Aan die waterkant: heterochronotopie en verganklikheid in Guy du Toit se strandtonele

CS de Klerk

orcid.org/0000-0003-3696-1615

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

Studieleier: Dr L Combrink

Gradeplegtigheid: Junie 2021

Studentenommer: 21763275

VOORWOORD

Hierdie verhandeling is moontlik gemaak deur finansiële ondersteuning vanaf die Noordwes-Universiteit wat ’n akademiese studiebeurs aan my toegeken het. Die ondersteuning van die navorsingsnis Visuele Narratiewe en Kreatiewe Uitsette (ViNKU) word ook hiermee met dank erken. Enige menings wat uitgespreek word en gevolgtrekkings wat gemaak word, is egter my eie.

Hiermee spreek ek graag my opregte waardering teenoor die volgende persone uit:

My studieleier Dr Louisemarié Combrink (Noordwes-Universiteit) vir haar aanmoediging en in besonder vir die bekwame leiding wat ek ontvang het.

Die personeel van die Ferdinand Postma-Biblioteek en Vanderbijlpark-Biblioteek vir die verkryging van bronne.

Prof Annette Combrink vir taalversorging en die kritiese oorsig van my studie.

Guy du Toit vir sy besondere werk en Carla Crafford vir haar insiggewende fotografie, maar ook haar gewilligheid om oor die kunstenaar se werk te praat.

My ouers vir hulle ondersteuning, geduld en aanmoediging.

Tegniese nota vooraf

In die verhandeling word titels van kunswerke soos volg hanteer:

Kunswerke se titels word binne die teks eerste gegee in die oorspronklike taal waarin die titel geken word, telkens gevolg deur die Afrikaanse vertaling daarvan, waarna die oorspronklike titel gebruik sal word in Engels, tensy die titel in Afrikaans gevestig is in die kunshistoriese konteks. Wanneer na Guy du Toit se kunswerke verwys word, word die Engelse titel gebruik, behalwe wanneer ŉ Afrikaanse titel reeds toegeken is.

OPSOMMING

Die doel van hierdie verhandeling is om ondersoek in te stel na suggesties van heterochronotopie en verganklikheid in die kontemporêre Suid-Afrikaanse beeldhouer Guy du Toit (geb. 1958) se *Beach Scene* of strandtoneelreeks (2015) soos opgeroep word deur die geïmpliseerde strandruimtes in sy werk. Die strand as ŉ grensgebied is noodsaaklik vir lewe, maar potensieel vernietigend soos deur verdrinking, en roep komplekse assosiasies rondom water en spesifiek die see op, insluitend die oorgang van lewe na dood. Alhoewel die uitbeelding van water in die visuele kunste reeds bespreek is, benodig die uitbeelding van die waterkant en spesifiek die strand in kontemporêre Suid-Afrikaanse kuns verdere ondersoek. Die fokus van die ondersoek word gerig deur ŉ beskouing van die strand as liminale of "tussen-in" tyd en ruimte van oorgang en onderhandeling, op die grens of "drumpel" tussen die land en water, met transformerende moontlikhede. ŉ Teoretiese begronding en kunshistoriese kontekstualisering word gevolg deur ŉ interpretasie van geselekteerde kunswerke deur Du Toit. Alhoewel ŉ narratologiese benadering nie as primêre invalshoek geneem word nie, word aansluiting gevind by Mieke Bal se postklassieke visuele narratologie in die bespreking van die verband tussen tyd en narratiwiteit. In die studie argumenteer ek dat Du Toit se strandtoneelreeks geïnterpreteer kan word aan die hand van narratiewe suggesties van verganklikheid en hernuwing, met *Beach Scene I* en *Beach Scene II* bespreek as kontemporêre *vanitas*-stillewes. Hierdie uitbeelding van die strand bring assosiasies met water en sand as transformerende elemente en gevolglik gelaagde tydsaspekte na vore. Sodoende kan geargumenteer word dat die werke ŉ heterochronotopiese aard het. Die studie dra by tot die bespreking van temporaliteit en die liminale, transformerende strand in kontemporêre Suid-Afrikaanse visuele kuns, met spesifieke verwysing na beelde deur Du Toit.

Sleutelwoorde

Beach Scenes; Guy du Toit; heterochronotopie; liminaliteit; narratiwiteit; tyd (in visuele kunste); verganklikheid; water (in visuele kunste).

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to explore the implied beach-space in the contemporary South African sculptor Guy du Toit's *Beach Scene* series (2015) and suggestions of heterochronotopia and transience therein. The beach is a marginal zone that is central to human life, but potentially destructive as through drowning, and recalls various meanings associated with water and specifically the sea, including the transition from life to death. The depiction of water in the visual arts has previously been discussed; however, the depiction of the water's edge and specifically the beach in contemporary South African art needs further research. The focus of the study is informed by a conceptualisation of the beach as liminal or in-between time and space, on the border or threshold between the land and the sea, with transformative possibilities. A theoretical discussion and art historical contextualisation are followed by an interpretation of selected artworks by Du Toit. Although a narratological approach is not taken in the study, relevant postclassical narratological terminology by authors such as Mieke Bal is used in the discussion of the connection between time and narrativity. The association of water and sand as transformative elements, recalls layered temporal aspects. The works can be considered as heterochronological in nature. I argue that Du Toit's beach scene series can be interpreted according to narrative suggestions of transience and renewal, with *Beach Scene I* and *Beach Scene II* discussed as contemporary *vanitas* still lifes. This study contributes to the discussion of temporality and the beach as a liminal, transformative threshold in contemporary South African visual art with specific reference to sculptures by Du Toit.

Key terms

Beach Scenes; Guy du Toit; heterochronotopia; liminality; narrativity; time (in visual art); transience; water (in visual art).

INHOUDSOPGAWE

VOORWOORD ..... **I**
OPSOMMING ..... **III**
ABSTRACT ..... **IV**

HOOFSTUK EEN: INLEIDING **1**
1.1 Inleiding **1**
1.2 Beskrywing van Guy du Toit se *Beach Scene I* en *Beach Scene II* **4**
1.3 Kontekstualisering: Guy du Toit as Suid-Afrikaanse beeldhouer **7**
1.3.1 Biografiese agtergrond van Guy du Toit 8
1.3.2 Publikasies oor Du Toit se werk 10
1.3.3 Tydsuggesties en materiaalgebruik in Du Toit se oeuvre 11
1.4 Teoretiese raamwerk: tyd, heterochronotopie en liminaliteit **13**
1.5 Probleemstelling, navorsingsvrae en doelstellings **16**
1.6 Sentrale teoretiese stelling **17**
1.7 Metodologiese raamwerk **17**
1.7.1 Literatuurstudie 17
1.7.2 Metode van ondersoek 19
1.7.3 Bydrae van die studie 20
1.8 Hoofstukindeling **20**

HOOFSTUK TWEE: TEORETIESE BEGRONDING: TYD, HETEROCHRONOTOPIE EN LIMINALITEIT IN DIE VISUELE KUNSTE **22**
2.1 Inleiding **22**
2.1.1 Tyd in die visuele kunste geproblematiseer 23

2.2 Kategorieë van tyd in die visuele kunste 25

2.2.1 Die herbesinning van die verlede as strategie 27

2.3 Heterochronotopie en liminaliteit 41

2.3.1 Die verband tussen tyd en ruimte 42

2.3.2 Foucault en Bal se benadering tot heterochronie 44

2.3.3 Die narratiewe dimensie van tyd 48

2.3.4 Resepsieteorie en die grense van ervaring 52

2.3.5 Narratiwiteit 57

2.4 Slotbeskouinge 60

HOOFSTUK DRIE: KUNSHISTORIESE KONTEKSTUALISERING: TYD, DIE STRAND EN (SEE)WATER IN DIE VISUELE KUNSTE 62

3.1 Inleiding 62

3.2 Die strand en (see)water in die visuele kunste 63

3.2.1 Die sublieme oseaan en die Romantiese tradisie 66

3.2.2 Monet, Impressionisme en wateroppervlak as kreatiewe krag 77

3.3 Narratiewe van verganklikheid en sterflikheid 85

3.3.1 Voorstellings van water en die dood 85

3.3.2 Die verdrinkte vroulike liggaam 90

3.3.3 Uitbeeldings van die verdrinkende Ophelia 93

3.3.4 Die grens tussen lewe en dood in Magritte se *Kollektiewe uitvinding* 98

3.4 Die see as transformerend in Jason deCaires Taylor se onderwaterbeelde 105

3.4.1 Bekendstelling van Jason deCaires Taylor 105

3.4.2 Voorbeelde van Taylor se onderwaterbeelde 107

3.4.3 Koraal en bewaring..... 113

3.4.4 Transformasie in Taylor se onderwaterbeelde 114

3.4.5 Slotopmerkings..... 116

3.5 Samevatting 118

HOOFSTUK VIER: TYDSUGGESTIES EN RUIMTELIKE ASSOSIASIES IN DU TOIT SE STRANDTONELE 120

4.1 Inleiding..... 120

4.1.1 Metode van ondersoek..... 121

4.2 Beskrywing van die *Beach Scenes* reeks 122

4.3 Die transformering van materiale in Du Toit se strandtonele..... 129

4.3.1 Die gebruik van gevonde objekte in Du Toit se *Beach Scenes* 133

4.3.2 Du Toit se kenmerkende gebruik van humor en jukstaponering..... 137

4.4 Tydsaspekte en ruimtelike assosiasies in Du Toit se *Beach Scenes*..... 139

4.4.1 Die invul van narratiewe gapings..... 140

4.4.2 Plek en ruimte gekonkretiseer 142

4.5 Assosiasies met die strand en (see)water 143

4.5.1 Die strand en water as vergestalting van tydverloop en verganklikheid 152

4.5.2 Argeologiese en geografiese metafore van tydverloop..... 155

4.6 Du Toit se strandtonele as transformerend en heterochronotopies..... 157

4.7 Slotopmerkings 159

HOOFSTUK VYF: VERGANKLIKHEID IN GUY DU TOIT SE *BEACH SCENE I* EN *BEACH SCENE II* 160

5.1 Inleiding 160

5.2 Narratiewe van verganklikheid in Du Toit se strandtoneelreeks 161

5.2.1 Verganklikheid, sterflikheid en die *vanitas*-skildertradisie 162

5.2.2 Die motief van die skedel in Du Toit se werk 170

5.2.3 Kunswerke wat ikonografies aansluit by Du Toit se *Beach Scenes* 176

5.3 Die onderskeid tussen realiteit en illusie as tema 183

5.4 Die argief en uitstalling as motief 184

5.5 Du Toit se strandtonele as kontemporêre *vanitas*-stillewes 190

5.6 Sintese en gevolgtrekkings 191

HOOFSTUK SES: SLOT EN GEVOLGTREKKING 193

6.1 Samevatting van hoofargumente 193

6.2 Gevolgtrekkings en nuwe insigte 196

6.3 Voorstelle vir verdere navorsing 198

BIBLIOGRAFIE 203

BYLAAG EEN: LYS VAN FIGURE 247

HOOFSTUK EEN

Inleiding

1.1 Inleiding

In hierdie verhandeling word ondersoek ingestel na suggesties van tyd en verganklikheid in die kontemporêre Suid-Afrikaanse beeldhouer Guy du Toit (geb. 1958) se *Beach Scene* of strandtoneelreeks (2015; voortgaande) soos opgeroep word deur die geïmpliseerde strandruimtes in die werk. Hierdie uitbeelding van die strand bring assosiasies met water en sand as transformerende elemente en gevolglik gelaagde tydsaspekte na vore. Sodoende kan geargumenteer word dat die werke 'n heterochronotopiese aard het (vgl. Bal, 2008:45-46; 2011a:211). Du Toit kan beskou word as 'n gevestigde Suid-Afrikaanse beeldhouer (vgl. Cruise, 2003:58; Stevens, 2012:7). Hy het al verskeie toekennings ontvang en sy werk word gereeld plaaslik en internasionaal uitgestal (vgl. Everard Read Johannesburg, 2020b; Perryer, 2004:430; Schermers, 2012). Daar is egter min navorsing gepubliseer oor Du Toit se werk, met die uitsondering van 'n beperkte aantal akademiese artikels (kyk byvoorbeeld Swanepoel, 2005:25).

Du Toit se beeldhouwerke *Beach Scene I* en *Beach Scene II* of *Strandtoneel I* en *Strandtoneel II* (kyk figure 1.1 en 1.2) bestaan elkeen uit die vorm van 'n tafel met 'n gekerfde klipblad van sandsteen en gefragmenteerde objekte daarop wat lyk of dit op 'n strand uitgespoel en halfbegrawe is. In albei werke is vier objekte aan die gekerfde klipblad geheg. Die bronsobjekte in *Beach Scene I* sluit in die uitbeelding van die skedel van 'n prehistoriese mens of hominiede, 'n uitgeblaasde kers, 'n hoek of anker en die skematiese uitbeelding van 'n golf. In *Beach Scene II* is daar twee beeldjies van naak vroulike figure wat votiewe beelde soos die sogenaamde Venus van Willendorf oproep, die moontlike voorstelling van 'n dolos en 'n halwe sferiese objek. Die tafelpote is saamgesweis uit staal en die objekte daarop is gegiet in brons met 'n groen-grys patina in teenstelling met die vierkantige tafelblad of "strand" wat uit sandkleurige klip met 'n duidelike grein gekerf is.

Figuur 1.1: Guy du Toit. 2015. *Beach Scene I*. Brons, staal en sandsteen.

Figuur 1.2: Guy du Toit. 2015. *Beach Scene II*. Brons, staal en sandsteen.

In die kunswerke word water en spesifiek die see gesuggereer, maar nie direk uitgebeeld nie. Meethan (2012:70) beskryf strande as “tussen-in” of liminale ruimtes op die grens of “drumpel” van die land en water (kyk ook Clarke, 2010:64; Hughes, 2012:147; Walcott, 2018:61). Die aard van die strand as liminale ruimte is reeds deur Scheffer en Van der Merwe (2014:64) beklemtoon met verwysing na die kontemporêre Suid-Afrikaanse kunstenaar Jan van der Merwe (geb. 1958) se installasie *Ontwortel/Uprooted* (2011). Dié beskouing van die see en strand kan toegepas word op Du Toit se *Beach Scene* reeks. In die bespreking dui liminaliteit op ’n tussen-in ruimte van oorgang en onderhandeling, moontlikheid en verbeelding (vgl. Bal, 2011b:14; Bhabha, 1994:37-38). Volgens Cusack (2012:17) benodig die uitbeelding van die strand in die visuele kunste verdere ondersoek. DeLoughrey en Flores (2020:132) ondersoek byvoorbeeld in ’n onlangse artikel die representasie van die oseaan deur kontemporêre Karibiese kunstenaars aan die hand van die estetika van oorstroming en wegsinking. In aansluiting by Reidy en Rozwadowski (2014:338) argumenteer ek dat die tussen-in ruimtes gekonstrueer deur die oseane en die voorstelling daarvan in meer diepte ondersoek kan word, ook met verwysing na die Suid-Afrikaanse konteks.

Verskillende lae tyd word deur die objekte in die werk opgeroep, soos die skynbaar prehistoriese skedel en uitgeblaasde kers in *Beach Scene I*, wat weer verskillende tydsuggesties by die aanskouer uitlok, soos assosiasies met vervlietendheid en die kortstondige aard van menslike lewe. Aansluiting word gevolglik gevind by die *vanitas*-skildertradisie wat die vervlietendheid van wêreldse besittings én van die lewe beklemtoon. Die lewe sowel as die dood word daardeur gevier (Barolsky, 2007:38). Water

is byvoorbeeld noodsaaklik vir lewe, maar potensieel vernietigend soos deur vloede of besoedeling (vgl. Dixon, 2011:12; Stevens, 2013:217). In die Suid-Afrikaanse konteks is daar 'n verhoogde bewustheid van die dubbelsinnige aard van water gegee die problematiese geskiedenis van ongelyke toegang tot water en die strand (Baderoon, 2009:89). Die komplekse assosiasies rondom strand, sand en water, spesifiek die see, sluit self ook die oorgang van lewe na dood in (Bachelard, 1983:12; Corbin, 1994:246).

Tyd is 'n konseptueel en filosofies vloeibare term aangesien dit nie direk tasbaar ervaar word nie (vgl. Ingold, 1993:152; Mani, 2011:217). Deur verandering word tyd wel konkreet of sigbaar gemaak. Tyd word verder in ruimtelike terme beskryf, soos die vergelyking van die verloop van tyd met die vloei van water (vgl. Coëgnarts & Kravanja, 2012:87-88). In die konteks van die visuele kunste verwys die Nederlandse kulturele teoretikus, kurator, video-kunstenaar en postklassieke narratoloog Mieke Bal (geb. 1946; 1999:166) na tyd as potensieel "klewerig" en praat van "sticky images" wat die aanskouer se aandag hou en die ervaring van verskillende tydsones beklemtoon deur byvoorbeeld materiale wat tydverloop suggereer of deur tydgebaseerde media soos video (kyk Brieber, Forster & Leder, 2020:198; Combrink-Rathbone, 2014:5; Walsh, 2011:122)[1]. Die veranderende en onvoltooide aard van die materiaal, as 'n soort *memento mori*, fokus daarom die aandag op die bestaan van die werk in tyd (Robertson & McDaniel, 2010:111).

Bal (2011a:213) beskryf die ervaring van veelvoudige, gelaagde tydsaspekte as heterochronie[2]. Behalwe vir die materiaalgebruik sluit die historiese tydsone van 'n kunswerk die stilistiese era en verskeie sosiohistoriese kontekste in. Uiteindelik word verwys na die kunswerk wat in die hede bekyk word. Verskeie tydsones word sodoende daargestel in 'n kunswerk deur die suggesties van tydverloop asook die interaksie tussen verskillende elemente in 'n kunswerk (vgl. Bal, 2001b:214). Deur die strategieë van die manipulasie van tyd word die aanskouer bewus gemaak van die subjektiewe en gekonstrueerde aard van tyd, die "verdikking" van tyd. Die suggesties van gelaagde tydsones kan in Du Toit se *Beach Scene* of strandtoneelreeks ondersoek word.

---

1 Materiale wat sinspeel op tyd is byvoorbeeld roes (soos in Jan van der Merwe se installasiekuns), die lewensiklus van motte (vgl. die werk *Dominion* [1990] deur Anne Hamilton) of aspekte van aardkuns (vgl. Robert Smithson se *Spiral Jetty*, Andy Goldsworthy se ysstrukture of die *Land art* of landkuns van Strijdom van der Merwe) wat dui op verwering.

2 Die Franse filosoof Michel Foucault (1926–1984; [1967]1986) verwys reeds na heterochronie, maar fokus op die term heterotopie (kyk Doane, 2002:139).

1.2 Beskrywing van Guy du Toit se *Beach Scene I* en *Beach Scene II*

In Du Toit se driedimensionele werke *Beach Scene I* en *Beach Scene II* (kyk figure 1.3 en 1.4) neem beide die vorm aan van ŉ tafel met ŉ minimalistiese uitbeelding van ŉ strand en die gefragmenteerde objekte wat daarop uitgespoel word.

Figuur 1.3: Guy du Toit. 2015. *Beach Scene I*. Staal, sandsteen en brons. Deel van die *Beach Scene* of strandtoneelreeks (2015; voortgaande). Everard Read Galery, Johannesburg.

Figuur 1.4: Guy du Toit. 2015. *Beach Scene II*. Deel van die strandtoneelreeks.

Die minimalistiese en lineêre uitleg van Du Toit se *Beach Scenes* is opvallend. Die tafelpote is saamgesweis uit staal en die objekte is gegiet in brons met ŉ groen-grys patina in teenstelling met die vierkantige tafelblad of “strand” uit sandkleurige graniet met ŉ duidelike grein. Die groen-grys kleur van die objekte staan duidelik uit teen die

gemoduleerde ligte bruin klip, met verskillende skakerings in afwisselende stroke, waardeur die sand van ’n strand uitgebeeld word. Die ongewone kleurkombinasie dui op die verbeelde of fiktiewe aard van die ruimte wat uitgebeeld word in die werk, met die estetiese en formalistiese oorweging van die werk sentraal tot Du Toit se beeldhoukuns.

In albei werke is vier objekte aan die gekerfde klipblad geheg. Die tekens van die fisiese arbeid van die beeldhouer word beklemtoon deur aspekte soos die duidelike merke van die gereedskap wat deur die kunstenaar gebruik is en die sweismerke op die geroeste staal tafelpote. Die voorwerpe lyk of hulle gedeeltelik onder die strand se oppervlak begrawe is, soos deur die uitwerking van die wind en golwe oor tyd, met net ’n gedeelte van elke voorwerp sigbaar. Die toneel herinner my aan objekte, hoofsaaklik fragmente van skulpe, seewier en plastiek, wat uitgespoel word op ’n strand, verweer deur die werking van seewater.

Die objekte in *Beach Scene I* sluit in die skedel van ’n prehistoriese mens of hominied, ’n uitgeblaasde kers, ’n hoek of anker en die skematiese uitbeelding van ’n golf. In *Beach Scene II* is daar weer twee beeldjies van naak vroulike figure, die moontlike voorstelling van ’n dolos en ’n sferiese objek. Alhoewel sekere van die voorwerpe onmiddellik herkenbaar is, soos die kers as algemene gebruiksitem, moet tyd met die werk spandeer word om van die ander objekte van nader te bestudeer. Die halwe sfeer in *Beach Scene II* kan byvoorbeeld verwys na ’n bal waarmee op die strand gespeel is of iets meer gevaarlik soos ’n bom as oorblyfsel van ’n oorlog in die verlede wat enige oomblik kan ontplof. Terselfdertyd word die sferiese vorm geassosieer met planete en kan verwys na die aarde, dalk in die vorm van ’n driedimensionele kaart van die aardbol wat uitgestal en bestudeer word. Die driedimensionele sfeer is juis die vorm wat deur die antieke Grieke as volmaak en heilig beskou is en vir eeue lank is die Aarde beskou as die middelpunt van die heelal waarom alle ander hemelliggame wentel.

Die vorm van die skedel in *Beach Scene I* eggo die sferiese vorm in *Beach Scene II*. Die afwesigheid van lewe gesuggereer deur ’n objek soos ’n skedel word deur die proses van bedekking met ’n laag brons in die plek van die gegote voorwerp beklemtoon. In die objek word beide die afwesigheid en die belofte van teenwoordigheid beklemtoon. Die poging om die leë ruimte van die skedel, waar die menslike denke eers gesetel was, binne te dring, word deur die gebruik van die bronsskedel opgeroep (vgl. Corrigall, 2015:1).

In Du Toit se *Beach Scene II* sluit die uitbeelding van die bronsobjekte op ’n strand twee menslike figure in, wat herinner aan die sogenaamde Venus van Willendorf, ’n Paleolitiese of Vroeë Steentydperk uitbeelding van ’n vrouefiguur. Die klein kalksteenfiguur, geskep ongeveer 25 000 jaar gelede, is gevind naby Willendorf in Oostenryk en is een van die bekendste voorbeelde van prehistoriese vrouefigure (Abadía & Morales, 2013:280). Die beskrywing van die figuur as ’n “Venus” na aanleiding van die Grieks-Romeinse godin is egter misleidend, met die figuur waarskynlik nie ’n uitbeelding van ’n godin nie. Die oordrewe anatomiese kenmerke is tipies van Paleolitiese uitbeeldings van vroue, met assosiasies van vrugbaarheid en die oorlewing van die mensdom. Die klem van die uitbeelding is op die borste, heupe en “skaamdele”, eerder as op die gesig, met net ’n suggestie van ’n geweefde haarstyl of moontlik ’n hoed. Die presiese funksie van die beeld is onbekend, maar daar kan aangeneem word dat die ikoniese objek die vroulike vorm eerder as ’n spesifieke persoon verteenwoordig (vgl. Kemp, 2012:343). In Du Toit se driedimensionele werk is daar egter twee figure, ’n voor- en agteraangesig, in teenstelling met die unieke aard van die klein beeldjie bewaar in die Natuurhistoriese Museum in Wene. Die duplisering sluit aan by Du Toit se belangstelling in herhaling in beeldhoukuns.

Ten spyte van Du Toit se beklemtoning van alledaagse gevonde objekte word in *Beach Scene I* en *II* ruimte gelaat vir verskillende lae van assosiasies en betekenisse. Alhoewel verskeie universele temas deur die werk aangeraak word, soos die verloop van tyd en die geskiedenis, het die *Beach Scenes* ’n sterk Suid-Afrikaanse inslag. Die H-vormige bronsobjek in *Beach Scene II* kan beskou word as ’n uitbeelding van ’n dolos. ’n Dolos in hierdie konteks verwys na ’n betonblok in ’n komplekse geometriese vorm wat gebruik word om hawens teen erosie deur golwe te beskerm. Die ontwerp van die eerste dolosse is ontwikkel in 1963 in Port-Elizabeth in Suid-Afrika met die dolos gewoonlik uitgelig as ’n Suid-Afrikaanse uitvinding (Charlier, Chaineux & Morc, 2005:104-105). Die ontdekking van die fossiele van meer as vyftien individue van ’n onbekende hominiede spesie beskryf as *Homo naledi* (Stinger, 2015), naby die Sterkfonteingrotte of die sogenaamde wieg van die mensdom (“Cradle of Mankind”), versterk die assosiasie met Suid-Afrika.

Die gedeeltelik blootgestelde skedel en alledaagse gebruiksitems word deur Corrigall (2015:1) vergelyk met ’n argeologiese opgrawing. Die verhoogde sin van sterflikheid wat teenwoordig is tydens ’n argeologiese opgrawing word ook deur die *Beach Scene* of strandtoneelreeks opgeroep. Die menslike liggaam is ’n herhalende motief in die

uitstalling soos die uitbeelding van ’n skedel en die Venus van Willendorf beelde in Du Toit se strandtoneelreeks. Corrigall (2015:1) beklemtoon ’n belangstelling in die natuur en omgewing en gepaardgaande temas van dood en die mens se posisie in die hele skema van bestaan as vrae wat deur die kunstenaar in die uitstalling aangeraak word.

’n Sentrale element wat na vore kom in die bespreking van die werke is die uitbeelding van ’n golf. Die skematiese uitbeelding van ’n golf deur ’n skerp geometriese vorm in *Beach Scene I* herinner aan die Japannese kunstenaar Katsushika Hokusai (1760-1849) se bekende *ukiyo-e* of houtblokdrukwerk *Kanagawa oki nami ura* of die *Groot Golf van Kanagawa* beter bekend as *The Great Wave* of *Die Groot Golf* (1830-1833). Die drukwerk is deel van Hokusai, beskou as ’n meester van die uitbeelding van landskappe, se *Fugaku sanjūrokkei* reeks of *Ses-en-dertig gesigte van die berg Foedji* gepubliseer in die vroeë 1830’s tydens die Edo-tydperk (Baatschi, 2016:204). In die drukwerk vaar ’n paar bootjies tussen reusagtige golwe, met die grootste golf ’n uitbeelding van die krag van die natuur teenoor die poging van die roeiers. Die uitbeelding van die berg in die verte word verdwerg deur die groot golf in die voorgrond. Die rante van die golf wat breek met skerp wit hoeke vergroot die golf se bedreigende gevoel.

Guy du Toit se *Beach Scene I* en *Beach Scene II* is uitgestal as deel van ’n omvangryke groepuitstalling van driedimensionele kuns en beeldhouwerke by die Everard Read Galery, getiteld *Bronze, Steel and Stone* (*Brons, staal en steen*; 2015-2016). Die uitstalling dui op ’n hernieude belangstelling in beeldhoukuns en bied ’n oorsig van kontemporêre Suid-Afrikaanse beeldhoukuns, insluitende die werk van Guy du Toit.

1.3 Kontekstualisering: Guy du Toit as Suid-Afrikaanse beeldhouer

Soos uiteengesit in die voorafgaande inleiding word in hierdie verhandeling ’n ondersoek gebied na die strand as liminale en transformerende ruimte in die werk van kontemporêre Suid-Afrikaanse kunstenaars met spesifieke klem op Guy du Toit se beeldhouwerk. Die studie poog om by te dra tot die voorkoms van tyd as tema in die visuele kunste, veral omdat temporaliteit as aspek van die visuele kunste nie altyd genoeg aandag gegee word nie. As deel van die inleidingshoofstuk word Du Toit nou bespreek as ’n kunstenaar vir wie die invloed van die verloop van tyd op objekte en mense sentraal is tot sy kunsskeppingsproses met spesifieke verwysing na sy *Beach Scene* of strandtoneelreeks. Die interpretasiemoontlikhede van die tematiese inhoud en mediums gebruik in die *Beach*

Scenes kan in meer diepte ondersoek word, ook met verwysing na ander werke deur Du Toit. In hierdie afdeling word Guy du Toit gevolglik bekendgestel as ŉ kontemporêre Suid-Afrikaanse beeldhouer. Alhoewel Du Toit se *Beach Scenes* soms beskryf word as installasies (Crafford, 2019b), word die kunswerke vir die doeleindes van hierdie studie beskou as beeldhouwerke gegee die belang van beeldhoutegnieke in Du Toit se oeuvre. Naas ŉ bondige biografiese kontekstualisering word ŉ inleiding gebied tot sentrale temas en vraagstukke in Du Toit se oeuvre. Die fokus van die bespreking is op sy kenmerkende belangstelling in die gebruik van brons en gevonde materiale as medium met spesifieke verwysing na die belang van tydsaspekte in die gekose kunswerke.

1.3.1 Biografiese agtergrond van Guy du Toit

Guy du Toit is gebore in 1958 in Rustenburg, wat vandag deel is van die Noordwes Provinsie. In 1982 gradueer hy aan die Universiteit van Pretoria en ontvang hy ŉ BA in Beeldende Kunste met ŉ onderskeiding in beeldhoukuns (Art.co.za, 2016). Sedert 1982 werk Du Toit as ŉ voltydse professionele beeldhouer. Vandag is hy ook ŉ deeltydse dosent in beeldhoukuns by die Universiteit van Pretoria, met ŉ spesifieke belangstelling in brons en keramiek (Dot The Eye, 2020a). Hy werk vanaf sy ateljee en gietery (kyk fig. 1.5) op sy kleinhoewe in Zwawelpoort in Pretoria. Die gietery bied hom die geleentheid om betrokke te wees in die proses om ŉ beeldhouwerk te skep vanaf konseptualisering, modellering, giet tot afwerking en installering (Scott, 2012:18). Du Toit (2017:213) beklemtoon dat die kunsmaakproses in al sy fasette sentraal is tot sy beeldhou-kunsbenadering (kyk ook Swanepoel, 2005).

Figuur 1.5: Guy du Toit in sy ateljee in Zwawelpoort, Pretoria.

Figuur 1.6: Guy du Toit en Carla Crafford by ŉ boekbekendstelling by Trent Galery.

Du Toit stal gereeld plaaslik en internasionaal uit (kyk fig.1.6) en sy werk is deel van verskeie private, openbare en korporatiewe versamelings. Sy beeld *Hare's a Thought* (*Hier is 'n idee*; 2019) is byvoorbeeld uitgestal voor die Rand Merchant Bank (RMB) Turbine Art Fair in Julie 2019 (Rand Merchant Bank, 2019). Uitgebreide solo-uitstallings van sy verskeie uitbeeldings van hase is aangebied by die Everard Read Galery in Johannesburg in November 2016 (*Hare There and Everywhere*) en Augustus 2020 (*And all the hares came out to play*) (Everard Read Johannesburg, 2020a). Die solo-uitstalling *Good Hare Day* open ook in Junie 2018 by die Everard Read Galery in Londen (Everard Read London, 2019). Du Toit se status as gevestigde Suid-Afrikaanse beeldhouer is ook duidelik tydens die opening van die uitstalling *Hare's an idea* of *In der haas* by die Pretoria Kunsvereniging op 6 April 2018. Hy het al verskeie toekennings ontvang, insluitende as die FNB Vita Art Now algemene wenner in 1993, en was 'n finalis van die Brett Kebble Kunstoekennings vir 2003 en 2004 (Perryer, 2004:430).

As 'n beeldhouer en lektor beïnvloed Du Toit 'n aantal Suid-Afrikaanse kunstenaars wat op verskeie wyses aan hom verbind is. Kunstenaars wat oor die jare in sy gietery assisteer sluit Isabel Mertz (geb. 1987) en Sarel Petrus (geb. 1977) in (Du Toit, 2015). Du Toit bied gereeld werkwinkels aan en is ook betrokke in gemeenskapsprojekte in Suid-Afrika (Garbett, 2011). In 2014 en 2016 is die *Du Toit Sculptures* gietery (kyk fig. 1.7) byvoorbeeld vir die publiek geopen as deel van die *Open Foundry Day* as deel van die *Cool Capital*, 'n doen-dit-self, guerrilla openbare kunsbiënnale, met Pieter Mathews en Carla Taljaard as sameroepers (kyk Mathews & Taljaard, 2015; Willemse, 2015:132).

Figuur 1.7: Guy du Toit by sy gietery tydens die 2016 *Open Foundry Day*.

Du Toit se kunsloopbaan, vanaf sy eerste solouitstalling in Pretoria in 1984, word gekenmerk deur deurlopende produksie en ’n konstante ontwikkeling in sy werk (vgl. Everard Read Johannesburg, 2020b; Swanepoel, 2005:18). Die omvang van Du Toit se oeuvre sluit in tradisionele bronsbeelde, gevonde objekte en kontemporêre installasiekuns. Stevens (2003:14) beklemtoon juis sy gesofistikeerde benadering tot materiale as kenmerkend van sy kunsmaakproses. Sy onlangse werke fokus op die rol van herhaling en die problematiese onderskeid wat dikwels getref word tussen kuns en handvlyt, soos reeds bespreek deur Swanepoel (2005:18) en Stroud (2017:87). Sekere objekte, materiale en temas word herhaaldelik in sy werk gebruik, soos die antropomorfiese hase of konyne in ’n verskeidenheid liggaamshoudings waarvoor hy meer onlangs bekend geraak het (kyk Du Toit & Crafford, 2018; Schermers, 2012). Daar kan gedink word aan die verskeie uitbeeldings van hase in sy solouitstalling *Hare There and Everywhere* (2016) (kyk fig. 1.8). Die figuur van die haas kan dalk as ’n alter-ego van Du Toit geneem word, maar ook teken van universele ervarings (vgl. Hall, 2014:247).

Figuur 1.8: Guy du Toit. 2016. *Hare There and Everywhere*. Installasie van die solouitstalling by die Everard Read Galery, Johannesburg.

1.3.2 Publikasies oor Du Toit se werk

Voor die bespreking van die sentrale temas in die *Beach Scene* reeks binne Du Toit se oeuvre, word eers kortliks verwys na nuttige akademiese en meer populêre tekste oor die kunstenaar en sy werk. Soos aangedui, word Du Toit beskou as ’n gevestigde Suid-Afrikaanse beeldhouer (vgl. Cruise, 2003:58; 2016:106). Tot dusver is daar egter min akademiese navorsing oor Du Toit se beeldhouwerk gepubliseer, met die uitsondering van ’n beperkte aantal akademiese artikels. Swanepoel (2005) bied ’n bespreking van die konsep van handvlyt en die belang van arbeid in Du Toit se werk in die artikel *The*

consolidation of art and craft through self-reflexivity: Considering Guy du Toit's (bronze) thumb(s) deur 'n bespreking van die skeppingsproses van die installasiewerk *Current Matters* (2004). Zelda Stroud (2017) verwys na Du Toit in haar bespreking van die beeldhouproses en die belang van materiële kontak in haar MA-verhandeling (ter gedeeltelike voltooiing van 'n MA in Beeldende Kunste) *Making matters: The hand of the artist in contemporary South African sculpture*. Stevens (2003) se resensie vir die groepuitstalling *Earthworks/Claybodies*, gepubliseer in die joernaal *National Ceramics*, is ook insiggewend wat Du Toit se gebruik van mediums betref. Carla Crafford se onlangse boek in samewerking met Du Toit, getiteld *Guy du Toit: Discovering the Object* (2017), is 'n belangrike bron met artikels soos *Taking stock: the value of a human skull* (2016) deur Adele Adendorff en *A chair is a patient object* ([2008]2017) deur Amanda du Preez. Crafford en Du Toit se onlangse katalogus *Hare's an idea – Guy du Toit* (2018) is 'n verdere aanduiding van aandag wat uiteindelik gegee word aan Du Toit se beeldhouwerk.

'n Aantal minder akademiese bronne oor die kunstenaar en die kunswerk, soos uitstallingkatalogusse en nuusberugte, is gevolglik as aanvullend geraadpleeg. 'n Katalogus wat 'n kritiese bespreking bied van Du Toit se vroeë werk, met 'n fokus op sy keuse van mediums, is Rankin se *Images in metal: Post-war sculptures and assemblages in South Africa* (1994) vir 'n groepuitstalling met dieselfde titel by die Universiteit van die Witwatersrand in Johannesburg. Ander nuttige katalogusse oor die kunstenaar en sy werk sluit in *Earthworks/Claybodies: Deborah Bell, Wilma Cruise, Guy du Toit, Josephine Ghesa* met Wilma Cruise as kurator en *Du Toit at Tokara Delicatessen* (2012) met Ilse Schermers as kurator. 'n Uitgebreide interpretasie van geselekteerde beelde deur Du Toit, soos onderneem in hierdie verhandeling, kan daarom insiggewend wees en 'n bydrae lewer tot die beskikbare akademiese materiaal oor hierdie kunstenaar.

1.3.3 Tydsuggesties en materiaalgebruik in Du Toit se oeuvre

Volgens Cruise (2003:57) is Du Toit hoofsaaklik bekend vir sy beeldhouwerke in brons en sy vaardigheid in die giet van brons. Hy werk egter in 'n verskeidenheid mediums, insluitende klip, hout en staal. Du Toit se kenmerkende gebruik van brons word deur Mathews en Taljaard (2015:127) uitgewys as 'n medium wat gelaai is met historiese assosiasies van permanensie, outentisiteit en kosbaarheid. Die tegniek en arbeid wat betrokke is in die skep van sy beeldhouwerke word dikwels beklemtoon, met tekens van

die gietproses telkens sigbaar gelaat in die werk, eerder as dat dié elemente versteek word (Cruise, 2003:57). Deur alledaagse objekte in brons te giet word ŉ status van permanensie daarom daaraan verleen, tesame met die assosiasie van brons as tydloos en onvernietigbaar, en die aanskouer se aandag word gevestig op objekte wat deur alledaagse gebruik onsigbaar geword het. Du Toit word juis deur Du Plessis (2005) beskryf as "ŉ regisseur of choreograaf van die alledaagse". Die alledaagse verkry met ander woorde ŉ dramatiese dimensie in sy werk deur die gelaagdheid van die werk en die moontlike narratiewe elemente daardeur opgeroep.

Du Toit se belangstelling in die invloed van die verloop van tyd op objekte en mense is reeds teenwoordig in sy vroeë werke, soos ook blyk uit die beklemtoning van die datum waarop die kunswerk gemaak is. In die beeld *300586SW* (1986; kyk fig. 1.9) word die titel as ŉ reeks nommers en letters weergegee, wat verwys na die datum waarop die werk voltooi is en die materiale waaruit die beeld saamgestel is, naamlik 30 Mei 1986, uit staal en hout (Rankin, 1994:113; vgl. ook Robertson & McDaniel, 2010:114). Fisiese beweging word ook in hierdie vroeë werke geïnkorporeer deur die deelname van die aanskouer wat bewegende dele in die kunswerk kan aktiveer.

Figuur 1.9: Guy du Toit. 1986. *300586SW*. Staal, hout en brons.
Figuur 1.10: Guy du Toit. 2016. Wasmakette vir ŉ projek.

In meer onlangse werke toon Du Toit ŉ hernieude belangstelling in die gebruik van beweging in sy beeldhouwerke, en by implikasie, tydsaspekte. Du Toit (2016) verwys byvoorbeeld in ŉ informele gesprek met my dat hy oorweeg om meganiese beweging of animasie in samewerking met die herhaalde motief van die haas in ŉ toekomstige projek te gebruik (kyk fig. 1.10). In die tydelike kinetiese beeldhouwerk *Boxing Bunnies* (*Boksende hase*, 2014), uitgestal as deel van die *Afrikaburn*-fees in die Tankwa Karoo, word twee strukture verlig deur vlamme en deur deelnemers geaktiveer. Die werk verwys na die bedreigde Oewerkonyn se geveg om oorlewing (Mathews & Taljaard, 2015:118).

Stevens (2003:14) lig verandering of transformasie uit as ŉ sentrale tema in Du Toit se werk. Swanepoel (2005:28) dui verder op die oop aard en verskillende interpretasie-moontlikhede van sy kunswerke. Corrigall (2015:1) verwys na ŉ verhoogde sin van verganklikheid wat opgeroep word deur die gedeeltelik blootgestelde skedel en alledaagse gebruiksitems in Du Toit se strandtoneelreeks. Die objekte herinner aan argeologiese opgrawings, wat weer tyd en transformasie, asook die tema van *vanitas*, oproep. ŉ Bondige bespreking van tyd in die visuele kunste word gevolglik nou gebied.

1.4 Teoretiese raamwerk: tyd, heterochronotopie en liminaliteit

Die beeldende kunste word konvensioneel geassosieer met ruimte eerder as tyd[3]. Die verband tussen tyd en die visuele kunste word egter in resente denke geproblematiseer (Lee, 2004:2; Robertson & McDaniels, 2010:111-149, 2016:141-168). ŉ Veranderende beskouing van tyd ontwikkel sedert die sestiende eeu met die Ptolemaïese wêreldbeskouing (waarin die son om die aarde beweeg) toenemend vervang met die Copernicaanse beskouing dat die aarde om die son beweeg (McLure, 2005:168). In die negentiende eeu plaas die Franse filosoof Henri Bergson (1859–1941) die konseptualisering van tyd in terme van ruimte, met tyd meetbaar deur die kontaminasie van ruimte (kyk Ricoeur, 1988:12; ook Bakhtin, [1975]2002:15). ŉ Sentraal-belangrike implikasie van dié beskouing van tyd is dat tyd subjektief ervaar word.

Die subjektiewe en relativistiese benadering tot tyd word beklemtoon deur twintigste-eeuse denkers soos die Duitsgebore teoretiese fisikus Albert Einstein (1879–1955), Sigmund Freud (1856–1939) en skrywers soos James Joyce (1882–1941) en Marcel Proust (1871–1922) (vgl. Hamburger, 2011:89; West-Pavlov, 2013:27-28). ŉ Verdere nagevolg van die subjektiewe beskouing van tyd is dat die wêreld gelyktydig vanuit verskillende perspektiewe beskou kan word[4]. Smith (2009:196) beskryf die bevraagtekening van die aard van tyd en die teenwoordigheid van verskillende tydsones

---

[3] Vergelyk in hierdie verband die Duitse Verligtingskritikus Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) se besinning oor beeldhoukuns *Laocoön: An essay on the limits of painting and poetry* (eerste gepubliseer in 1766); kyk ook Ryan (2004:23-24). Beeldhou word deur Lessing ([1766]1962:19-22) beskryf as ŉ medium van ruimte in teenstelling met letterkunde as ŉ tyd-kuns.

[4] Hierdie idee word byvoorbeeld reeds gevisualiseer in Kubistiese kunswerke wat poog om dieselfde beeld vanuit verskillende hoeke uit te beeld (Rose, 2002:90-91).

as veral kenmerkend van kontemporêre kuns[5] (vgl. Bal [2006] en Steiner [2004]). Hierdie temporele suggesties sal later in meer diepte uitgepak word met spesifieke verwysing na Du Toit se strandtonele as voorbeelde van kontemporêre beeldhouwerke.

Alhoewel daar nie as sodanig 'n narratologiese benadering in die studie gevolg word nie, word aansluiting gevind by relevante narratologiese terminologie. Die verband tussen narratologiese tyd en narratief[6] is van sentrale belang vir die Franse filosoof Paul Ricoeur (1913–2005), wat vanuit 'n fenomenologiese perspektief werk (Muldoon, 2006:29; Scheffel *et al*., 2014). Vir Ricoeur (1984:52) word tyd menslik gemaak deurdat dit geartikuleer word deur 'n narratiewe benadering en narratiewe verkry volle betekenis as 'n toestand van bestaan in tyd. In die proses word tyd as subjektief verstaan, soos uiteengesit in Ricoeur (2006:38) se stelling: "(w)ithin-time-ness … possesses its own specific features which are not reducible to the representation of linear time, a neutral series of abstract instants". Ricoeur beskryf 'n proses waarin die vertelde storie en die aksie van vertelling noodsaaklik verweef is met tyd. Hierdie insigte kan van toepassing gemaak word op die visuele kunste na aanleiding van Bal (2001a:25) se insiggewende beskouing dat selfs die eerste ontmoeting met 'n kunswerk op sigself 'n narratiewe ingesteldheid behels.

Die bymekaarkoms van tydsones genereer betekenis en nuwe moontlikhede van tyd. Bal (2011a:211) verwys na die manipulering van tydsaspekte in "multi-layered ways"[7]. Die ervaring van veelvoudige of gelaagde tydsaspekte word deur Bal (2011a:211, 213) beskryf as heterochronie (soos reeds uitgelig in die inleiding), met die verskynsel van veelvoudige tyd- en ruimtelike aspekte as heterochronotopie (*heterochronotopia*) (kyk ook Rousseaux & Thouvenin, 2009:175). Die tydsaspekte in Du Toit se werk dui daarop

---

5 Robertson en McDaniel (2017:xii) beskryf kontemporêre kuns as kuns geskep sedert die 1980's, met verwysing na gebeure soos die val van die Berlynse Muur in 1989, wat die einde van die Koueoorlog dramaties inlui, die groeiende internasionale kunsmark, toegang tot digitale tegnologie en die toenemende invloed van kritiese teorieë, soos postmodernisme, feminisme en poststrukturalisme.

6 Narratief kan gedefinieer word as enige semiotiese objek geskep met die intensie om 'n reeks gebeure in die gedagtes van die gehoor op te roep (Ryan, 2004:9). Die Amerikaanse filmteoretikus David Bordwell (geb. 1947; 1985) beklemtoon byvoorbeeld reeds in 'n resepsiematige benadering tot film die rol van die aanskouer om 'n verskeidenheid stimuli te verbind en daarvan sin te maak as narratief.

7 Tyd kan voorgestel word met die volgende eienskappe: tyd kan saamgepers of verkort word; uitgerek word; gefragmenteer word; 'n sin van gelyktydigheid suggereer; oneindig siklies wees; verweef word met maar onderskeibaar wees van geskiedenis en gebaseer word op herinnering of verbeelding (kyk Heise, 1997:4, 15, 52-53; vgl. Robertson & McDaniel, 2010:114).

dat die veelvoudige tydsuggesties ooreenstem met bepaalde ruimtelike[8] assosiasies. Daar kan gevolglik verwys word na die tyd- en ruimtelike dimensies in Du Toit se werke as transformerend van aard – ook met verwysing na die assosiasies met die verloop van tyd en verwering.

Die proses van oorgang en onderhandeling tussen tydsones kan verder beskryf word as "tussen-in" of "liminaal". Die konsep van liminale ruimte, afgelei van die Latynse *līmen* wat op die grens of drumpel beteken, is gekonseptualiseer deur die Franse etnograaf Arnold van Gennep (1873–1957) en verder ontwikkel deur die Britse antropoloog Victor Turner (1920–1983) (Van der Merwe & Viljoen, 2007:1). Tydens liminale tydperke kan sosiale hiërargieë omgekeer of tydelik ontbind word, die voorsetting van tradisie onseker word en vooruitsigte bevraagteken word (vgl. Turner, 1969:95). In teenstelling met 'n antropologiese benadering kan liminaliteit beskou word as tussen-in ruimtes en tydsones wat onderhandel en getransformeer word (vgl. Bal, 2011:14). Volgens die postkoloniale teoretikus Homi Bhabha (geb. 1949; 1994:38) bevraagteken die tydelike onderbreking van die onsekere liminale ruimte van die sogenaamde *third space of enuncation* of derde ruimte die beskouing van die verlede as homogene, verenigende narratief geskryf in chronologiese tyd. Indien oorgange tussen tydsones 'n liminale karakter het, beteken dit ook dat daar nie 'n linieêre tydlyn gesuggereer word nie, maar eerder 'n aantal tussen-in sones waarbinne tyd opnuut gekonseptualiseer kan word as subjektief en vloeiend.

Bal (1999:101; ook 2010:35) ondersoek ook hoe 'n kunswerk met tyd omgaan sonder om 'n samehangende, opeenvolgende tydverloop te suggereer. 'n Belangrike insig vir die interpretasiebenadering van hierdie studie is die beskouing van die aanskouer as 'n deelnemer in die ver-beelding wat deur die werk gesuggereer word, met die tydsones wat gekonstrueer word eerder as eenvoudig weergegee word (kyk Bal, 1999:101; Bishop, 2005:14). Erkenning word sodoende gegee aan die oop en uiteindelik ontvoltooide aard van die interpretasie (vgl. Scheffer & Van der Merwe, 2014:78).

[8] In die lig van die onskeibare aard van tyd en ruimte in menslike ervaring asook narratiewe voorstelling (vgl. Kandiyoti, 2004) is die temporale aspekte van die liminale ook relevant tot die bespreking.

1.5 Probleemstelling, navorsingsvrae en doelstellings

Die sentrale problematiek wat ondersoek word, is begaan oor die wyses waarop gelaagde tydsones in Guy du Toit se beeldhouwerke *Beach Scene I* en *Beach Scene II* gesuggereer word deur die transformerende en liminale aard van die strand, om ŉ oop narratief daar te stel wat sinspeel op die gedagte van heterochronotopie.

Die doel van hierdie verhandeling is om ondersoek in te stel na die strand as liminale en transformerende ruimte wat verskeie tydsones suggereer in die gekose werke wat ook ŉ narratiewe potensiaal daarstel en verder heterochronotopies van aard is.

Na aanleiding van die probleemstelling en doelstelling word die volgende navorsingsvrae en spesifieke doelstellings uiteengesit:

5.1 Hoe sluit Du Toit se werk en spesifiek *Beach Scene I* en *Beach Scene II* aan by die tradisie van die uitbeelding van water en spesifiek die strand in die visuele kunste? *Hierdie vraag word beantwoord deur ŉ literatuurstudie wat ŉ oorsig bied oor die uitbeelding van water en die strand in die visuele kunste, insluitende die werk van kontemporêre kunstenaars soos Du Toit.*

5.2 Hoe kan ŉ benadering tot tydsones as potensieel heterochronotopies en liminaal (met ruimtelike parallelle) bydra tot die interpretasie van visuele kuns en spesifiek beeldhoukuns? *Hierdie vraag word beantwoord deur ŉ literatuurstudie oor die verbande tussen benaderings tot tyd as heterochronotopies en liminaal, tesame met ruimtelike parallelle in die visuele kunste, met spesifieke verwysing na ŉ model vir die interpretasie van hierdie aspekte in beeldhoukuns.*

5.3 Hoe kan die transformerende strategieë van tydsaspekte in die konteks van narratiewe moontlikhede met liminale implikasies toegepas word op Du Toit se beeldhoukuns met spesifieke verwysing na *Beach Scene I* en *Beach Scene II*? *Hierdie vraag word beantwoord deur Du Toit se beelde Beach Scene I en Beach Scene II te interpreteer aan die hand van gelaagde tydsones en die moontlike narratiewe wat daardeur opgeroep word.*

1.6 Sentrale teoretiese stelling

Ek argumenteer in hierdie verhandeling dat onvoltooide narratiewe van verganklikheid en heterochronotopie in Guy du Toit se *Beach Scene I* en *Beach Scene II* (2015) gekonstrueer word deur die wisselwerking tussen gelaagde tyd- en ruimtelike aspekte ingebed in die beeldhouwerke en die transformerende aard van die strand as tussen-in ruimte.

Die gekose werke kan geïnterpreteer word as narratiewe van lewe en verganklikheid na aanleiding van die strand as liminale en transformerende ruimte oor die verloop van tyd; sodat die strand ’n heterochronotopiese karakter aanneem. Hierdie narratiewe word opgeroep deur assosiasies met die uitgebrande kers, skedel en ander objekte. Die ontplooiing van tyd word sodoende voorgestel as saamgepers, uitgerek en gefragmenteer, met die suggestie dat die gebeure gelyktydig plaasvind, maar op ’n heterochronotopiese wyse verbind is aan historiese gebeure. So wil dit voorkom of die objekte getransformeer is deur die geïmpliseerde werking van soutwater in die see en sand op die strand. Die aanskouer word betrek om die onvoltooide narratiewe te konstrueer en aan te vul. Deur die strategieë vir die manipulering van tyd word onvoltooide narratiewe van lewe en dood, vernuwing en verganklikheid gesuggereer.

