvol kon uitdaag en sodoende weg te breek van die *establishment* se vereistes en voorskrifte vir goeie kuns. Opsommenderwys kan gestel word dat Cézanne die vormgewende aspekte van perseptueel-akkurate kuns omvergewerp het deur die gebruik van rasonale ordening van die visuele gegewe deur onder andere beeldfragmentasie en die aktivering van twee- en driedimensionele dieptewerking op die doek; op sy beurt het Van Gogh die emosionele kwaliteite van kleurgebruik en kwashale ondersoek en verhef bo die perseptueel-akkurate; en Gauguin het onder meer die simboliese kwaliteite en style van Europese volkskuns en sogenaamde primitiewe volke uit Europese kolonies bestudeer en verskeie elemente daarvan in sy kuns aangepas (Goldwater, 1986:63-64).

Die post-Impressioniste se uiteenlopende vorms van eksperimentering en impak op die Westerse kuns van die laat-negentiende eeu is natuurlik nie so eenvoudig nie, maar wat wel hier van belang is, is die groot paradigmaskuif wat plaasgevind het. Dit behels dat die oorgang na die twintigste-eeuse modernisme 'n *breek* in Westerse, en aanvanklik Europese, kuns verteenwoordig – 'n fundamentele verskuiwing vanaf style gegrond in visuele persepsie na style gegrond in konseptualisering, wat op hul beurt 'n emansipasie (gelykstelling en vrymaking) van die beperkings van persepsie-gebaseerde kuns behels het. 'n Besondere eienskap van hierdie breek met die voorafgaande tradisies in Westerse kuns is die gepaardgaande wegdoen met piktorale storievertelling of narratiwiteit, wat soos genoem reeds sedert die bloeytyd van lineêre perspektief op die agtergrond getree het (Steiner, 2004).



Fig. 2.1 **Paul Gauguin**, *Visioen na die preek* (1888), olie op doek

Volgens Jordan en Weedon (1997:320) behels primitivisme onder andere ook 'n soeke na 'n utopie waar 'n onbesoedelde mensdom in 'n ongerepte natuur 'n idealistiese tweede begin kan maak. Hierdie utopiese ruimte is gelyk aan die paradys wat, so is gevoel, verlore was vir moderne Westeringe. Hierby voeg Amselle (2003:979-980) dat primitivisme in sommige aspekte 'n verdere skakel verteenwoordig in 'n reeds lang-gevestigde romantiese tradisie van eksotisering en eskapisme wat uiting gevind het in byvoorbeeld die skilderkuns van Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), Eugène Delacroix (1798-1863) en Théodore Géricault (1791-1824) asook in die skrywe van onder meer die filosoof Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), asook die digters Lord Byron (1788-1824) en Percy Shelley (1792-1822).

Primitivism stands for that aspect of the Romantic movement which is based on the assumption that there exists a form of humanity which is integral, is cohesive, and works as a totality. Since this totality is always defined as a critical opposite to the present, it is always a representation of the primitive *other* (Miller, 1991:55).

Gauguin is in vele opsigte die prominentste persoonlikheid van die *fin de siècle*-kunstenaar wat in woord en daad sy rug gekeer het op die Westerse samelewing (deur Frankryk te verlaat) om 'n tweede begin te maak in 'n eenvoudiger en suiwerder omgewing (naamlik in Tahiti) en 'n bestaan te maak tussen en soos mense binne 'n sogenaamde primitiewe kultuur, die Tahitiërs. Voor hierdie vertrek het hy reeds werke geskep wat as primitivisties beskryf kan word, waarvan die mees herkenbare primitiewe elemente uit die volkskuns van die landelike Breton- streek in Frankryk afkomstig is. Een van sy bekendste werke wat uit hierdie periode dateer, is *Visioen na die preek* (1888).

Ten spyte van die metamorfose wat sy Breton-geïnspireerde kuns ondergaan het (met ander woorde, 'n fokus op die potensiële vergeesteliking in sy kuns en 'n wegdoen met die voorafgaande impressionistiese inslag in sy werk), het dit hom nog nie toegelaat om die soort skeiding – fisies, kultureel en spiritueel – tussen homself en die Weste waarna hy gesmag het te bereik nie. Sy eie verduideliking hoekom hy Frankryk verlaat het vir die verre en onbekende Suidsee is in Februarie 1891 na aanleiding van 'n onderhoud gepubliseer in die *Echo de Paris*:

I only desire to make a simple, very simple art. In order to do this it is necessary for me to immerse myself in virgin nature, see no one other but savages, live their life, with no one other thought in mind but to render, the way a child would, the concepts formed in my brain, and to do this with nothing but the primitive means of art, the only means that are good and true (Gauguin, aangehaal in Varnedoe, 2002b:187).

Staszak (2004:353) plaas Gauguin se kuns wat in Tahiti geskep is in die konteks van hoe kunswerke 'n hoogs subjektiewe visie van die werklikheid oordra. Daarom, ongeag hoe

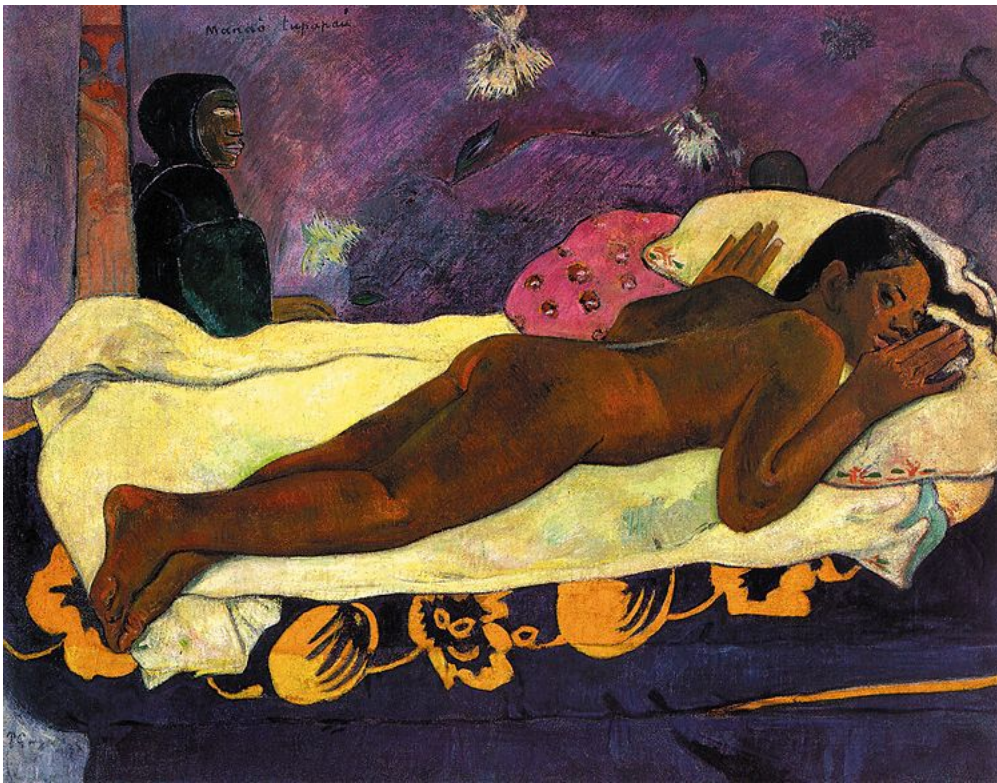


Fig. 2.2 **Paul Gauguin**, *Manao tupapau* (1892), olie op doek

realisties al dan nie 'n kunswerk mag voorkom, dra dit nie noodwendig inligting oor ten opsigte van hoe die wêreld is nie, maar wel hoe die kunstenaar se wêreldbeskouing hom/haar toelaat om dit interpreteer. Met ander woorde, Gauguin se skilderye wat Tahiti as 'n paradys voorstel – die dikwels onherbergsame landskappe, en ook die mense, hul kulturele praktyke en rituele – is veel meer insiggewend oor die verwagtinge van die Westerse kunstenaar en sy interpretasie van 'n eilandsbestaan in die Suidsee as oor die eiland en sy mense self. Dus: Gauguin het nie Tahiti probeer skilder nie, maar wel sy Tahitiese droom.

Met betrekking tot die primitivistiese fasette in die werke wat Gauguin in Tahiti geskep het, argumenteer Staszak (2004:354) dat daar drie duidelike komponente na vore tree wat die outeur illustreer aan die hand van 'n voorbeeld, naamlik *Manao tupapau (Die gees van die dood hou wag)* (1892). Eerstens maak die kunstenaar gebruik van motiewe wat geassosieer word met Tahiti (die helder blomme, oftewel *hotu*) en wat deel vorm van Tahitiese kulturele gebruike (soos die reliëfwerk aangebring op die suil in die agtergrond, bekend as die *paréo*). Tweedens is die Tahitiese mitologie betrokke in die voorstelling van die *tupapau*, die gees van die dood. Derdens – die simboliese komponent – is daar 'n ontologiese kontinuïteit teenwoordig in die prentoppervlak wat nie 'n onderskeid tref tussen die materiële en die spirituele nie. Dit wil sê dat die jong meisie op die bed en die *tupapau* visueel geplaas is in dieselfde realiteitsvlak, asof Gauguin kon sien wat die meisie op die bed sien en dit as sodanig gereproduseer het. Hierdie is met ander woorde 'n visuele strategie waarmee 'n lewensuitkyk verbeeld word, naamlik dat die geestelike en die fisiese werklikhede op gelyke voet bestaan en deel uitmaak van dieselfde perseptuele veld. Dit is 'n kwaliteit wat Gauguin vermag deur die formele elemente van die werk, en wat hy reeds vantevore geïmplementeer het in sy Breton-skilderye soos *Visioen na die preek*. In die geval van *Manao tupapau* en Gauguin se Tahitiese werke is die beduidende invloed egter nie van Europese oorsprong nie. Hierdie aspek verleen aan die werke, formeel gesproke, 'n duideliker uitkenbare visuele breek met die Westerse skildertradisie.

Opsommend kan gestel word dat Gauguin se Tahiti-werke beskik oor (1) 'n primitivisme ten opsigte van motiewe, (2) 'n primitivisme van onderwerp, asook (3) 'n wêreldbeskoulike primitivisme. In sy benadering tot primitivisme het hy skilderye geskep waarvan die lyngebruik baie vereenvoudig is, die proporsionele akkuraatheid van sy figure asook algehele perspektief onderspeel is, die kleurgebruik helder is en in skerp kontras verkeer, die skaduwees weggeval het, en waar hy in sy uitbeelding daarvan aan die verbeeldingryke 'n gelykwaardige status as die visueel-waarneembare kon gee. Hierdie *formele* aanwendsels word met ander woorde aanduidend van die kunstenaar se pogings om *inhoud* en *simboliese betekenis* weer te gee in sy werke wat op dieper vlak spreek van aspekte van

die primitiewe, die ongerepte, die spirituele soos wat hy dit verstaan het. Daar is dus 'n formele "taal" wat die beskouing van wat die primitiewe is, kommunikeer.

Primitivisme ná Gauguin manifesteer in uiteenlopende vertakings binne Westerse kuns. Sedert Gauguin se aktiewe jare as kunstenaar het 'n lang lys van modernistiese kunstenaars hulself binne die raamwerk van primitivisme geïmposisioneer. Hierdie kunstenaars, om maar na 'n handvol te verwys, sluit in die fauviste, Picasso, Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) en die Duitse ekspressioniste, Constantin Brancusi (1876-1957), Amedeo Modigliani (1884-1920), Paul Klee (1879-1940), Henry Moore (1898-1986), Alberto Giacometti (1901-1966), Barbara Hepworth (1903-1975, talle surrealistiese asook sommige Amerikaanse abstrakte ekspressioniste. In Suid-Afrika het dit ook betrekking op onder meer die kuns van Maggie Laubser (1886-1973), Irma Stern (1894-1966), Walter Battiss (1906-1984), Alexis Preller (1911-1975) en Cecil Skotnes (1926-2009). Primitivisme binne 'n meer eietydse milieu sal later bespreek word. Vir eers is daar een spesifieke kunswerk wat meer aandag verg in die konteks van pogings om primitivisme as benaderingswyse te verduidelik: Picasso se *Les demoiselles d'Avignon* (1907).

*Les demoiselles d'Avignon* word allerweë beskou as 'n radikale kunswerk in die geskiedenis van Westerse kuns, moontlik selfs vergelykbaar met die kettingreaksie wat Giotto di Bondone (1226-1337) se werke vir die Renaissance beteken het. Volgens Rhodes (1994:90) word die primitivistiese kwaliteite van dié skildery gewoonlik bespreek in terme van sekere formele ooreenkomste wat bestaan tussen elemente wat in die kunswerk voorkom en elemente van Iberiese en Afrika-beeldhoukuns, meer spesifiek die twee figure aan die regterkant se maskeragtige gesigte. Sodanige formele klem is waardevol, maar sien die inhoudelike aspekte oor die hoof.

Modernistiese kunskritici het soms ook die invloed van Afrika-kuns op *Les Demoiselles* probeer onderspeel, maar binne die meer resente konteks is dit allermins die geval. Patricia Leighton (geb. 1946), 'n Amerikaanse kunsgeskiedkundige, argumenteer dat die kunswerk geskep is in reaksie op die skandale en vurige debatte oor Franse koloniale beleid in Afrika tussen 1905 en 1906 wat gelei het tot 'n openbare antikoloniale opposisie van anargisme en sosialisme (Leighton, 1990:611).

Primitivism among the modernists also sometimes expressed an artist's political concern with the plight of exploited and oppressed native populations, as with Picasso during the Congo scandals of 1905-107. Primitivism was much more than a method for transforming style, since such formal radicalism simultaneously served to present an alternative to currently entrenched social and aesthetic forms, mingling concepts of authenticity, spontaneity, and freedom from the repression of bourgeois



Fig. 2.3 **Pablo Picasso**, *Les demoiselles d'Avignon* (1907), olie op doek

social, aesthetic, and moral constraints as well as political oppression (Antliff & Leighten, 2003:229).

Of die skildery werklik 'n politieke stelling is, of dit meer neig na sosiale kommentaar, en of dit grootliks te make het met die skep van 'n nuwe visuele taal in gesprek met die geskiedenis van Westerse kuns, bly intussen 'n hoogs komplekse debat. Wat wel vir die doel van hierdie verhandeling van belang is, is dat Picasso 'n kunswerk geskep het met duidelike invloede van sogenaamde primitiewe kuns, en dat hy dit volgens oorlewering onder andere gedoen het met die doel om te skok. Dit is nie alleenlik die uitdaging en verwerping van Westerse estetiese norme in die kunste wat ter sprake is nie, maar veral die inhoud – eerstens, die uitbeelding van prostitute en tweedens, hul onbeskaamde lyftaal wat die aanskouer terselfdertyd uitdaag en konfronteer. Hoewel *Les Femmes d'Alger* eers in 1937, dertig jaar nadat dit geskep is, vir die eerste keer aan die publiek vertoon is, het Picasso dit wel tentoongestel aan sommige van sy medekunstenaars en vriende. Gegewe die Westerse en spesifiek Franse estetiese raamwerk van die tyd het diegene wat dit aanskou het die skildery ontvang as 'n ontstellende en afskuwelike kunswerk (Jordan & Weedon, 1997:323; Rhodes, 1994:91).

Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979), 'n Duits-gebore kunshandelaar en versamelaar wat onder die eerstes was om Kubistiese uitstallings te reël, en aan wie Picasso sy dank betuig het deur die skep van die Kubistiese werk *Portret van Daniel-Henry Kahnweiler* (1910), onthou die onthulling van *Les Femmes d'Alger* soos volg:

... none of his painter friends followed him. The picture he had produced seemed to everybody an insane and monstrous thing. Braque said the impression it made on him was as if someone had drunk petroleum so as to spit fire, while Derain said to me privately that he would soon find Picasso hanging behind his large painting, so desperate did its mood seem to him (Kahnweiler, aangehaal in Jordan & Weedon, 1997:333).

André Salmon (1881-1969), 'n Franse kunstenaar en vriend van Picasso, het sy reaksie op die werk soos volg beskryf:

Picasso inevitably presented us with an appearance of the world that did not conform to the way in which we had learned to see it. For the first time in Picasso's work, the expression of the faces is neither tragic nor passionate. These are masks almost entirely freed from humanity (Salmon, aangehaal in Rhodes, 1994:91).

Soos reeds vermeld sluit die modernistiese breek met veral akademiese kunskonvensies van die negentiende eeu ook die wegdoen met piktorale storievertelling wat reeds met die realistiese tradisie op die agtergrond begin tree het. Dit is 'n skuif vanaf kuns-oor-die-lewe na kuns-om-kuns (*l'art pour l'art*) en is 'n wydverspreide kenmerk onder Westerse kuns wat

geskep is tussen die middel-negentiende eeu en die vyftigerjare van die twintigste eeu. In sy voorskotse vir die skildery het Picasso benewens die vyf prostitute ook twee mans, 'n matroos en 'n mediese dokter, by die komposisie ingesluit. *Les Demoiselles* het dus begin as 'n storie oor prostitusie, hul kliënte en die ewigdurende gevaar van geslagsiektes. Jordan en Weedon (1997:331, 333) maak die opmerking dat hoewel Picasso ten tyde van die voltooiing van *Les Demoiselles* die mansfigure asook die bordeel as agtergrond uitgelaat het, en heeltemal afstand gedoen het van die tradisionele narratiewe, die kunswerk in wese verander het in die storie oor hoe moderne kuns gebore is in 'n bordeel.

Tog, anders as Salmon, maak Goldwater (1986:154) die opmerking dat die figure in *Les Demoiselles* gelaai is met selfbewustheid (in die sin van bewus wees van die self, eerder as skaam). Hiermee verwys hy na 'n kenmerk van die Westerse figuratiewe tradisie wat behels dat figuratiewe uitbeeldings dikwels oor gesigsuitdrukkinge of liggaamstaal beskik wat in wisselende mates verraai dat die uitgebeeldes voorkom asof hulle daarvan bewus is dat hulle aanskou word. Goldwater (1986:154-155) argumenteer dat hierdie kwaliteite beslis in *Les Demoiselles* teenwoordig is, maar geensins op die subtiele trant soos wat die Westerse aanskouer gewoon is nie – die aanskouer word onbeskaamd vierkantig in die oë teruggestaar<sup>8</sup>. Hierdie intense selfbewuste voorkoms van die figure in *Les Demoiselles* is 'n eienskap wat soveel te meer noemenswaardig is vanweë die invloed wat primitiewe kuns op die werk het, omdat dit 'n kwaliteit is wat deurgaans by basies alle primitiewe kunswerke ontbreek (Goldwater, 1986:157-158).

Ongeag die teenwoordigheid van of gebrek aan selfbewustheid in die figure van *Les Demoiselles* is daar 'n noemenswaardige skeidingslyn teenwoordig in die werk wat beide formeel en inhoudelik van aard is. Die drie figure aan die linkerkant se gesigte leen formele elemente uit Iberiese beeldhoukuns en, hoewel abstrak, is steeds duidelik uitkenbaar. Die gesigte van die twee figure aan die regterkant leen stilisties van Afrika-maskers en is baie meer abstrak en feitlik totaal verwyderd van tradisionele Westerse skoonheid. Al vyf figure is gelaai met 'n vlak van intensiteit wat verder versterk namate die aanskouer die kunswerk van links na regs aanskou. Inhoudelik, argumenteer Goldwater (1986:150), is hier ook 'n skeiding teenwoordig tussen die moderne kuns wat geskep is tot en met hierdie skildery en die moderne kuns wat kunstenaars sou skep daarna. Verder dra die Westerse begrip van skoonheid, en die aanname dat kuns veral die skone verbeeld, enorme gewig in hierdie verband. Met ander woorde, *Les Demoiselles* is 'n aanslag op die aanskouer, nie ten opsigte

---

<sup>8</sup> Die kritikus John Berger (geb. 1926) se interpretasie van subtiele oogkontak teenoor 'n pront kyk soos toegepas op Tiziano Vecelli (1485-1576), algemeen bekend as Titian of Titiaan, se *Venus van Urbino* (1838) teenoor Edouard Manet (1832-1883) se *Olympia* (1863) is welbekend in hierdie verband.

van seksuele losbandigheid nie, maar teen die lewe self soos Picasso dit ervaar het in terme van siekte, dood, eensaamheid, genadeloosheid en nie net die leemte van skoonheid nie, maar ook in terme van aktiewe "lelikheid".

By verskeie geleenthede oor die verloop van sy loopbaan het Picasso homself uitgespreek teen die akademiese opleiding wat Westerse kunstenaars ontvang by gevestigde kunsskole en -instansies, sowel as teen die idee van klassieke skoonheid wat reeds vir die Westering van geboorte af voorgelou word as die utopiese voorbeeld.

Academic training in beauty is a sham. We have been deceived, but so well deceived that we can scarcely get back even a shadow of the truth. The beauties of the Parthenon, Venuses, Nymphs, and Narcissuses are so many lies. Art is not the application of a canon of beauty but what the instinct and the brain can conceive beyond any canon (Picasso, aangehaal in Harrison & Wood, *reds.*, 1992:501).

Picasso se impak op kunstenaars van die moderne tyd en sedertdien kan nouliks oorskot word. Veral wat sy gebruik van primitivisme betref het hy heelwat kunstenaars beïnvloed. Die moderniste het hierop gebou deur veral verskeie elemente van die tradisionele kunsvorms uit Afrika, Oseanië en die Amerikas in hul kuns te aproprieër. Dikwels het modernistiese kunstenaars direk visuele elemente van primitiewe artefakte vir hul kuns toegeëien, soms het hulle elemente of die style daarvan aangepas vir hul eie kunstige uitsette, en soms het hulle daarna gestreef om die emosionele impak van primitiewe werke te reproduseer. Die magiese en religieuse beelde uit die kuns van Afrika, Oseanië en die Amerikas het in hul eie betrokke kontekste radikaal verskillende betekenisse, waardes en selfs status gehad as Westerse kuns. In die regmatige kontekste daarvan is hierdie beelde beskou as personifikasies van spirituele entiteite wat tydens rituele 'n enorme en oombliklike spiritueel-gelaaide mag dra (Jordan & Weedon, 1997:326).

During the religious ritual, the person who dons the mask in order to represent a specific entity loses for that time his individual identity and becomes the spirit itself; in the primitive view, man thus has the capacity to be temporarily transformed into some other spirit, whether of an ancestor, animal, or tree. The transformation is visual as well as psychological, for the mask costume usually totally alters the appearance of the ritual participant (Maurer, 2002:549).

Hierdie spirituele belading in terme van assosiasies met primitiewe kuns, sowel as die transformatiewe en die sielkundige aspekte daarvan, is besonder hoog geag deur die dadaïste en die surrealiste – wat dit op hul beurt ook probeer reproduseer het in hul eie kuns. Wat hulle hierin raakgesien het, was die magtige en misterieuse transformatiewe dimensies – die mag om die subjektiwiteit van die individu te transformeer. Vir die dadaïste en surrealiste moes kuns nie bloot metafores wees nie, maar 'n metamorfose volbring.

Wat hierby aansluit is die besondere belangstelling in die mag van fetisje, die gebruik van maskers in rituele, en die rol van die kunstenaar as 'n soort magiese towenaar, oftewel 'n sjamaan. Die voorstanders van primitivisme het in die proses toenemend belangstelling begin toon vir wêreldbeskouings waar voorkeur gegee word aan die spirituele bo die nie-spirituele, die bonatuurlike bo die alledaagse (Rhodes, 1994:160, 185, 195-198).

Die aanvanklike groot uitdaging vir primitivistiese kunstenaars was om hul kuns te vul met 'n gelykstaande primitiewe fetisjiese, magiese kwaliteit as primitiewe kuns self. Baie van die Afrika-maskers wat die primitivistiese kunstenaars beïnvloed het, is byvoorbeeld oorspronklik geskep om gedurende bepaalde rituele gebruik te word. Hierdie rituele het bonatuurlike narratiewe behels wat onder meer ook magiese en mistifiserende eienskappe aan die maskers gekoppel het. Die gedagte van die kunsobjek as fetisj is geleë in hierdie assosiasie waar die kunsobjek geag word as 'n noodsaaklike deel van 'n rituele poging om verandering in die reële (of dan tasbare, waarneembare) werklikheid mee te bring – hetsy om genesing te bring, om 'n onwelkome entiteit te ban, as pleidooie, as vloeke, of as verhalende manifestasies van 'n gemistifiseerde verlede. Primitivistiese kunstenaars wou ook hul werke laai met kwaliteite wat die werklikheid kon beïnvloed (Corse, 1994:122; Jordan & Weedon, 1997:326).

Primitivisme se verwantskap met moderne kuns, soos tot op hede bespreek, dateer veral tot voor die aanvang van die Tweede Wêreldoorlog (1939-1945). ). Daar is talle kunshistorici soos Rhodes, Rubin en Varnedoe wat die relevansie van primitivisme ten opsigte van kuns tot die uitbreek van die Tweede Wêreldoorlog beperk en ander, weliswaar minder, wat hierdie gedagte teenstaan soos Kirschenbaum en argumenteer dat primitivisme vandag steeds in verskeie vorme en vertakings 'n beduidende rolspeler is in internasionale kontemporêre kuns. Besinnings hieroor word uitgebrei in Hoofstuk 2 (onder punt 2.2.4) waar primitivisme of elemente daarvan soos dit na modernisme manifesteer, bespreek word. Dit bring die historiese kontekstualisering van primitivisme dan vir eers op 'n punt waar die vernaamste kritiese dispute ten opsigte van die term onder die loep geneem kan word.

### **2.2.3 Primitivisme: 'n kritiese bespreking**

As konsep word die kontroversiële term primitivisme dikwels beskou as Eurosentries, 'n manifestasie van Westerse imperialisme en magskonstrukte, 'n voortsleping van kolonialistiese praktyke en denkpatrone, inherent rassisties, 'n voorbeeld van doelbewuste onkunde, die erkenning van die Westerse meester teenoor die anonimiteit van die nie-Westerse kunstenaar en dies meer.

Kritici soos die Hongaarse kunsgeskiedkundige Esther Pasztory (geb. 1943) dui ook daarop dat begrippe soos *kuns*, *kunstenaar*, *kunsgeskiedenis* en *kunsgalerye* opsigself Westerse konstruksie is met Westerse kriteria en dat die erkenning wat Westerse primitivistiese meesters deur hul kopieë en verwerkings van sogenaamde primitiewe kuns ontvang teenoor die anonimiteit van die nie-Westerse skepper hoogste manifestasie die epitoom is van die teenwoordige magswanbalans. Die volgende punte van kritiek teenoor primitivisme wat hier bespreek word, dek nie die hele spektrum daarvan nie, maar is geselekteer op grond van die relevansie daarvan tot hierdie verhandeling (kyk ook Pasztory, 2009).

As begrip behels primitivisme 'n onderliggende magskonstruk waar die Westerse komponente – die Westerse kunstenaar, die Westerse kunsgeskiedenis, die Westerse kunstradisie en Westerse kulturele waardes – as volwaardig of ten volle ontwikkel, beskaafd en rasioneel beskou word, terwyl die nie-Westerse komponente daarvan na verwys word as primitief, onderontwikkel, onbeskaafd en irrasioneel (wat op hul beurt groter klem op die spirituele mag impliseer) (Rhodes, 1994:7-9).

Onder die algemeenste punte van kritiek teen primitivisme geld dat die term en die assosiasies wat daarmee saamgaan met ander woorde vanuit 'n Westerse ingesteldheid gekonsepsualiseer word. Daarom kan verder geargumenteer word dat die konseptualisering en gebruik van primitivisme 'n gedwonge Eurosentriese eenrigting-transaksie is waar die betrokke nie-Westerse kulture en hul kunstradisies (die ander<sup>9</sup> en hul andersheid) nie bloot uitgebuit word nie, maar beroof word deurdat elemente daarvan ter wille van Westerse kuns gesteel of sonder toestemming of erkenning geapproprieer word.

Each of us is simultaneously the beneficiary and the victim of this heritage. Western artists, in particular, are the beneficiaries because it has enriched our store of visual knowledge, and added to our repertoire of formal means. But artists are also the victims of this legacy, because we have inherited an unconscious and ambivalent involvement with the colonial transaction of defining Europe's *Others* as *primitives*, which, reciprocally, maintains an equally mythical *Western identity* (Hiller, ed., 1991:1).

Die gevolgtrekking wat uit hierdie argument spruit is dat Gauguin, Picasso en hul medekunstenaars (tydgenote en geesgenote) hulself net so skuldig gemaak het aan plundering en diefstal as die res van die groter koloniale projek. 'n Meer gematigde beskouing hiervan is Staszak (2204:358) se redenasie dat Gauguin se aandeel in primitivisme as 'n geheel teenstrydig is deurdat hy ander Westerlinge oorreed het om nie-Westerse kulture en hul kunste in besonder te waardeer, terwyl hy homself soos 'n goeie

<sup>9</sup> Die *ander* verwys hier na diegene wat gemarginaliseer is deur die imperiale wêreldbeskouing van kolonialisme en vorm binne talle kontemporêre postkoloniale kritiek ook 'n fokuspunt vir ondersoek in die voortgesette marginalisering wat in hedendaagse samelewings voorkom.

kolonialis daaraan skuldig gemaak het om hierdie einste nie-Westerse (intellektuele) eiendom sonder toestemming of apologie vir homself en sy eie belange en bevorderings in te win en sodoende in sy eie kuns te approprieer volgens wil. Hierin berus die inherente problematiek van primitivistiese kuns, naamlik dat dit dikwels met “goeie bedoelinge” gepaardgaan. Verder het dit soms wel gelei tot die waardering van dit wat anders is, maar daar is wel ook magsverhoudings teenwoordig wat bepaal dat die skep van primitivistiese kuns in die belang is van die kunstenaar wat ’n burger is van die koloniale moondheid is. By implikasie word die sogenaamde primitiewe kunstenaar, wat verantwoordelik vir die oorspronklike kunswerk wat die invloed vorm tot die ontstaan van die primitivistiese werk, stilgemaak en verdwyn in anonimiteit.

Hierdie argument kan verder geneem word. Tipies van die waardebepalings inherent aan kolonialisme is dat die kolonialis se skeppings as kunswaardig beskou word en dat die kolonialistiese kunstenaar gevolglik kan kwalifiseer as meester binne die Westerse kanon. In teenstelling hiermee is die gekolonialiseerde se skeppings beskou as artefakte, dit wil sê gebruiksartikels met ’n bepaalde kunsagtige estetika. Verder is die gekolonialiseerde kunstenaar as individu nie belangrik geag nie en verdwyn gevolglik in anonimiteit. Kortom, talle kritici soos Rhodes (1994:7-12) wat die opinie huldig dat primitivisme tot die modernisme beperk is, kritiseer primitivisme prontuit op grond daarvan dat dit uitsluitlik *wit kuns* met ’n koloniale basis sou wees.

Ek gaan nie in hierdie verhandeling akkoord met Rhodes se siening nie, veral aangesien die primitivisme in sy beskouing gebonde is aan die moderne periode en uitsluitlik te make het met ongesonde magsverhoudinge tussen kolonialiseerder en gekolonialiseerde. Die moontlikhede wat kunstenaars in die konteks van primitivisme ondersoek is gewoonlik meer veelfasettig as hierdie redelik beperkte uitkyk op die saak. Rhodes se beskouinge mag inderdaad gesien word as ’n voorbeeld van waar die soeke na elemente van vroeë Westerse denkwyses en handeling wat ter wille van postkoloniale diskoerse gedekonstrueer kan word, neig om sy relevansie te oorskry en oordadig te raak. Hiller (1991:1) se stelling (soos vroeër aangehaal) kan argumentsonthalwe net sowel uitgebrei word dat primitivistiese kunstenaars, in die herwinning en verwerking van formatiewe elemente uit sogenaamde *primitiewe kuns*, die slagoffers is van die kwaadwilligheid van postkoloniale kommentators. Verder is dit van belang om ag te slaan daarop dat die proses waarby visuele vormtaalelemente van een kultuur geïnkorporeer word by ’n ander ’n verskynsel is wat herhalend regoor die wêreld al plaasgevind het waar verskillende kulture met mekaar kontak gemaak het. Hierdie kontakmakings het weliswaar dikwels met konflik gepaardgegaan, maar in ander gevalle is kontak gemaak deur handeldryf, en die verspreiding en aanvaarding van

nuwe religieë en kulturele gebruike is ook voorbeelde waar kulturele interaksie gelei het tot die inkorporering van ander kulture se visuele vormtaalelemente.

Wat die verkeer van magsverhoudinge ten opsigte van kulturele uitruiling betref, kan die invloede van hierdie visuele vormtaalelemente asook kunspraktyke na beide kante toe werk, met ander woorde die kuns van die “superieure” magte kan invloede uitoefen op diegene wat hulle verower het, en net so kan diegene wat as die verloorders uit die groter militêre konflik tree se kuns ’n invloed uitoefen op die kuns van hul domineerders se kultuur.

Bekender voorbeelde sluit in die invloede van antieke Egiptiese beeldhoukuns op antieke Griekse beeldhoukuns; Griekse beeldhou en argitektuur op Romeinse kuns; Romeinse kuns op die kuns van hul verowerde gebiede in Europa en Klein-Asië; kunsstyle geassosieer met gelowe (Christelike, Hindoeïstiese, Boeddhistiese en Islamitiese kuns) op die kuns, veral argitektuur, van die kulture van landstreek waarheen hierdie gelowe versprei; die argitektuur en reliëfbeeldhoukuns van die Majas op die kuns van die inwoners van Teotihuacán; die Italiaanse Renaissance op die res van Europa in terme van tekenkuns, skilderkuns, beeldhoukuns, argitektuur, en dies meer (Boardman, 1964:127-174).

Een perspektief op primitivisme is dan dat dit ook geïnterpreteer kan word in die konteks van interkulturele kontak se gevolglike effek op die visuele kunste van ’n groter bepaalde kulturele groep. Anders as die bogenoemde gevalle, is die grootste aantal kunswerke wat as Westerse primitivisme geag word, geskep te midde van die groter (aanvanklik Europese) Westerse koloniale projek, met ander woorde ten tye waar groter afstande per skip as ooit vantevore afgelê kon word. Gevolglik deel die partye betrokke by primitivisme nie bloot slegs kulturele verskille nie, maar ook etniese verskille. Etnisiteit is op sigself ’n kontensieuse begrip in enige konteks waar dit voorkom en juis met betrekking tot primitivisme binne die modernisme, is dit besonder plofbaar omdat dit geïnterpreteer kan word as die oorname (selfs plundering of diefstal) van bepaalde etniese groepe se kulturele eiendom deur ’n ander etniese groep wat deur superieure militêre mag onderdrukking uitvoer.

Vanuit ’n eietydse wêreldbeskouing waar alle kulture en etniese groepe in teorie as gelykwaardig beskou en gerespekteer word, soos hierbo uiteengesit, volg dit uiteraard dat kolonialisme en die uitvloeisels besonder krities aanskou moet word. Dit is egter nie kolonialisme wat hier ter sprake is nie, maar die kuns wat deur landsburgers van koloniale magte geskep is en die invloede wat die kunste van die gekolonialiseerde kulture daarop gehad het. As daar argumentshalwe aanvaar kan word dat ’n fenomenale groot vloot in 1421 vanaf China geseil het om die wêreld te verken, soos beweer deur Gavin Menzies in sy kontroversiële boek, *1421: The year China discovered the world* (2002), en dat sommige van hierdie vloot se skepe en vlotte by verskillende geleenthede deur storms meegesleur is en

dat daar bemanningslede was wat oorleef het en gestrand gelaat is langs die suidelike Ooskus van Afrika en langs die Golf van Guinee, dan kan daar met groter erns gekyk word na bewerings dat die hooftoisels van die Basoeto's in die Drakensberge se spits-struktuur deur Chinese invloed tot stand sou gekom het. Dieselfde geld vir die merkwaardige ooreenkomste tussen Chinese maskers en die Punu-maskers van Gaboen en die Baulé-tweegesigmaskers van die Ivoorkus. In hierdie gevalle kan met betrekking tot primitivisme as interkulturele vermenging aangevoer word dat die Afrika-kunstenaars elemente van Chinese kuns oorgeneem het binne die konteks van interkulturele invloede.