1.7 Metodologiese raamwerk

In hierdie verhandeling word kwalitatiewe navorsing gedoen wat in twee aanvullende dele uiteenval: [i] ’n literatuurstudie met betrekking tot die navorsing en teoretiese begronding en [ii] die beskrywing en interpretasie van die gekose kunswerke. Die literatuurstudie vorm die grondslag van die teoretiese begronding en die teorie suggereer die metode vir die analise van die gekose kunswerke.

1.7.1 Literatuurstudie

Relevante bronne oor tyd, die strand en seewater in die visuele kunste en die gekose kunstenaar en kunswerke word gebruik. Artikels in geakkrediteerde akademiese tydskrifte op databasisse soos JSTOR en EBSCOHost word geraadpleeg waar relevant. ’n Nexus-soektog is gedoen en daar is genoeg bronne beskikbaar om die studie te ondersteun.

Die bestudering van die strand en seewater in kuns sluit in ’n ondersoek na die verskillende wyses waarop water uitgebeeld of voorgestel word. Stevens (2013) stel reeds ondersoek in na die uitbeelding van water in kontemporêre Suid-Afrikaanse kuns, maar werk vanuit ’n Jungiaanse en psigoanalitiese benadering in die artikel *The pool of psyche: Water in the works of Adriana van Heerden and Kevin Roberts*. Malherbe (2015) bespreek weer die simboliek rondom die swembad in kontemporêre Suid-Afrikaanse skilderkuns in haar MA-verhandeling (ter gedeeltelike voltooiing van ’n MTech in Visuele Kunste) met die titel *The pool motif in selected contemporary South African Arcadian landscape paintings.* Malherbe en Stevens (2016) brei verder in ’n artikel uit oor hierdie assosiasies met Arkadia opgeroep deur die motief van die swembad in die werk van geselekteerde Suid-Afrikaanse kunstenaars.

Alhoewel ’n narratologiese benadering nie as primêre invalshoek geneem word nie, word aansluiting gevind by Mieke Bal se postklassieke visuele narratologie uiteengesit in werke soos *Quoting Caravaggio: Contemporary art, preposterous history* (1999) en meer onlangse publikasies, insluitende *Looking in: The art of viewing* (2001a) en *Of what one cannot speak: Doris Salcedo’s political art* (2010). Paul Ricoeur se ambisieuse drie-volume ondersoek *Temps et récit* of *Time and narrative* (1983; 1984; 1985) wat narratief voorhou as ’n bevoorregte aspek van die menslike konseptualisering en ervaring van tyd word ook as ’n bron geraadpleeg. Combrink-Rathbone (2014) bespreek tyd vanuit ’n narratologiese invalshoek in installasiekuns met verwysing na geselekteerde werke deur die kontemporêre Suid-Afrikaanse kunstenaar Jan van der Merwe in haar doktorale proefskrif getiteld *Narration and focalisation in the installation art of Jan van der* Merwe. Die artikel *Character (and absence) as a narrative key in installation art* deur Combrink en Allen (2019) word ook na verwys in hierdie verband. Die versameling opstelle vervat in *Time in the history of art: Temporality, chronology and anachrony* (2018), met Karlholm en Moxey as redakteurs, is ook insiggewend vir die bespreking van temporele kuns.

Die kunstenaar Guy du Toit en die fotograaf Carla Crafford is gekonsulteer oor sy werk deur middel van persoonlike onderhoude of gesprekke. Alhoewel kunstenaarsintensie problematies is sedert Beardsley en Wimsatt (1946) se beskouing van die sogenaamde “intentional fallacy” en Barthes (1967) se opstel *Death of the author*, word verwys na insiggewende inligting oor die kunstenaar. Aansluiting word gevind by Bal (2010:2-3) se beskouing dat ’n kunstenaar se artikulasies oor hulle eie kuns insiggewend kan wees,

maar waarsku steeds teen te veel te steun op kunstenaarsintensie. Verder word nuusberigte en uitstallingkatalogusse geraadpleeg weens die verkennende aard van die studie oor Du Toit se beeldhouwerk. Die fotograaf Carla Crafford se samewerking met Du Toit soos in die versameling opstelle in *Guy du Toit: Discovering the Object* (2017) en die aanvullende katalogus *Hare's an idea – Guy du Toit* (2018) word as belangrike bronne vir die studie beskou. Katalogusse soos *Earthworks/Claybodies: Deborah Bell, Wilma Cruise, Guy du Toit, Josephine Ghesa* (2003) met Wilma Cruise as kurator en *Du Toit at Tokara Delicatessen* (2012) met Ilse Schermers as kurator word aanvullend geraadpleeg.

1.7.2 Metode van ondersoek

Aan die hand van die sleutelwoorde wat in die teoretiese begronding bespreek is, word die metode vir die interpretasie van die gekose kunswerke nou bondig en stapsgewys uiteengesit. Vanuit die teoretiese bespreking uiteengesit in Hoofstuk Twee word hierdie metodologiese model verder ontwikkel vir die ondersoek van tyd in kontemporêre visuele kuns deur middel van narratologiese uitgangspunte, gegewe die verhalende suggesties in die werk. 'n Tematiese benadering word as onderliggend tot die bespreking van die gekose kunswerke geneem, met sentrale temas geïdentifiseer wat help om die interpretasie te struktureer. In die interpretasiehoofstukke, Hoofstukke Vier en Vyf, word Du Toit se *Beach Scenes* bespreek volgens die metode van ondersoek verder bespreek in die inleidende afdeling tot Hoofstuk Vier. Die interpretasie word bondig in drie afdelings of stappe uiteengesit:

Eerstens word 'n beskrywing van die werke gebied met spesifieke verwysing na die objekte wat voorgestel word en die gebruik van ruimte. Daar word kennis geneem van Bal (2001a:25) se beskouing dat beskrywing reeds 'n narratiewe ingesteldheid behels. Daar is 'n bewustheid van die materiële aard van die werke, met aspekte verwant aan tyd beklemtoon, soos die tydsduur betrokke in die aanskouing van die werk, die gelaagde tydsaspekte gesuggereer deur die materiale gebruik en die sin van tyd bewerkstellig deur die reeks werke. Hierdie aspekte word as tekens van tydverloop uitgelig.

In die tweede stap volg 'n ondersoek van die titel van die werke, asook na assosiasies wat uitgelok word deur die objekte en veranderings in tydsones soos gesuggereer deur die verskillende materiale gebruik in die werke. In die proses word die rol van die aanskouer as 'n aktiewe deelnemer in die voltooiing van die werk beklemtoon. Daar is 'n

bewustheid van die gelaagde tydsaspekte in die werk. Hierdie aspekte lei die proses waardeur narratiewe gebeure en die verband tussen die gebeure identifiseer kan word met ŉ verhoogde sin van emosionele betrokkenheid.

In die derde stap word tematiese suggesties van verganklikheid betrek. Die moontlike verhale of narratiewe fragmente manifesteer in die heterochronotopiese “gapings” tussen die tydsones wat geaktiveer word deur die verskillende objekte in die werk – wat op hul beurt ruimtelike assosiasies daarstel. Die proses demonstreer die subjektiewe aard van tyd soos uitgelig deur Ricoeur (1985).

1.7.3 Bydrae van die studie

Die studie poog om ŉ akademiese bydrae te maak betreffende die volgende drie aspekte:

Eerstens wil ek ŉ metodologiese bydrae lewer deur ŉ model te begin ontwikkel vir die ondersoek van tyd in eietydse of kontemporêre visuele kuns deur middel van narratologiese uitgangspunte, gegewe die verhalende suggestie in die werk. Meer spesifiek poog die studie om by te dra tot die besinning oor die strand en seewater as transformerende en liminale ruimte in die werk van kontemporêre Suid-Afrikaanse kunstenaars met spesifieke verwysing na Du Toit se beeldhouwerk. Uiteindelik wil ek bydra tot navorsing oor Du Toit se werk, aangesien ek glo dat hy ŉ belangrike Suid-Afrikaanse beeldhouer is. Daar is min akademiese publikasies oor Du Toit se werk en die studie beoog om te kulmineer in ŉ akademiese artikel wat op die verhandeling volg.

1.8 Hoofstukindeling

In Hoofstuk Een is die navorsing gekontekstualiseer en die probleem-, doel- en sentrale teoretiese stellings uiteengesit. As deel van hierdie hoofstuk is Guy du Toit bekendgestel as ŉ kontemporêre Suid-Afrikaanse beeldhouer. Hoofstuk Twee bied die teoretiese begronding vir die navorsing met die sleutelkonsepte geïdentifiseer en teoreties belig. Relevante teoretiese benaderings tot narratologiese tyd, heterochronotopie en liminaliteit word in meer diepte bespreek en geïllustreer aan die hand van kunswerke. Die teoretiese besinning sluit in ŉ verwysing na die kategorieë van tyd in die visuele kunste, insluitende ŉ kort bespreking van die *vanitas*-skildertradisie in aansluiting by die beskouing van temporele suggesties en die tema van verganklikheid. Die verband tussen heterochronotopie en liminaliteit word aangeraak, met spesifieke verwysing na die

onskeibare aard van tyd en ruimte, die narratiewe dimensie van tyd, ŉ resepsiematige benadering en die konsep van narratiwiteit as nuttige term wat verleen kan word uit postklassieke narratologie.

In Hoofstuk Drie word ŉ selektiewe kunshistoriese kontekstualisering gebied van water en die strand in die visuele kunste. Water, as noodsaaklik vir menslike lewe maar ŉ potensieel vernietigend, word bespreek as ŉ belangrike tema wat verdere ondersoek verg, met verwysing na geselekteerde kunswerke uit hoofsaaklik die Westerse kunstradisie.

Hoofstukke Vier en Vyf fokus op die interpretasie van die gekose kunswerke as sintese tot die teoretiese bespreking. Ter inleiding tot Hoofstuk Vier word ŉ metode vir die interpretasie van die gekose kunswerk stapsgewys uiteengesit. In Hoofstuk Vier, die eerste interpretasiehoofstuk, word Du Toit se *Beach Scene I* en *Beach Scene II* beskryf en geïnterpreteer volgens die metode van ondersoek met spesifieke verwysing na tydsuggesties en ruimtelike assosiasies. Die interpretasie fokus op die transformering van materiale, die invul van narratiewe gapings met verwysing na gelaagde tydsones en die strand en see as liminale en transformerende ruimtes. Sentraal tot hierdie bespreking is assosiasies met water en spesifiek die strand hanteer as temas waarvolgens die gekose kunswerke bespreek kan word. Hoofstuk Vyf bied ŉ meer in-diepte bespreking van die tema van verganklikheid in Du Toit se strandtoneelreeks. In hierdie interpretasiehoofstuk word *Beach Scene I* en *Beach Scene II* bespreek as kontemporêre *vanitas*-stillewes met verwysing na narratiewe suggesties van verganklikheid en ŉ herbeskouing van die verhouding tussen die lewe en die dood.

In Hoofstuk Ses, die slothoofstuk, word die hoofargumente van die vorige hoofstukke as die bevindinge van hierdie navorsing saamgevat, en ŉ gevolgtrekking gebied met voorstelle vir verdere navorsing.

HOOFSTUK TWEE

Teoretiese begronding:
Tyd, heterochronotopie en liminaliteit in die visuele kunste

2.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk word ondersoek ingestel na die verhouding tussen tyd, heterochronotopie en liminaliteit. Hierdie bespreking bied die teoretiese begronding van die navorsing met die sleutelkonsepte geïdentifiseer en teoreties belig. Die kernvraag wat hierdie teoretiese hoofstuk onderlê is: Hoe kan 'n benadering tot tydsones as potensieel heterochronies, transformerend en liminaal (met ruimtelike parallelle) bydra tot die interpretasie van visuele kuns en spesifiek beeldhoukuns? Hierdie vraag word beantwoord deur 'n literatuurstudie oor die verband tussen benaderings tot tyd as heterochronies, tesame met ruimtelike parallelle in die visuele kunste, met spesifieke verwysing na 'n moontlike model vir die interpretasie van hierdie aspekte in beeldhoukuns. Relevante teoretiese benaderings tot die verband tussen tyd en narratiewe asook tussen heterochronotopie en liminaliteit word in meer diepte bespreek, met die konsepte geïllustreer aan die hand van relevante kunswerke.

Temas wat aangeraak word sluit in die tyd van materiale, die skep van visuele narratiewe en die herkenning van heterochronie as 'n vorm van historiese interpretasie. Erkenning moet gegee word aan die magspel waardeur sekere temporaliteite bevoordeel word en die aard van tydsduur in verskillende kulture. Die konseptuele onderbou en praktyk van kunsgeskiedenis word heroorweeg in lig van die belang van temporaliteit in kontemporêre kuns. Alhoewel, soos genoem, 'n narratologiese benadering nie as primêre invalshoek geneem word nie, word aansluiting gevind by Mieke Bal[9] se postklassieke visuele narratologie uiteengesit in werke soos *Quoting Caravaggio: Contemporary art, preposterous history* (1999) en meer onlangse publikasies. Robertson en McDaniels (2010; 2016) se bespreking is ook insiggewend vir die beskouing van temporele kuns.

[9] Soos reeds uiteengesit in die inleiding is Mieke Bal 'n invloedryke Nederlandse kulturele teoretikus, video-kunstenaar, kurator en Professor Emerita in Letterkundige Teorie by die Universiteit van Amsterdam. Bal is veral bekend as 'n interdissiplinêre denker en postklassieke narratoloog.

In die eerste afdeling word tyd en temporele aspekte in die beeldende of visuele kunste geproblematiseer. Die tweede afdeling fokus op die moontlike kategorieë van tyd in die visuele kunste wat van toepassing kan wees in die bespreking. Hierdie sake word later in die interpretasie, in Hoofstuk Vier, van toepassing gemaak op Guy du Toit se *Beach Scene* of *Strandtoneel*-reeks. Derdens word besin oor die verband tussen heterochronotopie en liminaliteit, met spesifieke verwysing na die verband tussen tyd en ruimte en die narratiewe dimensie van tyd. In die vierde afdeling word ŉ voorlopige model vir die ondersoek van tydsaspekte in beeldhoukuns uiteengesit, gebaseer op die sleutelkonsepte bespreek in die teoretiese begronding. Vervolgens word oorgegaan tot ŉ bespreking van die konsep tyd in die visuele kunste as geproblematiseer, veral met verwysing na kontemporêre kuns.

2.1.1 Tyd in die visuele kunste geproblematiseer

Die beeldende kunste word tradisioneel geassosieer met ruimte eerder as tyd, soos beklemtoon in die Duitse Verligtingskritikus Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) se besinning oor beeldhoukuns in *Laocoön: An essay on the limits of painting and poetry* (eerste gepubliseer in 1766) (Ryan, 2004:23-24). Beeldhou word deur Lessing ([1766]1962:19-22) beskryf as ŉ medium van ruimte in teenstelling met letterkunde as ŉ temporele kuns. Verder word ŉ visuele kunswerk dikwels beskou as die illustrasie van ŉ voorafteks deur die narratiewe potensiaal van ŉ sleutelmoment of “pregnant moment” en daarom as afhanklik van literêre tekste (vgl. Steiner, 2004:156). Die Duitse kunshistorikus Erwin Panofsky (1892–1968) se invloedryke ikonologiese model (*Studies in iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance* [eerste gepubliseer in 1939]) is byvoorbeeld grootliks gebaseer op die konvensionele betekenisse van ikonologie en gevolglik hoe geskrewe tekste onderliggend, selfs bepalend van kunswerke is (kyk Preziosi, 2009:217). Die verband tussen tyd en die visuele kunste word egter in resente denke daaroor geproblematiseer (vgl. Lee, 2004:2; Robertson & McDaniels, 2010:111-149; 2016:141-168; Smith, 2009:196).

Karlholm (2018:13) besin byvoorbeeld oor die aard en omvang van die problematisering van tyd of “the time problem” in kunsgeskiedenis, en die nagevolge daarvan. Nuwe wyses om die eietydse of kontemporêre toestand te konseptualiseer, om verskillende tye wat gelyktydig bestaan te verduidelik en die gaping tussen die uitgebreide hede en

verdwynende verlede te oorkom, word benodig. Soos reeds genoem, word die beskouing van tyd drasties verander soos die Ptolemaïese wêreldbeskouing sedert die sestiende eeu toenemend vervang word met die Copernicaanse beskouing dat die aarde om die son beweeg (McLure, 2005:168). ’n Sentraal-belangrike implikasie van hierdie beskouing van tyd is dat tyd subjektief ervaar word[10], met Bergson se konseptualisering van tyd in terme van ruimte, met tyd meetbaar deur die kontaminasie van ruimte, van besondere belang (kyk Ricoeur, 1988:12; ook Bakhtin, 2002:15). ’n Nagevolg van die subjektiewe beskouing van tyd is dat die wêreld gelyktydig vanuit verskillende perspektiewe beskou kan word. Smith (2009:196) beskryf die bevraagtekening van die aard van tyd en die teenwoordigheid van verskillende tydsones as kenmerkend van kontemporêre kuns (vgl. ook Bal, 2006; Steiner, 2004).

In kontemporêre kuns kan tekens van ’n krisis oor die aard en toekoms van kunsgeskiedenis as dissipline, volgens Karlholm (2018:13), waargeneem word. Daar kan byvoorbeeld verwys word na die aantal verskynsels, veral sedert 1989, beskryf deur die “post” voorvoegsel: van postmodern, postkoloniaal, post-geskiedenis en post-krities tot post-menslik en post-toekoms. Die fokus op chronologie in kunsgeskiedenis word bevraagteken deur kunshistorici, soos die Franse filosoof en geskiedkundige Hubert Damisch (1928–2017) wat argumenteer dat kunswerke die vermoë het om te “dink” en so ’n kritiese reaksie uitlok[11]. Die Franse kunsgeskiedkundige Georges Didi-Huberman (geb. 1953) werk weer vanuit ’n fenomenologiese benadering, en geïnspireer deur die Duitse kulturele teoretikus Aby Warburg (1866–1929) se “afterlife”[12] of oorlewing van beelde, fokus Didi-Huberman (2017) op die vermoë van kunswerke om ’n eie tyd te skep. Hierdie skrywers beweer dat kunswerke nie net aan een tyd nie behoort nie, maar eerder aan verskillende tye. Volgens Karlholm en Moxey (2018:2) daag sulke benaderings die chronologiese organisering van kunsgeskiedenis uit deur die fokus te plaas op die resepsie van die kunswerk, eerder as op die oomblik van produksie.

---

[10] Soos reeds uitgelig in die inleiding (afdeling 1.4) word die subjektiewe en relativistiese ervaring van tyd beklemtoon deur twintigste-eeuse denkers soos Einstein en Freud en skrywers soos Joyce en Proust.

[11] Die aktiewe rol wat objekte self speel word deur teoretiese benaderings beklemtoon in antropologie, sosiologie en filosofie, asook kunsgeskiedenis. Verwys na *A conversation with Hubert Damish* deur Bois *et al*. (1998:3-17) vir ’n verdere bespreking.

[12] Vir meer literatuur oor die teoretiese interpretasie van Warburg kyk ook Didi-Huberman (2017).

Die probleem ten opsigte van tyd in die konteks van kunsgeskiedenis sluit die volgende vrae in, soos verwoord deur Karlholm en Moxey (2018:2-4): Is die chronologiese sisteem waarop kunsgeskiedenis gebaseer is, universeel? Is chronologie ŉ universele verskynsel, vloei tyd teen dieselfde spoed in alle plekke? Hoe skakel die chronologie van kunsgeskiedenis met die temporele sisteme van verskillende kulture en kan die sisteme versoen word? As die verlede van kunswerke steeds relevant is, op watter chronologie steun historici? Is chronologie moontlik sonder teleologie? Wat gebeur met die "geskiedenis" van kunsgeskiedenis? ŉ Belangrike aspek van die benadering van chronologie is die kwessie van *wie* se chronologie oor gepraat word. Moxey (2018:26) spreek juis die volgende kwessies aan: "What is the time of art history, what time does it tell, and to which time does it belong?" Die temporaliteite van kunswerke bied daarom ŉ paradoks wat verdere ondersoek benodig.

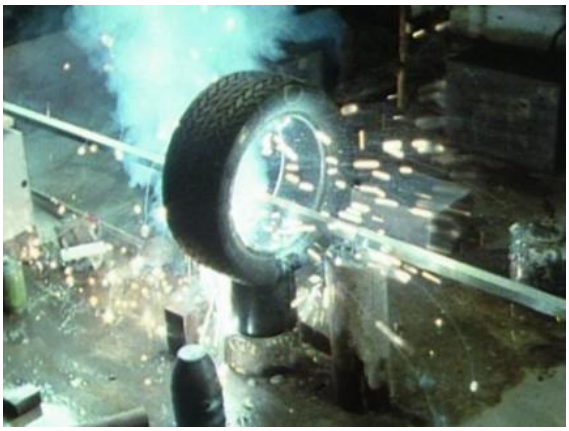
Karlholm (2018:13) beklemtoon die behoefte aan ŉ alternatiewe model van kunsgeskiedenis, wat ŉ herbesinning van die dominante model van ŉ chronologiese geskiedenis impliseer. ŉ Model word benodig wat geskik is vir verskillende soorte kuns en die opteken van verskeie verbande, patrone van verandering en duur, sonder om beperk te word tot die hiërargie van ŉ kanon, simbolies verbind aan nasionalisme, monetêre waarde of die eietydse (Karlholm, 2018:14). Moxey (2018:27) argumenteer dat visuele beelde nie eenvoudig net binne (*within*) tyd voorkom nie, maar tyd besit (*possess*) en aktief geskep word. Volgens Karlholm en Moxey (2018:7) is dit toenemend van belang om die verskeie kwessies rondom die aard en rol van temporaliteit in kunsgeskiedenis te ondersoek, soos die heterochroniese en verdeelde aard van die wêreld duidelik word. Alhoewel hierdie vrae breedweg handel oor die aard van kunsgeskiedenis, kan die kwessies daardeur na vore gebring van verdere toepassing gemaak word om insigte te bied in die interpretasie van kunswerke.

2.2 Kategorieë van tyd in die visuele kunste

Tyd kan beskou word as ŉ sentrale tema in kontemporêre kuns wat aangespreek word in ŉ verskeidenheid, uiteenlopende kunswerke en mediums. In ŉ kunswerk kan tyd en ruimte gelaag wees op komplekse wyses, met tyd en ruimte beide transformerend én getransformeer. Bal (2006) en Steiner (2004) wys op ŉ aantal visuele strategieë wat die narratiewe ontvouing van gebeure of die verloop van tyd kan suggereer. In *Themes of*

contemporary art: visual art after 1980 stel Robertson en McDaniels (2010:111), byvoorbeeld, ondersoek in na die teenwoordigheid van die tema van tyd in kuns na 1980 aan die hand van ŉ aantal subtemas of kunsstrategieë.

Om ondersoek in te stel na die verskeidenheid en kompleksiteit rondom kunstenaars se denke oor die onderwerp van temporaliteit, vergelyk Robertson en McDaniels (2016:152-153) twee kunswerke, naamlik (1) die film *Der Lauf der Dinge (The Way Things Go)* of *Hoe dinge gaan* (1985–1987; kyk fig. 2.1) deur die Switserse kunstenaars Peter Fischli (geb. 1952) en David Weiss (1946–2012) en die Amerikaner Heide Fasnacht (geb. 1951) se installasie *Demo* (2000; kyk fig. 2.2).



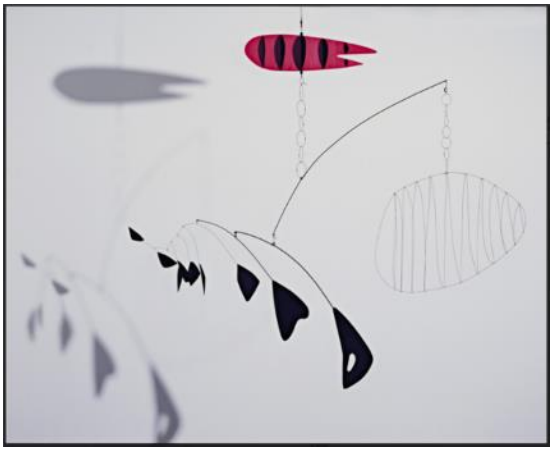
Figuur 2.1: Peter Fischli en David Weiss. 1985–1987. Filmstil van *Der Lauf der Dinge (The Way Things Go)*. Kleurvideo met klank.

Figuur 2.2: Heide Fasnacht. 2000. *Demo*. 2016 installasie, Kent Fine Art, New York.

Die verskil is dat Fischli en Weiss se dertig minute lange film van objekte wat in ŉ kettingreaksie vernietig word, tyd beliggaam (*embodies*), terwyl Fasnacht se beeld *Demo* bestaan uit gesuspendeerde oorblyfsels of fragmente van ŉ ontplofte gebou, wat so tyd uitbeeld (*represents*) (Robertson & McDaniels, 2010:112). In dié werke word die dimensie van tyd op verskillende vlakke gemanipuleer.

Die ontplooiing van tyd kan voorgestel word deur verskillende eienskappe of kombinasies daarvan (kyk ook Bal, 2001a:214): Tyd kan saamgepers, uitgerek of gefragmenteer word. Daar kan gesuggereer word dat gebeure gelyktydig plaasvind. Tyd kan verbind word aan historiese gebeure. Tyd kan gebaseer word op herinnering of verbeelding. Robertson en McDaniel (2010:117) verwys hierna as tyd-truuks of ŉ "bag of temporal tricks – speeding

time up, slowing time down, stopping it, making it double back on itself". Met behulp van hierdie tegnieke kan tyd om verskillende estetiese redes in kunswerke uitgebeeld en beliggaam word. Daar kan gedink word aan Surrealistiese kunswerke soos René Magritte (1898–1967) se tydraaisels, byvoorbeeld die jukstaponering van dag en nag in *L'Empire des lumières* of *Die Ryk van ligte* (1954; kyk fig. 2.3), en ook Alexander Calder (1898–1976; kyk fig. 2.4) se bewegende of kinetiese mobiele (Lee, 2004:101).



Figuur 2.3: René Magritte. 1953-1954. *L'Empire des lumières* (*Die Ryk van ligte*). Peggy Guggenheim Versameling, Venesië.

Figuur 2.4: Alexander Calder. 1939. *Lobster Trap and Fish Tail* (*Kreeffuik en visstert*). Kinetiese mobiele. Museum of Modern Art (MoMA), New York.

Hierdie verskillende vlakke van tyd en strategieë of "instrumente" waardeur tyd in kunswerke voorgestel of beliggaam word, uiteengesit deur Robertson en McDaniels (2010:111-149; 2016:141-168), is relevant tot die teoretiese bespreking en kan verder uitgebrei word. In hierdie studie is die tema van die herbesinning van die verhouding tussen die verlede en die hede, in aansluiting by 'n heroorweging van die geskiedenis as konsep, spesifiek van toepassing. Die vraag onstaan hoe om met die erfenis van die verlede in die hede om te gaan.

2.2.1 Die herbesinning van die verlede as strategie

Sedert die mid-1990s fokus verskeie kunstenaars op die verlede, 'n onderwerp voorheen meestal beperk tot historici en filosowe (Robertson & McDaniels, 2016:204; vgl. Moxey, 2018:26). Hierdie kunstenaars besin oor die verlede deur middel van verskeie tegnieke,

mediums en perspektiewe van film, video, fotografie en *performance*-kuns tot die analisering van historiese dokumente. Die proses waardeur die geskiedenis gekonstrueer word, kan bevraagteken word aan die hand van ŉ reeks vrae. Dié vrae soos verwoord deur Navarro (2018:133) sluit die volgende in: hoe geskiedenis geskryf word, wie geskiedenis skryf, op watter wyse, met watter doel, wie besit geskiedenis, wie word daardeur bevoordeel, wie word vergeet, en bo alles, hoe is ŉ alternatiewe geskiedenis, verwyder van die wyses waarop dit tradisioneel geproduseer en oorgedra word, moontlik. ŉ Kernvraag oor die verhouding tussen die hede en die verlede, waarop Bal (1999:3) se studie in *Quoting Caravaggio* gebaseer is, word vervat as: "Who illuminates – helps us understand – whom[13]?" Wie help ons om te verstaan en wie word verstaan? Hierdie vraag kan nie maklik beantwoord word nie, en hierdie onsekerheid het belangrike implikasies vir ons beskouing of konseptualisering van die verlede.

Volgens Navarro (2018:133) het ŉ soort historiografiese wending ("historiographic turn")[14] in kontemporêre kuns plaasgevind. Hierdie tendens kan beskou word as ŉ voortbouing op die sogenaamde herinneringwenteling ("memory turn"). Die verhoogde eietydse belangstelling in herinneringe sluit aan by ŉ hernieude bewustheid van ŉ gedeelde geskiedenis, persoonlik en kollektief, en die voortdurende invloed daarvan (Marschall, 2010:2). In Suid-Afrika word hierdie tendens aangespoor deur die sosio-politiese veranderings wat plaasgevind het veral sedert die eerste demokratiese verkiesing in 1994 (vgl. Colvin, 2005:153; Coombes, 2004:11-12). Navarro (2018:133) verwys na die kritiese nadenke oor die verlede[15] deur kunstenaars as "art of history" of die kuns van geskiedenis, ŉ woordspel op die term "history of art" of kunsgeskiedenis. Ten spyte van verskillende strategieë en praktyke deel hierdie kunstenaars ŉ sensitiwiteit teenoor die geskiedenis. ŉ Kenmerk van hierdie benadering, soos beskryf deur Navarro (2018:133), is die tasbare teenwoordigheid van die verlede in die hede, wat vorm aanneem deur ŉ materiële

---

13 Kennis word geneem van die problematiek rondom die poging om 'n stem aan die onderdruktes te gee (vgl. aansluitende argumente vanuit postkoloniale kritiek, kyk Spivak, 1988:24-28).

14 Die beskrywing verwys terug na "the linguistic turn", ŉ radikale herbesinning oor die aard van onderliggende filosofieë en metodes in die geesteswetenskappe en sosiale wetenskappe veral sedert die 1970's, met ŉ beklemtoning van die sentrale rol van taal in betekenisskepping. Die term is eerstens gebruik deur filosoof Gustav Bergmann (1906–1987), ŉ lid van die Weense Sirkel (*Wiener Kreis*) van Logiese Empirisme aan die Universiteit van Wene van 1924 tot 1936. Die Amerikaanse filosoof Richard Rorty (geb. 1931) gebruik later die frase as die titel vir ŉ invloedryke bloemlesing *The Linguistic Turn* (1967). Reynolds (2014) bied ŉ kritiese bespreking van hierdie benadering.

15 Praktyke en strategieë van kritiese refleksie op die verlede word deur verskeie teoretici onderskeidelik geïdentifiseer as "new historiography" (Ernst van Alpen), "art as historiography" (Dieter Roelstraete), "historical representation (Mark Godfrey) of "art as history" (Jacinto Lageira).

konseptualisering van tyd en die gebruik van objekte en uitbeeldings as plekke gevul met tyd. Ander kenmerke sluit die behoefte in om die verlede te visualiseer, 'n bewustheid dat geskiedenis as beelde voorkom en daarom oorgedra kan word en opgeskryf kan word, en die mening dat geskiedenis oop is en gemodifiseer kan word (vgl. Robertson & McDaniels, 2016:204).

Hierdie behoefte om die geskiedenis te ondersoek en hulle eie temporaliteit sigbaar te maak, is sentraal tot die werk van verskeie kontemporêre kunstenaars. Die Japannese konseptuele kunstenaar On Kawara (s.a.[16]) reduseer byvoorbeeld sy temporele bestaan deur sy kunsskepping tot 'n reeks datums, kaarte en kort stellings te beperk. Sy identiese *Date Paintings* (*Datum Skilderye*; 1966, voortgaande) vertoon eenvoudig die datum waarop die werk geskilder is, soortgelyk aan die kaarte van sy reise in *I went* (*Ek het gegaan*; 1968-1969) en poskaarte en telegramme wat slegs bevestig "Ek is steeds lewendig" (1969; voortgaande) (Hall, 2014:258).

Die wyse waarop kunstenaars na die historiografiese wenteling die geskiedenis visualiseer, sluit aan by die historiese denke ontwikkel deur Walter Benjamin[17] (1892–1940) in die 1930's, beide in *On the Concept of History* (*Über den Begriff der Geschichte*; 1939) en sy onvoltooide projek oor arkades[18] en moderniteit in Parys (Navarro, 2018:133-134). Benjamin ([1939]2003:329-400; 401-11) konseptualiseer geskiedenis as oop, veelvoudige tyd met die moontlikheid om voltooi of verfyn te word – historiese kennis voorgestel in die vorm van vervliettende beelde wat tyd "verdik". Geskiedenis word gekonstrueer of oorgedra as tyd wat opgeskryf word aan die hand van 'n montage of konstellasie van beelde, aanhalings en materiale van die verlede (Navarro, 2018:134). Soos na verwys deur Friedel (1999:11) bied Benjamin (1939) 'n beskrywing van hoe stadig sommige besoekers aan 'n negentiende-eeuse winkelarkade geloop het, wat beklemtoon dat ons sin van tyd versnel het.

---

16 Kawara weier om gefotografeer te word en sy geboortedatum is onbekend (Hall, 2014:258).

17 Benjamin word geassosieer met die *Frankfurter Schule*. Die Frankfurtskool se Kritiese Teorie is 'n vorm van kulturele en sosiale kritiek wat poog om die samelewing te beskryf en te verander, ontwikkel deur denkers geassosieer met die interdissiplinêre Instituut vir Sosiale Navorsing, gestig in 1924 in Frankfurt, Duitsland (Milne, 2003:62; Schecter, 2007:71).

18 Vir Benjamin se Arkades Projek (*Das Passagen-Werk*) gepubliseer na sy dood, verwys na *The Arcades Project* (2009), vertaal deur. H. Eiland en K. McLaughlin.

Die verlede is altyd met ons, lewendig en veranderend, en kan nie agtergelaat word nie (Karlholm, 2018:18). Volgens Heidegger (2001:56, 75), “[t]he history of being is never past but stands ever before us”. In die herformulering verwys Karlholm (2018:18) na Henri Bergson aan die hand van Gilles Deleuze (2011). Volgens Bergson (soos aangehaal deur Karlholm, 2018:1) “[w]e really leap into being, into being-in-itself of the past.” Daar kan gesê word dat ons gebore is in die verlede, aanvanklik onbekend en gelydelik gedeeltelik blootgestel, met die verlede as ’n plek wat met alle lewende wesens en alles wat bestaan of bestaan het, gedeel word (vgl. Karlholm, 2018:19).

Soos Ross (2014:21-52) reeds beweer, behoort die geskiedenis verstaan te word binne die konteks van gedurige heroorweging van gevestigde tydmodelle (kyk ook Ross, 2018). Die beskouing van geskiedenis as oop en veranderlik, die ondermyning van lineêre tyd deur anachronisme en die soeke na alternatiewe modelle van ervaring en temporale kennis tot chronologie, word deur Navarro (2018:134) beskou as plekke van weerstand in kontemporêre kuns. Ter illustrasie van hierdie debat bespreek Navarro (2018:134) die werk van die Peruviaanse kunstenaar Fernando Bryce (geb. 1961; kyk fig. 2.5) as die “kuns van geskiedenis”. Bryce se kenmerkende gebruik van appropriasie en transformering van dokumente soos koerantartikels en ander massamedia, wat gefotokopieer en dan in Indiese ink gekopieer word, kan gesien word in ’n werk soos *El Mundo en Llamas* of *Die wêreld in vlamme* (2010–2011; kyk fig. 2.5).

Figuur 2.5: Fernando Bryce. 2010-2011. Detail van die installasie van *El Mundo en Llamas* (*Die wêreld in vlamme*). 95 pen en ink tekeninge.

Bryce se arbeidsintensiewe en tydrowende metode, asook die tyd wat van aanskouers vereis word om na die werke te kyk, kan gekontrasteer word met die vinnige pas van die daaglikse nuus (vgl. Karlholm & Moxey, 2018:4). Aan die hand van die tekeninge word gereflekteer op die konstruksie van geskiedenis, veral in die konteks van Peru, insluitende die konflikte van die twintigste eeu en 'n bevraagtekening van revolusionêre denke. Bryce se oeuvre dui gevolglik op 'n belangstelling in geskiedenis en veranderde tyd.

Kunstenaars word gekonfronteer met die uitdaging dat tyd gewoonlik sigbaar gemaak en gemeet word deur tekens van verandering (Robertson & McDaniels, 2010:114). 'n Belangrike manier waarop kunstenaars tyd manipuleer is deur chronologie op te breek (Grootenboer, 2018:119). Eerder as om te onderskei tussen verlede, huidige en toekomstige gebeure en die gebeure in lineêre of sikliese wyses uit te pak, kan kunstenaars die oomblikke buite chronologiese orde uitbeeld. Volgens Robertson en McDaniels (2010:126-127) beeld kontemporêre kunstenaars dikwels tyd as gefragmenteer en dubbelsinnig uit. Dié tydfragmente kan ook as 'n kunsstrategie gebruik word, om op 'n metaforiese wyse die prosesse van herinnering oor te dra. Hierdie tydstrukture en betekenisse kan uitgebeeld word as vervlietend en van korte duur.

In skilderkuns, fotografie en installasiekuns skep kunstenaars dikwels ontsetelde of verplaasde tyd deur die kombinering en jukstaponering van gelaagde beelde, objekte en style uit verskillende kontekste, sonder om 'n logiese verhouding of vloei tussen die verskillende komponente vas te stel (Robertson & McDaniels, 2010:127). Moxey (2018:29) vergelyk die effek van "temporal layering" of die verskillende lae van tyd met die redigeringstegniek van *montage* gebruik in film, met nuwe betekenis en die verloop van tyd aangedui deur die naasmekaarplasing van dikwels onverwagse beelde. Daar word ook op ander filmtegnieke soos terugflitse en vooruitflitse voortgebou.

Die wisselwerking tussen verskillende tydsaspekte en die moontlike invloed daarvan op die aanskouer word deur Giovanni Careri (2018) geïllustreer in *Heterochronies: The gospel according to Caravaggio*, met spesifieke verwysing na Italiaanse Barokskilder Caravaggio[19] (1573–1610), se altaarstuk *Martirio di San Matteo* of *Martelaarskap van*

[19] Die Italiaanse Barokskilder Michelangelo Merisi staan bekend as Caravaggio (1573–1610), die naam van die Noord-Italiaanse dorpie waar hy vandaan kom. Hy ontwikkel 'n unieke skilderstyl wat invloedryk sou wees regoor Europa (vgl. Graham-Dixon, 2010:3; Schama, 2009:16).

Mattheus (1599–1600; kyk fig. 2.6) in die Contralli-kapel in San Luigi dei Francesi in Rome. Die verskillende lae tyd of temporaliteite geïdentifiseer deur Careri (2018:149) sluit die volgende in: die oomblik van die Nou-Tyd (*Now-Time*) van die aanskouer, die verlede waarin die uitgebeelde tonele veronderstel is om in plaas te gevind het of die tyd van Toe (*Then*), asook die tyd waarin die werke geskep is (die sestiende eeu vir Caravaggio).

Figuur 2.6: Caravaggio. 1599-1600. *Martirio di San Matteo* of *Martelaarskap van die Heilige Mattheus*. Contralli-kapel in San Luigi dei Francesi, Rome, Italië.

In die fokus op die resepsie van kunswerke bou Careri voort op Walter Benjamin (1968) se historiese benadering om die Nou-tyd of *Jetztzeit* van die aanskouer te bespreek (kyk ook Karlholm & Moxey, 2018:4). Volgens Benjamin ([1938]1990:1046; soos vertaal deur Careri, 2018:151-152):

> The history of art is a history of prophesies. It can only be described from the point of view of the actual, immediate, present: for each epoch possesses its own new possibility, which cannot be transmitted by legacy, to interpret the prophesies that the art of the past contains in a specific address. The most important task of history is to decipher, in the great works of the past, the prophesies which gave them value in the time that they were made. The future in fact, not always immediately given and never strictly definite.

Daar word verder uitgebrei op Benjamin (1968) se aanname dat die kunswerk getransformeer word in die ruimte geskep deur die antisipasie van die toekoms. ’n Onderskeid kan gevolglik getref word tussen kunswerke wat passief aanskou word en werke wat oor die eeue heen verander word deur interaksie daarmee. Bal (1999) beklemtoon hierdie transformerende proses van kunswerke deur toekomstige verwysings daarna. Deur aanhaling word Caravaggio se werk getransformeer. As representasie tree

kuns in interaksie met die werke wat dit vooraf gegaan het, met hierdie interaksie ŉ aktiewe verwerking, wat bepaal wat en hoe ons sien (kyk Bal, 1999:1). Kontemporêre kultuur se interaksie met die verlede het belangrike implikasie vir die wyse waarop die geskiedenis en kultuur beskou word in die hede.

Die beskouing van kunsgeskiedenis as rigied kontekstueel en “monochronies” word gevolglik geproblematiseer, soos deur Careri (2018:152). Hierdie kritiek kan terugherlei word na die beskouing van die “theoretical object” of teoretiese objek soos gekonseptualiseer deur Hubert Damisch (kyk Bois *et al*., 1998:3-17), wat poog om die geskiedenis en teorie van kuns te verenig en kunswerke uit die greep van kontekstuele geskiedenis te verwyder. Bal (1999:5) suggereer dat sulke kunswerke beskou kan word as teoretiese objekte wat kulturele geskiedenis teoretiseer of beliggaam. Die konsep van die konstellasie (“*constellation*”), soos voorgestel deur Benjamin, maak ŉ kunsgeskiedenis moontlik wat beide deeglik en anachronies is (vir literatuur oor die teoretiese interpretasie van Benjamin kyk ook Didi-Huberman, 2017).

In Caravaggio se *La Vocazione di San Matteo* of *Die roeping van die Heilige Mattheus* (kyk fig. 2.7) word die interaksie van verskillende tye sigbaar gemaak volgens Careri (2018:149). Mattheus en sy metgeselle word uitgebeeld in sestiende-eeuse kostuums, terwyl Christus en Petrus in antieke gewaad uitgebeeld word as aanduiding dat hulle aan ŉ ander tyd behoort.

Figuur 2.7: Caravaggio. 1599-1600. *La Vocazione di San Matteo* of *Die roeping van Mattheus***.** Contralli-kapel in San Luigi dei Francesi, Rome.

In die skildery word die interaksie van verskillende tye as deel van die voorstelling van ŉ sentrale episode in die lewe van die dissipel getoon, voordat die gebeure deur die aanskouer beleef word in ŉ *Nou-Tyd* wat potensieel aan enige oomblik kan behoort (Careri, 2018:149). Deur gewone mense in die kroeg te plaas word geïmpliseer dat Christus nou, in die hede en op enige plek, teenwoordig kan wees om mense as volgelinge te nader. Die oproep is nie beperk tot aanskouers in Caravaggio se tyd nie, maar ŉ strategie wat enige tyd geaktiveer kan word. Die aanskouer se interaksie met die skildery, deur te identifiseer met Mattheus en die gewone mense, bou ŉ brug of verband tussen verskillende tydsuggesties.

Dié vorm van analise is gebaseer op die aanname dat sekere kunswerke, soos die skilderye van Caravaggio, die potensiaal het om ŉ visuele teorie te produseer deur die interpreteerder, naamlik deur die teoretiese strategieë van "anachronie" of wat buite tyd staan. Careri (2018:152) verwys byvoorbeeld na die anachronisme van die kleredrag in *Die roeping van Mattheus*, soos hierbo noem. Die kleredrag en ander aspekte in die skildery dui op ŉ temporale verskil – ŉ heterochronie – met verdere implikasies vir die interpretasie van tydsaspekte in die kunswerke.

2.2.2 Die verdikking van tyd as strategie

In die ondersoek na suggesties van tyd in Du Toit se *Beach Scene I* en *Beach Scene II* kan aansluiting gevind word by die wyses waarop die aanskou van kunswerke ŉ bewustheid van tydsaspekte beklemtoon. Bal (1999:166) verwys na tyd in die konteks van die visuele kunste as potensieel "klewerig" en praat van "sticky images" wat die aanskouer se aandag hou en die ervaring van verskillende tydsones beklemtoon deur byvoorbeeld materiale wat tydverloop suggereer of tydgebaseerde media soos video[20] – in kombinasie met ander materiale te gebruik of nie (kyk Bal, 2011a:211; Walsh, 2011:122). Materiale wat sinspeel op tyd is byvoorbeeld roes, soos in die Suid-Afrikaanse kunstenaar Jan van der Merwe se installasiekuns (kyk fig. 2.8) of aspekte van aardkuns wat dui op verwering, soos Robert Smithson (1938–1973) se *Spiral Jetty* (1970), Andy

[20] Videokuns as gekenmerk deur die aktivering van ruimte en die aanmoediging van deelname is relevant tot die bespreking van temporaliteit in die visuele kunste (Levinson, 2015:88). Die videokunstenaar Christian Marclay (geb. 1955) se installasie *The Clock* (2010) is byvoorbeeld ŉ vier-en-twintig uur lange video montage van tonele uit film en televisie waarin horlosies verskyn en funksioneer self as ŉ klok, met die tonele in regte tyd vertoon en gesinkroniseer met die plaaslike tyd (Tate, 2019).

Goldsworthy (geb. 1956) se ysstrukture of Strijdom van der Merwe (geb. 1961) se efemeriese landkuns (kyk fig. 2.9). Die veranderende en onvoltooide aard van die materiaal, as 'n soort *memento mori* of herinnering van verganklikheid, fokus daarom die aandag op die bestaan van die werk in tyd (Robertson & McDaniel, 2010:111).

Figuur 2.8: Jan van der Merwe, 2006. Water en Roes. Installasie met geroeste metaal, gevonde objekte en TV monitors. Uitstalling van die installasie by die Pretoria Kunsvereniging.

Figuur 2.9: Strijdom van der Merwe. 2019. Efemeriese landkunswerk, Neuchâtel, Switserland.

Behalwe vir die materiaalgebruik sluit die historiese tydsone van 'n kunswerk die stilistiese era waaraan dit behoort en verskeie sosiohistoriese kontekste in – van beide produksie en resepsie. Uiteindelik word verwys na die kunswerk wat aanskou word in die hede. Verskeie tydsones word sodoende daargestel in 'n kunswerk deur die suggesties van tydverloop in die kunswerk asook die interaksie tussen elemente in die kunswerk (vgl. Bal, 2001b:214), soos ook in Du Toit se strandtoneelreeks. Die Russiese filosoof en semiotikus Mikhail Bakhtin[21] (1895-1975; [1975]1981:84) stel voor dat tyd "thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive" (vgl. Johannessen, 2008:16). Deur die strategieë van die manipulasie van tyd word die aanskouer bewus gemaak van die subjektiewe en gekonstrueerde aard van tyd, die "verdikking" van tyd, en gepaardgaande ruimtelike assosiasies.

[21] Bakhtin (1981) konseptualiseer die wedersydse afhanklikheid van tyd en ruimte as die "chronotope", 'n term wat hy uiteensit om die veranderende tyd-ruimtelike aspekte te konseptualiseer. Die verband tussen ruimte en tyd word toenemende deur denkers en kunstenaars ondersoek sedert Einstein sy relativiteitsteorie bekendstel in 1905.

In die konteks van die stol van tyd in ’n kunswerk staan die Britse kunstenaar Rachel Whiteread (geb. 1963) se monumentale werke uit. Whiteread se *Water Tower* (*Watertoring*; kyk fig. 2.10) is eerste geïnstalleer in 1998 op ’n dak in Soho, New York, en verander van voorkoms oor die verloop van ’n dag soos lig deur deursigtige resin skyn en die toring is amper onsigbaar in die aand (MoMA, 2020). Whiteread is bekend vir haar afgietsels van alledaagse objekte, en die ruimtes daarom, in resin en pleister. In die werk is die binnekant van ’n ou watertoring gegiet in resin, met die houtgrein sigbaar. Die aanskouer word bewus gemaak van die watertoring as ’n ikoniese deel van die landskap van New York, maar iets wat nie gewoonlik raakgesien word nie.

Figuur 2.10: Rachel Whiteread. 1998. *Water Tower* (*Watertoring*). Interieur van watertoring in resin gegiet.

Figuur 2.11: Chiharu Shiota. 2015. *The Key in the Hand* (*Die sleutel in die hand*). Rooi wol, gevonde skuite en sleutels.

Die Japanese installasiekunstenaar Chiharu Shiota (geb. 1972) se *The Key in the Hand* (*Die sleutel in die hand*; 2015; kyk fig. 2.11) bestaan uit meer as 50 000 sleutels gesuspendeer deur rooi wol oor twee skuite wat antiek voorkom (Sierzputowski, 2015). Die digte web van oorkruisde drade versteek amper die plafon soos die werk geïnstalleer is as deel van die 2015 Venesiese Biënnale. Die sleutels is geskenk deur duisende mense oor die wêreld heen, met elke sleutel ’n verwysing na die daaglikse gebruik daarvan en herinner aan verskeie moontlike narratiewe. Die gesuspendeerde oorblyfsels

wat unieke individue voorstel word saam in een ruimte uitgetal, met verskillende temporele suggesties vasgevang in een oomblik. Deur die fisiese en konseptuele verandering wat die objekte ondergaan word tyd as konkreet ervaar (vgl. Robertson & McDaniels, 2016:112).

Bal (2011a:211) verwys gevolglik na die manipulering van tydsaspekte in "multi-layered ways"[22]. Die suggesties van gelaagde tydsones kan in Du Toit se *Beach Scene* ondersoek word. Verskillende lae tyd word deur die objekte in die werk opgeroep, soos die skynbaar prehistoriese skedel en uitgeblaasde kers in *Beach Scene I*, wat weer verskillende tydsuggesties by die aanskouer uitlok, soos assosiasies met vervlietendheid en die kortstondige aard van menslike lewe. Die komplekse assosiasies rondom strand, sand en water, spesifiek die see, sluit self ook die oorgang van lewe na dood in (Bachelard, 1983:12; Dixon, 2011:12; Stevens, 2013:217). Aansluiting word gevind by die ikonografie van die *vanitas*-skildertradisie wat die vervlietendheid van wêreldse besittings én van die lewe beklemtoon, soos deur die ikonografie van die skedel en kers (vgl. Barolsky, 2007:38).

Soos reeds uiteengesit, in die inleiding, sluit die tema van dood en verganklikheid aan by die *vanitas*-tradisie en spesifiek Nederlandse en Vlaamse stilleweskilderye tydens die sestiende en sewentiende eeue waarin die vervlietendheid van aardse besittings, skoonheid en die lewe self beklemtoon word. Daar kan byvoorbeeld gedink word aan die bekende motief in die *vanitas*-skildertradisie van die menslike skedel of kopbeen (kyk fig. 2.10) as *memento mori* (herinnering aan die dood) of *ars mori* (Leppin, 2015:23) waar die aanskouer inderdaad sy of haar (eie) dood in die oë staar. Ander objekte in *vanitas*-werke word egter tipies uitgebeeld as luukse skatte en daar word plesier gevind in die kunstenaar se vaardigheid; so word die lewe sowel as die dood daardeur gevier (Barolsky, 2007:38; Hauser, 2002:26).

[22] Soos uiteengesit in die inleiding van hierdie afdeling oor kategorieë van tyd in die visuele kunste, kan tyd voorgestel word met die volgende eienskappe: tyd kan saamgepers of verkort word; uitgerek word; gefragmenteer word; 'n sin van gelyktydigheid suggereer; oneindig siklies wees; verweef word met, maar onderskeibaar wees van geskiedenis en gebaseer word op herinnering of verbeelding (kyk Heise, 1997:4, 15, 52-53; vgl. Robertson & McDaniel, 2010:114). Die linieêre beskouing van tyd word reeds deur die Surrealiste gekompliseer deur wat Robertson en McDaniel (2010:117) na verwys as tyd-truuks.

Hierdie genuanseerde beskouing van *vanitas* as die besinning van beide die lewe en die dood kan verder ondersoek word met verwysing na relasionaliteit of die erkenning van die ontologiese gelykheid van mense as gevolg van hulle sterflikheid (vgl. Nel, 2012a:61). Verskillende assosiasies met die verloop van tyd en verganklikheid word gevolglik deur die ikonografie geassosieer met die *vanitas*-skildertradisie as ŉ belangrike komponent in die gekose kunswerke opgeroep.

Figuur 2.12: Vlaamse Skool, toegeskryf aan Carstian Luyckx. ca. 1669. *Allegorie van Charles I van Engeland en Henrietta van Frankryk in ŉ vanitas-stillewe*.

Figuur 2.13: Rachel Ruysch. ca. 1726. *Blomstillewe*.

Die Vlaamse Skool stillewe *Allegorie van Charles I van Engeland en Henrietta van Frankryk in ŉ vanitas-stillewe* (ca. 1699; kyk fig 2.12), soms toegeskryf aan Carstian Luyckx (1623–1658), beeld ŉ verskeidenheid van hierdie tipiese *vanitas* motiewe uit, insluitende ŉ menslike skedel, boeke, aardbol, kers, luukse materiale, seepborrels en skulpe (Birmingham Museum of Art, 2020). In die Nederlandse Barok-skilder Rachel Ruysch (1664–1750) se *Blomstillewe* (ca. 1726; kyk fig. 2.13) word verskeie blomme in ŉ glasvaas gerangskik wat op verskillende tye blom, met ŉ ruspe op een van die blomstingels en verlepte blare, uitgebeeld (Toledo Museum of Art, 2017). Hierdie dubbelsinnige aard van die *vanitas* as beide ŉ aanmaning vir die aanskouer daarvan om bewus te word van die kortstondige aard van die lewe en ŉ viering van die kunstenaar se vaardigheid is veral van belang vir die latere bespreking van kontemporêre voorbeelde wat by hierdie skildertradisie aansluiting vind, soos verder bespreek in afdeling 5.2.1.

Die bymekaarkoms van tydsones genereer betekenis en nuwe moontlikhede van tyd. Bal (2011a:213) beskryf die ervaring van veelvoudige, gelaagde tydsaspekte as heterochronie (soos reeds uitgelig in die inleiding)[23], met die verskynsel van veelvoudige tyd- en ruimtelike aspekte as heterochronotopie (*heterochronotopia*) (Bal, 2008:46; kyk ook Rousseaux & Thouvenin, 2009:175). Die veelvoudige tydsuggesties kan ooreenstem met bepaalde ruimtelike[24] assosiasies. Daar kan gevolglik verwys word na die tyd- en ruimtelike dimensies in 'n kunswerk as potensieel transformerend van aard – ook met verwysing na die assosiasies met verwering.

In dié verband kan aansluiting gevind word by Latour (2005) se verwysing na die konsep van vertaling of "translation", met die netwerk van historiese faktore, konneksies en gebeure wat die "lewe" van die kunswerk opmaak. Deur kunswerke as anachronies van aard of buite tyd te beskou word in ag geneem dat die werke nie as oorblyfsels of residu wat oorleef gesien word nie. Anders as 'n skedel wat 'n lewende liggaam "oorleef", bly die kunswerk self bestaan (Karlholm, 2018:21). Kunswerke, in beginsel, bly leef, maar verouder en transformeer oor tyd. Alle kuns (wat nie versteek, verlore of "vergete" is nie) kan vir Kalholm (2018:21) in dié sin as "kontemporêr" beskou word, met alle nuwe kuns ook beskou as "histories" of ten minste van die verlede. Beide nuutgeskepte en bestaande kunswerke vereis om met elke interaksie opnuut gerealiseer of geaktualiseer te word. As oorlewendes bestaan kunswerke steeds en is steeds van die hede, wel met verouderende en heterochroniese identiteite. Die onderskeid tussen geskiedenis en kunspraktyk, tussen verlede en hede, word deur hierdie benadering tot kunswerke ondermyn. Kunswerke kan daarom beskou word om beide oud en kontemporêr te wees.

Die konsep van "quotation" of aanhaling is sentraal tot Bal (1999:8) se studie in *Quoting Caravaggio*. Volgens Bal (1999:1): "Quoting Caravaggio changes his work forever." Wanneer kunstenaars soos Andres Serrano (geb. 1950), 'n New York-gebaseerde fotograaf van Afro-Kubaanse afkoms, of David Reed (geb. 1946), 'n konseptuele kunstenaar ook in New York gebaseer, van Caravaggio se werke aanhaal bied hulle nuwe perspektiewe op die oorspronklike werke. Serrano se uitdagende reeks foto's *The*

---

[23] Foucault ([1967]1986) verwys reeds na *heterochronie*, maar fokus hoofsaaklik op die term *heterotopie* (kyk Doane, 2002:139).

[24] 'n Onderskeid kan getref word tussen ruimte as 'n abstrakte konsep en 'n spesifieke plek met 'n geassosieerde geskiedenis en identiteit (vgl. Doloughan, 2011:108). In meer onlangse publikasies sluit Bal (2001b) aan by hierdie gebruik.

morgue is geneem in 'n lykshuis met liggame gefotografeer in posisies wat herinner aan Caravaggio (Fitzpatrick, 2008:28). Die historiese verwysing kan egter moeilik wees om vas te pen soos Bal (1993:3) argumenteer in haar bespreking van Reed se sensueel geskilderde abstraksies (kyk fig. 2.14). Die werk is, egter, nie a-histories van aard nie.

Figuur 2.14: David Reed. 1997. *#396, 1997*. 71 x 102 cm. Olie en alkyd-verf op bord.

Aanskouers word dikwels anachronisties beïnvloed deur die visuele beelde wat aangehaal word, aangesien die werke met aanhalings soms gesien word voordat die oorspronklike werk onder oë geneem word. Die aanhaling is doelbewustelik anachronisties, met die verskil tussen hede en verlede beklemtoon, wat wedersydse implikasies het vir die ontmoeting van hede en verlede (Bal, 1999:5). So beïnvloed die aanhaling hoe die oorspronklike beskou word.

Die konsepte van intertekstualiteit (*intertextuality*) en ikonografie word deur Bal (1999:8) beskou as 'n beginpunt vir die integrasie van visuele en linguïstiese tradisies van interpretasie. Die konsep intertekstualiteit soos bekendgestel deur Bakhtin (1981) verwys na die *readymade* of bestaande eienskap van (in sy geval linguïstiese) tekens, wat deur die skrywer of kunstenaar gevind word in vroeër kulturele tekste. Kunswerke verwys so terug na 'n narratiewe pre-teks (*pre-text*). In ikonografiese studies van Westerse kunsgeskiedenis is daar 'n geneigdheid om visuele motiewe toe te skryf aan geskrewe tekste, soos klassieke tekste van mitologie of Bybelse verhale. Ikonografie[25] kan beskou

[25] Daar kan verwys word na die ikonografiese studies van kunshistorici soos Jacob Burckhardt (1818–1897), Heinrich Wöllflin (1864–1945) en Erwin Panofsky. Michael Ann Holly (1996) ondersoek hulle bydra tot die gebruik van semiotiese konsepte in *Past Looking: Historical imagination and the rhetoric of the image*, met 'n dialoog tussen geskiedenis en kuns in die hede en verlede (vgl. Bal, 1999:112-113).

word as die studie van die hergebruik van vroeër vorms, patrone en figure (Bal, 1999:8). Bal (1999:9) stel in teenstelling ’n *visuele* tekstualiteit voor. Die nuwe visuele beeld as “teks” is “gekontamineer” (*contaminated)* deur die voorafgaande diskoers. Deur elemente van vroeër werke te hersirkuleer word die teks waarvan die element geneem word, geïnkorporeer, en ’n nuwe teks gekonstrueer.

Ek argumenteer dat Du Toit se strandtonele eienskappe van intertekstualiteit vertoon. Elemente van vorige beeldhouwerke word hergebruik, soos bronsleestekens in *Beach Scene I* en *Beach Scene II*. Soos geargumenteer word daar aansluiting gevind by vroeër kunshistoriese uitbeeldings van water en spesifiek die see soos bespreek in Hoofstuk Drie en geïllustreer in die beeldhouwerke van Du Toit in Hoofstuk Vier. Die strandtoneelreeks verwys verder terug na konvensies van die *vanitas*-stillewe as kunstradisie, soos in meer diepte bespreek gaan word in Hoofstuk Vyf.

In aansluiting by die bespreking van veelvoudige suggesties van tyd in die visuele kunste, soos in Du Toit se *Beach Scenes*, word ’n teoretiese besinning oor heterochronie en heterochronotopie as sleutelkonsepte in die volgende afdeling gebied. As deel van die bespreking word kortliks verwys na die verband tussen tyd en ruimte, en die potensieel liminale of transformerende aard daarvan. Die suggesties van gelaagde tydsones en die ruimtelike assosiasies wat daardeur opgeroep word, is sentraal tot die bespreking van die gekose kunswerke soos in meer diepte na gekyk word in Hoofstuk Vier.

2.3 Heterochronotopie en liminaliteit

As deel van die teoretiese begronding in hierdie hoofstuk word ’n bespreking van die konsepte heterochronie en heterochronotopie gebied. Die tydsaspekte in Du Toit se beeldhouwerke *Beach Scene I* en *Beach Scene II* dui daarop dat die veelvoudige tydsuggesties ooreenstem met bepaalde ruimtelike assosiasies. In die lig van die onskeibare aard van tyd en ruimte in menslike ervaring asook narratiewe voorstelling (vgl. Kandiyoti, 2004) is die temporele aspekte van die liminale ook relevant tot die bespreking. Daar kan gevolglik verwys word na gelaagde tyd- en ruimtelike dimensies in Du Toit se werke. Soos reeds uiteengesit in die vorige afdeling, beskou Bal (2011a:213) die ervaring van veelvoudige, gelaagde tydsaspekte as heterochronie (*heterochrony*). Die verskynsel van veelvoudige tyd- en ruimtelike aspekte word weer omskryf deur die term heterochronotopie (*heterochronotopia*).

Liminale sones word gewoonlik beskryf as sones waar normale gedragpatrone tydelik onderbreek en omvergewerp word (Turner, 1969). In die lig van die onskeibaarheid van tyd en ruimte in menslike ervaring asook in narratiewe voorstellings (vgl. Kandiyoti, 2004), word die temporele dimensies van die drumpel sentraal geplaas tot die bespreking van die liminale met verwysing na Du Toit se kunswerke. In hierdie studie word liminaliteit beskou as 'n tussen-in ruimte en tyd van oorgang, onderhandeling en potensiaal (in aansluiting by Bal, 2011:14; Bhabha, 1994:37-38). Du Plooy (2014) se bespreking van "temporal thresholds" of tyddrumpels kan na verwys word in hierdie konteks. Du Plooy lig die relevante aspekte van liminaliteit vir my bespreking reeds uit. Die drumpel (*threshold*) word beskryf deur Manuel Aguirre (2006:15) as dit wat skei asook twee ruimtes verbind, of dit 'n grens, skakel of 'n interstisiële plek of ruimte is (kyk ook Aguirre *et al.,* 2000). Die drumpel is daarom 'n "tussen-in" ruimte, rakend aan beide, maar nie deel van enige nie – 'n liminale ruimte of plek. Die voorstelling van liminaliteit word 'n effektiewe estetiese strategie om 'n dieper, meer betekenisvolle verstaan van wat dit is om mens te wees aan te moedig, met die kennis dat die onvermydelikheid van dood die uiteindelike grens of drumpel is om te oorkom (kyk Du Plooy, 2014:22).

2.3.1 Die verband tussen tyd en ruimte

Tyd is 'n konseptueel en filosofies vloeibare term aangesien dit nie direk tasbaar ervaar word nie (vgl. Ingold, 1993:152; Mani, 2011:217). Deur verandering word tyd wel konkreet of sigbaar gemaak. Tyd word verder in ruimtelike terme beskryf, soos die vergelyking van die verloop van tyd met die vloei van water (vgl. Coëgnarts & Kravanja, 2012:87-88). Volgens Ryan (2012:1) moet onderskei word tussen die letterlike en metaforiese gebruike van die konsep van ruimtelikheid.

In Bal se vroeë werk, soos *De teorie van vertellen en verhalen: Inleiding in de narratologie*[26] of *Die teorie van vertelling en verhale: Inleiding tot narratologie* (1980), word plek steeds in die abstrakte sin van ruimtelikheid gebruik. In Bal se meer onlangse publikasies, insluitende *Looking in: The art of viewing* (2001a), word saamgestem met

[26] Mieke Bal se *De teorie van vertellen en verhalen: inleiding in de narratologie*, gepubliseer in Engels in 1985, bied 'n omvattende inleiding tot die teorie van narratiewe tekste en is steeds 'n belangrike bydra tot die studie van die wyses waarop narratiewe werk, hulle konstruksie en resepsie. *Narratologie* bied 'n sistematiese beskouing van narratiewe tegnieke, metodes, transmissie en resepsie, 'n samevatting van die wyses waarop ons beide letterkundige en nie-letterkundige tekste verstaan.

die postkoloniale onderskeid tussen ruimte as abstrakte konsep en ŉ spesifieke plek (vgl. Ashcroft *et al.*, 2007:28-30). Plek word beskou as spesifiek en tipografies, gelaag met geassosieerde geskiedenis, norme en identiteit, terwyl ruimte meer abstrak beskou word (Doloughan, 2011:108). Hierdie konkretisering van ruimte na plek is ŉ belangrike insig vir die bespreking van ruimtelike assosiasies en die meer konkrete plekke wat daardeur na verwys word, soos bespreek kan word met verwysing na kunswerke soos Du Toit se strandtoneelreeks. As aanskouer is ek gebind deur die beperkings van tyd en ruimte, en sal as verganklike wese eendag die uiteindelike grens moet kruis.

Bal (2001a:214) verwys onder andere na die kwessie van die konkretisering en subjektivering van ruimte na plek, as ŉ vertrekpunt vir die narratologiese lees van visuele kuns. Die basiese narratologiese elemente is gebeurtenis, akteurs of karakters, tyd en ruimte soos uiteengesit deur die klassieke Franse narratoloog Gérard Genette (geb. 1930) in sy seminale werk *Narrative discourse: an essay in method* ([1972]1980), uitgebrei in 1988. Die transformasie van ruimte na konkrete en spesifieke plekke sluit aan by die belang van materialiteit, met herinneringe opgeroep met behulp van die materiële en tasbare aard van ŉ plek. ŉ Plek is steeds van belang in verband met herinneringe, selfs in die afwesigheid van die persone of gebeure wat met die plek geassosieer word. In dié verband kan aansluiting gevind word by die Franse historikus Pierre Nora (geb. 1931; 1989) se formulering van *lieux de mémoire* of terreine of plekke van herinnering, in teenstelling met ŉ verlede waar sogenaamde *milieux de mémoire* of herinneringsomgewings kon funksioneer. *Lieux de mémoire* kan dien as bronne van herinneringe, maar word nie self as lewend beskou nie (Nora, 1989:12). Terselfdertyd word op die moontlike sinneloosheid van bewaring gedui deur die beklemtoning van die verbygaan van tyd deur die gebruik van verweerde materiale en objekte.

Die proses van oorgang en onderhandeling tussen tydsones kan verder beskryf word as “tussen-in” of “liminaal”. Tydens liminale tydperke kan sosiale hiërargieë omgekeer of tydelik ontbind word, die voorsetting van tradisie onseker word en vooruitsigte bevraagteken word (vgl. Turner, 1999:95). In teenstelling met ŉ antropologiese benadering kan liminaliteit beskou word as tussen-in ruimtes en tydsones wat onderhandel en getransformeer word (vgl. Bal, 2011:14). Volgens die postkoloniale teoretikus Homi Bhabha (geb. 1949; 1994:38) bevraagteken die tydelike onderbreking van die onsekere liminale ruimte van die sogenaamde derde ruimte of die “third space of

enunciation" die beskouing van die verlede as homogene, verenigende narratief geskryf in chronologiese tyd. Indien oorgange tussen tydsones 'n liminale karakter het, beteken dit ook dat daar nie 'n linieêre tydlyn gesuggereer word nie, maar eerder 'n aantal tussen-in sones waarbinne tyd opnuut gekonseptualiseer kan word as subjektief en vloeiend. Du Toit se kuns beklemtoon hierdie tussen-in aard van menslike bestaan soos aangeraak in Bal se beskouing van temporaliteit in die visuele kunste.

Bal (1999:101; ook 2010:35) ondersoek ook hoe 'n kunswerk met tyd omgaan sonder om 'n koherente tydverloop te suggereer. 'n Belangrike insig vir die interpretasiebenadering van hierdie studie is die beskouing van die aanskouer as 'n deelnemer in die ver-beelding wat deur die werk gesuggereer word, met die tydsones wat gekonstrueer word eerder as eenvoudig weergegee (kyk Bal, 1999:101; Bishop, 2005:14). Erkenning word sodoende gegee aan die oop en uiteindelik ontvoltooide aard van die interpretasie (vgl. Scheffer & Van der Merwe, 2014:78).

2.3.2 Foucault en Bal se benadering tot heterochronie

In haar notas oor die bespreking van heterochronie verwys Bal (2011a:234) na die Franse postkritiese denker Michel Foucault se konseptualisering van heterochronie, maar beklemtoon dat die term heterotopie (*heterotopy*) deur Foucault verkies word (kyk Doane, 2002:139). Foucault verwys na heterotopie in die kort opstel *Of Other Spaces* (*Des espaces autres* of *Van ander plekke*), gebaseer op 'n lesing in 1967, maar eers in 1984 gepubliseer. Tyd-ruimtelike aspekte kan ondersoek word met verwysing na Foucault ([1967]1986) se beskouing van heterotopie, naamlik 'n alternatiewe ruimte wat paradoksaal apart van, maar steeds verbind is aan, ander ruimtes. Verskeie studies wat heterochronie betrek, neem Foucault (1986) as 'n vertrekpunt (kyk byvoorbeeld Lim, 2014; Osman *et al*., 2016). Die gebruik van die konsepte heterotopie en heterochronie is egter nie onproblematies nie. Die beskouing van heterotopie kan nie tot een konsekwente definisie beperk word nie, wat akademiese ondersoek bemoeilik (Topinka, 2010:55). Foucault (1986) se beskouing van heterotopie en heterochronie as verwante konsepte sal gevolglik nou verder ondersoek word.

Foucault (1994) kritiseer die onderskeid wat volgens hom dikwels verkeerdelik getref word tussen tyd en ruimte. Topinka (2010:55) beweer byvoorbeeld dat wanneer daar in 'n studie slegs op tyd gefokus word, daar nie plek vir ruimte gelaat word nie. In die

twintigste eeu werk verskeie filosowe op die verband tussen tyd en ruimte, soos Lefebvre ([1974]1991), Bachelard ([1958]1994) en dan ook Foucault (Rousseaux & Thouvenin, 2009:176). Heterochronotopie verwys na die moontlikheid daarvan om ŉ plek uit te beeld deur ŉ stel verwante plekke in verskillende tye (Osman *et al*., 2016:928). Aan die hand van Foucault se konsepte van heterotopie en heterochronie kan tyd en ruimte analities saam beskou word.

Foucault (1994) verwys voorts na die voortgaande "emplacement" of plasing van plekke in heterogene netwerke wat beide in tyd en in ruimte bestaan. Hy onderskei tussen twee tipes *emplacements*, naamlik utopies en heterotopies. In die heterotopiese word alle plekke gelyktydig voorgestel, teengegaan en omgekeer, om sodoende "counter-sites" te wees. In teenstelling met utopies, kan heterotopiese plekke beskou word as regte plekke wat bestaan en gevorm word in die konteks van ŉ samelewing, maar alle ander regte plekke in ŉ kultuur word gelyktydig daardeur voorgestel, uitgedaag en omgekeer (Rousseaux & Thouvenin, 2009:176).

Die woord *heterotopie* is oorspronklik as ŉ mediese term gebruik en verwys na die verplasing van ŉ orgaan of deel van die liggaam vanaf die gewone posisie (Martin & McFerran, 2008). Die metafoor van die operasietafel word gebruik, met objekte wat sigbaar gemaak word deur die ruimte tussen objekte en verdeel word op die operasietafel in diskrete entiteite (Topinka, 2010:56). Soos hierbo genoem, bied Foucault (1986:4-9) sy volledigste definisie van heterotopie in die opstel *Van ander plekke*. In hierdie teorie van heterotopie word ses beginsels voorgestel as ŉ wyse om hierdie mistiese en regte teenstrydige ruimtes te organiseer (Rousseaux & Thouvenin, 2009:176-177). Foucault (1986:4-9) se ses beginsels van heterotopie (en heterochronie) is soos volg:

Beginsel 1: **Heterotopie behels verhoudings met ander plekke**. Daar is nie ŉ enkele kultuur sonder heterotopie nie, alhoewel heterotopie verskeie vorme kan aanneem en daar waarskynlik geen universele vorm is nie. Foucault (1986:4-5) tref ŉ onderskeid tussen krisis-heterotopieë (plekke wat gereserveer is vir individue in krisis soos adolessente of ouer mense) en heterotopieë van afwyking (wat afwyk van die norm en moontlik die ervaring van krisis op heterotopiese wyses vervang).

Beginsel 2: **Heterotopie transformeer met tyd**. Elke heterotopie het ŉ bepaalde funksie in ŉ samelewing en kan verander van een funksie na ŉ ander. Die voorbeeld van die begraafplaas word gegee as ŉ ruimte wat ŉ verband vorm tussen alle plekke in ŉ samelewing en oor tyd van funksie verander het.

Beginsel 3: **Heterotopie plaas teenstrydige ruimtes saam**. In ŉ enkele regte plek kan ŉ aantal verskillende en onversoenbare plekke gejukstaponeer word. Teenstrydige plekke kom byvoorbeeld saam in die teater, bioskoop of tuin.

Beginsel 4: **Heterotopie verbind verskillende tye in een plek**. Heterotopie word dikwels verbind aan segmente van tyd. In aansluiting by die term heterotopie kan verwys word na heterochronie (Rousseaux & Thouvenin, 2009:177). Tyd akkumuleer byvoorbeeld in biblioteke en museums, met die idee van ŉ argief wat verskillende tydperke in een plek omsluit, maar self buite tyd staan. Die idee van die argief is sentraal tot Foucault denke oor mag, soos beklemtoon deur Arvatu (2011:141). Die beskouing van tyd as vloeiend en vervlietend word weer aan die hand van die voorbeeld van feeste beskryf.

Beginsel 5: **Heterotopie is terselfdertyd oop en geslote**. Heterotopie neem ŉ oop en geslote sisteemaard aan wat beide geïsoleer en deurdringbaar (*penetrable*) is. Baddens of saunas is ŉ voorbeeld beperk tot aktiwiteite vir suiwering en higiëne.

Beginsel 6: **Heterotopie funksioneer in verhouding tot ander ruimtes**. Daar word onderskei tussen die heterotopie van illusie en van kompensasie as twee pole van heterotopie. Aan die een kant word ruimtes blootgestel deur ŉ ruimte van illusies te skep. Aan die ander kant word ŉ georganiseerde en gereguleerde ruimte geskep wat in teenstelling staan tot swak gereguleerde ruimtes.

Die boot word deur Foucault (1984:9) as verteenwoordigende of kenmerkende voorbeeld van heterotopie beskryf; dit is ŉ gereguleerde en geslote ruimte wat terselfdertyd oorgegee is aan die oneindigheid van die see. As ŉ “drywende stuk ruimte” of ŉ “plek sonder ŉ plek”, bestaan bote alleen en afgesluit, maar is terselfdertyd oorgegee aan die see, swerwend van hawe tot hawe. Die boot of skip is beide ŉ instrument van ekonomiese ontwikkeling, vanaf die sestiende eeu tot die hede (Till, 2013:27), maar gelyktydig ŉ bron van verbeelding (Foucault, 1984:9). Die analogie van die boot as verteenwoordigende heterotopie kan verder ondersoek word in Hoofstuk Vier en vergelyk word met die

uitbeelding van ’n verbeelde strand of die geïmpliseerde strandruimtes in Guy du Toit se *Beach Scene* of strandtoneelreeks. Spesifieke aandag moet gevolglik ook gegee word aan tydsuggesties en ruimtelike assosiasies.

Foucault (1986:1) verduidelik in die artikel *Van ander plekke* dat heterotopie of plekke van andersheid (*spaces of otherness*) die beste funksioneer met ’n absolute breuk van tradisionele tyd. Hierdie temporale andersheid (*temporal otherness*) word beskryf as heterochronie (Foucault, 1986:26; kyk ook Lim, 2014:486). In die kritiese bespreking van plek word verwys na Foucault se konsep van heterotopie wat die moontlikheid bied om die beskouing van plek uit te brei na ruimtelike (heterotopiese) en tyd (heterochroniese) verhoudings. Die term heterochronotopie word deur Osman *et al*. (2016:927) gebruik om te verwys na ’n plek wat beide ruimtelik oop maak tot ander plekke en temporaal tot ander tye. Heterochronotopie verwys na ’n alternatiewe manier om tyd-ruimtelike aspekte te rangskik, naamlik as nie beperk of geslote nie, maar as verbind (Osman *et al*., 2016:939). ’n Heterochronotopiese benadering beklemtoon die onskeibaarheid van tyd en ruimte met verwysing na plek.

In die kontemporêre bespreking van ruimte word die term heterotopie dikwels sedert die 1990’s[27] gebruik (vgl. Saldanha, 2008). ’n Algemene punt van kritiek is die uiteenlopende verduidelikings van die konsep weens die beperkte inligting verskaf deur Foucault (kyk Osman *et al*., 2016:934; Maier, 2013:76; Soja, 2013:79). Foucault bespreek selde heterotopie, met die verband tussen heterotopie en sy ander werk dikwels nie in ag geneem nie. In ander tekste soos *The Archaeology of Knowledge* (1994) maak Foucault wel gebruik van ruimtelike metafore en erken self die belang van ruimte in sy werk. Die teoretiese raamwerk suggereer slegs ’n moontlike manier om na tyd en ruimte te kyk. Die konsep van heterotopie problematiseer en destabiliseer bestaande kennis deur die jukstaponering van verskillende ruimtes in een plek en die destabilisering kan moontlik weerstand bied (vgl. Topinka, 2010:56). In die volgende afdeling word die veelvoudige en subjektiewe beskouing van tyd verder ondersoek vanuit ’n narratologiese benadering.

[27] Die primêre bron vir die interpretasie van Foucault se konsep van *heterotopie* en *heterochronie* is nie aanvanklik vir publikasie bedoel nie.

2.3.3 Die narratiewe dimensie van tyd

Soos uiteengesit in die inleiding tot hierdie hoofstuk is ŉ sentrale vraag: Hoe kan ŉ benadering tot tydsones as potensieel heterochronies en liminaal (met ruimtelike parallelle) bydra tot die interpretasie van visuele kuns en spesifiek beeldhoukuns? Daar kan aangevoer word dat tyd ŉ sentrale en subjektiewe rol speel (kyk Ricoeur, 1984-1988 en Bishop, 2005; vgl. Combrink-Rathbone, 2014:412). Alhoewel daar nie ŉ narratologiese benadering in die studie gevolg word nie, word aansluiting gevind by relevante narratologiese terminologie. Die toepassing van sleutelterme in visuele narratologie bied moontlikhede vir verdere ondersoek.

Vir Ricoeur (1984:52) word tyd juis menslik gemaak deur die artikulasie daarvan deur ŉ narratiewe benadering te volg en narratiewe verkry volle betekenis as ŉ toestand van bestaan in tyd (Muldoon, 2006:29; Scheffel *et al*., 2014). Soos reeds na verwys in die inleiding van hierdie hoofstuk, word aansluiting gevind by Bal (2001a:25) se argument dat selfs in die eerste ontmoeting met ŉ kunswerk ŉ narratiewe ingesteldheid gevolg word. In die proses word tyd as subjektief verstaan, met temporele assosiasies opgeroep deur die verhalende suggesties wat aan die kunswerke toegeskryf kan word.

ŉ Narratief kan gedefinieer word as enige semiotiese objek geskep met die intensie om ŉ reeks gebeure in die gedagtes van die gehoor op te roep (Ryan, 2004:9). Bordwell (1985) beklemtoon byvoorbeeld reeds in ŉ resepsiematige benadering tot film die rol van die aanskouer om ŉ verskeidenheid stimuli te verbind en daarvan sin te maak as narratief. Bal (1980; [1985]2000:81) beskryf narratologie as die teorie van narratiewe tekste, met teorie as ŉ sistematiese stel veralgemeende stellings oor ŉ spesifieke segment van realiteit en die relevante segment van realiteit, die korpus, waaroor narratologie poog om stellings te maak, naamlik narratiewe tekste. Watter kenmerke gebruik behoort te word in die afbakening van hierdie korpus is egter problematies. Alhoewel daar ŉ algemene idee bestaan van wat narratiewe tekste is, is dit nie altyd maklik om te besluit of ŉ gegewe teks as narratief beskou behoort te word nie.

Scheffel *et al.* (2014) verwys byvoorbeeld na die verskeidenheid van gepaarde terme wat voorgestel word om die vlakke van narratiewe konstellasie te onderskei, insluitende *fabula*/*sujet* (of *shuzjet*), *histoire*/*discours* en *story/plot*. Du Plooy (1986:139; 205-7) voeg by hierdie terme Genette ([1972]1980) se *histoire, récit* en *narration,* Bal (1980) se

geschiedenis, verhaal en *tekst* asook Rimmon-Kenan (1983) se terme *story, text* en *narration*. ’n Verskeidenheid gebruike van die terme bestaan wat tot verwarring kan lei. ’n Belangrike formalistiese onderskeid word getref tussen *fabula* en *sjuzet* (soos verduidelik deur Du Plooy, 1992:120) as die verskil tussen die leser se rekonstruksie van gebeure in ’n chronologiese en oorsaaklike wyse (fabula of storie) en die geordende reeks gebeure soos voorgestel in die werk (sjuzet, ook die plot). Tomaševskij ([1931]1985:226) ondersoek tyd op twee vlakke, aan die een kant word tyd beskou as ’n basiese element van die “fabula” en aan die ander kant word tyd geanaliseer onder die bou van “sjuzhet”. Volgens Scheffel *et al.* (2014) erken Tomaševskij dat die fabula beide chronologiese opeenvolging en oorsaaklike verbande vereis, met die fabula gedinieer as die hipotetiese tyd waarin die voorgestelde gebeure plaasvind. Die fabula, as materiaal wat verwerk word tot ’n storie, word gedefinieer as ’n reeks gebeure volgens sekere reëls of die logika van gebeure (*logic of events*), wat menslike gedrag beheer (Bal, [1985]2000:84). ’n Verhaal is ’n fabula wat voorgestel word op ’n sekere wyse, en ook ’n reeks logiese en chronologies verwante gebeure wat veroorsaak of ervaar word deur karakters (Bal, 2000:83).

Bal (2000:83) suggereer ’n narratologiese onderskeid op drie vlakke (teks, storie en fabula) as basis vir die verdere studie van narratiewe tekste (kyk ook Bal, 2009b). Deel van hierdie onderskeid is die aanname dat dit moontlik is om die vlakke[28] afsonderlik te analiseer, maar dit beteken nie dat die lae onafhanklik van mekaar bestaan nie. Volgens Bal (1999:27): “[T]he point of view from which the elements of the plot, or ‘fabula’, are presented is often of decisive importance for the meaning the viewer will assign to the fabula”. ’n Gebeurtenis (*event*) is die oorgang of transisie van een stadium na ’n ander. Volgens Bal (2000:83) hoef die *fabula* nie eksklusief taalgebaseer te wees nie, en kan deur ’n ander tekensisteem oorgedra word.

Genette ([1972]1980:27) se *histoire* en *écrit* stem grootliks ooreen met hierdie onderskeid, maar is nie sinoniem nie, aangesien Genette se konsepte funksioneer op die vlak van betekening (Du Plooy, 1982:203; 207). In die heroorweging van konsepte in

---

[28] Scheffel *et al.* (2014) verwys na verskillende gepaarde terme wat voorgestel word om die vlakke van narratiewe konstellasie te onderskei: *fabula*/*sjuzhet* (Tomaševskij [1925] 1965), *histoire*/*discours* (Todorov [1966]1980), en *story/plot* (Forster [1927] 1972). Du Plooy (1986:139; 205-7) voeg tot hierdie terme Genette ([1972]1980) se *histoire, récit* en *narration,* Bal (1980) se *geschiedenis, verhaal* en *tekst* asook Rimmon-Kenan se (1983) terme *story, text* en *narration*. ’n Verskeidenheid gebruike van die terme bestaan wat tot verwarring kan lei.

postklassieke narratologie brei die moontlikhede van toepassing op die studie van ander media as letterkundige tekste uit, eerder as om die konsepte onbruikbaar te laat (Combrink-Rathbone, 2014:13).

In die toepassing van narratologiese konsepte op die lees van visuele kuns word die beginsels van fokalisering en vertelling geproblematiseer, en die interpretasie van visuele kunswerke noodsaak ander benaderings tot die wyses waarop gebeure uitgebeeld word (Bal & Gamaker, 2013:179; Combrink-Rathbone, 2014:14). Beide Bal (2006) en Steiner (2004) maak gebruik van ŉ aantal visuele *vehicles* of strategieë om die narratologiese ontvouing van gebeure en fokalisering te suggereer in die narratologiese lees van skilderye. Met verwysing na visuele kuns word die *fabula* deur Bal (2006) gekonseptualiseer as narratiewe oorsaaklikheid soos gesuggereer word deur visuele leidrade of tekens in ŉ kunswerk, wat semioties verbind kan word in ŉ geloofwaardige ketting van gebeure deur die aandagtige aanskouer. Scheffel *et al.* (2014) bied ŉ sistematiese oorsig van die fenomenologie van tyd in die konteks van narratiewe voorstelling deur Genette se onderskeid tussen storie, diskoers en vertelling as ŉ riglyn te volg. Soos uitgelig deur Scheffel *et al.* (2014) sistematiseer Genette idees voorgestel deur Metz ([1971]1974), Müller ([1948]1968) en Lämmed ([1955]1967) aan die hand van die kategorieë van orde, duur en frekwensie. ŉ Meer sistematiese model en terminologie word gebied wat bestaande Russiese en Duitse narratologie saamvat en uitbrei.

In teenstelling met ŉ suiwer teoretiese benadering kenmerkend van strukturelisme, ontwikkel Genette sy model aan die hand van sy analise van Proust se bekende bespreking van die oproep van ŉ herinnering in *À la recherche du temps perdu* (*Remembrance of things past*; 1913–1927). Die reuk van die *petite madeleines* of ŉ klein suurlemoengegeurde koekie wat by die verteller kragtige herinneringe aan gebeure uit sy kindertyd oproep, is ŉ bekende voorbeeld van die werking van herinnering. Ricoeur (2006:12-13) verwys aan die hand van Proust na ŉ kenmerkende aspek van herinnering as die voorrang van *sēmeia* of “merke”, wat ook na verwys word as tekenspore soos reeds uiteengesit met verwysing na Bal (2010).

Vanuit ŉ analitiese benadering kan onderskei word tussen drie vlakke van verwysing met elkeen gekenmerk deur hulle eie temporaliteit, naamlik storie (“story”), diskoers (“discourse”) en vertelling (“narrating”), soos uiteengesit deur Genette ([1972]1980) en

beklemtoon deur Scheffel *et al.* (2014). Eerstens, word “storietyd” beskou as ’n samestellende verskynsel van die fiktiewe wêreld, die produk van die aksie van vertelling en konseptueel verbind aan gebeure (“event”), ruimte (“space”) en karakter (“character”), gevorm deur die interaksie van ander elemente van die vertelde wêreld (Van Fraassen, 1991). Tweedens, is diskoerstyd (“discourse time”) die tyd van vertelling bepaal deur die teks. Derdens is vertelde tyd (“narrating time”) die tyd van die aksie van vertelling beskryf deur die tydruimtelike posisie van die vertelling.

In die verduideliking van die term en kategorieë van fokalisering verwys Genette ([1972]1980) na die graad van die verteller se bewustheid en die mate waartoe die verteller se kennis beperk is. Met verwysing na orde verwys Genette na die afwyking of verskil tussen die storie en diskoers as anachronieë en tref ’n verdere onderskeid tussen “prolepsis” of vooruitspring en “analepsis” of terugflits, wat beide wissel in afstand, graad en verhouding tot die hoofnarratief. Genette (1980:86) verwys na transformering van duur as “anisochrony”, insluitende pouse, toneel en ellipse (1980:95). Frekwensie sit die verhouding tussen die aantal gebeure in die storie en die aantal gebeure voorgestel uiteen. In hierdie verband onderskei Genette (1980:114-116) tussen enkel (“singulative”), herhalend (“repetitive”) en herhalingsamestelling (iterative”). De Toro (1986) brei uit op Genette se model deur te onderskei tussen eksplisiete en implisiete anachronieë en verdere verskynsels in ag te neem soos die permutasie, oorvleueling, gelyktydigheid en interafhanklikheid van tyd.

Gebeure vind altyd iewers plaas, daar moet ’n plek wees, wat regtig kan bestaan of verbeeld kan wees. Bal (2000:84) verwys na (1) gebeure, (2) akteurs of karakters, (3) tyd en (4) ligging of plek as die elemente wat gesamentlik die materiaal van die fabula uitmaak en op ’n sekere wyse georganiseer word om ’n verhaal te konstrueer. Tyd het ’n struktuur, met sleutelelemente (1) duur, (2) spoed, (3) ritme en (4) rigting (*duration, speed, rhythm, and direction*) (Robertson & McDaniels, 2010:126).

Die resultaat is die fabula, met tyd verdik of “thickened”, ruimte gekonkretiseer na plek, karakter gesemantiseer, en hierdie elemente gefokaliseer, bestaande uit verskillende vlakke om die beginsel van die uitgebreide fabula te reflekteer (Combrink-Rathbone, 2014:x). In verband met die interaksie tussen ruimte, gebeure, karakter en plotstruktuur beklemtoon Bakhtin (1981:84) dat in die artistieke chronotipe word ruimtelike en

temporele aanduidings saamgesmelt in ’n konkrete geheel. Tyd “thickens, takes on flesh, becomes artistically visible” (Bakhtin, 1981:84). ’n Fabula word gedefinieer deur Scheffel *et al.* (2014) as ’n chronologiese geordende reeks van gebeure, met die fabula gekonstrueer deur die ontvanger as ’n respons tot ’n voorstelling (kyk ook Chatman, 1978). Die fabula is ’n ook abstraksie (Eco, [1979]1985:14) wat beskou kan word as gekonstrueer, ’n beskouing wat van belang is vir die huidige studie se argument dat die fabula beskou word as ’n omvattende konstruksie in die denke van die interpreteerder (kyk Combrink-Rathbone, 2014:13; Combrink & Allen, 2019). Die fabula is die mees abstrakte vlak in die narratiewe konstellasie (Combrink-Rathbone, 2014:184).

In visuele kuns verwys die fabula, soos gekonseptualiseer deur Bal (2006 en ander tekste), na die narratiewe oorsaaklikheid gesuggereer deur visuele leidrade in ’n kunswerk wat semioties verbind is in ’n moontlike ketting van gebeure deur die aanskouer (Combrink & Allen, 2019). Die problematisering van vertel en selfs wys, met die argument dat vertelling moontlik word deur fokalisering – deur die kunstenaar, maar veral deur die aanskouer as deelnemer. Combrink-Rathbone (2014:185) argumenteer byvoorbeeld dat fokalisering noodsaaklik is om die narratiewe elemente waar te neem, eerder as konstrueer, van ’n moontlike fabula. Narratiewe strategieë is die gebruik van sekere narratiewe tegnieke en gebruike om ’n spesifieke doel te bewerkstellig (Bal, 2011a:211; kyk ook Robertson en McDaniels, 2016). Deur die konkretiserende en sintetiserende potensiaal van narratiewe terme beklemtoon in hierdie afdeling word toegang gebied tot interpretatiewe moontlikhede van kunswerke soos Du Toit se *Beach Scenes*. Narratologiese navorsing bevoordeel dikwels ’n beskouing van tyd wat steeds terug verwys na Newton se beskouings. Die komplekse en veelvoudige konsepte van tyd wat verder gaan as outonome, lineêre en homogene narratiewe tyd, dikwels non-lineêr en heterogeen maak klassieke narratologiese tydskonsepte minder duidelik. ’n Meer inklusiewe en sistematiese benadering is daarom volgens Scheffel *et al.* (2014) nodig om nie-chronologiese beskouings van tyd en die voorstelling daarvan te ondersoek.

2.3.4 Resepsieteorie en die grense van ervaring

Sedert die tweede helfte van die twintigste eeu, en veral in die 1970’s, word toenemend aandag gegee aan die rol van die gehoor of ontvanger in die interpretasie en evaluering van narratiewe tekste, soos in diepte bespreek deur Prince (2013). Hierdie beskouing is

in teenstelling met ’n meer passiewe beskouing van lesers en by uitbreiding ook aanskouers van visuele kunswerke. Teoretici wat reeds voor hierdie oplewing van lesergeoriënteerde kritiek aandag fokus op lesers en hulle verhouding tot tekstuele betekenis, sluit in Booth ([1961]1983), Satre ([1948]1949) en die Poolse teoretikus Roman Ingarden (1893–1970; kyk [1931]1972; [1937]1973). Narratologiese teoretici, soos Bakhtin (1981), ondersoek ook reeds fundamentele vrae oor die aard van lesers en die proses van lees. Die Duitse letterkundige Wolfgang Iser (1926–2007) ondersoek juis die wyses waarop lesers ’n kunswerk realiseer of konkretiseer en die wyses waarop ’n teks getransformeer word na ’n estetiese objek deur gapings in te vul. Iser ([1972]1974) se resepsiematige benadering en die fokus op betekenisskepping deur invul van tekstuele gapings is steeds invloedryk en van toepassing vir hierdie studie. In Eco ([1979]1985:14) se konseptualisering van samewerking word die leser ook ’n sentrale rol gegee in betekenisskepping (kyk ook Guillemette & Cossette, 2006). Vir Eco (1979:206) is die teks die resultaat van twee komponente, die inligting gebied deur die outeur en die inligting wat die “model leser” bring soos gelei deur die outeur. Gapings word ingevul deur ’n stel veranderbare voorveronderstellings of “ghost chapters” (Eco, 1979:214-215) afgelei van kodes, konvensies, interpretasiestrategieë en gedeelde kennis. Deur die gapings in die teks, wat nooit eksplisiet gemaak word nie, in te vul, word die moontlike wêrelde van die narratief vervul.

Regte, konkrete lesers, met ’n verskeidenheid agtergronde, perspektiewe en verwagtinge kan onderskei word van ’n meer abstrakte beskouing van die leser (vgl. Brooks & Browne, 2012:3; Gough, 2013:290; Knight, 2010:139). Die outeur se ideale leser word na verwys aan die hand van verskillende terme soos uitgelig deur Prince (2013); insluitende Booth (1983:137-144) se “postulated reader”, Gibson (1950) se “mock reader”, Eco (1979:11) se “model reader”, Iser (1974) se “implied reader” of die “narratee” soos bespreek deur Genette ([1972]1980:259-262) en Prince ([1973]1980). Riffaterre (1978) argumenteer byvoorbeeld dat die styl van ’n teks blootgestel word deur die reaksies van die “superreader”, in teenstelling met die teks se regte lesers. Iser ([1970]1971; 1974; [1976]1978) onderskei die “fiktiewe” of geïmpliseerde gehoor wat bepaal word deur die teks as dié leser wat verwag word om te reageer op spesifieke wyses op die teks, en die “regte” of reële leser wie se respons beïnvloed word deur unieke ervarings, persepsies en agtergrond (kyk ook Quist, 2020). Prince (2013:2) beskou Iser se geïmpliseerde leser as een van die belangrikste van hierdie konsepte.

Iser (1971; 1974; 1978) se resepsiematige benadering beklemtoon die interaktiewe verhouding van leser, skrywer en teks. Hierdie beskouing uiteengesit deur Iser sluit aan en komplementeer die Duitse resepsiematige kritikus Hans Robert Jauss (1921–1997) se resepsieteorie. Jauss (1970; [1977]1982; 1978) definieer letterkunde as 'n didaktiese proses van produksie en resepsie (*Rezeption)* of respons. Soos duidelik gemaak deur Prince (2013) wyk Jauss, as 'n invloedryke voorstaander van *Rezeptionsästhetic* of resepsiematige estetika, af van die Duitse tradisie van empiriese navorsing van regte lesers. Vir hom het lesers sekere denkpatrone of 'n "horison" van verwagtinge (*Erwartungshorizont*) as die perspektief waaruit elke leser, op 'n gewewe historiese tyd, lees. Hierdie vorm van resepsieteorie stel 'n model voor waarin tekste die respons of reaksie asook lesers die respons of reaksie gedeeltelik bepaal.

Iser en Jauss vorm saam die sogenaamde Constanze Skool, 'n invloedryke benadering tot sosiale en kommunikasie teorieë by die innoverende Universiteit van Constance in Duitsland in die laat 1960's. As medeleier van die Constanze Skool, saam met Jauss, gebruik Iser (1971; 1974; 1978) 'n fenomenologiese benadering om die handeling (aksie) van lees en die bydraes van beide die teks en die leser tot tekstuele betekenis te ondersoek. Iser en Jauss is beide beïnvloed deur hulle mentor, die Duitse filosoof Hans-Georg Gadamer (1900–2002), wat in die kontinentale filosofiese tradisie werk. Gadamer se sentrale filosofiese werk *Waarheid en metode* (*Wahrheit und Methode*; 1960) brei uit op die konsep van filosofiese hermeneutiek soos uiteengesit deur die Duitse filosoof Martin Heidegger (1889–1976) in *Being in Time* (*Sein und Zeit;* 1927). 'n Ondersoek word gebied van die wyses waarop ons interpreteer, selfs as ons nie bewus is daarvan nie. Hy argumenteer dat mense 'n histories geaffekteerde bewussyn (*wirkungsgeschichtiches Bewusstsein*) het en dat dit ingebed is in die spesifieke geskiedenis en kultuur wat hulle gevorm het. Die interpretasie van 'n teks behels 'n samesmelting van horisonne (*Horisontverschmelzung)* waarin wyses waarop die teks se geskiedenis die denker se eie agtergrond artikuleer.

Iser se in-diepte analise van die prosessering van tekste is ook beïnvloed deur die Duitse filosoof Edmund Gustav Albrecht Husserl (1859–1938) se fenomenologie, soos geïnterpreteer deur Ingarden (1973). In *The Implied Reader* (1974), die vertaling van *Der implizite Leser* (*Die geïmpliseerde leser*; 1972), volg Iser die fenomenologiese teorieë van Husserl en Ingarden om twee aspekte van letterkundige werke uiteen te sit, naamlik

die artistieke pool geskep deur die outeur en die estetiese pool gerealiseer deur die leser (kyk ook De Gruyter, 2013). Hy beskryf lees as ’n aktiewe en kreatiewe proses wat die teks lewendig maak deur ontplooiing van die inherent dinamiese karakter daarvan. Soortgelyk aan Ingarden, onderskei Iser tussen die teks, die konkretisering daarvan deur die kunstenaar en die kunswerk as die gevolg van die samekoms daarvan. Hy argumenteer dat die teks die produksie van betekenis lei deur strukture of skematiese aspekte te bied wat die kunswerk sal word. Daar word areas van onsekerheid of gapings in die teks gelaat wat deur die leser gevul word om teks (of ook kunswerk) te voltooi.

Deur die konsep van die geïmpliseerde leser, wat onderskei word van regte lesers, kan Iser ([1976]1978:34) beide die aksie van lees en die teks in ag neem. Eerder as regte lesers neem Iser as vertrekpunt ’n ideale geïmpliseerde leser. Die konsep van die geïmpliseerde leser word verder uitgebrei in Iser se *The Act of Reading* (1978), die vertaling van *Der Akt des Lesens* (*Die aksie van lees*; 1976). Iser se teorie van estetiese respons (*Wirkungstheorie*) verskil egter van ander teorieë oor lesers se reaksie of ’n resepsieteorie (*Rezeptionstheorie*). Die geïmpliseerde leser, in aansluiting by Booth (1983) se geïmpliseerde outeur, is beide ’n tekstuele element afleibaar van die teks en ’n meganisme om betekenis te skep deur inligting te organiseer.

Iser suggereer dat lees ’n temporele eerder as lineêre aktiwiteit is, ’n proses van estetiese herskepping wat gedurig onderbreek word deur verwagtinge, teenstrydighede en teleurstelling. Temporele aspekte speel ’n sentrale rol in resepsiematige benaderings of resepsieteorie, soos uitgelig deur Scheffel *et al.* (2014). Iser onderskei gevolglik tussen twee prosesse van lees, naamlik (i) die eerste lees (“First Reading”) en (ii) tweede lees (“Second Reading”). Die eerste keer wat ’n teks gelees word, verskil van daaropvolgende kere, met van die onsekerhede of gapings ingevul teen die tweede lees. Die leser speel ’n belangrike rol in die skep van veelvoudige betekenisse. Iser se benadering laat ruimte vir die moontlikheid dat die leser[29] die gapings kan invul deur die teks weer te lees (of weer na die kunswerk te kyk) en herhaaldelik daaroor te dink. Die leser speel ’n aktiewe rol en voltooi die proses deur die teks weer te lees.

[29] Iser word wel gekritiseer vir sy problematiese onderskeid tussen die bepaalde en onbepaalde dele van ’n teks (soos deur Fish, 1981) en beperkte beskrywing van die aard van die gapings (kyk Prince, 2013). Die geïmpliseerde leser is egter steeds ’n handige term.

Volgens Iser bevat ŉ teks ŉ aantal gapings of "indeterminate elements" wat die leser moet vul deur aktiewe deelname. Hy neem waar dat die betekenis ontwikkel deur die samekoms van die teks en die leser, met die aktiewe en kreatiewe leser wat die gapings invul deur sy of haar verbeelding. Vir Iser word betekenis geskep in die virtuele ruimte tussen die leser en die teks. Tekste laat dele onverduidelik aan die leser, as gapings in die narratief of as strukturele beperkings van die teks se voorstelling. Die onsekerhede vereis deelname vanaf die leser om gebeure en betekenis te sintetiseer en selfs lewendig te maak deur die leesproses. Hierdie skematiese aspekte en die proses om die gapings in te vul, word gelei deur beperkings en aanwysings uiteengesit deur die teks asook deur die aksie van lees, met die leser sodanig beperk deur die limiete of grense van die teks. Die leser poog om kohesie aan die teks te verleen deur gapings in te vul, maar die betekenis bly uitgestel, en die leser word bewus gemaak van die onuitputbaarheid van die teks en die potensiaal vir veelvoudige betekenisse. Daar word verder gegaan as die beperkings van ervaring, met die onderskeid tussen fiksie en die werklikheid uitgedaag.

Sedert die middel van die 1980's word minder aandag gegee aan die resepsieteorie, onderliggende resepsiematige beskouings word egter algemeen aanvaar en die belangstelling in lesers en die proses van lees is steeds belangrik (Prince, 2013; vgl. Machor & Goldstein, 2002; Schweickart & Fynn, 2004). Hierdie resepsiematige fokus op lesers deur hierdie kritici en teoretici is van belang vir narratologie. In postklassieke narratologie[30] is die interaksie tussen narratiewe en hulle lesers nog steeds van sentrale belang (vgl. Herman, 2002). Die beginsels van resepsieteorie is uitgebrei om ander kunste te bespreek, insluitende die visuele kunste. Die beginsels is byvoorbeeld van toepassing gemaak op film (David Bordwell[31]; 1985), geskiedenis (Hayden White[32]; 1987) en selfs visuele kuns, soos vir installasiekuns deur Combrink en Allen (2019)

---

30 Die herbeskouing van narratologiese konsepte binne postklassieke narratologie brei die moontlikhede uit om konsepte toe te pas op ander media as letterkunde (Herman, 2010; kyk ook Combrink & Allen, 2019:2). Daar kan aansluiting gevind word by die diskoers bekend as "narrative in new media" of narratiewe in nuwe of ander media; wat ook aangespreek word as "transmedial narrative" (Ryan, 2004; 2009), "intermedial narrative studies" (Grishakova & Ryan, 2010) en "multimodal narrative analysis" (kyk Page, 2015:329).

31 Bordwell (1985) bied ŉ historiese oorsig van vertelling in film aan die hand van teorieë uiteengesit deur vroeë Russiese filmmakers soos Sergei Eisenstein (1898–1948) en V.I. Pudovkin (1893–1953). Bordwell (1985:9-25) beklemtoon dat in vroeë filmteorie die kameralens dikwels die plek van die implisiete aanskouer neem en na klankfilm die mikrofoon instaan vir die kyker se ore.

32 Verwys na Domańska *et al.* vir ŉ bespreking van die invloed van die Amerikaanse geskiedkundige Hayden White (1928–2018) se beskouing van die belang van narratiewe vir historiografie.