Die gevolgtrekking wat vir my hieruit spruit is dat interkulturele kontak dikwels daartoe lei dat 'n transaksie van visuele vormtaalelemente en potensieel ook inhoudelike en simboliese aspekte geskied. Eerstens word oorspronklikheid en innovasie nie ewe hoog geprys deur alle kulture nie en gevolglik word die presiese kopiëring van kunsobjekte nie vanuit dieselfde perspektief gelees nie. Om hierdie transaksie dan sonder meer te interpreteer as 'n vorm van diefstal of plagiaat is myns insiens 'n gevolgtrekking wat nie reg laat geskied aan die meer geskakeerde omvang van die betrokke handeling nie. Ek sal veel eerder wil aanvoer dat dit beskou moet word in die lig daarvan dat hier gewerk word met met een kunstenaar se waardering vir die werk van 'n ander kunstenaar, en dat die waardering vir die ander kunstenaar se visuele taal as invloed dien om nuwe moontlikhede te probeer ontsluit. Dit is so dat die spreekwoordelike speelveld van magshebber en onderdaan geensins gelyk was nie en dat die tyd-ruimtelike konteks waarin primitivisme ontstaan het in samehang met die hoogbloei van kolonialisme geskied het. Om primitivisme egter te etiketteer as bloot kulturele diefstal of as uitsluitlike wit kuns wat geskep in die gees van kolonialisme, beteken dat daar dat die kern van die betrokke interkulturele transaksie misgekyk word, naamlik dat Westerse kunstenaars ook deur blootstelling 'n waardering ontwikkel het vir die visuele tale van nie-Westerse kuns. Verder het die invloed hiervan uiting gevind in Westerse kunstenaars se eie kuns deur die nuwe formele moontlikhede wat primitiewe kunsvorms gebied het.

Dit bring my dan by die punt dat hoewel primitivisme 'n hoogs plofbare terrein vir besinning in 'n na-modernistiese milieu is, mag en moet daar ten spyte van al die kritiek ook ruimte wees vir erkenning aan die primitivistiese projek as 'n ondersoekwaardige onderneming. Dit is veral noemenswaardig omdat hierdie kunstenaars na buite hul eie kultuur uitgereik het vir invloede vanweë hul begeerte om hul misnoeë met hul eie kultuur aan te spreek deur die skep van kunswerke wat weggebreek het van die Westerse estetiese norme en sodoende 'n kritiese introspektiewe blik kon rig op die Westerse kolonialistiese wêreldbeskouing en kultuurpraktyke. Ter illustrasie hiervan stel Kirk Varnedoe (1946-2003), 'n Amerikaanse kunsgeskiedkundige en voormalige kurator van skilder- en beeldhoukuns by die Museum van Moderne Kuns in New York, juis die volgende:

Few aspects of modern art are as complex as primitivism, yet few reveal themselves so arrestingly in purely visual terms. This phenomenon not only testifies to the inventive power of tribal artists, humbling in its denial of Western presumptions linking human potential to technological progress. It also honours the modernist artists, who, subverting their received traditions, forged a bond between intelligences otherwise divided by all the barriers of language, belief and social structure. On the one hand, the power of art to surpass its cultural confines, on the other, the ability of a culture to see beyond, and revolutionize, its established art (Varnedoe, 2002a:x).

Terwyl daar in hierdie verhandeling akkoord gegaan word met Varnedoe se agting vir die primitivistiese projek soos uit die bostaande aanhaling blyk, moet hier egter ook bygevoeg word dat primitivisme veel meer behels as slegs die visueel-waarneembare of dan die formele aspekte van 'n kunswerk. Daar word binnekort teruggekeer na Varnedoe se besinnings oor primitivisme en kritiek wat daarop ontstaan wanneer dit gelees word vanuit die diskoersteorie.

Soos reeds vermeld is die term *primitivisme* afkomstig van *primitiewe*. Laasgenoemde is 'n relativistiese konsep wat, soos dit vandag verstaan word, 'n meer gevorderde norm insinueer, naamlik 'n teenoorstaande onprimitiewe (met ander woorde, die sogenaamde beskaafde, die opgevoede, die ontwikkelde, die geleerde, die meerdere). Die etimologiese oorsprong van *primitief* is *primitif* soos dit in Middeleeuse Frans voorgekom het en dit is gebruik om na iets oorspronklik te verwys. Die oorsprong hiervan is weer *primitivus* vanuit Latyn wat *eerste van 'n soort* beteken, op sy beurt weer afgelei van die Latynse *primus* wat *eerste* beteken. Die betekenis van die woord was dus nie altyd gekoppel aan 'n mindere waardebeplanning nie. Om die konteks vir die benamingskeuse van *primitiewe kuns* te begryp, sou dit insiggewend wees om die gedagte van die *primitiewe* ook binne 'n bondige agtergrondskeets van Sosiale Darwinisme te verduidelik.

Charles Darwin (1809-1882), die beroemde Engelse naturalis wat veral bekend is vir sy opspraakwekkende boek *The origin of species* (1859), se teorie van natuurlike seleksie waarvolgens die vertakkende patrone van evolusie verduidelik kan word, vorm die basis van die meeste antropologiese en sosiologiese definisies van die *primitiewe* as begrip. 'n Noemenswaardige aspek hiervan is dat dit wat oorspronklik verduidelik is as meganiese beginsels van biologiese transformasies vinnig omgeskakel is na filosofiese "bewyse" vir nuwe weergawes van die Middeleeuse idee van 'n hiërargiese "Groter Ketting van Bestaan" (of die "*Great Chain of Being*") wat as praktiese implikasie 'n rangorde van belangrikheid het. Met betrekking tot die hiërargie van mense vertaal dit as 'n vertikale rangorde waar individue ingedeel is volgens hul klassifikasie van, onder andere, ras, klas, geslag, ouderdom en taal. Darwin se teorie van natuurlike seleksie was 'n oortuigende model waarmee die proses van evolusie beskryf kon word. Verder is daarmee voorgehou dat evolusie afhanklik is van

sekere genetiese variasies en dat dit voorafgegaan word deur 'n uiteenlopende proses vanaf eenvoud tot kompleksiteit. Hierdie idee is toegepas ook op die nie-biologiese fasette van die samelewing om sosiale stratifikasie en vermeende superioriteit te fundeer. So is verskeie vorms van Sosiale Darwinisme ontwikkel, aangepas en toegepas op teorieë oor sosiale evolusie soos wat dit voorkom in byvoorbeeld die skrywes van Herbert Spencer (1820-1903) en Ernst Haeckel (1834-1919). Beide Spencer en Haeckel het aangevoer dat dieselfde verhouding bestaan tussen die psigologiese en sosiale ontwikkeling van die beskaafde individu (van kinderjare tot volwassenheid) en dié van die sogenaamde beskaafde gemeenskappe as geheel. Gevolglik is rasse en samelewings wat as primitief beskou is, beklemtoon as rudimentêre prototipes (en daarby ook voorgehou as prototipe vir die oudste Europese samelewings). Die aannames wat hieruit spruit, en as 'n uiters logiese gevolgtrekking aangebied is, was dat verskillende menslike groepe teen verskillende tempo's ontwikkel; meer spesifiek dat die Weste, en by implikasie die Kaukasiër, die hoogste variant van *homo sapiens sapiens* geproduseer het wat die vinnigste sou ontwikkel, en verder, dat hul intrinsieke superioriteit bewys sou wees deur hul stelselmatige globale beheersoorname deur kolonialisme (Halliday, 1971:389-390, 395; Rhodes, 1994:14-15).

Hierdie teorieë wat kollektief beskryf word as Sosiale Darwinisme het gedurende die negentiende eeu 'n baie sterk invloed uitgeoefen op die studie van nie-Westerse artefakte en artefakte uit die oudste samelewings. Gevolglik is die "ontwikkeling" van kuns behandel as 'n deel van natuurlike evolusie terwyl die kuns van die barbaarse nie-Westerling geag is as die laagste vorm daarvan.

Ernst Grosse (1862-1927), 'n Duitse etnoloog, het egter reeds in die laat-negentiende eeu begin aanvoer dat dit waarna verwys word as primitiewe kuns eerder beskou moes word as geproduseerde fenomene met sosiale funksies. Grosse het dit verder ten sterkste beklemtoon dat hierdie werke ook as sodanig verstaan moes word, dit wil sê binne die kulturele konteks waaruit dit afkomstig is (Goldwater, 1986:25). In sy boek, *The beginnings of art* (1897), maak Grosse die stelling dat hy oortuig is dat primitiewe kulture die sleutel is tot die begrip van die oorsprong van alle kunsvorms en dat 'n soortgelyke estetiese impuls te vinde is onder die hele mensdom:

Strange and inartistic as the primitive forms of art sometimes appear at first sight, as soon as we examine them more closely, we find that they are formed according to the same laws as govern the highest creations of art (Grosse, [1897] 2010:78).

Terwyl die bogenoemde ook een van die aanknopingspunte tussen primitivisme en totemisme vorm, en later as sodanig bespreek word, word hiermee vir eers volstaan as konteksskewing ten opsigte van die oorsprong van die gebruik van die term *primitiewe kuns*

en hoe dit gebruik word. Die vermeende superioriteit van die Westerse self teenoor die nie-Westerse ander in 'n wêreldbeskouing waar die kolonialiseerder 'n geregverdigde normalisering van koloniale magte onderskryf, omsluit daarmee saam komplekse en diep skeidende magskonstrukte. Ter wille van 'n inleidende bespreking van hierdie magskonstrukte, verskuif die fokus hier na beskouings van die interpretasie van primitivistiese kunswerke.

Goldwater (1986:143-145) se beskouing dat Picasso as primitivistiese kunstenaar voortgebou het op die benadering van Gauguin berus daarop dat die formalistiese aspekte van die kunswerke die sentrale fokuspunt vorm. Hierdie argument is vandag 'n gevestigde deel van die kunsgeskiedkundige beskouings van die betrokke periode. Daar is egter 'n inherent problematiese aanname teenwoordig hier, naamlik die idee dat sogenaamde primitiewe artefakte belê sou wees met dieselfde waardetoevoegings as soortgelyke tegniese innovasies wat gedurende die laat-negentiende tot vroeë twintigste eeu in Westerse kunspraktyke te voorskyn gekom het. Goldwater (1986:154) argumenteer met ander woorde dat die wyse waarop figuratiewe vorms geabstraheer is, is deur die primitiewe én die primitivistiese kunstenaar op dieselfde manier gedoen sou wees met die oog daarop om dieselfde estetiese probleem aan te spreek of te oorkom. Die problematiek hiervan berus daarin dat Goldwater aanneem dat die karaktereienskappe van die betrokke nie-Westerse artefakte konformeer tot die veranderende belange van moderne kunstenaars (Goldwater, 1986:154; Perry, 1994:3; Rhodes, 1994:8).

In kontras hiermee voer ek eerder aan dat dit die estetiese en inhoudelike belange van die Westerse kunstenaars se kuns is wat verander het (wat onder andere die behoefte ingesluit het om weg te doen met voorskriftelike akademiese kuns, 'n grootskaalse ontnugtering met kolonialisme, asook verskeie skeptiese stemme jeens die vooruitgangsideale van Westerse kapitalisme) en dat hierdie veranderinge die beduidende faktore behels wat gemaak het dat hulle aspekte van nie-Westerse kuns kon begin waardeur het en soseer daardeur beïnvloed is dat hulle die nuwe moontlikhede wat dit vir Westerse kuns kon inhou, raakgesien het en in hul eie werk begin inkorporeer het.

Dit is wel so dat die idee dat sogenaamde primitiewe elemente by moderne kuns ingewerk is, dikwels slegs op die formele affiniteite tussen moderne Westerse kuns en primitiewe kunsvorms en artefakte fokus (Rubin, 2002:3-7). Die weglating van 'n indringender besinning oor die inhoudelike ooreenkomste (tussen sogenaamde primitiewe kuns en die inkorporering van aspekte daarvan in primitivistiese kuns) is dikwels geskoei op die aanname dat die skakel wat primitivisme bind met die nie-Westerse werke wat dit beïnvloed het, ook dan bloot formalisties sou wees. Varnedoe argumenteer egter dat 'n deel van primitivisme se

inslag is juis dat die oorspronklike inhoudelike aspekte van die nie-Westerse werke 'n totale nuwe inhoud kon aanneem binne 'n Westerse konteks:

... modernist primitivism depends on the autonomous force of objects – and especially on the capacity of tribal art to transcend the intentions and conditions that first shaped it (Varnedoe, 2002a:x).

Oor die afgelope twee tot drie dekades is beskouings soos dié van Varnedoe ten opsigte van primitivisme hewig gedebatteer, gekritiseer asook gekwalifiseer deur kunstgeskiedkundiges en ander denkers in die geesteswetenskappe vanuit talle invalshoeke. Een teoretiese benadering wat die studie van primitivisme in besonder beïnvloed het, heet die *diskoersteorie* – 'n benadering wat hoofsaaklik spruit uit die werk van die Franse filosoof Michel Foucault (1926-1984). Die diskoersteorie behels die ondersoek na verskeie politieke en kulturele vertakkings en is veral begaan met die magsverhoudinge wat diskoerse moontlik maak en in stand hou. In hierdie geval, soos dit betrekking het op primitivisme, is die klem eerder op hierdie magsverhoudinge as op die formele aspekte en die outonome betekenis van objekte. Foucault gebruik die term *diskoers* om te verwys na stellings en belange wat as't ware in teksreekse en -sisteme ingeskryf is. Met die term *teks* verwys hy na alle soorte kulturele produkte. Hierdie kulturele produkte sluit byvoorbeeld in dokumentasies en publikasies vanaf boeke en koerante tot advertensies en briewe. Vir die doel van kunstgeskiedenis sluit die term *teks* ook alle vorms van visuele beeldmateriaal in (Barry, 2002:175-176; Perry, 1994:4).

Vanuit die perspektief van die diskoersteorie word primitivisme beskou as 'n komplekse netwerk van sosiologiese, ideologiese, estetiese, antropologiese, wetenskaplike, politieke en selfs wetlike/geregtelike belange (en daarom *diskoerse*) wat in 'n kultuur voed en dit gevolglik bepaal. Dit volg dus dat primitivisme as 'n diskoers 'n massiewe magskonstruk behels in die sin dat diegene in Westerse samelewings wat elemente van die sogenaamde primitiewe analiseer, onderrig, skilder of reproduseer, deur hierdie aktiwiteite ook besig is om dit wat hulle as primitief beskou, te domineer, te herstruktureer en hulself as outoritêr daarvoor te stel (Barry, 2002:176; Perry, 1994:4).

Meer spesifiek, gelees vanuit die perspektief van die diskoersteorie, is Varnedoe se stelling (oor hoe wonderlik dit is dat anderse tradisionele kunsobjekte hul oorspronklike skeppingsdoele suksesvol kon agterlaat en oorbeweeg na 'n doel waarvoor dit in 'n modernistiese kunskonteks ingespan is), gelaai met 'n kombinasie van onkunde en voortdurende koloniale vooroordele. Verder is dit onsensitief vir die tyd-en-ruimtelike omstandighede van die kulture waaruit dié nie-Westerse kuns in bespreking afkomstig is. Die waarneembaarheid van koloniale magsbeskouings in 'n kunsbeweging wat nie net uit die koloniale era afkomstig is nie, maar dit ook verbysteeek, verhoog uit die aard van die saak die

kompleksiteit van enige bespreking wat met primitivisme verband hou op eksponensiële wyse. Vanuit die perspektief van die diskoersteorie is daar met ander woorde geen sprake van transendering of verbystek nie, tensy dit verwys na die koloniale ingesteldheid wat dit sou sien as 'n ophef van 'n mindere posisie tot 'n besonder beskaafde Eurosentriese (en meerdere) posisie. In die konteks van die diskoersteorie is hierdie gedagte, in stede van transendering of verbystek, eerder 'n geval 'n van 'n gedwonge handeling met ongelyke magsbalanse.

As 'n mens dan primitivistiese werke wat binne die modernisme (en dus laat-koloniale era) geskep is as tekste "lees" in die lig van Foucault se diskoersteorie, val die klem eerder op die groter kulturele norme en tradisies as die intensionele betekenis van die kunstenaar. Verder word dit die aanskouer oftewel die *leser* se interpretasie wat die swaarste gewig dra.

In short, irrespective of how artists actually saw themselves utilising non-European sources, imperialism determined how such cultural relations would be used, what scale of virtues would be attached to such appropriations against their cultures of origin (Roberts, 1990:184).

Die omvang van die kritiek teenoor primitivisme soos tot op hede bespreek skets 'n beweging en/of tendens waarbinne kuns geskep is in die konteks van 'n denkraamwerk wat gekenmerk word aan binêre teenpole: veral dan die primitiewe ander teenoor die Westerse beskaafde en gevorderde self. In terme van die visuele skeppingstradisies van die primitiewe nie-Westerse, of dan anderse kulture, het Grosse (2010:78) ook tot die gevolgtrekking gekom dat die vermoë om kuns te skep onder daardie kriteria moet geld wat die mensdom van die diereryk skei. Vir baie Europese kunstenaars en kunsbewegings van die laat-negentiende eeu asook die vroeë twintigste eeu (onder andere die post-impressioniste, die fauviste, die kubiste en die Duitse ekspressioniste) is die kollektiewe ander se "vermoë om kuns te skep" begroet met verwondering. Daar was ook 'n gevoel van gewaarwording van die potensiaal van nuutgevonde visuele hulpbronne om ingespan te word vir nuwe skeppende moontlikhede in die Westerse visuele kunste, al is dit dan ook inderdaad gedoen in eie belang van die Westerse kunstenaar. Daar is nie eenstemmigheid ten opsigte van hierdie gedagte van *die vermoë om kuns te skep* by alle kunshistorici, antropoloë, estetici en ander meningsvormers nie, soos blyk uit hierdie aanhaling deur die prominente Britse antropoloog Tim Ingold (geb. 1948):

We must cease thinking of painting and carving as modalities of the production of art, and view art instead as one rather peculiar and historically very specific objectification of the activities of painting and carving. We are right to admire the skills of Australian Aboriginal painters, and of Inuit and Yup'ik carvers. [These skills] are not, however, specific dialects of a naturally evolved, and developmentally

preconstituted 'capacity for art'. *The existence of such a capacity is a figment of the Western imagination* (Ingold, 2000:131).

In reaksie op beide die pro- en anti-sentimente wat skeppingsvermoë as 'n gemene deler van alle menslike bestaan betref, word daar in hierdie verhandeling nie met een van die twee volkome akkoord gegaan nie. Anders as Ingold en diesulkes word daar in hierdie verhandeling van die standpunt uitgegaan dat 'n kapasiteit om kreatiewe skeppings voort te bring (die term *kuns* is doelbewus hier vermy weens die argumente dat kuns self 'n Westerse konstruk is) nie tot die Westerse kulturele verbeeldingsryk behoort nie, maar ek wil tog voorhou dat een of ander skeppingsdrang en -uiting wel 'n reële werklikheid is wat kulture oorspan. Om veel verder hierop in te gaan sou weliswaar 'n groter filosofiese besinning noodsaak aangaande die wesensaard van kuns of die skeppingshandeling, en is buite die bestek van die huidige fokus, naamlik om die primitiewe en die skakel daarvan met primitivisme te ontgin met die oog op sinvolle omgang met die gekose kunswerke.

Wat van belang is in die konteks van hierdie studie is dat die Westerse besinning ten opsigte van hul beskouing van nie-Westerse kulture drasties in die loop van die twintigste eeu verander het – nie in die minste nie omdat Westerlinge besef het (ongeach die omstredenhede gekoppel hieraan soos hierbo uitgewys) dat nie-Westerse kunstenaars noemenswaardige kunswerke kan skep, en al geskep het, in die konteks van talle nie-Westerse kunstradisies en visuele tale.

Toonaangewende kunsinstansies bepaal ook dikwels die aard van breë heersende beskouings van wat kuns is, wat waardig is om as sodanig aanskou te word, en wat begeerlik is om te besit. In hierdie verband kan verwys word na die Louvre-museum se aankope en ook kontroversiële amptelike uitstalling van sogenaamde primitiewe kunsvorms in 2000. Hierdie uitstalling het weer eens die spreekwoordelike slaggate rondom primitivisme na vore gebring. Die uitstalling, waarin voorgestel is (in teenstelling met Grosse se aanbeveling soos reeds na verwys) dat die kunswerke vanuit 'n "suiwer estetiese" beskouing benader moes word (bedoelende dat die werke ontnem is van alle etnologiese oorwegings soos rituele gebruik) laat die vraag ontstaan of die integrering van hierdie kunsvorms in die Westerse kunsgeskiedenis wat evaluering vereis vanuit bepaalde Westerse norme van kriteria, nie steeds opsigself 'n Eurosentriese bedryf is nie. Desondanks pogings om die sogenaamde primitiewe buite historiese konteks te situeer is enige gesprek oor primitivisme diep gesetel in die politieke geskiedenis van die koloniseerder en die gekolonialiseerde. Tydens die openingtoespraak van hierdie uitstalling (*Pavillon des sessions*, Louvre-museum, 13 April 2000) het die dienende Franse president Jacques Chirac (presidensiële ampstermyn: 1995-2007) die sensitiwiteit rondom die uitstalling met die noodsaaklikheid

daarvoor soos volg probeer vereenselwig (met al die polities-korrekte jargon wat mens sou kon verwag van so 'n toespraak):

For a long time, indeed, the non-Western arts, those which were in a way outside the Indo-European crucible from which our own cultures have arisen, entered our collections, alas in painful circumstances, in a context of colonialism. This was, for Europe, a time of conquest and of economic expansion, but it was also, for the colonized countries, a time of humiliation and of suffering, described by Jean-Paul Sartre as a 'gigantic nightmare'. Gradually, during the second half of the twentieth century, we have constructed new relationships with these countries, step by step, on the basis of understandings, mutual respect, dialogue and exchange. Little by little, the West has taken the measure of the cultural dimension of these civilizations, in all its diversity, complexity and richness, a dimension long disregarded because of arrogance and ethnocentrism. The time has come to give greater visibility to these new relations, placed under the sign of recognition, sharing and fraternity. That is why I have wished that the first arts find in the year 2000 their place in the museums of France (President Chirac, aangehaal in Staszak, 2004:355-356).

Die kritiek teenoor primitivisme wat onder hierdie sub-hoof bespreek is, dek uiteraard nie die volledige spektrum van kritiek teenoor primitivisme nie, maar is wel geselekteer op grond van die relevansie daarvan ten opsigte van hierdie verhandeling. Dit bring die kritiese bespreking van primitivisme tot 'n end ter wille van 'n persoonlike besinning rakende die teenwoordigheid van primitivisme in kuns geskep na die modernisme.

#### **2.2.4 Primitivisme na modernisme**

Verskeie uitstallings is sedert die 1950s wêreldwyd aangebied waarin Westerse en nie-Westerse kuns saam uitgestal is. 'n Voorbeeld hiervan is die *documenta*-uitstallings wat sedert 1955 ongeveer elke vyf jaar in Kassel, Duitsland aangebied word. Ten spyte van die gewildheid daarvan word hierdie uitstallings byna altyd as kontroversieel ontvang en gekritiseer vir redes wat wissel van verbloemde rassisme en Eurosentrisme, tot pretensie en selfs die bewerkstelliging van die groter Westerse kunserfenis se ondergang. Eweneens word dit ook gevier as 'n instelling wat die grense van kontemporêre kuns deurlopend bevraagteken en verskuif. Hierdie aanhaling som die situasie raak op:

Again and again, *documenta* has shattered the world of art, whether in poor postwar times when people thirsted for art, whether in rebellious years of revolution, whether in the lighthearted era at the end of the 20<sup>th</sup> century or whether at the turn of the century dominated by globalization. The history of *documenta* is a history of defeats, of doubts, of scandals and, at the same time, of renewal, of discovery and of artistic creativity. Above all, however, it has always been a history of success" (Glasmeier & Stengel, 2005:9).

In die 1980s is twee noemenswaardige internasionale kunsuitstallings gehou wat die problematiek rondom primitivistiese kuns en die uitstal daarvan in samehang met die uitstal van nie-Westerse werke binne die postmodernistiese paradigma opnuut ondersoek het. Die 1984 retrospektiewe kunsuitstalling by die Museum van Modern Art in New York met die redelik plofbare titel *Primitivism in twentieth century art: affinity between the tribal and the modern* het verskeie Westerse primitivistiese kunswerke van onder meer Gauguin, Matisse en Picasso uitgestal saam met voorbeelde van die sogenaamde primitiewe artefakte wat hul kuns beïnvloed het.

Soos verwag kon word, is hierdie uitstalling hewig gekritiseer, veral omdat die samestelling daarvan weer eens bloot op die estetiese aspekte van die sogenaamde primitiewe werke berus het. In reaksie op hierdie uitstalling is 'n alternatiewe benadering gevolg met die bekende (en weliswaar ook berugte) *Magiciens de la Terre* exposé van 1989 by die Georges Pompidou-sentrum in Parys. Terme soos *kuns* en *kunsuitstalling* is doelbewus vermy om 'n "neutrale" fisiese en diskursiewe ruimte te skep waarin beide Westerse en nie-Westerse kreatiewe skeppings en installasies op gelyke terme tot die publiek tentoongestel kon word.

In kontras met die New York-uitstalling van 1984 is daar byvoorbeeld met *Magiciens de la Terre* gepoog om inligting aangaande die kulturele konteks waarin en die funksies waarvoor werke geskep is, ook met begrip aan die toeskouers weer te gee. Hierdie inligting is ook saam met die werke in die amptelike katalogus opgeneem. *Magiciens de la Terre* is deur sommige kritici en kunstenaars verwelkom as 'n vernuwende wyse om die Westerse konteks van kuns saam te snoer met die kuns en ander tipe skeppinge wat uit nie-Westerse geleedere kom. Dit het egter self ook baie kritiek ontvang, onder andere dat die kombinasie van die betrokke Westerse en nie-Westerse werke as 'n lomp, onsamehangende en ongemaklike "trou" bestempel is (Enwezor & Oguibe, reds., 1999:8-14).

In *Primitivism and modern art* (1994), een van die seminale bronne oor primitivisme, argumenteer Colin Rhodes (geb. 1964) van die Universiteit van Sydney dat primitivistiese kuns beperk is tot kuns wat geskep is binne 'n modernistiese raamwerk (1994:7-12). In kontras hiermee word daar in hierdie verhandeling geargumenteer, in akkoord met die siening van Jean-Loup Amselle (geb. 1942), 'n Franse antropoloog en etnoloog (2003:982-983), dat primitivisme voortbestaan as 'n belangrike dog voortdurende kontroversiële komponent binne 'n eietydse milieu. Hiermee word nie gesuggereer dat primitivisme noodwendig telkens in dieselfde spreekwoordelike gedaante verskyn nie. Sedert die aanvang van die postmoderne era, argumentshalwe reeds sedert die vyftiger- en sestigerjare van die twintigste eeu, is kunstenaars nie meer gemoeid met die objek-tot-objek verhouding soos in die geval van die verwantskap tussen modernistiese kuns en primitiewe

kuns nie. Veral sedert die laat-sestigerjare is die tipe primitivisme waarmee kunstenaars doenig is, aansienlik meer gerig na 'n konsepsuele en intellektuele vlak. Daarmee word bedoel dat eietydse primitivistiese kunstenaars hulself meer begin toespits het op idees oor hoe bepaalde “nie-moderne” artefakte funksioneer asook oor die samelewings en wêreldbeskouings van diegene wat dit produseer (Rubin, 2002:10).

Talle kunshistorici soos Goldwater en Rhodes is geneig om modernistiese primitivisme voor te hou as 'n verhouding tussen twee *personas*: die Westerse kunstenaar en sy beskaafde kultuur en die nie-Westerse ander en sy gepaardgaande andersheid – elk bepaalde entiteite met bepaalde definieerbare eienskappe en grense. Hierdie duidelike grense tussen die lener en die een by wie geleen word, is egter 'n strukturalistiese mite. Grensgevalle en variante van hierdie situasie is volop soos wat die geval van Russiese primitivisme (wat hier onder ter illustrasie bespreek word) bewys.

In haar artikel oor Russiese primitivisme en in besonder die werk van die Russiese avant-garde beeldhouer en skilder Mikhail Larionov (1881-1964) skryf Sarah Warren (geb. 1970), 'n Amerikaanse kunsgeskiedkundige, dat die weg na primitivisme vir Russiese kunstenaars nie slegs geskied het op grond van 'n interaksie met andersheid nie. Sy voer aan dat vir talle primitivistiese kunstenaars in die Wes-Europese konteks soos Gauguin was die voorstelling van andere en andersheid se primêre funksie om by te dra tot die definiëring van die self. Binne die Europese idee van beskawing is Oos-Europa egter, en hiermee saam Rusland, as 'n grensgeval gekonstrueer tussen die “beskaafde wêreld” en die “ryk van barbare daar buite”. Hierdie konteks het Russiese kunstenaars daartoe in staat gestel om hulself te identifiseer as beide moderniste van die Europese beskawing sowel as die primitiewe ander. Sodanige dubbele identiteit het vir die Russiese primitiviste ook meegebring dat hulle hulself as beide onderwerp en objek van etnografie kon interpreteer, met die gevolg dat een persoon verskillende subjektiewe ruimtes (en by implikasie beteken dit verskillende *gazes*) bewustelik kon ervaar het soos dit op dieselfde omgewing ingespeel het (Warren, 2003:31).

So 'n konstante inherente rolverandering (van self en ander) – en gevolglike onstabiele wat hierdie rolle betref – het met ander woorde gelei tot 'n selfbewuste en selfs skisofreniese identiteitsvorming van die Russiese kunstenaar in terme van sogenaamde beskawing en beskaafdheid, sogenaamde primitiewe andersheid. Hiermee saam word die onderlinge magsverwante wisselwerkings daarvan ook op die spits gedryf. Hierdie self-ander-dichotomie is 'n eienskap wat, hoewel 'n uitsondering op die reël binne modernistiese primitivisme, wel dikwels voorkom in kuns met sogenaamde neoprimitivistiese en kruiskulturele karaktereienskappe binne 'n eietydse konteks (neoprimitivisme word later

bespreek). Dit is veral ook van belang vir hierdie studie aangesien dit sentraal is tot die interpretasie van José Bedia se kuns.

Primitivisme se verdere ontwikkeling binne die konteks van die eietydse omgewing is baie kompleks verweef met die gedagte van andersheid, veral as identifisering en teenstand tot voortdurende direkte en indirekte gevalle van kulturele bevooroordeelings teenoor diegene wat tradisioneel buite die binnekring van die manlike Westerling geval het. Baruch Kirschenbaum (geb. 1931), 'n Amerikaanse kunsgeskiedkundige, het die verdere ontwikkeling van primitivisme in 'n eietydse konteks gedokumenteer en verwys na die term *neoprimitivisties* in sy beskrywing van die tydsgees en omstandighede van deelnemers en die impak wat tegnologie op veral jongmense se lewensverwagtinge van die laat-sestigerjare en die vroeë 1970s begin toon het.

In sy artikel *Primitivism and impossible art* (1972) noem Kirschenbaum dat daar gedurende die 1960s en vroeë-1970s reeds deur talle Westerse intellektuele verwag is dat die globale effek van die voortdurende nuwe tegnologiese ontwikkelings in die toekoms sou meebring dat kuns op 'n internasionale vlak meer eenvormig en dus homogeen van aard sou word. Hiermee saam het 'n verwagting bestaan dat die nuwe globale homogene kuns sal lei tot 'n globale kultuur waar mense van verskillende rasse, kulture, nasionaliteite, geloofsoortuigings, waardes en wêreldbeskouings 'n groter gewaarwording van hul eenheid as inwoners van dieselfde planeet sou ontwikkel. Ook, as effek hiervan, is verwag dat mense toenemend meer simpatiek teenoor mekaar se andersheid sou word. Kirschenbaum (1972:169, 172) argumenteer dat die voortsetting van primitivisme juis hierin relevant is binne die meer resente kunskonteks, want dit staan as 'n direkte teenpool tot 'n globale homogene kuns met 'n alternatiewe fokus op eenheid in menswees deur die viering van diversiteit. In sy skrywe beskryf Kirschenbaum hierdie alternatiewe vertakking as *neoprimitivisme* (Kirschenbaum, 1972:168-172).

Ek voer in hierdie verhandeling aan en sluit my bespreking oor primitivisme ook hiermee af, dat primitivisme na die afloop van modernisme nie doodgeloop het nie, maar wel ontwikkel en vertak het as komponente binne nuwe kunstendense. Dit berus in 'n groot mate op die behoefte om weg te breek van die homogene en identiteitslose karakter wat teenwoordig is in so baie kunsuitstallings wat wêreldwyd as die stuiptrekkings van postmodernistiese kunspraktyke voortdoen (en die onbereidwilligheid van die instansies verantwoordelik hiervoor om te erken dat 'n nuwe era reeds ingelui is en dat aspekte daarvan teen verwagtinge terugbeweeg in die rigting van modernistiese besinnings rondom kuns, kreatiwiteit en kunstenaarsvaardighede en -betrokkenheid). Hierdie nuwe primitivisme bestaan binne die metamodernisme in nuwe gedaantes met nuwe geopolitiese

struikelblokke, soos byvoorbeeld kontemporêre kruiskulturele kuns, en is, tereg ook, geensins verlos van kontroversiële kulturele debatte of kwessies rakende identiteits- en magskonstruksie. Die woorde hieronder is besonder relevant in hierdie verband:

For the first time in its history, art – in the form of contemporary art – constantly refers to a principium of otherness as though it were seeking to bear witness to some sort of end of history. In this sense, contemporary art is closely linked to all theories of globalization; in fact it often merely applies their presuppositions. But there is no end of art or of history. It is precisely because of the twofold movement of selecting and asserting canons on the one hand, and rejecting/abjecting otherness as refuse on the other hand, that the game is not yet over. Contemporary art's weakness lies in the illusions of postcolonialism and postmodernity. It is a weakness stemming from an unspoken, underlying philosophy about the end of the world. It is only by moving away from those postmodernist postulates that contemporary art should be able to rediscover more fruitful ways of jointly producing both identity and otherness (Amselle, 2003:986-987).

In aansluiting met primitivisme volg hier nou 'n bondige bespreking van totemisme soos relevant vir die ontleding van primitivistiese kunswerke in hierdie studie.

### **2.3 Totemisme**

Die kunstenaars wie se werk in hierdie verhandeling vergelykend ontleed word, is albei al beskryf as primitiviste, hetsy in die modernistiese tradisie of as deel van die ontwikkeling daarvan binne die konteks van kontemporêre kuns. Die fokus van hierdie studie rus egter op 'n ondersoek om te bepaal hoe en hoekom hulle hulself as kunstenaars gewend het tot die gebruik van elemente uit primitiewe kunsvorms, in besonder in hul figuratiewe uitbeeldings van hibriediese figure (figure wat gedeeltelik mens en gedeeltelik dier is, ook bekend as teriantrope). Met die oog daarop om 'n meer ingeligte benadering van die aard en funksies van hierdie spesifieke uitbeeldings onderskeidelik te kan bied, word die volgende gedeelte oor totemisme aangebied as aanvullend tot die gedeelte oor primitivisme ter formulering van die teoretiese begroning van hierdie studie. Eerstens word animisme ter inleiding bespreek om die onderskeid tussen animisme en totemisme te tref omdat dit dikwels met mekaar verwar word. Dit word gevolg deur 'n bespreking van totemisme en die verskillende vertakings daarvan, en ter afsluiting, word daar spesiaal verwys na sjamanisme as verskynsel binne totemisme.

### 2.3.1 Animisme

Animisme, afgelei van die Latynse term *animus* wat *siel* beteken, behels 'n antropologiese konstruk wat verwys na 'n wêreldbeskouing waar nie-menslike entiteite soos diere, plante en nie-lewendige objekte en natuurlike verskynsels (van klippe en riviere tot storms, sterre en selfs skaduwees) oor geestelike dimensies beskik (Hunter & Whitten, *reds.*, 1976:12). Binne die konteks van religieuse antropologie verwys animisme na 'n breër verskynsel van geloofstelsels of kosmologieë vanuit verskillende wêrelddele, veral soos dit in gebruik was onder talle stamgebaseerde volke voor die infiltrasie en/of impak van kolonialisme en Westerse benaderings tot godsdiensbeoefening. Animisme is direk teenstrydig met die Cartesiaanse dualisme wat die skeiding van gees en liggaam betref soos dit in hierdie beskouing bestaan, omdat daar vanuit 'n animistiese wêreldbeskouing geen skeiding tussen die spirituele en fisiese wêreld bestaan nie. Dit plaas die mens volkome binne die natuursfeer en bied dikwels waardebepalings van die mens as gelykstaande met sommige van die bogenoemde nie-menslike entiteite (Bird-David, 1999:67; Harris, 1983:186).

Die geskiedenis van animisme as antropologiese studieveld dateer terug na Sir Edward Burnett Tylor (1832-1917) se boek *Primitive culture* (1871). Die groter geskiedenis en ontwikkeling van animisme as 'n studieveld is van minder belang vir hierdie verhandeling en daarom word daar gevolglik eerder gefokus op die vertakking(s) daarvan wat besonder relevant is, naamlik totemisme en sjamanisme.

Ingold (2002:42) stel dat die sentrale kenmerkende onderskeid tussen animisme en totemisme berus op hul verskille in interpretasie ten opsigte van hoe lewe ontstaan en die kulturele gebruike wat hieruit voortspruit. Vanuit animistiese wêreldbeskouings word daar byvoorbeeld geglo dat individuele geeste help om lewe te wek, terwyl daar vanuit 'n totemistiese wêreldbeskouing spesifiek geglo word dat lewe afkomstig is van of moontlik gemaak word deur die goedkeuring van 'n bepaalde primêre bron soos voorouergeeste of die land self waar hulle woon en deel met hul voorouers. Die inheemse Aboriginese Australiese bevolkingsgroepe se tradisionele wêreldbeskouings en kulturele gebruike is byvoorbeeld tipies meer totemisties van aard in hul kernoortuigings as animisties.

### 2.3.2 Totemisme

Totemisme is afgelei van die term *totem* wat afkomstig is van die Ojibwa<sup>10</sup>-woord *ototeman* wat *broer/suster* beteken. 'n Totem is 'n objek wat 'n dier of 'n plant voorstel wat tradisioneel

---

<sup>10</sup> Die Ojibwas is een van die grootse inheemse bevolkingsgroepe in Noord-Amerika en is

dien as die spirituele simbool van 'n groep mense (soos 'n familie of 'n stam) met die doel om hulle te herinner aan hul voorouers en die herkoms van hul mense, dikwels as 'n mistieke verlede. 'n Totem verwys ook na 'n objek wat vir mense in groepsverband of vir individue as simbool dien vir 'n spirituele wese waarmee hulle 'n verbintenis of selfs 'n verwantskap het of ervaar, soos 'n dier of 'n plant waaraan daar spirituele eienskappe toegedig word. Die totem (die uitgebeelde dier of plant) tree op as tussenganger in interaksie met 'n bepaalde geestelike familiegroep of individu en dien ook as hul/sy/haar konkrete simbool of embleem hiervoor. Opsommend is die totem met ander woorde 'n vergeestelike entiteit wat dikwels 'n skakeling met 'n mitiese verlede suggereer (Lévi-Strauss, 1973:86-87; Poole, 1973:33-34).

Die term *totemisme* verwys na drie verskillende begrippe: (1) eerstens kom dit neer op 'n wêreldbeskouing wat dikwels as een van talle geloofstelsels manifesteer waar daar geglo word dat 'n mens 'n spirituele verbintenis of selfs 'n spirituele verhouding kan hê met 'n ander lewende wese soos 'n dier of 'n plant en dat hierdie dier of plant kan dien as die spirituele gids van 'n individu; (2) tweedens is dit 'n antropologiese studieveld waarvan die oorsprong terugdateer tot die laat-agtiende eeu en wat die gebruik van visuele uitbeeldings van die spirituele ryk lees as 'n eienskap van die argetipiese eerste geloofstelsels van alle kulture; en (3) derdens behels dit die verskynsel waar mense bygelowige en/of bonatuurlike kwaliteite heg aan lewendige entiteite of nie-lewendige objekte of ornamente – ook in die konteks van neototemisme in die eietydse omgewing (Bleakley, 2000:131).

Dit is hier ook van belang om uit te wys dat daar 'n voorwerp(e)/objek(te) in elk van die bogenoemde betekenis is wat sentraal is tot die aksie wat veronderstel word: (1) die dier of plant waarmee 'n spirituele verbintenis bestaan, (2) die visuele twee- of drie-dimensionele uitbeeldings van entiteite uit die spirituele ryk, en (3) diere, plante, objekte of ornamente waaraan bonatuurlike kwaliteite geheg is. In elk van hierdie drie gevalle word daar na die betrokke voorwerp/objek verwys as 'n *totem*.

Die skakel tussen primitivisme en totemisme berus op die etimologiese oorsprong van die term *primitief*, soos reeds vroeër bespreek, wat dui op iets oorspronklik of andersins verwys na iets as die eerste van 'n soort. Primitiewe kunsvorms kan in hierdie sin geïnterpreteer word as voorbeelde van die *oorsprong* van kunstradisies terwyl die kunsvorms van nie-Westerse volke gedurende die koloniale era deur die wêreldbeskouings van koloniale magte gelees is as 'n beoefening van sogenaamde primitiewe kunstradisies. As antropologiese studieveld het die ondersoek na totemisme ontstaan gedurende die koloniale era – spesifiek in die negentiende eeu. Vir talle wat dit bestudeer het, soos hieronder bespreek word, het dit neergekom op 'n soeke na (of andersins 'n besinning oor) 'n veronderstelde prototipiese

---

versprei oor die Oostelike provinsies van Kanada en die Noordoostelike state van die V.S.A.

universele religieuse stelsel. Daar is heelwat teorieë oor die aard, ontstaan, geskiedenis en funksies van totemisme. Hierdie studieveld word egter grootliks gekenmerk deur bepaalde metodologiese gebreke, vooropgestelde idees asook bevooroordeelde keuses van brondokumente. Voorbeelde hiervan sluit in die gepubliseerde navorsing van onder andere J.F. McLennan, J.G. Frazer, Fritz Graebner en Bronislaw Malinowski, asook in besonder A.P. Elkin se *Studies in Australian totemism: the nature of Australian totemism* (1933). Nogtans verdien sommige van hierdie teorieë melding ter wille van konteksskewing.

Die eerste besinnings oor totemisme wat voorgehou is as wetenskaplike teorie is deur die Skotse volkekundige John Ferguson McLennan (1827-1881) voorgehou. In sy werk het hy daarin gepoog om totemisme in 'n breër sosiale konteks te verstaan. In sy artikel *The worshipping of animals and plants* (1869) het McLennan dit juis vermy om teorieë aangaande die oorsprong van spesifieke totemistiese verskynsels te bied, maar eerder geargumenteer dat alle menslike rasse en kulturele groeperings in deur totemistiese fases gegaan het en dat dit deel vorm van die kollektiewe kulturele ontwikkeling van die mensdom. In hierdie artikel het McLennan ook die eerste definisie vir totemisme as verskynsel aangebied in die vorm van 'n formule: *totemisme is gelyk aan fetisjisme plus eksogamie<sup>11</sup> en matrilinieêre afkoms* (Lévi-Strauss, 1973:81-82; Poole, 1973:18).

In 1899 is McLennan se teorieë gekritiseer deur die Engelse antropoloog, Sir Edward Burnett Tylor (wat, soos reeds bespreek, beskou word as die vader van animisme as antropologiese studieveld). Tylor het die verwarring tussen totemisme en die blote aanbidding van diere en plante uitgewys en verwerp. Waar hy enersyds totemisme probeer verduidelik het as 'n verhouding tussen 'n soort dier en bepaalde stamgroep, was hy gekant daarteen om totems as die basis te lees vir totemisme as 'n religie. Gevolglik het hy dit eerder as 'n vertakking van animisme beskou (Lévi-Strauss, 1973:82).

In die vroeë twintigste eeu het Andrew Lang (1844-1912), nog 'n Skotse antropoloog, 'n nominalistiese<sup>12</sup> betekenis aan totemisme gekoppel. Hy het aangevoer dat, deur hulself tot die natuur te wend vir die benamingsproses van totems, stamlede besig was om te reageer op die behoefte om hul onderskeidingstelsels uit te brei. In gevalle waar die oorsprong van name verlore sou raak, sou dit lei tot die ontstaan van mistiese verhoudings tussen die

---

<sup>11</sup> *Eksogamie* behels 'n sosiale instelling waar alle lede van 'n bepaalde stam of gemeenskap slegs buite hul eie groep mag trou – dus met iemand van 'n ander stam of gemeenskap – en waar die verontagsaming hiervan as taboe geag word en kan lei tot verwerping deur en selfs skorsing uit die groep.

<sup>12</sup> *Nominalisme*, soos hier na verwys, behels 'n metafisiese diskoers wat van die standpunt uitgaan dat daar geen universele begrippe 'n feitelike waarheid kan konstrueer nie en dat daar nie iets soos abstrakte voorwerpe bestaan nie. Nominaliste hou voor dat alles wat bestaan konkreet en spesifiek van aard is (Rodríguez-Pereyra, 2014).

betrokke entiteite, met ander woorde tussen die diere of plante waarvan die woord oorspronklik sou verwys na, en die stamgroepe wat die ooreenstemmende name dra. Lang wou die verhouding deur natuurmites verduidelik waarvolgens diere en natuurlike voorwerpe beskou is as die familie, beskermhere, of voorouers van die onderskeie sosiale eenhede. Hy het ook geglo dat eksogamie ontstaan het in die oorspronklike formasie van totemistiese groeperings. Teenstrydig met baie van sy tydgenote was hy nie oortuig daarvan dat totemisme een groot algemene verskynsel was met universele eienskappe en kwaliteite wat vir alle totemistiese kulture sou kon geld nie (Lang, 1907:88-90; Lang, 1912:368-370).

Een van die eerste omvattende werke oor totemisme, *Totemism and exogamy* (1910), is saamgestel deur die Engelse antropoloog, Sir James George Frazer<sup>13</sup> (1854-1941). Dit is oorspronklik gepubliseer in vier volumes en gebaseer op die navorsing wat hy onder verskeie inheemse bevolkingsgroepe in Australië en Melanesië gedoen het. Frazer beskryf die oorsprong van totemisme as 'n poging tot 'n interpretasie van wat gebeur wanneer bevrugting plaasvind en in sy waarnemings van verskeie totemistiese bevolkingsgroepe vind hy die meerderheid lede van hierdie stamme glo dat vroue swanger word wanneer die gees van 'n dier of die gees van 'n vrug hul buike/baarmoeders betree. Frazer argumenteer dat hierdie verduidelikings van konsepsie ook veroorsaak het dat stamme tot stand gekom het of verenig is onder bepaalde totems (Frazer, 1910:52, Poole, 1973:18-20).

Alexander Goldenweiser (1880-1940), 'n Russies-Amerikaanse volkekundige, se benadering tot totemistiese verskynsels in *Totemism, an analytical study* (1910) is voorgehou as meer krities as dié van sy tydgenote. Volgens Poole (1973:30) het hierdie artikel selfs so ver gegaan as om die inhoud van Frazer se vier volumes oor die onderwerp ongedaan te maak. Goldenweiser het in totemisme drie verskynsels waargeneem wat volgens hom onafhanklik van mekaar kon bestaan en slegs in skaars gevalle saam verskyn het, naamlik (1) die gebruik van totems ter wille van sosiale organisering binne die stam, (2) die gebruik van dier- of plantname en -beelde as stamembleem, en (3) die kollektiewe geloof van stamlede in 'n verhouding tussen groepe en hul totems. Goldenweiser het dit uitdruklik gestel dat hierdie verskynsels nie noodwendig 'n eenheid vorm nie aangesien enige van hulle sou kon bestaan sonder die ander (Goldenweiser, 1910: 189-195, 234-236, 258-263).

---

<sup>13</sup> Sir James George Frazer is veral bekend vir sy invloedryke werk getiteld *The Golden Bough: a study on comparative religion* (oorspronklik as twee volumes gepubliseer in 1890) waarin hy 'n modernistiese benadering teenoor godsdiensoefening ingeneem het deur dit as 'n kulturele verskynsel te ondersoek in stede daarvan om dit vanuit 'n teologiese perspektief te interpreteer.



Fig. 2.4 *Die jagtoneel*, detail van die rotsskilderye in die Chauvet-grotte, Frankryk (c. 28000-25000 v.C.), pigment teen rots

*Die jagtoneel* (fig. 2.4) wat deel vorm van die bekende rotsskilderye in die Chauvet-grotte van Frankryk (c. 28000-25000 v.C.) sou volgens Goldenweiser se benadering dus ontleed word as (1) simbole wat sosiale ordening voorstel (die mag en gesag van die roofdier teenoor wild en prooi kan hier die gesag van een of meer leiersposisies in die betrokke stam verteenwoordig), (2) die gebruik van die leeu as stamembleem, (3) die stamgeloof in die identifiserende verhouding tussen stamlede en die leeu as totem.

In 'n ander verhandeling wat ook in 1910 gepubliseer is getiteld *Ermittlungen über Eingeborene Rechte in der Südsee* (Engelse vertaling: *Investigations on Aboriginal rights in the South Seas*) maak Richard Thurnwald (1869-1954), 'n Duitse volkekundige, die bewering dat daar 'n bepaalde denkpatoon voorkom onder samelewings wat nie geïndustrialiseerd is nie (en gevolglik steeds in 'n kulturele toestand van sogenaamde onbeskaafdheid sou verkeer). In hierdie publikasie voer hy aan dat totemisme 'n voorbeeld is van waar en hoe hierdie denkwyses uiting kry, onder meer dat sulke groepe hul natuurlike omgewing op die uiterlike oordeel sonder om dit enigins van nader te ontleed. Hierdie verskynsel het dan op sy beurt aanleiding gegee tot die aanvaarding dat daar mistiese kwaliteite aan natuurlike objekte geheg is en dat die gevolglike ideëryk ingespan is vir die verduideliking en instelling van blywende sosiale reëls ten opsigte van aanvaarbare gedrag teenoor taboes, asook die aard van respek en die hiërargiese strukture daarvan. Thurnwald se werk betrek ook die sielkunde van totemisme. Deur middel van die voorbeelde wat hy in sy argumente gebruik het, het Thurnwald ook meer vroeë probeer ontlok oor die skakelings tussen totemisme en verskynsels soos verskillende voorvaderaanbiddingspraktyke, algehele opvattinge oor animisme, oortuigings ten opsigte van primêre magsvorms, die magiese, religieuse offeri en die aard en funksies van orakels (Adam, 1955:145-150; Lowie, 1954: 863, 866-867).

Thurnwald se werk skakel ook met dié van Sigmund Freud (1856-1939), die bekende Oostenrykse neuroloog, psigoterapeut en psigoanalitiese teoretikus. Freud het die totemisme van nie-Westerse sogenaamde onderontwikkelde en barbaarse kulture ontleed deur 'n psigoanalitiese perspektief en in die proses ook baie verbintenisse daarmee getref en die drome van pasiënte waarin diere invloedryke karakters aangeneem het. Gevolglik het Freud die oorspronklike totem, of *dierlike godheid*, deurentyd gelees as die vader-figuur wie se outoritêre greep deur sy seuns losgemaak moet word om outonomie vir hulself te bewerkstellig – 'n verskynsel waarna hy verwys het as die Oedipiaanse magstryd tussen seuns en hul vaders (Bleakley, 2000:83-93).



Fig. 2.5 *Bison*, detail van die rotsskilderye in die Altamira-grotte, Spanje (c. 16000-11000 v.C.)<sup>14</sup>, pigment teen rots

<sup>14</sup>

Die ouderdom van die rotsskilderye in die Altamira-grotte is in 2012 opnuut onder openbare aandag gebring deur die gepubliseerde bevindings van 'n reeks uranium- en toriumtoetse uitgevoer deur 'n wetenskaplike taakspan van die Universiteit van Bristol, Engeland. Volgens hul studies se resultate dateer sommige van die uitgebeelde diere sover terug as 40 000 jaar gelede (De Bruxelle, 2014).

Émile Durkheim (1858-1917), 'n Franse sosioloog en filosoof, het totemisme weer ondersoek vanuit 'n sosiologiese en teologiese oogpunt. Durkheim het gehoop om 'n suiwer godsdiens in baie ou aanbiddingsvorms te ontdek en het beweer dat die oorsprong van godsdiens in totemisme te vinde sou wees. Durkheim het die sfeer van dit wat heilig geag is beskou as 'n weerspieëling van emosies wat die fondament van 'n bepaalde stam se sosiale aktiwiteite vorm. Die totem is geag as die weerspieëling van die stam se kollektiewe bewussyn, gebaseer op die begrip van 'n bonatuurlike krag. Die kernbeginsel van 'n totemistiese wêreldbeskouing het Durkheim aangevoer, is die stam self; so 'n beskouing behels ook dat die stam as geheel deurtrek is met heiligheid. Hierdie tipe geloof het volgens hom gemanifesteer deur die identifisering van die individue van die groep met 'n dier- of plantspesie. Die geloof is uiterlik uitgedruk deur taboes, simbole en rituele wat gebaseer is op hierdie identifikasie (Carls, 2010).

Vanaf ongeveer 1920 tot en met 1962 kan die noemenswaardige bydraes tot totemisme as studieveld in twee kampe verdeel word, naamlik diegene wat alle totemistiese verskynsels onder een kategorie probeer sistematiseer (Fritz Graebner, Bernhard Anker Manlike, Wilhelm Schmidt en Bronislaw Malinowski) en diegene wat gekant is teen die idee van 'n universele totemisme en wat gevolglik ook die soeke na die oorsprong van totemisme as 'n nuttelose handeling ag (Franz Boas en Alfred Reginald Radcliffe-Brown).

Radcliffe-Brown (1881-1955), 'n Engelse sosiale antropoloog wat veral bekend is vir sy teorie van strukturele funksionalisme, het voorgedra dat totemisme saamgestel is uit ooreenstemmende elemente wat geneem is vanuit verskillende geografiese gebiede waar die skep van totems deel vorm van die kulturele praktyke en die gepaardgaande wêreldbeskouings. Radcliffe-Brown het gevind dat hierdie gemeenskappe 'n algemene neiging deel om segmente van hul onderskeie samelewings te kenmerk en te kategoriseer deur dit te assosieer met aspekte van hul direkte natuurlike omgewings.

Teenoor Durkheim se argument dat totemisme 'n proses behels waar natuurlike elemente verheilig is, was Radcliffe-Brown van mening dat die inkorporering van natuurlike elemente in sosiale ordes 'n sekondêre aktiwiteit binne totemistiese groepe behels. Soos Malinowski het hy oorspronklik aangevoer dat 'n dier of plant slegs die potensiaal het om 'n totem te kan wees indien dit goed is om te eet, of andersins indien dit oor 'n noemenswaardige bruikbare kwaliteit beskik. Hierdie interpretasie behels dat die bekende uitbeeldings van bisons in die Altamira-grotte in Spanje (fig. 2.5) totemwaardig geag is weens die vleis, leer en beenprodukte wat van 'n bison verkry kon word.

Later in sy loopbaan het Radcliffe-Brown sy posisie hieroor verander en het hy geargumenteer dat totems deel vorm van binêre opposisies binne die waardestelsel van

totemistiese kulture en dat dit gekodeer is as wat vriendskaplik en vyandig of konflikdraend geag word. Sy besinnings oor totemisme het daarop neergekom om die ware aard en funksies van totemisme te bepaal en te ontleed, 'n strukturalistiese benadering vereis word (Ecks, 2008; Stanner, 1968).

In 1962 het 'n dun publikasie verskyn getiteld *Le Totémisme aujourd'hui* (Engelse vertaling: *Totemism*) deur Claude Lévi-Strauss (1908-2009), die bekende Franse antropoloog, waarin hy sy formulering van strukturalistiese antropologie juis tot totemisme aangewend het. Hierin voer Lévi-Strauss aan dat sedert die ontstaan van totemisme as 'n antropologiese studieveld is dit deurgaans as 'n vorm van *a priori*<sup>15</sup> kennis aanvaar dat die probleem van totemisme bestaan, dat dit as konstruk enkelvoudig is hoewel dit in verskeie vorms voorkom, en dat die oplossing hiervoor te vinde moet wees in die organisering van alle beskikbare data onder een teoretiese sambreelkonsep (met inagneming van Boas en Radcliffe-Brown se besware daarteen). Hierin, argumenteer Lévi-Strauss, kan talle denkfoute uitgewys word. Hy verduidelik dat tipies in die tradisie van die Victoriaanse vergelykende metode daar vir totemisme ook op die basis van vergelyking tussen talle verskillende kulture 'n gevolgtrekking gesoek is wat breed en omskrywend genoeg sou wees om die simboliese aard van die sogenaamde primitiewe verstand te verduidelik (Poole, 1973:14).

Hierteenoor bied Lévi-Strauss 'n alternatiewe benadering deur totemisme tot 'n strukturalistiese oefening te onderwerp, een waar die vraag *Wat is totemisme?* vervang word met *Hoe kan totemistiese verskynsels gerangskik word?* Dit behels 'n skuif weg van spekulatiewe teorieë wat gebou is op nog spekulasies en voorafgaande ongegronde aannames en subjektiewe interpretasies. Dit is deur hierdie skuif dat die data opnuut bestudeer word en dat Lévi-Strauss deur die strukturalistiese proses die bewyse en gevolgtrekkings van vroeër antropoloë uitwys op die denkfoute wat in hul spreekwoordelike wegspringblok reeds teenwoordig was, naamlik dat totemisme as konsep, konstruk en studieveld gebaseer is op 'n mite in die kollektiewe Westerse verbeelding (Lévi-Strauss, 1973:175-177; Poole, 1973:14-16).

In sy herstrukturering van totemistiese verskynsels verwys Lévi-Strauss soos Radcliffe-Brown na Jean-Jacques Rousseau (soos vroeër gemeld ook invloedryk ten opsigte van die Romantiek wat weer gedurende die latere negentiende eeu invloed sou uitoefen ten opsigte van die utopiese ideale van 'n suiwer primitiewe bestaan onbesoedeld deur Westerse waardes en gebruike) se skrywe oor die verskille in *natuur* teenoor *kultuur* (Lévi-Strauss, 1973:174; Poole, 1973:48). Hieruit bied hy 'n strukturalistiese model waarin daar onderskeid

---

<sup>15</sup> *A priori* is 'n Latynse byvoeglike naamwoord wat verwys na kennis wat deur teoretiese deduksie eerder as deur ervaring of observasie bekom is.

getref kan word tussen vier vorms van totemisme, naamlik waar (1) 'n spesie van 'n dier of plant geïdentifiseer word met 'n bepaalde groep mense, (2) 'n spesie van 'n dier of plant geïdentifiseer word met 'n spesifieke individu, (3) 'n spesifieke dier of plant geïdentifiseer word met 'n spesifieke individu, en (4) 'n spesifieke dier of plant geïdentifiseer word met 'n bepaalde groep mense.

Benewens die bostaande kategorieë van totems, is daar ook 'n bepaalde soort totem wat van belang is vir hierdie studie. Talle totemistiese kulture beskik oor mitiese volksvertellings van hul oorspronklike voorouer, 'n nie-menslike wese wat vergestalt word as 'n dier of plant waarvan die spesie herkenbaar is. Hierdie generiese mitiese figuur – waarvan die *Cimarron* as voorbeeld geïnterpreteer kan word en direk betrekking het op die kuns van José Bedia – staan bekend as die *apikale totem* (Lévi-Strauss, 1973:84-85;145-146).

Lévi-Strauss se seminale bevraagtekening van die geldigheid van totemisme kan soos volg uiteengesit word: hy het dit omskryf as 'n kategorieëse struktureringsbeginsel wat deur antropoloë geprojekteer is op 'n verwarrende massa inligting oor mens-dierverhoudings in klein samelewings. Dit is gedoen om sin van sodanige materiaal te maak. Vir Lévi-Strauss kon antropologie se siening van totemisme (soos dit sedert die ontstaan daarvan tot en met die vroeë 1960s) vergelyk word met 'n persoon wat op soek is na sy of haar sleutels onder 'n straatlamp – nie omdat die sleutels daar verloor is nie, maar bloot omdat dit is waar die lig skyn (Poole, 1973:62). Sy bevinding het dus daarop neergekom dat die studie van totemisme sedert die aanvang daarvan op soek was na die aard van werklike verhoudings tussen mens en dier en verstrengel was in die illusies van totemistiese stelsels eerder as die afgeleide betekenis wat mense kan skep vir hul eie sielkundige klassifikasies van hul eie subjektiewe wêreld en die redes tot oorsprong daarvan. Die groot vraag wat dus nie gevra is nie, is hoekom mense dit nodig ag om die heelal te klassifiseer en te kategoriseer (Bleakley, 2000:135).

The differences between animals, which man can extract from nature and transfer to culture ... are adopted as emblems by groups of men in order to do away with their own resemblances ... [hence] totemic symbols are borrowed from nature by men to create differences amongst themselves (Lévi-Strauss, 1973:107-108).

Verder:

The whole set [of totemistic classifications] thus constitutes a sort of conceptual apparatus which filters unity through multiplicity, multiplicity through unity, diversity through identity, and identity through diversity (Lévi-Strauss, 1973:153).

Lévi-Strauss se bydrae tot die beskouing van totemisme het vinnig die gevolg gehad dat die hele studieveld daarvan nie net tot herbesinning geroep is nie, maar effektief beëindig is.

Elemente van totemisme as studieveld is eers weer in die 1990s in antropologiese studies opgeneem, maar wel onder die vaandel van *neototemisme* waar daar nie onderskeid getref word tussen individuele en groeptotems nie. Binne hierdie konteks word daar na neototemisme dikwels bloot as totemisme verwys, maar hier neem dit die derde moontlike betekenis aan, soos vroeër uiteengesit, naamlik dat dit die verskynsel behels oor 'n verskeidenheid van sosiale kontekste waar mense bygelowige en/of bonatuurlike kwaliteite heg aan lewendige entiteite soos plante of diere, of andersins aan nie-lewendige objekte of ornamente (Bleakley, 2000:131,134).

Peter Ucko (1938-2007), 'n Engelse argeoloog, verkies egter 'n breër interpretasie van totemisme as wat die geval binne antropologie is in dié sin dat dit 'n spesiale verhouding soortgelyk aan familiebande tussen mense en diere behels wat dikwels verwante rituele insluit. Hy wys ook daarop dat totemisme nie noodwendig 'n taboe op die moord en eet van die betrokke dier(e) insluit nie. Verder stel Ucko (1994:xvii) dat die debat tussen die individuele of groepstotemisme verdring is deur 'n fenomenologie waar sommige of selfs alle verskillende tipes totemisme in enige enkele kulturele konteks getoon kan word (wat weer skakel met neototemisme). Hyself onderskei tussen vyf kategorieë: (1) mites oor die direkte afkoms van diere; (2) 'n intimiteits verhouding tussen die voorvaders en bepaalde diere wat afspeel binne die konteks van 'n mitologiese tyd; (3) die moontlikheid van gedaanteverwisselings tussen mense en diere gedurende hul leeftye of andersins na hul dood; (4) stamtotems; en (5) individuele totems of geeste verbind aan individuele totems.

Ucko beweer dat argeoloë daartoe geneig is om totemisme te gebruik in 'n wyer en meer ontspanne manier as antropoloë. Hy definieer totemisme as "die kompleksiteit en gesofistikeerdheid van die metafoor tussen mens en dier" en beskryf dit as 'n transhistoriese verskynsel wat teenwoordig een of ander vorm by alle interaksies tussen mens en dier. Die hernude belangstelling in totemisme sedert die 1990s, Lévi-Strauss se strukturalistiese ontbinding van totemisme as wetenskaplike studieveld in die sestigerjare ten spyte, aanvaar dat daar 'n heilige en metaforiese verhouding tussen mense en diere bestaan wat neerslag vind in 'n fundamentele en universele ervaring. Volgens Ucko het dit ook tot gevolg dat die fokus van totemisme in wese verskuif het van antropologie tot sielkunde (Ucko, 1994:xvii).

Ucko se besinnings sluit aan by die boek *The four fundamental concepts of psycho-analysis* (1979) waarin Lacan (1901-1981), die bekende Franse poststrukturalistiese psigoanalise, drie ordes van ervaring wat ooreenstem met drie soorte



Fig. 2.6 *Bulle*, detail van die rotsskilderye in *Die kamer van bulle* in die Lascaux-grotte, Frankryk (c. 15000 v.C.), pigment teen rots

dierlike teenwoordigheid wat mense ervaar, naamlik (1) die werklike (biologiese), (2) die denkbeeldige (psigologiese), (3) die simboliese (konsepsuele). Die werklike teenwoordigheid behels die fisiese, biologiese wese wat lewe of andersins dood is. Die denkbeeldige teenwoordigheid behels die dier waaroor ons droom, die dier waaraan ons dink en die assosiasies wat ons met die dier het, ook in ons bewuste. Dit behels met ander woorde die dier wat ons ervaar wanneer ons 'n beeld daarvan sien of oproep (Bleakley, 2000:39-40). Die simboliese teenwoordigheid van diere behels die tekens in taal (soos dit byvoorbeeld voorkom in beeldspraak en metafore), die semiotiese gebruik van tekens (soos dit byvoorbeeld gebruik word in handelsmerke en spansportname) asook die simboliese verwysings van diere soos 'n leeu wat krag en mag voorstel, 'n olifant en 'n uil wysheid, ensovoorts.

Die lynskilderye van bulle (fig. 2.6) in die *Die kamer van bulle* in die Lascaux-grotte in Frankryk (c. 15000 v.C.) kan as 'n denkbeeldige sowel as 'n simboliese dierlike teenwoordigheid geïnterpreteer word. As denkbeeldige teenwoordigheid figureer die bulle in die betrokke stam se bepaalde assosiasies daarmee (ervarings van vleiseet en die gebruik van ander produkte afkomstig van die dier teenoor vorige ervarings van observasies en jagtogte). As simboliese teenwoordigheid figureer die bulle as lewende kreature wat fisiese krag en viriliteit simboliseer.

Alan Bleakley (geb. 1957), 'n Engelse navorser in post-Jungiaanse argetipiese sielkunde asook outeur van *The animalizing imagination: totemism, textuality and ecocriticism* (2000:xv, 60), voeg by tot Lacan se ordes van dierlike teenwoordigheid wat mense ervaar dat die menslike denkprosesse en gedagtegang agter skeppendheid en kreatiwiteit gevul is met beeldmateriaal en indrukke van die diereryk. Hy stel verder ook dat 'n verbeelding ryk aan die verdierliking van sleutelkonsepte, -gebeure en -karakters gekenmerk word aan 'n tipe liefde wat ook swaarkry behels - en wat 'n emosionele empatisering by aanskouers afdwing. Daarmee saam word so 'n verbeelding gekenmerk aan 'n (oor-) geromantiseerde neiging tot verlange.

In die lig van die bostaande gedagtes is dit belangrik om die verband tussen totemisme en kuns, soos dit van toepassing op hierdie studie is, uit te lig. Dit behels dat begrip van 'n bepaalde sogenaamde primitiewe groep se totemistiese wêreldbeskouings beter insig kan verleen tot begrip vir die kuns wat deur lede van die betrokke groep geskep is. Benewens die invloed wat 'n sogenaamde primitiewe kunswerk op die visuele vormgewings van 'n primitivistiese kunswerk mag hê, kan beter begrip van die totemistiese wêreldbeskouing van die skepper van die sogenaamde primitiewe kunswerk groter insig verleen tot die ontleding van die betrokke primitivistiese kunswerk in terme van die inhoud daarvan.

### 2.3.3 Sjamanisme

Totemisme word dikwels gekoppel aan 'n tipiese religieuse rol wat 'n bepaalde persoon binne 'n kleinskaalse stamverbonde samelewing vervul, naamlik die sjamaan. Die sosiale, kulturele en godsdienstige gebruike en waarnemings van diergesentreerde en diergeöriënteerde vorms van spiritualiteit kom regoor die wêreld voor. Dit is juis die sjamaan wat binne 'n totemistiese wêreldbeskouing kontinuïteit en eenheid bring tussen die verskillende ordes van ervaring en dierlike teenwoordigheid.

Die oorsprong van die term *sjamaan* is onseker en is al toegeskryf aan die Duitse *Schamane*, die Russiese *šaman* en die Tungusiaanse *samân* – elk waarvan verwys na 'n persoon wat toegang het tot (of selfs invloed kan uitoefen op) die geesteswêreld. Ooglopend word sjamane tipies geassosieer met die uitvoer van rituele, waar tydens hulle in beswyming of vervoering verkeer, met die doel om heling te bring of om 'n bepaalde toekomsvooruitsig te bekom. Hulle word ook dikwels verwar met druïdes en toordokters (Harper, 2014).

Binne die konteks van 'n sjamanistiese wêreldbeskouing ontwikkel sommige diere se geeste tot die spirituele gidse van sjamane. In so 'n geval ontstaan daar 'n spirituele band tussen een of meer spesifieke diere en 'n spesifieke individu. Hierom word sjamanisme beskou as 'n soort totemisme. Volgens Lévi-Strauss se model van vier soorte totemisme val sjamanisme meestal in die derde groep, naamlik dat 'n spesifieke dier geassosieer word met 'n spesifieke individu (Lévi-Strauss, 1971:9-13).

In gesprek oor die verskynsel wat behels dat diere se geeste ontwikkel tot spirituele gidse in sjamanisme, stel die Romeinse mitograaf en historikus, Mircea Eliade (1907-1986), dat die verbintenis tussen die werklike dier en die spirituele weergawe daarvan insiggewend is tot die wêreldbeskouing van 'n sjamaan, want om met diere te kommunikeer is om 'n spirituele lewe, baie ryker as die alledaagse, aan te neem (Eliade, 1968:61). Dit is 'n heilige sfeer waar die geeste van mens en dier vennootskappe kan sluit. Totems – soos die bekende totempale van sogenaamde Amerikaanse Indiaanse stamme (fig. 2.7) – is geskep om die aanskouer te beïndruk asook om by die aanskouer vrees in te boesem, en sodoende die mag en die belang van hierdie sfeer vir stamlede en besoekers te beklemtoon.

Die insig en potensiële mag wat 'n sjamaan deur sy spirituele gids kan bekom deur 'n vertrouensverhouding aan te knoop met die betrokke dierlike teenwoordigheid (wat daarmee saam die spektrum van dierlikheid – die biologiese, die konsepsuele, en die psigologiese – insluit), kom ook teen 'n prys.