Die moontlike verhale of narratiewe fragmente manifesteer in die heterochronotopiese "gapings" tussen die tydsones wat geaktiveer word deur die verskillende objekte in die werk – wat op hul beurt ruimtelike assosiasies daarstel. Die proses demonstreer die subjektiewe aard van tyd soos uitgelig deur Ricoeur (1985). Die leser se geleidelike konstruksie van narratiewe betekenis kan verder ondersoek word (Kafalenos, 2006). Resepsieteorie fokus op die strategieë wat lesers gebruik en beklemtoon die proses van lees of interpretasie. Die oop betekenis van die kunswerke word deur 'n resepsiematige benadering beklemtoon. Gapings in die "teks" kan deur die aanskouer of "die leser" ingevul word. Geen verhaal is ooit heeltemal voltooi nie, en daarom is daar gapings wat ingevul kan word.

2.3.5 Narratiwiteit

'n Lewendige bespreking gaan gepaard met die term narratiwiteit se ontwikkeling tot 'n sentrale konsep in narratiewe analise (soos byvoorbeeld vir Audet, 2007; Sternberg, 2001; Sturgess, 1992). Soos beklemtoon word deur Abbott (2014)[33] word aandag toenemend gegee aan die interaksie tussen narratiewe en die leser of gehoor wat narratiewe aktiveer of lewendig maak. In hierdie bespreking word gefokus op die verskil van 'n reële narratief en iets wat oor narratiwiteit beskik en daarom narratiewe refleksie uitnooi (kyk ook Quist, 2020). Die term narratiwiteit dra by tot uitbreiding van die studie van narratiewe, wat weer die veld van narratologie getransformeer het.

As deel van die beskouing van 'n moontlike "narratologie van musiek" (kyk Almén, 2008), verwys teoretici soos Micznik (2001:193) en Wolf (2004:81) byvoorbeeld na die term om die narratiewe effekte wat moontlik is in die medium te probeer vasvang, maar nie werklik 'n storie vertel nie. Volgens Herman (2002:90-1) dui die konsep van narratiwiteit dan op die kenmerk van iets "more or less prototypically storylike". Soos Herman (2002) suggereer, stem hierdie beskouing van narratiwiteit ooreen met die onderskeid wat getref kan word tussen "extensional" en "intentional" aspekte van narratief. Hierdie onderskeid is eerste bekendgestel binne die veld van narratologie deur die toepassing van die "possible worlds theory" soos deur Doležel (1998), Pavel (1986) of Ryan (1992; 2019).

---

[33] Vir meer oor die invloed van narratiwiteit as 'n narratologiese konsep kan daar verwys word na Abbott, (2014) se bespreking daarvan in die *The living handbook of narratology*, gebaseer op *The Handbook of Narratology* (2009), met Hühn *et al.* as redakteurs.

Volgens Abbott (2014) is dit nie verbasend dat narratiwiteit algemeen gebruik word vir die storie-agtige aard van ’n medium, eerder as ’n noodsaaklike aspek of stel elemente waardeur narratief gedefinieer word nie.

Die bydrae van die term narratiwiteit tot die uitbreiding van die dissiplinêre toepassings is grootliks gebaseer op die beskouing daarvan as verwysend na ’n eienskap of aangevoelde kwaliteit, iets wat nie heeltemal definieer kan word nie en onderhewig is aan grade van betekenis. Ryan (2005:347; 2006:10-11) tref ’n onderskeid tussen “being a narrative” en “possessing narrativity”, of om narratief te wees en oor narratiwiteit te beskik. Hierdie aanpasbaarheid en mate van vryheid van kategorisering, gaan met ’n aantal belangrike vraagstukke gepaard, soos reeds uitgelig deur Abbott (2014). Daar kan gevra word of ’n narratief kan beskik oor of verwys na meer as een gebeurtenis (kyk Hühn, 2013 se bespreking van *Event and Eventfulness*). Daar kan ook gevra word of narratiewe gebeure op ’n oorsaaklike vlak verbind moet wees (Toolan, 2011) en moet narratiewe dan ’n menslike entiteit betrek (Jannidis, 2013)? Hierdie vraagstukke gee aan die term van narratiwiteit ’n sekere gebruikersvriendelikheid en moontlike verdere toepassing, insluitend om moontlik van toepassing te wees op visuele storievertelling. Die toepassing van narratiwiteit op visuele storievertelling is veral van toepassing vir hierdie studie.

In kort, as ’n narratief beskou kan word as ’n ietwat onsekere konsep of “fuzzy concept” (Ryan, 2007; Jannidis, 2003), dan verwys narratiwiteit as ’n begrip na hierdie onsekerheid (Herman, 2002). Die praktiese toepassing van hierdie term dra by tot die ontwikkeling van ’n soort “transgenre” en “transmediale” narratologie, met ander woorde ’n narratologie wat oor die grense van genre en media beweeg (Ryan, 2005, 2006, 2009; kyk ook Combrink & Allen, 2019:2). Hierdie benadering sluit in narratiewe in genres en media waarin woorde nie meer sentraal tot vertelling in die konvensionele sin, in die konteks van teksgebaseerde narratiewe, is nie en waar lesers, aanskouers of gebruikers van byvoorbeeld kunswerke of digitale omgewings nou eerder beskou kan word as aktiewe deelnemers in die (re)konstruering van narratiewe aspekte van verskillende kontekste – op ’n wyse wat in verband gebring kan word met Iser (1974) se resepsieteorie (kyk ook Shi, 2013). Hierdie benadering fasiliteer die beskouing van narratiwiteit in media sonder die verwagting van gebeurtenis (soos in liriese digkuns) of opeenvolging (soos in skilderkuns), kenmerke wat gewoonlik beskou word as onderliggend aan of selfs noodsaaklik vir narratiewe.

Narratiwiteit word, egter, nie eksklusief gebruik in 'n intensionele sin nie. In sy herbeskouing van hierdie problematiese terminologie, poog Prince (2008:19) om uit te brei op die konsep van narratiwiteit. Prince (2008) gebruik vir die entiteit waaruit narratief bestaan, die term "narrativehood" en vir die eienskappe van narratief, gebruik hy die term "narrativeness". In Prince se benadering, kan beide hierdie aspekte beskou word as veranderlike konsepte in die sin dat hulle onderhewig is aan grade van betekenis. Morson (2003:59) tref juis 'n onderskeid tussen die gedefinieerde objek, waarvoor hy die term narratief gebruik, en die eienskap van narratiwiteit, 'n eienskap wat 'n narratief kan besit of dalk selfs nie het nie (kyk ook Hühn, 2008:143). 'n Verdere komplikasie vir enige poging om die verskeidenheid van diskoerse rondom narratiwiteit te organiseer, is die wyse waarop die term gebruik is in modaliteit en genrekategorisering om 'n veld van spesifiek narratiewe modes uit een te sit binne 'n meer uitgebreide veld, waarin narratief net een van 'n verskeidenheid kommunikatiewe en artistieke modale kan wees. In beide benaderings, van meer spesifiek tot meer algemeen, speel die aanpasbaarheid van die veranderlike verskynsel van narratiwiteit 'n sentrale rol.

In postklassieke narratologie word die term narratiwiteit dikwels gebruik om iets te suggereer wat 'n narratiewe respons uitlok, sonder om 'n volwaardige narratief te wees (Abbot, 2011:4-5; vgl. Ryan, 2004:9). Objekte, insluitende visuele kunswerke, kan narratiwiteit besit, volgens Ryan (2004:9) "have narrativity". Narratiwiteit word daarom algemeen gebruik binne transmediale studies. Tipiese narratiewe verwagtinge soos gebeurtenis en opeenvolging van gebeure word minder belangrik as die sin van 'n storie, selfs 'n onleesbare een (Bal, 1999:252), ingeskryf in iets soos 'n kunswerk. Die gebruik van ruimte en temporele strategieë in werke, anders as letterkunde, kan as potensieel genarratiwiseer beskou word, as so bepaal word deur die interpreteerder (kyk Combrink-Rathbone, 2014:224). Die temporele dimensie is geneig om objekte 'n sin van narratiwiteit te gee (Bal, 1999:34, 170, 316). Die kunswerk word genarratiwiseer deurdat iets gebeur het of besig is om te gebeur. Narratiwisering betrek so die aanskouer as mede-verteller vanaf narratiewe elemente as tekens of leidrade ingebed in die kunswerk, wat nagespeur en verder oor besin kan word.

Figuur 2.15: Jeannette Christensen.1995. *Every Day is a Miracle* (*Elke dag is ’n wonderwerk*). Installasie van goudkleurige gelatien op sewe staalbanke. Verandering na vier weke. Port of Art, Ars Baltica, Kotka, Finland.

Die wyse waarop temporaliteit geneig is om aan kunswerke ’n sin van narratiwiteit te gee, word deur Bal (1999:168-169; kyk ook 2009a) geïllustreer aan die hand van die Noorweegse kunstenaar Jeannette Christensen (geb. 1958) se uitdagende gebruik van gelatien. Christensen se installasie *Every Day is a Miracle* of *Elke dag is ’n wonderwerk* (1995; kyk fig. 2.15) bestaan uit sewe goud-geel, gelatien-bedekte banke wat in ’n ou bomskuiling geïnstalleer is (Christensen, 2020). Jellie is bekend as vinnige nagereg, wat geëet word en dan van vergeet word. Deur ’n monumentale werk in gelatien te skep, word verganklikheid en kortstondigheid as temas gesuggereer. Die werk verander oor tyd, met tekens van tydverloop sigbaar in die jellie se oppervlak, met tyd self ingebed in die werk as ’n intervensie in die hede.

2.4 Slotbeskouinge

Hoofstuk Twee bied die teoretiese begronding van die studie waarin sleutelkonsepte geïdentifiseer en teoreties belig is. In hierdie hoofstuk is spesifiek ondersoek ingestel na die verhouding tussen tyd, heterochronotopie en liminaliteit, met die konsep van heterochronie as belangrike begrip uitgelig. Die teoretiese besinning sluit in die problematiek rondom tyd en temporele aspekte in die beeldende of visuele kunste, kategorieë van tyd in die visuele kunste en die verband tussen heterochronotopie en liminaliteit. Daar word spesifiek verwys na die verband tussen tyd en ruimte en die narratiewe dimensie van tyd, asook relevant tot *vanitas* en narratiewe van verganklikheid en sterflikheid.

Die teoretiese ondersoek bied ’n moontlike model vir die interpretasie van tyd in kontemporêre visuele kuns deur middel van die formuleer van narratologiese uitgangspunte – ook in die lig van verhalende suggesties in ’n werk. In dié studie gaan daar gevolglik geargumenteer word dat onvoltooide narratiewe van liminaliteit en heterochronotopie in Guy du Toit se *Beach Scene I* en *Beach Scene II* gekonstrueer word deur die wisselwerking tussen gelaagde tyd- en ruimtelike aspekte ingebed in die beeldhouwerke en die transformerende aard van die strand as tussen-in ruimte. Die moontlike verhale of narratiewe fragmente manifesteer in die heterochronotopiese “gapings” tussen die tydsones wat geaktiveer word deur die verskillende objekte in die werk – wat op hul beurt ruimtelike assosiasies daarstel. Die proses demonstreer die subjektiewe aard en problematisering van tyd, en spesifiek narratiewe tyd, in die visuele kunste.

HOOFSTUK DRIE

Kunshistoriese kontekstualisering: Tyd, die strand en (see)water in die visuele kunste

3.1 Inleiding

Water, as noodsaaklik vir menslike lewe, maar potensieel vernietigend soos deur vloede of die verspreiding van siekte, kan beskou word as 'n belangrike tema in kuns wat verdere ondersoek verg (vgl. Curnin & Brooks, 2020; Dixon, 2011:12; Stevens, 2013:217). In hierdie hoofstuk word die tradisie van die uitbeelding van water, en spesifiek die strand en see, in die visuele kunste bespreek. Die doel van die hoofstuk is om ondersoek in te stel na die verskeie betekenisse wat opgeroep word deur die uitbeelding van water, met 'n fokus op suggesties van liminaliteit en verganklikheid in die uitbeelding van water en spesifiek die see. Die fokus van die bespreking word gerig deur Meethan (2012:70) se beskrywing van die strand as 'n liminale ruimte. Belangrike temas relevant tot die latere bespreking van die strand as 'n transformerende grens in Du Toit se *Beach Scenes* word uitgelig. Voorbeelde word hoofsaaklik uit die Westerse kunstradisie gebruik. Daar word selektief te werk gegaan, met kunswerke bespreek wat ooglopend aansluit by die tema van water as beide vernietigend en lewensgewend.

Hoofstuk Drie begin met 'n bespreking van geselekteerde skilderye uit die negentiende eeu rondom die temas van water en die see. Eerstens word die uitbeelding van die Sublieme oseaan in die Romantiese tradisie bespreek met verwysing na Turner se skilderye van die see. As deel van hierdie afdeling word die uitbeelding van verdrinking ook bespreek met verwysing na die gendermatige beskouing van die verdrinkte liggaam in negentiende-eeuse skilderye en kontemporêre kunswerke wat hierby aansluiting vind. Tweedens word Impressionistiese benaderings tot water uitgelig met 'n fokus op Monet se voorstelling van die wateroppervlak. Die derde afdeling verwys na die water as vergestalting van tydverloop en verganklikheid in geselekteerde kunswerke. As deel van hierdie afdeling word die assosiasie tussen water, die see en strand, as die grens tussen lewe en dood bespreek aan die hand van Magritte se *L'Invention Collective* (*Kollektiewe uitvinding*; 1934). In die vierde afdeling word Jason deCaires Taylor (geb. 1974) se onderwaterbeelde bespreek as voorbeeld van 'n kontemporêre kunstenaar se hantering

van die transformerende rol van die see en die onderwaterwêreld, met ’n fokus op die transformerende werking van bewegende soutwater oor die verloop van tyd op die materiale waaruit die beelde gekonstrueer is. ’n Oorsig word nou gebied van die uitbeelding van water en die strand in die visuele kunste.

3.2 Die strand en (see)water in die visuele kunste

Die komplekse assosiasies rondom water, en spesifiek die see, sluit die oorgang van lewe na dood in (Baderoon, 2009:89; Corbin, 1994:246). Hierdie assosiasie van water met die oorgang tussen lewe en dood is reeds ondersoek deur die Franse fenomenologiese filosoof Gaston Bachelard in *Water and Dreams* (*Water en drome*; 1983), ’n voortbouing op sy psigoanalitiese analise van die poëtiese verbeelding (kyk Bachelard, 1983:12; kyk ook [1958]1994; Göttler, 2014). Dink byvoorbeeld aan die Japannese kunstenaar Katsushika Hokusai se *ukiyo-e* of houtblokdruk *Groot Golf van Kanagawa* beter bekend as *Die Groot Golf* (1830–1833; verskeie herdrukke; kyk fig. 3.1). In hierdie bekende werk deur Hokusai is ’n paar bootjies besig om te roei tussen reusagtige golwe in, met die grootste golf ’n verpersoonliking van die krag van die natuur teenoor die poging van die roeiers (kyk Baatschi, 2016:204).

Figuur 3.1: Katsushika Hokusai. 1830-1833, verskeie herdrukke. *Kanagawa oki nami ura* of *Groot Golf van Kanagawa* (*Die Groot Golf*). Ukiyo-e of houtblokdruk.

Figuur 3.2: Joseph Mallord William Turner. 1842. *Snow Storm at Sea: Steamboat off a Harbour’s Mouth* (*Sneeustorm ter see: Stoomboot by die Hawemond*). Olie op doek.

Die potensiaal van geweld op die see word ook beklemtoon in negentiende-eeuse uitbeeldings van die see of seelandskappe in die tradisie van die Romantiek. Skilderye soos die Britse kunstenaar Joseph Mallord William Turner (1775–1851) se *Snow Storm at Sea: Steamboat off a Harbour’s Mouth* (*Sneeustorm ter see: Stoomboot by die*

Hawemond; 1842; kyk fig. 3.2) beeld die motief van ’n sukkelende skip op ’n stormagtige see uit (Graham-Dixon, 2019:238). Gevolglik kan die strand beskou word as ’n marginale sone van potensiële gevaar waar mense wat die landgrens verlaat die risiko loop om weggespoel te word en te verdrink.

Die aktiewe en transformerende rol van water oor die verloop van tyd in die verwering van die omgewing, word verder duidelik gemaak in Robert Smithson se bekende *Earth art* of aardkunswerk *Spiral Jetty* (1970; voortgaande) (kyk fig.3.3). Die spiraalstruktuur is geïnspireer deur die groei van ’n kristalstruktuur oor tyd en verweer gelydelik deur die werking van die natuurlike elemente, om uiteindelik weer deel te word van die natuurlike landskap. Hierdie transformerende aard van water is ook sentraal tot die uitstalling *Water, the [Delicate] Thread of Life* by die Standard Bank Galery saamgestel deur die kurator Marion Dixon (kyk Freschi, 2011). Die diverse versameling werke uitgestal sluit in Noria Mabasa (geb. 1938) se *Carnage II (Natal Flood Disaster)* of *Slagting II* (1988). ’n Latere werk deur Mabasa wat hierby aansluit is *Flood Mozambique* (*Vloed in Mosambiek*; 2002; kyk fig. 3.4). Mabasa se beelde, gekerf uit ’n enkel uitgespoelde boomstomp, verwys na die verwoesting veroorsaak deur die wysverspreide vloede in 1987 en ook in 2002 (Raubenheimer, 2012). In die Suid-Afrikaanse konteks is daar ’n verhoogde bewustheid van die problematiese geskiedenis en voortgaande ongelykheid van toegang tot water en bedreigings van watersisteme (Baderoon, 2009:89). Cock (2018) bied byvoorbeeld ’n uitgebreide geskiedenis van ’n spesifieke rivier, naamlik ’n biografie van die Kowierivier in die Oos-Kaap, as getipeer deur ongelyke magsverhoudings.

Figuur 3.3: Robert Smithson. 1970; voortgaande. *Spiral Jetty*. Basalt, soutkristalle, grond en water. Rozel Point, Great Salt Lake, Utah.

Figuur 3.4: Noria Mabasa. 2002. *Flood Mozambique (Vloed in Mosambiek)*. Gekerfde hout.

Meer onlangse voorbeelde van kontemporêre kunswerke met die transformerende aard van water as belangrike tema sluit die Suid-Afrikaanse kunstenaar en filmmaker William Kentridge (geb. 1955) se muurgravering *The Flood Triumphs and Laments* (*Die Vloed Oorwinnings en Klaagliedere*; 2016; fig. 3.5) in, wat gekerf is in die mure langs die rivierbanke van die Tiber in Rome. Die prosessie van figure wat uitgebeeld is langs die rivieroewer vermeng nuwe en historiese figure van Rome se verlede, van mitologie tot die hede. Kentridge, bekend vir sy tekenfilms, se werk herinner aan die voortgaande verband tussen water en die verlede. Die *performance* dien as inspirasie vir 'n reeks monumentale drukwerke in samewerking met David Krut Projekte, insluitende *The Flood* (*Die Vloed*; 2016-2017; kyk fig. 3.6) saamgestel uit verskeie houtsnitte (Snyman, 2017).

Figuur 3.5: William Kentridge. 2016–2017. *The Flood* (*Die Vloed). Triumphs and Laments* (*Oorwinnings en Klaagliedere*) reeks houtdrukwerke.

Figuur 3.6: Danielle Malherbe. 2019. *Poetic Encounter* (*Poëtiese ontmoeting*). Olie op doek.

Die uitbeelding van water in kontemporêre Suid-Afrikaanse kuns is reeds deur Ingrid Stevens (2013:217) ondersoek met verwysing na skilderye deur die kontemporêre Suid-Afrikaanse skilders Adriana van Heerden (geb. 1956) en Kevin Roberts (geb. 1965) vanuit 'n Jungiaanse en psigoanalitiese benadering, en beklemtoon die aard van water as noodsaaklik vir lewe, maar potensieel vernietigend (vgl. Dixon, 2011:12; Stevens, 2013:217). Danielle Malherbe (2015) ondersoek aspekte van landskap en water wat as Arkadies, pastoraal en nostalgies beskou kan word, met spesifieke verwysing na die swembad in kontemporêre Suid-Afrikaanse skilderkuns en haar eie skilderye (kyk fig. 3.6) dui op hierdie belangstelling. Arkadia, as paradys of Utopie, word dikwels in Westerse denke geassosieer met 'n poel water en word deur Stevens en Malherbe (2016:80-94) verder ondersoek in die werk van geselekteerde Suid-Afrikaanse skilders.

Cusack (2012:17) argumenteer egter in die bloemlesing *Art and identity at the water's edge* dat verdere ondersoek ingestel moet word na die uitbeelding of representasie van "die grens van water" en spesifiek die strand in die visuele kunste. Die vraagstuk kom na vore oor hoe kunstenaars die strand, as grens tussen land en water, as 'n tema en 'n wegspringpunt gebruik tot verdere eksperimentering en hoe hierdie uitbeeldings verskeie lae van betekenis kan suggereer.

3.2.1 Die sublieme oseaan en die Romantiese tradisie

Vanaf die negentiende eeu is daar verskeie uitbeeldings van die see en strand (Cusack, 2012:4). Ten spyte van die verskeie voorstellings van riviere, is die see die primêre onderwerp waarin water as sentrale element geïnkorporeer word gedurende die negentiende eeu. Die voorstelling van water as 'n belangrike onderwerp in skilderkuns tydens die negentiende eeu, kan verbind word aan die geleidelike ontwikkeling van landskapkuns as onafhanklike genre sedert die sewentiende eeu (Nicholson, 2009:57). Landskapskilderkuns kom tot volle reg as 'n onafhanklike en uiteindelik gerespekteerde genre in die negentiende eeu. Volgens Clarke (2010:36) speel water toenemend 'n belangrike, maar onderwaardeerde rol in Europese kuns in die vroeë negentiende eeu. Veral van belang in hierdie ontwikkeling van voorstelling van water landskapskildering is die see as landskap of die "seelandkap" as 'n subgenre in landskapkuns.

Die konsep van die landskap as pittoresk of skilderagtig, of 'n landskap as waardig om geskilder te word, is veral van belang in die Romantiese era (Paden, 2013:6). 'n Toename in toerisme, aangespoor deur die verbeterde en uitgebreide spoornetwerk in beide Europa en Amerika en die moontlikheid van ontspanningstyd met verbeterings in arbeidkondisies, dra by tot die gewildheid van landskapkuns. Landskapkuns word 'n wyse om kommentaar te lewer op en te besin oor spirituele, morele of historiese kwessies. Reeds in die agtiende eeu beskou kunstenaars die aantreklike, plesierige en estetiese atmosfeer van natuurlike landskappe as inspirasie. Die potensiaal van geweld op die see word ook beklemtoon in negentiende-eeuse uitbeeldings van die see of seelandskappe in die tradisie van die Romantiek. Skilderye soos die Britse skilder Joseph Mallord William Turner se *Sneeustorm ter see: Stoomboot by die Hawemond* (1842; kyk fig. 3.2) beeld die motief van 'n sukkelende skip op 'n stormagtige see uit. Gevolglik kan die strand beskou word as 'n marginale sone van potensiële gevaar waar mense wat die landgrens

verlaat die risiko loop om weggespoel te word en te verdrink. In die laat agtiende eeu word die Verligting se fokus op rasionaliteit toenemend vervang deur die Romantiese fokus op emosionele uitdrukking, ook in die benadering tot landskapkuns (Nicholson, 2009:57).

Vanaf die agtiende eeu gaan Romantiese digters en kunstenaars toenemend na die strand op soek na die ervaring van die subliminaliteit van die oseaan met spesifieke aandag aan die strand as die area waarin elemente efemeries en ongedefinieer is (Corbin, 1995:63-66; 164-165; vgl. Bahrani, 2018; Tuan, 2013). Die sublieme is die ervaring om iets oorweldigend en selfs bedreigend te vind, soos uiteengesit in die Anglo-Ierse filosoof en politikus Edmund Burke (1729–1797) se *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful* (1757)[34]. Die ervaring van die sublieme se oorsprong lê in pyn en gevaar, in die teenwoordigheid van dít wat ons intimiderend en bedreigend vind (kyk ook Gil, 2006:448-449). Die sublieme kan as ’n kwaliteit van ’n landskap herken word as dit ’n gevoel van beide bewondering en vrees uitlok. In die Romantiese era word die see toenemend in skilderkuns voorgestel as kragtig en stormagtig, gewoonlik met ’n sukkelende skip as kwesbare menslike teenwoordigheid in teenstelling met die krag van die see (Clarke, 2010:36-37). Die sublieme suggereer ook ’n pessimisme, met die nietigheid van die mens wat ’n sin van bewondering van die natuur uitlok. Die rustelose energie en grensloosheid van die see dien as ’n metafoor vir die natuur as geheel, en word gebruik om die estetiese sensasie van sublimiteit op te roep.

’n Kunstenaar wie se hantering van water en spesifiek die see uitstaan, is Joseph Mallord William Turner (Clarke, 2010:36), wat geassosieer word met die Romantiese tradisie. Turner se ondersoek na die see in sy skilderkuns sluit in aanpassings en voortbouing op die werk van vroeëre Nederlandse skilders[35] (Mack, 2011:32). In die Engelse skool van landskapskilderkuns en in aansluiting by die Romantiek, skep Turner kunswerke wat reageer op die toenemende industrialisering van sy tyd (Wallace, 2011:64). Die landskap verkry ’n visionêre, transendentale atmosfeer in sy seelandskappe en mistige landskappe

---

[34] Verwys byvoorbeeld na die uittreksel *Of the Sublime* uit Burke se *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful* (1757) in Wolfson en Manning (2012:37-46)

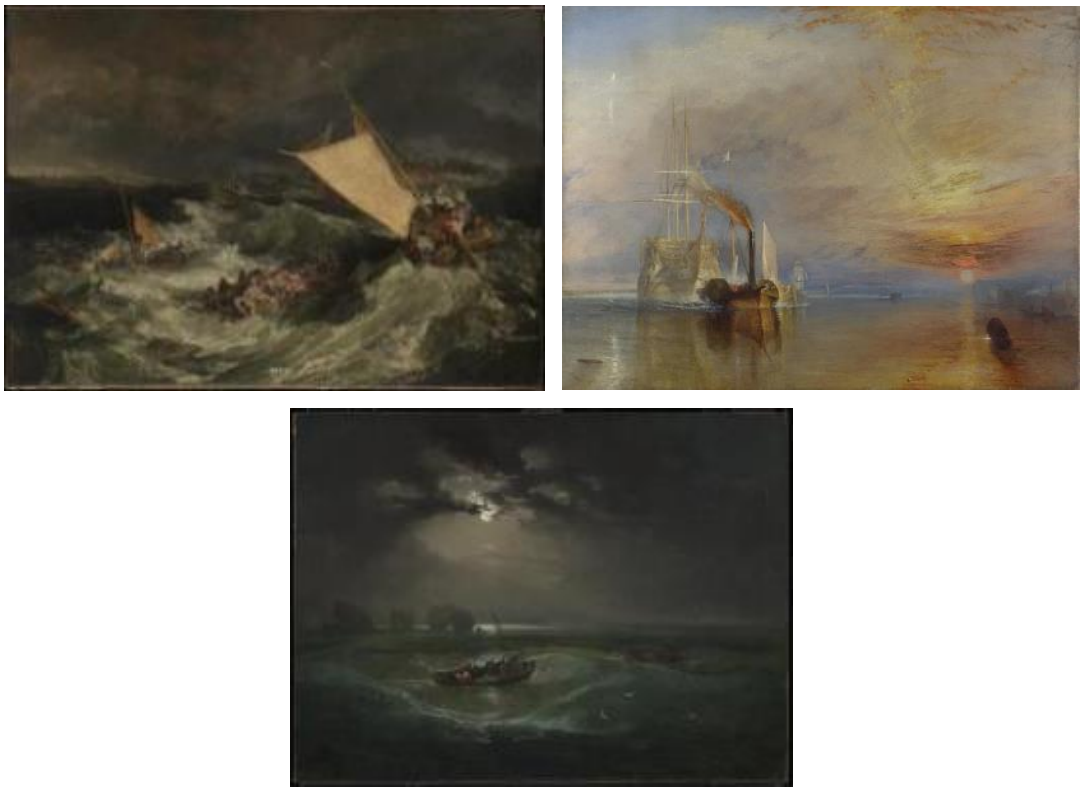
[35] In die vroeëre Nederlandse landskappe word die alledaagse platteland of kus gewoonlik uitgebeeld, soos in Aelbert Cuypt (1620–1691) se tonele van beeste in modderige velde onder ’n lug gevul met wolke, met die fokus in latere seeskappe meestal op die uitbeelding van skepe eerder as die see, met verskeie skilderye van militêre interaksies op die oopsee (kyk Monks, 2009:79).

(Hamilton, 2003). Aansluiting kan gevind word met Burke se konsep van die sublieme, as verwondering vermeng met vrees. Die sublieme as die konfrontasie met die wilde grootsheid van die natuur staan veral uit in Turner se skilderye van die see. Die jukstaponering van “storm” en “kalmte” het ’n lang tradisie in mariene skilderye van die see (Riding & Johns, 2014:11).

Turner se verskeie uitbeeldings van die see, van onstuimig tot kalm, sluit ook die ondersoek na die effek van lig op water in (Mack, 2011:32). Water bied ’n reflektiewe oppervlak wat Turner in sy landskapskilderye ten volle benut. In sy latere seeskilderye is die perspektief toenemend vanaf die strand (Hamilton, 2003:189). In *Waves Breaking on a Lee Shore* (*Golwe brekend op ’n Lee-strand*; ca. 1835) stel Turner die watergrens voor as ’n dubbelsinnige of onduidelike vermenging en samekoms van strand en see (Cusack, 2012:4). Sy skilderye bied dramatiese, ekspressiewe en atmosferiese voorstellings van mariene temas.

Turner se *The Shipwreck* (*Die skeepswrak* 1805; kyk fig. 3.7) is een van sy vroeë hanterings van die tema van die boot oorval deur ’n storm. Hierdie kenmerkend Romantiese tema is ook duidelik in sy bekendste viering van ’n oorlogskip, *The Fighting Temeraire tugged to her last berth to be broken up* (*Die vegtende Temeraire in haar laaste aanlêplek voor sy opgebreek word*) van 1839 (kyk fig. 3.8). In hierdie uitbeelding word ’n ou skip wat in die Napoleontiese Oorloë (1803–1815) gebruik is, gesleep op ’n laaste reis om opgebreek te word (Payne, 2012:25; Steinberg, 2001:151). Turner se belangstelling in die see as genre gaan terug na van sy vroeë werke (Riding & Johns, 2014:14). Die eerste olieskildery wat Turner uitstal by die Royal Exhibition in 1796 is die seelandskap *Fisherman at Sea* (*Vissermanne ter see*; kyk fig. 3.9) (Clarke, 2010:37). Hierdie skildery dra ’n gevoel van kalm harmonie oor, in teenstelling met die turbulensie en gevoel van komende gevaar en potensiële vernietiging in die latere *Die skeepswrak*.

’n Skip wat deur ’n storm vaar, is ook die onderwerp van een van Turner se bekendste skilderye, naamlik *Sneeustorm ter see: Stoomboot by die Hawemond*; (1842). In hierdie skildery is water, eerder as die menslike drama, die hooffokus (Clarke, 2010:38). Die sneeustorm oor die water bied meer van ’n gevoel van die see se mag as in die vroeëre skilderye, aangesien die waters die boot visueel domineer, sonder die drama van ’n skeepswrak.



Figuur 3.7: J.M.W. Turner. 1805. *The Shipwreck* (*Die skeepswrak*). Olie op doek. Tate, Londen.

Figuur 3.8: J.M.W. Turner. 1839. *The Fighting Temeraire tugged to her last berth to be broken up* (*Die vegtende Temeraire in haar laaste aanlêplek voor sy opgebreek word*). Olie op doek. National Gallery of Art, Londen.

Figuur 3.9: J.M.W. Turner. 1796. *Fishermen at Sea* (*Vissermanne ter see*). Olie op doek. Tate, Londen.

Die kragtige, dramatiese manifestasie van die see is te sien in verskeie ander skilderye deur Turner, soos die oliestudie van golwe *Waves Breaking on a Lee Shore* (*Branders breek op 'n beskutte kus*; ca. 1835) (Clarke, 2010:38-39). 'n Variasie op die tema van die skeepswrak is *Rough Sea Wreckage* (*Ontstuimige seewrak*; ca. 1840-1845, olie op doek) wat 'n later oomblik in die verloop van die gebeure uitbeeld. In *Longships Lighthouse, Land's End* (*Longship-ligtoring, Land's End*; ca. 1834, waterverf) kom die seevaarders om, ten spyte van die waarskuwende ligtoring in die agtergrond. *Dawn after the Wreck* (*Dagbreek na die wrak*; ca. 1841, grafiet, waterverf, pastel op papier) handel weer oor die nadraai van 'n skeepswrak en beklemtoon die verloop van tyd die dag na die storm, met die see nou weer kalm. Met *The Wreck Buoy* (*Die wrakboei*; ca. 1807, verwerk 1849, olie op doek; kyk fig. 3.10) word ook teruggekyk na die plek waar 'n skip vergaan het, maar 'n langer tydverloop word gesuggereer, met die boei in die voorgrond die enigste leidraad dat 'n dramatiese gebeurtenis op die spesifieke plek plaasgevind het.

Figuur 3.10: J.M.W. Turner. ca.1807, verwerk 1849. *The Wreck Buoy* (*Die wrakboei*). Olie op doek. Walker Art Galery, Liverpool.

Figuur 3.11: J.M.W. Turner. Eerste uitgestal 1843. *The 'Sun of Venice' Going to Sea* (*Die 'Sun of Venice' ter see gelaat*). Olie op doek. Tate Britain, Londen.

Sy finale seeskap gestuur aan die Royal Academy in 1849, naamlik *The Wreck Buoy*, kan beskou word as een van sy mees enigmatiese werke, 'n werk van sy jonger dae herverwerk, met die beeld getransformeer, amper asof om aan te dui dat sy lewenswerk altyd "in proses" bly (Riding & Johns, 2014:23). In teenstelling met die gevolge van 'n skeepswrak uitgebeeld in *Die wrakboei*, kom Turner se *The 'Sun of Venice' launched* (*Die 'Sun of Venice' ter see gelaat*; kyk fig. 3.11) voor om 'n meer optimistiese uitbeelding te bied van 'n vissersboot wat in die oggend seil. Die skilderye is egter by die Royal Academy in 1843 uitgestal met die kunstenaar se gedig *Fallacies of Hope*, wat impliseer dat die vaart teen die aand tot 'n tragiese einde sal kom (Clarke, 2010:39).

Turner skilder ook ander belangrike skilderye van skepe ter see waarin lewe en dood kwessies ter sake is. In sy bekende *The Slave Ship (Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying – Typhoon Coming on)* wat vertaal kan word as *Die slaweskip (Slawehandelaars gooi die gestorwenes en sterwendes oorboord – tifoon wat aankom;* 1840; kyk fig. 3.12) is daar ook dood deur water, maar die verdrinking van die slawe is die gevolg van menslike eerder as natuurlike aksie (Clarke, 2010:39-40). *Die slaweskip* is een van Turner se bekendste werke (Scott, 2009:73). Die gebeure verwys na 'n kaptein van 'n slaweskip wat, nadat hy agterkom dat sy versekeringsmaatskappy slegs vergoed vir slawe wat ter see sterf, die opdrag gee dat siek en sterwende slawe oorboord gegooi moet word. In teenstelling hiermee bied *Peace – Burial at Sea* (*Vrede – begrafnis ter see*; 1842; kyk fig. 3.13) 'n teenpool deur 'n eerbiedige aksie van rou wanneer 'n lyk ritueel oorboord geplaas word.

Figuur 3.12: J.M.W. Turner. 1840. *Die slaweskip* (*Slawehandelaars gooi die gestorwenes en sterwendes oorboord – tifoon wat aankom*). Olie op doek. Museum of Fine Art, Boston.

Figuur 3.13: J.M.W. Turner.1842. *Peace – Burial at Sea* (*Vrede – begrafnis ter see*). Olie op doek. Tate, Londen.

Die slaweskip beeld uit ŉ regte gebeurtenis in 1783 wat opgeteken is in Thomas Clarkson se boek *The History of the Abolition of the Slave Trade*, heruitgegee in 1839 (McCoubrey, 1998:320). Clarkson se beskrywing dien as inspirasie vir Turner se keuse van onderwerp vir hierdie skildery. Die slaweskip as kontensieuse visuele ikoon en die rol van herinnering word in diepte bespreek deur Finley (2018) in *Committed to memory: The art of the slave ship icon* met verwysing na die skematiese voorstelling van die slaweskip as artefak van weerstand en herinnering. Die problematiek rondom die uitbeelding van swart liggame deur wit kunstenaars moet erken word, ook met verwysing na Turner (Brace, 2020:441). In aansluiting by Ricoeur (2006:483) word erkenning gegee aan die belang van herinneringe aan onregmatighede in die verlede, wat nie onderdruk, geïgnoreer of ontken mag word nie. Daar word egter kennis geneem van die problematiek rondom die poging om 'n stem aan ander te gee (vgl. aansluitende argumente van Spivak, 1988:24-28).

Turner se emosionele uitbeelding van hierdie aksie pas by die barbaarse optrede van die slawehandelaars. Die kunstenaar transformeer die son na ŉ komeet tussen skarlakenrooi wolke. Die slaweskip beweeg in die agtergrond, op ŉ turbulente see met die slawe oorboord gegooi om te verdrink. Die relatiewe verhouding tussen die klein menslike vorms en die lug en uitgestrektheid van die see beklemtoon die gevoel van die sublieme, en spesifiek die krag van die natuur teenoor mense. Met nadere ondersoek kan die ysterboeie om die arms en bene van die sterwende slawe waargeneem word – hulle is tot die dood verdoem.

’n Belangrike kontemporêre Suid-Afrikaanse werk wat aansluiting vind by Turner se uitbeelding is Hilary Jackson Graham (geb. 1943), lid van die Grahamstadgroep, se *The Mendi* (1994; kyk fig. 3.14). Die triptiek beeld die sinking van die troepskip SS *Mendi*, die grootste oorlogtydse seekatastrofe in Suid-Afrikaanse geskiedenis, uit (Javett-UP, 2020b). Op 21 Februarie 1917 sink die *Mendi*, met lede van die South African Native Labour Contingent (SANLC), op roete na Frankryk vir diens in die Eerste Wêreldoorlog (1914-1918), met 615 mans wat sterf (Grundlingh, 2011:120). Graham werk aan die projek vir vyf jaar, met die skilderye van die verdrinkende mans van die *Mendi* eerste uitgestal by die Grahamstad Nationale Kunstefees en nou weer ingesluit as deel van die openingsuitstalling van die Javett Art Centre by die Universiteit van Pretoria (Smith, 2019:102). Die tragedie word beskou as ’n belangrike gebeurtenis in die herskouing en herdenking van die rol gespeel deur swart soldate tydens die Eerste Wêreldoorlog (kyk Holm, 2017).

Figuur 3.14: Hilary Jackson Graham. 1994. *The Mendi*. Olie op doek, 120 x 510 cm.

Die genuanseerde ondersoek na mense se verhouding met die natuur en water is sentraal tot Turner se belangrike reeks skilderye van die vroeë 1840’s. Hierdie tema kan ook gevind word in Turner se landskap *Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps* (*Sneeustorm: Hannibal en sy leër wat die Alpe oorsteek*; 1812) (Clarke, 2010:40). In die uitbeelding van die heroïese aksie uit die klassieke geskiedenis soos opgeteken deur die Romeinse geskiedkundige Livy, word die menslike narratief verdwerg deur die natuur (Wallace, 2011:74) Die genre van historiese skilderkuns, gewoonlik so hooggeag, word sekondêr tot die landskap weens die rol van water. Hy beeld ook die sentrale narratief van vloede in die Westerse tradisie uit, naamlik die sondvloed uit Genesis in die Bybel (6:9-9:29) (Clarke, 2010:40). Soos bespreek deur Wallace (2011:61) is die tema reeds uitgebeeld in *The Deluge* of *Die Vloed* (ca. 1805), maar hy keer terug na die tema in *Shade and Darkness – The Evening of the Deluge* (*Skadu en donker – die aand van*

die Sonvloed; 1843), wat deel vorm van ’n paar met *Light and Colour – The Morning after the Deluge* (*Lig en kleur – die oggend na die Sonvloed*; 1843). Die begin van die boek van Genesis waarin die wêreld beskryf word voor die skeiding van die waters en die skepping van land, kan verbind word aan die kosmiese dimensie en die afwesigheid van grense in Turner se skilderye.

Hierdie skilderye bevat ekspressiewe kwashale, gevul met passie en energie, wat die Romantiese ingesteldheid toon wat die fondasie is vir Turner se kuns (Gorse, 2002:99). Die vermoë van suiwer kleur om emosie te ontlok is ’n sleutelelement van Turner se hoogs persoonlike styl. Die wasigheid van die skildervorms en komposisie beklemtoon die kleurgebruik en kwashale. Turner innoveer in werke soos *Die slaweskip* deur kleur te bevry van definiërende buitelyne om beide die krag van die natuur en die kunstenaar se emosionele reaksie daartoe uit te beeld. In sy skilderye is die realiteit van kleur gevolglik die realiteit van emosie.

Een van Turner se tydgenote wat die meer metaforiese moontlikhede van die skip ter see as ’n tema ondersoek, is die Franse Romantiese skilder en litograaf Théodore Géricault (1791–1824) (Riding, 2004:6). Alhoewel nie hoofsaaklik ’n landskapskilder nie, bied Géricault ’n belangrike bydra tot die tema van gevaar ter see, naamlik sy monumentale skildery *Le Radeau de la Méduse* of *Vlot van die Medusa* (1818–1819; kyk fig. 3.15) (Clarke, 2010:42). Die oorspronklike titel van die ambisieuse projek is *Scène de Naufrage* of *Skeepswraktoneel* met ’n uitbeelding van ’n skeepswrak in olie op doek, geskilder van 1818 tot 1819.

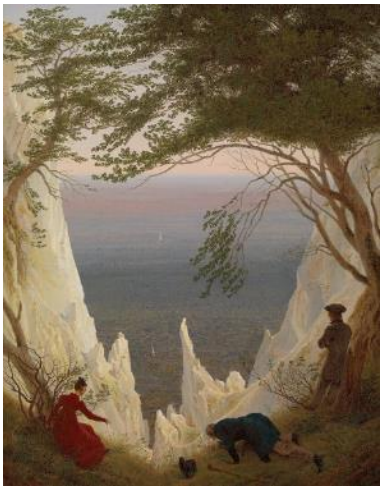
Figuur 3.15: Théodore Géricault. 1819. *Le Radeau de la Méduse* (*Vlot van die Medusa*).

Die onderwerp van die kunswerk is ’n Franse skip, die Medusa, wat vergaan het in 1816 naby die kus van Afrika, toe dit ’n rotsbank tref weens die onkunde van die kaptein (Riding, 2003:39). Die vlot dryf vir twaalf dae lank ter see, maar daar is slegs vyftien oorlewendes oor toe ’n skip uiteindelik die vlot waarneem en tot hulle redding kom. In die skildery poog die paar oorlewendes om ’n vlag te hys om ’n skip in die verte se aandag te trek. Die oorlewendes en die wat reeds gesterf het word in ’n X-vorm gerangskik in die komposisie, met een liggaam wat die ander oorvleuel. ’n Diagonale as strek van die liggame onder in die linkerskantste hoek na die figuur op die toppunt van die piramiede van liggame wat ’n flenter lap waai na die skip op die horison. Die diagonale plasing van die vlot betrek die aanskouer in die toneel. Die massa liggame is in teenstelling met die kenmerkende horisontale/vertikale organisering van vroeër Neoklassieke komposisies. Alhoewel Géricault steeds belangstel in die heroïese en die epiese, en hy opgelei is in klassieke tekening, reageer hy teen die rigiede idealisme van die Neoklassieke styl om werke te skep wat gevul is met drama of skouspelagtige, visuele kompleksiteit en emosionele krag kenmerkend van die Romantiek (Eisenman, 2018:95) Vir Géricault, in teenstelling met Turner, is die menslike drama die hooffokus van die skildery. Die donker wolke in die lug en die dreigende see speel ’n belangrike rol in die skep van die atmosfeer van die skildery, en ’n lae perspektief plaas die aanskouer in die drama, eerder as verwyder, soos in vroeër seelandskappe (Clarke, 2010:42). Die gedempte kleurgebruik en duidelike skaduwees dra by tot die somber gevoel van voorbode in die toneel. Die aandag van aanskouers word gerig na die figure op die boot, verlore ter see.

In teenstelling met die fokus van die Romantiese sublieme op die natuurlike of kosmiese perspektief, is Géricault se skildery hoofsaaklik op menslike aksies gefokus – die voorkombare tragedie veroorsaak deur menslike nalatigheid. Die kontras met die sublieme in Turner se seelandskappe, word beklemtoon deur die skip wat op die horison gesien kan word en die nabye toekoms die oorlewendes op die vlot kom red. Daar is steeds die moontlikheid van redding of hoop, met die rangskikking van die liggame in piramiedvorm, wat die oog visueel lei van die vader wat oor sy gestorwe seun rou in die voorgrond na die figure by die spits wat reeds die skip op die horison gewaar het (Riding, 2004:12). Meer algemene metaforiese konnotasies van ’n viering van lewe oor dood kan ook aan die werk geheg word, volgens Clarke (2010:42-43).

Die Duitse Romantiese kunstenaar Caspar David Friedrich (1774–1840) se *Das Eismeer* of *Die yssee* (1823–1824; kyk fig. 3.16) en *Kreidefelsen auf Rügen* of *Krytrotse op Rügen* (ca. 1818; kyk fig. 3.17) kan beskou word binne die Romantiese tradisie soos aangesluit by die tema van water. In hierdie skilderye word die krag van water, ook in die vorm van ys, vertoon. Die grens van die water, soos die kus en die ontwikkeling van die konsep van die strand en die veranderende beskouing daarvan transformeer van ŉ plek van potensiële gevaar tot ŉ plek vir ontdekking en ontspanning. Friedrich se *Die yssee*, ook bekend as *Die gescheiterte Hoffnung* (*Die einde van hoop*; 1823–1824), beeld ŉ skeepswrak in die middel van gebreekte ys uit, met die ys opeengehoop, amper soos ŉ tombe met skerppunte wat uitsteek teen die lug in die agtergrond (Koerner, 2009). Die mas van die skip is sigbaar aan die regterkant.

In hierdie skildery, asook in die vroeër *Schiff im Eismeer* of *Arktiese Skeepswrak in die Yssee* (1798; olie op doek; Hamburger Kunsthalle), vermy Friedrich die ooglopende drama van Turner se seelandskappe (Amstutz, 2014:459). Die tema van menslike ambisie wat verdwerg word deur die mag van die natuur word wel gedeel met Turner. Eerder as die spektakel van stormagtige golwe, word die krag van ys herskep wat stadig besig is om die skip te vergruis. Volgens Clarke (2010:43) kan Friedrich se keuse van onderwerpe gekoppel word aan ŉ ervaring van watergebaseerde trauma in sy eie lewe. As dertienjarige is hy teenwoordig by sy broer se dood deur verdrinking in ŉ ysskaatsongeluk.



Figuur 3.16: Caspar David Friedrich. 1823/4. *Das Eismeer* (*Die Yssee*). Olie op doek.

Figuur 3.17: Caspar David Friedrich. ca. 1818. *Kreidefelsen auf Rügen* (*Krytrotse op Rügen*). Olie op doek.

Friedrich is een van die eerste Noord-Europese kunstenaars van die transendentale Romantiese tradisie. Vir Friedrich word landskappe tempels, met sy skilderye altaarstukke aan die natuur, wat oordenking van die aanskouer van hierdie heilige plekke vereis (Graham-Dixon, 2019:233). O'Rourke (2019:30) beskryf die impak van tyd om menslike ervaring as sentrale tema te ondersoek in Friedrich se werk. Die fokus op fyn detail demonstreer die kunstenaar se aandagtige waarneming van die landskap. In Friedrich se *Mondaufgang am Meer* of *Maanlig oor die see* (ca. 1821; olie op doek; Hermitage, St. Petersburg) sit drie mense langs 'n lewelose, leë strand en kyk na twee spookagtige skepe wat in die skemerte nader (Koerner, 2009). Die landskap roep 'n gevoel of atmosfeer op, eerder as om 'n spesifieke plek voor te stel. Daar is gevolglik 'n spel tussen die innerlike en uiterlike ervaring in die skildery. Alhoewel Friedrich se werk nie die teatrale energie of intensiteit het van Géricault se skilderye nie, bied die skilderye 'n uitnodiging tot introspeksie.

Ten spyte van skilders soos Géricault en Friedrich se bydraes tot die metaforiese belaaide tema van die skip in gevaar, staan Turner se sentrale bydrae tot die voorstelling van water in Europese en Amerikaanse kuns van die negentiende eeu uit (Clarke, 2010:43-44; Mack, 2011:32). Deel van hierdie invloed is die skaal van Turner se hantering van water (amper 'n derde van sy olieskilderye is uitbeeldings van die see, terwyl ander werke mere, riviere, kanale en watergebaseerde onderwerpe insluit). In 'n loopbaan wat oor meer as vyf dekades strek, skep Turner skilderye wat konvensies van seeskappe uitdaag en in die proses bydra tot 'n nuwe maritieme estetika (Riding & Johns, 2014:11). Verder is sy hantering van waterverf as medium ook 'n sentrale bydraende faktor. Turner se oorspronklikheid in die hantering van waterverf as medium, wat meer vloeibaarheid en spontaniteit moontlik maak, beïnvloed ook sy olieskilderye se vryheid van verfhantering. Turner begin as waterverfskilder en gee aan water 'n groter rol in die produksieproses (Clarke, 2010:45).

Turner se metodes het 'n belangrike invloed op die latere ontwikkeling van skilderkuns (Graham-Dixon, 2019:233), sy ontdekking van die estetiese en emosionele krag van suiwer kleur en sy bevordering van die medium se vloeibaarheid totdat die medium self amper die onderwerp word. Die vloeibare uitbeelding van water en die fokus op die medium van verf word nog belangriker in die Franse Impressionis Claude Monet (1840–1926) se Impressionistiese uitbeeldings van die oppervlak van water.

3.2.2 Monet, Impressionisme en wateroppervlak as kreatiewe krag

Die Franse Impressionistiese kunstenaar Claude Monet (1840–1926) verfyn aan die einde van die negentiende eeu die uitbeelding van bewegende water in skilderkuns (Groom & Shaw, 2014). Impressionisme word algemeen beskryf as 'n poging om die effek van lig te skilder, asook 'n reaksie op die versnelde pas van die moderne lewe in die laaste dekades van die negentiende eeu (Dombrowski, 2020). Kenmerke van hierdie fokus op lig as 'n sentrale onderwerp sluit in die gebruik van 'n uitgebreide kleurpalet, die belangstelling om in die buitelug te werk (*plein air*) en meer spontane, sketsagtige afwerkings (kyk Cusack, 2010:104). Hierdie beskouing van Impressionisme fokus op mimetiese besware, met onderliggende sosiale betekenisse soms uitgesluit. Die sosiale konteks kom wel na vore in meer onlangse interpretasies van Impressionistiese skilderkuns wat werk vanuit 'n kontekstuele en sosiohistoriese konteks[36]. Eerder as om bloot te fokus op Impressionisme as "die skilderkuns van lig", kan water ondersoek word as 'n sentrale onderwerp van Monet se kuns.

In hierdie afdeling word die voorstelling van water in geselekteerde Impressionistiese kunswerke as 'n beginpunt vir verdere ondersoek geneem. Clarke (2010:77-78, 109) bied, byvoorbeeld, 'n betekenisgedrewe analise van Monet se kuns deur te fokus op water as onderwerp. Monet se rol word só sentraal geplaas tot die ontwikkeling van Impressionisme. Clarke (2010:111) poog nie om 'n omvattende "meesternarratief" van Monet se kuns te bied nie, maar eerder om sekere voorheen onderbeklemtoonde aspekte van die gekose onderwerp sigbaar te maak. 'n Meer genuanseerde benadering tot Monet se skilderkuns laat ruimte vir vrae oor betekenis en die inagneming van sosiale kwessies, met die rol van diverse faktore soos die tegnologiese ontwikkeling in fotografie en die moontlikhede vir ontspanningsaktiwiteite vir die middelklas langs die water, met die fokus op die aanskouing en representasie van water op daardie historiese oomblikke (kyk Borsay & Walton, 2011; Woloshyn, 2012). Monet se belangstelling in die voorstelling van water as 'n oppervlak kan beskou word as 'n punt waar die illusionêre of mimetiese ingesteldheid onderliggend aan Europese kuns sedert die Renaissance uitgedaag word (Clarke, 2010:78-79). Akademiese opleiding in die negentiende eeu in Frankryk, met 'n

[36] Konteksgebaseerde kunsgeskiedenis fokus dikwels op die werk van Édouard Manet (1832–1883) en die Impressioniste, soos in die werk van T.J. Clark, wat voortbou op Meyer Shapiro se kommentaar in sy 1937 opstel "The Nature of Abstract Art" (Clarke, 2010:77).

beklemtoning van die voorstelling van die menslike liggaam, bied min om kunstenaars te help om water te skilder, veral bewegende water. Die fokus op die teken van gewoonlik statiese objekte en die definiëring van vorm deur modellering en perspektief as akademiese vaardighede, beoefen sedert die Renaissance, gee min bruikbare opleiding om ŉ bewegende en onbegrensde onderwerp, soos die oppervlak van ŉ rivier of seewater, aan te pak.