Fig. 2.7 Die *Kayung-totempaal* (12 meter hoog), 'n Haida-totem, Graham-eiland, Kanada (c. 1850), sederhout

Voorbeelde van inisiasies deur die gees van 'n dier waarmee vantevore kontak gemaak is en waar die inisiant 'n offerhande maak in die proses, word algemeen gevind in die sjamanistiese mitologiese verhale van die Arktiese Sirkel. In hierdie konteks kan 'n Inuït-sjamaan se storie van sy roeping en eie inisiasie gebruik word as voorbeeld. Terwyl hy uit was op 'n jagtog, is hy deur 'n enorme walvis uit sy kajak gestamp. Hy raak aan die stoei met die walvis wat hom dieper onder water trek en ernstig beseer. In die proses word sy long deurboor en sy sleutelbeen gebreek, maar nietemin slaag hy daarin om te ontsnap. Terug op droë grond word hy genees deur 'n sjamaan, en met die verloop van tyd word hyself 'n sjamaan met die walvis as sy spirituele gids. Die kombinasie van ervarings soos alleenwees, gevaar, oorlewering aan die natuur, oorlewing in die natuur, asook die deurmaak van pyn en trauma, het die effek dat dit mens kan laat omswaai van een ekstreem na 'n ander. Die aanvaller, ongeag of dit 'n mens, 'n dier, 'n spirituele entiteit of selfs siekte is, kan dus verander in 'n geestelike helper. Geestelike helpers kan oor tyd groei en ontwikkel tot spirituele gidse, en spirituele gidse beskik op hul beurt oor die mag om in visioene of selfs as gedaante-manifesterings te verskyn in ekstreme situasies soos dié van stres en desperaatheid. Dit is waarom sjamane se advies van waarde geag word wanneer hulle te make kry met die kommer en sorg van ander. Die dierlike gees wat doodmaak, kan dus, indien met begrip en respek toegelaat, ook genees (Huxley, 1989:254).

Geestelike helpers (oftewel spirituele gidse) vorm 'n kernaspek in die drominge<sup>16</sup> van die tradisionele wêreldbeskouings van Aboriginese stamme in Australië en is gevolglik ook 'n gewilde tema in die rotskuns wat oor die afgelope drie millennia dateer. Kenmerkend word hierdie entiteite gewoonlik uitgebeeld op so 'n wyse dat beide vlees/gees sowel as die beenstruktuur of spysverteringstelsel sigbaar is. As gevolg van die sigbaarheid van die inwendige én uitwendige, staan hierdie uitbeeldings algemeen bekend as X-straaltekeninge. Voorstellings van karakters uit drominge wissel van menslike gedaantes tot 'n groot verskeidenheid diere (fig. 2.8).

'n Ander Inuït-sjamaan vertel dat hy vir sy inisiasie deur sy ou leermeester na 'n grot geneem is. Die ou man het sy klere uitgetrek, die grot binnegaan, en kort voor lank het 'n beer aangeswem gekom. Die dier het aan wal gekruip en ook die grot binnegaan. Met eerste

---

<sup>16</sup> Die wêreldbeskouing van die Australiese Aboriginese bevolking, 'n uitvloeisel van hul sterk geloof in die nouverwante verhouding as mens met die natuur, het voor die nedersetting van Britse kolonialiste (agtiende en negentiende eeu) grootliks berus op *drominge*. Hierdie konsep verwys na die voorouergeeste wat deur die drome van individue steeds betrokke is en invloed uitoefen in die samestelling van die hede. Die sfeer waarin die drominge uitspeel, heet *droomtyd* – 'n domein wat beide fisies van aard is (waardeur die drominge die fisiese wêreld geskep het en deurlopend verander) sowel as geestelik (waardeur lewenswaardes en -beskouinge asook kulturele tradisies geopenbaar en voortgesit word) (Myers, 2007:245-246).



Fig. 2.8 *Langnek-waterskilpad*, detail van die Aborigine rotsskilderye by Ubirr in die Kadaku Nasionale Park, Australië (c. 1000 v.C. – 500 n.C.), pigment teen rots

oogopslag het die beer die ou man oorweldig, vermorsel en stuk vir stuk opgeëet. Hierna het die beer die ou man weer heel opgebring en die grot verlaat. Die ou leermeester het hierna verduidelik hierdie inisiasie reeds verskeie kere met hom gebeur het en dat hy met die voltooiing daarvan elke keer meer magte bygekry het en ook by elke geleentheid nadergekom het tot sy spirituele gidse (Halifax, 1980:108).

Vader Martin Gusinde (1886-1969), 'n Duitse Rooms-Katolieke priester wat die Yahga en Yamana jagter-versamelaarvolke van Tierra del Fuego (die eiland aan die suidpunt van Suid-Amerika beslaan deur Argentinië en Chili) tussen 1919 en 1923 bestudeer het, het die volgende verhaal van sjamanistiese inisiasie gedokumenteer:

A man could be strolling alone along the seashore ... when he would suddenly find himself in the midst of a visionary spectacle of apparitions. Around him crowds an immeasurable company of herrings, whales, swordfish, vultures, cormorants, gulls and other creatures. All are addressing him flattering terms, respectfully, in the most friendly way; and he is beside himself, has no idea what is happening. His whole body numb, he drops to the ground and lies there without moving. His soul is consorting with the spirits, and feeling, while among them, an inordinate joy. Then suddenly, they are gone. Waking from this heavy sleep, the man stumbles home. He hardly knows where he is. He falls onto his bed, is back in his dream; and again there appears the animal swarm. They are inviting his soul to join them. And it does so following them out onto the high seas. Moreover, there is one that is being especially amiable, in the most extravagantly attentive way, and this will become his familiar [spirit guide] (Campbell, 1984:160-161).

Hierdie verhale van sjamanistiese inisiasies se kulturele waarde moet gevolglik nie afgeskryf word vanweë die voor-die-handliggende wetenskaplike onmoontlikheid dat dit werklik kon plaasgevind het nie. Of dit as ervaring onder beswyming opgedoen is, en of die verhale bloot metafores saamgestel is, is hier van minder belang. Wat wel van besondere belang is, is dat dit – binne die raamwerk van 'n wêreldbeskouing wat sjamanisme akkommodeer – die verbintenis tussen fisiese pyn en lyding maak met die ontvangs en aanleer van spirituele gawes. Ook hier van noemenswaardige belang is dat daar 'n spirituele gids teenwoordig is wat help met die verkryging en bemeestering van spirituele gawes en dat hierdie gids die verpersoonliking aanneem van 'n lewende wese – 'n lewende wese waarmee die oomblik van seerkry en opdoen van trauma geassosieer word. Hierdie assosiasie is nie lukraak of oppervlakkig nie, maar 'n verwantskap geskep ten tye van swaarkry en dies te meer 'n hegte band gesmee is. Dit onderskryf weereens ook dat die spirituele gawes waarvoor 'n sjamaan beskik teen 'n duur prys bekom word (Bleakley, 2000:61).

Deur die interaksie met 'n wilde dier leer die sjamaan hoe om dierlikheid in die oë te staar – nie om dit te vernietig nie, maar om dit te leer verstaan en veral ook om dit aan te leer. Michael Taussig (geb. 1940), 'n Australiese antropoloog, noem dat daar ook kennis geneem

moet word dat deel van die sosiale aura rondom 'n sjamaan een van misterie, onsekerheid en tog ook hoogagting en waardering is. Die invloed wat 'n sjamaan op sy groep het, is dus direk afhanklik van sy sosiale aansien. Om dit te handhaaf of te verbeter, maak sjamane gereeld gebruik van praktyke wat vrees by ander probeer inboesem, juis om beheer te neem van die energie van hul vrees sodat dit omgeskakel kan word tot 'n helende energie, soortgelyk aan die ervarings wat sjamane beskryf wanneer hulle vertel van hul persoonlike inisiasies (Taussig, 1987:391).

#### **2.3.4 Die relevansie van totemisme in 'n kunsgeskiedkundige konteks**

Ter afsluiting van die bespreking hierbo, en in die konteks van 'n kort besinning oor die relevansie van totemisme binne 'n kunskonteks, moet hier genoem word dat die sjamaan selde die stam- of groepsleier is. Nogtans wend lede van sjamanistiese kulture hulself tot die sjamaan vir oplossings en antwoorde in tye van nood en onsekerheid. Dit is die konteks van hierdie sosiale posisie wat in besonder van toepassing is op hierdie verhandeling. Verskeie kunstenaars het sedert die Tweede Wêreldoorlog hulself geposisioneer as eietydse sjamane om bepaalde sosiale kwessies aan te spreek waarvan een van die bekendste internasionale voorbeelde die Duitse kunstenaar Joseph Beuys (1921-1986) is. 'n Voorbeeld van 'n sjamanistiese kunstenaar in die Suid-Afrikaanse konteks is die konseptuele kunstenaar Willem Boshoff (geb. 1951) wat homself dikwels as deel van sy installasiewerke die verpersoonliking van 'n druïde maak (Shintani, 2009:97).

Die agtergrond en konteksskepping van totems en totemisme is van groot belang vir hierdie studie vanweë die gebruik van simboliese beeldmateriaal in die primitivistiese kuns van beide Walter Battiss en José Bedia wat as totems geïnterpreteer kan word. Dit is verder van belang aangesien albei kunstenaars as eietydse sjamane geïnterpreteer kan word. Dit is in besonder hul uitbeeldings van hibridiese figure wat in hierdie verband in Hoofstuk Vier onder oënskou geneem word.

In die volgende hoofstuk volg 'n bekendstelling van die twee kunstenaars wie se werke geselekteer is vir ontleding in hierdie studie, asook 'n bespreking van hul kuns en prominente invloede daarop.

## **Hoofstuk 3: Bekendstelling van die kunstenaars**

### **3.1 Inleiding**

Die keuse van kunstenaars vir die doeleindes van hierdie studie is toe te skryf aan sekere faktore wat vooraf bepaal is. Eerstens is daar vooraf 'n eksterne vereiste gestel dat minstens een van die hoofkunstenaars onder bespreking in die verhandeling van Suid-Afrikaanse herkoms moet wees. Tweedens is die inhoud van die teoretiese begroning van so 'n aard dat die gekose kunstenaars moet inskakel by primitivisme en verder meer ook dat daar uitbeeldings van diere of dierlike elemente in hul kuns voorkom. Ten spyte van die oënskynlike ooreenkomste wat uit die bogenoemde vereistes verwag is, is daar ook doelbewus besluit om die kunstenaars te kies volgens twee bepaalde verskille, naamlik dat een kunstenaar se werk gegrond is in die meer tradisionele konteks van modernistiese primitivisme terwyl die ander se werk meer gesetel is binne die bespreekte voortsetting van primitivistiese kunsvorms na die afloop van die modernistiese era. Daar is baie ooreenkomste en verskille addisioneel tot hierdie kriteria wat relevant is tot hierdie studie wat later bespreek word, maar nie ingereken was as deel van die oorspronklike selekteringsproses nie. Dus, bloot op grond van die vereistes gestel soos hierbo uiteengesit, is daar besluit op Walter Battiss en José Bedia.

### **3.2 Walter Battiss**

#### **3.2.1 'n Biografiese oorsig**

Walter Whall Battiss (1906-1984) is gebore in Somerset-Oos in die Oos-Kaapse Karoogebied van Suid-Afrika waar sy ouers 'n plaaslike hotel bestuur het. Weens finansiële probleme wat hulle ervaar het gedurende die Eerste Wêreldoorlog moes hulle egter die hotel sluit. Hierna het die familie in 1917 verhuis na Koffiefontein in die Bo-Karoo. Dit is in hierdie omgewing as skoolseun waar Battiss vir die eerste keer in aanraking gekom het met die rotskuns van die Boesmans en vanwaar sy belangstelling in argeologie, antropologie en sogenaamde primitiewe kunsvorms spruit. Hoewel hy na skool aanvanklik as klerk begin werk het by die Rustenburgse magistrataatskantoor, het Battiss kort voor lank homself in die kunste verdiep, hetsy as deeltydse student, as kunstenaar, as kunsskrywer, of soos in later jare, ook as onderwyser en dosent (Coetzee, 2013:1; Schoonraad, 1974:10-14, 19, 25).



Fig. 3.1 **Walter Battiss**, *Giotto's hill* (c.1937), waterverf op papier

Sy loopbaan as kunstenaar het in die vroeë 1930s 'n nederige begin gehad toe hy begin skilder het binne die konvensionele Suid-Afrikaanse realistiese landskapstradisie (fig. 3.1). Teen die einde van die dekadende het die kunstenaar en sy kuns 'n volkome gedaanteverwisseling ondergaan en het hy in die proses volkome weggebreek van tradisie en norm. Hy is geag as een van Suid-Afrika se avant-garde kunstenaars en het getel onder die stigterslede van die Nuwe Groep – 'n los affiliasie van jong invloedryke Suid-Afrikaanse kunstenaars (onder andere Gregoire Boonzaier, Lippy Lipschitz, Frieda Lock en Alexis Preller) wat nie noodwendig formalistiese of konsepsuele ooreenkomste gedeel het nie, maar wel saamgesnoer is deur die rebelse anti-establishment kwaliteite waarvoor hul kuns beskik het (Berman, 2014).

Om die agtergrond waarteen die Nuwe Groep gestig is beter te begryp, is dit nodig om kortliks te verwys na die *South African Society of Artists* (SASA). Hoewel dit nie die eerste groot kunsvereniging in Suid-Afrika was nie, was die SASA wel die eerste vereniging om homself te beywer vir die welstand van praktiserende kunstenaars. Hulle het vanaf 1902 elke jaar 'n uitstalling gehou en kort voor lank die vernaamste en invloedrykste rolspeler op die Suid-Afrikaanse kunstoneel geword. Verkryging van lidmaatskap het 'n ingewikkelde proses behels wat berus het op aansoeke wat jaarliks herhaal moes word. Uiteraard, gegewe Suid-Afrika se politieke en sosiale geskiedenis van segregasie, was lidmaatskap beperk tot wit kunstenaars. Benewens daarvoor dat SASA mettertyd toenemend konserwatief en akademies georiënteerd geword het, het dié vereniging gaandeweg ontwikkel tot 'n voorskriftelike spreekbuis van die kunstenaar Edward Roworth (1880-1964) en sy aanhangers. In 1932 is die *Royal Academy* in Suid-Afrika gestig in 'n poging om alle kunsverenigings onder een gesaghebbende raad te verenig en is Edward Roworth tot president verkies. Heelwat jong Suid-Afrikaanse kunstenaars het hulself vervreemd gevoel van die groter Suid-Afrikaanse kunste-establishment in die 1930s en 1940s, veral diegene wat hul kunsopleiding in Europa ondergaan het. Dit was in teenstand tot die konserwatiewe voorskriftelikheid van die Royal Academy dat die Nuwe Groep in 1937 gestig is. Hoewel hierdie groep slegs vyftien jaar bestaan het as 'n assosiasie, was dit een van die invloedrykste projekte tot op daardie stadium in die geskiedenis van Suid-Afrikaanse kuns (Schoonraad, 1974:96-100).

Gedurende die laat-1930s het Battiss die Boesman-rotskuns van Suider-Afrika met groter erns begin bestudeer en in 1939 is sy eerste boek oor die onderwerp, *The amazing Bushman*, gepubliseer (Duffey, 2006:29-30; Werth, 1984:216). In 1940 is hy getroud met Grace Anderson, 'n kunsonderwyseres. In 1944 het hy die eerste kunstenaar geword om Boesman-rotskuns aan te bied vanuit 'n estetiese (en nie 'n antropologiese) perspektief in 'n uitstalling van sy kopieë van Boesman-rotstekeninge. Om sy begrip van rotskuns te



Fig. 3.2 **Walter Battiss**, *Swimmers and fish* (1949), olie op doek



Fig. 3.3 **Walter Battiss**, *Boys collecting wild fruit* (c.1950), houtsnee



Fig. 3.4 **Walter Battiss**, *Fishermen drawing nets* (1955), olie op doek



Fig. 3.5 **Walter Battiss**, *Rock artist* (1966), syskermafdruck



Fig. 3.6 **Walter Battiss**, *Untitled II* (1966), syskermafdruck



Fig. 3.7 **Walter Battiss**, *Mantis dance* (1967), syskermafdruck



Fig. 3.8 **Walter Battiss**, *Five people in a cave* (ongedateerd), olie op doek



Fig. 3.9 **Walter Battiss**, *Beautiful people* (ongedateerd), olie op doek



Fig. 3.10 **Walter Battiss**, *King Ferd III* (c.1977), lapstikwerk



Fig. 3.11 **Walter Battiss**, *Figure I* (c.1978), syskermafdruck



Fig. 3.12 **Walter Battiss**, *Island birds* (c.1978), syskermafdruck



verbreed het Battiss in 1948 vir 'n wyle saam met 'n Boesman-stam in die Namib-woestyn gaan woon. In 1949 het die kunstenaar homself sonder aankondiging begin distansieer van die Nuwe Groep omdat hy gevoel het dat invloedryke lede soos Gregoire Boonzaaier se kuns en kunsvisie verval het in 'n soortgelyke strik van voorskriftelikheid soos die geval was met die SASA en die *Royal Academy*. Op uitnodiging van en in samewerking met Witold Domanski, 'n Poolse kunshandelaar, het Battiss 'n tak van die Internasionale Kunsklub in Suid-Afrika gestig. Hy het in dieselfde jaar na Turyn, Italië gereis vir die klub se internasionale uitstalling as verteenwoordiger van die Suid-Afrikaanse tak. Dit is hier waar hy talle internasionale kunstenaars ontmoet het, insluitende Pablo Picasso en Gino Severini (Berman, 2014; Schoonraad, 1974:55,109-111).

Gedurende die 1950s en 1960s het Battiss heelwat toekennings ontvang vir sy bydrae tot die kunste. In 1952 is hy genooi om lesings oor Suid-Afrikaanse kuns aan te bied by die Universiteit van Londen. Die volgende jaar is hy aangestel as die hoof van die Pretoriase Kunssentrum. In 1954 is hy verkies as lid van die Uitvoerende Kommissie van die *International Association of Plastic Arts* asook as genoot van die *Royal Society of Arts*. Ook gedurende die 1950s het Battiss begin eksperimenteer met gekleurde houtsnede en syskermdrukke. Veral vanaf 1955 is die invloed van kalligrafie asook die inkorporering van abstraksies wat uit menslike en dierlike komponente bestaan, opmerklik. In 1956 is Battiss bekroon met die Pro Arte-medalje vir sy bydrae tot die kunste in Suid-Afrika deur die Universiteit van Pretoria. Gedurende die vroeë sestigerjare het Battiss weens sy groeiende belangstelling in die kunste van pre-Islamitiese kulture verskeie reise onderneem van Sentraal-Afrika na die Midde Ooste. In 1965 is hy aangestel as professor van Beeldende Kunste by die Universiteit van Suid-Afrika in Pretoria en is hy ook verkies as ere-lid van die Akademie van Florence. Dit is ook die jaar wat die kunstydskrif *De Arte* die lig gesien het met Battiss as een van die stigterslede (Berman, 2014; Schoonraad, 1974:133-134).

Tussen 1966 en die vroeë 1970s het Battiss verskeie reise onderneem na Griekeland en die Seychelles (Schoonraad, 1974:134-136). Die lewe van die eilanders het vinnig 'n invloedryke deel van sy kreatiewe denke begin vorm en in 1975 het dit gekulmineer in die eerste uitstalling gebaseer op die konsep van sy denkbeeldige *Fook Island*. In 1976 het Battiss 'n lang besoek gebring aan verskeie eilande in die Stille Oseaan. Hy het baie inspirasie hieruit geput en meer kuns begin skep as uitbreiding van die *Fook Island*-konsep - insluitende ook fiktiewe paspoorte, seëls, valuta, publikasies en sogenaamde *Fooklore*. Hy het sy denkbeeldige eiland omskep in 'n monargie met 'n denkbeeldige koning, *Ferd the Third*, wat duidelik vanuit die uitbeeldings gediën het as 'n tong-in-die-kies alterego van die kunstenaar. Die *Fook Island*-kunswerke word gekenmerk aan helder kleurgebruik en 'n algehele lighartigheid. Battiss het gedurende hierdie tyd ook syskermdrukke gemaak wat eksplisiete

seksionele in helder plat kleurvlakke uitgebeeld het, sommige wat selfs verban is om in die publiek uitgestal te word (Berman, 2014; Bester, 2011).

In 1981 is die Walter Battiss Museum in Somerset-Oos geopen waarvoor hy die meerderheid van sy eie kunswerke wat hy op daardie stadium steeds besit het, geskenk het. Battiss is op 20 Augustus 1982 in Port Shepstone oorlede. Hy was 76 jaar oud (Coetzee, 2013:1).

### **3.2.2 Van realisme na figuratiewe abstraksie en simboliek**

Deur sy aanvanklike breek met die konvensionele skilderkuns (wat hoofsaaklik beperk was tot realistiese landskapskildering soos voorgeskryf deur die Royal Academy) tesame met sy navorsing in Boesmankuns, veral met betrekking tot die stilistiese elegansie en eenvoud wat hy daarin gevind het, het Battiss homself toenemend begin toespits op die ontwikkeling van 'n unieke simboliese figuratiewe-abstrakte visuele taal. Volgens Van Rensburg (2005:6) kan hierdie benadering gelees word as 'n teenpool teenoor die realisme wat tot ongeveer die sestigerjare voorgehou is as die sogenaamde ideale norm van skilderkuns in Suid-Afrika.

Die kenmerkende stilering (ritmiese lineêre figure, vereenvoudiging en 'n kenmerkende spasiëring) van Boesmanrotskuns is toenemend in Battiss se werk geïnkorporeer en oor tyd aangepas. 'n Verdere aspek van die rotskuns wat as invloed oorgeneem is deur Battiss se skilderkuns is die jukstaponering van verskillende teksture. Beide die benadering tot stilering sowel as die hantering van tekstuur kan as primitivistiese impulse beskou word. Die Suid-Afrikaanse kunsgeskiedkundige Karin Skawran voer aan dat die herhaling van rotskunsbeelde in Battiss se werk 'n intuïtiewe en modernistiese benadering is wat uniek en dog eg Suid-Afrikaans is. Sy argumenteer verder dat hierdie primitivistiese elemente in Battiss se werk nie bloot formalistiese eksperimente in abstraksie is nie, maar eerder 'n antwoord in wording is op die kunstenaar se soeke na 'n visuele taal wat sy ervaring van die werklikheid, as iets meer omvangryk as die visueel-waarneembare, kan weergee (Macnamara & Skawran, 1985:24-27; 239).

Soos hierbo uit spruit is dit belangrik vir die interpretasie van Battiss se kuns om 'n meer breedvoerige kontekstualisering van Boesmankuns te bied.

### 3.2.3 Boesmankuns

#### 3.2.3.1 Boesman of San?

Volgens argeologiese bevindings is die Khoisan van die vroegste inwoners van sub-Sahara-Afrika. Vanuit 'n gekombineerde etnografiese, historiese en genealogiese perspektief bestaan die Khoisan uit vier groepe, naamlik die Boesmans, oftewel die San (Suid-Afrika, Namibië en Botswana), die Hottentotte, oftewel die Khoi-Khoi (Suid-Afrika), die Bergdamara (Angola) en die Pimeë (Sentraal-Afrika) (Battiss *et al.*, 1958:12; Molran, 2006:4, 23). Vir die doel van hierdie studie is dit die kuns van die Boesman of San wat van belang is. Dikwels word die vraag geopper naamlik watter term die meer toepaslike een is? *Boesman* of *San*? Soos met soveel volkere regoor die wêreld is die benaminge van minderheidsgroepe met min of geen politieke mag binne hul gegewe soewereine state 'n hoogs problematiese saak. In 2005 het die Suid-Afrikaanse regering die Verenigde Nasies-dokument oor inheemse regte onderteken en onder hierdie 46 regte vir inheemse bevolkinge geld dit dat enige volk hulself die reg voorbehou om hulself te identifiseer soos hulleself goed dink (Brits, 2013:5). Hoe dit ook al sy, die klassifikasie van rasse en etniese groepe in 'n bevolking, veral in die konteks van Suid-Afrika se geskiedenis van komplekse rassesseidings, is steeds in die een-en-twintigste eeu 'n hoogs kontroversiële aangeleentheid.

Die generiese term *Boesman* is afkomstig van die vroeë kolonialiste wat hulself aan die Kaap van Goeie Hoop gevestig het. Die generiese term *San* kom weer van die vroeë pastorale<sup>17</sup> Khoi-Khoi. Beide terme het voorstanders asook teenstanders wat waarsku teen die potensieel diskriminerende konnotasies van elk. Wat die problematiek hiervan versterk is dat die Boesman-San nie na hulself verwys het as een groep nie, maar wel benamings gehad het vir hul onderlinge saamwonende en -reisende familie-groepies. Ongelukkig is dit maar in rare gevalle wat die inligting omtrent hierdie benaminge behoue gebly het. Hierdie uitsonderings gaan oorwegend gepaard met waar hulle as jagter-versamelaars tot onlangs of steeds oorleef, byvoorbeeld die *Ju/'oansi*, die *G/wi* en die *!Kung* in die Kalahari en die */Xam* in die Karoo. Hierdie groepe verkies hierdie stambenamings en die name daarvan se verwysing is eintlik na hul onderskeie tale en nie soseer na die mense self nie. Uit 'n linguistiese perspektief is dit omdat hulle as jagter-versamelaars nooit 'n behoefte daaraan

---

<sup>17</sup> Die term *pastorale* verwys hier na 'n lewenstyl van kleinskaalse verbouing van groente en die aanhou van klein kuddes vee.

gehad het om onderskeid te tref tussen hulself en die boere of veeherders nie (Parkington & Rusch, 2010:8).

Dit is verder ook ongelukkig die geval dat die kunstenaars verantwoordelik vir die rotskuns wat betrekking op hierdie studie se taal- of groepsname onbekend is. Daar gaan gevolglik in hierdie studie berus word op die argument van Neil Edwin Danaub Dikwex, 'n sameroeper van Boesmans, wat uitdruklik stel dat hulle hulself as Boesmans beskou:

Die Boesmans en die Khoi-Khoi is Suid-Afrika se inheemse mense. Ons het die vryheid van assosiasie [volgens die betrokke VN-dokument reeds gemeld]. Die naam San, in Khoekhoegowab [met ander woorde 'n ou Khoi-Khoi-woord], beteken 'weggoilappe' en dit is vir ons 'n neerhalende term (Besten, 2011:70; Brits, 2013:5).

Gevolglik word die term Boesmans in die konteks van hierdie studie gebruik met dien verstande dat dit geensins 'n neerhalende term vir die mense is waarna dit verwys nie, en ook omdat dit die term is wat Battiss self verkies het om te gebruik.

### 3.2.3.2 Die Boesmans

Die Boesmans word beskou as 'n inheemse Suid-Afrikaanse bevolkingsgroep (Solomon, 2011:100; Wessels, 2013:1-2). Wie presies inheems in Suid-Afrika is, is in die hedendaagse politieke bestel 'n hoogs kontroversiële kwessie. Vir die doel van hierdie studie is inheemsheid as sodanig nie belangrik nie, maar die geskiedenis van die Boesmans wel. Volgens argeologiese data was daar antieke onbekende jagter-versamelaars wat die vlaktes en berge van Suider-Afrika bewoon het sedert 'n onbekende aantal millennia gelede. Die inligting tot beskikking dui daarop dat hierdie prehistoriese mense nie Boesmans was nie, net so is daar ook nie vroeë uitbeeldings van die Boesmans self nie (Battiss *et al.*, 1958:51; Wessels, 2013:4-5). Die algemene konsensus is dat hierdie mense in alle waarskynlikheid wel die voorvaders van die Boesmans is wat op hul beurt die enigste jagter-versamelaars is in die opgetekende geskiedenis van Suid-Afrikaanse volkere.

Vandag is die Suid-Afrikaanse bevolking hoogs divers in terme van taal, ras, etnisiteit, kultuur, geloof en dies meer. Vanuit 'n argeologiese en volkekundig-historiese perspektief was dit geensins die geval tot ongeveer twee millennia gelede nie. Landbouers en veeboere (Khoi-Khoi) het suidelike Suider-Afrika ongeveer 2000 jaar gelede bereik. Verskeie Nguni-stamme het hulself oos van die Drakensberge begin vestig tussen 900 en 800 jaar gelede. Gedurende dieselfde periode het Sotho-stamme se vestiging begin plaasneem in die noordoostelike binneland van Suid-Afrika. Europese kolonialiste se vesting in Suid-Afrika dateer terug na 1652 met die aanvanklike Nederlandse VOC-operasie aan die Kaap van

Goeie Hoop met die doel om 'n middeweg-verversingspos op te rig vir die skeepsroete in die speseryhandel tussen Europa en Suidoos-Asië. Slawe is gedurende die koloniale era ingevoer, eers vanaf Suidoos-Asië onder Nederlandse bewind, en later vanaf Indië onder Britse bewind tot en met die Britse afskaffing van slawerny in 1836 (Battiss *et al.*, 1958:12, 15-17; Parkington & Rusch, 2010:8).

Waar die Boesmans in aanraking met die nuwe boorlinge (hetsy Khoi, Nguni, Sotho of kolonialiste en hul slawe) gekom het, is hulle stelselmatig verjaag, geïnkorporeer en dikwels uitgemoor, sodat die handjievul oorlewendes van hierdie groepe wat steeds op 'n tradisionele wyse voortbestaan, slegs in die Kalahari voorkom en beskou word as van die mees gemarginaliseerde en onteierende groepe ter wêreld. Hierdie klein aantal oorlewendes skep nie meer tradisionele kuns nie. Tog is die bogenoemde inligting van belang vir hierdie studie, nie net om te illustreer dat die Boesmans en hul voorsate sedert die begin van die mensdom reeds in Suider-Afrika woonagtig is nie, maar ook waarom die byna uitgestorwe Boesmankultuur se kuns regoor die Suid-Afrikaanse landskap te vinde is (Wessels, 2013:8-9).

### 3.2.3.3 Rotskuns

*Rotskuns* is 'n argeologiese term wat gebruik word om te verwys na mensgemaakte vormgewings wat aangebring is op rotsoppervlaktes. Dit is 'n wêreldwye verskynsel, geproduseer in talle verskillende kontekste regoor die span van die menslike geskiedenis, waarvan die meerderheid voorbeelde vanuit 'n etnografiese perspektief opgeteken is as 'n integrale komponent van rituele. Rotskuns word dikwels in drie kategorieë opgedeel, naamlik *petrogliewe* wat gekerf is in die rotsoppervlaktes, *piktogramme* wat geskilder is op rotsoppervlaktes, en *aardsfigure* wat gegraveer is in die grondoppervlakte en met die verloop van tyd versteen het (Gall, 2003:28-31).

Dikwels is daar 'n verskeidenheid style te bespeur waar rotskuns in Suider-Afrika voorkom. Heelwat van die rotskuns wat behoue gebly het, is baie vaag en skaars sigbaar terwyl ander komposisies bo-oor aangebring is. Dit word algemeen aanvaar dat die prehistoriese voorouers van die Boesmans die oorspronklike rotskuns geskep het, maar dit kan nie met absolute sekerheid gestel word nie. Die nuwe lae wat bo-oor die oorspronklike aangewend is, kan wel sonder twyfel aan die Boesmans toegeken word. Die rotskuns van die Boesmans bestaan uit twee kenmerkende vorms in Suider-Afrika. Die eerste vorm is rotsgravures. Dit is meer permanent van aard en is waarskynlik die ouer vorm van die twee. Rotsgravures bestaan uit lynwerk wat met die gebruik van verskillende tegnieke in die rots gesny of



Fig. 3.15 *Kameelperd, leeu, renoster en elande*, rotsgravure by Twyfelfontein, Namiibië (c. 1500-1800)



Fig. 3.16 *Olifant*, rotsgravure by Wildebeeskuil, Noord-Kaap, Suid-Afrika (c. 1500-1800)



Fig. 3.17 *Twee jagters*, rotstekening by Ukahlamba, Drakensberge, Kwazulu-Natal, Suid-Afrika (c. 1500-1800)

gegraveer is. Die rotsgravures is tekeninge sonder kleur en word gevind op harde rotse wat dikwels die bokante van koppies uitmaak naby strome of riviere in die platter landelike gebiede van die Suider-Afrikaanse binneland, dit wil sê die Klein-Karoo, Groot-Karoo, Bo-Karoo, die suidwestelike Vrystaat en die Noordwes-Provinsie (Battiss *et al.*, 1958:49; Parkington & Rusch, 2010:8).

Die tweede vorm van Boesmankuns is eintlik daardie beelde wat algemeen in Afrikaans verwys word na as Boesmantekeninge<sup>18</sup>. Hierdie rotstekeninge kom voor in bergagtige gebiede naby rotsskeure en vlak rotsskuiltes wat die Boesmans as skuilings gebruik het. So is nie net die Drakensberge van noord na suid deurtrek met rotsskilderye nie, maar dit is ook te vinde in in die kusbergreekse langs die Suidkus tot en by Tafelberg en weer verder op langs die Weskus (Battiss *et al.*, 1958:49).

#### 3.2.3.4 Die uitbeelding van diere

Wat die gekose temas vir beide rotsgravures en rotsskilderye betref, is diere baie meer gereeld as mense uitgebeeld. Hoewel daar aangeneem kan word dat die kunstenaars met honderde vorms van diere bekend was (insluitende soogdiere, voëls, insekte, reptiele en amfibiese diere), is slegs 'n handjievol groot diere redelik herhaaldelik uitgebeeld. Die algemeenste voorstellings is van grootwildjag, soos elande, gemsbokke, kwaggas en rooiharteebeeste. In die geval van rotsgravures is hierdie diere feitlik altyd vanaf 'n sy-aansig uitgebeeld met noukeurige aandag aan uitkenbare fisiese eienskappe, soos horings, rugprofiel, strepe en die proporsies van verskeie ledemate en ander liggaamsdele. Dit is duidelik dat al hierdie diere bedoel is om as onderskeibare tipes identifiseerbaar te wees, tog is die anatomiese detail dikwels swak voorgestel (Parkington & Rusch, 2010:65). Wat betref die rotsskilderye vind mens dikwels dat groepe van kleiner elande en reebokke in die meer onlangse geskiedenis oor groter ou skilderye van elande geskilder is. Sommige van die komposisies van hierdie kleiner bokke is met 'n voorverkorte perspektief benader, dus asof die aanskouer die dier van voor af van agter beskou (Battiss *et al.*, 1958:51-52).

Karnivore is uiters selde uitgebeeld en bykans geen voëls (met die uitsondering van volstruise in die Karoo) is te vinde in die rotsgravures nie. Buiten vir die voorstellings van grootwildjag is olifante algemeen as tema ingespan, renosters minder so en seekoeie kom ook voor hoewel dit 'n seldsame verskynsel is. Hierdie drie tesame vorm die groep van mega-herbivore wat te groot is om realistiese teikens te kon wees vir die Boesmanjagters se beskikbare tegnologie van liggewigte pyl-en-boë. Die gewildheid van olifante as tema word

---

<sup>18</sup> Bekend as *cave paintings* in Engels.



Fig. 3.18 *Elande*, rotstekening by Kamberg, Drakensberge, Kwazulu-Natal, Suid-Afrika (c. 1600-1850)

daaraan toegeskryf dat hul enorme fisiese karakter tesame met hul matriargale familieverbode natuur hulle as spesie in 'n lig van besondere waardering geplaas het onder Boesmangemeenskappe, soveel so dat hul as magiese wesens beskryf word in volksvertellings. Waar mense saam met diere uitgebeeld word in die rotsgravures is dit aansienlik meer dikwels die geval saam met 'n groep olifante as enige ander dier. Wat betref die rotsskilderye betref word mense gewoonlik nie saam met olifante uitgebeeld nie, maar ook saam met afbeeldings van grootwildjag, veral elande (Battiss *et al.*, 1958:52; Parkington & Rusch, 2010:65, 78).

Die Boesmans se uitbeelding van diere is nie deur Battiss geïnterpreteer as visuele simbole gebaseer op die figuratief waarneembare gesetel in 'n breër spirituele konteks nie (Duffey, 2006:30). Battiss was van mening dat die Boesmans rotskuns geskep het as deel van 'n tradisie waar gestileerde figuratiewe nabootsings van die betrokke diere uitgebeeld is vir spesifieke rituele gebruike. Sedertdien is meer kennis oor die rituele gebruike van rotskuns ingewin en gevolglik is die bogenoemde perspektief uit verskeie oorde gestaaf en andersins uitgedaag. Die figuurlike uitbeeldings van die Boesmantekeninge word byvoorbeeld deur Dowson (1994:332-345) beskou as visuele simbole en metafore. Die mees gewilde dier uitgebeeld deur die Boesmans is 'n elandbul en Battiss stel self dat hy die gewildheid in uitbeelding daarvan as iets verstaan wat van groot spirituele of religieuse belang moet wees (Battiss *et al.*, 1953:61-62; Duffey, 2006:30-31). As visuele simbool word die elandbul vandag wyd aanvaar as die teken van 'n Boesmanhuwelik van ouds, andersins as 'n simbool wat prominente waarde inneem tydens 'n rituele beswying waar 'n sieke deur 'n hele probeer genees is (Dowson, 1994:332-345).

### 3.2.3.5 Die uitbeelding van menslike figure

Wat die komposisionele uitbeelding van menslike figure betref, is hulle dikwels in groepe voorgestel hoewel figure ook op hul eie voorkom. Soos genoem, is hulle ook relatief algemeen uitgebeeld saam met diere, veral olifantgroepe. Die voorstelling van menslike figure in rotsgravures gaan normaalweg gepaard met die dra van gereedskap, maar dit is selde ooit jaggereedskap. Inteendeel, daar is maar 'n beperkte aantal tipes tonele waarin menslike figure wel voorgestel word. Terwyl jagtonele skaars is, bestaan daar ook nie voorbeelde van vrouens wat plantaardige kossoorte versamel nie – 'n aktiwiteit wat aansienlik baie van hul tyd moes opneem. Ten spyte daarvan dat hierdie tonele ongetwyfeld beeldmateriaal van jagter-versamelaars is, wys die rotsgravures nie hoe jagtogte of die versameling van plantsoorte plaasvind nie. Dit is dus belangrik om daarop te let dat



Fig. 3.19 *Jagters en 'n vlakvark*, rotstekening by Perdekopplaas naby Mosselbaai, Suid-Kaap, Suid-Afrika (c. 1500-1800)

rotsgravures nie visuele opnames van die Boesmans se daaglikse lewens is nie. Net so is daar ook nie tonele van menslike figure wat slaap, kook of gereedskap vervaardig nie. Een groepsaktiwiteit wat wel herhaaldelik te voorskyn kom is die dans van figure. Parkington en Rusch (2010:60) argumenteer dat die voorstellings van mans en vroue waarskynlik bedoel is om die doel waarvoor uitbeeldings van diere geskep is te komplementeer. Hier moet egter uitgebrei word dat die uitvoering van 'n dans binne die kulturele konteks van die Boesmans 'n rituele aktiwiteit is met besonderse mistieke waardebepalings. 'n Voorbeeld hiervan is die reëndans, uitgevoer gedurende tye van groot droogte. Hierdie tipe danse gaan dikwels ook gepaard met die visuele tentoonstelling van 'n reëndier – 'n dier wat geassosieer word met water. Seekoeie, weens hul assosiasie met water, of grootwildjag by watergate, sou in hierdie gevalle gedien het as natuurlike prototipes vir die idee van 'n reëndier (Parkington & Rusch, 2010:88). Terwyl jagtonele so te sê afwesig is by rotsgravures, is dit 'n taamlik gewilde tema in die rotsskilderye. Die rede hiervoor is onbekend, maar wat wel hier van belang is vir die doel van hierdie studie is dat die handeling van jag self 'n aktiwiteit is wat eerbaarheid en respek van die jagter teenoor sy prooi vereis.

Hunting is a key activity, at the same time much more and much less than the act of killing animals. It is more in the sense that it assumes great symbolic significance among small bands of hunters and gatherers. A man's feeling of self-worth, his identity, is closely wrapped up in what is, in effect, the only profession open to him ... [it] is less than animal killing in the sense that hunters define hunting quite narrowly as the killing of particular animals with specific equipment. In the case of the /Xam, a boy needs to kill one of the large game animals (eland, hartebeest, gemsbok, kudu) with bow and arrow. Nothing else counts; no tally of dassies or tortoises will allow him to enter the profession. A hunter kills with respect and by clearly defined rules (Parkington & Rusch, 2010:11).

Daar is wel een belangrike onderskeidende eienskap aangaande die voorstellings van menslike figure wat by die bogenoemde inligting aansluit, naamlik dat mense oorwegend naak uitgebeeld is. Die rede hiervoor is om hul geslag aan te toon. Boesmangemeenskappe het baie definitiewe gemeenskapsrolle gehad en dit is bepaal volgens geslag. Die vernaamste onderskeidings hiervan is dat daar diegene is wat jag en diegene wat nie jag nie; en daar is diegene wat geboorte skenk en diegene wat nie geboorte skenk nie. Dit volg dat hoewel vroue die belangrike verantwoordelikheid van dag-tot-dag versameling van plantkosse gehad het, hulle simboliese geslagswaarde berus op moederskap en hul vermoë om nuwe lewe voort te bring (Parkington & Rusch, 2010:11).

Hierdie prominente verskille in geslagsrolle blyk die hoofrede te wees hoekom 'n figuur se geslag van groot belang geag is in uitbeelding. Verder is mans en vrouens selde saam uitgebeeld. Soos met die uitbeelding van diere is individuele eienskappe selde 'n kenmerk in



Fig. 3.20 *Skematiese gravure*, rotsgravure by Driekopseiland naby Plooyburg, Noord-Kaap, Suid-Afrika (c. 1600-1850)

die voorstelling van menslike figure – dit is die tipe wese wat duidelik onderskeibaar en herkenbaar moet wees. Hierop maak Parkington en Rusch die volgende gevolgtrekking:

It seems that the fragile boundary separating people from animals was never far from the thoughts and intentions of engravers (Parkington & Rusch, 2010:60).

Daar is twee minder algemene verskynsels in die kuns van die Boesmans wat van groot belang is vir hierdie studie vanweë die invloed wat dit op Battiss se kuns gehad het en wat spesifiek ook die geval is met *Simbole van die lewe* wat as Battiss se hoofkunswerk in hierdie studie behandel word. Hierdie twee verskynsels heet (1) skematiese gravures en (2) teriantrope.

### 3.2.3.6 Skematiese gravures

Daar is 'n spesiale vertakking van die Boesmangraveerkuns wat uitsluitlik bestaan uit simbole, of tekens, wat deur sommige antropoloë beskou word as 'n vorm van hiëroglifiese skryfkuns. Die tekens stem geensins ooreen met 'n herkenbare alfabet nie en gevolglik is die betekenis daarvan vandag verlore (Battiss *et al.*, 1958:51).

Hoewel daar dikwels onderskeid getref word tussen verskillende skematiese gravures op grond van soortgelyke herkenbare fatsoenlike voorkomste, byvoorbeeld *sonbesies*, *skilpaaie*, *sonneblomme* en dies meer, wil dit oorwegend blyk asof hierdie tekens nie figuratiewe voorstellings is van konkrete voorwerpe nie, hetsy lewend of nie-lewend.

Die algemeenste vorms van hierdie tekens bestaan uit sirkelagtige of gekurfde lyne as simboolkerns met lynwerk of spikkels wat addisioneel bygevoeg is, byvoorbeeld 'n simbool wat ooreenstem met 'n gestileerde skets van die son as konsentriese sirkels en uitstralende lyne. Ander tekens bestaan hoofsaaklik uit gekombineerde basiese geometriese vorms (Battiss *et al.*, 1958:51; Parkington & Rusch, 2010:111).

Hierdie skematiese gravures dateer hoofsaaklik uit die latere periode van Boesangraveerkuns, dit wil sê dat dit geskep is tussen 500 jaar gelede tot ongeveer die middel-negentiende eeu en grootliks te vinde is in die Groot- en Bo-Karoo by of naby rivierbeddings (Parkington & Rusch, 2010:111).

### 3.2.3.7 Teriantrope

Die tweede verskynsel wat minder algemeen voorkom in Boesmankuns, maar van noemenswaardige belang is met betrekking tot Battiss se kuns, behels die uitbeelding van hibridiese figure – mistiese figure waarin fisiese elemente van menslike figure gekombineer is met dié van diere. Hierdie mitologiese hibridiese figure word in argeologie verwys na as teriantrope. Dit is 'n verskynsel wat oor verskeie kontinente voorkom en die oudste voorbeelde hiervan word teruggedateer tot die Neolitiese tydperk. Bekende voorbeelde van teriantrope uit sluit in *centaurs* (mitiese kreature met die kop, torso en arms van 'n mens, maar met die lyf en bene van 'n perd), meerminne (mitiese kreature met die kop, bolyf en arms van 'n mens, maar met die onderlyf van 'n vis), asook die sfinks in Egipte. Anubis, die Egiptiese god van die dood wat tradisioneel met 'n jakkalskop uitgebeeld geld onder die bekendste benaamde teriantrope. Teriantrope word ook dikwels geassosieer met die vermoë om volkome tussen gedaantes te wissel, dus van 'n normale mens tot 'n dier en andersom. Voorbeelde hiervan sluit in weerwolwe (mense wat tydens volmaan volkome in wolwe verander) asook *naguals* (mense uit die volksverhale van Meso-Amerikaanse kulture wat oor die mag beskik om in 'n spesifieke dier te verander, normaalweg 'n hond of 'n donkie, maar soms ook in jaguars, pumas of onidentifiseerbare roofdiere) (Nutini & Roberts, 1993:43).

Die visuele uitbeelding van teriantrope is nie letterlike voorstellings nie, maar vereis van die hedendaagse aanskouer om 'n besondere begrip te hê vir die kulture en wêreldbeskouings van diegene wat dit geskep het. In die geval van Boesmans kan hierdie figure geïnterpreteer word as die visualisering van die komplekse verhouding tussen die Boesmans self en hul metafisiese beskouing van die diereryk<sup>19</sup> (Parkington & Rusch, 2010:107). Benewens die hibridiese karakters waarna teriantrope verwys, is dit ook die benaming wat gebruik word om te verwys na uitbeeldings van wesens waarvan daar nie met sekerheid onderskeid getref kan word of dit 'n uitbeelding van 'n dier of 'n mens is nie (Parkington, 2003:137, 141-142).

Die Boesmans se uitbeeldings van teriantrope het Battiss geweldig gefassineer en geïnspireer.

In the field of caricature the painters depicted grotesque figures like devils and strange monsters illustrating Bushman mythology. Sometimes human bodies are

---

<sup>19</sup> Anders as in die geval van byvoorbeeld Cartesiaanse dualisme waar die mensdom van die diereryk geskei is en daaroor regeer domineer, het die Boesmans se metafisiese wêreldbeskouing hulself as deel van die diereryk geplaas met verantwoordelikheid tot 'n groter harmonie wat in tye van voorspoed gebalanseer is en waarvan die balans in tye van swaarkry uit is.

shown with animal heads and sometimes dancing figures are depicted wearing masks (Battiss *et al.*, 1953:61).

Die verskynsel van uitgebeelde teriantrope in Boesmankuns word binne die konteks van hedendaagse argeologie en antropologie dikwels beskou as die visuele metafore vir die sjamanistiese genesers van 'n betrokke Boesman-gemeenskap. Daar is ook bestaande argumente daarvoor dat hierdie persoonlikhede self die kunstenaars kon wees (Gall, 2003:28-31).

Battiss het die simboolryke potensiaal van hierdie hibriediese figure en hul sjamanistiese kwaliteite begryp en in sy kuns herwin tot visuele totems waarvan die spesifieke inligting en konteks meer dikwels as selde buite die aanskouer se inligtingsfeer bestaan. Dit is deur hierdie figure dat sy kuns skakel met die Cimarron in die kuns van Bedia soos later bespreek word.

#### **3.2.4 Die nalatenskap van Battiss se kuns**

Die ondersoek na die redes waarom Battiss homself gewend het tot Boesmankuns vir inspirasie en waarom veral die verskynsels van skematiese gravures en teriantrope sy werk sedert die 1950s in besonder beïnvloed het, word in Hoofstuk Vier hervat wanneer sy kuns ontleed word. Ter afsluiting van die bekendstelling van Walter Battiss as kunstenaar kan die volgende opsommenderwys gestel word:

Dwarsdeur sy lewe het Battiss 'n onversadigbare dors na nuwe kennis en insig getoon. Dit was die hoofdryfveer agter sy reise, sy navorsing en sy kuns. As kunsskrywer en akademikus het hy tien boeke asook talle artikels in beide plaaslike en internasionale publikasies gepubliseer, en as kunstenaar het hy deelgeneem aan talle solo-en groeputstallings beide op plaaslike en internasionale platforms. Sy oop benadering tot die lewe, sy *joie de vivre*, sy nie-konformistiese lewenstyl en sy anti-establishment kuns het van hom 'n bepaalde mitiese en libertynse figuur in die publieke oog gemaak (des te meer so in die heersende konserwatisme van Suid-Afrika in die 1950s, 1960s en 1970s). Nietemin was hy 'n besonder innemende, geliefde en invloedryke individu - 'n kunstenaar wat die horison van die Suid-Afrikaanse kunste baie ver aangeskuif het. Benewens die erkenning en al die toekennings wat hy reeds in sy eie leeftyd ontvang het, is daar 'n retrospektiewe uitstalling getiteld *Walter Battiss: Gentle Anarchist* (2005-2006) by die Standard Bank-Kunsgalery in Johannesburg gehou wat sy unieke bydrae tot die ontwikkeling van Suid-Afrikaanse kuns gevier het en sodoende ook sy kultusstatus in die Suid-Afrikaanse kunste in die vroeë een-en-twintigste eeu bevestig en versterk (Berman, 2014;. Schoonraad, 1974:210-215).

Hiermee word dan volstaan met die kunstenaarbekendstelling van Walter Battiss. Vervolgens word 'n bekendstelling gebied van die kunstenaar met wie sy werk vergelykend ontleed word in hierdie studie, naamlik José Bedia.

### 3.3 José Bedia

#### 3.3.1 'n Biografiese oorsig

José Braulio Bedia Valdés (geb. 1959) is 'n Kubaanse skilder wat ook bekend is as 'n grafiese en installasiekunstenaar. Hy is gebore en getoë in Havana, Kuba en is in 1972 daar opgeneem as leerling in die gesogte *Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro*. By voltooiing van sy skoolopleiding het sy kunsstudies voortgesit en afgehandel by die *Instituto Superior de Arte*, ook in Havana. Reeds in 1978 het Bedia saam met ander Kubaanse kunstenaars in verskeie gesamentlike uitstallings begin deelneem. In 1980 het hy daaraan voldoen om geselekteerde werke uitgestal te kry by die negentiende Joan Miró Internasionale Biënnale in Barcelona, Spanje. Hy is ook as lid ingesluit by die *Los novismos cubanos*, 'n groep jong Kubaanse kunstenaars wat die sosiale en politieke beperkings in die Kubaanse samelewing in hul kuns begin aanspreek het. In 1980 is hul groeupuitstalling *Grupo Volumen 1* is onder andere ook in New York by die Signs Gallery uitgestal en het aan Bedia as jong kunstenaar ongekende en invloedryke buitelandse erkenning en blootstelling gebied (Power, 2007:45).

In die 1980s is Bedia se werk gereeld geïnkorporeer in die gesogte Havana Biënnales en in 1989 is sy werk geselekteer vir die kontensieuse uitstalling, *Magiciens de la Terre*<sup>20</sup>. In die vroeë 1990s het Bedia twee keer geëmigreer, eers na Meksiko in 1991 en in 1993 na Miami, Florida in die VSA waar hy steeds woon en werk (Ravel Abarbanel, 2011).

Bedia se grootste projekte sedertdien sluit 'n installasiekunsuitstalling in wat hy aangebied het op uitnodiging van die Sao Paulo Biënnale (1994); 'n rondreisende retrospektiewe uitstalling georganiseer deur die Universiteit van Pennsylvania in Philadelphia se Instituut vir Kontemporêre Kuns (1994); 'n uitstalling by die *Museo de Arte Contemporáneo* in Monterrey, Meksiko (1997); 'n groot solo-uitstalling by die *Museo de Badajoz* in Badajoz, Spanje (2004); 'n boek saamgestel in opdrag van die Universiteit van Kalifornië in Los Angeles deur die

---

<sup>20</sup> Kyk ook die kontekstuele bespreking van *Magiciens de la Terre* soos in Hoofstuk 2.2.4 gebied.

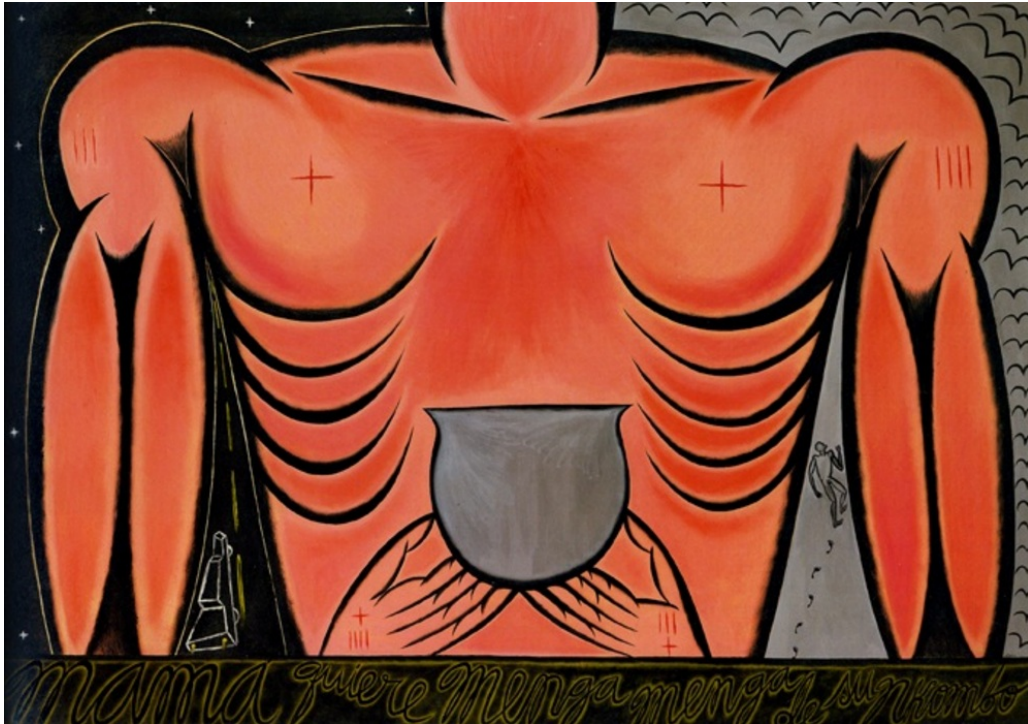


Fig. 3.21 **José Bedia**, *Mama quiere menga, menga de su nkombo* (*Mamma seek bloed, bloed van sy beker*) (1988), akriel op doek



Fig. 3.22 **José Bedia**, Detail van *Políptico de Ogún* (*Altaarstuk van Ogun*) (1992), ink op maatpapier



Fig. 3.23 **José Bedia**, *Donde quiera que vaya así será (Oral waar jy gaan so sal dit wees)* (1992), olie op doek

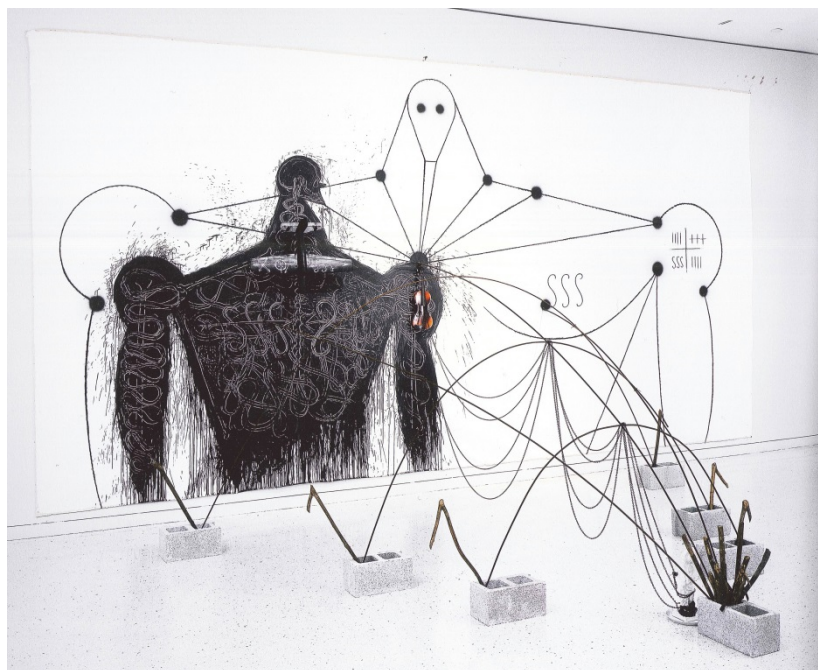


Fig. 3.24 **José Bedia**, *Violín para el ángel de la guarda (Viool vir die beskermingsengel)* (1996), installasie

kunshistorikus Kevin Power getiteld *José Bedia: Works, 1978-2006* (2007); deel van kontemporêre Kubaanse kunsuitstalling by die Johannesburgse Kunsmuseum (2010); asook 'n retrospektiewe uitstalling by die *Centro de Arte Moderno Atlántico* in Las Palmas, Kanariese Eilande (2011). Oor sy loopbaan heen het Bedia ook 'n aantal pryse en toekennings as kunstenaar ontvang waaronder die gesogte Guggenheim Fellowship (1993) asook die eerste prys in skilderkuns by die vierde Beijing Internasionale Biënnale (2010) (Ravel Abarbanel, 2011).

### 3.3.2 Invloede

Bedia self lys vier lewenservarings as die belangrikste invloede op sy kuns. Die eerste was toe hy 'n skematiese tekening raakgesien het op 'n Kiowa Apache tent (1983); die tweede, toe hy die Rosebud Reservation in Suid-Dakota, VSA besoek het en in kontak gekom het met die Lakota-Indiane en in besonder hul sjamaan, Leonard Crow Dog (1985); die derde, toe hy as deel van sy nasionale diensplig in die Kubaanse weermag Angola toe gestuur is en die omvang van Afrika-kulture se invloede op Kubaanse sosiale en religieuse praktyke begin besef het – ook die tyd waar sy diepgaande gevoel van magteloosheid teen politieke ideologieë en hul gevolglike onderdrukkings meer op die voorgrond in sy kuns begin tree het (1985); en vierde, nadat hy na Mexiko geëmigreer het (1991) en die spektrum en diepte van Latyns-Amerikaanse inheemse kulture begin ontdek het. Hierdie laasgenoemde ervaring is voortgesit toe hy na Miami, Florida in die Verenigde State van Amerika geëmigreer het (1995) – 'n skuif wat volgens Bedia sy begrip vir 'n assosiasie met beide Latyns-Amerikaanse en Noord-Amerikaanse inheemse kulture uitgebrei, verdiep en versterk het (Berlo & Bettelheim, 2011:24; Power, 2007:46).

Bedia se skuif na die VSA kan ook gelees word as 'n skuif na 'n land wat veral sedert die einde van die Tweede Wêreldoorlog in 'n vrugbare teelaarde en tuiste vir uitnemende internasionale kunstenaars ontwikkel het. Talle bekende Latyns-Amerikaanse kunstenaars het immers in die verlede toegang tot 'n groter internasionale gehoor gevind deur in die VSA te werk en uit te stal, soos byvoorbeeld die omstrede Meksikaanse surrealis Diego Rivera (1886-1957) (Indych-López, 2007:287-289).

Volgens Power (2007:47) is die kern van Bedia se kuns te vinde in sy spirituele identifisering met beide die kontemporêre (en meer Westerse) en tradisionele (veral inheemse Sentraal-Amerikaanse) kunsvorms. Dit behels 'n diepliggende respek vir die natuur, vir tradisie en ook vir die ander (*the other*). Die natuurlike wêreld is konstant teenwoordig in sy werk deur sy

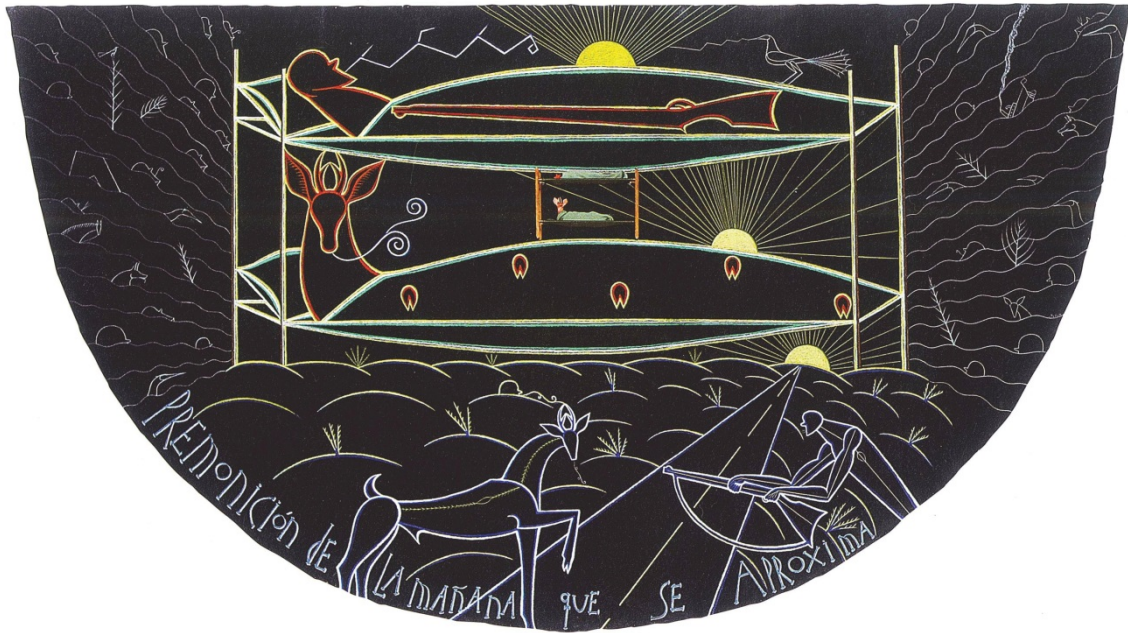


Fig. 3.25 **José Bedia**, *Premonición de la mañana que se aproxima (Voorgevoel vir die nadering van môre)* (1999), akriel op doek



Fig. 3.26 **José Bedia**, *Pata llaga tirando pá fuera (Seer been uit trek)* (1999), gemengde media op doek

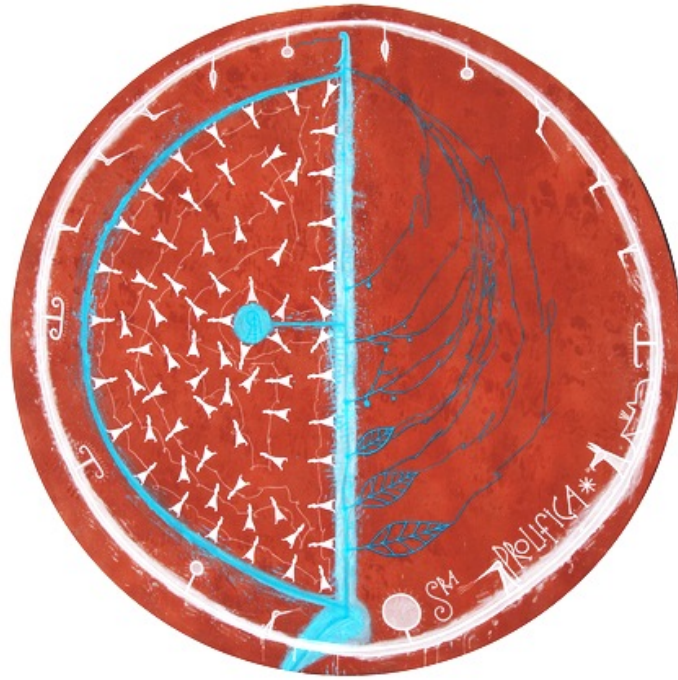


Fig. 3.27 **José Bedia**, *Sra. Prolífica (Vrugbare dame)* (2001), gemengde media op doek



Fig. 3.28 **José Bedia**, *Y asi fue como pasaron las cosas (En dit is hoe dinge gebeur het)* (2005), akriel op doek



Fig. 3.29 **José Bedia**, *Mbua Ndoki (Gelaaide hond)* (2006), installatie

oovloedige verwysings na plante en diere wat op hul beurt sterk religieuse, ritualistiese en simboliese konnotasies dra.

Oor die laaste twee dekades het Bedia heelwat reise onderneem in Sentraal- en Noord-Amerika asook in Suider-Afrika in 'n soektog na nog sogenaamde primitiewe figuratiewe vormgewings wat hy in sy kuns kan verwerk in samehang met die alomteenwoordige Cimarron-figuur in sy kuns. Hy is verder ook 'n gretige versamelaar van *National Geographic*-tydskrifte en beskou homself as 'n student van antropologie met besondere verwysing na die werk van Claude Lévi-Strauss en James George Frazer (Hernández, 2007:18).

### **3.3.3 Die Cimarron**

#### **3.3.3.1 Die Cimarrons van Panama**

Die Cimarrons van Panama was Afrika-slawe wat in die vroeg sestiende eeu van hul Spaanse meesters ontsnap het en saam as gebrandmerkte misdadigers geleef het. In 1570 het die oorlewende vrye nasate van die oorspronklike Cimarrons 'n alliansie met Sir Francis Drake van Engeland gesluit om die steeds dreigende Spaanse verowering te voorkom, en om die *conquistadores* te ontnem van hul rykdom. Hulle het baie sukses behaal in hul plundering en veldslae teen die Spaanse kolonialiste, maar hul weerstand is finaal in 1579 gebreek deur 'n magtige Spaanse kompanjie, waarna hulle verdeel in semi-outonome gemeenskappe gewoon het (Pike, 2007:244, 255-263).

Die verhaal van die Cimarrons van Panama het in Sentraal-Amerika en veral die Karibiese eilande deur 'n tradisie van oorvertellings 'n mitiese gestalte gevind in die verskillende verhale van die *Cimarron* – 'n dier wat gevang is, met dwang getem is, wat ontsnap, vlug, weer wild word en dan wild in die natuur voortleef. Die samestelling en gedragspatrone van die Kubaanse volk is volgens Barnett (1995:36) diep gewortel in hierdie verhale van die Cimarron-dier. Hernández (2007:17) voeg hier by dat die Cimarron meer is as net simboliek wat verwys na 'n tyd van slawerny en wrede kolonialiste waar 'n groep slawe daarin geslaag het om weg te kom. Dit is 'n psigologiese konstruk wat as sosiohistoriese ideëfiguur inherent deel vorm van elke Sentraal-Amerikaanse kreool se identiteitsvorming. By uitstek is die Cimarron met ander woorde 'n uitdrukking van 'n begeerte na die ongetemde bestaan; dit suggereer die losbreek van knellende bande en 'n soeke na 'n herwonne vryheid. Dit dra ook die gewig van brandmerk – wat gewillig gedra word ter wille van die vryheid wat hierdie tipe bestaan bied.

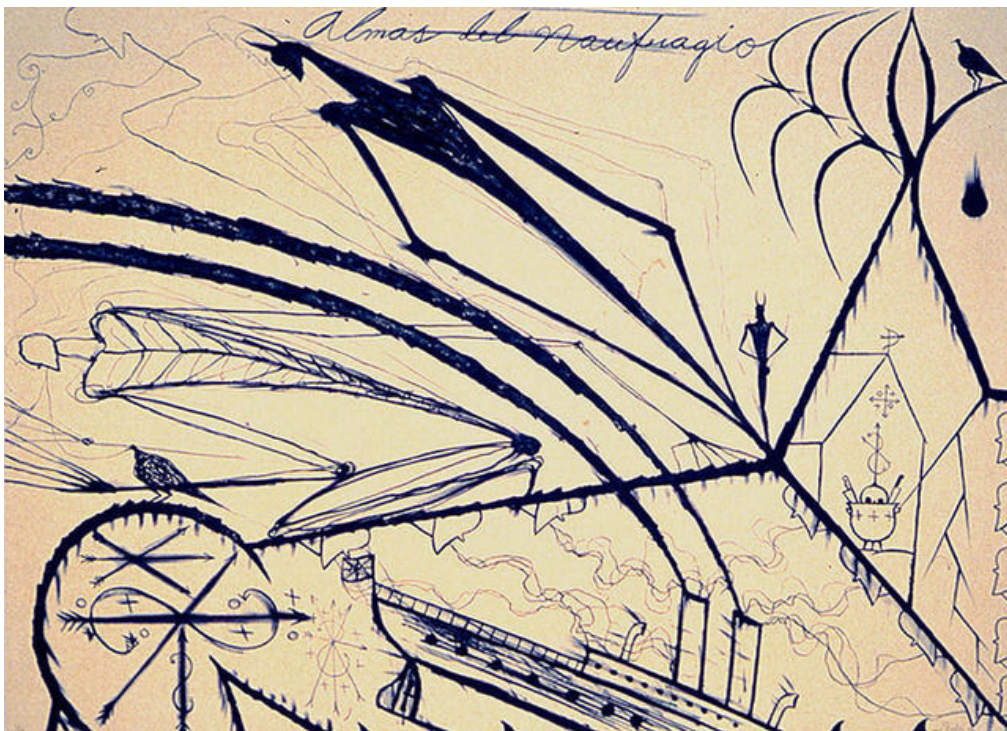


Fig. 3.30 **José Bedia**, *Almas del Naufragio* (*Almas-skeepswrak*) (1997), pen op papier



Fig. 3.31 **José Bedia**, Detail van die Cimarron in *Ojalá se hundan los cielos* (*Hopelik sal die wolke sink*) (2005), akriel op doek



Fig. 3.32 **José Bedia**, *Ojalá se hundan los cielos* (*Hopelik sal die wolke sink*) (2005), akriel op doek

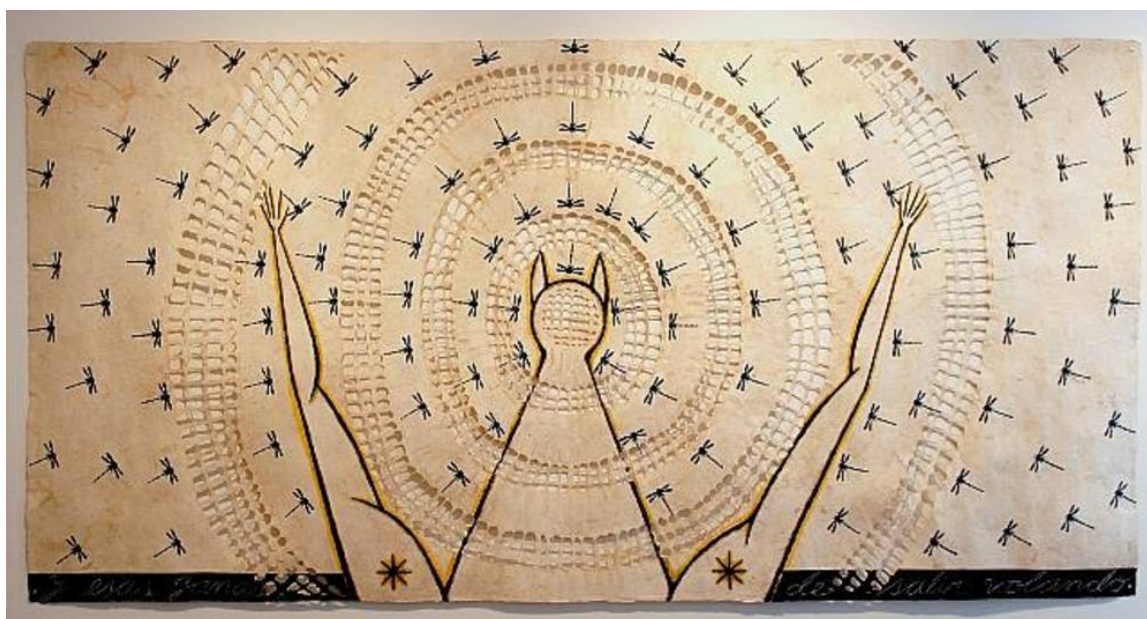


Fig. 3.33 **José Bedia**, *Y esas ganas de salir volando (En daardie drang om weg te vlieg)* (2008), gemengde media op papier



Fig. 3.34 **José Bedia**, *Un baca (Een dak)* (2008), akriel op doek

### 3.3.3.2 Bedia: identifisering met die Cimarron

Bedia identifiseer homself in 'n historiese, mitiese en 'n eksistensiële hoedanigheid met die figuur van die Cimarron (Power, 2007:47). Dit vorm 'n herhalende simbool in sy werk wat op verskillende vlakke ingespan word om met die aanskouers van sy werk te kommunikeer. Soos in die volgende hoofstuk sal blyk in die ontleding Bedia se *Aquel lugar del fin del mundo* maak die kunstenaar gebruik van die Cimarron as 'n gelaaide simbool, in besonder om dit in te span as 'n visuele voertuig om die natuurlike beperkinge van tyd en ruimte inhoudelik in sy werk om te keer en om sosio-ekonomiese, politieke en humanitêre ongeregtighede aan te spreek.