Die konvensies vir die uitbeelding van water in vroeë Franse akademiese kuns fokus nie op die realistiese voorstelling van water nie (Groom & Shaw, 2014). Selfs wanneer water ŉ sentrale en tematies belangrike rol speel, soos in die Franse akademiese skilder Alexandre Cabanel (1823–1889) se *Naissance de Venus* (*Die geboorte van Venus*; 1863; kyk fig. 3.18) is die fokus nie op die hantering daarvan nie (Graham-Dixon, 2019:220). Die godin se liggaam op die wateroppervlak kom voor asof dit op ŉ harde oppervlak rus. In teenstelling met sulke uitbeeldings, word die unieke en revolusionêre aard van Monet se besorgdheid met die uitbeelding van die wateroppervlak duidelik (Clarke, 2010:80).

Figuur 3.18: Alexandre Cabanel. 1863. *Naissance de Venus* (*Geboorte van Venus*). Olie op doek, 130 cm × 225 cm. Musée d'Orsay, Parys.

Monet word naby die kus van Le Havre groot en die see is ŉ onderwerp in baie van sy vroeë skilderye (Clarke, 2010:79). Die voorstelling van water word ŉ probleem in eie reg in die riviertonele wat hy skilder in 1869 by La Grenouillère, ŉ vakansieoord op die Seine naby Parys (Cusack, 2010:96). Die reeks skilderye is ŉ belangrike stap in die ontwikkeling van sy Impressionistiese styl. Die styl is ŉ radikale oorgang en uitdaging van die voorstelling van die oppervlak van bewegende water, eerder as bloot die voorstelling van lig, met die ontwikkeling van meer sigbaar opgebreekte kwashale duidelik sigbaar in

hierdie werke. Monet beweeg toenemend weg van die uitbeelding van die stedelike lewe so kenmerkend van sy werk van die 1860's en 1870's (Greenberg, 2001:66). In latere werke is die fokus nie meer op die uitbeelding van alledaagse menslike aktiwiteit nie, met landskappe dikwels gestroop van menslike teenwoordigheid.

In *Bain à la Grenouillère* (*Swemmers by La Grenouillère*; 1869; kyk fig. 3.19) is water die hoofonderwerp van die kunswerk, maar die fokus op die wateroppervlak word beklemtoon deur die menslike dimensie, soos die watergebaseerde aktiwiteite van swem en roei. Die strukture op die bank sluit in swemhutte en 'n voetbrug aan die linkerkant wat na die middel van die skildery lei en 'n restaurant wat op die water dryf, soortgelyk aan die *La Grenouillère* (ook 1896; olie op doek, 74.6 cm x 99.7 cm) 'n skildery in die Metropolitan Museum of Art waarin 'n soortgelyke toneel uitgebeeld word. Die ekspressiewe verf aanwending word gebruik om die oppervlak van die rivierwater uit te beeld as hoogs reflektief, nie ondeursigtig nie, sonder maklik identifiseerbare kleure. Volgens Clarke (2010:79-80) slaag Monet daarin om water, wat moeilik is om realisties uit te beeld, met groot sukses te skilder.

Figuur 3.19: Claude Monet. 1869. *Bain à la Grenouillère* (*Swemmers by La Grenouillère*). Olie op doek, 73 x 92 cm. Nasionale Galery, Londen.

Somervakansies by die see word 'n nuwigheid van die vroeë moderne lewe, en is bevorder deur tegnologiese vooruitgang soos die ontwikkelende spoordiens (kyk Corbin, 1994:53). Kleurvolle toeristeplakkate, dikwels geïllustreer deur vroue-kunstenaars, bemark vakansieoorde en die spoordiens om reis per trein na sogenaamde eksotiese kusdorpies aan te moedig. Die see is aanvanklik beskou in terme van mediese behandeling, soos die moontlike voordele van hidroterapie of behandeling deur water

(Woloshyn, 2013:160, 171). Vakansiegangers opsoek na ontvlugting “ontdek” egter die Normandiese strande tydens die Tweede Franse Keiserryk (1852–1870) (Cusack, 2012:12; Ladonne, 2016:97). Lede van die bourgeoisie in Parys kon nou die effek van seewater, weg van die besige stadslewe, ervaar. Die gewildheid van die Normandiese kus onder die Franse (en Engelse) hoërklas en later ander lede van die samelewing transformeer die noordelike kus van Frankryk tydens die 1800’s (Mack, 2011:165). Strandoorde ontwikkel om hierdie behoefte na die strand en see te vervul, met die geriewe van Parys wat nageboots is, soos lidmaatskap aan verskeie seilklubs as ’n aspirasie vir die middelklas (kyk fig. 3.20) (vgl. Cusack, 2010:113-114).

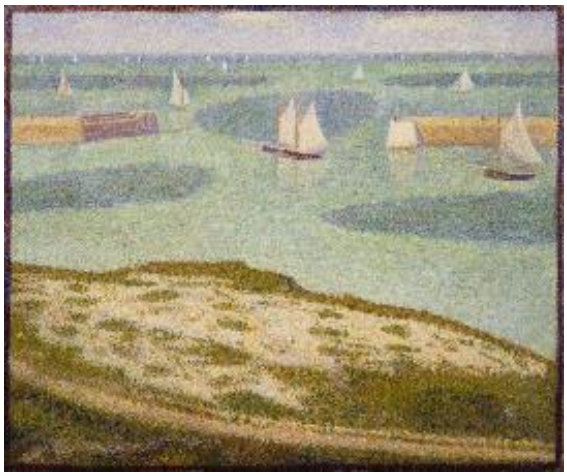
Figuur 3.20: Claude Monet. 1874. *Boating* (*Roei*). Olie op doek, 97.2 x 130.2 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.

Figuur 3.21: Édouard Manet. 1873. *Sur la plage* (*Op die strand*). Olie op doek, 95.9 x 73 cm. Musée d’Orsay, Parys.

Kunstenaars volg die toeriste en gesondheidsoekers. In die 1860’s en 1870’s volg die Impressioniste aanvanklik hulle mede-Parysenaars na die modieuse seestrande in Normandië en Artois, en beeld ook die verskeie besige hawens van die afgeleë Finistère uit (Greenaway, 2013:178). Monet het ’n familieverbintenis met die Normandiese kus gehad. Ander Impressioniste volg hulle voorgangers, onder hulle die lede van die Barbizon skool van skilders (aktief van ongeveer 1830 tot 1870), soos Charles-François Daubigny (1817–1878), en geassosieerde Realistiese skilders soos Jean Désiré Gustave Courbet (1819–1877) (Athanassoglou-Kallmyer, 2015). ’n Parallel kan getrek word met skrywers soos die vroeë Franse Romantiese skrywer en politikus Francois-René de Chateaubriand (1768–1848) se uitbeelding van die see in *Mémoire d’Outre-tombe* (*Gedenkskrifte van anderkant die graf*; 1849–1850) of die sentimentaliteit van die Franse

Romantiese skrywer Victor Hugo (1802–1885) in *Les Rayons et les ombres* (*Sonstrale en skaduwee*; 1841) of *Les Travailleurs de la mer* (*Swoegelaars van die see*; 1866) (Groom & Shaw, 2014). Die vroeë seestrandskilderye geskilder deur die Impressioniste weerspieël duidelik die vakansie atmosfeer van hierdie gewilde seeoorde. Édouard Manet vind aansluiting by die Impressioniste se fassinasie met seeoorde in sy uitbeelding van 'n man en vrou op die strand in *Sur la plage* (*Op die strand*; kyk fig. 3.21), beide geklee in modieuse klere van die dag, met plesierbootjies op die horison.

Teen die 1880s het kunstenaars se belangstelling verder ontwikkel en het hulle wegbeweeg van gewilde strandoorde en besige hawens (Mack, 2011:165). Monet vereenvoudig, byvoorbeeld, sy skilderye om te fokus op die voorstelling van 'n paar elemente wat gestroop is van enige teken van menslike teenwoordigheid. In hierdie latere Impressionistiese skilderye word die aanskouer hoofsaaklik gekonfronteer met die elemente van die strand en die lug. Die visuele stimulus, alhoewel gereduseer, laat die aanskouer toe om assosiasies te vorm en toe te pas op hierdie uitbeeldings van die see. Die Post-Impressionis Georges-Pierre Seurat (1859–1891) ondersoek byvoorbeeld in 'n aantal skilderye die klein dorpie van Port-en-Bessin in besondere detail, met die skilderagtige dorpie gereduseer tot geometriese abstraksie (kyk fig. 3.22) (Groom & Shaw, 2014). Die hawe en geboue word gerangskik volgens 'n vooropgestelde idee van die hawedorp en gereduseer tot 'n lineêre patroon op die skilderdoek. 'n Melankoliese atmosfeer is egter deurlopend deur die reeks skilderye en word beklemtoon deur die versigtige plasing van die paar elemente.



Figuur 3.22: Georges-Pierre Seurat. 1888. *Port-en-Bessin, ingang tot die hawe*. Olie op doek, 54.9 x 65.1 cm

In teenstelling met Seurat se uitbeelding van Port-en-Bessin reduseer Monet die menslike teenwoordigheid in die landskap in sy later werke nog verder. Monet hou aan om klein kusdorpies te ondersoek, van die plekke wat hy reeds geskilder het in die 1860s, maar nou vanuit ŉ ander perspektief. Hierdie fokus op die interafhanklike verhouding tussen die land en see eerder as menslike teenwoordigheid, is sigbaar in sy latere werke van Eretat, die Manneporte en L'Aiguille (Clarke, 2010:25). Hy beeld die geïsoleerde kusdorpies van Pourville, Etretat en Varengeville met groot insig uit. Die spesifieke monumentale kenmerke van die kus word ook gedokumenteer, soos die rotsformasies by Etretat (kyk fig. 3.23) (Bent, 2006:95). Hierdie rotsformasies fassineer Monet en word oor ŉ kort tydperk in ŉ reeks skilderye uitgebeeld. Hierdie skilderye fokus nie meer op die vakansiehou aspekte van die skouspelagtige vissersdorpies nie, alhoewel Deauville of Trouville ontwikkel tot gewilde toeristeoorde teen die einde van die negentiende eeu (Woloshyn, 2012:160).

Figuur 3.23: Claude Monet. 1885. Les Falaises d'Etretat, Normandie (Die rotse by Etretat). Olie op doek, 65.1 x 81.3 cm. Clark Institute, Williamstown.

Teen die 1880's word die Franse Riviera of Côte d'Azur ("asuurblou kus"), langs die Mediterreense kus van suiderlike Frankryk gewild onder die jong Paryse bourgeoisie (Woloshyn, 2012:160). Die Franse Riviera as ŉ streek verwelkom ook vir Monet en Auguste Renoir (1841–1919) (by Antibes en Bordighera), bied ontvlugting vir die Franse Post-Impressionis Paul Cézanne (1839–1906) (by l'Estaque) en bied strande vir artistieke kontemplasie deur Franse Neo-Impressionis en Pointalistiese skilder Paul Signac (1863–1935) (by Saint-Tropez) en Franse Neo-Impressionis skilder en drukmaker Henri-Edmond Cross (1856–1910) (ook by Antibes en die omliggende omgewing) (Groom &

Shaw, 2014). Eerder as om te konsentreer op die uitbeelding van die see en land, fokus hulle toenemend op die effek van sonlig. Die kunstenaars ondersoek en eksperimenteer ook met landskapmotiewe wat reeds voorheen gebruik is.

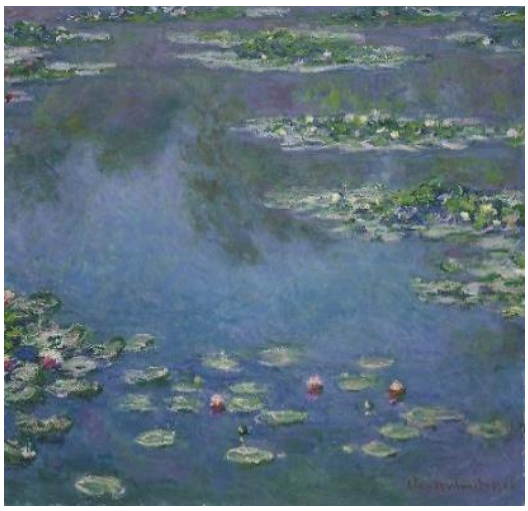
Hierdie veranderende artistieke belangstelling en gepaardgaande geografiese skuif weg van die Paryse landskap word dalk die beste getipeer deur verskeie Impressionistiese skilderye van die see gedurende hierdie tydperk (Woloshyn, 2012:160). In hierdie latere skilderye konsentreer die kunstenaars minder op die stedelike omgewing en menslike lewe op land en see en eerder op die efemeriese kwaliteite, naamlik die lig en kleur kenmerkend van die verskillende streke waar hulle kies om te skilder (Roy, 2007:59). Die besorgdheid met kleur en lig is veral kenmerkend van Monet se werk van hierdie tydperk.

Natuurlike verskynsels, die land, die lug en die see, asook die veranderende omgewing, verwyderd van die stedelike vakansieganger, word die hooffokus van sy werk. Monet se skilderye word toenemend meer persoonlik. Hy konsentreer op die atmosfeer en subtiele, gedempte kleure van die noordelike kus of die son en suiwer kleur van die suidelike kus (Ladonne, 20:96). Monet en ander Impressionistiese skilders gee nuwe lewe aan die ondersoekende ingesteldheid van hulle kuns by die seekus en beweeg in nuwe, en steeds meer onbekende rigtings. Uiteindelik soek hulle na lafenis in die provinsies en in hulle eie verbeelding. Uit die ondersoek na die verskeie seelandskappe wat die kus uitbeeld word die toenemende belang van swem in die see tydens die tweede helfte van die negentiende eeu in Frankryk en die ekonomiese belang van handel gedurende die tyd van die Impressioniste duidelik (Berrong, 2014:36). Hierdie algemene agtergrond help om die belang van stedelike asook seelandskappe vir die Impressioniste te verduidelik, ook hulle waarneming van plattelandse lewe en besorgdheid met die beheerde natuur verteenwoordig deur die landerye, parke en tuine.

Die beklemtoning van die voorkoms van water en spesifiek die wateroppervlak in hierdie en ander soortgelyke skilderye gee insig in die selfbewustheid oor die aard van kuns kenmerkend van Monet se groter kunsprojek, soos sy Impressionistiese styl ontwikkel. Monet se werk gaan verder as optiese realisme, tot realistiese voorstelling, wat op sy beurt verder gaan as die mimetiese (Clarke, 2010:96, 105, 109). Eers in sy latere skilderye van waterlelies word die refleksies gelykgestel aan of versmelt met die verfoppervlak (kyk fig. 3.24). Clarke (2010:110) argumenteer dat die voorstelling van

water een van die sleutelonderwerpe is waar die realistiese of mimetiese paradigma vroeg reeds uitgedaag is. Die ontwikkeling van Monet se skilderkuns kan geplaas word binne ’n groter raamwerk, met die einde van die mimetiese in Europese skilderkuns wat mettertyd plaasvind met Modernisme se selfbewustheid oor kuns, as ’n komplekse kwessie wat verskillende vorme aanneem.

Monet se verskeie reekse gebaseer op die waterlelies (kyk byvoorbeeld fig. 3.24) in die tuine by sy huis in Giverny in noordwestelike Frankryk, waar hy die laaste dekades van sy lewe deurbring, is emblematies van die poging om die wateroppervlak in verskillende ligkondisies uit te beeld (Roy, 2007:58). Deur die fokus op water en die representasie daarvan in Monet se werk word die krisis in representasie verstaan as iets wat reeds plaasvind tydens die onstaan van Impressionisme.



Figuur 3.24: Claude Monet. 1906. Waterlelies. Olie op doek, 89.9 × 94.1 cm. Art Institute of Chicago.

Figuur 3.25: Claude Monet. 1890-1891. Hooibale (Einde van die sommer). Olie op doek, 65.8 x 101 cm. Art Institute of Chicago.

Meeste skrywers oor die Impressioniste beklemtoon die moderniteit van hulle landskappe (kyk byvoorbeeld Groom & Shaw, 2014). Alhoewel hierdie aspek van hulle werk geldig is, is die tydstruktuur van Impressionistiese landskappe meer kompleks, beide seisoenaal en histories, as wat dikwels aangeneem word. Verskeie Impressionistiese skilderye stel grootliks stabiele, selfs tradisionele, wêrelde voor. Impressioniste se klaarblyklike fassinasie met plattelandse dorpies en met die velde van die Île-de-France kan geïnterpreteer word as bewys van hulle belangstelling in meer tradisionele motiewe van die Franse samelewing (Athanassoglou-Kallmyer, 2015:324; Dombrowski, 2020:91).

Skilderye soos Monet se reeks hooibale (kyk fig. 3.25) kan beskou word as landskappe van herinnering. Alhoewel die landskap regtig bestaan het en in verskeie ligkondisies uitgebeeld is, kom die hooibale voor om onveranderd te wees en te verwys na die voortsetting van tradisie te midde van verandering, van 'n tydlose tyd.

As landskapskilders is die Impressioniste gefassineer deur die uitwerking van tydverloop en geskiedkundige gebeure op die landskap deur die impak van menslike aksies (Clarke, 2010:77). Vervalle geboue staan langs nuwe, moderne treine en nuutgeboude fabrieke. Hierdie mensgemaakte vorms in Impressionistiese skilderye dien as verwysings na historiese tye (Dombrowski, 2020). Hierdie beklemtoning van verandering is 'n sentrale motief vir skrywers oor die Impressioniste en is van sentrale belang vir die kunstenaars (Groom & Shaw, 2014).

Tyd, soos vorm, is 'n oneindig komplekse en variëerende abstraksie en in 'n poging om 'n temporele analise van Impressionistiese landskapskilderye te bied, word die leser met die skaal en kompleksiteit van die probleem gekonfronteer. In elke Impressionistiese landskapskildery is daar 'n "voorgestelde tyd" of die tyd na verwys in die titel van die skildery. Hierdie kan 'n tyd van die dag wees (soos middag, namiddag en oggend as die algemeenste tye van die dag) of anders dalk 'n seisoen. Meeste Impressionistiese landskappe bevat tekens of bewyse van 'n "temporaliteit" soos gesuggereer deur die voorstelling van bewegende vorms (bewegende figure, bote wat oor die water seil, ritselende blare of wolke aangewaai deur die wind). Hierdie tekens help die aanskouer in die soeke na die monumentale struktuur van tyd wat onderliggend is aan die sikliese ritmes van dae en seisoene. Monet se estetisering van die vervlietende aard van lig op water is van belang in die bespreking van ander kunswerke uit die negentiende eeu.

3.3 Narratiewe van verganklikheid en sterflikheid

3.3.1 Voorstellings van water en die dood

Die tema van verdrinking in figuratiewe skilderye van die tweede helfte van die negentiende eeu word deur Cusack (2010:48) as 'n verdere belangrike motief in die uitbeelding van water in die visuele kunste uitgelig en bespreek. Verdrinking, as deel van menslike lewe en dood deur die geskiedenis heen, word 'n belangrike fokus vir visuele uitbeelding. Soos reeds aangedui in die inleiding tot hierdie hoofstuk sluit die komplekse

assosiasies met die strand, sand en water die oorgang tussen lewe en dood in. Die belangstelling in die verdrinkte vroulike liggaam is byvoorbeeld ŉ gunsteling, maar problematiese tema in skilderye deur die Pre-Rafaeliete, soos John Everett Millais se ikoniese *Ophelia* (1851–1852; kyk fig. 3.33), wat verder binne hierdie konteks bespreek word. Ophelia word uitgebeeld as rustig besig om oor te gee aan die water se omvouing met ŉ onsekerheid of sy nog lewendig of reeds dood is (vgl. Freer, 2019:30). Die gendermatige uitbeelding van verdrinking en spesifiek die verdrinkte vroulike liggaam kan in meer diepte bespreek word met verwysing na verskeie negentiende-eeuse skilderye.

In die uitbeelding van die tema van verdrinking op verskeie wyses in laat negentiende-eeuse kuns, word hoofsaaklik ŉ negatiewe beskouing van water beklemtoon, met water uitgebeeld as die oorsaak van dood, of die dood dan gekose of ongewillig is (Clarke, 2010:61). Die tema van die skeepswrak, ŉ sentrale tema in Turner se werk, is steeds ŉ belangrike tema in laat negentiende-eeuse kuns, maar word nou benader vanuit ŉ meer realistiese oogpunt, soos bespreek deur Clarke (2010:48). Die dubbelsinnige aard van water, as lewensgewend en gevaarlik, word toenemend ŉ algemene tema in Westerse kuns (vgl. Cregan-Reid, 2004:34), met Turner se kuns ŉ sentrale verwysingspunt. In die tweede helfte van die negentiende eeu word die tema van verdrinking, reeds implisiet in die onderwerp van die skeepswrak, meer direk as ŉ tema aangespreek (Clarke, 2010:48). Daar word verder gegaan as die Romantiese sublieme se besorgdheid met die mens se verhouding met die natuur, met die tema van verdrinking dikwels geskei van die seelandskapsgenre en uitgebeeld as ŉ figuurstudie. ŉ Tragiese of sentimentele gevoel domineer hierdie werke eerder as die sublieme se poging om ŉ sin van wonder in die aanskouer uit te lok om ŉ spirituele identifikasie met die natuur as ŉ geheel te bevorder (Zeleny, 2010:57).

ŉ Voorbeeld van so ŉ kunswerk is die Amerikaanse landskapskilder Winslow Homer (1836–1910) se *The fog warning* of *Die miswaarskuwing* (1885; kyk fig. 3.26), ŉ uitbeelding van ŉ visser wat pas besef het dat mis in sy rigting op pad is (Smee, 2020). Daar is onsekerheid of hy voor die storm sal kan uitroei. Homer is bekend vir sy dramatiese seeskappe gesentreer rondom ŉ stryd tussen vissers en die natuur. In *The Gulf Stream* (*Die Golfstroom*; 1899; kyk fig. 3.27) word ŉ meer hopelose, tragiese uitkoms gesuggereer, met die geweldadige aard van die see beklemtoon. ŉ Man word uitgebeeld sonder hoop, in ŉ ontmaste skuit, omsingel deur haaie, en oorgelewer aan ŉ stormagtige

see. ’n Skip is wel op die horison sigbaar, soos in Géricault se *Vlot van die Medusa*, maar die skipper se aandag is nie daarop of selfs op die haaie gerig nie. Die skildery is al geïnterpreteer as ’n allegorie vir die voortdurende trauma veroorsaak deur die slawehandel (Wood, 2004:17). Die eietydse kommentaar gelewer op Homer se skilderye dui op hierdie ongelyke magverhouding en voorveronderstellings. Die metaforiese assosiasies van verlating en redding in die werk sou duidelik gewees het vir sy gehoor. Soos in Turner se *Die slaweskip* kan kwessies rondom ras en die water uitgelig word. Die assosiasie met die vernietigende krag van die see is egter gebaseer op die onderwerp van die kunswerk, eerder as die mediumgebruik soos in die werk van Turner.

Figuur 3.26: Winslow Homer. 1885. *The fog warning* of Die *miswaarskuwing.*

Figuur 3.27: Winslow Homer. 1899. *The Gulf Stream* of *Die Golfstroom*.

Figuur 3.28: Winslow Homer. 1899. *After the Hurricane, Bahamas* (*Na die orkaan, Bahamas*). Waterverf.

Die tema van die verdrinkende seevaarder word byvoorbeeld uitgebeeld as ’n aksie wat verwyder is van die see en die gebeure vind nou toenemend op land plaas (Clarke, 2010:48). In die uitsonderlike waterverfskets *After the Hurricane, Bahamas* (*Na die orkaan*; 1899; kyk fig. 3.28) beeld Homer ’n man wat op ’n strand lê langs sy skuit, uitgespoel na ’n storm, dalk dieselfde man uitgebeeld in *Die Golfstroom* (Murphy, 2014:124). Homer is bekend as waterverfkunstenaar en skilder die werk op een van sy besoeke aan die Karibiese eilande (Art Institute Chicago, 2020). Die klem skuif gevolglik van die drama van die omgewing van die see en onstuimige water na ’n fokus op die emosionele reaksie van die menslike karakters in die toneel. Die grens tussen land en see word in hierdie werke ’n sterker fokus, met die strand ’n liminale sone van gevaar wat gekruis moet word.

Figuur 3.29: Josef Israëls. ca. 1861. *Fishermen Carrying a Drowned Man* (*Vissermanne dra ’n verdrinkte man*). Olie op doek.

Hierdie tipe skilderye probeer dikwels om sosiale aksie uit te lok en is gemik op die uitbeelding van menslike lyding met selfs ’n sin van selfbevredigende bejammering. Dié veranderde sentiment kan byvoorbeeld waargeneem word in *Fishermen Carrying a Drowned Man* (*Vissermanne dra ’n verdrinkte man*; ca. 1861, olie op doek, National Galery, Londen; kyk fig. 3.29) deur die Nederlandse Joodse skilder Josef Israëls (1824–1911), ’n sentrale lid van die landskapskilders bekend as die Hague Skool, wat soos ander soortgelyke werke, ’n oomblik na die dramatiese gebeure van die verdrinking uitbeeld (Riding & Johns, 2014:12; The National Galery, 2020). Die aksie vind plaas op die strand, met figure wat voorkom om die vrou en kinders van die verdrinkte man te wees in die voorgrond soos hulle alleen loop voor die groep vissermanne wat die liggaam dra. Die gedempte kleurgebruik dra by tot die sombere gevoel van die werk, met ’n grys see en donker wolke in die agtergrond.

ŉ Retrospektiewe benadering word ook gebied vanuit die perspektief van ŉ verdrinkte visserman se familie in die Engelse Post-Impressionstiese skilder Frank Bramley (1857–1915), ŉ genreskilder van die Newlyn Skool, se *A Hopeless Dawn* (*ŉ Hopelose dagbreek*; kyk fig. 3.30) (Clarke, 2010:49). Die aksie vind nie op die strand plaas nie, maar binnenshuis, met die see slegs sigbaar deur die venster. In die huis, ŉ ruimte gewoonlik geassosieer met die vroulike teenoor die skip as manlike wêreld (Cregan-Reid, 2004:33), word gesuggereer dat die vrou van ŉ verdrinkte visserman getroos word deur sy of haar moeder.

Figuur 3.30: Frank Bramley. 1888. *A Hopeless Dawn* (*ŉ Hopelose dagbreek*). Olie op doek.

Figuur 3.31: Walter Langley. 1894. *Never morning wore to evening but some heart did brea*k. (*Nooit het oggend aand geword sonder hartbreuk nie*. Olie op doek.

ŉ Soortgelyke tema is reeds vroeër uitgebeeld deur die Engelse skilder en portretskilder aan die hof, Francis Montague Holl (1845–1888) se *No Tidings from the Sea* (*Geen tyding vanaf die see*; 1870, olie op doek, Royal Collection) (Clarke, 2010:49). In hierdie geval is dit egter nie seker dat daar geen hoop van ŉ suksesvolle terugkoms is nie.

Die gendermatige aard van aangenome rolle in hierdie sentimentele genre van die verdrinkte visserman en wenende vroue (Bronfen, 1992:213) word volgens Clarke (2010:49) duidelik gemaak in die titel van die Engelse skilder en stigter van die Newlyn Skool van *plein air* kunstenaars, Walter Langley (1852–1922), se waterverfskets *But Men Must Work, and Women Must Weep* (*Maar mans moet werk en vroue moet huil*; 1883, Birmingham Museum and Art Galery). Soos in Bramley se skilderye word die motief van ŉ ouer vrou wat ŉ jonger vrou probeer troos gebruik, alhoewel die ouer vrou in hierdie werk by die venster uitkyk na, wat die aanskouer kan aanneem, die see is, maar wat nie

sigbaar is nie. Die uitbeelding van die interaksie tussen ’n ouer en jonger vrou is ook sentraal tot Langley se *Never morning wore to evening but some heart did break* (*Nooit het oggend aand geword sonder hartbreuk nie*; 1894, kyk fig. 3.31), met titel geneem van ’n gedig deur die Engelse digter Alfred Lord Tennyson (1809–1892) (Clarke, 2010:50). Die ouer en jonger vrou word buite uitgebeeld langs ’n hawemuur, met die assosiasie van die ouer vrou as die moeder van die verdrinkte man minder duidelik in die nie-huishoudelike milieu. Daar kan gespekuleer word dat sy ook die weduwee van ’n visserman is, maar al langer saam leef met haar rou.

3.3.2 Die verdrinkte vroulike liggaam

’n Verdere ontwikkeling in die uitbeelding van vroulike verdrinking vind plaas in die middel en laat negentiende-eeuse Europese kuns, aanduidend van ’n tendens wat wegbeweeg van die manlike slagoffer implisiet in seeskilderye tot ’n fokus op en beheptheid met die verdrinkte vroulike liggaam (Clarke, 2010:50; Wilkinson, 2020). Hierdie verandering stem ooreen met die tendens van die tyd waar die tema van verdrinking en die tema van selfdood as ’n gendermatige onderwerp in beide letterkundige en visuele uitbeeldings gevind word (kyk ook Bronfen, 1992). Volgens Clarke (2010:51) pleeg meer mans in negentiende-eeuse Europa selfdood. Die uitbeeldings van vroulike selfdood is dikwels meer realisties en fokus op die uitlok van die aanskouer se emosies oor sosiale probleme as uitbeeldings van families wat wag op vissermanne soos deur Bramley en Langley.

’n Vroeë voorbeeld van die uitbeelding van vroulike selfdood is George Frederic Watts (1817–1904) se *Found Drowned* (*Verdrink gevind*; ca. 1848-1850; kyk fig. 3.32) met die slagoffer se liggaam gedeeltelik in die water en in perspektief verkort uitgebeeld, met arms uitgeprei en kop na die aanskouer, wat tot die skokwaarde bydra deurdat dit voel asof die persoon so naby aan die aanskouer is (Howell, 2016). Watts se *Found Drowned* vind plaas in Londen in die Teemsrivier, met Thomas Hood (1798–1845) se gedig *The Bridge of Sighs*[37] (*Die brug van sugte*; 1844) ’n bron van inspirasie met ’n soortgelyke fokus op ’n enkel verdrinkte vrou se lot (Roussillon-Constanty, 2019:3). Daar is die suggestie dat sy swanger kon wees en uit die huis geskop is. ’n Kort aanhaling uit die gedig illustreer

[37] Thomas Hood se gedig beskryf ’n vrou se liggaam wat uitgespoel het op die rivieroewer, nadat sy van ’n brug tot haar dood toe gespring het. In die laaste strofe word die oorsaak van haar lot duidelik gemaak “Owning her weakness, / Her evil behaviour, / And leaving, with meekness, / Her sins to her Saviour!” (Hood, reël 103-106; soos aangehaal deur Howell, 2016).

dat sy van enige sonde skoongewas word deur haar dood in die vuil water (Clarke, 2010:52). In Watts se gedig word gesuggereer dat sy haar lot “verdien” het deur haar aksies, in teenstelling met die tragedie wat geassosieer word met die verlore vissermanne. Deur die gebruik van ’n wettige beskrywing vir selfdood as titel poog Watts se werk *Verdrink gevind* in teenstelling met die gedig om meer simpatiek by die aanskouer uit te lok (kyk Howell, 2016), maar die sentimentele benadering is steeds problematies.

Figuur 3.32: George Frederic Watts. 1848-1850. *Found Drowned* (*Verdrink gevind*). Olie op doek. Watts Galery, Compton.

Die tema van vroulike verdrinking is veral kenmerkend van Britse kuns van die tyd, met ander voorbeelde wat insluit die Switserse Felix Vallotton (1865–1925) se *The Suicide* (*Die selfdood*; 1894, houtblokdruk), die Duitse Max Klinger (1857–1920) se *A Mother* (*’n Moeder*; 1881, ets) en die Russiese Vasily Perov (1834–1882) se *The Drowned Woman* (*Die verdrinkte vrou*; 1867, olie op doek) (Clarke, 2010:51-52). In Perov se *Die verdrinkte vrou* word ’n manlike figuur, ’n polisieman, ingesluit met sy onemosionele benadering tot die lyk wat ’n gevoel van vervreemding uitlok. Eerder as sentimentaliteit word emosionele afstand deur Petrov se uitbeelding aangemoedig, in kontras met Watts se meer sentimentele benadering.

Die problematiese beskouing van die vroulike liggaam as beide verdrinkte slagoffer en skuldenaar kan verder ondersoek word met verwysing na kunswerke gebaseer op letterkundige bronne wat as onderliggend tot enige bespreking van hierdie onderwerp beskou kan word. Verwysings na letterkunde van die tyd kan kontekstualisering bied vir visuele uitbeeldings van vroulike selfdood in die laat negentiende eeu. Letterkundige

bydraes sluit in Charles Dickens (1812–1870) se *Our Mutual Friend* (1865), wat fokus op die Teems met ’n aantal verdrinkings, tot Jerome K. Jerome (1859-1927) se satiriese *Three Men in a Boat* (1889) wat ’n verwysing na ’n verdrinkte vroulike liggaam in die beskrywing van ’n vakansie op die rivier insluit (Clarke, 2010:53). Die Pre-Raphaeliet Dante Gabriel Rossetti (1828–1882) se geromantiseerde gedig *The River’s Record* of *Downstream* (1871) kan gekontraseer word met sy meer realistiese skildery *Found* (*Gevind;* begin in 1854) (Clarke, 2010:53).

Geskrewe verwysings na pogings om verdinkte mense te help gaan so ver terug as 800 VH, met verskeie tegnieke gesuggereer deur die eeue heen. In 1767 is die eerste formele organisasie in Amsterdam gestig om tegnieke te bevorder om ’n drenkeling te resussiteer, met kort daarna reddingsorganisasies in meeste Europese hoofstede, maar eers in die 1950’s word effektiewe resussiteringstegnieke bevorder (Wilkinson, 2020). Die pop algemeen gebruik in noodhulp-opleiding is gebaseer op die gesig van ’n onbekende jong vrou wat verdrink gevind is in die Seine. Volgens oorlewing het ’n patoloog by die openbare Paryslykshuis, bewoë deur haar vreedsame uitdrukking, ’n afgietsel van haar gesig laat maak en die masker is algemeen deur modelmakers as dekorasie verkoop (Bronfen, 1992:141). Die “die onbekende van die Seine” (*l’inconnue de la Seine*) dien as inspirasie vir skrywers en skilders, maar ook die vaardiger van die eerste Kardiopulmonêre Resussitasie (KPR) leertoestel (Grange, 2013). Huidige weergawes het ’n meer neutrale uitdrukking en is nie spesifiek gegender nie.

In die bespreking van die voorstelling van verdrinking kan aansluiting gevind word by die bespreking van die problematiek rondom die uitbeelding van die vroulike liggaam as objek van manlike aanskoue of *the male gaze*, na aanleiding van Laura Mulvey (1975) se seminale bespreking van die problematiese aard van die representasie. Die assosiasie van vroulike liggame met water soos deur menstruasie en amiotiese vloeistof is veral relevant tot hierdie beskouing (Latimer, 2009). Daar kan gevolglik verwys word na die Bulgaars-gebore postrukturalistiese en psigoanalitiese denker, Julia Kristeva (geb. 1941) se konsep van abjeksie en die invloed daarvan op feministiese benaderings tot psigoanalise. Die vrou as bevoorregte objek van verbeelding word deur Bronfen (1992:214) beskryf met verwysing na Kristeva (1982) se ontwrigtende semiotiese *chora* soos ook verbind aan die doodsdryf. Kristeva (1982) verwys na die afgryse ervaar teenoor die liggaam en vroulike seksualiteit soos opgeroep word deur die vrees om weer

geabsorbeer te word in eenheid met die moeder. Hierdie ervaring word gekoppel aan religieuse rituele rondom menstruasie en kindergeboorte (vgl. Sayers, 2007:166). In hierdie negentiende-eeuse uitbeeldings van verdrinking kan die vroulike liggaam beide daardeur geabjektiveer of bewonder word.

3.3.3 Uitbeeldings van die verdrinkende Ophelia

'n Subgenre van uitbeeldings van vroulike selfdood deur verdrinking, maar verwyder van die sosiale, regtewêreldse besware, sluit in voorstellings van Ophelia uit Shakespeare se *Hamlet*, 'n onderwerp wat verskeie kunstenaars aanpak (Smith, 2009:253). Voorstellings van Ophelia was algemeen in die negentiende eeu (kyk Roussillon-Constanty, 2019:4). Die tema van Ophelia se vermeende selfdood word gekoppel aan vroulike histerie, dalk weens die karakter se status as onskuldige slagoffer (Clarke, 2010:53). Die onderwerp is gebaseer op 'n letterkundige bron, met klem geplaas op die skoonheid en erotiese aard van die vroulike liggaam in voorstellings van Ophelia.

In Shakespeare se *Hamlet* verdink Ophelia, Hamlet se verwerpte geliefde, in 'n rivier (Arn, 2018:2). Sy word tot waansin gedryf wanneer haar vader, Polonius, vermoor word deur haar geliefde Hamlet. Die episode waarin Ophelia verdrink vind nie plaas op die verhoog nie, maar word vertel deur koningin Getrude (Clarke, 2010:54). Die toneel in Millais se skilderye bied 'n verbeeldingryke interpretasie van koningin Gertrude se beskrywing in Bedryf IV, Toneel VII: "Her clothes spread wide,/ And mermaid-like awhile they bore her up" (Tate, 2020b). In die gesprek tussen koningin Gertrude en Ophelia se broer Laertes, beskryf Gertrude hoe Ophelia in die rivier val terwyl sy blomme pluk en stadig, geleidelik verdrink, terwyl sy aanhou sing. Koningin Getrude suggereer dat Ophelia per ongeluk in die water val wanneer 'n wilgerlat breek (Roussillon-Constanty, 2019:7). Daar heers dus onsekerheid of Ophelia se dood selfdood is, hoewel die konteks in Hamlet redelik duidelik is dat dit selfdood is, wat voortvloei uit die verskriklike gebeure tussen Hamlet (haar geliefde) en haar pa. Ophelia wat in die stroom val of spring en verdink, is dus een van die bekendste illustrasies uit Shakespeare se *Hamlet* (Tate, 2020b).

Die Pre-Rafaeliete skilder Ophelia as reeds dood of in die proses om te sterf, gesuspendeer in 'n stroom met blomme. In voorstellings van Ophelia word die oomblik van verdrinking self gewoonlik uitgebeeld, eerder as na die dood soos in Watts en Petrov se kunswerke. In John Everett Millais (1829–1896) se uitbeelding van hierdie tragiese

dood word Ophelia uitgebeeld in die oomblikke voor die dood. In sy *Ophelia* (1851–1852; kyk fig. 3.33) het sy reeds in die water geval en word sy uitgebeeld soos sy geleidelik deur die water omarm word (Zeleny, 2010:56). Die skildery van die verdrinkende Ophelia vertoon Millais se kenmerkende kalm atmosferiese styl en gebruik van juweelagtige kleure en is geskilder kort na die stigting van die Pre-Rafaelietisese beweging (Dickson, 2014). Enige sin van die trauma van 'n dood deur selfdood is verwyder van die aanskouer se bewustheid. Die natuurlike omgewing, in teenstelling met die stedelike omgewing in Watts en Perov se werke, beklemtoon die vredevolle assosiasie met water (Clarke, 2010:54-55).

Figuur 3.33: John Everett Millais. 1851-1852. *Ophelia*. Olie op doek. Tate Britain, Londen.

Die Pre-Rafaeliete is bekend vir hulle fokus op onderwerpe uit letterkunde en die moderne lewe en gebruik dikwels historiese kostuums. Die landskap is in die buitelug geskilder by die Hogshillrivier in Ewell in Surrey en die figure van Ophelia in Millais se Gowerstraat ateljee in Londen (Tate, 2020b). Millais se model Elizabeth Siddal[38] spandeer ure lank in 'n tinbad verhit met olielampe, maar kry 'n verkoue nadat die lampe uitgebrand het, so gefokus was Millais terwyl hy skilder. Vir Millais is die landskap net so belangrik as die figuur en vir *Ophelia* skilder Millais eerste die landskap (Roussillon-Constanty, 2019:7). Soos kenmerkend van die Pre-Rafaeliete se belangstelling om direk van die natuur te werk, skilder Millais die riviertoneel oor 'n tydperk van vyf maande in die buitelug en in besondere detail, met regte blomme wat op verskillende tye groei gelyktydig uitgebeeld

[38] In 1849 werk Siddall in 'n hoedewinkel waar sy Walter Deverell, 'n vriend van Millais ontmoet en trou later met die Pre-Rafaeliet Dante Gabriel Rossetti (Tate, 2020b). Sy is die model vir verskeie skilderye deur Rosetti. In 1862 sterf sy nadat sy 'n oordosis van laudanum neem (Arn, 2018:7).

soos waargeneem, met dooie en gebreekte blare ingesluit (Tate, 2020b). Meeste van die blomme in *Ophelia* word na verwys in die drama of is ingesluit weens die simboliese waarde daarvan. Volgens Arn (2018:2) bied die toneel ’n pastorale en surrealistiese tableau, gevul met beide vrees en erotisisme.

Millais se skildery van Ophelia dien as inspirasie vir ander kunstenaars (kyk Roussillon-Constanty, 2019). In Arthur Hughes (1832–1915) se *Ophelia* (1852, olie op doek, Manchester City Art Galleries) word Ophelia uitgebeeld soos sy op ’n boomstomp sit met ’n bossie riete voor sy in die rivier gaan val (Tate, 2020b). Eugène Delacroix (1798–1863) se *Dood van Ophelia* (*La mort d’Ophélie*; 1883; olie op doek; Louvre) en Alexander Cabanel (1823–1889) se *Ophelia* (1883, olie op doek, private versameling) verwys na die oomblik wanneer die tak breek en Ophelia in die water val (Clarke, 2010:54). Die Franse landskapskilder Paul Steck (1866–1924) se *Ophelia* (1895; olie op doek; Petit Palais) verskil weer van ander weergawes deur die aksie onderwater uit te beeld, met haar hare wat meermin-agtig in die water beweeg, ’n oomblik later in die verloop van gebeure (Clarke, 2010:57).

In die Suid-Afrikaanse konteks word ook aansluiting gevind by Millais se skildery, soos in die onlangse *Ophelia*-groepuitstalling (kyk byvoorbeeld fig. 3.34 en 3.35) by die Trent Galery in Waterkloof in Pretoria, met Stuart Trent as kurator, georganiseer deur Anna Liebenberg en geopen deur Thelma van Rensburg op 1 Maart 2019 (Trent Galery, 2019).

Figuur 3.34: Dylan Graham. 2019. *Rom-com tragedy*. Olie op doek. Trent Galery, Pretoria.

Figuur 3.35: Hannes Elsenbroek. 2019. *Drifting away*. Olie op doek. Trent Galery, Pretoria.

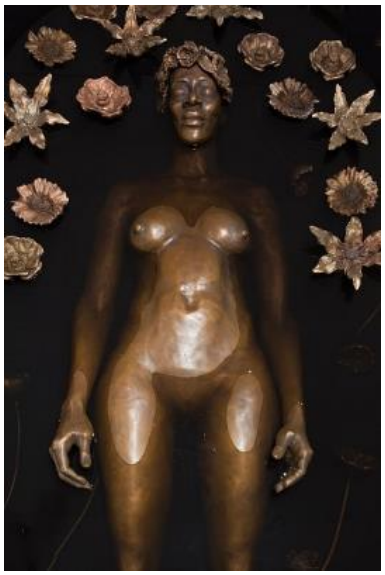
Verskeie Suid-Afrikaanse kunstenaars verbeeld Ophelia op ’n kontemporêre wyse en bevraagteken die obsessie met vroulike dood in Westerse kultuur. Daar is onsekerheid of Ophelia reeds dood is, met die finaliteit van dood nie direk deur hierdie kunstenaars gekonfronteer nie (Clarke, 2010:54). Die behoefte om die vraag van dood op ’n direkte wyse te konfronteer word van die aanskouer se bewustheid verwyder deur die dubbelsinnigheid van Ophelia se uitbeelding in Millais se skildery.

Antoine-Jean Gros (1771–1835) se vroeër *Sappho te Leucate* (*Sappho à Leucate*; 1801, olie op doek; Bayeux Museum) beeld ’n minder passiewe vroulike selfdood uit as in Millais se *Ophelia*, met die verdrinking eerder voorgestel as heroïese selfopoffering, soortgelyk aan die aksies van Lucrecia (Clarke, 2010:55). Die dramatiese oomblik voordat sy van die berg afspring word uitgebeeld, sonder enige negatiewe assosiasies gevind in uitbeeldings wat die regte wêreld konfronteer soos in die werk deur Cruikshank. ’n Meer heroïese inslag tot vroulike selfdood deur verdrinking word gebied deur Gros se uitbeelding van Sappho soos sy haarself opoffer uit liefde vir Phaon, die pontman, gebaseer op ’n antieke legende oor die digter Sappho. Gros verdrink homself in die Seine in 1835, ’n ironiese teenstelling in die hoofsaaklik vroulike uitbeelding van selfdood deur water in die kunste (Clarke, 2010:55). Hierdie uitbeelding is in teenstelling met die status van slagoffers en passiwiteit dikwels toegeskryf aan verskeie ander narratiewe van vroulike verdrinking (Smith, 2009:530).

’n Verdere uitbeelding van vroulike dood waaraan positiewe assosiasies gekoppel word, is Paul Delaroche (1797–1856) se *Die jong martelaar* (*La Jeune Martyre*; 1855, olie op doek, Louvre) (Clarke, 2010:56-57). In die voorstelling van ’n vrou wat sterf vir haar geloof verwys Delaroche na ikonografie van eerbare vroulike lyding soos in die voorstellings van martelaarskap in Christelike religieuse kuns. Eerder as inspirasie vir spirituele oordenking, kan geargumenteer word (soos deur Clarke, 2010:57) dat die uitbeelding ’n bron word vir voyeuristiese[39] moontlikhede.

[39] In hierdie konteks kan verwys word na Susan Sontag ([2003]2004:95) se bevraagtekening van die doel van uitbeeldings van lyding. Sy (2003:49) verwys na die geweldadige manier waarop ’n foto geneem of “geskiet” word, met die aanskouer ook ’n slagoffer daardeur gemaak en gedeeltelik skuldig vir die aksie van geweld.

Soortgelyke assosiasies met martelskap deur water as bron van krag asook sensualiteit is onderliggend aan die Suid-Afrikaanse kunstenaar Nandipha Mntambo (geb. 1982) se uitbeelding van haar alterego as Ophelia in ŉ lewensgrootte bronsbeeld, halfonderwater uitgestal, omring deur blomme (kyk Stevenson, 2015). Haar *Ophelia* (kyk fig. 3.36) is stoïes met ŉ innerlike krag, amper asof sy rustig slaap met haar oë toe, al steek net haar gesig bo die wateroppervlak uit. Aansluiting word ook gevind by die problematiek rondom die uitbeelding van die vroulike liggaam as objek van aanskoue of the *male gaze*. Haar liggaam as objek van haar eie aanskoue, eerder as vir die aanskouer se plesier.



Figuur 3.36: Nandipha Mntambo. 2015. *Ophelia*. Brons en water.

Figuur 3.37: Hipplyte Bayard. 1840. *Autoportrait en noyé* (*Selfportret as ŉ verdrinkte man*). Direkte positiewe druk op papier.

Die positiewe assosiasies van water en verdrinking met martelaarskap is so sterk dat die Franse fotograaf Hippolyte Bayard (1801–1887) gebruik maak van die suggestie daarvan in sy foto *Autoportrait en noyé* of *Selfportret as ŉ verdrinkte man* (1840; kyk fig. 3.37), ook bekend as *Le Noyé* of *Die drenkeling*. Die vroeë foto is een van die min voorstellings van ŉ verbeelde manlike verdrinking (Komninou, 2003:170; vgl. Lerner, 2014). In die selfportret, poseer die fotograaf, oë gesluit, met donker hande oor sy ligter kaal bo-lyf gekruis. Die gebeure wat voorafgegaan het en die gevolge daarvan, bly onbekend.

Die figuurskilderye van verdrinking bespreek is nie tipies gefokus op die voorstelling van water nie. Ten spyte van die tematiese belang van water in die onderwerp van verdrinking, is daar nie soos in Monet se landskappe ŉ besinning oor hoe om die visuele

representasie van water aan te pak nie, selfs nie in onderwatertonele nie (kyk Clarke, 2010:75). Uit hierdie voorbeelde word die geykte aard van die tipe uitbeeldings en die beperkte gebruik van motiewe duidelik. Manlike verdrinking vind eerder plaas in die ongetemde natuurlike ruimte van die see, met die liggaam dikwels nie direk uitgebeeld nie, maar vroulike verdrinking is hoofsaaklik uitgebeeld as ŉ tema van stedelike lewe in terme van beide die oorsake en die plek waar die gebeurtenis plaasvind.

3.3.4 Die grens tussen lewe en dood in Magritte se *Kollektiewe uitvinding*

In die Belgiese Surrealistiese skilder René Magritte (1898–1967) se figuratiewe skilderye word die figuur van ŉ vrou dikwels uitgebeeld as vasgevang tussen lewe en dood, met haar gesig deur ŉ lap bedek of op ŉ ander wyse versteek (Hawes, 2001:14; Knafo, 2003:362). Die bedekking van die vrou se gesig is duidelik in skilderye voltooi deur Magritte in 1928 soos *L'histoire central* (*Die sentrale storie*; olie op doek; private versameling) en verskeie weergawes van *Les Amants* (*Die minnaars*). Die gesig van die vrou uitgebeeld in *Die sentrale storie* is versteek deur ŉ wit lap, met haar linkerhand op haar nek, asof sy haarself probeer verwurg. In *Les Amants II* (*Die minnaars II*; kyk fig. 3.38) hinder die lap die paartjie se passievolle omarming, met ŉ liefdesgebaar getransformeer deur die gevoel van isolasie en frustrasie, met die figure in gevaar om te versmoor. Magritte se werk beïnvloed sedert die 1960's Neo-Dada, Pop en konseptuele kuns (Hall, 2014:247).

Figuur 3.38: René Magritte. 1928. *Les Amants* (*Die minnaars*).

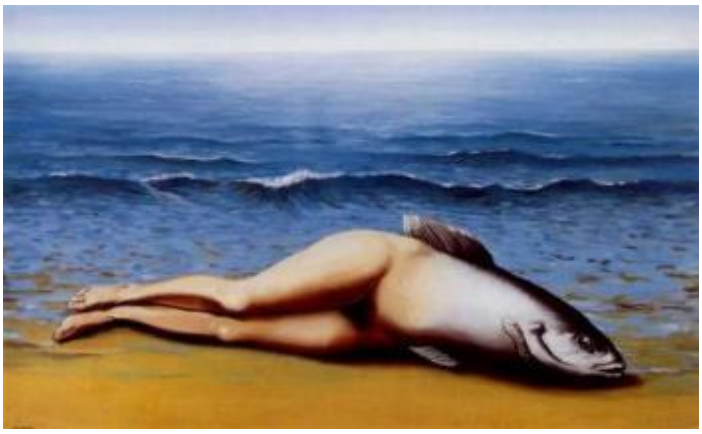
Daar word soms gesuggereer dat Magritte se teenstrydige uitbeelding van vroue beïnvloed is deur die selfdood van sy moeder deur verdrinking in 1912 (Hawes, 2001:14) in die Sambre-rivier, naby Charleroi in België, toe Magritte dertien jaar oud was (Santarelli

& Christie, 2011:311). Magritte se vertelling van die gebeure rondom die dood van sy moeder sluit in die detail dat sy dood gevind is met haar nat nagrok oor haar gesig gedrapeer, met die implikasie dat haar liggaam blootgestel was (Spitz, 2013:9). Daar word verder beweer[40] dat hy teenwoordig was toe sy moeder se liggaam uit die rivier gedra is. Die bedekte koppe in van Magritte se skilderye word toegeskryf aan die bewering dat sy moeder se liggaam op die rand van die water gevind is met haar kop bedek met haar nagrok (Clarke, 2010:135).