Hiermee word die kunstenaar bekendstelling van José Bedia afgesluit, en daarmee saam die kunstenaar bekendstellingshoofstuk. Die volgende hoofstuk word ingelei deur 'n ontledingsmetode wat saamgestel is vanuit die primitivisme en totemisme as teoretiese begroning soos bespreek in Hoofstuk Twee. Hierna volg 'n kritiese ontleding en interpretasie van die twee geselekteerde kunswerke aan die hand van die betrokke ontledingsmetode en met inagnome van die kunstenaars se onderskeie agtergronde en invloede soos bespreek in Hoofstuk Drie.

## **Hoofstuk 4: Metodologiese ontleding en interpretasie van die geselekteerde kunswerke**

### **4.1 Inleiding**

Hierdie hoofstuk bied 'n ontledingsmetode saamgestel vanuit die teoretiese begroning soos bespreek in Hoofstuk Twee. Daarop volg 'n vergelykende ontleding en interpretasie van twee bepaalde kunswerke, naamlik Walter Battiss se *Symbols of life* (1967) en José Bedia se *Aquel lugar del fin del mundo* (1999). Die stapsgewyse benadering tot die interpretasie van die werke is geanker in verwysings na sentrale begrippe in hierdie verband. In die proses word daar ook kruisverwys na ander kunswerke uit die twee geselekteerde kunstenaars se onderskeie agtergronde, invloede en oeuvres soos bespreek in Hoofstuk Drie.

Die doel van hierdie ontleding is om vas te stel in watter mate die hibridiese figure in die betrokke primitivistiese kunswerke oor totemistiese eienskappe beskik, en hoe hierdie eienskappe telkens 'n eiesoortige karakter aanneem wat van mekaar verskil ten opsigte van die aard en funksie(s) daarvan. Daar word ook besin oor hoe hierdie totemistiese eienskappe bydra tot die visuele narratiewe van die betrokke kunswerk.

### **4.2 Ontledingsmetode**

Die teoretiese begroning, soos bespreek in Hoofstuk Twee, suggereer die metode vir ontleding. Die volgende ontledingsmetode is saamgestel vanuit 'n literatuurstudie en bepaalde stappe om die intrinsieke totemistiese aspekte van figuratiewe uitbeeldings van diere, dierlike elemente en/of hibridiese figure in primitivistiese kunswerke te ontleed.

#### **4.2.1 Benadering tot die interpretasie van kunswerke**

Die metode wat in hierdie studie gebruik word vir die ontleding van kunswerke behels eerstens 'n beskrywing van die visuele estetiese elemente in die geselekteerde kunswerke, gevolg deur 'n identifisering en kontekstualisering van die elemente in die kunswerke wat beïnvloed is deur sogenaamde primitiewe kunstradisies. Hierna word die aard van die uitgebeelde teriantrope uitgelig deur dit as totems te interpreteer volgens Lévi-Strauss se vier kategorieë waar binne totems funksioneer. Na die voltooiing hiervan word die dierlike



Fig. 4.1 **Walter Battiss**, *Symbols of life* (1967), olie op doek

teenwoordigheid van die betrokke teriantrope ontleed volgens Lacan se drie ordes van ervaring om meer insig te gee in terme van die soorte assosiasies wat hierdie uitbeeldings oproep. Hierna volg 'n samevattende en vergelykende ontleding en interpretasie van die geselekteerde kunswerke wat die teoretiese begroning, die inligting vervat in die kunstenaar bekendstellings, asook die inligting verkry uit die bogemelde stappe, in ag neem.

### **4.3 'n Vergelykende ontleding en interpretasie van die geselekteerde kunswerke**

#### **4.3.1 Beskrywing van die visuele estetiese elemente in die geselekteerde kunswerke**

*Symbols of life* (1967) deur Walter Battiss is 'n skildery in olieverf op 'n vierkantige doek. Die komposisie behels die uitbeelding van die silhoeëtte van talle saamgestelde figure en abstrakte vorms in rou siënna (verwysend na die olieverfkleur). Die vorms lyk asof dit dryf op 'n ligte platvlakkige agtergrond met 'n swart horisontale organiese skeidingsveld wat omlyn en gefragmenteer is in 'n kleur wat beste beskryf kan word as grys met 'n olyfgroen ondertoon. Sommige van die saamgestelde figure bevat gestileerde figuratiewe elemente soos die ledemate, bolywe en/of hoofde van mense of diere. Daar is veral elemente in sommige van hierdie figure wat aan spesifieke diere herinner, dog dui geen van hierdie figure op 'n volledige uitbeelding van enige herkenbare dier nie. Van die dierelemente sluit verwysings in na bokke, kamele, olifante, seekatte, en selfs krappe om slegs 'n paar te noem. Sommige van die vormgewings is so gestileer in herhalende abstrakte krulle, kurwes en draaie dat dit blyk asof dit eerder simbole kan voorstel soortgelyk aan die karakters van 'n onbekende tipe skrif of alfabet.

*Aquel lugar del fin del mundo* (1999) deur José Bedia is 'n skildery in akriel op 'n doek wat uitgesny is in 'n halfmaanvorm met 'n horisontale reguit bokant wat vanaf beide punte afwaarts inkrom in 'n boog sodat dit aan die doek die voorkoms verleen van 'n halwe simmetriese ellips. Die komposisie behels die lyne en kleure wat 'n afgeleë landskap voorstel wat in 'n helder warm rou siënna (met sterk rooi ondertone) uitgebeeld word. Die gestileerde landskap word skynbaar omring deur heuwels op die uithoeke daarvan in dieselfde kleur. Op die horison, wat bykans aan die bokant van die komposisie aangebring is, verskyn die laaste glinstering van 'n ondergaande son wat die fokuspunt van die komposisie vorm in terme van die sterk, byna oorbeklemtoonde lineêre perspektief

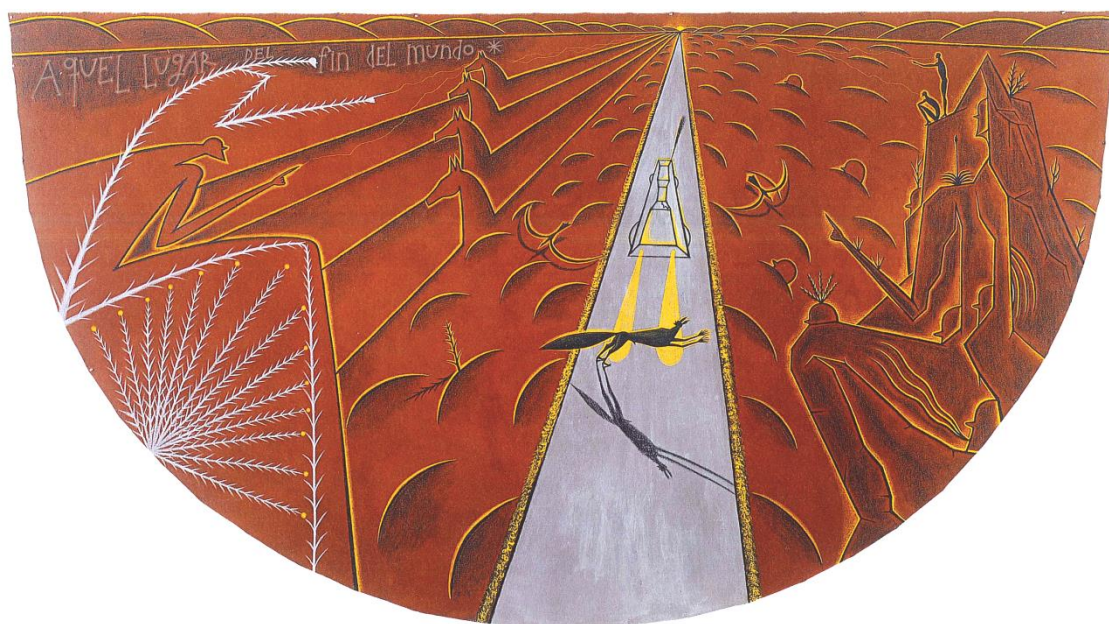


Fig. 4.2 **José Bedia**, *Aquel lugar del fin del mundo*  
(*Daardie plek aan die einde van die wêreld*) (1999), akriel op doek

waarvolgens diepte in die landskap uitgebeeld word. Vanaf die posisie van die son strek 'n reguit grys pad met ligblou ondertone wat breër word tot en met die onderkant van die komposisie om die waarneembare voorgrond en agtergrond van die landskap te onderskei en sodoende die landskap vertikaal met 'n effense diagonale helling in twee sny.

In die landskapgedeelte links van die pad is vier reguit lyne, telkens in swart met 'n duplisering van 'n aangrensende geel, wat volgens die oorbeklemtoonde perspektief van die komposisie vanaf die son diagonaal uitwyk oor die landskap. Hierdie vier reguit lyne wyk elk af op verskeie plekke in die middelgrond om die silhoeëtte van perdekoppe te suggereer, sodat daar herhalende perdekopsilhoeëtte gesien word voordat dit elk weer as reguitlyn uitwaarts keer en inval by die perspektief. Die vier lyne waarin die perdekoppe voorkom bereik nie die geronde kant van die komposisie nie, maar word onderbreek deur twee abstrakte mensfigure: eerstens deur 'n lyn wat die silhoeët vorm van 'n figuur waarvan die bolyf, kop, been en een arm uitkenbaar is, waarvan die arm uitloop op 'n hand met 'n vinger wat wys in die rigting van die son; tweedens deur 'n eenvoudiger en groter lynfiguur wat die vorm van die eerste figuur naboots, maar waarvan daar herhalende vetplantaardige stekels of moontlik selfs dorings vanuit die lyn na buite strek. Hierdie stekels lees as 'n herhaling van 'n organiese motief wat onder die tweede figuur se been aangebring is en die voorkoms daarvan suggereer 'n abstrakte xerofitiese struik met veertien takke. Die tweede figuur wys ook in die rigting van die son. Vanuit die vingers van beide figure wat rigting aandui, is daar 'n fyn geel lyn wat soos (weer)ligstrale tot by die son herlei.

Die landskapgedeelte regs van die skeidingslyn wat die pad skep bevat 'n monolitiesagtige rotsformasie wat vanuit die voorgestelde voorgrond oprys. Benewens die uitbeelding van 'n vereenvoudigde en gestileerde aalwyn en ander plante wat op verskillende vlakke van die rotsformasie geplaas is, bevat hierdie formasie ook die uitbeelding van 'n menslike figuur wat ingebed is in die rots. Die figuur se arm steek uit en soos in die geval met die figure links van die pad, is daar 'n vinger wat beduie in die rigting van die son. Buiten vir die kop van hierdie figuur is daar ook vyf ander menslike koppe wat deel vorm van die rotsformasie wat ook in die rigting van die horison gedraai is. Drie gekurwe lyne strek vanuit die onderste kop se gedeelte waar 'n mond sou wees, maar nie aangebring is nie, wat spraak suggereer. Net so is vier geboë lyne aangebring aan die agterkant van die kop wat lynreg bo die vorige een geplaas is, waarskynlik waar ore sou wees, maar nie aangebring is nie, en gehoor veronderstel. Heel bo-op die rotsformasie is die silhoeëtte van nog twee menslike figure aangebring: een wat op die rots sit en een wat staan en met 'n uitgestrekte arm waarvan 'n vinger in die rigting van die son dui. Soos in die geval van die twee figure links van die pad, is daar ook twee fyn geel (weer)ligstraalagtige lyne wat beide figure onderskeidelik koppel

aan die son. Hierdie lyne strek vanuit die sittende figuur se voorkop (en sou daarom siglyne kon veronderstel) en die staande figuur se kaak (wat as spraak geïnterpreteer kan word).

Aan beide kante van die pad kom 'n herhaling van geboë lyne in die landskap voor wat die uitbeelding van rantjies in die landskap vorm. Drie van hierdie rantjies aan die regterkant van die pad bevat vereenvoudigde lynuitbeeldings van menslike koppe wat daaragter uitsteek, soortgelyk aan dié wat aangebring is as deel van die rotsformasie, wat ook in die rigting van die son gedraai is. Daar is ook twee gestileerde vlieënde voëls langs die pad, een aan weerskante daarvan.

Ten spyte van al die perspektieflyne, die fyn weerligstrale, die vingers wat rigting aandui (na die son) en koppe wat ook daarheen gedraai is, vorm die son op die horison nie die fokuspunt van die komposisie nie, maar wel die interaksie tussen die twee entiteite wat op die pad uitgebeeld word, naamlik (1) 'n hoogs gestileerde buitelynitbeelding van 'n motorvoertuig wat weg van die horison beweeg (mens kan aanvoer dat die motor wegbeweeg, na die aanskouer toe, vanweë die streep daaragter wat tekenend is van beweging) en (2) die silhoeët van 'n vreemde saamgestelde oftewel hibridiese figuur wat voor die voertuig die pad probeer kruis. In die voorgestelde voorvenster van die voertuig is en slegs 'n enkele lyn wat die profiel van die gesig van 'n bestuurder suggereer. Die voertuig spoeg uitlaatgasse na agter (die streep waarna hierbo verwys is) en die hoofligte daarvan klief geel strepe oop na voor tot by die figuur voor dit in die pad. Die hibridiese figuur is uitgebeeld asof in vlug oor die pad, maar die figuur se hoof is gedraai na die aankomende voertuig asof die figuur sy kop ruk na die voertuig en te laat sien hoe vinnig dit beweeg. Die figuur het die stert, agterbene, middellyf en ore van 'n roofdier wat herinner aan 'n jakkals, maar die gesig daarvan bevat 'n neus en ken wat onmiskenbaar dié van 'n menslike figuur is. Aan die voorlyf van die figuur is twee uitgestrekte menslike arms, elk met 'n hand en vyf uitgestrekte vingers. 'n Skaduwee van die figuur strek lank oor die pad in die rigting weg van die voertuig.

Beide kunswerke is skilderye wat geskep is op doek: Battiss se werk in olieverf en Bedia s'n in akriel. Oor die spektrum van die Westerse kunsgeskiedenis se skilderkunstige tradisie is dit die norm om op reghoekige doeke te skilder. Hoewel die byna vierkantige doek van *Symbols of life* 'n afwyking hiervan is, is dit veral met betrekking tot kuns van die twintigste eeu nie 'n abnormale verskynsel nie. Gedurende die 1960s het Battiss talle olieverfskilderye geskep waarvan die doeke byna vierkantige reghoeke is, en daarom is die gebruik van so 'n vierkantige doek dus heeltemal in ooreenstemming met die werke wat hy gedurende hierdie periode geproduseer het. Ander voorbeelde hiervan sluit in *African fragments* (1965) (fig. 4.3) en *The gathering* (c. 1965) (fig. 4.4).



Fig. 4.3 **Walter Battiss**, *African fragments* (1965), olie op doek



Fig. 4.4 **Walter Battiss**, *The gathering* (c. 1965), olie op doek

José Bedia se gebruik van 'n doek wat doelbewus deur homself uitgesny is (om een horisontale sy te hê aan die bokant wat dan na ander inkrom om 'n boog te vorm) is 'n baie unieke verskynsel in die skilderkuns en kan as 'n variant van die sogenaamde *shaped canvas* van die veertiger- tot sestigerjare van die twintigste eeu. Die manipulasie van doekvorms, hetsy die presiese doekvorm van *Aquel lugar del fin del mundo* en *Progresión de la liebre* (c. 2000) (fig. 4.5) of sirkelvormige doeke soos dié van *Pata llaga tirando pá fuera* (fig. 3.26) en *Sra. Prolífica* (fig. 3.27), is 'n verskynsel in die oeuvre van die kunstenaar se skilderkuns wat dikwels aangewend word. Die keuse om doeke te gebruik met alternatiewe vorms kan daaraan toegeskryf word dat Bedia nie wil hê dat sy skilderye geredelik saam met die werke van ander kunstenaars gegroepeer moet word nie. Hierdie doekvorms maak ook dat dit hoogs onwaarskynlik is dat sy werke sonder meer geraam sal word. Sy werke se vorm dwing 'n benadering tot uitstal af wat inhou dat dit eerder soos diervelle teen 'n muur sal hang. Dit het die gevolg dat dit hom as kunstenaar asook sy werke dadelik vereenselwig met die kunste van nie-Westerse tradisies.

Met betrekking tot die visuele vormgewings in *Symbols of life* en *Aquel lugar del fin del mundo* is daar noemenswaardige verskille en ooreenkomste om uit te lig. *Symbols of life*, ten spyte van die figuratief-herkenbare elemente by sommige van die uitgebeelde saamgestelde figure, beeld nie een enkele vorm volledig uit wat met absolute sekerheid geïdentifiseer kan word as 'n bepaalde entiteit nie. Hoewel Battiss se kunswerke, in besonder sy skilderye, kenmerke toon van abstraksie, kan sy benadering tipies as figuratiewe abstraksie beskryf word – dit wil sê dat die uitbeeldings in sy kunswerke figuratief herkenbare vorms bevat waarvan die voorstellings ooglopend doelbewus nie geskoei is volgens die realistiese voorkoms van die betrokke voorwerpe wat dit voorstel nie. In hierdie opsig, naamlik dat die abstraksie van sommige van die figure verby 'n punt van herkenbaarheid is, is *Symbols of life* nie noodwendig 'n tipiese voorbeeld van Battiss se kuns nie. Die voorstelling van hibridiese figure, aan die ander kant, is egter wel kenmerkend van heelwat van sy werke wat in die betrokke periode geskep is, nie ten opsigte van sy skilderye nie, maar veral van die syskermdrukke wat hy gedurende die 1960s geproduseer het soos te sien is in *Untitled II* (fig. 3.6) en *Mantis dance* (fig. 3.7).

In teenstelling met *Symbols of life* kan Bedia se *Aquel lugar del fin del mundo* beskryf word as 'n figuratief-abstrakte werk waarvan talle bepaalde entiteite uitgemaak kan word soos reeds omskryf in die beskrywing van die kunswerk se visuele estetiese elemente (insluitend onder andere 'n landskap, 'n horison, 'n monolitiese rots, 'n pad, verskeie figure, elemente van herkenbare dierlike en menslike figure, een definitiewe hibridiese figuur asook 'n voertuig). Dit is in elk van hierdie opsigte tipies van Bedia se skilderkuns met die uitsondering van een, naamlik dat daar van diepteperspektief gebruik is om 'n uitgestrekte dog besonder

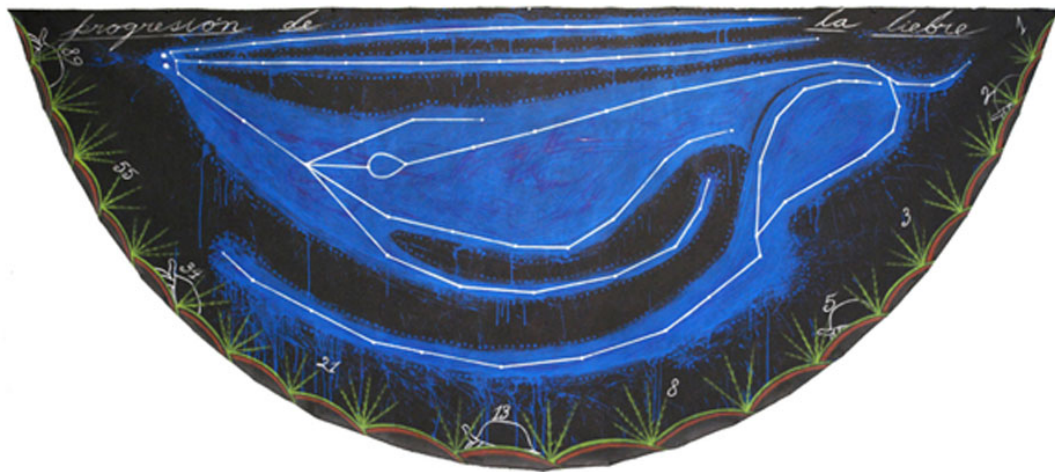


Fig. 4.5 **José Bedia**, *Progresión de la liebre*  
(*Vooruitgang van vryheid*) (c. 2000), akriel op doek

gestileerde landskap uit te beeld met klem op die grootheid van die afstand tussen die voorgrond en die agtergrond. Die komposisies van Bedia se skilderye word dikwels gekenmerk aan óf die afwesigheid van 'n agtergrond (byvoorbeeld fig. 3.22 en fig. 3.34), óf die gebruik van platvlakkige voorstellings van 'n landskap (fig. 3.21, fig. 3.26 en fig. 3.27). Soms word die enigste aanduiding van 'n landskap in sy werke bewerkstellig deur 'n enkele lyn (fig. 3.23 en fig. 3.28). Die gebruik van lynwerk om perspektief aan te dui is nie heeltemal ongewoon in sy werk nie soos te sien in *Premonición de la mañana que se aproxima* (fig. 3.25), maar in hierdie gevalle is die lineêre diepteperspektief meer suggestief van aard.

'n Eienskap wat teenwoordig is in beide kunswerke is die sterk visuele skeiding wat geskep word deur 'n aaneenlopende strook wat die komposisies andersins in twee helftes skei.

Met die beskrywing van die kunswerke se visuele estetiese elemente as basis word die metodologiese ontleding van *Symbols of life* en *Aquel lugar del fin del mundo* hierna voortgesit deur die spesifieke elemente wat in beide kunswerke dien as invloede uit sogenaamde primitiewe kunstradisies te identifiseer en dit binne die oorspronklike gebruiksaanwendinge te kontekstualiseer.

#### **4.3.2 Identifisering en kontekstualisering van visuele elemente beïnvloed deur sogenaamde primitiewe kunstradisies**

Beide die oeuvres van Walter Battiss en José Bedia kan beskryf word as voorbeelde van primitivistiese kuns aangesien dit kenmerkend elemente inkorporeer uit sogenaamde primitiewe kunsvorms. In die gedeelte wat volg word 'n aantal elemente in *Symbols of life* en *Aquel lugar del fin del mundo* wat as invloede uit sogenaamde primitiewe kunsvorms gelees kan word, geïdentifiseer, gekontekstualiseer en met mekaar vergelyk ten einde by 'n interpretasie te kom aangaande die aard en funksies van totemistiese kenmerke in hierdie primitivistiese kunswerke.

##### **4.3.2.1 *Symbols of life*: invloede uit sogenaamde primitiewe kunstradisies**

Soos reeds in Hoofstuk 3.2.1 en 3.2.2 bespreek, is Battiss se kuns in besonder daarvoor bekend dat hy visuele vormgewende aspekte van Boesmankuns in sy werke gebruik. In *Symbols of life* is daar talle vorms wat, soos reeds genoem, nie met volkome sekerheid as uitsluitlik herkenbare entiteite uitgemaak kan word nie. Nógans is daar sommige van hierdie vorms wat wel as menslike of dierlike voorstellings geïnterpreteer sou kan word (fig. 4.6).

Ongeag of hier te make is met figuratiewe abstrakte voorstellings van mense en diere en of hierdie bloot uitbeeldings is van saamgestelde figure met herkenbare figuratiewe elemente en ander abstrakte vorms, suggereer hierdie vorms in *Symbols of life* op invloede van twee uiteenlopende kunstradisië, naamlik Boesmankuns sowel as die beeldhoukuns en kalligrafie van pre-Islamitiese kulture. Veral laasgenoemde word nie tradisioneel met Battiss se werk geassosieer nie en word in 'n volgende deel van die bespreking uitgelig.

Eerstens, met betrekking tot die invloede uit Boesmankuns, is daar veral twee aspekte wat hier van toepassing is, naamlik die uitbeelding van teriantrope en skematiese voorstellings onderskeidelik wat beide geassosieer word met die spirituele domein en sjamanistiese aspekte van hul wêreldbeskouings (Hoofstuk 3.2.3.6 en 3.2.3.7). Talle van die hibridiese vorms in *Symbols of life* bevat inderdaad figuratiewe samestellings van beide menslike en dierlike figure en kwalifiseer dus as teriantropiese voorstellings (fig. 4.7).

Wat betref die abstrakte vorms waarvan daar nie menslike of dierlike figuratiewe elemente herkenbaar is nie, is daar wel stilistiese elemente wat herhaaldelik toegepas is. 'n Voorbeeld hiervan is die herhaling van organiese lynwerk of verlengings wat spruit uit meer bonkige organiese vorms (fig. 4.8). Tesame daarmee dat die grootte van hierdie verskillende vorms nie buitensporig van mekaar wissel nie, skep dit die indruk dat hierdie vorms (en hierby ingesluit die teriantropiese voorstellings) karakters of simbole is uit 'n piktorale skrifstelsel. Juis hierin berus die skakel met skematiese rotsgravures van Boesmankuns waarin verskeie bepaalde onuitkenbare simbole herhaaldelik op gegewe rotse aangebring is. Die kleur van die teriantropiese en skematiese voorstellings in *Symbols of life* dien ook verdere verwysing na die invloed van Boesmanrotstekeninge waarvan die algemeenste kleurgebruik skakerings van rou siënna was en wat verkry is vanuit die grondpigmente wat deur hierdie groep gebruik is.

Tweedens, soos genoem, is daar aspekte van die beeldhoukuns en kalligrafie van pre-Islamitiese kulture wat deur *Symbols of life* opgeroep word. Battiss het verskeie reise onderneem na Noord-Afrika en in 1962 het hy ook die Midde-Ooste besoek (insluitend Bahrain, Irak, Iran en Saoedi-Arabië). Die ervarings hiervan het sy belangstelling in kalligrafie besonder geprikkel, veral met betrekking tot dié van pre-Islamitiese kulture (Schoonraad, 1974:132-133). Dit het in sy kuns uiting en aansluiting gevind met die skematiese gravures van Boesmankuns, soos in die geval van *Symbols of life*. Ander voorbeelde hiervan is veral te vinde onder sy syskermdrukke van die 1960s, soos byvoorbeeld *Rock Artist* (fig. 3.5)

Die oorsprong van Arabiese kalligrafie word volgens die Pakistanse kalligrafie-kunstenaar Aslam Kamal (geb. 1935) dikwels verkeerdelik gekoppel aan die ontstaan en verspreiding



Fig. 4.6 **Walter Battiss**, Voorbeelde van sommige vorms wat as menslike figure geïnterpreteer sou kon word in *Symbols of life* (1967), olie op doek



Fig. 4.7 **Walter Battiss**, Voorbeelde van sommige van die teriantropiese voorstellings in *Symbols of life* (1967), olie op doek



Fig. 4.8 **Walter Battiss**, Voorbeelde van die herhaling van organiese lynwerk in *Symbols of life* (1967), olie op doek

van Islam in die Midde-Ooste en Noord-Afrika, en dat dit reeds gevestig was as kunsvorm in hierdie streke voor die koms en verspreiding van Islam (Usman, 2014). Dit het aanvanklik ontwikkel uit die meer rigiede lynwerk van die verskeie streeksgebonde wigskrifstyle wat tradisioneel op harde oppervlaktes aangebring is soos kleitablette, tot 'n meer vloeiende styl vanweë die vloeiende aard wat deur die nuwe medium daartoe verleen is (ink of ander vloeibare pigmentsamestellings op perkament). Ek sal wel wil byvoeg dat die kalligrafiese invloede op *Symbols of life* ook resoneer met die twintigste-eeuse toepassing daarvan binne Islamitiese kulture soos dié waarmee Battiss in aanraking sou gekom het gedurende sy reise na lande in Noord-Afrika asook met sy besoek aan die Midde-Ooste. Die Islamitiese dekoratiewe kanon word dikwels in drie kategorieë verdeel, naamlik kalligrafie, geometriese ontwerpe, en arabeske patrone (Wade, 2006). Islamitiese kalligrafie omsluit uit talle style, en hoewel dit in verskillende mates beïnvloed is deur pre-Islamitiese kalligrafie, kan die argument beslis ook gemaak word dat die herhaling van organiese lynwerk in *Symbols of life* soos beklemtoon in Figuur 4.8 eweneens dui op kalligrafiese invloede uit die betrokke wêreldstreek, ongeag of dit voor of sedert die koms van Islam geskep is.

Wat betref die aspekte van beeldhoukuns uit die Midde-Ooste wat deur *Symbols of life* opgeroep word, herinner dit egter spesifiek aan pre-Islamitiese kulture, en in besonder die beeldhoukuns van die Elamiete. As 'n Moslem enige persoon of ander entiteit (lewend of nie-lewend) groter ag as God, is hy of sy besig om afgodery te pleeg (*shirk*), die een groot onvergeeflike sonde in Islam. Islam se onwrikbare geloof in die heilige enkelheid van God (*tawhid*) is gereflekteer in die ontwikkeling van Islamitiese kuns, veral in die Arabiese wêreld. Assosiasie met enige herkenbare entiteit anders as God word vinnig veroordeel as afgodery. Dus, om hierdie sonde te vermy wat ontstaan as gevolg van die uitbeelding van die menslike vorm, word daar in Islamitiese kuns veral van kalligrafie, geometriese vorms en arabeske patrone as dekoratiewe elemente gebruik met die gevolg dat Islamitiese kuns dikwels abstrak eerder as visueel verteenwoordigend is (Espesito, 2010:42).

Die uitbeelding van figuratief-herkenbare vorms soos mense en diere was egter nie beskou as 'n taboe in pre-Islamitiese kulture nie. Soos genoem is dit in besonder die beeldhoukuns van die Elamiete wat verband hou met sommige van die vormgewings in *Symbols of life*. Die Elamiete was 'n beskawing wat tussen ongeveer 2400 v.C. tot en met 539 v.C. in die westelike en suidwestelike gebiede van hedendaagse Iran asook in die suidelike dele van hedendaagse Irak bestaan het (Vallat, 2011).

Om die stilistiese invloed van Elamitiese beeldhoukuns op *Symbols of life* te illustreer, verskuif die fokus kortliks na twee bronsvoorbeelde. Die eenvoud en abstrakte vormgewing



Fig. 4.9 *Bok met horings* (c. 1200-900 v.C.), Elamitese beeldhouwerk in brons



Fig. 4.10 *Votiewe figuur* (c. 900-700 v.C.), Elamitiese beeldhouwerk in brons

van die voorgestelde bok met horings (fig. 4.9) verkorte bene, lang reguit liggaam en verhoogde abstraksie in die kopvorm, deel hierdie selfde eienskappe in 'n soortgelyke styl met sommige van die hibridiese figure in *Symbols of life*. Die Elamitiese votiewe figuur (fig. 4.10) waarvan die arms diagonaal om hoog uitgestrek is en gevolglik 'n Y-vormige komposisie skep, is weer soortgelyk aan sommige van die figure in *Symbols of life* wat moontlik as menslike figure geïnterpreteer kan word (fig. 4.6).

Die organiese swart strook wat die komposisie van die kunswerk horisontaal verdeel, en wat omlin en in organiese reghoekige vorms verdeel is met 'n dik aaneenlopende grys lyn, se vormgewing en kleurgebruik dui nie in besonder op enige eksterne invloed nie. Die argument kan wel gemaak word in terme van die kleurgebruik dat 'n mens hier te make het met 'n Islamitiese invloed aangesien die gebruik van 'n swart agtergrond dikwels by moskees voorkom met kalligrafiese simbole wat in blink kleure soos goud of silwer daarop aangebring is. Bekende voorbeelde hiervan sluit in die Kaäba en die Hagia Sophia<sup>21</sup>.

Pre-Islamitiese en Islamitiese invloede op *Symbols of life* is hier bespreek onder die vaandel van sogenaamde primitiewe kunsvorms omrede (soos bespreek in Hoofstuk 2.1.1) dít wat as nie-Westers en anders geag is binne die konteks van Westerse modernistiese beskouings ook gekwalifiseer het as primitief, en om rede dit hier van toepassing is in die konteks van 'n kunsgeskiedkundige studie oor aspekte van primitivistiese kuns.

In *Symbols of life* kombineer Battiss skynbaar kultuurgoedere en stileringsmetodes vanuit ander kunstradisies – kunstradisies van kulture wat gemarginaliseer en onderdruk is gedurende die groter Westerse koloniale projek. As kunstenaar van Westerse herkoms kan dit Battiss in 'n aanvegbare posisie plaas, naamlik dat hy deur die skep van die werk homself potensieel deel maak van die koloniale uitbuiting van die nie-Westerse.

In teenstelling met hierdie gesindheid, interpreteer ek eerder dat Battiss homself gekwalifiseer het om elemente uit die kunstradisies van die betrokke kulture in sy werk te gebruik. Volgens my vermag die kunstenaar die bogenoemde op twee wyses. Eerstens doen hy dit deur sy toegewyde navorsing en reise wat hy onderneem het om die betrokke kulture beter te verstaan, en ook om insig te kry in die gebruike en die konteks van die

---

<sup>21</sup> Die Kaäba is 'n kuboïede struktuur wat die heilige fokuspunt vorm in die middel van die plein in die heiligste moskee in die Islamgeloof, naamlik die Al-Masjid Al-Harim in Mekka, Saoedi-Arabië. Wanneer die Kaäba oorspronklik opgerig is, bly 'n punt van kontroversie en dispuut, maar dit dateer beslis terug tot diep in die pre-Islamitiese era waar afbeeldings van plaaslike stamgelowe gehuisves is. Die Hagia Sophia is oorspronklik gebou as 'n Ortodokse katedraal met konstruksie wat volgens rekord begin het in die jaar 537. Vanaf 1453 tot 1931 was dit omskep in 'n moskee waarvan die Christelike beelde en mosaïeke verwyder of deur pleister bedek, en is daar ook kalligrafie en geometriese patrone bo-oor aangebring, veral in 'n mat goud op 'n swart agtergrond.

kunselemente wat hy van hierdie kulture as invloede in sy kunswerke inkorporeer. Tweedens, en meer spesifiek op *Symbols of life* gerig, is die inhoudelike konteks waarmee Battiss elemente uit Boesmankuns en pre-Islamitiese kuns in die werk laai, respekvol gehanteer en vanuit 'n insigryke perspektief gedoen. Hierdie inhoudelike konteks behels in besonder dat die visuele elemente uit Boesmankuns, pre-Islamitiese kalligrafie en beeldhou asook Islamitiese kalligrafie wat hier uitgewys is as invloede, een wesenlike ooreenkoms deel, naamlik dat Battiss doelbewus 'n kombinasie van simbole, kleurgebruik en teriantropiese voorstellings ingespan het wat elemente van nie-Westerse spirituele heiligheid oproep.

Die inhoudelike implikasies van die teriantrope in beide *Symbols of life* en *Aquel lugar del fin del mundo* word in Hoofstuk 4.3.3 vergelykend verder ontleed en geïnterpreteer. Hier volg eers 'n bespreking van die invloede uit sogenaamde primitiewe kunstradisies soos dit betrekking het op *Aquel lugar del fin del mundo*.