In hierdie konteks kan Magritte se skildery met die titel *L'Invention Collective* of *Collective Invention* (1934), wat vertaal kan word as *Kollektiewe uitvinding*, beskou word as 'n verdere uitdrukking van die trauma ervaar na die dood van die kunstenaar se moeder (Strożek, 2013:135-136). Alhoewel die invloed van Magritte se persoonlike lewe op sy kuns as problematies beskou kan word, is die gepaardgaande temas van die verhouding tussen lewe en dood, teenwoordigheid en afwesigheid, metamorfose en verlies relevant tot die bespreking van sy werk (Hawes, 2001:13; in aansluiting met die psigoanalis Martha Wolfenstein, 1973:446).

In Surrealistiese kunswerke word vroulike liggame dikwels uitgebeeld as gefragmenteer, getransformeer en geobjektiveer, met 'n geneigdheid om vroue te ontmenslik of reduseer, soos reeds gekritiseer deur Gubar (1987) en Greeley (1992) (kyk ook Knafo, 2003). Uitbeeldings van getransformeerde vroulike liggame is kenmerkend van Magritte se werk voor die Tweede Wêreldoorlog. Een van sy Surrealistiese hibriede is die figuur in Magritte se *Kollektiewe uitvinding* (kyk fig. 3.39) (Strożek, 2013:132-133). Die hibriede figuur in hierdie werk is 'n omgekeerde meermin, met die kaal bene en die torso van 'n vrou en die kop van 'n vis (Stoltzfus, 2012:70).

[40] Magritte se vertelling van die gebeure rondom sy moeder, Regina Bertinchamp, se selfdood aan sy vriend en biograaf Louis Scutenaire, word nie bevestig deur sy broers nie en in 'n koerantartikel dekades na Magritte se dood in 1967 word duidelik gemaak dat sy moeder se liggaam eers dae later gevind is (kyk Clarke, 2010:67). Hierdie narratief verteenwoordig egter 'n diep psigiese waarheid van trauma tydens kindertyd wat volgens Spits (2013:9) Magritte se kreatiwiteit aanmoedig. Selfdood in Katolieke België aan die begin van die twintigste eeu het met groot stigma gepaardgegaan.



Figuur 3.39: René Magritte. 1934. *L'Invention Collective* (*Kollektiewe uitvinding*). Olie op doek, 73.5 x 97.5 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Duitsland.

Die half-vrou, half-vis is buite die water, en kom voor om lewensloos op die strand uitgespoel te lê. In die agtergrond, met die golwe op die horison, is die lig van die son wat steeds gloei. Die visagtige aard van die figuur is dominant, en beklemtoon die meermin se afhanklikheid van die akwatiese ruimte. Die figuur kom voor om 'n vis uit die water te wees, nie tuis op land of in die see nie (Clarke, 2010:63). Die omgekeerde meermin word tot die dood verdoem op die grens tussen die land en die see, waar die golwe en strand ontmoet.

Die meermin en sirene van mitologiese verhale is vermengings of samesmeltings van die vroulike liggaam met onderskeidelik visse of voëls. Hulle leef in akwatiese en rotsagtige ruimtes en hulle sensuele stemme en musiek dien as beskerming teen mans. In die Middeleeue is meerminne beskou as 'n beliggaming van verleiding (Boase, 2016:669). Verskeie legendes en mites vertel van meerminne wat mense lok na die gevaarlike waterige dieptes, hulle lei seemanne met hulle toweragtige liedere na hulle dood (kyk Freer, 2019:29; Heyman, 2013:7).

In Magritte se hantering van die meermin in *Kollektiewe uitvinding* word die mitologie rondom meerminne omgekeer. Die half-vrou, half-vis lê tussen lewe en dood op die sanderige strand uitgespoel deur 'n golf of geweldadig uitgesleep na die droë land. Die figuur is 'n verwronge weergawe van die konvensionele meermin, ontneem van die skoonheid en misterie geassosieer met meerminne, of sirenes, wat mans lok na hulle dood. In die uitbeelding van die omgekeerde meermin word die vroulike liggaam opmerklik gereduseer tot die geslagkenmerke, 'n ontkenning van die diep kulturele wortels

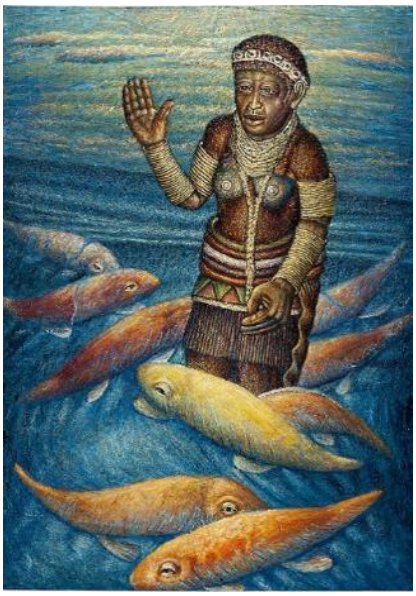
en bemagtigende mitologie van die meermin[41] (Akgün Comak & Pembecioglu, 2018; Carlson, 2019:89). Die omgekeerde meermin of "anti-meermin" word deur Strożek (2013:134-135) beskryf as verteenwoordigend van die "kollektiewe uitvinding" van manlike begeerte (kyk ook Freer, 2019:30). Die vroulike bene en geslagsdele aan die vis torso en kop is konfronterend, met die omgekeerde meermin 'n kragtige objek van seksuele begeerte. Deur die uitbeelding van die meermin om te keer, word die representasie van vroue geproblematiseer. Die assosiasie van die meermin met die geboorte van Venus word ook bevraagteken (vgl. Strożek, 2013:133). Die skildery is 'n voorstelling van die dood, eerder as van geboorte.

Die meermin in *Kollektiewe uitvinding* is stom, ontneem van 'n gesig en spesifiek van 'n mond om mee te kommunikeer. Volgens Strożek (2013:133) herinner Magritte se half-vrou, half-vis se onvermoë om te praat aan die stom sirene in Duitssprekende Boheemse skrywer Franz Kafka (1883–1924) se kortverhaal *Das Schweigen der Sirenen* (*The Silence of the Sirens* of *Die stilte van die sirenes*), gepubliseer in 1931, drie jaar voor Magritte *Kollektiewe uitvinding* skilder. Kafka verwerk Homerus se mite van Odysseus se interaksie met die sirene (vgl. March, 2014:343). In die storie verlei die man die sirene, wat uiteindelik doodgaan, om as oorwinnaar uit die konfrontasie te tree, met die krag van aanskoue wat die krag van die stem oorkom. Magritte se half-vrou, half-vis, soos die stom sirene in Kafka se kortverhaal, is blootgestel aan die manlike aanskoue (Akgün Comak & Pembecioglu, 2018). Die meermin is ontneem van haar kragtige aard as die mitiese verteenwoordiging van skoonheid, asook van die mag van haar lokstem. Water word simbolies geassosieer met lewensgewende krag, vrugbaarheid en reinheid, kwaliteite wat nie van toepassing is op die uitbeelding van die omgekeerde meermin in *Kollektiewe uitvinding* nie (Strożek, 2013:133-134).

In teenstelling met Magritte, bied die Suid-Afrikaanse kunstenaar Mmakgabo Mapula Helen Sebidi (geb. 1943) 'n visie van 'n vroulike figuur in harmonie met die see in haar skildery *A girl meets her spirit parents* (*'n Meisie ontmoet haar geestelike ouers*; 2014–

[41] Die motief van die ideaal van vroulike skoonheid wat op die stand lê en uit die see na vore kom, word herhaaldelik gevind in film narratiewe (Strożek, 2013:133-134). Brigitte Bardot (geb. 1934) in *Et Dieu créa la femme* (*And God Created Woman*; 1956) en Ursula Andress (geb. 1936) in die James Bond film *Dr No* (1962). word uitgebeeld as seksimbole, aangetrek in bikini's, wat uit die see verskyn en manlike verbeelding uitlok. Verdrinking en die dubbel is ook sentraal tot Alfred Hitchcock (1899–1980) se beskouing van vroulike verleiding as gevaarlik in *Vertigo* (1958).

2015; kyk fig. 3.40). In hierdie olieskildery staan ’n vroulike figuur met ’n kaal bolyf in die water, met visse wat om haar swem. Die figuur staan uit teen die blou agtergrond, omarm deur die see, maar kalm en aanvaardend. Die skildery is ingeluit as deel van Sebidi se solouitstalling *She Is Greeting* by die Everard Read Galery, Johannesburg in 2016, toe sy drie en sewentig was (Everard Read Johannesburg, 2016). Soos kenmerkend van Sebidi se werk word tradisies deur vroue oorgedra en bewaar, met die positiewe rol van vroue beklemtoon in hierdie werk. Sebidi is bekend vir haar skilderye, drukwerke en beeldhouwerke waardeur tradisies beide gevier word en daar gedui word op die wyses waarop tradisies bedreig word of verlore is (Geselev, 2016). Die werk kan beskou word as deel van ’n genesende reis, met ’n bewustheid van lyding in die verlede, maar ’n doelbewuste aanslag op die ontmoeting van die moontlike toekoms.



Figuur 3.40: Mmakgabo Mapula Helen Sebidi. 2014–2015. *A girl meets her spirit parents* (*’n Meisie ontmoet haar geestelike ouers*). Olie op doek, 105 x 74 cm.

Die dubbele of dialektiese aard van sekere verhoudings word egter wel in Sebidi se kuns, soos in Magritte se skilderye, beklemtoon. Deur hierdie reeks skilderye word bygedra tot die dialoog tussen tradisie en die kontemporêre, die landelike en die stedelike, die materiële en spirituele, asook Afrika en die Weste. Deur Sebidi se motief van dualiteite, soos water en land, man en vrou, mense en diere asook hede en verlede, word verwys na die verhouding tussen alle lewende wesens en die aanskouer word aangemoedig om nie hierdie inherente kompleksiteite te probeer vereenvoudig nie.

Die vis is die simbool aangeneem deur die vroeë Christene en verteenwoordig die liggaam van Jesus Christus, terwyl water Doop verteenwoordig, met die reiniging van sondes (Mawer, 2012:198; Probyn, 2017:43). Die konvensionele Christelike simboliek van water geassosieer met hergeboorte en reiniging word deur Magritte se anti-meermin omgekeer. Interessante interpretasies van die Surrealistiese figure van meerminne en sirenes soos in Magritte se *Kollektiewe uitvinding* wat nou vir altyd tot die dood verdoem is, word moontlik gemaak in die lig van komende sosiale transformasies en na aanleiding van traumatiese ervarings (Strożek, 2013:138). Insiggewende temas wat na vore kom sluit in 'n bevraagtekening van die verhouding van mans teenoor vroue asook die kind teenoor die moeder.

Die motief van die omgekeerde meermin en soortgelyke samesmeltings van mens en dier word ook gevind in Magritte se werke na die Tweede Wêreldoorlog en veral in die 1950s en 1960s. Die uitbeeldings is verwyder van die erotiese en selfs pornografiese ondertoon van *Kollektiewe uitvinding*, met die assosiasies van geweld en die ontmagtiging van vroue, so kenmerkend van Surrealisme in die 1930's (vgl. Knafo, 2003:291), grootliks afwesig. *La Présence d'Esprit* of *Die teenwoordigheid van die gees* (1960; kyk fig. 3.41) is, byvoorbeeld, 'n portret van 'n man, uitgebeeld saam met 'n voël en 'n vis wat dieselfde grootte as die man is, met die suggestie dat hulle onderskeidelik 'n versteekte sirene en meermin is (Strożek, 2013:136-137). Die vroulike aspek kenmerkend geassosieer met die dierlike dele van die hibriede wesens (vgl. Laurent, 2017:1), word beklemtoon in 'n werk soos *Die teenwoordigheid van die gees*.

Figuur 3.41: René Magritte. 1960. *La Présence d'Esprit* (*Die teenwoordigheid van die gees*).

Figuur 3.42: René Magritte. 1955. *Les Merveilles de la nature* (*Die wonders van die natuur*).

In ’n skildery soos *Les Merveilles de la nature* (*Die Wonders van die Natuur*; 1953; kyk fig. 3.42) word die figuur van die omgekeerde meermin herhaal, maar in ’n komposisie wat merkbaar verskil van *Kollektiewe uitvinding*. Die kontras is ook duidelik in die onderskeie titels, met ’n botsing tussen die “kollektiewe uitvinding”, soos geskep deur mense, en die “wonders van die natuur” (kyk Strożek, 2013:137). Twee omgekeerde meerminne word uitgebeeld soos hulle op ’n rotsbank sit en sing, met die silhoeët van ’n skip in die agtergrond. In teenstelling met die stom en ontmagtigde figuur in *Kollektiewe uitvinding*, word die suggestie van ’n stem en skoonheid aan hierdie omgekeerde meerminne toegeken. Die twee figure sit knus langs mekaar en kan ’n uitbeelding wees van twee wesens wat saam sing of mekaar koester. Alhoewel die paartjie voorkom asof uit klip gekerf, kom hulle steeds as lewend voor.

Figuur 3.43: René Magritte. 1965. *La connivence* of *Connivance* (*Die oogluiking*).

Figuur 3.44: René Magritte. 1927. *La Table, l’Ocean, le Fruit* (*Tafel, oseaan en vrug*).

Volgens Clarke (2010:64) is die meerminpaartjie in *Die Wonders van die Natuur* egter ewe ontuis in die lug en in water. Die figure wat voorkom om uit klip gekerf te wees, loop die gevaar om te sink in die water en sonder spoor onder water te verdwyn. Die visse gekerf uit klip in Magritte se *Connivance* of *Die oogluiking* (1965; kyk fig. 3.43) lyk ook in gevaar om in water te sink.

In ’n poging om onderbewuste en onderdrukte begeertes vry te stel, beklemtoon Surrealiste soos Magritte die vermoë van kuns om die werklikheid te transformeer (vgl. Strożek, 2013:137). Die objekte in Magritte se relatief onbekende stillewe *La Table, I'Ocean, le Fruit* of *Tafel,* o*seaan en vrug* (1927; kyk fig. 3.44) kom, byvoorbeeld, as algemeen voor, omraam deur ’n swart arabeske vorm. Die titel dui op die uitdaging van

konvensies rondom stillewes, met huishoudelike objekte, kenmerkend van konvensionele stillewes afwesig. Magritte se uitbeelding van herkenbare, alledaagse objekte en figure, in onverwagte ruimtes en verhoudings tot mekaar, daag die aanskouer se beskouing van die werklikheid uit. Alhoewel die objekte onmiddellik herkenbaar is, is die verhouding van objekte tot mekaar en tot die ruimte teenstrydig.

Erkenning behoort gegee te word aan die subversiewe of ondermynende agenda kenmerkend van Magritte se werk, wat nie altyd in die literatuur erken word nie (vir ŉ uitsondering kyk byvoorbeeld Stoltzfus, 2011:79). Volgens Zalman (2012:101-103) is die herinterpretasie van Magritte se oeuvre deel van ŉ groter heroorweging van die modernistiese narratief as ŉ geheel, met Dada en Surrealisme as voorgangers van die Popkuns van die laat 1950s en 1960s. Vir kontemporêre kunstenaars bied Magritte se Surrealistiese uitbeeldings moontlikhede vir herinterpretasie en ŉ oop en deurdringbare benadering vir verdere ondersoek. Magritte beklemtoon die onderskeid tussen seelewe en hulle habitat, naamlik die seewater, met omgekeerde meerminne in skilderye soos *Kollektiewe uitvinding* en *Die wonders van die natuur* ewe uit plek op land en in water (Clarke, 2010:63-64). Daar is ŉ spel tussen deursigtigheid en ondeursigtigheid, asook tussen temporaliteit en transformasie.

3.4 Die see as transformerend in Jason deCaires Taylor se onderwaterbeelde

3.4.1 Bekendstelling van Jason deCaires Taylor

Tematiek rondom die see as spesiale, transformerende ruimte kan verder bespreek word met verwysing na geselekteerde onderwaterbeelde deur die Britse beeldhouer en duiker Jason deCaires Taylor. Voorbeelde sluit die onderwater beeldhoupark Museo Subacuático de Arte langs die kus van Cancún, Mexiko in (kyk fig. 3.45), die reuse-beeld *Ocean Atlas* langs die Bahamas se kus, en die onderwater-beeldhoupark langs die kus van Guyana (kyk Taylor, 2020). Taylor is internasionaal bekend vir sy onderwater-installasies, waarin die aanskouer vlietende oomblikke van insig gebied word in ŉ misterieuse, onderwaterwêreld, met die ontmoeting van en botsing tussen die natuur en menslike intervensie daarin (McCormick, 2014:12). Hy fokus op die onderwateromgewing ten spyte van die logistieke uitdagings en onvoorspelbare aard van die see (Scales, 2014:25). Volgens Taylor (aangehaal deur Nuytco Research, 2018:13): “All my work is about change and forming objects that mirror the transient nature of our lives”, en verder

dat: “We’ve come from the sea and I believe all humans have an intrinsic desire and fascination to return there”. Taylor (2020) beskou water as ’n aanpasbare medium waardeur die aanskouer aktief in interaksie kan tree met die werk. Sy unieke installasies van sementfigure is onderhewig aan die dinamiese, transformerende uitwerking van seewater en die beweging van golwe.

Figuur 3.45: Jason deCaires Taylor. 2012. *The Silent Evolution* (*Die stil evolusie*). Museo Subacuático de Arte (MUSA), Cancún, Meksiko.

Die beelde kan eerstehands ervaar word deur te duik of te snorkel, met elke besoek ’n unieke en tydelike ervaring. Deur Taylor se eie fotografie word ’n deel van hierdie ervaring wel vir ’n wyer gehoor beskikbaar gemaak, soos op die kunstenaar se webwerf (kyk Taylor, 2020).

In hierdie akwatiese ruimte word die aanskouer gekonfronteer met die vernietiging van die omgewing en spesifiek van die koraalriwwe, soos deur klimaatverandering, besoedeling en oorvisvang veroorsaak (Wilkinson, 2015:22). ’n Oorspronklike reaksie op hierdie verwoesting word deur Taylor gebied, met plekspesifieke figuratiewe beelde van menslike figure wat saam funksioneer as kunsmatige koraalrifstrukture. Volgens Taylor, soos aangehaal deur Louise Blouin Art (2016:20); “The ocean is the most incredible exhibition space”. Hy (2020) beweer verder dat: “Taking art off of the walls of a galery offers the viewer a sense of discovery and participation.” Hierdie kunsmatige koraalbeddens bied ’n nuwe habitat vir koraal en ander seelewe, en toeriste word weggelok van die bedreigde natuurlike koraalriwwe sodat dit weer kan herstel (Scales, 2014:25).

Verskeie populêre publikasies en dokumentêre verwys na Taylor se werk. Taylor se werk word, soos verwag, gereeld in duiktydskrifte bespreek. Die *Diver Magazine* bespreek byvoorbeeld sy onderwaterbeelde in verskeie uitgawes (kyk Nuytco Research, 2018:52). Die gewildheid van, en publisiteit wat Taylor se beelde ontvang in tydskrifte gemik op duikers en ander toeriste (soos Del Russo, 2010), is in teenstelling met die beperkte bespreking daarvan in akademiese joernale (kyk Keltner, 2011 as uitsondering). Ten spyte van die gewildheid van Taylor se onderwaterbeelde, word daar selde na verwys in die konteks van die transformerende krag van water in kontemporêre kuns.

Taylor, die seun van 'n Britse vader en Guyanese moeder, reis wyd in Europa en Asië met sy familie en leer as 'n kind om te skubaduik in die koraalriwwe van Maleisië (Wilkinson, 2015:22). Sy belangstelling in duik en fassinasie met die natuurlike wêreld gaan terug na hierdie tyd wat hy spandeer in en om die Maleisiese koraalriwwe, waar hy 'n nabye konneksie ontwikkel met die see (Nuytco Research, 2018:57). As 'n tiener stel Taylor belang in graffiti, wat bydra tot sy belangstelling in die verhouding tussen kuns en die omgewing met 'n ambisie om kuns te skep in openbare ruimtes (American Concrete Institute, 2011:35). Hy gradueer in 1998 met 'n BA in beeldhou en keramiekkuns by die London Institute of Art (Taylor, 2020). In dieselfde tydperk neem hy 'n duikkursus en spandeer 'n paar jaar na universiteit as 'n gekwalifiseerde duikinstrukteur en onderwaterfotograaf (Wilkinson, 2015:22). Taylor se pryswennende onderwaterfoto's illustreer die transformerende uitwerking van die see op sy beelde (Thames Festival Trust, 2016:2). Hierdie foto's dien as dokumentasie en bied toegang tot sy werke vir aanskouers wat nie self duik en die beelde kan besoek nie. Hy leer tradisionele messelwerk by die Canterbury Katedraal, waar hy vir vyf jaar werk in verhoogontwerp en installasies vir konserte, wat hom blootstel aan hyskrane, logistiek en die voltooiing van projekte op 'n groot skaal (American Concrete Institute, 2011:35). Hierdie vaardighede word gebruik in die voltooiing van sy ambisieuse onderwaterprojekte.

3.4.2 Voorbeelde van Taylor se onderwaterbeelde

Taylor se vroeë werke is geplaas in openbare ruimtes met die geleentheid vir die ondersoek van die verandering van vorm en die aanskouer se verhouding tot die werk in verskillende omgewings. *Alluvia* (2008) is 'n vroeë installasie deur Taylor in die historiese stad van Canterbury in Engeland (kyk Taylor, 2020). Die installasie *Alluvia* (*Aanspoelsels*;

kyk fig. 3.46) bestaan uit twee vroulike figure, gegiet in sement en herwonne veselversterkte hars. Die onderwaterbeelde is geïnstalleer om te lê in die rigting wat die rivier vloei, vasgeheg aan die bed van die Stourrivier (Nuytco Research, 2018:55). Die posisie van die figure reageer op die vloei van die water in die rivier en die refraksie of ligbreking van die kleure van die waterplante en rivierbodem. Die beelde verander met die verandering van die volume water en oppervlakspanning deur die verloop van die seisoene, en soos die effek van lig wissel gedurende die dag.

Figuur 3.46: Jason deCaires Taylor. 2008. *Alluvia*. Stourrivier, Canterbury.

Die werke kan dien as ŉ soort barometer van die omgewing. Alge wat op die oppervlak akkumuleer is ŉ aanduiding van besoedeling van die watersisteme deur chemikalieë en fosfate wat gebruik word in industriële boerderypraktyke.

Taylor installeer sy beelde op ŉ verskeidenheid onderwaterliggings. In 2006 stig hy wat beskou kan word een van die wêreld se eerste volwaardige onderwaterbeeldhouparke langs die weskus van Grenada in die Wes-Indiese eilande (Wilkinson, 2015:25). Die park in Grenada is beskryf as een van die vyf-en-twintig nuwe wonders van die wêreld deur *National Geographic* en is instrumenteel tot die skepping van ŉ Nasionale Mariene Bewaria deur die plaaslike regering (Thames Festival Trust, 2016:2).

Voor Taylor sy onderwaterbeeldhouparke skep was daar reeds driedimensionele kunswerke onderwater wat saamgegroepeer is vir duikers. Vyftien jaar voor die tyd is ŉ beeldhoupark in die Swartsee begin, met die bynaam “leader’s alley”, met beelde van kommunistiese leiers van die voormalige Sowjetunie, Vladimir Illyisch Lenin, Joseph Stalin en Felix Dzerzhinsky en die sosialis Karl Marx. In Augustus 1992 is die eerste beeld onderwater geplaas op die westelike punt van die Krimse skiereiland naby Olenivka, ŉ

toeristedorp in die Oekraïne, deur ’n duikinstrukteur, Vladimir Borumenskiy (Kurakin, 2013:32). Die “hall of leaders” is aangevul deur ’n “hall of artists” met borsbeelde van skrywers, digters en komponiste. Volgens Kurakin (2013:33) is die interaktiewe Tarkhankut onderwatermuseum in die Swartsee ’n mengsel van oud en nuut, wat herinner aan mense en gebeure uit die onlangse geskiedenis.

Taylor se beelde in Grenada se Molinière Baai word algemeen beskou as ’n groot “sukses” (Granada Pavilion, 2018:57). Die onderwaterbeelde is geïnstalleer met die doel om toeriste te lok en ’n kunsmatige koraalrif te skep (Kurakin, 2013:32). Die park is ’n gewilde toeriste-aantreklikheid vir beide skubaduikers en mense wat snorkel. Deur die installasie van hierdie beelde in vlak waters word druk op die nabye natuurlike koraalrif verminder en die beelde word self toenemend deur seelewe gekolonialiseer. Op piektye besoek ongeveer 200 mense per dag die beeldhoupark in Grenada, in kontras met die 200 per jaar toe die werk geïnstalleer is, en hierdie onderwatertoerisme dra by tot die plaaslike ekonomie in Grenada (Nuytco Research, 2018:57). Hierdie unieke openbare werke het ’n praktiese funksie, naamlik om positiewe interaksies tussen mense en die kwesbare onderwaterhabitatte aan te moedig (American Concrete Institute, 2011:35).

’n Installasie van beelde wat uitstaan in Grenada is Taylor se *Vicissitudes* (2009; kyk fig. 3.47) wat bestaan uit 26 lewensgrootte figure wat in ’n sirkel staan en hande vashou. Die titel verwys beide na verandering en die lotgevalle. Die groei van pienk seesponse op beelde is duidelik in detailfoto’s (fig. 3.48), met die spesifieke figure ongeveer 150 cm hoog (Wilkinson, 2015:22; 25).

Figuur 3.47: Jason deCaires Taylor. 2009. *Vicissitudes*. Molinère Mariene Bewaria, Grenada.

Figuur 3.48: Detail van *Vicissitudes* met pienk spons en koraal.

In 2009 is Taylor ŉ medestigter van die Museo Subacuático de Arte (MUSA), ŉ verdere konseptuele onderwaterkunsmuseum, naby die kus van Cancún in Mexiko. Die Onderwaterkunsmuseum, wat in 2010 open, is beskryf deur *Forbes* tydskrif as een van die wêreld se unieke reisbestemmings (Nuytco Research, 2018:52). Daar is meer as 500 beelde permanent geïnstalleer in die nasionale mariene park in Cancún, Isla Mujeres, en Punta Nizuc (Wilkinson, 2015:25). Die monumentale installasie is van die gewildste onderwater kunsmatige toeriste-aantreklikhede, met ŉ totale gewig van meer as 180 ton, oor ŉ area van meer as 420 vierkante meter (Thames Festival Trust, 2016:2). Die Cancún Mariene Park is een van die mees besoekte kuslyne op aarde, met meer as 750 000 besoekers jaarliks, wat geweldige druk op die omgewing se hulpbronne plaas (Museum of Underwater Art, 2019). Die aantal duikers het ŉ negatiewe effek op die koraalrif (Vance, 2013:16). Deur Taylor se onderwaterbeelde word toeriste gelok na ŉ alternatiewe attraksie, wat ook as kunsmatige koraalrif funksioneer (Nuytco Research, 2018:54).

Die beeldhouwerke, soos ook in *Vicissitude*, is gemaak van marienekwaliteit sement met ŉ neutrale pH-vlak, sand en mikro-silika en versterk met spesiale onaktiewe veselglas (Wilkinson, 2015:25). Sekere van die beelde het addisionele elemente soos keramiekteëls of glas, wat ook getoets is vir die geskiktheid as ekologiesvriendelike materiale. Taylor werk saam met ŉ span kunstenaars, bouers, marienebioloë, ingenieurs en skubaduikers om die installasie te voltooi (American Concrete Institute, 2011:34). Volgens Taylor (2014:8) gebruik hy die nuutste navorsing om ŉ habitat te ontwerp wat geskik is vir seelewe. Navorsers by twee Mexikaanse universiteite doen ook navorsing oor hoe die beelde oor tyd getransformeer word en die mate waartoe die museum toeriste weglok van die aangrensende bedreigde natuurlike koraalrif (Vance, 2013:16).

Sy werk kan beskou word as ŉ sintese van kuns en wetenskap, gemaak met deeglik nagevorste materiale om die groei van koraal aan te moedig, en ontwerp om vir honderde jare te bestaan. MUSA se slagspreuk “The Art of Conservation (El Arte de Conservacion)” beklemtoon die potensiaal van interaksie tussen kuns en bewaring (soos aangehaal in Nuytco Research, 2018:13). Die park se unieke en dinamiese onderwateromgewing beklemtoon die belangrike rol wat kuns kan speel om bewustheid van ekologiese kwessies aan te moedig.

Taylor se ambisieuse projek *The Silent Evolution* of *Die stil evolusie* (2012; kyk fig. 3.49) vorm deel van die monumentale kunsmatige rif in Cancún (Taylor, 2020). Die hoofgalery se inmekaarverweefde lewensgrootte figure, uitgebeeld in alledaagse posisies, herinner aan die bekende Chinese terracotta-soldate (Nuytco Research, 2018:55). Modelle vir die beelde, gegiet van lewe, sluit in 'n visserman, rekenmeester, yoga onderwyser, akrobaat, skrynwerker en veldwagter, en wissel in ouderdom van 'n 85 jarige tot 'n driejarige seun (American Concrete Institute, 2011:34). Die voorkoms van die beelde verander oor tyd soos koraal groei en seelewe gevestig raak, soos die detail van alge op 'n meisie se wange en 'n seester op haar neus (kyk Taylor,2020). Uiteindelik sal die gemeenskap van beelde heeltemal geassimileer word deur seelewe, 'n uitdagende metafoor vir die toekoms van die mensdom. Hierdie fokus op die aktiewe transformasie van 'n kunswerk deur die aksie van water en seelewe is van sentrale belang vir hierdie studie.

'n Kommissie in Londen wat uitstaan is die openbare installasiewerk *The Rising Tide* of *Die stygende gety* (2016; kyk fig. 3.50), wat sigbaar en versteek word deur die daaglikse ritme van die gety van die Teemsrivier op die Vauxhall-rivieroewer (Thames Festival Trust, 2016:1). Die werk bestaan uit vier perde en hulle ruiters, en beklemtoon die rol wat die Teemsrivier speel as die lewensbloed van die stad Londen, die rol van die rivier in die geskiedenis van die stad en as fokuspunt vir kultuur, industrie en handel. Die watergrens as tussen-in ruimte van verandering word beklemtoon deur die figure van die ruiters wat op die beurt blootgestel en versteek word deur die gety.

Figuur 3.49: Jason deCaires Taylor. 2012. Detail van *The Silent Evolution*. MUSA, Cancún.

Figuur 3.50: Jason deCaires Taylor. 2016. *The Rising Tide*. Teems-rivieroewer, Londen.

In 2014 plaas Taylor een van die grootste alleenstaande onderwaterbeelde op die seebodem in die Bahamas, met *Ocean Atlas* (*Oceaan Atlas*; 2014) vyf meter hoog en met ’n gewig van meer as 60 ton (kyk Taylor, 2020). Hierdie habitat-skeppende beeld, ook bekend as *Ocean Girl* (*Oseaanmeisie*; kyk fig. 3.51), is ’n monumentale beeld van ’n jong meisie wat voorkom om die oppervlak van die see en die gewig van die water op haar smal skouers dra (Wilkinson, 2015:25).

Figuur 3.51: Jason deCaires Taylor. 2014. *Oceaan Atlas*. Bahamas.

Figuur 3.52: Jason deCaires Taylor. 2018. *The Raft of Lampedusa* (*Vlot van Lampedusa*). Museo Atlantico, Lanzarote, Kanariese eilande.

Taylor is gedurig besig met nuwe, ambisieuse projekte (Taylor, 2020). Een van sy nuwer projek is ’n kontemporêre onderwaterkunsmuseum naby die kus van Lanzarote, deel van die Kanariese eilande. ’n Versameling beelde is geïnstalleer op ’n diepte van ongeveer 15 meter op die seebodem as deel van die Museo Atlantico (Weir, 2016:32). Taylor se huidige versameling beelde fokus op die vlugtelingskrisis en ons kollektiewe verantwoordelikheid teenoor ons medeburgers reg oor die wêreld. ’n Voorbeeld van ’n installasie wat deel is van die nuwe Museo Atlantico is *The Raft of Lampedusa* (*Vlot van Lampedusa*; 2018; kyk fig. 3.52), waarin migrante op hulle gevaarlike reis na Europa uitgebeeld word. Die beelde dien ook terselfdertyd ’n ekologiese funksie en is van langlewende, pH-neutrale sement gemaak wat biologiese groei aanmoedig. Ongeveer 300 beelde is beplan wat op die seebodem geplaas word as ’n onderwater mensgemaakte struktuur om mariene lewe te ondersteun (Museum of Underwater Art, 2019).

Weens politiese redes neem die regering van die klein vakansie-eiland in November 2019 die besluit om die weergawe van Taylor se *Rising Tide* of *Four Horsemen of the Apocalypse* beelde, geïnstalleer in 2016 voor die International Museum of Contemporary

Art in Arrecife, te verwyder, ’n terugslag vir die kunstenaar (Wilkinson, 2019:34). In 2018 is een van sy werke in die Maldives vernietig as “anti-Islamities” weens die uitbeelding van menslike figure. Ten spyte van aanvanklike probleme is die onderwaterpark in die proses om ’n belangrike reeks werke binne Taylor se oeuvre te word.

3.4.3 Koraal en bewaring

Die funksie van Taylor se onderwaterbeelde as kunsmatige koraalbeddens word nou in groter diepte bespreek. Wilkinson (2015:22) bespreek reeds in die artikel *DeCaires Taylor: Figurative sculpture that becomes part of the solution* die rol wat Taylor se beeldhouwerke speel in ekologiese aktivisme. Volgens sekere beramings is meer as 30 persent van die wêreld se natuurlike koraalriwwe reeds vernietig en 75 persent van die oorblywende riwwe bedreig, weens klimaatverandering, besoedeling en visvangpraktyke wat spesies uitput (Adams, 2012:12; vgl. Scales, 2014:20). Verskeie wetenskaplikes voorspel verder dat 80 persent van alle koraalriwwe, ’n ryk en noodsaaklike lewensruimte, sal verdwyn teen 2050 as die menslike impak op die oseaan en klimaatverandering nie aangespreek word nie (Wilkinson, 2015:22).

Koraal se harde eksoskelet vorm die ferm ruggraat van enige rifsisteem, met seesponse, sagte korale en skulpvisse wat die rif hulle tuiste maak (Adams, 2012:13). Visse en ander seediere opsoek na kos en skuiling word in hoë konsentrasies gevind in hierdie biodiversiteitryke areas. Koraalriwwe word gevolglik na verwys as “the rainforests of the sea” volgens Konrad Hughen (2012:13), ’n mariene-geochemikus by Woods Hole Oceanographic Intitution in Massachusetts. Gepaste strukture is nodig om koraal te huisves vir ’n koraalrif om lankslewend en stabiel te wees, en nie weg te spoel tydens storms nie, soos uitgelig deur Jeff Tinsman (2012:13), ’n omgewingskundige by Delaware se kunsmatige koraalrifprogram. Weens die belang van koraal vir seediere, word ’n verskeidenheid kunsmatige koraalriwwe gebou om die bedreigde en verdwynende natuurlike riwwe te vervang en aan te vul (Adams, 2012:13). Op plekke waar koraal floreer kan kunsmatige riwwe ’n alternatiewe tuiste bied. Een van die voordele van kunsmatige koraalriwwe is om die druk geplaas op natuurlike riwwe te vervang, wat oorvis, oorbesoek en beskadig word deur storms (American Concrete Institute, 2011:34). Deur die aandag op kunsmatige riwwe te fokus, het natuurlike riwwe die geleentheid om te herstel en regenereer.

Onderwaterkuns is een manier waarop mense poog om koraalriwwe wat onder druk is te ondersteun. Taylor se beeldhouwerke dien dieselfde funksie as kunsmatige koraalbeddings, naamlik om visse en ander seelewe asook onderwatertoeriste te lok (Wilkinson, 2015:25). Volgens Taylor (2014:8) is die beelde juis geskep om die regenerasie van seelewe aan te moedig, met die beelde as wyse om 'n sin van hoop oor te dra en bewustheid oor die klimaatkrisis aan te moedig – voordat dit te laat is. Om die rif aan te help word stukke lewendige koraal aan die beelde geheg (Adams, 2012:13). Die installasie van beelde dra by tot die regenerasie van 'n ekosisteem wat beskadig is deur orkane, terwyl druk van die besoeke van toeriste en veral skubaduikers op natuurlike koraalriwwe daardeur verminder word (Scales, 2014:20).

Soos genoem kan Taylor se werk beskou word as 'n sintese van kuns en wetenskap, gemaak met versigtig nagevorsde materiaal om aktief die groei van koraal aan te moedig, met neutrale Ph-eienskappe, ontwerp om vir honderde jare te hou (Taylor, 2020). Die tekstuur en afwerking van die beelde is ontwerp om koraal aan te moedig om te groei. Taylor werk saam met marienebioloë en maak gebruik van die nuutste navorsing oor die skep van habitatte, ruimtes ontwerp om spesifieke seelewe aan te moedig.

3.4.4 Transformasie in Taylor se onderwaterbeelde

Taylor se kuns bied 'n skynbare teenstrydigheid, met kunswerke geskep om geassimileer en getransformeer te word deur die uitwerking van die see, van onaktiewe objekte tot lewende koraalbeddings (Taylor, 2014:10). Sy intervensies moedig organiese groei en transformasie[42] aan. Hierdie sin van verlies en tragedie is 'n sentrale tema in Taylor se werk, en 'n dryfkrag agter sy onderwatermuseums. 'n Ander onderwaterbeeld in Cancún is juis *The Un-still Life* (*Die nie-stil lewe*; 2007; kyk fig. 3.53), 'n tipiese stillewe van 'n bak vol vrugte en vaas op 'n sementtafel (Wilkinson, 2015:22). Die stillewe word egter nou lewendig gemaak, met groeiende koraal, getransformeer na 'n "un-still-life". 'n Lewende komponent word na die werk gebring wat, volgens Taylor (2020), nie kunsmatig gereproduseer kan word nie.

[42] Die negentiende-eeuse naturalis John Muir (1838–1914) gee reeds erkenning aan die ooreenkom tussen die veranderende geologie en die proses van beeldhou, deur erkenning te gee aan die beeldhoudelike aard van die topografie in Kalifornië, vervorm deur die werking van gletsers en die gety (Hanor, 2004:117).

Figuur 3.53: Jason deCaires Taylor. 2007. *The Un-still Life*. MUSA, Cancún.

Hierdie fokus op die fisiese werking van seewater, kan gekontrasteer word met die wydverspreide kritiek (vgl. Morgan, 2017; Panero, 2017) ontvang deur die Britse kunstenaar Damien Hirst (geb. 1965) vir sy selfbemarking en die kunsmatige aard van sy uitstalling by die 2017 Venesiese Biënnale, *Treasures from the wreck of the Unbelievable* (*Skatte van die wrak van die Ongelooflike*). Daar is ook bewerings van plagiaat gemaak teen Hirst, ’n lid van die "Young British Artists" (YBA) groep kunstenaars werkend in Londen in die laat 1980’s (Bowley, 2017). Die versameling artefakte, videowerke en foto’s is gebaseer op die fantasie van ’n gesinkte skip en die verbeelde skatte herwin daarvan, van mitologiese figure, selfportrette van die kunstenaar as die versamelaar tot Mickey Mouse (kyk fig. 3.54), is bedek in kleurvolle, kunsmatige koraal (Judah, 2017).

Figuur 3.54: Damien Hirst. 2017. *Mickey*.

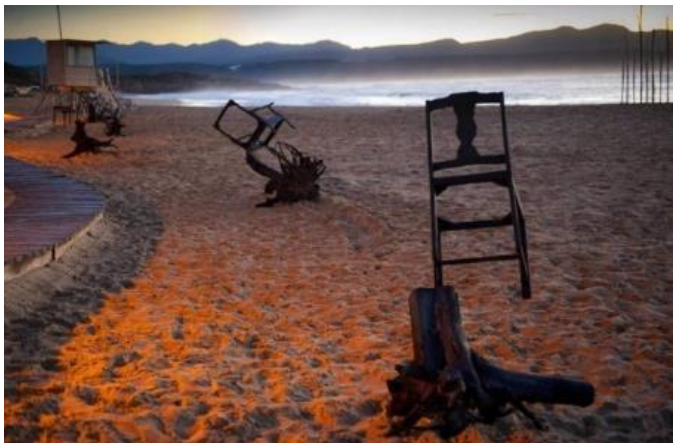
In teenstelling verander Taylor se beelde met die verloop van tyd en met die effek van die onderwateromgewing deur biologiese groei (van die korale, alge en ander seelewe) om te ontwikkel binne die narratief van die natuur. Menslike interaksie met die natuur word daarom nie net as bloot negatief uitgebeeld nie, maar as positief en lewensbevestigend (Taylor, 2014:10). Die beelde is onderhewig aan onvoorspelbare transformasie of metamorfose veroorsaak deur die see, met Taylor se werke simbolies van ŉ simbiose en balans tussen mens en natuur, met beide hoop en ŉ sin van verlies oorgedra deur die werke.

3.4.5 Slotopmerkings

Jason deCaires Taylor se baanbrekende openbare kunsprojekte is voorbeelde van suksesvolle mariene bewaringpogings, maar ook kunswerke wat poog om bewustheid van ekologiese kwessies aan te moedig en sosiale verandering te inspireer deur die waardering van die skoonheid van die onderwaterwêreld (Taylor, 2020; Thames Festival Trust, 2016:2). Hy (aangehaal deur Wilkinson, 2015:22) bied die insig dat: “This a critical time for all of us and I feel that art can play an important part in changing people’s hearts and minds.” Hierdie behoefte om te fokus op ekologiese kwessies en die aard van ruimte kan gekoppel word aan die landskap as ŉ beliggaamde konstruksie of ervaring (kyk Ingold se seminale artikel *The temporality of the landscape*, 1993). As gedink word aan kontemporêre onderwaterbeelde word gedink aan Taylor se figure en objekte geïnstalleer naby die Karibiese eiland van Grenada en Cancun in Mexiko om unieke duikplekke te bied, wat deur skubaduikers besoek kan word en veronderstel is om die plaaslike mariene ekosisteme te bevoordeel (Kurakin, 2013:32).

Scheffer en Van der Merwe (2014:64) verwys reeds na die aard van die strand as liminale ruimte met verwysing na die kontemporêre Suid-Afrikaanse kunstenaar Jan van der Merwe se installasiekunswerk *Uprooted* of *Ontwortel* (2009–2011). *Ontwortel* bestaan uit strukture wat elk saamgestel is uit ŉ meubelstuk wat geheg is aan ŉ ontwortelde boomstomp, asof die meublement uit die wortels groei. Die boomstompe en gebruikte huishoudelike meubels, insluitende stoele, is swart van kleur asof deur vuur geskroei. Die merke kom voor asof dit getrek is deur die boomstomp se beweging oor die strand, met die patroon van die “sleepmerke” in die sand. Hierdie omgewingspesifieke uitstalling van vyf strukture is uitgestal op Plettenbergbaai se hoofstrand as deel van die *Site_Specific*

International Land Art Biennale (2011; kyk fig. 3.55) (vgl. Dreyer, 2009; Site Specific, 2011). Hierdie reeks werke sluit aan by sewe soortgelyke strukture eerste uitgestal in die Universiteit van Johannesburg se Kunsgalery in 2009 en in 2013 is *Ontwortel* weer uitgestal as deel van ŉ solouitstalling *Time and Space* by die Oliewenhuiskunsmuseum in Bloemfontein.



Figuur 3.55: Jan van der Merwe. 2011. *Ontwortel/Uprooted*. Uitstalling van vyf nuwe strukture op Plettenbergbaai se hoofstrand.

Van der Merwe (2011) beskryf soms sy werke as “monumente”, en tog is daar geen direkte verwysing na die persoon of gebeurtenis wat herdenk word nie. Volgens Hundt (2004:i) verwys sy werke na die “memory of the unknown many”. In aansluiting by Van der Merwe se beskouing van sy installasiewerke as monumente vir gewone mense, beskryf die kunstenaar (aangehaal deur Site Specific, 2011) sy installasiewerk *Ontwortel* as ŉ gedenkteken aan alle mense wie se lewens vir verskeie redes ontwortel is. Volgens Van der Merwe (2009) kan die werk verwys na die verplasing van mense of “ontworteling” en ook na die natuurlike prosesse en produksiewyses met die transformering van hout tot meubels tot houtskool. Die installasie is lewensgroot, met regte meubelstukke en gedeeltes van boomwortels gebruik in die samestelling van die sewe strukture. Van der Merwe skep gewoonlik groot, uitgebreide kunswerke saamgestel uit gevonde materiaal en die aanskouer kan tussen die verskillende strukture deur beweeg.

Van der Merwe beklemtoon die verouderingsproses van die gevonde objekte en materiale wat hy in sy installasies gebruik, soos deur die objekte te verbrand. Die roet vorm ŉ swart laag wat aandag vestig op die gevonde objek wat nie meer in die oorspronklike, alledaagse funksie gebruik kan word nie. Deur die objekte se oppervlak te

versteek en te bedek met ’n nuwe laag van roet, word ’n argeologiese kwaliteit aan die werk verleen (vgl. Van der Watt, 2004:4). Hierdie verband tussen die ervaring van verganklikheid en liminaliteit kan verder bespreek word met verwysing na Du Toit se strandtonele. In die ondersoek kan die postkoloniale teoretikus Homi Bhabha (1994) se bespreking van ontheemding en liminaliteit as van sentrale belang geneem word.

3.5 Samevatting

In hierdie hoofstuk is die kunstradisie rondom die representasie van water en die see uiteengesit, met diverse assosiasies en tematiek rondom water en spesifiek die see aangeraak, met skepe, skeepswrakke en verdrinking as algemene onderwerpe. Aanvanklik is ’n breë historiese konteks uiteengesit as kontekstualisering, as agtergrond waarteen meer onlangse en eietydse interaksies met water ondersoek kan word. Soos uitgelig in die inleiding, ondersoek Clarke (2010) reeds die rol van water in die visuele kunste, insluitend in kontemporêre kuns. Die spesifieke aard van die huidige belangstelling rondom water as onderwerp kan beter verstaan word met die bespreking van kunswerke uit die verlede as agtergrond.

’n Gefokusde belangstelling in water is ’n uitsondering eerder as die norm in pre-moderne Europese kuns. Sekere neigings in negentiende-eeuse kuns, veral in die Romantiek, is bespreek as voorgangers tot die moderne en kontemporêre benadering tot water (vgl. Clarke, 2010:19). Kunsgeskiedkundiges het hoofsaaklik gefokus op die bespreking van ’n Europese en Amerikaanse tradisie van piktorale representasie van die see (Mack, 2011:32). ’n Sentrale tema wat na vore kom in hierdie hoofstuk is die transformerende aard van water en spesifiek die see met verskeie temporele en ruimtelike assosiasies. Hierdie kontekstualisering is geïllustreer aan die hand van die kunswerke bespreek. In hierdie konteks staan die dramatiese uitwerking van seewater op Taylor se onderwaterbeelde uit, soos koraal en ander seelewe wat met tyd groei op die oppervlak van die sementfigure. Daar is gefokus op die misterieuse, droomagtige, dubbelsinninge aspekte van die see. Die klem kan geplaas word op water en die see, beide as ’n fisiese en fiktiewe ruimte van transformasie oor tyd. Die gesprek oor water en die see as transformerende ruimtes oor tyd word in die volgende hoofstuk toegepas op kontemporêre Suid-Afrikaanse kuns.

In die Suid-Afrikaanse konteks staan die uitstalling *Water, the [Delicate Thread of Life]* by die Standard Kunsgalery uit en beklemtoon reeds die gevaar wat water, soos die rivier in vloed, inhou vir mense en ander lewe (vgl. Dixon, 2011:126). Die temas wat uitgelig kan word as sentraal, na aanleiding van die kunswerke bespreek in hierdie hoofstuk, is relevant tot die interpretasie van die kontemporêre Suid-Afrikaanse beeldhouer Guy du Toit se strandtoneelreeks. ’n Belangrike tema wat relevant is vir latere bespreking behels water as noodsaaklik vir lewe, maar ook potensieel vernietigend. Lewe ontstaan uit water, met water as ’n sentrale komponent waaruit ’n mens saamgestel is. ’n Persoon kan sterf as gevolg van te min of te veel water. Water is egter nie net belangrik vir mense nie, maar alle lewe. Alhoewel 71 persent van die aarde bedek is deur oseane, oorskry die aanvraag vir vars drinkbare water, uit riviere, mere, gletsers en sneeu, die hoeveelheid water wat beskikbaar is vir menslike gebruik. Toegang tot water is nie gelyk verdeel nie, met toegang gekoppel aan mag. Water word toenemend tot ’n kommoditeit gereduseer, afgemeet in empiriese terme, soos in liter. Die see se volume kom egter onmeetbaar voor. Die vraag ontstaan of water werklik besit behoort te word. Minder of meer waarde kan aan water geheg word, soos wanneer daar te min water is tydens ’n droogte.

Water word beide fisies of simbolies gebruik om skoon te maak en word gebruik in rituele van reiniging en om verandering te bewerkstellig. Water kan as “skoon” of “vuil” beskou word afhangende van waar dit vandaan kom. Daar is ’n inherente gevaar dat besoedelde water siektes kan versprei. Water is egter self deursigtig, smaakloos, reukloos en vloei deur jou vingers. Dieselfde water word hersirkuleer, met die watersiklus die sikliese beweging deur verdamping van water in riviere en damme en die beweging van riviere na die see. Die verskillende fases van water sluit in vloeistof, soliede ys en waterdamp en stoom as gas. Water beweeg as gevolg van kinetiese kragte, maar ook weens menslike aksie en instrumente. Energie word byvoorbeeld opgewek deur die beweging van water. Die beweging van die getye word deur die fases van die maan bepaal. Water kan verandering bring soos die ontstaan van ’n kloof deur die uitwerking van ’n rivier of die herhalende beweging van die getye in en uit oor die strand.

Verskeie verhalende suggesties kan opgeroep word deur plekke met water soos ’n rivier, ’n meer of die see. Die strand as transformerende en liminale ruimte word in die volgende hoofstuk bespreek met spesifieke verwysing na die kontemporêre Suid-Afrikaanse beeldhouer Guy du Toit se *Beach Scenes* as kunswerke wat uitgestal is in ’n galeryruimte.

HOOFSTUK VIER

Tydsuggesties en ruimtelike assosiasies in Du Toit se strandtonele

4.1 Inleiding

In hierdie interpretasiehoofstuk word Guy du Toit se strandtoneelreeks (2015; voortgaande) bespreek volgens die metode van ondersoek wat reeds bondig uiteengesit is in Hoofstuk Een. As deel van hierdie inleiding tot die hoofstuk word ŉ meer uitgebreide metode vir die interpretasie van tydsuggesties en ruimtelike assosiasies in Du Toit se *Beach Scenes* gebied. Die bespreking begin met ŉ beskrywing van *Beach Scene I* en *Beach Scene II* en verwys na die proses waardeur hierdie en ander geassosieerde beeldhouwerke gemaak is. As deel van hierdie eerste afdeling word verwys Du Toit se *Beach Scene I* en *Beach Scene II* as konseptuele beeldhouwerke met die belang van die titel tot die reeks as geheel en belangrike temas wat verder bespreek kan word, uitgelig. ŉ Belangrike insig vir verdere interpretasiemoontlikhede is die beskouing van die aanskouer as ŉ aktiewe deelnemer in die betekenisskepping van die kunswerke[43]. In die tweede afdeling word gefokus op die transformering van materiale en die gebruik van alledaagse, herkenbare objekte in Du Toit se *Beach Scenes* en sy beeldhouwerk in die algemeen. Argeologiese en geologiese metafore word gebruik om te verwys na tekens van tydverloop en menslike afwesigheid. ŉ Verdere tema wat in hierdie afdeling benadruk word, is die transformering van die alledaagse tot die monumentale.

Die derde afdeling omvang temporele en ruimtelike assosiasies in Du Toit se strandtonele. As deel van die bespreking word verwys na die invul van narratiewe gapings wat gelaat is deur die bronsobjekte in die werk, met assosiasies tussen die voorwerpe en die verloop van tyd voorgestel. Sentraal tot hierdie bespreking is die beskouing van die strand en see as liminale en transformerende ruimtes asook gelaagde tydsones. In die laaste afdeling word verwys na assosiasies met die strand en water wat deur Du Toit se

[43] Aspekte van hierdie studie is reeds aangebied by die 32ste *South African Visual Arts Historians* konferensie in September 2017 en die twaalfde jaarlikse konferensie van die *South African Journal of Art History* in Junie 2018, beide gehou in Pretoria. Erkenning word gegee aan die bydraes gemaak deur kollegas en medestudente na aanleiding van die aanbiedings gelewer by die SAVAH Konferensie 2017 en SAJAH Konferensie 2018.