#### 4.3.2.2 ***Aquel lugar del fin del mundo*: invloede uit sogenaamde primitiewe kunstradisies**

Soos reeds in Hoofstuk 3.3.1 en 3.3.2 bespreek, is Bedia se kuns in besonder daarvoor bekend dat hy visuele vorms wat ontleen is aan primitiewe kunstradisies as visuele elemente in sy kunswerke inspan. Hierdie invloede strek oor baie kreatiewe dissiplines vanuit wyduiteenlopende kulture en geografiese areas. Dit sluit onder andere in rotskuns van Noord- en Sentraal-Amerika asook van Suider-Afrika, volksverhale uit Sentraal-Amerikaanse kulture, visuele elemente wat wys op invloede uit die natuur, visuele en inhoudelike elemente uit verskeie sjamanitiese kulture, asook elemente uit verskeie religieuse en spirituele visuele tradisies afkomstig uit Noord- en Sentraal-Amerika sowel as Sentraal-Afrika wat insluit die *palomonte* waarvan Bedia self 'n toegewyde priester is (Feldman, 1999:106-107).

Vir die volgende bespreking oor die invloede uit sogenaamde primitiewe kunstradisies op *Aquel lugar del fin del mundo* is hierdie invloede in twee groepe verdeel, naamlik generiese invloede en die Cimarron.

Die generiese invloede uit sogenaamde primitiewe kunstradisies op *Aquel lugar del fin del mundo* sluit 'n aantal herkenbare aspekte in. Hier kan die vereenvoudigde stiling van die ronde heuwels of berge wat op die horison voorkom genoem word, sowel as die rantjies wat

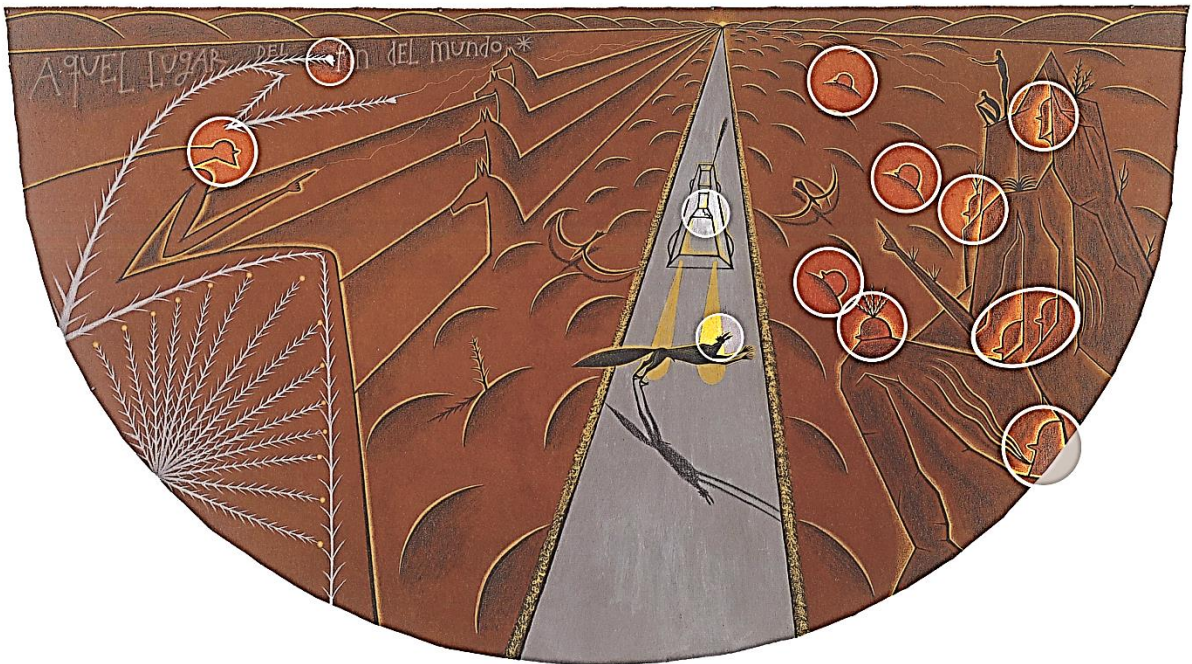


Fig. 4.11 **José Bedia**, Voorbeelde van die vereenvoudigde stilering van mensagtige gesigte in *Aquel lugar del fin del mundo* (1999), akriel op doek

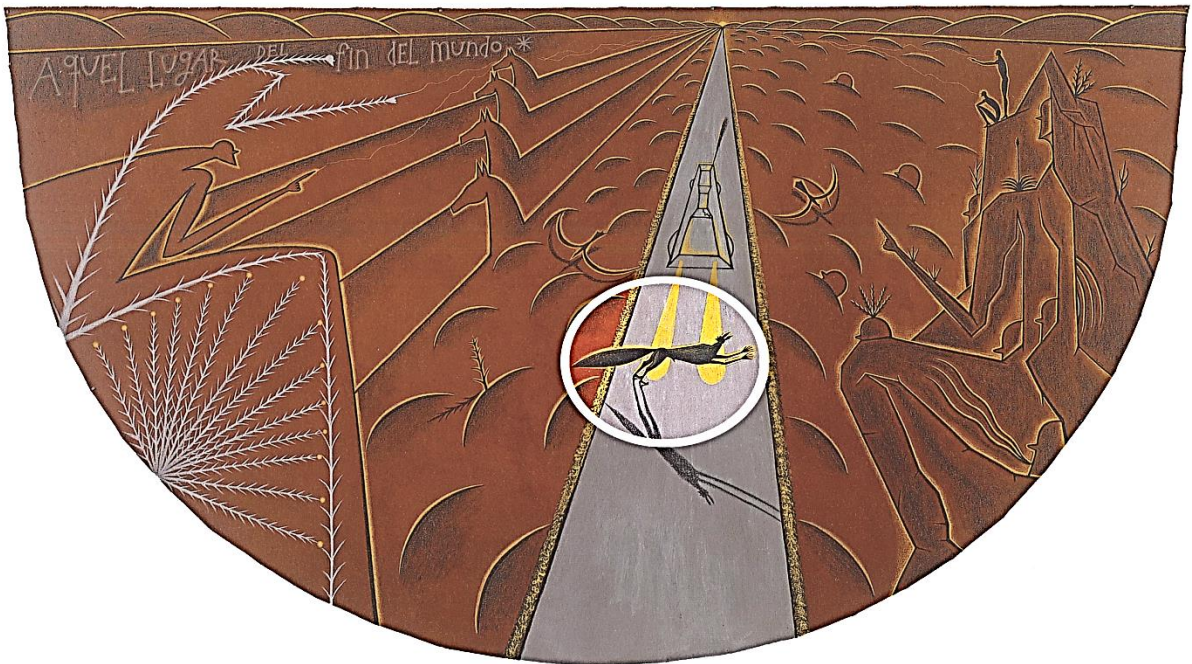


Fig. 4.12 **José Bedia**, Die Cimarron in *Aquel lugar del fin del mundo* (1999), akriel op doek

strek vanaf die voorgestelde agtergrond tot die voorgrond van die landskap; die vereenvoudigde stilerings van die plantaardige motiewe asook die plantaardige lynfiguur aan die linkerkant van die komposisie; die abstrakte figuratiewe voorstellings wat menslike elemente bevat, insluitend die lynfiguur aan die linkerkant van die komposisie asook die elemente van menslike figure wat deel vorm van die monolitiese rots asook die landskap aan die regterkant van die komposisie; die silhoeëtte geskep deur lynwerk asook die silhoeëtte wat voorgestel word deur die platvlakkige voorstelling van twee menslike figure bo-op die monolitiesagtige rots; en, laastens maar veral, die gebruik van oorwegend aardse kleure waarvan rou siëna die meeste gebruik is. Om op te som, die generiese invloede uit sogenaamde primitiewe kunstradisies op *Aquel lugar del fin del mundo* behels grootliks die vereenvoudigde stilerings van figuratiewe-herkenbare vorms, asook die kleurgebruik wat herinner aan die pigmente wat tipies aangebring is in rotskunsvoorbeelde van regoor die wêreld.

In kontras met die generiese invloede bied die teenwoordigheid van die enkele uitgebeelde Cimarron in *Aquel lugar del fin del mundo* (fig. 4.12) 'n bepaalde invloed uit Sentraal-Amerikaanse volksverhale wat 'n baie spesifieke narratiewe oproep met talle kruisverwysings in Bedia se oeuvre as kunstenaar (fig. 3.23, 3.28, 3.29, 3.30, 3.31, 3.32, 3.33 & 3.34). In sy kuns verbeeld Bedia die Cimarron deurlopend as 'n teriantropiese figuur waarvan die visuele samestelling hoofsaaklik bestaan uit die lyf van 'n mens met die kop van 'n dier. Dit is slegs by uitsondering dat hy van 'n tweede samestelling gebruik maak wat die lyf van 'n dier met die kop van 'n mens behels. In *Aquel lugar del fin del mundo* is dit juis hierdie seldsame samestelling wat gebruik is. Die rede vir hierdie keuse sal bespreek word in Hoofstuk 4.3.3 as deel van die ondersoek na die totemistiese aspekte van die dierlike en hibridiese elemente uitgebeeld in die betrokke kunswerke as deel van die onderlinge visuele narratiewe.

Soos bespreek in Hoofstuk 3.3.3 dien die Cimarron as die verpersoonliking van 'n wilde dier wat gevang is, makgemaak is, ontsnap het en weer in vryheid in die natuur voortleef. Hierdie dier dien as metafoor vir die slaaf in die koloniale sogenaamde Nuwe Wêreld wat ontsnap het uit gebondenheid en onderdrukking, en in vryheid 'n voortbestaan voer. Dit is 'n psigologiese konstruk wat as sosiohistoriese ideefiguur inherent deel vorm van elke Sentraal-Amerikaanse kreool se identiteitsvorming (Hernández, 2007:17) en met betrekking tot Bedia as kunstenaar is dit 'n konstruk waarmee hy homself in 'n historiese, mitiese en eksistensiële hoedanigheid identifiseer (Power, 2007:47). Die inhoudelike implikasies van die Cimarron en teriantrope in beide *Symbols of life* en *Aquel lugar del fin del mundo* word in Hoofstuk 4.3.3 vergelykend verder ontleed en geïnterpreteer.

Ter afsluiting van die identifisering en kontekstualisering van visuele elemente in *Aquel lugar del fin del mundo* wat beïnvloed is deur primitiewe kunstradisies moet hier ook melding gemaak word van die wyse waarop die voertuig in die pad uitgebeeld is. Die vormgewing van die voertuig toon 'n oorvereenvoudigde lynskets waarvan die bakwerk die parallelle perspektiewe lyne van die pad en die landskap naboots. Die uitbeelding van die voertuig is egter geensins geskoei op perseptuele akkuraatheid nie. Die wyse waarop die motorbande langs die sye van die voertuig sigbaar is, die voorstelling van 'n bestuurder deur die lyn wat die profiel van 'n mensgesig skep, die wyse waarop die hoeke van die bakwerk geensins rondings bevat nie en oorbeklemtoonde harde geometriese hoeke vorm, en die wyse waarop die voorverkorting van die voertuig dit as vorm langwerpig uitrek en ook die illusie van beweging en spoed bewerkstellig, skep die indruk dat dit eerder dien as 'n simboliese vergestaltung van 'n indringende voorwerp wat nie in die landskap hoort nie. In samehang hiermee skep dit ook 'n algehele indruk dat die toneel wat plaasvind aanskou word deur die oë van 'n entiteit wat homself met al die visuele elemente in die landskap vereenselwig met die uitsondering van die voertuig – met ander woorde, asof die voertuig se vorms nie werklik waargeneem kan word vir wat dit is nie, maar eerder as iets onvolledigs, iets verwarrends.

Vervolgens word 'n vergelykende samevatting gebied in terme van die primitiewe invloede in *Symbols of life* en *Aquel lugar del fin del mundo*.

#### **4.3.2.3 'n Vergelykende samevatting van die sogenaamde primitiewe invloede in die geselekteerde kunswerke**

Die eerste ooglopende ooreenkoms tussen die sogenaamde primitiewe invloede in *Symbols of life* en *Aquel lugar del fin del mundo* is die kleurgebruik. Die kleur wat die prominentste uitstaan in beide kunswerke is rou siëna wat sterk herinner aan die een van die algemeenste pigmentskakerings te vinde in prehistoriese rotskuns uit verskeie wêrelddele, insluitend die rotskuns van die Boesmans in Suider-Afrika. Verder bevat albei kunswerke vereenvoudigde en gestileerde figuratiewe uitbeeldings wat in albei werke ook hibridiese figure insluit. Hierdie invloede is afkomstig uit verskillende primitiewe kunstradisies. In die geval van *Symbols of life* behels dit die rotskuns van die Boesmans, die kalligrafie en beeldhoukuns van pre-Islamitiese kulture. In die geval van *Aquel lugar del fin del mundo* sluit dit in die vereenvoudigde stilering van die landskap sowel as die dierlike, plantaardige en menslike elemente (asook kombinasies hiervan) wat in die komposisie voor kom, asook die uitbeelding van die Cimarron. Die oorspronklike kontekste van hierdie sogenaamde primitiewe invloede is deurgaans belaaï met spirituele kwaliteite. In die geval van die

Cimarron roep dit ook bepaalde volke en gebeure uit die geskiedenis op sowel as sosio-politiese magsproblematiek wat verband hou met Westerse kolonialisme en slawehandel.

#### **4.3.3 'n Interpretasie van die teriantrope in die geselekteerde kunswerke as totems**

Soos bespreek in Hoofstuk 2.3.2 beskou Lévi-Strauss totemisme as 'n verhouding wat deur 'n totem opgeroep word. Hierin het hy vier verskillende vorms van totemisme geïdentifiseer, naamlik waar 1) 'n spesie van 'n dier of plant geïdentifiseer word met 'n bepaalde groep mense, (2) 'n spesie van 'n dier of plant geïdentifiseer word met 'n spesifieke individu, (3) 'n spesifieke dier of plant geïdentifiseer word met 'n spesifieke individu, en (4) 'n spesifieke dier of plant geïdentifiseer word met 'n bepaalde groep mense.

Die rede waarom hierdie vier kategorieë van betrekking is op die ontleding van *Symbols of life* en *Aquel lugar del fin del mundo* is om vas te stel of die teriantrope in die onderskeie werke oor totemistiese kwaliteite beskik, en indien wel, wat die aard van die betrokke totemistiese eienskappe is. Dit word gedoen met die oog op 'n meer geskakeerde interpretasie van die inhoud van hierdie figure binne die onderskeie kunswerke.

*Symbols of life* is deurtrek met talle hibridiese figuratiewe voorstellings, soos uitgewys in Figuur 4.7. Vir die doeleindes van hierdie deel van die kunswerkinterpretasie word drie van hierdie teriantrope volgens Lévi-Strauss se vier kategorieë van totemismes ontleed. Ter wille van onderskeid sal daar na hulle verwys word as Karakter X, Y en Z onderskeidelik (fig. 4.13).

Hoewel hier nie sprake is van spesifieke diere of plante nie, is die drie geïdentifiseerde teriantrope in *Symbols of life* unieke voorstellings van onbekende hibridiese figure met dierlike elemente. Dit beteken dat die derde en vierde kategorie van Lévi-Strauss se onderskeid van soorte totemismes nie op hierdie karakters van toepassing is nie, want dit sou vereis dat hierdie uitbeeldings met sekerheid as bepaalde entiteite geïdentifiseer kon word. Dit is egter nie die geval nie. Karakter X is 'n hoogs abstrakte uitbeelding van wat geïnterpreteer kan word as 'n figuur met 'n menslike kop en bolyf en die onderlyf van 'n bok, moontlik 'n koedoe, waarvan die horings na bo uitstrek en vertak. Karakter Y het die voorkoms van 'n sittende menslike figuur met die kop en die horings van 'n bul. Karakter Z kan geïnterpreteer word as 'n figuratiewe samestelling van 'n onuitkenbare voëlspezie aan die linkerkant en 'n onuitkenbare figuur met horings, baie arms en 'n lang geboë stert.



Fig. 4.13 **Walter Battiss**, Drie geselecteerde teriantrope in *Symbols of life* (1967), olie op doek

Ek argumenteer hier dat die visuele taal wat geskep word deur hierdie uiteenlopende teriantrope tesame met die lynwerk en suiwer abstrakte vorms kan instaan vir die inhoudelike betekenis van wat Lévi-Strauss assosieer met “spesie”. Die beteken dat die betrokke drie uitbeeldings van teriantrope as wisselvorms binne hierdie kategorie funksioneer.

Die verwysings wat hierdie teriantrope skep, is nie gekoppel aan ’n spesifieke persoon nie, en gevolglik elimineer dit ook die tweede kategorie van Lévi-Strauss se vorms van totemisme.

Wat die eerste kategorie betref, naamlik om die drie geïdentifiseerde teriantrope in *Symbols of life* as ’n spesie van ’n hibried met dierlike elemente te interpreteer waar dit verband hou met ’n bepaalde groep mense, voldoen die uitbeeldings wel aan die vereistes soos nodig vir hierdie studie. Met inagnome van die kontekste van primitivisme en totemisme, en ook wat met inagnome van die spesifieke invloede uit sogenaamde primitiewe kunstradisies op die oeuvre van Walter Battiss as kunstenaar betref, word die rotskuns van die Boesmans sonder twyfel deur hierdie kunswerk opgeroep. Dit beteken dus dat ’n bepaalde groep mense, naamlik die Boesmans, geïdentifiseer word deur die uitbeelding van hierdie drie teriantrope.

Die betrokke invloede uit Boesmankuns in *Symbols of life*, naamlik die gebruik van teriantrope én beelde wat die skematiese gravures oproep, dui op die doelbewuste skepping van ’n alternatiewe werklikheid – die kunstenaar bied immers ’n hibridiese visuele taal wat oënskynlik deel vorm van ’n onbekende mitiese en mistieke werklikheidsfeer waar invloede van Boesmankuns, pre-Islamitiese kalligrafie en beeldhou sowel as Islamitiese kalligrafie saam ’n eenheid vorm as elemente uit ’n onbekende kunstradisie wat in realiteit slegs in die kunswerk bestaan.

Ek interpreteer Battiss se gebruik van hierdie beelde as ’n metode wat hy inspan om homself as kunstenaar in ’n sjamanistiese rol te posisioneer. Soos wat teriantrope en skematiese gravures in Boesmankuns geskep is om plekke van spirituele heiligheid uit te wys deur die gebruik van visuele narratiewe en/of simboliese tekens binne hul beduidende nie-Westerse natuurgeoriënteerde wêreldbeskouing (en ook soos die Elamitiese kalligrafie en beeldhoukuns sowel as die Islamitiese kalligrafie gekoppel is aan die skep van iets visueels wat verband hou met aspekte van spirituele heiligheid in hul onderskeie kontekste en wêreldbeskouings), so is Battiss ook doenig met die visuele skepping van ’n heiligheidsfeer. Die rede waarom die kunstenaar dit doen, word vergelykend verder uitgebrei in die samevattende en vergelykende ontleding en interpretasie van *Symbols of life* en *Aquel lugar del fin del mundo* in Hoofstuk 4.4.

Die sentrale figuur in *Aquel lugar del fin del mundo*, naamlik die uitbeelding van die Cimarron (fig. 4.12), is 'n teriantroop. Soos bespreek in Hoofstuk 2.3.2 is die Cimarron 'n apikale totem. Talle totemistiese kulture beskik oor mitiese volksvertellings van hul oorspronklike voorouer (die apikale totem), 'n nie-menslike wese wat vergestalt word as 'n dier of plant waarvan die spesie herkenbaar is. In die geval van *Aquel lugar del fin del mundo* is vervul die Cimarron hierdie rol. Dit is 'n mitiese figuur wat veelvlakkige narratiewe oproep, insluitend die geskiedenis van die Cimarrons wat slawe was en tot hulle eie vryheid ontsnap het, die verskeie Sentraal-Amerikaanse Kreoolse kulture wat deur hul identiteitsvorming met die Cimarron assosieer, en dit dien ook as 'n visuele metafoor wat die kunstenaar in die komposisie teenwoordig. As apikale totem sluit die uitbeelding van die Cimarron in *Aquel lugar del fin del mundo* aan by beide die derde en vierde kategorie van Lévi-Strauss se vorms van totemisme deur dat 'n spesifiek wese met dierlike elemente bepaalde groepe mense asook 'n spesifieke persoon, naamlik Bedia self, identifiseer.

Deur die teriantrope, soos uitgewys in die twee kunswerke, te interpreteer as totems bring dus mee dat daar 'n bepaalde onderskeid in die aard van hierdie uitbeeldings is. Dit behels dat die teriantrope in *Symbols of life* as 'n kollektiewe geheel 'n sfeer oproep met verwysings na die wêreldbeskouing van die Boesmans. In *Aquel lugar del fin del mundo* plaas die spesifieke uitbeelding van die Cimarron egter die visuele narratiewe van die kunswerk in 'n konteks wat dadelik die geskiedenis van die Cimarron-stam oproep asook die kulture van diegene wat met die Cimarron identifiseer. Dit bied terselfdertyd 'n visuele metafoor vir die kunstenaar wat gevolglik die kunstenaar teenwoordig maak binne die inhoudelike ruimte van die kunswerk.

#### **4.3.4 Die ordes van dierlike teenwoordigheid soos ervaar in die geselekteerde kunswerke**

Die interpretasie van die uitgebeelde teriantrope as totems verskaf die aard van die gebruik daarvan. Deur die ordes van dierlike teenwoordigheid in hierdie uitgebeelde teriantrope te ondersoek, sal die funksies waarvoor hierdie beelde ingespan is, geïdentifiseer kan word.

Jacques Lacan bied drie ordes van ervaring (soos bespreek in Hoofstuk 2.3.2) wat ooreenstem met drie soorte dierlike teenwoordigheid wat mense ervaar, naamlik (1) die werklike (biologiese), (2) die denkbeeldige (psigologiese), en (3) die simboliese (konsepsuele).

Die rede waarom die ordes van dierlike teenwoordigheid van betrekking is op die ontleding van *Symbols of life* en *Aquel lugar del fin del mundo* is om eerstens vas te stel in watter hoedanigheid die uitbeeldings van die teriantrope deur die aanskouer ervaar word, en tweedens wat dit beteken vir die inhoudeike ontleding van hierdie figure binne die onderskeie kunswerke.

Die eerste orde van dierlike teenwoordigheid, naamlik die werklike (biologiese), is nie van toepassing op die betrokke kunswerke nie, omdat mens hier geensins te make het met 'n werklike dier of wese wat lewend of dood is nie.

Die tweede orde van dierlike teenwoordigheid, naamlik die denkbeeldige (psigologiese), het betrekking op die uitbeelding van die Cimarron in *Aquel lugar del fin del mundo*. Die denkbeeldige teenwoordigheid behels die dier waaroor ons droom, die dier waaraan ons dink en die assosiasies wat ons met die dier het, ook in ons bewuste. Dit behels met ander woorde die dier wat ons ervaar wanneer ons 'n beeld daarvan sien of oproep. Die uitbeelding van die Cimarron beteken ook dat hier sprake is van 'n voorstelling van 'n hibriediese wese met dierlike elemente, en gegewe die konteks van die Cimarron, is hier bepaalde assosiasies wat opgeroep word met die Cimarrons van Panama as verteenwoordigend van die vryheidswording en identiteitsvorming van verskeie Sentraal-Amerikaanse Kreoolse kulture. Inherent tot hierdie assosiasies staan 'n geskiedenis van slawerny en kolonialistiese onderdrukking wat sterk emosioneel belaaie is, in besonder vir diegene wat met die Cimarron in hierdie verband assosieer. Die denkbeeldige dierlike teenwoordigheid soos ervaar deur die Cimarron dui dus daarop dat Bedia doelbewus 'n beeld gebruik wat nie bloot simbolies is nie, maar 'n emosionele reaksie by die aanskouer probeer aanwakker.

Die derde orde van dierlike teenwoordigheid, naamlik die simboliese (konsepsuele), hou weer verband met die uitgebeelde teriantrope in *Symbols of life*. Die simboliese teenwoordigheid van diere behels die tekens in taal (soos dit byvoorbeeld voorkom in beeldspraak en metafore), die semiotiese gebruik van tekens (soos dit byvoorbeeld gebruik word in handelsmerke en spansportname), asook die simboliese verwysings van diere (soos 'n leeu wat byvoorbeeld met krag en mag geassosieer kan word). Die drie geselekteerde teriantrope in *Symbols of life* is baie abstrak uitgebeeld met die gevolg dat dit moeilik is om die grense te bepaal waar menslike en dierlike elemente gekombineer word. Dit beteken wel dat hierdie uitbeeldings, ook met inagnome van die ander teriantrope in die kunswerk, 'n vloeiende voorkoms bied van onherkenbare karakters met herkenbare elemente. Dit laat die aanskouer met die vrae oor wat dit voorstel: is dit 'n boodskap met karakters uit 'n onbekende skrif, of is hierdie karakters onbekende visuele metafore? Die simboliese dierlike teenwoordigheid soos ervaar die teriantrope in *Symbols of life* dui daarop dat Battiss

karakters geskep het waarvan die verwysings en betekenis in 'n mistiese en onsekere sfeer geplaas is. Dit wys ook daarop dat die verwysings wat wel gemaak kan word met Boesmanrotskuns, pre-Islamitiese kalligrafie en beeldhoukuns, asook met Islamitiese kalligrafie – hetsy deur die kleurgebruik, bepaalde eienskappe in die vormgewing, of deur hierdie kunswerk te plaas binne Battiss se oeuvre as kunstenaar met die bepaalde invloede uit sogenaamde kunstradisies – affilierende konsepsuele verwysings is. Dit behels dat die kunstenaar hierdie beelde gebruik het met die doel om 'n kritiese gedagtegang aan die proses te sit, eerder as om 'n bepaalde visuele narratiewe voor te hou.

In kort, die verskillende dierlike teenwoordighede in die geselekteerde kunswerke beklemtoon dat Bedia 'n persoonlike en emosionele reaksie by die aanskouer van *Aquel lugar del fin del mundo* wil skep, en ook dat hyself in 'n persoonlike en emosionele hoedanigheid deel in die narratiewe van die kunswerk, terwyl Battiss 'n abstrakte dog kritiese denkproses van die aanskouer vra met verwysings wat die aanskouer lei na wêreldbeskoulieke eienskappe van 'n onbekende ander.

#### **4.3.5 'n Samevattende en vergelykende ontleding en interpretasie van die geselekteerde kunswerke**

Hier volg nou 'n samevattende en vergelykende ontleding van *Symbols of life* en *Aquel lugar del fin del mundo* met inagnome van die teoretiese begroning, die inligting weergegee as deel van die kunstenaarbekenstellings, die beskrywing van die kunswerke se visuele estetiese elemente, die identifisering en kontekstualisering van die invloede uit sogenaamde primitiewe kunstradisies op die onderskeie werke, die interpretasie van die betrokke uitgebeelde teriantrope as totems, en die ordes van dierlike teenwoordigheid soos ervaar in die kunswerke.

Walter Battiss se *Symbols of life* is geskep as 'n primitivistiese kunswerk binne 'n modernistiese sosio-politiese en estetiese konteks. Gegewe die Suid-Afrikaanse politieke klimaat van apartheid gedurende die 1960s kan aangevoer word dat die term kolonialisme moontlik uitgedien was. Desnieteenstaande het diegene wat as *ander* gekategoriseer is onderdrukking, verontregting en drastiese marginalisering ervaar as as sogenaamde nie-wittes. Hierdie onderdrukkig is bewerkstellig deur 'n regering wat slegs saamgestel is deur die nasate van die land se koloniale geskiedenis, en in hierdie geval in besonder die bevordering van die wit Afrikanerman se belange ten koste van die gemarginaliseerde nie-Westerse ander beskerm het. Dit is binne hierdie konteks met sosiale rangordes van ras, geslag en selfs geloofsgroepe, dat Battiss met *Symbols of life* as wit kunstenaar 'n kunswerk

skep wat deur die visuele taal daarvan van die aanskouer vereis om vrae te vra en sodoende begrip te probeer inwin vir 'n onbekende ander.

Tipiese kritiek teenoor primitivistiese kuns wat in *Symbols of life* ter sprake is, is of die kunstenaar (as een van diegene wat die deur die heersende orde bevoordeel is – en gegewe die Suid-Afrikaanse konteks van die 1960s, dus 'n wit man) deur die inspanning van elemente uit sogenaamde primitiewe kunstradisies homself skuldig maak aan 'n vorm van kulturele diefstal. Moontlik is sy gebruik van hierdie invloede in sy eie werk 'n handeling wat die self-toeëiening behels van die intellektuele eiendom van 'n gemarginaliseerde groep wat nie oor die invloed of mag beskik om sy gebruik van elemente uit hul visuele taal te keer of krities aan te spreek nie.

In reaksie hierop argumenteer ek dat dit nie die geval is nie. Schoonraad (1974:54, 132-133) meld dat Battiss in 1948, om ondersoek in te stel of die Boesmans van die Kalahari steeds tekenkuns soos dié van hul voorvaders beoefen, verskeie reise onderneem het na Boesman-gemeenskappe. Dit het ingesluit tekeneksperimente met Boesman-gevangenes wat hy in die Windhoekse tronk besoek het asook besoeke by Boesmangemeenskappe in Tsumeb en by die Etosha-pan. By laasgenoemde besoek het hy op uitnodiging saam met die mans gaan jag. In 1961 het Battiss tydens 'n reis na verskeie lande in die Midde-Ooste ook vir 'n paar dae saam met 'n geselskap Bedoeïene 'n tentbestaan gevoer in die noordoostelike Sahara-woestyn. Hierdie voorbeelde dui daarop dat Battiss nie bloot in die formalistiese elemente van sogenaamde primitiewe kunstradisies belanggestel het nie, maar dat hy kennis van die kulture wou opdoen wat verantwoordelik is of was vir die betrokke uitbeeldings, en in besonder dat hy begrip wou ontwikkel vir die wêreldbeskoulike raamwerke waarbinne die betrokke uitbeeldings figureer.

For the contemplation of the art leads one to a new understanding of rhythms (nervous, cataclysmal, passive, active, tactile, stubborn); to approach the morphology of forms through a primitive calligraphy suggesting in its amplitude the convex and concave volumes and density of living tissues (mysteriously come about through the interpenetrating understanding of primitive man and animal); to enjoy colour as colour not servile to tone or science dogma, thus beholding polychrome paintings as chords of colours unsullied by superstition (Battiss, aangehaal in Schoonraad, 1974:53).

Ek gaan akkoord met Groenewald (2008:18) se beskouing dat Battiss se werk ten beste verduidelik kan word volgens die idee dat enigiets wat waargeneem word ook op 'n implisiete wyse die inhoudelike teenoorgestelde bevat. Sy argumenteer dat Battiss, as 'n *European-African*, Boesmankuns ervaar en ook in sy eie kuns aan die aanskouer weergee in terme van die vreemdheid, oftewel die andersheid, daarvan.

[Battiss'] paintings and screen prints used an alternative method of presenting art but also a postmodern mindset which recognizes that differences are underwritten by no unitary agency or origin (Groenewald, 2008:18).

Beskou vanuit hierdie standpunt het Battiss wegbeweeg van die idee dat die visuele aanbieding van iets noodwendig 'n verteenwoordiging daarvan veronderstel. Deur fisies interaktief om te gaan met lede of afstammeling van die kulture wat verantwoordelik is vir die visuele tale wat hom gefassineer en beïnvloed het, het hy 'n waardering en begrip vir die ander se kulturele en wêreldbeskoulike kwaliteite ontwikkel wat hy in 'n misterieuse geheel vir die aanskouer bied. Hierin doen *Symbols of life* as kunswerk ook die titel gestand.

José Bedia se verhouding tussen homself as kunstenaar, die primitivistiese kuns wat hy skep en die sogenaamde primitiewe kunstradisies wat sy werk beïnvloed, verskil heelwat van Battiss se situasie soos pas hierbo uiteengesit. Bedia is van Kubaanse herkoms en hoewel hy sedert die 1990s in die Verenigde State van Amerika gevestig is, beskou hy homself nie as 'n Westerling nie. Sy kuns is ook nie geskep binne die konteks van modernisme nie, maar wel in 'n eietydse sfeer. Deur die uitbeelding van die Cimarron verklaar die kunstenaar onomwonde dat hy identifiseer met die geskiedenis van die Cimarrons van Panama asook met die Sentraal-Amerikaanse kreoolse kulture waarvan die Cimarron 'n mitologiese en identiteitsvormende konstruk verteenwoordig. Dit behels onder meer 'n geskiedenis van slawerny, 'n geskiedenis van geforseerde verplasing na 'n ander wêrelddeel, 'n geskiedenis van kolonialisme en die onderdrukking en geweld en anonimiteit wat daarmee gepaardgaan, 'n geskiedenis van die geweld wat met vryheid gepaardgegaan het, 'n geskiedenis van politiese en ekonomiese onstabiliteit, sowel as 'n geskiedenis van armoede en onrus. Die verbeelde Cimarron in *Aquel lugar del fin del mundo* figureer as 'n spreekbuis vir die kwessies van diegene wat daarmee assosieer in 'n hedendaagse konteks – nie net as konsepsuele metafoor nie, maar as 'n verpersoonliking van die kunstenaar en met die emosionele gewig en lading wat die agtergrondkonteks van die Cimarron vir Bedia op 'n persoonlike vlak beteken.

*Aquel lugar del fin del mundo* vertaal letterlik as “daardie plek aan die einde van die horison”. Die visuele narratiewe wat vir die aanskouer voorgehou word, bied 'n waarskuwende vooruitskouing: 'n onafwendbare botsing wat gaan plaasvind waar die indringende verwestering, moontlik simbolies voorgestel deur die voertuig in die pad, die kulturele en wêreldbeskouing van diegene wat met die Cimarron vereenselwig, sal vernietig. Dit bied 'n oomblik voor dit wat steeds bestaan in 'n gemarginaliseerde konteks, uitsterf en tot 'n mistieke geskiedenis verskraal word.

Die titel verskyn ook in die werk met 'n \*-teken agterna wat dui op oneindigheid. Dit dien nie as 'n teenstrydigheid tot die titel of die uitgebeelde narratiewe nie, maar simboliseer Bedia se boodskap met die werk. Die botsing het nog nie plaasgevind nie. Die plek aan die einde van die horison is nog nie bereik nie. Die aanskouer is steeds by magte om te verander. Die aanskouer is daarom teeds in 'n posisie om 'n invloed uit te oefen om dit wat eers skynbaar onafwendbaar is, te voorkom. Die toneel wat die werk uitbeeld, speel dus af in 'n liminale ruimte van potensiaal en transformasie.

Albei kunswerke beskik oor totemistiese aspekte soos bevestig deur die interpretasie van die geselekteerde teriantrope as totems. Die aard van die uitgebeelde teriantrope verskil wel. Battiss verwys in 'n kollektiewe geheel na 'n kollektiewe andersheid. Bedia, aan die ander kant, verwys deur 'n uitkenbare teriantroop, die Cimarron, na 'n spesieke gelade konteks wat groepe mense asook homself oproep.

In terme van die totemistiese aspekte in die kunswerke is daar 'n besondere ooreenkoms wat na vore tree, naamlik dat beide Battiss en Bedia hulself in 'n sjamanistiese hoedanigheid posisioneer. In albei kunswerke word 'n geloof in die mensdom se vermoë om te verander ter wille van 'n beter en meer inklusiewe toekoms wat andersheid akkommodeer en waardeer, voorgedou. Albei kunswerke vereis van die aanskouer om kritiese vrae te vra oor die wêreldbeskouwlike waardes van hul eie kulture soos dit betrekking het op ander kulture en ander wêreldbeskouings.