Beach Scene I en *Beach II* opgeroep word. Die strand word in Du Toit se werk as ’n vergestalting van tydverloop en verganklikheid beskou. Ter afsluiting tot die hoofstuk word Du Toit se strandtonele as transformerend en heterochronotopies van aard beskou.

4.1.1 Metode van ondersoek

In hierdie studie word tematies te werk gegaan, soos reeds genoem in die bespreking van die metode van ondersoek in die inleiding. Du Toit is in die inleiding bekendgestel as ’n kontemporêre Suid-Afrikaanse kunstenaar, met verwysing na sy benadering tot tema, materiaal en die kulturele konteks wat bydra tot die beskouing van sy strandtoneelreeks. Die interpretasie van die geselekteerde kunswerke deur Du Toit volg uit die kunstenaarsbekendstelling en sleutelkonsepte uitgelig in die teoretiese begronding en kontekstuele bespreking in Hoofstuk Twee en Hoofstuk Drie. In hierdie studie word Du Toit se strandtoneelreeks as individuele kunswerke en as ’n geheel ondersoek, met die fokus op die bespreking van geselekteerde temas.

Robertson en McDaniel (2017:xi) verdedig die gebruik van temas om ’n bespreking van kontemporêre kuns te struktureer. Sedert die 1980’s en 1990’s is kunstenaars toenemend geneig om konsepsioneel georiënteer te wees en te werk te gaan (kyk Bishop, 2005). Kwessies rondom ons estetiese interaksie met die kunswerke word beklemtoon, insluitende die rol van die kunstenaar as ’n visionêr en sosiale aktivis, en die geleentheid om na te dink oor die hoe, wanneer en hoekom kuns geskep word. Du Toit (2017) benadruk egter dat hy nie fokus op die politiese nie en eerder werk met materiale as ’n beginpunt. Die bespreking van die kunswerke in die interpretasiehoofstuk wys duidelik dat die vormtaalelemente en die materiale gebruik steeds belangrike draers van betekenis is. Alhoewel daar aandag geskenk word aan die onderskeie mediums, moet daar vermy word om in hierdie bespreking alleenlik te fokus op materiale en tegnieke gebruik. Die mediums bly belangrik vir hierdie bespreking, maar Robertson en McDaniel (2017:xi) stel ’n meer gebalanseerde benadering tot kunstenaars se diverse gebruik van materiale en tegnieke voor deur ’n tematiese benadering voor te stel. Alhoewel Bal (2006:405) krities is oor ’n hoofsaaklik tematiese benadering, aangesien die fokus op tematiek geneig is om in praktyk ahistories te wees, is besluit om ’n tematiese benadering in hierdie studie te volg.

Die metode van ondersoek is gevolglik ŉ tematiese benadering tot geselekteerde kunswerke deur Du Toit. In elke afdeling word die relevante tema bekendgestel aan die hand van kunswerke deur Du Toit en ander kunstenaars wat ikonografies daarby aansluiting vind en daarna toegepas op die interpretasie van die spesifieke kunswerke. Soos benodig word relevante teoretiese konsepte bondig as deel van die bespreking gedefinieer en toegepas. Die bespreking begin in die volgende afdeling met ŉ meer uitgebreide beskrywing van Du Toit se strandtonele, met spesiale aandag gegee aan temas wat in die res van die bespreking in meer diepte bespreek gaan word.

4.2 Beskrywing van die *Beach Scenes* reeks

Du Toit se driedimensionele werke *Beach Scene I* en *Beach Scene II* (kyk figure 4.1 en 4.2) neem beide die vorm aan van ŉ tafel met ŉ minimalistiese uitbeelding van ŉ strand en die gefragmenteerde objekte wat daarop uitgespoel en begrawe word. Die voorwerpe kom voor om gedeeltelik onder die “strand” se oppervlak begrawe te wees, soos deur die uitwerking van die wind en golwe oor tyd, met net ŉ gedeelte van elke voorwerp sigbaar.

Figuur 4.1: Guy du Toit. 2015. Beach Scene I. Brons, staal en sandsteen.

Figuur 4.2: Guy du Toit. 2015. Beach Scene II. Brons, staal en sandsteen.

In 2015 werk Du Toit aan ’n reeks sandsteenblokke buite sy gietery en ateljee in Zwavelpoort, beskut teen die helder sonlig onder ’n tydelike seilstruktuur (Crafford, C., 2017b:10). Die kontoere in die sandsteen word geleidelik geskuur en gepoleer, getransformeer tot kurwende, golwende vorms wat herinner aan duine en valleie. Die pienk kleur van die poleermiddel is steeds sigbaar op die foto’s geneem deur Crafford tydens die proses (kyk fig. 4.3).

Figuur 4.3: Werk aan *Beach Scene IV* met poleermerke sigbaar. Zwavelpoort, Pretoria.
Figuur 4.4: Werkstafel in Du Toit se ateljee met verskeie bronsobjekte, insluitende ’n skedel.

Die bronsobjekte wat aanvanklik uitgestal is sluit in ’n hoed, ongebruikte kers, ’n skedel, sekel, votiewe vrugbaarheidsfigure wat herinner aan die Willendorf Venus, ’n aambeeld en ander onverwagte voorwerpe (kyk ook fig. 4.4). Hamers, bakstene, ’n klok, deel van ’n skoen, ’n ketel, ’n koekroller en ratte kom voor om te wag om deel te word van die werk (kyk fig. 4.5 en 4.6).

Figuur 4.5: Twee onverwerkde sandsteenblokke, met gereedskap en bronsbeelde.
Figuur 4.6: Guy du Toit. 2015. Detail van oorweegde bronsobjekte, insluitende ’n skedel, byl, twee koekrollers en ’n aambeeld. Brons op sandsteen.

Die vloer van die ateljee is bestrooi met ’n verskeidenheid objekte wat deel kan vorm van Du Toit se beelde. Die alledaagse objekte is getransformeer deurdat hulle in brons gegiet is. Voordat die objekte in die finale kunswerke geïnkorporeer is, kom die voorwerpe soos woorde voor wat wag om in ’n sinskonstruksie saamgestel te word. Meeste van hierdie objekte is direk gegiet vanaf die oorspronklike voorwerp – hulle word dus getransformeerde gevonde objekte. Die kunstenaar se gereedskap is tussen die gegote vorms geplaas. Die belang van die objekte gaan verder as bloot die visuele, met ’n suggestie dat die alledaagse objekte herontdek kan word. Daar kan gevra word of hierdie objekte nou verhef is tot die status van kunswerke en waardig is om herdenk te word? Alhoewel die objekte eenvoudig en herkenbaar is, herinner die werk aan die monumentale omdat hulle verewig is in brons. Die kunswerke is egter nie monumente in die konvensionele sin nie, maar eerder alledaagse objekte soos ’n hoed, ’n kers en ’n hoek gegiet in brons.

Die objekte in *Beach Scene I* sluit in die skedel van ’n prehistoriese mens of hominiede, ’n uitgeblaasde kers, ’n hoek of anker en die skematiese uitbeelding van ’n golf. In *Beach Scene II* is daar weer twee beeldjies van ’n naak vroulike figuur, die moontlike voorstelling van ’n dolos en ’n sferiese objek. Alhoewel sekere van die voorwerpe onmiddellik herkenbaar is, soos die kers as gebruiksitem, moet tyd met die werk spandeer word om van die ander objekte van nader te bestudeer. Die halwe sfeer in *Beach Scene II* kan byvoorbeeld verwys na ’n bal waarmee op die strand gespeel is of iets meer gevaarlik soos ’n bom, as oorblyfsel van ’n oorlog in die verlede, wat enige oomblik kan ontplof. Terselfdertyd word die sferiese vorm geassosieer met ’n planeet en kan verwys na die aarde, moontlik in die vorm van ’n driedimensionele kaart van die aardbol wat uitgestal en bestudeer word. In albei werke is vier objekte aan die gekerfde klipblad geheg, met die tekens van die fisiese arbeid van die beeldhouer beklemtoon.

Die ander twee beeldhouwerke, wat beskryf kan word as *Beach Scene III* en *Beach Scene IV* (kyk fig. 4.7), inkorporeer ook bronsobjekte wat geheg is aan ’n verwerkte sandsteenblok. *Beach Scene III* bevat net drie voorwerpe, ’n hoed, aambeeld en die uitbeelding van ’n weggooibare polistireenbeker nou verewig in brons. In *Beach Scene IV* is daar weer vier bronsvoorwerpe, naamlik twee sekels, ’n stuk yster en die figuur van drie klein apies wat aanraai om nie te sien, praat of hoor nie.

Figuur 4.7: Guy du Toit. 2015. *Four sandstone landscapes* (*Vier sandsteenlandskappe*). Sandsteen, brons en staal. Zwavelpoort, Pretoria (Crafford, 2015).

Die kunswerke is eerste uitgestal as deel van ’n uitgebreide groepuitstalling van beeldhoukuns en driedimensionele kuns, getiteld *Bronze, Steel and Stone*, by die Everard Read Galery in Johannesburg aan die einde van 2015 en begin van 2016 (Howse, 2016). Die titel verwys na die primêre mediums gebruik deur die kunstenaars in die uitstalling en herinnering aan die verdeling van menslike epogge volgens die materiaalgebruik. Die stories van verlede lewens word verder gesuggereer in die titel van die 2020 uitstalling deur die *Dot The Eye* aanlyngalery, naamlik *The devil and the deep blue sea* (Dot The Eye, 2020b), wat herinner aan die gesegte om tussen twee slegte opsies te moet kies.

Die minimalistiese en lineêre uitleg van Du Toit se *Beach Scenes* is opvallend. Die tafelpote is saamgesweis uit staal en die objekte is gegiet in brons met ’n groen-grys patina in teenstelling met die vierkantige tafelblad of “strand” uit sandkleurige graniet met ’n duidelike grein. Die groen-grys kleur van die objekte staan duidelik uit teen die gemoduleerde ligte bruin klip, met verskillende skakerings in afwisselende stroke, waardeur die sand van ’n strand uitgebeeld word. Alledaagse objekte, gegiet in brons, word op die oppervlak van die gepoleerde sandsteenblokke geplaas. Die objekte kom voor om op die strand uitgespoel te wees of blootgestel deur die werking van die natuurlike elemente van water en wind, nadat iemand die voorwerpe oorboord gegooi het of anders agtergelaat of weggegooi het in ’n verlate landskap. Van die voorwerpe kom voor om gedeeltelik versteek of halfbegrawe te wees onder die sandsteen.

Du Toit se humoristiese en insiggewende jukstaponering van alledaagse objekte, in samewerking met sy versigtig gekonstrueerde interaksie tussen die medium, proses en konsep van die kunswerk, bied ŉ verfrissende herevaluering van die alledaagse (Crafford & Du Toit, 2018:275). Alhoewel dikwels gevul met ŉ sin van speelsheid en die gebruik van woordspel, bevat werke soos *Beach Scenes* ŉ meer ernstige kant. Hierdie besinning oor kwessies oor ons gedeelde menslikheid, aan die hand van voorwerpe dikwels gevind rondom die ateljee, is kenmerkend van Du Toit se benadering. Du Toit se werk roep eksistensiële kwessies oor die inherente aard van die objekte op, asook narratiewe oor menslike bestaan verweef met hierdie voorwerpe. Sy *Beach Scene I* en *Beach Scene II* kan daarom verder ondersoek word as konseptuele beeldhouwerke.

Die installasie van objekte op sandsteen vertel as geheel ŉ storie. Vir Crafford (2018:10) is hierdie kunswerke nie bloot ŉ standbeeld nie, maar eerder ŉ assemblage van bronsobjekte wat die kunstenaar aan die sandsteen geheg het. In ŉ onderhoud beskryf Crafford (2019b), wat gereeld met Du Toit as fotograaf saamwerk, hierdie driedimensionele kunswerke deur Du Toit selfs as installasiekuns. In hierdie studie word Du Toit se *Beach Scene I* tot *Beach Scene IV* egter beskou binne die meer tradisionele en konvensionele kategorie van beeldhoukuns. Insig vanaf meer onlangse kunsvorms ondersoek deur kontemporêre kunstenaars, insluitende installasiekuns, word egter in die bespreking geïnkorporeer. Du Toit se strandtonele kan as volwaardige kontemporêre beelde beskou word, wat wel voortbou op die bevraagtekening van die konvensies van beeldhoukuns.

Volgens Crafford[44] (2019) vertel Du Toit se moeder, toe sy nog gelewe het, aan haar tydens die opening van ŉ uitstalling dat hy nadat hy terugkom van sy diensplig amper ŉ obsessie ontwikkel met weggegooide voorwerpe uitgespoel op ŉ strand. Hierdie langdurige fassinasie word verbind aan sy ervaring tydens die Suid-Afrikaanse Grensoorlog, algemeen die Angola-Bosoorlog genoem, 'n konflik wat vanaf 1966 tot 1989 grotendeels in Suidwes-Afrika (nou Namibië) en Angola plaasgevind het.

[44] Carla Crafford werk saam met Du Toit aan ŉ aantal projekte sedert 2005. Du Toit vra vir Crafford in Julie 2005 om sy werke te fotografeer vir ŉ uitstalling. Eerder as ŉ eenvoudige dokumentasie vir ŉ kunskatalogus onstaan daar ŉ samewerking met die kunstenaar. Die doel hiervan was om by te dra tot die interpretasie van die wyse waarop die beelde waargeneem word. Die foto's vertoon die beelde vanuit verskillende perspektiewe, insluitende die interaksie van die beelde met die omliggende ruimte.

Reeds in 1986 skep Du Toit een van sy eerste werke wat aansluit by die tema van objekte agtergelaat of uitgespoel op ’n strand, naamlik *Barracuda Bay*[45] (*Barrakuda-baai*; 1986; kyk fig. 4.8). Die objekte wat uitgebeeld is op die sandsteenblok sluit ’n drom of hoededoos, sandkasteel en beitel in. Alhoewel daar nie gefokus word op Du Toit se outobiografiese konteks nie, kan verwys na sy herinneringe as deel van die bespreking.

Figuur 4.8: Guy du Toit. 1986. *Barracuda Bay*. Brons, sandsteen en staal. Private versameling, Pretoria (Crafford, 1986).

Persoonlike verhalende suggesties opgeroep deur die strand

Ek staan en kyk as hulpelose bystaander na die amper verdrinking van ’n man in die rowwe see aan die kus van Cape Vidal, deel van die St Lucia Marine Park in KwaZulu-Natal. Die herinnering roep op die ervaring om ’n magtelose waarnemer te wees van die gevaar wat die see inhou. Die volgende oggend kom die oproep dat ’n vriend se liggaam uiteindelik gevind is, nadat sy ligging onbekend was vir twee dae. Ek beleef skuldgevoelens omdat ek nie daar was om te help soek nie. Die nuus, selfs om te help

Hierdie beelde gaan verder as die statiese vorm, met ’n dinamiese interaksie tussen skaduwee en lig, wat fotografie aanmoedig (Crafford, 2018:80).

[45] Daar is verskeie strande genaamd Barracuda Bay, soos in die Oos-Kaap naby Morgansbaai en ook in Florida in die Verenigde State van Amerika, maar die spelling daarvan verskil van die titel van die kunswerk, soms gegee as *Baracuda Bay*.

soek al sou dit futiel gewees het, het te laat gekom, daar was nie selfoonsein nie. Ek word die oggend wakker met die skokkende nuus dat my vriend verongeluk het, nadat ek die vorige dag sonder rede gehuil het. Daar is ’n kontras tussen die strandvakansie van die vorige dag en die gevoel dat iets sou gebeur of ’n premonisie van gevaar deur die waarneming van ’n nabyverdrinking. Die gebeurtenis verteenwoordig ’n breuk in herinnering en realiteit, ’n verdeling in tyd van wat vooraf was en daarna gekom het. Daar moes teruggereis word huis toe met die kontras in die gevoel van die reis na en weg van die strand en die see. Die dubbele trauma en verlies dat my vriend vir ’n tyd nie gevind kon word nie, net om dood gevind te word, het die finaliteit van die dood en sin van verlies beklemtoon. Hierdie gevoel van gekompliseerde rou is weer onverwags opgeroep toe dieselfde strand na ’n paar jaar weer besoek is.

Die ervaring van ’n geliefde se dood kan verbind word aan die skep van kunswerke. Elkeen se unieke, dog universele reis van lewe na dood, deur siekte en gesondheid. Kunswerke dien as merkers vir die vloei van verandering, lewe, groei, verval, dood en herlewing en hergeboorte (vgl. Goldsworthy, 2004:95). ’n Toets wat oorleef moet word en deur gegaan word om aan die anderkant of ’n nuwe stadium te kom, soos die rituele prosesse beskryf as liminaal deur Victor Turner (1969:95) en beklemtoon deur Van der Merwe & Viljoen (2007:1). Kunswerke kan die nagevolge van ’n moontlik katastrofiese gebeurtenis voorstel en dien as rekord of dokumentasie van wat voorafgegaan het.

Ek word bewus daarvan die branders uiteindelik nie teengestaan kan word nie, dat die golf nie vermy kan word nie. Soos die golf die sandkasteel om spoel en die voorwerpe gestrooi oor die strand weer terugneem, is ek teleurgestel en voel ’n sin van verlies. As die water weer met die gety terugtrek, vind ek nuwe klippe, skulpe en ander objekte, insluitende mensgemaakte plastiekfragmente, gestrooi oor die strand, halfbegrawe in die sand. Goldsworthy (2004:101) beskryf, met verwysing na sy eie landkuns, dat dit is asof die see sy werk eet en verteer, net om dit weer getransformeer agter te laat.

Assosiasie met voorwerpe uitgespoel op ’n strand, kry nog ’n laag van betekenis as gedink word aan die voortgaande krisis rondom migrasie na Europa, soos uitgespeel op die strande van die Griekse-eilande. In aansluiting by ’n strand as ’n tussen-in of liminale ruimte, kan kwessies rondom liminaliteit en die ervaring van ontheemding verder uitgepak word. Scheffer en Van der Merwe (2014:64) bespreek byvoorbeeld reeds geselekteerde

installasiekunswerke deur Van der Merwe met verwysing na liminaliteit en ontheemding, met spesifieke verwysing na afwesigheid. Dokumentasie oor die beweging van mense, soos massa-migrasie wêreldwyd wat steeds besig is om plaas te vind, is veral belangrik in hierdie konteks. Die gevoel van ontheemding is sentraal tot so ŉ bespreking

Du Toit skep dikwels kunswerke met dubbelsinnige funksies. Daar kan gevolglik verder as die gedetailleerde oppervlak van die kunswerk gekyk word. Die ervaring en inhoud van die soliede werke word so verryk, met nuanses in die wyse waarop die werke se interaksie met die omliggende omgewing ervaar word deur die aanskouer. ŉ Belangrike insig vir die interpretasie van sy strandtonele is die beskouing van die aanskouer as ŉ deelnemer in die narratief wat deur die beeldhouwerk gesuggereer word, met die storie gekonstrueer eerder as eenvoudig vertel (kyk Bal, 1999:101; Bishop, 2005:14). Daar word in hierdie interpretasiehoofstuk resepsiematig te werk gegaan. In hierdie verband word die aanskouer as aktiewe deelnemer in die kunswerk beskou, vanuit die konteks van die bespreking van konseptuele kuns en meer spesifiek installasiekuns. Du Toit skep kuns met die ervaring van die aanskouer sentraal tot die betekenis van die werk, soos beklemtoon deur Crafford (2017b:80). Die aanskouer staan nie buite die werk en analiseer die werk op ŉ afsydige afstand of vanuit ŉ buite posisie nie.

4.3 Die transformering van materiale in Du Toit se strandtonele

In hierdie afdeling argumenteer ek dat Du Toit se beelde geanker is in materiële tekens van lewe uit die verlede wat steeds die moontlikheid van ŉ toekoms laat, en dien as ŉ illustrasie van die wyse waarop hierdie teoretiese besware ŉ bydrae kan lewer tot die veld van kunsgeskiedenis. Volgens Du Preez (2017:187) kan beide Du Toit se onderwerpe en sy gebruik van die medium van brons in groter diepte ondersoek word. Die interaksies tussen die verskillende mediums in die strandtoneelreeks is betekenisvol en die bespreking van die werke word nie net beperk tot die ikonografie van die objekte wat uitgebeeld word nie. Die verhandeling dra by tot die studie van die bespreking van die transformering van die alledaagse en die beklemtoning van die temporele suggesties opgeroep deur die materiale gebruik soos in Du Toit se strandtonele.

Oor die verloop van sy meer as twintig jaar-lange loopbaan maak Du Toit kuns in ŉ verskeidenheid mediums, van keramiek, staal, hout tot glas, maar verkies om hoofsaaklik te werk in die tradisionele beeldhoumedium van brons. Hy produseer konstant

innoverende en uitdagende werke gedurende die afgelope paar dekades (Stevens, 2012:7). Soos reeds uitgelig in die bekendstelling van Du Toit as ’n kunstenaar in Hoofstuk Een, stal hy gereeld, beide in Suid-Afrika en internasionaal, uit. Die afgelope paar jaar is sy uitstallingskedule besonder besig en neem hy aan verskeie groepuitstallings deel. Du Toit woon en werk tans in Pretoria. Du Toit se vermoë om te werk in brons word dikwels gekomplementeer, met die gebruik van alledaagse objekte sentraal tot sy werkproses.

In sy beelde word die historiesgelade medium van brons bevraagteken en probeer hy om die materiaal vir nuwe effekte aan te wend. Die vermoë van brons om die vorm van alledaagse voorwerpe in groot detail aan te neem – van skoene, klokke tot waterhouers – is van sentrale belang in hierdie beeldhouwerke. Die gebruik van alledaagse en minder opvallende objekte beklemtoon Du Toit se boodskap, aangesien daar nie verwag word dat dieper waarhede byvoorbeeld in ’n gewone stoel ontdek kan word nie. Du Toit konfronteer die aanskouer met die insig dat die alledaagse ’n unieke benadering tot die werklikheid kan bied. ’n Betekenisvolle ervaring en insig kan juis omsluit wees in dinge wat gewoonlik ongesiens by ons verbygaan.

Die vorms vir hierdie verskeidenheid objekte word soms direk van die voorbeelde geneem. Die oorspronklike voorwerpe word vernietig of “verloor” in die gietproses. Ander vorms word weer in groot detail gemodelleer in klei, soos sy bronsdiere van hoenders of hase. Du Toit word groot met ’n moeder wat ’n keramiekkunstenaar was, met die medium van klei sentraal tot sy benadering tot materiaal. Eerder as die finale produk en funksionaliteit van keramiek, is hy begaan oor die proses. Klei is altyd in die proses van verandering, vanaf *terra firma* tot *terra incognita*, of van bekend en standvastig tot onbekend en onherkenbaar (Du Toit, 2018:213; vgl. Rogoff, 2000). Boer (2006:120) bespreek die onsekere terrein van die niemandsland en hoe “leë ruimtes” name gegee word.

Du Toit se werke skep betekenis in interaksie met die beeldhou-tradisie en Modernistiese debatte oor die aard van beeldhoukuns, soos deur persoonlike interaksies met die alledaagse (Du Toit, & Crafford, 2017:165). In Du Toit se werk word die tradisionele voetstuk byvoorbeeld dikwels vervang met meer praktiese vorms. Die basis so kenmerkend van monumentale figure en die gepaardgaande verhewe posisie van tradisionele bronsmonumente word ondermyn. Du Toit skep dikwels sy eie basisse vir sy

beelde, met die voetstukke in ’n sin onafhanklike beelde (Rankin, 2016:29-30). Daar is ’n speelsheid aan die aard van verskeie van sy werke, soos sy uitbeelding van ’n plastiektuinstoel gegiet in brons met ’n groen patina en die boei daarop, wat weer ’n meer tipiese kleur van brons aanneem (kyk fig. 4.9). Toe ek die werk aanvanklik nader, was ek nie seker of die stoel plastiek of brons was nie, met ’n sinspeling op die onbetroubaarheid van die vermoë om waar te neem. In ander werke word ’n bronshoed of voël weer uitgestal op ’n stoel uit die ateljee, ook gegiet in brons.

Figuur 4.9: Guy du Toit. 2016. *Chair with buoy* (*Stoel met boei*). Brons. (Crafford, 2016).

Figuur 4.10: Constantin Brancusi. 1930. *Vis*. Blou-grys marmer op drie-stuk kalksteen basis.

Du Toit se werke staan in dialoog met ikoniese Modernistiese beelde, soos deur te verwys na die bevraagtekening van die voetstuk in byvoorbeeld die Roemeense Modernistiese beeldhouer Constantin Brancusi (1876–1957) se werk. Alhoewel Du Toit se werk nie direk water voorstel nie, word die suggestie van water geskep deur die beskouing van die strand, met die beelde beskou as strandtonele soos duidelik gemaak word deur die titel aanvanklik gegee aan die werke. Hierdie benadering kan vergelyk word met Brancusi se *Vis* (*Fish*; 1930; kyk fig. 4.10) waar die ruimte om die beeld (waarin ons, die aanskouers, ook staan) implisiet geïnterpreteer word as water (vgl. Clarke, 2010:62). Modernistiese beeldhouwerke maak tipies gebruik van die plint om afstand te skep tussen die wêreld van die kunswerk en die aanskouer se wêreld. Brancusi se *Vis* is ’n voorbeeld van ’n kunswerk waarin die aanskouer se liggaamlike teenwoordigheid en fisiese ervaring op die voorgrond geplaas word. In hierdie konteks kan verwys word na Levebre (1991) se

beskouing van ruimte as onderhandel en subjektief verstaan, met ruimte geproduseer. In die galeryruimte word die aanskouer bewus gemaak van die verhouding van ruimte en spesifieke plek, soos ŉ spesifieke plek in die landskap. Die werke tree in gesprek met die gelaaide galeryruimte en die outoriteit daardeur toegeken (vgl. O'Doherty, 1976), een van die wyses waarop ruimte gekonkretiseer word volgens Bal (2001b) na regte plekke, histories gelaai en psigologies betekenisvol.

Figuur 4.11: Guy du Toit. 2019. *Base I* en *Base II*. Installasie by die opening van *Blow Your Sculpture* by die Pretoriase Kunsmuseum.

In konvensionele benaderings tot visuele kuns word aandag gefokus op strategieë wat die kunswerk van die aanskouer skei, soos getipeer deur aanname van ŉ voorgeskryfde, ideale aanskouposisie binne die lineêre perspektief kenmerkend van die Renaissance (kyk Combrink-Rathbone, 414-415). Die kunstenaar word buite die kunswerk geplaas deur die gebruik van die raam en plint waardeur die kunswerk omraam word, met tyd ook deur die raam en plint "gevries". In installasiekuns word gewoonlik weggedoen met die voetstuk en plint sodat daar ŉ ontologiese oorvleueling is tussen die ruimte van die kunswerk (wat as "regte" ruimte in stede van gerepresenteerde ruimte ervaar word) en die beleefde ruimte van die aanskouer wat die ruimte van die kunswerk mag betree. Ek argumenteer dat Du Toit ŉ soortgelyke benadering in sy beelde volg.

Die gebruik van die tafel is sentraal tot Du Toit se reeks beelde wat bespreek word as deel van die *Beach Scene* reeks. Alhoewel die tafel ŉ praktiese funksie vervul as die basis of podium waarop die beelde uitgestal word, word die rol van die basis in

Modernistiese beeldhouwerke dikwels in Du Toit se beeldhoukuns bevraagteken en uitgedaag. In hierdie konteks kan gedink word aan die basis wat die sentrale fokuspunt word van sy onlangse eksperimentering met die medium van glas, soos in *Base I* en *Base II* (2019; kyk fig.4.11). Die tafel het ook assosiasies met die alledaagse en die algemene, en word nie gewoonlik geassosieer met kuns nie.

4.3.1 Die gebruik van gevonde objekte in Du Toit se *Beach Scenes*

'n Sentrale kenmerk van Du Toit se beeldhoukuns is die fokus op en gebruik van alledaagse objekte. As kontemporêre Suid-Afrikaanse kunstenaar is Du Toit veral bekend vir sy uitlokkende beelde in brons en staal, wat dikwels direk gegiet is van alledaagse gevonde objekte. Die onmiskenbare belang en betekenis van objekte, soos die bakstene waaruit 'n nasionale landmerk bestaan of die nostalgie geassosieer met 'n verweerde melkkrat, kan beskou word as die boustene waaruit Du Toit se visie opgebou word (Theron, 2020). Sy kunswerke inkorporeer dikwels gevonde objekte direk gegiet in brons, insluitende hout en ander materiaal wat weggegooi is.

Die gekose voorwerpe in Du Toit se strandtonele is hoofsaaklik mensgemaak of direkte tekens en oorblyfsels van mense. Du Toit giet objekte in brons waarna daar gewoonlik nie twee keer gekyk sou word nie, soos 'n stoel of aambeeld. Die voorstellings van alledaagse objekte, beide mensgemaak en natuurlik, word gebruik in *assemblages*, met verskillende beeldhoudelike elemente saamgestel. Deur die voorwerpe in brons te giet word 'n sin van permanensie daaraan verleen, om tydloos en onvernietigbaar voor te kom. Die realistiese uitbeeldings in Du Toit se werk sluit die konkretisering van objekte deur die gebruik van die tradisionele beeldhoutegnieke van modulering en giet in. Alhoewel die objekte in groot detail nageboots is, is Du Toit se beelde nie slegs kopieë of vertalings van regte objekte na brons nie (Rankin, 2016:27). Die potensiaal wat gebied word deur die gebruik van veelvoudige kopieë in 'n werk, soos moontlik gemaak deur die gietproses, word verder ondersoek. In *Beach Scene II* is daar byvoorbeeld twee beeldjies van naakte vroulike figure wat herinner aan votiewe soos die Venus van Willendorf asook twee sekels gegiet in brons in *Beach Scene IV*. Deur die herhaling van vorms word gespeel met vorm en ruimte, met herhaling kenmerkend van Du Toit se werk soos beklemtoon deur Stevens (2012:17). Objekte, materiale en temas, alhoewel nie identies nie, word doelbewustelik herhaal en getransformeer (Swanepoel, 2005). Die herhaling verwys na die verloop van

tyd. Die interpretasie van alledaagse objekte word uitgedaag deur die kombinasie van ŉ verskeidenheid objekte in die komposisies. Rankin (2016:27) beskryf hierdie verrassende kombinasie van bronsvoorwerpe as speelse visuele woordspel. Hierdie onverwagte objekte verkry egter ŉ sin van belang en monumentaliteit deur die vertoning daarvan.

Die kenmerkende gebruik van alledaagse, huishoudelike objekte dui op ŉ sin van kollektiewe ervaring en herinneringe en die poging om hulle te bewaar vir die toekoms. Terselfdertyd dui die efemeriese materiale, soos die geroeste staal, verweerde sandsteen en groen patina van brons, met die verloop van tyd ŉ futiliteit aan enige poging om herinneringe te bewaar in ŉ statiese, onveranderde vorm. Die veranderende en brose aard van die materiale gebruik bemoeilik enige poging om dit te probeer bewaar. Volgens Purpura (2009:11) kan die efemeriese aard van ŉ kunswerk juis sentraal wees tot die estetiese ervaring daarvan. Die herinneringe van vergange lewens bly moeilik om vas te pen, met die aksie om te onthou ŉ komplekse en onduidelike proses, gekenmerk deur die transformering van beide die hede en die verlede. Die werk is geanker in tekenspore van ŉ verlede lewe en lyding in die verlede deur die insluit van klein, amper onsigbare tekens van die “vorige lewens” van die objekte.

Die bronsobjekte wat geïnkorporeer is in die strandtoneelreeks sluit in voorwerpe gegiet vir werke gemaak vir vorige uitstallings. Die halwe balvorm in *Beach Scene II* was byvoorbeeld eers ŉ stopteken vir ŉ reeks oor leestekens (soos uitgelig in ŉ gesprek met Petrus, 2017). In ŉ sin keer die kunstenaar terug na sy eie artistieke verlede, amper soos ŉ argeoloog. Hy versamel fragmente wat anders verlore sou gaan. Die alledaagse objekte word herrangskik en word ŉ fragment van ŉ onsekere verlede en geantisipeerde toekoms soos vertoon in die hede.

Die alledaagse vereis sodoende onverdeelde aandag, soos die motief van die bronsstoel in Du Toit se *Incumbent chairs and birds* (*Dienende stoele en voëls*; 2004; kyk fig. 4.12). Alhoewel die stoel leeg is, word die sin van drama verhoog deur die wete dat die stoel binnekort beset kan word. In die artikel *A chair is a patient object* beskryf Du Preez (2017:185) Du Toit as ŉ beeldhouer wat empatie toon met gewone, onopvallende objekte. Die opstel is eerste gepubliseer in ŉ katalogus oor Du Toit se deelname aan die Innibos Laeveld Nasionale Kunstefees in Nelspruit, Mpumalanga in 2008 en word in ŉ verwerkte vorm ingesluit in Crafford se fotoboek *Guy du Toit: Discovering the Object* (2017). Du

Preez (2017:185) is van mening dat ’n stoel beskou kan word as ’n geduldige objek (“A chair is patient object”), aangesien ’n stoel nie die persoon wat wil sit sal weier nie, maar geduldig ontvang. Die stoel kan dus beskou word as ’n monument van verwagting, met die leë stoel verteenwoordigend van die verwagting dat daar binnekort ’n teenwoordigheid sal wees, naamlik iemand om die ruimte te kom vul. Du Preez (2017:185) poog om deur hierdie benadering Du Toit se fassinasie met die motief van die leë stoel, asook ander huishoudelike objekte (soos tafels, koppies en pierings, kratte en houers) te verduidelik. Hierdie kenmerkende fokus op die alledaagse in Du Toit se werk is ook reeds bespreek deur Stevens (2012) en Stroud (2017).

Figuur 4.12: Guy du Toit. 2004. *Incumbent chairs and birds*. Installasie, soos afgeneem in 2013, in die Beeldhoupark van die Oliewehuiskunsmuseum, Bloemfontein.

In die uitbeelding van ’n leë stoel is daar met ander woorde beide ’n afwesigheid en die belofte van ’n teenwoordigheid. Die stoel dien as herinnering dat mense wat nou daarop sit, later na ander plekke beweeg en dalk nooit weer daar sal sit nie. Amper soos ’n stoeledans (*musical chairs*) word ou heersers byvoorbeeld deur nuwe heersers vervang. Met die verloop van tyd beweeg die dans van die lewe speels verby die stoele wat geduldig wag dat iemand weer daar sal sit. Die stom objekte uit die alledaagse lewe dien volgens Du Toit (2017:187) as getuie van ongeregtighede wat reeds gepleeg is en herhaal kan word.

Deur hierdie herkontekstualisering van gevonde objekte word ’n sin van kosbaarheid en nostalgie opgeroep. Die oorblyfsel van iemand wat eers lewendig was, dien as ’n verganklike herinnering van die natuurlike prosesse van lewe, verganklikheid en verval, met die objekte oorgelaat en onderdanig aan die proses van verwering. Materiale soos die geroeste staalbasis is inherent geneig tot verwering oor tyd. Du Toit se werk handel oor temas van verlies en verval. Vir Du Toit (2016) dien die alledaagse objekte as tekens van die konneksie tussen die lewe en die dood, met gevonde objekte getransformeer, soos deur die gietproses en die herkontekstualisering binne die galeryruimte. Die transformatiewe aard van installasiekuns kan uitgebrei word om die transformering van gevonde materiaal in Du Toit se beelde in te sluit.

Beeldhoukuns bied unieke geleenthede in die tyd van vlietende beelde en gedurig vernuwende tegnologieë. Ons het toenemend gewoond geraak aan immateriële ikone op skerms; beeldhou bied ’n teenpool wat die gety probeer keer waarin alles tot visuele beelde gereduseer word. Du Toit se beeldhouwerk bied getuienis wat tasbaar, materieel, blywend en selfs konstant is. In ’n wêreld waarin alles vloeibaar voorkom, kan sy beelde van die alledaagse, volgens Du Preez (2017:188), as bewonderendswaardig beskou word.

Die beelde gee konkreet vorm aan die brose en deurdringbare grens tussen lewe en dood. Ek argumenteer dat die beelde dien as *memento mori*, herinneringe van ons eie verganklikheid en die onafwendbaarheid van die dood, die argument word gevoer dat die hede nie voorgestel kan word sonder om terug te verwys na die verlede nie. Hierdie assosiasie met verganklikheid word verder ondersoek as deel van die volgende hoofstuk. Die gebruik van materiale in Du Toit se strandtonele beklemtoon die tydige, verganklike aard van beide die materiale gebruik en die lewens en gebeure waarna verwys word. Deur die kenmerkende gebruik van brons word gepoog om objekte en die gepaardgaande assosiasies met beide die daaglikse lewe en belangrike gebeure te bewaar. Die materiale dui terselfdertyd op die verloop van tyd. Die werke is ’n herinnering aan die lewens van gewone mens en die artefakte dien as ’n rekord van hulle lewens (vgl. Boshoff 2004:2). Die proses van die transformasie van en interaksie tussen die verlede, hede en toekoms is kompleks. Al wat agtergelaat word, is tekens van lewens gelei deur mense wat nou afwesig is – tekens figuratief sigbaar in Du Toit se strandtoneelreeks.

4.3.2 Du Toit se kenmerkende gebruik van humor en jukstaponering

'n Verdere belangrike kenmerk van Du Toit se werk is sy humorsin en gebruik van humor om konsepte of temas oor te dra. Die speelsheid van Du Toit se kenmerkende hase of konyne in verskillende liggaamshoudings is verteenwoordigend van Du Toit se gebruik van humor. Die gebruik van woordspel, soos in die titels, sluit hierby aan. Die beeldjie van die drie apies in *Beach Scene IV* (kyk fig. 4.13) wat nie sien, praat of hoor nie, kan in aansluiting by Du Toit se gebruik van humor bespreek word. Louw (2016:153) verwys na Du Toit se gebruik van humor in sy mensagtige figure in installasies soos *Seven Deadly Sins* (*Sewe dodelike sondes*; 2015), gebaseer op die Japanese gesegde *Sanzaru* oor die aanmaning gegee deur drie wyse apies, naamlik om nie onnodiglik te sien, hoor of praat nie, word nou in Du Toit se werk uitgebrei vir die moontlike sondes van die nuwe digitale wêreld. Die subtitel van die weergawe uitgestal deur Dot The Eye (2020a), naamlik *Trump Hear, See, Speak No Evil* of *Trump hoor, sien, praat nie euwel nie* (kyk fig. 4.14), dui op hierdie spitsige kommentaar wat gelewer word op die moontlike gevare van sosiale media.

Figuur 4.13: Guy du Toit. 2016. Detail van *Four sandstone landscapes*, met *Beach Scene IV* in die voorgrond (Crafford, 2015).

Hierdie vreemde objekte, gevind op 'n strand, lok verdere nadenke uit. Die seleksie van uitgespoelde objekte is onverwags en vorm by eerste aanskoue nie 'n vinnigverstaanbare verhaal nie. Daar kan gevra word waarom hierdie objekte saam op dieselfde stukkie abstrakte strand uitgespoel het. Die hoofsaaklik mensgemaakte objekte kom van verskillende tydsones en kontekste. Die objekte wissel van alledaagse gebruiksitems tot vreemde vorms en selfs 'n menslike skedel.

Du Toit se *The Other Diver* (*Die ander duiker*; 2003; kyk fig. 4.15) bied ’n satiriese blik op die Suid-Afrikaanse kunstenaar en ontwerper Doreen Southwood (geb. 1974) se vrystaande beeld *The Swimmer* (*Die swemmer*) wat as algemene wenner van die 2003 Brett Kebble Art Award geselekteer is en die probleme wat organisering van die uitstalling gekenmerk het (Hipper, 2004:79). Du Toit het, soos oorverstel deur Crafford (2019b), beweer dat hy die “ander duiker” kan maak.

Figuur 4.14: Guy du Toit. 2004. *Seven Deadly Sins* (*Trump Hear, See, Speak No Evil*).

Figuur 4.15: Guy du Toit. 2004. *The Other Diver* (*Die ander duiker*).

Die aanskouer word gewaarsku om Du Toit se uitbeelding van gewone objekte altyd met ’n knippie sout te neem (Crafford, 2019b), met Du Toit se kunswerke gekenmerk deur ironie. Die alledaagse word uitgebeeld met die doel om aanskouers bewus te maak van assosiasies versteek in die gewone, veral wanneer die objekte buite konteks en in nuwe, onverwagte verhoudings uitgebeeld word. Die alledaagse verkry so ’n dramatiese dimensie en word gevolglik ’n plek van eer gegee. Du Toit word deur Du Preez (2017:188) beskryf as “regisseur of choreograaf van die alledaagse”. Du Toit herskryf gevolglik vir Du Preez (2017:188) die stories wat met alledaagse objekte geassosieer word. ’n Ekstra laag van betekenis word bygevoeg, wat weer opsigself ’n verrassende wending aan die narratiewe suggesties gee.

Die skynbare toeval van die objekte word as doelbewustelike keuse en seleksie van objekte en uitstalling of kuratiewe seleksie beskou. Die onvoorspelbare en dikwels toevallige aard van die skeppingsproses, veral Du Toit se hergebruik van vorms uit vorige

werke, word erken. Assosiasies en konneksies tussen die verskillende objekte word aangemoedig. Daar kan na die kunstenaar se metode en kunspraktyk verwys word in hierdie konteks. Die lukrake seleksie, met grappige en humoristiese verbande, vind soos later verder bespreek, aansluiting by die Neo-Dada se fokus op die absurde.

4.4 Tydsaspekte en ruimtelike assosiasies in Du Toit se *Beach Scenes*

Tydsaspekte, met tyd benodig vir ruimte om plek te word, word nou bondig teoreties bespreek. Die onderskeid tussen plek en ruimte, met plek as temporeel gebonde, word ook kortliks teoreties uitgelig. Temporaliteit word bespreek, insluitend die onderskeid tussen objektiewe tyd en eksistensiële tyd. Die fokus word in hierdie afdeling veral op die subjektiewe ervaring van tyd geplaas. Daar word ook verwys na die uitdaging van lineêre tyd en a-chronologiese tyd. Daar kan in hierdie verband verwys word na die halwe sfeer, bal of punt as een van die bronsfigure. Die assosiasies met rand, grens of marge staan veral in hierdie verband uit. In die konteks van temporaliteit word die fokus meer spesifiek op narratiewe tyd geplaas. Daar word verwys na lae van tyd, met die indeling van tyd in tydsones. Hierdie tydsones sluit in verlede, hede en toekoms.

Soos gekonseptualiseer in die bespreking van narratiwiteit in Hoofstuk Twee (kyk afdeling 2.3.5) kan die konsep van narratiwiteit beskou word as tydmatig van aard. Momente of gebeure is ŉ verdere belangrike konsep ontleen aan narratologie vir hierdie bespreking en die tydmatige of temporele aspekte word verder uitgepak met verwysing na die kunswerke. Deur temporele en ruimtelike suggesties in die beelde ingebed, word Du Toit se strandtonele genarratiwiseer. Die gebruik van die mediums van brons, staal en sandsteen dui beide op vervlietendheid en op permanensie. Daar is ŉ inherente spanning in die werke deur die gebruik van getransformeerde materiale, met assosiasies beide van lewe en dood opgeroep. Daar is ŉ poging om die objekte voorgestel of uitgebeeld in die beelde te bewaar vir die toekoms. Die lae brons en geroeste yster dien as beskermende lae om die dikwels tydige of vervlietende objekte te bewaar. Die lae gekerfde en gepoleerde sandsteen dui op ŉ lang verlede of diep tyd en is ŉ teken of aanduiding van standvastigheid, maar is gevorm deur ŉ dinamiese en veranderende proses. Terselfdertyd is daar erkenning dat die werke steeds besig is om te verander en te verweer en dat die werke nie vir altyd sal bestaan nie, maar aktief besig is om te verweer.

In hierdie kunswerke word verskeie gebeure of tydsones en die objekte uit hierdie verskillende tydsones saamgepers in een ruimte, naamlik die objekte gerangskik op die kliptafelblad, maar ander ruimtes soos die strand word ook daardeur gesuggereer. Die beskouing van gelaagde tyd en ruimtelike assosiasies, of heterochronotopie as ŉ konsep, kan verder uitgepak word. Tyd kan gemanipuleer word, en hierdie gedagte gee erkenning aan die subjektiewe ervaring van tyd. Verder kan tyd saamgepers of verdik word, met enkele waarnemings in ŉ oomblik of een waarnemingsmoment saamgepers of vasgevang. Ruimtelike assosiasies van liminaliteit word gesuggereer, in die lig van die onskeibaarheid van tyd en ruimte in menslike ervaring asook in narratiewe voorstellings (vgl. Kandiyoti, 2004). Die temporele dimensies van die drumpel kan as sentraal beskou word tot die bespreking van die liminale met verwysing na Du Toit se kunswerke, soos in aansluiting by Aguirre (2006:15) en Bhabha (1994:37-38).

4.4.1 Die invul van narratiewe gapings

Ons kan nooit met sekerheid weet hoe die gebeure gesuggereer deur die versameling objekte uitgebeeld in Du Toit se *Beach Scenes* begin het nie of hoe die storie gaan eindig nie, maar net hoe die gebeure op die oomblik in die beelde vasgevang is (vgl. Swanepoel, 2005). Du Toit se reeks werke rondom die tema van die strandtoneel bied gevolglik nie ŉ volledige of enkele storie met die versameling voorwerpe agtergelaat op die strand nie. Alhoewel Du Toit se vroeë uitbeelding van ŉ strandtoneel met bronsvoorwerpe in *Barracuda Bay* as ŉ voorganger van die strandtoneelreeks gesien kan word, is daar nie ŉ duidelike "begin" vir die gesuggereerde storie nie. Die barrakuda[46] is ŉ jagvis op die oopsee langs die Oos-Kaap se kuslyn, wat dikwels die teiken van sportvissers is en soms as ŉ gevaarlike vis beskou word. Alhoewel daar verskillende spesifieke baaie en strande met hierdie naam identifiseer kan word (beide plaaslik en internasionaal), word na enige baai met hierdie assosiasie verwys. Daar is die suggestie dat die herinnering dalk teruggaan na Du Toit se kindertyd. Ons sal nooit kan weet hoekom die objekte op die strand agtergelaat is of uitgespoel het nie, maar word net gelaat met die oorblyfsels.

[46] Die Amerikaanse rockgroep *Heart* se lied *Barracuda*, op hulle tweede album *Little Queen* (1977), beklemtoon die woede geassosieer met die jagvis. Die hoofsanger Ann Wilson (geb. 1950) beskryf die lirieke as ŉ reaksie op berugte oor haar verhouding met haar suster, ŉ medelid van die groep, en die musiekindustrie in die algemeen (kyk Uitti, 2020:81).

Die werke, wat aanvanklik eenvoudig en duidelik herkenbaar kan voorkom, dui op hoe uitdagend dit kan wees om kunswerke te interpreteer in die soeke na betekenis. Die herkenbare objekte kan van naderby ondersoek word, en die werke bied meer as wat aanvanklik vermoed word. Die kunstenaar se belangstelling in herkenbare objekte moet ook nie as vanselfsprekend aanvaar word nie. In hierdie interpretasie word verder gegaan as die objekte wat uitgebeeld word en die assosiasies wat opgeroep word is nie bloot arbitrêr nie. Daar word verwys na tekens wat ingebed is in die materiaal van die werke en die proses waardeur die beelde gemaak is. Die interpretasie bied nie ŉ enkele betekenis of storie nie, alhoewel die interpretasie insig kan bied in die ervaring van die alternatiewe werklikheid wat die werke suggereer.

In die verwysing na herkenbare voorwerpe van die verlede, word die objekte en die stories daarmee geassosieer weer opgeroep en tot ŉ mate konkreet gemaak. Daniels en Lorimer (2012) ondersoek die vermoë van ŉ landskap om te vertel. Die agtegelate objekte as fragmente uit die verlede word hersirkuleer en herrangskik in Du Toit se werke. Hierdie fragmente dien as ŉ herinnering aan die tydelike aard van produkte, maar ook van menslike lewe. As aanskouer word ek betrek by die proses van die maak van die werke, om deel te neem in die werke en betekenis daaraan te probeer gee. Die verskillende individuele fragmente is egter saam in die komposisies gerangskik. Hierdie elemente dra by tot die betekenis van die kunswerk as ŉ geheel. Die verskillende rangskikkings kan as individuele beelde en as ŉ reeks geïnterpreteer word. Die aanskouer word gekonfronteer met dubbelsinnigheid en onsekerheid. Die kunstenaar se gebruik van dubbelsinnigheid dui daarop dat daar nie net na die sigbare elemente gekyk moet word nie, maar ook die versteekte elemente van die kunswerke, die assosiasies wat nie ooglopend is nie, maar oop bly vir interpretasie.

Die moontlike interpretasies van die beelde is nie dadelik duidelik nie. Die narratiewe wat daarmee geassosieer word bly onvoltooid en die betekenis verander telkens met elke nuwe waarneming. Die intertekstuele aard van die bronsobjekte, ook binne Du Toit se groter oeuvre, stel ŉ oorvloed van betekenis aan die hand (Swanepoel, 2005). Soos uitgelig deur verskeie teoretici, insluitende Stevens (2012) en Rankin (2016), is herhaling ŉ sentrale kenmerk van Du Toit se werkproses, met verwysings na sy eie vorige werke asook intertekstuele verwysings of “aanhalings” van ander kunstenaars se werke (vgl. Bal, 1999:5; Navarro, 2018:134). Ek argumenteer dat die reeks werke nie tot ŉ enkel,

volledige narratief gereduseer kan word nie. Die versameling fragmente bly ’n punt waarom interaksie plaasvind, fragmente van ’n groter narratief, opsoek na verdere betekenis in ander werke. Alhoewel ’n finale interpretasie nie gebied kan word nie, met elke fragment steeds oop tot verdere analise, kan betekenis wel uit die werk geput word.

4.4.2 Plek en ruimte gekonkretiseer

Soos reeds bespreek in afdeling 2.3.1 verwys Bal (2001a:214) na die konkretisering en subjektivering van ruimte na plek, as ’n vertrekpunt vir die narratologiese lees van visuele kuns. Hierdie transformasie van ruimte na konkrete en spesifieke plekke sluit aan by die belang van materialiteit, soos genoem, met herinneringe opgeroep met behulp van die materiële en tasbare aard van plek. Die plek is steeds van belang in verband met herinneringe, selfs in die afwesigheid van die persone of gebeure wat met die plek geassosieer word. Plek word beskou as spesifiek en tipografies, gelaag met geassosieerde geskiedenis, norme en identiteit, terwyl ruimte meer abstrak beskou word (Doloughan, 2011:108). ’n Plek kan die sentrum of kern van iemand se herinneringe en ervarings wees, soos ’n woning, bekende park of straat, familie of gemeenskap (kyk Brennan, 2004:130; Ekman, 2011:4).

Volgens Bal (2010:24-25) het installasiekunswerke dikwels ’n herdenkingsfunksie as moontlike lokusse van herinnering, soortgelyk aan Nora (1989) se formulering van *lieux de mémoire* of terreine van herinnering. Nora (1989:12) beskryf *lieux de mémoire* as oomblikke wat geneem word, wanneer die kontinuïteit van die verlede verbreek word, om te dien as “hawens” of bronne vir lewende herinneringe, maar word nie self as lewend beskou nie. ’n Onderskeid word getref tussen ’n verlede waar sogenaamde *milieux de mémoire* of herinneringsomgewings kon funksioneer, en ’n huidige wêreld van historiese aandenking waarin slegs *lieux de mémoire* oorgebly het. Nora (1989:7) se verduideliking van die belang wat aan herinneringe geheg word, is dat: “We speak so much of memory because there is so little of it left.” Die sentrale doel van *lieux de mémoire* is om hierdie vergetelheid te stuit en tyd te stol, en so ’n materialisering van die immateriële aan die hand te doen (vgl. Hodgkin & Radstone, 2005:11). Volgens Nora (1989:22) bevat *lieux de mémoire* gevolglik ’n besondere materiële aspek, maar varieer wat die spesifieke aard van die materialiteit daarvan betref. Daar kan geargumenteer word dat Du Toit se strandtonele so ’n *lieux de mémoire* of plek van herinnering bied. In aansluiting by hierdie

neiging tot herdenking, ontwikkel Du Toit temas uit persoonlike ervarings wat binne die Suid-Afrikaanse konteks aanklank vind, ten spyte van sy ontkenning van die belang daarvan (vgl. Hundt, 2004:i).