Die simboliese dierlike teenwoordigheid van die teriantrope in *Symbols of life* dui daarop dat dit 'n konseptuele funksie in die werk inneem. Deur spesifieke invloede uit sogenaamde primitiewe kunstradisies te gebruik wat spirituele konnotasies betrek, vra Battiss die aanskouer hiermee om te besin of daar spirituele kwaliteite verlore gegaan het in die menswees van die aanskouer se kultuur en wêreldbeskouing. Hierdeur lei hy die aanskouer se gedagtegang om meer ondersoekend en tegemoetkomend om te gaan met aspekte van andersheid.

Die denkbeeldige dierlike teenwoordigheid van die Cimarron in *Aquel lugar del fin del mundo* dui daarop dat Bedia hierdie teriantroop inspan om 'n psigologiese funksie in die werk te vervul. Van die aanskouer word nie net vereis om te besin nie, maar ook om emosioneel betrokke te raak. Waar Battiss vir 'n ingesteldheid vra wat groter begrip en verdraagsaamheid teenoor die andersheid van mense behels, wys Bedia daarop dat die mensdom die gevaar loop om kultureel en spiritueel verliese te lei deur die indringende homogenisering van globalisering. Die implisiete suggestie is nie of ons dit kan bekostig nie, maar dat ons dit uitdruklik nie kan bekostig nie.

Ter opsomming van die samevattende en vergelykende ontleding van *Symbols of life* en *Aquel lugar del fin del mundo* kan genoem word dat benewens die verskille in die aard van die uitbeeldings van die teriantrope en die funksies wat dit in die betrokke kunswerke vervul, 'n gedeelde essensie is wat die twee kunswerke saamsnoer. Dit berus in die soortgelyke sjamanistiese posisionering wat die kunstenaars onderskeidelik inneem, en hulle doen dit deur 'n gemene wêreldbeskouing dat dit wat ons mensmaak nie 'n rigiede of onveranderlike konstruk is nie. Hierdie posisionering behels in beide gevalle 'n voorgestelde wêreldbeskouing dat mense kan verander ter wille van 'n beter en groter inklusiewe samelewing deur groter pogings tot wedersydse begrip wat ruimte maak om mekaar se verskille met insig te waardeer en terselfdertyd ook die ruimte te skep om mekaar se ooreenkomste te vier.

## Hoofstuk 5: Samevattende slot en gevolgtrekkings

### 5.1 Inleiding

In hierdie verhandeling is 'n vergelykende ondersoek geloods na 'n aantal totemistiese aspekte in die primitivistiese kuns van Walter Battiss en José Bedia. Die ondersoek het gefokus daarop om spesifiek die hibridiese figure, oftewel teriantrope wat teenwoordig is in Battiss se *Symbols of life* (1967) en Bedia se *Aquel lugar del fin del mundo* (1999), as totems te interpreteer. 'n Teoretiese besinning en kontekstualisering van primitivisme sowel as totemisme is aangebied as teoretiese begroning. Uit hierdie teoretiese begroning is 'n ontledingsmetode saamgestel vir die interpretasie van primitivistiese kunswerke met inagneming van die onderskeie kunstenaarbekendstellings en met die klem daarop om die teriantrope in die geselekteerde kunswerke te kan "lees" as totems.

Soos gerig deur die navorsingsvrae (kyk Hoofstuk 1.3.1) en spesifieke doelstellings (kyk Hoofstuk 1.4.1) het hierdie studie 'n ondersoek onderneem na (1) die ooreenkomste en verskille van die aard van Battiss en Bedia se onderskeie gebruik van sogenaamde primitiewe elemente in die geselekteerde kunswerke met besondere verwysing na die betrokke teriantrope in die geselekteerde kunswerke; (2) die ooreenkomste en verskille van die funksies waarvoor Battiss en Bedia visuele elemente van sogenaamde primitiewe kunstradisies in die geselekteerde kunswerke inspan met besondere verwysing na die betrokke teriantrope in die geselekteerde kunswerke; en (3), die inhoudelike bydrae van die teriantrope in die geselekteerde kunswerke deur hierdie figure as totems te interpreteer.

Opsommend gestel is hierdie studie deur die bogenoemde gerig met die oog daarop om te reflekteer oor *wat* die uitbeelding van die betrokke teriantrope voorstel, om vas te stel *hoekom* dit gebruik is, en om ingeligte besinnings te kan bied in terme van die inhoudelike impak van hierdie figure – met betrekking tot die geselekteerde kunswerke sowel as wat betref die implikasies wat die interpretasie daarvan as totems inhou vir die interpretasie van kunswerke met primitivistiese elemente oor die algemeen.

Vervolgens word dus 'n samevattende slotbetoog gebied, gegrond op die gevolgtrekkings wat voortvloei uit die bevindings van die bogemelde navorsingsvrae en spesifieke doelstellings.

## 5.2 Die aard van die teriantrope in die geselekteerde kunswerke

Beide *Symbols of life* en *Aquel lugar del fin del mundo* beskik oor totemistiese kwaliteite soos wat aangevoer is deur die interpretasie van die teriantrope as totems in Hoofstuk 4.3.3. Deur die betrokke teriantrope te onderwerp aan die vereistes van Lévi-Strauss se vier verskillende vorms van totems is daar vasgestel dat die aard van die teriantrope in die geselekteerde kunswerke van mekaar verskil. In hierdie opsig is die teriantrope in *Symbols of life* geïdentifiseer as 'n spesie van onbekende hibridiese karakters waarvan die voorstellings gesamentlik 'n bepaalde groep mense impliseer, naamlik die Boesmans, en dat die uitbeelding van hierdie figure as 'n kollektiewe eenheid 'n mitiese sfeer oproep met verwysings na die wêreldbeskouing en spirituele kwaliteit wat met die Boesmans geassosieer word. Die Cimarron in *Aquel lugar del fin del mundo* is geïdentifiseer as 'n apikale totem; daar is ook in die lig van Lévi Strauss se vier vorms van totemisme aangetoon dat dit kwalifiseer as 'n totem wat binne twee bestaansfere figureer, naamlik dat die uitbeelding van die Cimarron 'n spesifieke wese voorstel wat beide 'n groep mense (lede van Sentraal-Amerikaanse Kreoolse kulture) oproep, en dat dit ook 'n spesifieke individu oproep, naamlik Bedia as kunstenaar self.

Aangesien die aard van die teriantrope in die betrokke kunswerke uitgewys is, noop die visuele gebruik van hierdie figure verdere ondersoek in terme van die motiverings vir die gebruik van hierdie figure; so 'n ondersoek vereis opsigself 'n besinning ten opsigte van die funksies waarvoor die kunstenaars hierdie figure inspan.

## 5.3 Die funksies van die teriantrope in die geselekteerde kunswerke

Soos saamgevat in Hoofstuk 4.3.5 is daar bevind dat die onderskeie funksies waarvoor die kunstenaars primitiewe elemente in hul werke uitbeeld, in besonder die visuele voorstellings van teriantrope, skynbaar as soortgelyke handeling geïnterpreteer mag word, maar dat dit by nadere ondersoek geensins dieselfde rolle vervul nie.

Deur die uitbeelding van die teriantrope in *Symbols of life* plaas Battiss die aanskouer in kontak met 'n mitiese andersheid. As voorbeelde van die teriantrope in die betrokke kunswerk vervul karakters X, Y en Z (fig. 4.13) gesamentlik die rol van katalisators wat die aanskouer konfronteer om tot 'n herbesinning, moontlik selfs 'n herevaluasie, te kom aangaande die menslike kondisie. Sodoende manifesteer die funksie van die teriantrope as konsepuele visuele konstruksie wat in 'n ideëryk figureer en tot die aanskouer se rasionaliteit spreek. Battiss het, met ander woorde, eerder as om bepaalde visuele narratiewe te bied,

hierdie beelde gebruik met die doel om 'n kritiese gedagtegang te aktiveer wat die aanskouer dwing tot vrae en herbesinnings oor die wêreldbeskoulige eienskappe van 'n onbekende ander.

Bedia, daarteenoor, verwys in *Aquel lugar del fin del mundo* deur die uitbeelding van 'n uitkenbare teriantroop – die Cimarron (fig. 4.12) – na 'n spesifieke gelade konteks wat bepaalde groepe mense oproep, naamlik die sestiende-eeuse Cimarrons van Panama (soos bespreek in Hoofstuk 3.3.3.1), asook alle lede van Sentraal-Amerikaanse Kreoolse kulture waar binne die Cimarron as 'n identiteitsvormende, sosiohistoriese en mitiese vergestaltung figureer (soos bespreek in Hoofstuk 3.3.2). Die denkbeeldige dierlike teenwoordigheid soos ervaar deur die Cimarron binne die konteks van die assosiasies wat deur die beeld opgeroep word, dui dus daarop dat Bedia doelbewus hierdie spesifieke teriantroop gebruik het om rede dit nie bloot simbolies is nie, maar omdat hy as kunstenaar deur die Cimarron bepaalde emosionele reaksies by die aanskouer kan ontlok.

#### **5.4 Die waarde van die interpretasie van die teriantrope in die geselekteerde kunswerke as totems**

Soos hierbo na verwys en soos ook bespreek in Hoofstuk 4.3.5, deel Battiss en Bedia 'n wêreldbeskoulige opinie dat die menslike kondisie nie 'n rigiede of onveranderlike konstuk is nie, maar iets wat met die verloop van tyd ontwikkel en verander soos dit uiteeraard ontwikkel en verander oor die geskiedenis van die mensdom heen. Voorbeelde van gebeurtenisse uit die geskiedenis wat tot grootskaalse en invloedryke paradigmaskuiwe gelei het en wat impakteer op hierdie kunstenaars se onderskeie kunsbenaderings, sluit onder andere die afskaffing van slawerny en die beëindiging van Westerse kolonialisme in, en in 'n meer eietydse konteks ook die interkulturele impak van globalisering.

Die teriantrope in *Symbols of life* en *Aquel lugar del fin del mundo* vereis van die aanskouer om epistemologies en ontologies te besin oor wat dit beteken om mens te wees in 'n eietydse wêreld en noop die aanskouer verder om te reflekteer oor waarheen die menslike kondisie ontwikkel, ook in die lig daarvan dat daar die moontlikheid van verlies bestaan in die proses. Hiermee saam word die aanskouer gelei om te besin oor wat die kwaliteite van menswees is, en wat in 'n alternatiewe ontwikkeling van die menslike kondisie gewens sal wees. Besondere klem word geplaas op die soeke na daardie aspekte wat in ons menswees hoog genoeg na waarde geskat word; wat dit werd is om doelbewus en aktief bewaar te word vir toekomstige generasies.

Hierdie gevolgtrekkings spruit uit 'n meer indringende ondersoek na die inhoudelike funksies van die betrokke hibridiese figure in die geselekteerde primitivistiese kunswerke. Dit het behels dat hierdie figure as teriantrope geïdentifiseer is, dat dit geïnterpreteer is as totems, en daarmee saam dat die soorte dierlike teenwoordighede van hierdie figure ook betrek is by die algehele ontleding en interpretasie van die onderskeie werke.

Hieruit sal ek graag wil argumenteer dat die ontledingsmetode van hierdie studie van waarde kan wees vir toekomstige kunsgeskiedkundige studies wat beoog om ander primitivistiese kunswerke vergelykend te ontleed. Eweneens wil ek aanvoer dat hierdie ontledingsmetode van besondere waarde sal wees vir die vergelykende ontleding en interpretasie van kontemporêre kunswerke wat oor primitivistiese en/of totemistiese aspekte beskik, veral waar hibridiese figure in die betrokke kunswerke uitgebeeld is.

Ter afsluiting van hierdie studie, word vervolgens 'n aantal voorstelle gemaak vir potensiële opvolgende studies.

## **5.5 Voorstelle vir verdere navorsing**

Toekomstige studies wat verband hou en sou kon spruit uit hierdie studie kan in drie kategorieë verdeel word. Die eerste kategorie behels die vergelykende ontleding en interpretasie van die totemistiese aspekte in geselekteerde kunswerke wat uit sogenaamde primitiewe kunstradisies stem. Hiervoor sal die ontledingsmetode wat vir hierdie studie gebruik is, aangepas kan word deur meer prominent te fokus op die betrokke primitiewe kunstradisies in die teoretiese begroning, eerder as om te fokus op primitivisme.

Die tweede kategorie vir opvolgende studies behels die vergelykende ontleding en interpretasie van die totemistiese aspekte in die geselekteerde kunswerke van ander primitivistiese kunstenaars. Vir hierdie kategorie sal 'n soortgelyke teoretiese begroning voldoen as wat vir hierdie studie die geval was en afhangend van hoe die navorsingsvrae en spesifieke doelstellings so 'n studie sou rig, kan 'n soortgelyke of aangepaste weergawe van hierdie studie se ontledingsmetode gebruik word.

Die derde kategorie vir opvolgende studies behels 'n vergelykende ontleding en interpretasie van totemistiese aspekte in geselekteerde kunswerke wat in 'n eietydse milieu geskep is en wat oor primitivistiese elemente beskik. Hierdie kategorie bied in besonder die moontlikheid om te fokus op kontemporêre kruiskulturele kuns as fenomeen vanwaar geargumenteer kan word dat bepaalde elemente of kwaliteite daarvan ontwikkel het as vertakkende



Fig. 5.1 **Richard Long**, *Mud circle*, modder en pigment teen skerm (agtergrond); en *Yarla*, 'n grondskildery (voorgond) deur lede van die Australiese Yuendumu-gemeenskap by die *Magiciens de la Terre*-uitstalling (1989)



Fig. 5.2 **Wolfbat**, *Untitled mask* (2013), hout en papiermaché



Fig. 5.3 **Norman Catherine**, *Fast food* (2005), olie op doek



Fig. 5.4 **DALeast**, *Whale* (2012), muurschildery in Rochester, NY

kunsstrominge met invloede wat teruggevoer kan word na sogenaamde primitiewe kunstradisies of primitivistiese kuns self.

As voorbeeld van 'n potensiële opvolgende studie wat by die laasgenoemde kategorie aansluit, kan mens dit oorweeg om die totemistiese aspekte vergelykend te ontleed en te interpreteer in geselekteerde kunswerke van internasionale en Suid-Afrikaanse kontemporêre kunstenaars. As internasionale kunstenaar kan daar byvoorbeeld 'n lank reeds gevestigde kunstenaar gekies word soos die veelsydige Britse landkuns- en installasiekunstenaar, Richard Long (geb. 1945). Long het byvoorbeeld saam met tradisionele Aboriginese Australiese kunstenaars by die invloedryke *Magiciens de la Terre*-uitstalling<sup>22</sup> 'n interaktiewe installasie geskep deur twee afsonderlike werke, naamlik sy eie *Mud circle* (1989) en 'n grondskildery deur lede van Australië se Yuendumu-gemeenskap getiteld *Yarla* (1989) in 'n gedeelde ruimte te jukstaponeer (Myers, 2007:291-292; Rhodes, 1994:200). Andersins kan 'n kunstenaar gekies word wat meer onlangs tot die internasionale kunswêreld toegetree het soos die Amerikaanse beeldhouer en grafiese kunstenaar, Dennis McNett, alias Wolbat (geb. 1972). McNett se kuns is kenmerkend van teriantropiese uitbeeldings met dekoratiewe patroongebaseerde verwysings na verskeie inheemse Noord-Amerikaanse kunstradisies (McNett, 2013).

As Suid-Afrikaanse kunstenaar kan daar ook 'n kunstenaar gekies word wat al vir 'n langer tydperk in sy of haar loopbaan gevestig is, soos byvoorbeeld Norman Catherine (geb. 1949). 'n Kenmerkende gedeelte van Catherine se oeuvre as kunstenaar sluit in die uitbeelding van teriantrope wat in 'n selfgeskepde mitiese konteks figureer. In Catherine se geval sal daar ook geskakel kan word met hierdie studie omdat hy saam met Battiss aan die *Fook Island*-konsep gewerk het en ook kunswerke daaruit geskep het wat 'n noemenswaardige posisie in sy loopbaan as kunstenaar beklee. Sou die seleksie van Suid-Afrikaanse kunstenaar swaai na 'n kunstenaar wie se werk meer onlangs tot 'n internasionale platform begin deurdring het, kan 'n kunstenaar soos die Sjinees-gebore en Suid-Afrikaans-gebaseerde muralis en graffiti-kunstenaar DALeast (geboortedatum onbekend) oorweeg word (Arkell, 2013). DALeast is die alias van 'n andersins onbekende kunstenaar waarvan daar doelbewus min biografiese inligting te bekom is en wat gevolglik bydra tot die misterie wat die kunstenaar omswingel. Sy muurskilderye word gekenmerk deur die talle verdiepingshoë uitbeeldings van wilde diere teen bouvallige of armoedige geboue en spreek tot die afwesigheid van natuurlike lewe in andersins digbeboude stedelike gebiede.

---

<sup>22</sup> Kyk ook die kontekstuele bespreking van *Magiciens de la Terre* soos in Hoofstuk 2.2.4 gebied.

Met hierdie voorstellings vir verdere navorsing en opvolgende studies sluit ek hierdie studie oor die totemistiese aspekte in die primitivistiese kuns van Battiss en Bedia af.

## Bibliografie

- Adam, L. 1955. In memoriam: Richard Thurnwald. *Oceania*, 21(3):145-150.
- Amselle, J-P. 2003. Primitivism and postcolonialism in the arts. *MLN*, 118(4):974-988.
- Antliff, M. & Leighten, P. 2003. Primitive. (*In Nelson, R.S. & Shiff, R., eds. Critical terms for art history. Chicago, IL: University of Chicago Press. p. 217-233).*
- Arnason, H.H. 2004. History of modern art. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, Inc.
- Arkell, H. 2013. Breathtaking work of the secretive Chinese graffiti artist who travels the world tagging walls with his lifelike art. <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2392721/DALeast-Breathtaking-work-secretive-Chinese-graffiti-artist-world.html> Date of access: 18 Oct. 2014.
- Barnet, M. 1995. Biography of a runaway slave. Evanston, IL: Curbstone Press.
- Barry, P. 2002. Beginning theory: An introduction to literary and cultural theory. Manchester: Manchester University Press.
- Battiss, W.W. 1965. Limpopo. Pretoria: J.L. Van Schaik, Ltd.
- Battiss, W.W., Franz, G.H., Grossert, J.W. & Junod, H.P. 1958. The art of Africa. Pietermartitzburg: Shuter & Shooter.
- Berlo, J.C. & Bettelheim, J. 2011. Transcultural pilgrim: Three decades of work by José Bedia. Los Angeles, CA: Fowler Museum UCLA Press.
- Berman, E. 2014. Walter Whall Battiss. <http://www.johansborman.co.za/artist-biographies/battiss-walter/> Date of access: 19 May 2014.
- Besten, M. 2011. The ghost of Theal: Representation of the Khoe-San in South African school history books. *African Studies*, 70(1):67.
- Bester, R. 2011. The many faces of King Ferd. *Mail & Guardian*, 8 Jul. <http://www.mg.co.za/article.2011-07-08-the-many-faces-of-king-ferd/> Date of access: 29 Feb. 2012.
- Bhabha, H.K. 2003. Postmodernism/postcolonialism. (*In R.S. Nelson & R Shiff, eds. Critical terms for art history. Chicago: University of Chicago Press. p. 435-452).*

- Bird-David, N. 1999. Animism revisited: Personhood, environment, and relational epistemology. *Current Anthropology*, 40(S1):67-91.
- Bleakley, A. 2000. The animalizing imagination: Totemism, textuality and ecocriticism. London: Macmillan Press Ltd.
- Boardman, J. 1964. The Greeks overseas. Harmondsworth: Penguin Books.
- Brits, E. 2013. Boesmans stap van grot na Kaap vir regte. *Die Burger*. 17 Januarie.
- Campbell, J. 1984. Historical atlas of world mythology – Volume 1: The way of the animal powers. London: Times Books.
- Carls, P. 2010. Émile Durkheim (1858-1917). (*In* Internet Encyclopedia of Philosophy. <http://www.iep.utm.edu/durkheim/> Date of access: 24 Jun. 2014).
- Castillo, O.P., ed. 2007. José Bedia: Works, 1978-2006. New York, NY: Turner Ramis Barquet.
- Coetzee, M. 2013. John Wickens' scrapbook of Walter Battiss materials. Pretoria: UNISA (UNISA Archives: Accession 140 in the Manuscripts Collection).
- Corse, S. 1994. Henry James and Theodor Adorno on the aesthetic whole: The spoils of Poynton and the fetish-character of art. *Symplokē*, 2(2):117-124.
- Coutts-Smith, K. 1991. Some general observations on the problem of cultural colonialism. (*In* Hiller, S., ed. The myth of primitivism: perspectives on art. New York: Routledge. p. 14-31).
- De Bruxelles, S. 2012. Prehistoric cave art began ten thousand years earlier. <http://www.thetimes.co.uk/tto/science/archaeology/article3445847.ece> Date of access: 15 May 2014.
- Dreher, J. 2003. The symbol and the theory of the life-world: "The transcendences of the life-world and their overcoming by signs and symbols". *Human Studies*, 26(2):141-163.
- Dowson, T.A. 1994. Reading art, writing history: rock art and social change in South Africa.
- Dowson, T.A. 2007. Debating shamanism in Southern African rock art: time to move on ... *The South African Archaeological Bulletin*, 62(185):49-61.
- Duffy, A. 2006. Erich Mayer, Walter Battiss and San rock art. *De Arte*, 74(2):20-36.

Ecks, S. 2008. Radcliffe-Brown, A.R. (*In International Encyclopedia of the Social Sciences*. [http://www.encyclopedia.com/topic/Alfred\\_Reginald\\_Radcliffe-Brown.aspx#3/](http://www.encyclopedia.com/topic/Alfred_Reginald_Radcliffe-Brown.aspx#3/) Date of access: 28 Jun. 2014).

Eliade, M. 1968. *Myths, dreams and mysteries*. Glasgow: Collins Press.

Enwezor, O. & Oguibe, O., eds. 1999. *Reading the contemporary: African art from theory to market place*. London: Institute of International Visual Arts.

Espesito, J.L. 2010. *The future of Islam*. New York: Oxford University Press.

Feldman, M.E. 1999. Blood relations: José Bedia, Joseph Beuys, David Hammons, and Ana Mendieta. (*In Koppman, D. & Perlmutter, D., eds. Reclaiming the spiritual in art: contemporary cross-cultural perspectives*. Albany, NY: State University of New York Press. p. 105-116).

Fascina, F., Harrison, C. & Perry, G. 1994. *Primitivism, cubism, abstraction: The early twentieth century*. London: The Open University Press.

Foster, H. 1985. The "primitive" unconscious of modern art. *October*, 34:45-70.

Frazer, J.G. 1910. *Totemism and exogamy: A treatise on certain early forms of superstition and society*. London: Dawsons.

Freud, S. 1939. *Totem and taboo*. Harmondsworth: Penguin Books.

Gall, S. 2003. The Bushmen of the Kalahari. *Ecologist*, 33(7):28-31.

Glasmeier, M. & Stengel, K. 2005. *50 Years of documenta, 1955-2005*. Göttingen: Steidl Books.

Goldenweiser, A.A. 1910. Totemism, an analytical study. *Journal of American Folklore*, 23:179-293.

Goldwater, R. 1986. *Primitivism in modern art*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.

Gordon, D.E. 1987. *Expressionism: Art and idea*. London: Yale University Press.

Groenewald, L.H. 2008. *Bushman imagery and the impact of its visual constructs of Pippa Skotnes*. Pretoria: UNISA. (Dissertation – MA).

Grosse, E. 2010. *The beginnings of art*. Charleston, SC: Nabu Press.

- Guenther, M. 2003. Contemporary Bushmen art, identity, politics and the primitivism discourse. *Anthropologica*, 45(1):95-110.
- Halifax, J. 1980. Shamanic voices: The shaman as seer, poet and healer. Harmondsworth: Penguin Books.
- Halliday, R.J. 1971. Social Darwinism: A definition. *Victorian Studies*, 14(4):389-405.
- Harper, D. 2014. Shaman. (*In Online Etymology Dictionary*. [http://www.etymonline.com/index.php?allowed\\_in\\_frame=0&search=shaman&searchmode=none/](http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=shaman&searchmode=none/) Date of access: 6 Oct. 2014).
- Harris, M. 1983. Cultural anthropology. New York, NY: Harper & Row.
- Harrison, C. & Wood, P. eds. 1992. Art in theory, 1900-1990: an anthology of changing ideas. Oxford: Blackwell Publishers.
- Hernández, O. 2007. José Bedia: introduction to a cosmography. (*In Castillo, O.P., ed. José Bedia: Works, 1978-2006*. New York, NY: Turner Ramis Barquet. p.42-183).
- Hiller, S., ed. 1991. The myth of primitivism: Perspectives on art. New York, NY: Routledge.
- Hochschild, A. 1998. King Leopold's ghost. Boston: Mariner Books.
- Hubber, G. 2000. Clip & save: Walter Battiss. *Arts & Activities*, 126(5):33-36.
- Hunter, D.E. & Whitten, P., eds. 1976. Encyclopedia of anthropology. New York, NY: Harper & Row.
- Huxley, F. 1989. The way of the sacred. London: Bloomsbury Books.
- Indych-López, A. 2007. Mural gambits: Mexican muralism in the United States and the "portable" fresco. *Art Bulletin*, 89(2):287-305.
- Ingold, T. 2000. The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling and skill. London: Routledge.
- Ingold, T. 2000. Totemism, animism and the depiction of animals. (*In Ingold, T. The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge. p. 112-113).
- Jordan, G. & Weedon, C. 1997. Cultural politics: Class, gender, race and the postmodern world. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.

- Kirschenbaum, B.D. 1972. Primitivism and impossible art. *Art Journal*, 31(2):168-172.
- Kleiner, F.S. 2009. Gardner's art through the ages. Boston: Wadsworth.
- Kohn, M. 2012. Colonialism. *In* Stanford Encyclopedia of Philosophy.  
<http://plato.stanford.edu/entries/colonialism/> Date of access: 10 June 2014.
- Koppman, D. & Perlmutter, D., eds. 1999. Reclaiming the spiritual in art: contemporary cross-cultural perspectives. Albany, NY: State University of New York Press.
- Lacan, J. 1979. The four fundamental concepts of psycho-analysis. Harmondsworth: Penguin.
- Lang, B. 1962. Langer's arabesque and the collapse of the symbol. *The Review of Metaphysics*, 16(2):349-365.
- Leighten, P. 1990. The white peril and l'art nègre: Picasso, primitivism and anticolonialism. *The Art Bulletin*, 72(4): 609-630.
- Lévi-Strauss, C. 1963. Structural anthropology. Translated from French by Claire Jacobsen en Brooke Grundfest Schoepf. London: Basic Books.
- Lévi-Strauss, C. 1973. Totemism. Translated from French by Rodney Needham. Harmondsworth: Penguin University Books.
- Li, V. 2006. The neo-primitivist turn: Critical reflections on alterity, culture, and modernity. Toronto: University of Toronto Press.
- Livesey, R. 2014. Fin de Siècle. (*In* Oxford Bibliographies.  
<http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199799558/obo-9780199799558-0030.xml/> Date of access: 9 June 2014).
- Lowie, R.H. 1954. Richard Thurnwald, 1869-1954. *American anthropologist*, 56(5):863-867.
- Macnamara, M. & Skawran, K., eds. 1985. Walter Battiss. Johannesburg: Ad Donker.
- Mallen, L. 2005. Linking sex, species and a supernatural snake at Lab X rock art site. *Goodwin Series*, 9(1):3-10.
- Maurer, E. 2002. Dada and surrealism. (*In* Rubin, W. ed. 2002. Primitivism in 20<sup>th</sup> century art: affinity of the tribal and the modern in two volumes. New York: The Museum of Modern Art. p. 535-593).

- McNett, D. 2013. Dennis McNett: biography. <http://wolfbat.com/bio-contact/> Date of access: 18 Oct. 2014.
- Myers, F.R. 2007. *Painting culture: the making of an Aboriginal high art*. Durham, NC: Duke University Press.
- Molnar, S. 2006. *Human variation: races, types, and ethnic groups*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall.
- Myers, F.R. 2007. *Painting culture: the making of an Aboriginal high art*. Durham, NC: Duke University Press.
- Miller, D. 1991. Primitive art and the necessity for primitivism to art. (In Hiller, S., ed. *The myth of primitivism: Perspectives on art*. New York: Routledge. p. 50-71).
- Nelson, R.S. & Shiff, R., eds. 2003. *Critical terms of art history*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Nietzsche, F. 1968. *The will to power*. Translated from German by R.J. Hollingdale en Walter Kauffman. New York, NY: Vintage Books.
- Nietzsche, F. 2010. *Thus spoke Zarathustra*. Translated from German by Thomas Common. <http://www.feedbooks.com/book/172/thus-spake-zarathustra/> Date of access: 9 June 2014.
- Nutini, H.G. & Roberts, J.M. 1993. *Bloodsucking witchcraft: An epistemological study of anthropomorphic supernaturalism in rural Tlaxcala*. Tucson: Arizona University Press.
- Parkington, J.E. 2003. Eland and therianthropes in Southern African rock art: when is a person an animal? *African Archaeological Review*, 20(3):135-147.
- Parkington J.E. & Rusch, N. 2010. *San rock engravings: Marking the Karoo landscape*. Struik Travel & Heritage: Cape Town.
- Paszatory, E. 2009. Multiple modernities: Paradigm shifts in the Western view of exotic arts. <http://www.columbia.edu/cu/arhistory/courses/Multiple-Modernities/essay.html/> Date of access: 17 June 2014.
- Perry, G. 1994. Primitivism and the 'modern'. (In Frascina, F., Harrison, C. & Perry, G. eds. *Primitivism, cubism, abstraction: the early twentieth century*. London: The Open University Press. p. 3-82).

- Pike, R. 2007. Black rebels: The Cimarrons of sixteenth-century Panama. *The Americas*, 64(2):243-266.
- Poole, R.C. 1973. Introduction by Roger C. Poole. (*In Lévi-Strauss, C. Totemism.* Harmondsworth: Penguin University Books. p. 9-63).
- Power, K. 2007. Field work in the human soul. (*In Castillo, O.P., ed. José Bedia: Works, 1978-2006.* New York, NY: Turner Ramis Barquet. p.42-183).
- Radcliffe-Brown, A.R. 1952. *Structure and function in primitive society.* London: Cohen & West.
- Ravel Abarbanel, S. 2011. Press release: Transcultural Pilgrim. <http://www.fowler.ucla.edu/press/press-release-transcultural-pilgrim-three-decades-work-jos%C3%A9-bedia> Date of access: 12 May 2014.
- Rhodes, C. 1994. *Primitivism and modern art.* London: Thames & Hudson Ltd.
- Roberts, J. 1990. *Postmodernism, politics and art.* Manchester: Manchester University Press.
- Rodriguez-Pereyra, G. 2014. Nominalism in metaphysics. (*In Stanford Encyclopedia of Philosophy.* <http://plato.stanford.edu/entries/nominalism-metaphysics/> Date of access: 21 Jun. 2014).
- Rubin, W.S. ed. 2002. *Primitivism in 20<sup>th</sup> century art: Affinity of the tribal and the modern in two volumes.* New York, NY: The Museum of Modern Art.
- Rubin, W.S. 2002. Modernist primitivism: An introduction. (*In Rubin, W.S., ed. Primitivism in 20<sup>th</sup> century art: affinity of the tribal and the modern in two volumes.* New York, NY: The Museum of Modern Art. p. 1-81).
- Ryan, M-L. 2004. *Narrative across media: The languages of storytelling.* Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Sassen, R. Review: Walter Battiss: Gentle anarchist. *De Arte*, 74(2):72-74.
- Schacht, R., ed. 1993. *Nietzsche: Selections.* New York, NY: Macmillan.
- Schoonraad, M.G. 1974. Die lewe en werk van Walter Battiss met besondere verwysing na sy grafiese kuns. Pretoria: UP (Verhandeling - MA).

- Shantani, J. 2009. Art | 40 | Basel: Media art with music. *Computer Music Journal*, 34(1):97-100.
- Skawran, K.M. 1987. Walter Battiss: Beelde en simbole. *Tydskrif vir geesteswetenskappe*, 27(3):239-253.
- Solomon, A. 2008. Myths, making, and consciousness: Differences and dynamics in San rock arts. *Current Anthropology*, 49(1):59-86.
- Solomon, A. 2011. Writing San histories: The /Xam and 'shamanism' revisited. *Journal of Southern African Studies*, 37(1):99-117.
- Stanner, W.E.H. 1968. Radcliffe-Brown, A.R.  
[http://www.encyclopedia.com/topic/Alfred\\_Reginald\\_Radcliffe-Brown.aspx#1/](http://www.encyclopedia.com/topic/Alfred_Reginald_Radcliffe-Brown.aspx#1/) Date of access: 28 Jun. 2014.
- Staszak, J.-F. 2004. Primitivism and the other: History of art and cultural geography. *GeoJournal*, 60(1):353-364.
- Steiner, W. 2004. Pictorial narrativity. (In Ryan, M.-L. 2004, ed. *Narrative across media: The languages of storytelling*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press. p. 145-177).
- Taussig, M. 1987. *Shamanism, colonialism, and the wild man: A study in terror and healing*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Thurnwald, R. 1910. Investigations on Aboriginal rights in the South Seas. *Journal of Comparative Law*, 23(1):309-364.
- Thomassen, L. 2006. The inclusion of the Other? Habermas and the paradox of tolerance. *Political Theory*, 34(4):439-462.
- Torgovnick, M. 1990. *Gone primitive: Savage intellects, modern lives*. Chicago: University of Chicago Press.
- Torgovnick, M. 2007. On Victor Li's "The neo-primitivist turn: critical reflections of alterity, culture, and modernity". *Criticism*, 49(4):545-550.
- Ucko, P.J. 1994. Foreword. (In Willis, R., ed. *Signifying animals: human meaning in the natural world*. London: Routledge. p. ix-xix).
- Usman, M. 2014. Tracing history: Calligraphy a pre-Islamic art, says artist. *The Express Tribune*, 6 Jun. <http://tribune.com.pk/story/718039/tracing-history-calligraphy-a-pre-islamic-era-art-says-artist/> Date of access: 14 Aug. 2014.

- Vallat, F. 2011. The history of Elam. *Encyclopædia Iranica*.  
<http://www.iranicaonline.org/articles/elam-i> Date of access: 16 Aug. 2014.
- Van Rensburg, W. 2005. Niks só lewendig soos dié man. *Beeld*, 19 Nov. (6).
- Varnedoe, K. 2002a. Preface. (*In* Rubin, W. ed. Primitivism in 20<sup>th</sup> century art: affinity of the tribal and the modern in two volumes. New York, NY: The Museum of Modern Art. p. ix-x).
- Varnedoe, K. 2002b. Gauguin. (*In* Rubin, W. ed. Primitivism in 20<sup>th</sup> century art: affinity of the tribal and the modern in two volumes. New York, NY: The Museum of Modern Art. p. 179-209).
- Wade, D. 2006. Pattern in Islamic art: evolution of style.  
<http://patterninislamicart.com/background-notes/the-evolution-of-style> Date of access: 16 Aug. 2014.
- Warren, S. 2003. Spent gypsies and fallen Venuses: Mikhail Larinov's modernist primitivism. *Oxford Art Journal*, 26(1):27-44.
- Werth, A.J. 1984. Influences of primitivism on South African artists. *Africa Insights*, 14(3):214-219.
- Wessels, M. 2013. Story of a /Xam bushman narrative. *Journal of Literary Studies*, 29(3):1-22.
- Wiener, P.P, ed. 2003. Cultural primitivism. (*In* Dictionary of the history of ideas.  
<http://xtf.lib.virginia.edu/xtf/view?docId=DicHist/uvaBook/tei/DicHist3.xml;chunk.id=dv3-72;toc.depth=1;toc.id=dv3-72;brand=default/> Date of access: 9 June 2014).
- Willis, R., ed. 1994. Signifying animals: Human meaning in the natural world. London: Routledge.