Du Toit as kunstenaar vind vroeg reeds aansluiting by persoonlike herinneringe in sy werk (kyk die bespreking onder 1.3). Alhoewel sy werk ŉ persoonlike element bevat, dra Du Toit se strandtonele ŉ kollektiewe identiteit van gedeelde ervaring oor. Deur die gebruik van die objekte wat geërf, gekoop of opgetel is, word gepoog om herinneringe te bewaar wat gedeeltelik persoonlik en gedeeltelik kollektief is (vgl. Gurney, 2005). Herinneringe word opgeroep deur die werke as ŉ samevoeging of *assemblage* van gedagtes, in ŉ poging om herinneringe te bewaar vir die toekoms (vgl. Boshoff, 2004:2). Terselfdertyd word op die sinneloosheid van die bewaring gedui deur die beklemtoning van die verbygaan van tyd deur die gebruik van verweerde materiale en objekte in die onderskeie werke. Die strand kan verder bespreek word as plek van herinnering in Du Toit se strandtonele, soos in die volgende afdeling gedoen word.

4.5 Assosiasies met die strand en (see)water

Die strand en water kom na vore op kritiese oomblikke in Du Toit se oeuvre, met ŉ moontlike onderliggende betekenis wat in hierdie studie nagespoor word aan die hand van geselekteerde kunswerke. Water en strand word gevolglik as tematiek in hierdie afdeling bespreek met verwysing na Du Toit se strandtoneelreeks. Du Toit se *Vier sandsteenlandskappe* (2015) word as strandtonele bespreek en die assosiasies met water word bespreek. Alhoewel die werk nie direk water voorstel nie, word die suggestie van water geskep deur die beskouing van die strand, met die beelde beskou as strandtonele soos duidelik gemaak word deur die titel aanvanklik gegee aan die werke. ŉ Beskrywing van die kunswerke as verbeelde strandruimtes is reeds as deel van die inleiding gebied. Die titel wat gegee is aan die werke in die eerste uitstalling in 2015, naamlik *Beach Scene I* en *Beach Scene II*, is sentraal tot die benadering wat in hierdie afdeling gevolg word. Die titel *Beach Scene* kan as wegspringpunt dien vir die bespreking van die reeks beeldhouwerke as strandtonele om verdere insig te verkry.

Belangrike assosiasies is reeds gemaak met verwysing na die kontekstualisering van water as ŉ tema in die visuele kunste, soos bespreek in Hoofstuk Drie. Assosiasies en verbande met water en sand sluit in die assosiasies van water met skoonmaak en

gevolglik met reiniging, asook die sakrament van die doop as ŉ transformerende ritueel, met die doop as die oorgang tussen lewe en dood (vgl. Mawer, 2012:198; Probyn, 2017:43). Verdere assosiasie soos watergebruik en die skaarsheid van varswater kan ook na verwys word, met die gevolglike konflik rondom toegang tot water, soos byvoorbeeld gesuggereer word deur die polistireenbeker gegiet in brons. Ander assosiasies met water en spesifiek die strand sluit in strandvakansies en die ontwikkeling van vermaak op die watergrens. Hierdie geskiedenis van die ontwikkeling van die strand as ontspanningsruimte hou verband met die ontwikkeling van ŉ kultuur van swem en ontspanning en gesondheid. Die strand kan, in kort, gesien word as ruimte vir vermaak en ontspanning, asook vir genesing en ritueel. Die strand kan beskou word as ŉ politiese gelaaide ruimte, met assosiasies van konflik oor toegang en beheer (kyk byvoorbeeld Clarke, 2010:64; Hughes, 2012:147; Reidy & Rozwadowski, 2014:340), veral met verwysing na die konteks van Suid-Afrika. Die kwessie van toegang tot die strand as problematies binne die Suid-Afrikaanse konteks en geskiedenis, soos tydens kolonialisme en apartheid, word byvoorbeeld bespreek deur Baderdoon (2009). Die kontensieuse of problematiese aard van land[47] is veral relevant in hierdie konteks.

Die objekte in Du Toit se *Beach Scenes* kom voor om toevallig uitgespoel te wees, maar daar kan geargumenteer word dat die ongewone seleksie van objekte wat saam uitgestal is, doelbewus moet wees en daarom word verdere interpretasie benodig. Assosiasies met objekte wat uitgespoel is op ŉ strand roep ŉ aantal gedagtes op, soos byvoorbeeld die gevolg van ŉ skeepswrak of besoedeling. Objekte wat weggegooi word en op strande uitgespoel word verkry ŉ ekstra laag van betekenis as gedink word aan die impak daarvan op seelewe, met ŉ dratiese toenname in besoedelig onlangs opgemerk. Daar kan verwys word na die onlangse toename in die weggooi van enkelgebruik gesigmaskers en handskoene, wat uiteindelik op die kuslyn uitspoel en die seebed besoedel (vgl. Kassam, 2020). Hierdie kulturele verwysings is self polities of problematies van aard en die hoofsaaklik Eurosentriese aard van die kunswerke reeds bespreek moet uitgelig word.

[47] Seminale bron waarna verwys kan word in die postkoloniale bespreking van land in Suid-Afrika en die vergestalting van die kritiese diskoers in die visuele kunste en letterkunde is J.M. se *White writing: On the culture of letters in South Africa* (1988).

Die verskillende objekte uitgebeeld in die kunswerke het verskeie assosiasies wat as relevant tot hierdie bespreking beskou word. Die diverse en uiteenlopende reeks objekte word saam uitgestal asof in dieselfde oomblik. Die anker of hoek in *Beach Scene I* kan byvoorbeeld dui op vastigheid, soos in die uitdrukking “anker gooi”, die poging om vastigheid te kry of in die aarde geanker te wees in onsekere tye. Die anker staan ook in vir die teenwoordigheid van ’n skip en menslike teenwoordigheid op die waters. Wat versteek was in die dieptes van die see kom onvermydelik terug, met die aanskouer deur die water teruggeroep. Hierdie ervaring herinner aan die voortdurende impak van ’n traumatiese verlede op die hede, analoog aan ’n anker wat jou terughou (vgl. Samuelson, 2010:551-552). Die narratiewe suggesties word teruggekaats na die land deur die strategieë van verplasing, met suggesties van ontheemding, en kondensering of verdikking, om stem te gee aan die onbeskryfbare en onderdrukte.

Die dolos in *Beach Scene II* (kyk fig. 4.16) kan dui op menslike interaksie op die strand in ’n poging om die effek van water te probeer beheer en die moontlike verwoesting wat water kan bring te beperk. Daar word ook op toekomsvoorspelling gedui, beide in die gebruik van dolosse in divinasie en ’n poging om die effek van natuurlike kragte, soos die gety, te probeer voorspel. In Suid-Afrika word “bene gegooi” om die gemeenskap se besware en probleme te voorspel en te help in die genesingsproses. Die gebruik van die skedel en bene roep verskeie betekenisse op. Die feit dat die dolos ’n Suid-Afrikaanse uitvinding is en verwys na die vorm van die dolos as deel van ’n beesskelet, kan in hierdie konteks as interessant beskou word. Die uitbeelding van ’n dolos verwys na ’n speelding en ’n industriële objek, wat weer dui op die belang van menslike aktiwiteit en kultuur.

Figuur 4.16: Guy du Toit. 2015. Dolos, detail van *Beach Scene II*. Brons.

Figuur 4.17: Guy du Toit. 2015. Aanhalingsteken of skematiese voorstelling van ’n golf, detail van *Beach Scene I*. Brons.

Golwe en die gety verwys na beweging en tyd, soos uitgelig kan word met verwysing na die skematiese uitbeelding van ’n golf in *Beach Scene I* (kyk fig. 4.17). Die beweging van water met die gety dui op die invloed van die maan, nie net die aarde nie. Verdere temas wat hierby aansluit is siklusse en patrone van herhaling, met die beskouing van water as eindeloos maar altyd veranderend veral van toepassing. Daar kan verder verwys word na die fokus op soutwater, waar soutwater dui op korrosie en meer algemeen op verwering.

Met verwysing na Du Toit se strandtoneelreeks val die klem op die strand as tussen-in of liminale ruimte. Die kuslyn en waterkant, wat soms na verwys word as die littorale sone, word bespreek as ’n grensgebied of op die marge geleë. Soos reeds uitgelig in die inleiding is Meethan’s (2012:70) se beskrywing van die strand as tussen-in of liminale sone tussen land en see, met verskeie transformatiewe moontlikhede, veral belangrik in hierdie verband. In aansluiting by die bespreking van liminaliteit met verwysing na Du Toit se strandtonele, kan ook gedink word aan die slaweskip[48] as liminale ruimte. In die ontdekkingsreise is daar ’n beskouing van die skip en land as abstrakte ruimtes, die land as *terra nulius*[49] soos op ou kaarte aangedui. Die skip word egter konkreet gemaak as ’n plek deur trauma en lyding wat steeds voortgaan. Skepe bevat of behou iets van die herinnering van reise in die verlede en die kruis van oseane en kan beskou word as plekke van rasgebaseerde vrees en trauma (Samuelson, 2010:549).

Daar kan verwys word na Trans-Atlantiese reise per skip, met die ware ervaring van slawerny ’n onbegryplike trauma en daarom ’n gaping wat nie voorgestel kan word nie (Walcott, 2018:67). Die vrees vir die see, diepgesetel as ’n traumatiese herinnering syfer deur die temporale grens na die hede (Samuelson, 2010:551). Gilroy (1993) beklemtoon die skip as chronotoop in sy konseptualisering van die “black Atlantic” deur die artikulering van transformasies, met Gilroy se projek beskryf as die herposisionering en ondersoek van kulturele fondasies aan die hand van die konsep, wat poog om te “repudiate ... obsessions with ‘racial’ purity by insisting on the ‘inescapable ... intermixture of ideas’ and

---

[48] Vir ’n vroeë bespreking van onderdrukking van die bewustheid van slawerny in apartheid en apartheid Suid-Afrikaanse herinnering, verwys na Ward en Worden (1998).

[49] Die Latynse uitdrukking *Terra nullius* of "niemandsland" is ’n belangrike beginsel wat binne post-koloniale kritiek van die problematiese verdeling van land tydens kolonialisme bespreek word, ook binne die Suid-Afrikaanse konteks. Die beginsel is soms gebruik om die staat se okkupasie van land te verdedig, met areas op kaarte so aangedui.

emphasising the ‘instability and mutability of identities’, which are presented as ‘always unfinished, always being remade’.” Gilroy (1993:4) ondersoek die sirkulering van idees en die beweging van kulturele en politiese idees soos vervoer deur skepe, aan die hand van sy beskouing van die Atlantiese Oseaan, om transnasionale en interkulturele perspektiewe te bied wat verder gaan as die strukture van die nasiestaat en die beperkings van etnisiteit en nasionaliteit (Samuelson, 2010:549). Skepe plaas die klem op die impak van slawehandel en spesifiek “the Middle Passage”, met ’n verhoogde bewustheid van die voortdurende trauma veroorsaak deur slawerny en die kruising van oseane (Gilroy, 1993:4, kyk ook 17).

’n Belangrike assosiasie met die see en spesifiek die strand is die assosiasie van water as beide lewensgewend en potensiële gevaar. Water hou verband met beide lewe en dood, aangesien varswater lewensnoodsaaklik is en soutwater weer geassosieer word met vrugbaarheid en die samestelling van die menslike liggaam. Ander assosiasies is met weerpatrone en getye, met die invloed van die maan. Die assosiasie van water en die strand met verdrinking is veral van belang in die bespreking van water as potensieel gevaarlik en self dodelik. Die sterk vroulike assosiasie met verdrinking en morele standpunte wat ingeneem word, is reeds in Hoofstuk Drie bespreek met verwysing na geselekteerde skilderye. Die assosiasie met die figuur van die meermin of sirene is ook reeds in die kontekstualisering uitgelig aan die hand van Magritte se omgekeerde meermin in skildery soos *Kollektiewe uitvinding* en *Die wonders van die natuur* (kyk afdeling 3.3.4). Daar kan geargumenteer word dat die twee vroulike figure of beeldjies in *Beach Scene II* die figuur van Venus suggereer en gevolglik ook die mitologiese meermin. Volgens mitologie is Venus, as die godin van liefde en begeerte, gebore uit seeskuim. Daar is in die konteks van die meermin en verdrinking verwys na Magritte se skildery van ’n omgekeerde meermin, wat ook uitgespoel is op die strand en op die grens tussen lewe en dood is. Daar kan ook verwys word na die pynlike transformasie van die klein meermin in Hans Christian Anderson (1805–1875) se *Den lille havfrue* (1836) in Deens of *Die klein meermin* se stert na menslike bene, met die prys om te beweeg tussen land en see haar stem en vermoë om te sing (kyk Samuelson, 2010:554). Die twee klein vroulike figure uitgebeeld in Du Toit se *Beach Scene II* kan beskou word as beide verwysend na die mite van Venus se geboorte uit seeskuin en na Magritte se omgekeerde meermin. Die meermin word ’n waarskuwing van wat kan gebeur as die grens tussen land en see ondeurdag oorgesteek word.

Vanaf die vroegste tye is die strand deel van die mens se bestaan en was dit dikwels die plek waar kos versamel is of vis gevang is. Artefakte in grotte langs die see gee ’n aanduiding van hoe vroeg die strand en see al deur die mens benut is. ’n Strand het vir almal uiteenlopende assosiasies, selfs al was mens nog nooit op ’n strand nie, en dit net ken deur vertellings, films of kunswerke. Vir baie mense het ’n strand net positiewe herinneringe aan ervarings en geleenthede in die verlede. Vir ander is dit verbind aan hartseer ervarings. Mense wat langs die see bly of gereeld daar vakansie hou het baie herinneringe aan die strand en die see. Die strand kan mens laat ontspan na ’n dag of jaar se werk en baie positiewe assosiasies hê. Selfs met enkele besoeke kan die strand genesing bring deur daar te stap, te kuier, te swem of net daar te ontspan. Die strand en see bring ’n mens in aanraking met besondere elemente in die natuur. ’n Strandervaring kan gesellig wees, of mens kan verkies om êrens alleen op die strand te wil wees om so jouself weer te vind, of hartseer of negatiewe emosies te probeer verwerk. Wanneer mens op die strand of rotse sit en na die bewegende golwe staar, kan mens berusting kry en diep dink, soos om in die vlamme van ’n vuurtjie in te staar.

Die see en strand kan egter ook negatiewe ervarings bring en hartseer herinneringe oproep soos sou mens ’n persoon aan die see verloor. Vissers en hulle families is baie nou verbind aan die see en strand en verdien hulle lewens deur die see, maar daar is dikwels ook lewensverlies. Dan is daar gesinne wat sonder ’n vader moet voortgaan nadat hy in die see ’n drenkeling probeer red en dan self in die see verdwyn. Ouers en gesinslede se lewens verander dramaties en hulle treur vir die res van hulle lewens as ’n kind of ouer in die see verdrink. Die strand wat vroeër ’n plek was van saamwees en saam goeie tye beleef, word dan ’n plek van afskeid en hartseer. Deur die geskiedenis is daar mense wat hulle tuisland verlaat het, en die see aangedurf het op vlotte en bootjies, met die strand die laaste vastrap-plek in die wêreld wat vir hulle bekend is. Hulle verhuis na ander lande met die hoop dat hulle omstandighede daar beter sal wees. Deur die eeue heen het talle immigrante per skip gereis op soek na ’n beter lewe, maar is nie altyd verwelkom in die lande waar hulle aanland nie en ondervind vele ontberings. In onlangse tye word mens weer baie bewus van hoe gevaarlik hierdie reis kan wees, en hoe ’n ingrypende verandering dit teweegbring as vlugtelinge hulle land per see verlaat.

In *Beach Scene I* val die prehistoriese skedel (kyk fig. 4.18) dadelik op met die besef dat die see en strand sedert die vroegste tye al geheime bewaar om later te openbaar. Die skedel moes vir baie eeue verborge gewees het en is nou weer deur die see en wind blootgestel. Die skedel herinner aan die vervlietendheid van die lewe, maar ook hoe lank die mens al bestaan. Die skedel is soos die ander objekte ŉ tasbare teenwoordigheid van die verlede in die hede. Die skedel herinner ook aan die ontelbare mense wat omgekom het in die see. Die hoek of anker is grootliks begrawe in die sand en lê seker al ŉ geruime tyd daar. Assosiasies met skepe wat vergaan het, en mense wat verdrink het of uitgespoel is op die strand, word opgeroep. Die anker wat mense en skepe moes veilig hou lê begrawe in die sand, dit beklemtoon die verganklikheid van die mens en sy besittings en hoe selfs herinneringe aan hulle verdwyn. Die strand en see sou baie stories kon vertel, met van hierdie verhalende suggesties rondom water en die strand opgeroep deur die bronsobjekte in Du Toit se strandtonele.

Die uitgeblaasde kers in *Beach Scene I* (kyk fig. 4.19) kan ŉ tyd gelede in die see of op die strand beland het, of baie onlangs. Daar kan afgevra word: Aan wie het die kers behoort, en waar is die mense nou? Die uitgeblaasde kers kan, soos die skedel, die kortstondigheid van die lewe simboliseer en is ŉ kenmerkende motief in *vanitas*-stilleweskilderye (soos kortliks na verwys in afdeling 2.2.2). Aanskouers dink moontlik aan kersligpartytjies op die strand, kuiers op plase of kamp in die veld toe hulle jonk was of kort gelede. Die uiteenlopende herinneringe wat opgeroep kan word deur die uitbeelding van ŉ kers sluit in romantiese etes by kerslig, kersliedere sing met kerslig en kerke waar kerse daagliks aangesteek word. Hierdie kers brand egter nie meer nie. Vandag word kerse meer dikwels gebruik deur die wat nie toegang tot elektrisiteit het nie of tydens beurtkrag. Daar word ook gedink aan kinders wat nou nog hulle huiswerk in ŉ sinkhuisie by kerslig moet doen. Kerse is simbolies van lig in donkerte en daar word dikwels na kennis as lig in ŉ donker wêreld verwys. Hier lê ŉ kers wat nie lank gebrand het voordat dit uitgeblaas is nie.

Figuur 4.18: Guy du Toit. 2015. Skedel, detail van *Beach Scene I*. Brons.

Figuur 4.19: Guy du Toit. 2015. Kers, detail van *Beach Scene I*. Brons.

Die skematiese vorm van die golf is baie betekenisvol. Die skematiese uitbeelding van ’n golf in Du Toit se *Beach Scene I* herinner aan Hokusai se *Die Groot Golf*. Golwe dui op die krag van die see en die verandering wat die see te weeg kan bring. Golwe het van die voorwerpe op die strand uitgespoel of oopgespoel en kan binne ’n oogwenk hulle weer in die sand begrawe of in die see laat verdwyn. Golwe kan mense se lewens verander deur skatte uit die see op die strand uit te spoel. Hierdie golwe transformeer en kan voorwerpe van verskillende tydsones saamvoeg. So verander golwe die strand en verweer die voorwerpe wat daarop uitspoel. Golwe kan ’n dramatiese uitwerking hê op die strand en die omgewing, en dikwels verwoesting saai.

Die see en golwe vernietig mense se besittings en neem hulle lewens. Een van die beelde wat opgeroep word, is die van vissermanne wat van rotse afgeslaan word en vissersbote, ook groot skepe, wat vergaan. Dan is daar tsoenami’s en ander verwoestende golwe wat die aarde verander en mense se lewens transformeer. ’n Gedig wat hier opgeroep word is die gedig van Uys Krige; “Ken jy die see…” waar die visserman vra: “Was jy al van jou bootjie soos ’n veer gevee deur ’n grys golf hoog soos ’n tronk se muur …”. Die assosiasie van water met lewe en dood is reeds geïllustreer in die uitstalling *Water, the [Delicate] Thread of Life* by die Standard Bank Galery, met Marion Dixon as kurator (kyk Freschi, 2011). Soos genoem is Noria Mabasa se ikoniese *Carnage II (Natal Flood Disaster)* (1988) as deel daarvan uitgestal. Die geweld van die see is reeds in meer diepte bespreek in Hoofstuk Drie (kyk afdeling 3.2.1) met verwysing na Romantiese skilders in die negentiende eeu, soos Turner se skildery van ’n boot vasgevang in ’n storm, *Sneeustorm ter see: Stoomboot by die hawemonde*.

Hierdie voorwerpe uitgebeeld in Du Toit se strandtonele land toevallig saam op die strand, maar daar kan wel ’n verband tussen hulle getrek word: die skedel van ’n mens wat baie lank gelede geleef het en tog behoue gebly het, die kers wat meestal kortsondig brand, en moontlik onlangs daar geland het, die anker wat mense moet beskerm teen die see en sy golwe, wat baie kragtig en vernietigend kan wees. In *Beach Scene II* is die twee beeldjies simbolies daarvan dat mense reeds vir baie jare bestaan en oorblyfsels van hulle kulturele aktiwiteite nou nog ’n mens aan hulle herinner. Soos met die skedel in *Beach Scene II* is hierdie antieke beeldjies vir jare deur die sand of see verberg om nou ontbloot te word. Die verganklikheid van die mens en sy kulture word weer eens beklemtoon: die verbygaan van tyd en die verloop van die geskiedenis. Die aanskouer besef dadelik dat die beeldjies uit ’n vervloë tyd dateer, en kan voel dat dit ’n voorreg is om hulle hier op die strand teë te kom na soveel jare van geheimhouding.

Die sfeer, soos die golf, is moontlik ’n skematiese voorstelling van die aarde en bring assosiasies van hoe die aarde al verander het met tyd. Dat, sonder die aarde, die mens nie ’n tuiste sou hê nie, hoe veilig of onveilig dit ook al is. As dit ’n bal of bom voorstel, kan vervlietendheid en vernietiging ook in gedagtenis geroep word. Die dolos is ’n herkenbare vorm en, soos die anker in *Beach Scene II*, is dit ’n voorwerp wat mense en hulle besittings moet beveilig teen gevaar. Hawens en strande word teen die golwe se aanslae beskerm deur dolosse. Die klein grootte van die dolos uitgebeeld in Du Toit se strandtoneel is kontras met die monumentale aard van die dolosse gebruik as breukwater en veronderstel is om mense en eiendom te beskerm. Hierdie dolos uitgebeeld in *Beach Scene II* lê verlate eenkant en het dus nie meer ’n funksie nie, of het nooit op die regte plek geland om die land te beskerm nie. Andersins is die enkele dolos ’n bewys van die krag van golwe wat dit hier op die strand uitgewerp het.

Die ligte bruin kleur van die sand, die kleur van die klip wat die strand voorstel, herinner aan die kleur van die duine in die Namib-woestyn. Die strand is ’n verbeelde ruimte maar kan dié van die weskus van Namibië of Angola wees, wat ook die verlatenheid van die strand en die feit dat die voorwerpe ongestoor op die strand lê, verduidelik. Die voorwerpe wat Du Toit in sy strandtonele uitstal word geassosieer met kosbare voorwerpe wat tekenend is van die lewe en vorige lewens en moontlik ook die dood vier. Ongelukkig vind mens deesdae dat strande dikwels vol skadelike plastiek, glas en vislyn is, wat die strand, die see en die seelewe bedreig, en ’n negatiewe uitwerking op die hele aarde het.

Na aanleiding van die insigte wat verkry is uit hierdie oorsig oor Du Toit se gebruik van water en spesifiek van die strand en see kan oorgegaan word na ŉ bespreking van die ontwikkeling van die uitbeelding en gebruik van die see as transformerende ruimte oor die verloop van tyd. Geselekteerde narratiewe van verganklikheid en sterflikheid wat opgeroep word deur die objekte en materiale gebruik in Du Toit se *Beach Scenes* word in hierdie afdeling uitgelig. Daar word veral uitgebrei op die interpretasies wat na vore kom weens die interaksie tussen die verskillende objekte.

4.5.1 Die strand en water as vergestalting van tydverloop en verganklikheid

Daar kan gevra word hoe kontemporêre kunstenaars water as beide ŉ onderwerp en materiaal gebruik en hoe ekologiese kwessies rondom water deur visuele kunswerke ondersoek kan word (vgl. Cornelius *et al*., 2010:25). Biodiversiteit wat verminder en die versuring van die see, is probleme wat nou algemeen bekend is, maar nie noodwendig aktief aangespreek word nie (Chianese, 2015:176-177). In hierdie studie word gefokus op Du Toit se strandtoneelreeks. In die werk word die misterieuse, droomagtige, dubbelsinninge of ambivalente aspekte van water, soos die see, beklemtoon. Die vloei van water, soos in ŉ rivier na die see, kan herinner aan die vloei van tyd (vgl. Starobinksi & Pevear, 2009:606). Deur die verskillende lae wat opgeroep word, word water as ŉ ruimte in konstante beweging uitgelig. Die komplekse assosiasies met die strand, sand en water sluit die oorgang tussen lewe en dood in, soos reeds ondersoek deur Bachelard in *Water en drome* (1983). Hierdie besinning is ŉ voortsetting van sy psigoanalitiese ondersoek van poëtiese verbeelding.

Water kan verandering bring, beide destruktief en genesend, in die vorm van fisiese transformasie of metamorfose. Water kan ook ŉ spirituele transformasie bewerkstellig deur ŉ ritueel van reiniging. Soos water die liggaam was van stof, kan die doop beskou word as die reiniging van die siel van sonde. Die doop van Jesus Christus in die Jordaanrivier deur Johannes die Doper is ŉ algemene tema in skilderye. Dink byvoorbeeld aan Piero della Francesca (1412–1492) se *Doop van Christus* (*Battesimo di Cristo*) uit die 1450's. In verskeie kulture word geglo dat lewe vanuit water ontstaan het. As deel van die algemene assosiasies en simboliek rondom water as bron van lewe kan verwys word na riviere en fonteine. ŉ Rivier dien dikwels as skeiding tussen twee lande of wêrelde. Die idee van ŉ reis oor ŉ rivier om na die ander kant van lewe, naamlik die

dood, te gaan, is algemeen. Die klassieke geloof dat die siele van gestorwenes oor die Styx-rivier geroei word deur Charon kan uitgelig word. Charon kom voor in Michelangelo (1475–1564), se *Laaste Oordeel* (*Il Giudizio Universale*; 1536-1541) in die Sistynse Kapel. Die vloei van ŉ rivier vanaf sy oorsprong terug na die see kan vergelyk word met die vloei van die lewe vanaf geboorte tot die dood. ŉ Kronkelende stroom kan aanduidend wees van die draaie wat die lewe neem.

As een van die vier elemente is water sentraal tot die genre van seeverhale of “yarns”. Die verhaal neem dikwels die vorm aan van ŉ avontuur, soos in die Britse skrywers Robert Louis Stevenson (1850–1894) se *Treasure Island* (1882) of Meade Faulkner (1858–1932) se *Moonfleet* (1898), vandag hoofsaaklik beskou as kinderstories. Die see kan ook ŉ plek wees van simboliese ondersoek soos in die Amerikaanse skrywer Herman Melville (1819–1891) se *Moby Dick* (1851). Die reis oor die see kan geneem word as ŉ metafoor vir die pad wat ŉ persoon se lewe volg (kyk Hoare, 2014). In seeverhale word menslike uithouvermoë gewoonlik toets. Dink aan die Amerikaanse skrywer en joernalis Ernest Hemingway (1899–1961) se kort roman *The Old Man and the Sea* (1952) met die ou visserman Santiago se stryd met ŉ reuse marlyn ver uit op see. Die tematiek kan terugherlei word na die sentrale rol van die see in Antieke Griekse epiese gedigte soos twee monumentale werke toegeskryf aan Homer, naamlik die *Ilied* en die *Odyssee*. Daar kan ook verwys word na die Engelse skrywer Daniel Defoe (1660–1731) se *Robinson Crusoe* (1719), beskou as ŉ mylpaal in die ontwikkeling van die Engelse roman en ŉ bron van kontroversie, kritiek en herinterpretasie in die postkoloniale konteks (kyk Jefferson, 2015). In die Suid-Afrikaanse skrywer J. M. Coetzee (geb. 1940) se roman *Foe* (1986) word *Robinson Crusoe* byvoorbeeld as ŉ sentrale interteks geneem, ŉ ryk bron vir teoretiese besinning oor ons verhouding met die see en die gegenderde en koloniale assosiasies wat daarmee gepaardgaan, soos byvoorbeeld bespreek deur Liaqat en Aziz (2020). In teenstelling met die tipiese geharde manlike figuur word die verhaal in *Foe* vertel uit die perspektief van die vroulike karakter Susan Barton, uitgespoel op dieselfde eiland as "Cruso" en Friday (kyk Fries-Dieckmann, 2010:167-178). In seeverhale is daar ook die moontlikheid van ŉ oomblik van insig in die elementêre. Die see word soms geneem as ŉ metafoor vir onderbewuste menslike begeertes of vrese, versteek onder die oppervlak totdat die druk te veel word en die onderdrukte emosies begin oor kook.

Die strand word ook geassosieer met die bekende Afrikaanse digter, Ingrid Jonker (1933–1965) se dood, toe sy op 19 Julie 1965 by Drieankerbaai in die see ingeloop en verdrink het. Gertenbach (2008:183) bespreek die aantrekkingskrag van die see en die seesimboliek in die poësie van Jonker, die Amerikaanse digter Sylvia Plath (1932–1963) en Sweedse digter Karin Boye (1900–1941) aan die hand van Jung se benadering tot die oseaniese ervaring. De Beer en Du Plooy (2011) ondersoek ruimte as metafoor in die poësie van enkele vroulike Afrikaanse digters, insluitende geselekteerde gedigte deur Jonker. Volgens Gertenbach (2008:183-184) kan parallelle assosiasies uitgelig word tussen Jonker se “Swanger vrou” (Jonker, 1994:48) en die “oseaniese ervaring” of “oseaanbelewenis”, met die “skuimwit gestalte” (reël 10) of skuimerige golwe, asof die spreker self ’n brander word wat op die strand uitspoel. Daar is ’n verlange na die kindertyd, maar ook ’n mate van ambivalensie, met vrees vir geboorte en om weer deel van die oseaan te wees. Die assosiasie met “dood”, soos deur verdrinking in die see, dui ook volgens Gertenbach (2008:181) op nuwe lewe, met die begeerte na eenwording met die see of die uiteindelike vereniging met die argetipiese moeder. In hierdie konteks word verwys na die vrees en verlange na die oseaan op ’n simboliese vlak aan die hand van die psigoanalitiese konsep van die “oseaniese ervaring” of “oseaanbelewenis”, die simboliese drang om deel te word van die heelal (vgl. Saarinen, 2015).

Du Toit se strandtoneelreeks roep gesamentlik assosiasies op deur die medium van brons, sandsteen en geroeste staal wat herinner aan die onsekere aard van ons huidige tye. Deur die beelde word meer intieme tonele opgeroep, ’n benadering wat erkenning gee aan ons vervreemding van, en verbintenis aan, ons omliggende omgewing en mede-inwoners daarvan.

In die algemene verbeelding roep sand dalk beelde van kinders se sandbakke of strandvakansies op. Die unieke sensoriese en veral taktiele ervaring om aan sand te vat of dit te manipuleer kan ’n terapeutiese ervaring wees (Green & Gibbs, 2010:226). Tye van onskuld kom egter tot ’n einde. Sand se onstabiliteit as materiaal verpersoonlik onsekerheid. Die onstabiele eienskappe roep dan juis, in Bybelse terme, die verbod om op sand te bou op. Soos die klimaat meer ekstreem word, word die temporele onbetroubaarheid van sand meer opvallend. Die implikasies van sand se tussen-in kenmerke word duidelik in hierdie tye van toenemende klimaatverandering, met die liminale marge van sand wat tekens van ekologiese verwoesting sigbaar maak. Die sand

is gedestabiliseer, met die strand nie meer ’n plek van onproblematiese ontspanning en vermaak nie. Die idealistiese beskouing van die strand is ondermyn deur die ekologiese krisis, wat plekke geassosieer met vermaak ondermyn. Die water en strand in Du Toit se strandtonele kom verlate voor sonder die teenwoordigheid van besoekers. Die skeiding tussen natuur en kultuur is nie meer geldig nie, met verbande tussen mense en die land baie kompleks. Die konneksies wat gemaak kan word tussen verskillende lewende wesens kan van nader ondersoek en bevraagteken word. Die beskouing van ’n kunswerk is ’n onsekere proses, vol uitvee en aanpassings, regmaak en hersiening.

4.5.2 Argeologiese en geografiese metafore van tydverloop

Beide argeologiese en geologiese metafore is relevant tot die bespreking van Du Toit se beeldhouwerke. Die reghoekige sandsteenblok en die half-begraafde objekte kan, byvoorbeeld, vergelyk word met ’n argeologiese fonds. Hierdie assosiasie met argeologie en geologie is ’n belangrike assosiasie wat uitgelig moet word in die bespreking. Geologie se verband tot tyd en die proses om tyd en prosesse in die verre verlede te verstaan is belangrik. Die konsep van tydsones moet gedefinieer word in hierdie konteks. Daar is lae sandsteen sigbaar in die tafelblad, beklemtoon deur die poleerproses van die oppervlak. Dat spesifiek ’n ligte bruin sandsteen gebruik is, is veral relevant vir die verband daarvan tot die strand en die proses waar lae sand neergelê en versteen word. Daar kan in hierdie verband verwys word na onlangse argeologiese navorsing aan die Weskus en die ontdekking van menslike voetspore en moontlike tekeninge of mensgemaakte merke sigbaar in die versteende sand in grotte daar. Argeologie se verband tot die tekenspore of tekens van die teenwoordigheid van mense en menslike aktiwiteite in die verlede is veral relevant tot hierdie bespreking.

As verwys word na die gebruik van alledaagse en spesifiek gebruiksitems in Du Toit se werk, moet daar ook verwys word na die konsep van die *readymade* en gevonde objekte. Die gebruik van die gevonde in kuns en die sentrale rol daarvan in die ontwikkeling van Modernisme en daarna in konseptuele kuns en veral in installasiekuns word bondig bespreek. Deur gewone, dikwels huishoudelike objekte te transformeer word verder gegaan as die alledaagse met die metaforiese potensiaal van die voorwerp blootgestel of beklemtoon. Die verplasing van ’n gebruiksitem soos ’n stoel na die galeryruimte impliseer transformering, met nuwe betekenisse wat toegeken word aan die objek binne

'n nuwe konteks. 'n Proses wat herinner aan die Dadaïstiese kunstenaar Marcel Duchamp (1887-1968) se herkontekstualisering van 'n urinaal in sy berugte werk *Fountain* of *Urinaal* van 1917 as *readymade*[50] (vgl. Osborne, 2002:11; Perry, 2004:243). Dink net aan die belangrike invloed van Duchamp se gebruik van die *readymade*. In kontras met die gebruik van gevonde objekte en materiaal in die werk van vroeë twintigste-eeuse Modernistiese kunstenaars soos Duchamp, wat hoofsaaklik daardeur beoog om die wesensaard van kuns en die rol van die kunstenaar te bevraagteken, word die gevonde in Du Toit se beelde verder verwerk of transformeer deur die giet daarvan in brons.

Die gebruik van alledaagse objekte en die gevonde is veral belangrik in die konteks van Popkuns en, spesifiek vir hierdie bespreking, Neo-Dada. Neo-Dada se eksperimentele benadering tot driedimensionele kuns is veral invloedryk. Du Toit se beeldhouwerke vind aansluiting by Neo-Dada as 'n kunsbeweging, soos geassosieer met kunstenaars werkend in Amerika in die 1950s en 1960s (kyk Cooper, 2009). Met die gebruik van gevonde objekte in Du Toit se kunspraktyk kan wel verwys word na die invloed van die Amerikaanse skilder, beeldhouer en drukmaker, Jasper Johns (geb. 1930), geassosieer met abstrakte ekspressionisme, Neo-Dada en Popkuns. In hierdie studie word Du Toit se strandtonele egter steeds bespreek as beeldhouwerke in die meer konvensionele sin, eerder as driedimensionele kuns soos installasiekuns of *assemblage*.

Daar kan wel aansluiting gevind word by Johns se *Painted Bronze* of *Geverfde Brons* (1960; kyk fig. 4.20) wat bestaan uit 'n verskeidenheid kwasse in 'n ou koffiekan, gegiet in brons met handgeverfde detail (Kennedy, 2015). Eerder as 'n massageproduseerde gebruiksitem, soos met die eersteoogopslag voorkom, word die koffiekan en objekte algemeen gevind in 'n kunstenaar se ateljee "veredel" deur die gebruik van die transformerende medium van brons (vgl. Benjamin, 1968; Stroud, 2017:87). Swanepoel (2005) bied reeds 'n uitgebreide bespreking van die bevraagtekening van die onderskeid wat dikwels getref word tussen kuns en handvlyt in Du Toit se werk.

---

[50] In Duchamp se *readymades* is die objek gewoonlik hoofsaaklik onveranderd gelaat, in teenstelling met die verwerking of transformering van die gevonde objekte in Du Toit se beelde deur die giet daarvan in brons.

Figuur 4.20: Jasper Johns. 1960. *Painted Bronze*. Olie op brons.

Figuur 4.21: Guy du Toit. 2009. *First Second Third* (*Eerste Tweede Derde*). Brons.

Daar is ŉ poging om tyd te stol deur die gietproses, soortgelyk aan Du Toit se alledaagse bronsobjekte soos die polistireenbekers in *First Second Third* (*Eerste Tweede Derde*; 2009; kyk fig. 4.21). Die motief van die polistireenbeker word weer gebruik in *Beach Scene III*. Deur die herkontekstualisering van die gevonde word vraagstukke oor byvoorbeeld gelaagde temporele en ruimtelike assosiasies na vore gebring.

4.6 Du Toit se strandtonele as transformerend en heterochronotopies

Met die konsep van heterochronotopie as die samekoms of vereniging van heterotopie (ruimte) en heterochronie (tyd), moet verwys word na die chronotoop as konsep soos uiteengesit deur Bakhtin (1981; kyk ook 2002). Die konsep van tyddrumpels of “temporal thresholds” sluit aan by die beskouing van liminale openinge of gapings. Die kunswerke kan bespreek word as ŉ oop teks waarvan die uiteindelike narratief of definitiewe verduideliking nooit bereik sal word of voltooi sal word nie. Dit is nie moontlik om te weet hoe en waarom die verskeidenheid objekte voorgestel of uitgebeeld in die kunswerke saam op die gesuggereerde strand uitgespoel het nie.

Liminaliteit verwys beide na liminale tyd en ruimte. In die eerste afdeling word gefokus op liminale tye en in die volgende afdeling meer spesifiek op liminale ruimtes. Die algemeen gebruikte konsep van liminaliteit of die idee van “tussen-in” maak die verwysing na die

konsep van narratiwiteit moontlik. Die konsep van narratiwiteit is sentraal tot die bespreking van oop-eindigende kunswerke. Narratiwiteit verwys breedweg na die narratiewe potensiaal van kreatiewe produkte, insluitend die beeldhouwerke deur Du Toit wat ek bespreek.

'n Deel van die bespreking wat nou uitgepak word as 'n soort interstisie, is die verwysing na 'n ander vorm van tyd wat deur die objekte in die kunswerk aangeraak word, naamlik die assosiasie met leestekens. In die strandtoneelreeks word beide die punt en komma as bestaande vorms hergebruik deur Du Toit. Hierdie driedimensionele leestekens of uitbeeldings van 'n komma en 'n punt in brons sluit aan by die bespreking van tyd en temporaliteit. Die klem op tydsaspekte in taal en spesifiek geskrewe taal word deur hierdie objekte gesuggereer. Die punt kan verwys na die einde, soos die einde van 'n sin of paragraaf, en daarom na 'n lang tyd deur die langer pouse daardeur aangedui. Die komma dui op 'n pouse of kort breuk, soos in die lys van items, en daarom na 'n kort tyd. Hierdie leestekens, en veral die punt, sluit ook aan by die konsep van verganklikheid wat in die volgende hoofstuk bespreek word in verband met Du Toit se beeldhouwerke.

Erkenning moet gegee word aan die gefragmenteerde aard van tyd volgens die kulturele teoretikus Mark Fisher (2013), met die verlede wat by die hede spook. Volgens Fisher (2013), leef ons in 'n tyd waarin die hede gevul is met tekens van die verlede. Hierdie spektrale tekenspore (*spectral traces*) is fragmente van 'n tyd permanent omvergegooi ("the fragments of a time permanently out of joint"). As ons leef in 'n tyd waar die verlede altyd teenwoordig is, met die hede gevul met die verlede, moet ons kyk na die moontlike tekens van die toekoms in die ongeaktiveerde potensiaal van die verlede. Hauntologie bied 'n alternatief tot beide 'n lineêre beskouing van die geskiedenis en die permanente en konstante herlewing tiperend van postmodernisme. Hauntologie is dan, volgens Fisher (2013:52), die benadering vir 'n geskiedenis gekenmerk deur gapings, uitgewiste name en skielike wegrapings ("… the proper mode for a history made up of gaps, erased names and sudden abductions"). Soos eerste voorgestel deur Jacques Derrida (1931–2004; 1993), bied hauntologie 'n wyse om te dink oor die teenwoordigheid van afwesige figure, wat die wêreld spook in 'n onduidelike of dubbelsinnige toestand as nie dood of lewendig nie. Hauntologie bied 'n kritiese raamwerk om te reageer op dit wat ons erf vanaf die verlede. Die vraag ontstaan: Hoekom nou hauntology? Ons leef in 'n tyd waar gapings in die voorkoms van die "realiteit" se oppervlak as spesifieke, dringende leemte aangevoel

word. Die afwesige hede van hauntologie laat niks behalwe tekenspore oor nie. Derrida (1993) se gebruik van die term verwys na die lae van spookagtige of spektrale tekenspore van die verlede, 'n punt veral van belang vir verder pogings om aan te beweeg in die toekoms in.

Transformasie, of dalk eerder transformering en die proses van transformering is veral relevant in hierdie konteks. Verandering kan as 'n alternatiewe term of konsep gebruik word. Die transformering van die oppervlak van die kunswerk en die tekstuur daarvan kan bespreek word met die klem op oppervlak wat aansluit by Monet se hantering of uitbeelding van water, soos in sy verskeie reekse strandtonele. Daar kan gefokus word op die medium en materiaalgebruik van die kunswerke.

In terme van die see sluit hierdie bespreking van materiale en die transformering daarvan aan by die proses van korrosie, soos veral die gebruik van geroeste metaal asook die groen patina van die bronsobjekte. Die korrosieproses verwys terug na die verloop van tyd en 'n spesifieke tyd waarin die verwering plaasvind en dalk in die toekoms verder sal transformeer deur verwering. Daar word gesuggereer dat daar aan die hand van hierdie materiale na drie epogge verwys kan word, naamlik steen, brons en staal.

4.7 Slotopmerkings

Die konsep van narratiwiteit is tydmatig. Momente of gebeure is 'n verdere belangrike konsep ontleen aan die narratologie vir hierdie bespreking. Die tydmatige of temporele aspekte word uitgepak. Die gebruik van brons dui beide op vervlietendheid en op permanensie. Hierdie jukstaponering in dieselfde kunswerk sluit aan by die *vanitas*-tradisie. Daar is 'n inherente spanning in die werke deur die gebruik van getransformeerde materiale. Daar is 'n poging om die objekte voorgestel of uitgebeeld in die beelde te bewaar vir die toekoms. Die lae brons en geroeste yster dien as beskermende lae om die dikwels tydige of vervlietende objekte te bewaar. Die lae gekerfde en gepoleerde sandsteen dui op 'n diep tyd en is 'n teken van standvastigheid, maar is gevorm deur 'n dinamiese en veranderende proses. Terselfdertyd is daar 'n erkenning dat die werke steeds besig is om te verand en dat die werke nie vir altyd sal bestaan nie, maar aktief besig is om te verweer of weg te weer. In die volgende hoofstuk word spesifiek gefokus op assosiasies met vervlietendheid en verandering en oorgang.

HOOFSTUK VYF

Verganklikheid in Guy du Toit se *Beach Scene I* en *Beach Scene II*

5.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk bespreek ek Du Toit se strandtonele, eerste uitgestal in 2015, aan die hand van die tema van verganklikheid. Ek argumenteer dat Du Toit se *Beach Scene I* tot *Beach Scene IV* beskou kan word as *memento mori*, herinnerings van ons eie sterflikheid en die onvermoë om die dood te ontglip. *Vanitas* en *memento mori* is sleutelkonsepte in hierdie verband, maar word nie as die hooffokus van die hoofstuk bespreek nie, maar eerder as deel van die ander assosiasies wat in hierdie bespreking uitgelig word. Die motief van skedels word uitgepak as veral relevant tot ’n bespreking van verganklikheid in Du Toit se beeldhouwerke. Verganklikheid, *vanitas* en *memento mori* word ook as sleutelkonsepte bespreek met verwysing na ander kunswerke wat ikonografies hierby aansluit. As deel van hierdie bespreking word moontlike onvoltooide narratiewe van gelaagde tyd en verganklikheid ondersoek. In hierdie afdeling word die verband tussen sterflikheid en die konsep van relasionaliteit, of die onsigbare lint wat die lewe en dood verbind, kortliks teoreties uiteengesit. In die bespreking van herinneringe van afwesige mense en gebeure, met ’n heroorweging van die lewenssiklus, word verwys na die mite van Orfeus en Euridike en die uitbeelding van water in die *vanitas*-skildertradisie.

’n Verdere tema waarby aansluiting gevind word, is Du Toit se kenmerkende bevraagtekening van die onderskeid wat dikwels tussen realiteit en illusie getref word. Die volgende afdeling fokus op die argief as ’n belangrike konsep in die bespreking van Du Toit se kunswerke. Daarna word suggesties van verganklikheid in die kunswerke deur Du Toit bespreek. Die *Leaving the Table* reeks word uiteindelik as ’n verdere stap of iterasie in aansluiting by die strandtoneelreeks bespreek, amper as ’n antwoord op vrae wat deur die strandtoneelreeks uitgelig word. Aan die einde van die hoofstuk word standpunt ingeneem oor die beelde as kontemporêre *vanitas*.

Die sentrale konsepte vir hierdie hoofstuk is *Vanitas* asook *memento mori* en word nou uitgepak. Hierdie konsepte word gedefinieer as kunskonsepte en die konteks daarvan kortliks bespreek.

5.2 Narratiewe van verganklikheid in Du Toit se strandtoneelreeks

Alhoewel Du Toit besorg is oor menslike ervaring en diep menslike werke skep, is die direkte uitbeelding van die menslike figuur afwesig in werke soos sy strandtonele. Die konsep van afwesigheid en meer spesifiek van ’n afwesige persoon, gesuggereer deur die agtergelate voorwerpe, lok ’n aantal narratiewe moontlikhede uit. Wylie (2009:275) bied ’n belangrike ondersoek na afwesigheid in die herinnering van ’n geliefde soos konkreet gemaak deur tekens gelaat in die landskap. Die teatrale *tableau* herinner aan akteurs wat nie te lank terug die verhoogstel verlaat het nie. ’n Leë stoel, wat ontwerp is om ’n sittende persoon te ondersteun, neem so antropomorfiese kenmerke aan met verwysings na die afwesige persoon (Perry, 2004:266). Bal (2010:34) kontrasteer die gebruik van antropomorfisme as ’n alternatiewe estetiese strategie tot representasie en die moontlike abstraherende effek daarvan as ’n soort veralgemening. In hierdie konteks word veral die materialiteit van die tekenspoor deur Bal (2010:34) beklemtoon as teenvoeter vir abstraksie en veralgemening. Die spore is as spesifieke tekens teenwoordig in ruimte en kan daarom beskou word as enkelvoudig of “singular” wat die unieke teenwoordigheid van iemand of iets uit die verlede bewaar (Bal, 2010:35). Die persoon is egter nie meer daar nie: die tekenspore staan in vir die afwesige mens(e). Daar kan aansluiting gevind word by hierdie gevoel van afwesigheid in die interpretasie van Du Toit se *Beach Scene I* en *Beach Scene II*.

Ricoeur (2006:93), wat vanuit ’n fenomenologiese perspektief werk, stel ’n beskouing van individuele en kollektiewe herinnering as apart, maar onderling verbind, voor. Om vrede met die verlede te maak, moet enige narratief uit die verlede ook vanuit verskillende perspektiewe belig word (Ricoeur, 2006:33-36). Swanepoel (2013:80) vind aansluiting by Ricoeur se voorstelle vir ’n verbeeldingryke omgang met die verlede. Die vraag na die gepaste voorstelling van die verlede is reeds van toepassing in die ondersoek na die objek van herinnering, die enigma van ’n herinneringsbeeld wat verteenwoordigend is van iets wat afwesig is (Ricoeur, 2006:xvi). In aansluiting by die Duitse neo-Marxistiese filosoof Theodor W. Adorno (1903-1969; [1951]2003:162) stel Ricoeur (2006:483) dat slagoffers se lyding gehoor en erken moet word. Erkenning word gegee aan die belang van herinneringe aan onregmatighede in die verlede, wat nie onderdruk, geïgnoreer of ontken mag word nie, maar ’n hoorbare stem gegee behoort te word.

Die rede waarom die objekte agtergelaat is op die strand, bly egter onbekend en buite bereik, met verdere besinning daardeur aangemoedig. Deur die gebruik van brons, sandsteen en geroeste metaal, roep die strandtoneelreeks as geheel beide kollektiewe en individuele ervarings van verlies en onbevredigde verlange op (Stevens, 2012:8). Die aanskouers word uitgenooi om te poog om die gapings gelaat deur die objekte en materiale as oorblyfsels van verlede lewens in te vul. Die getransformeerde oorblyfsels dien as tekens van die verloop van tyd en roep ŉ sin van verlies op. Die beelde gee ŉ stem aan die brose grens tussen lewe en dood en dui verder op ŉ onvermoë om die hede voor te stel sonder om te verwys na die verlede. Volgens Du Toit selekteer hy objekte vir hulle visuele impak en vir die stories wat hulle nié vertel nie. Die onbekende stories bied ruimte vir ons om ons eie stories in te vul en word metafore vir ons eie herinneringe en emosies. Ons eie einde, dood en verganklikheid is onvermybaar, maar elke objek behou iets van ŉ geheimsinnige verlede en moontlike verandering in die toekoms.

5.2.1 Verganklikheid, sterflikheid en die *vanitas*-skildertradisie

Soos reeds uiteengesit in Hoofstuk Twee (in afdeling 2.2.1) sluit die tema van dood en verganklikheid aan by die *vanitas*-tradisie en spesifiek Nederlandse en Vlaamse stilleweskilderye tydens die sestiende en sewentiende eeue waarin die vervlietendheid van wêreldse besittings, skoonheid en die lewe self beklemtoon word (kyk fig. 2.13). ŉ *Vanitas*-skildery beeld gewoonlik ŉ versameling objekte uit wat simbolies is van die onafwendbaarheid van die dood en die ydelheid of nietigheid van aardse dinge. Die aanskouer word aangemoedig om verganklikheid te beskou en te berou. Die objekte in *vanitas*-werke word egter as luukse skatte uitgebeeld en daar word plesier geneem in die kunstenaar se vaardigheid. Die lewe sowel as die dood word gevier, soos uitgelig deur Barolsky (2007:38). Die genuanseerde beskouing van *vanitas* as die besinning van beide die lewe en die dood kan verder ondersoek word met verwysing na relasionaliteit of die erkenning van die ontologiese gelykheid van mense as gevolg van hulle sterflikheid (vgl. Nel, 2012a:61; kyk ook Lozier, 2010).

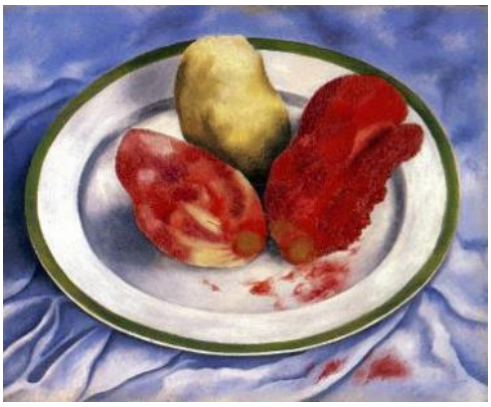
Nie net in die skilderkuns van die sewentiende eeu nie, maar meer onlangse Modernistiese en kontemporêre kunswerke vind aansluiting by of bou voort op die *vanitas*-skildertradisie. Moderne *vanitas*-werke wat uitstaan is die Superrealis Audrey Flack (geb. 1931) se grootskaalse fotorealistiese stilleweskilderye soos die *Vanitas*-reeks

(1976-1978) wat ikonografie verleen uit die *vanitas*-tradisie inkorporeer (Vallance, 2009:39). In Flack se skildery *Marilyn* (1977; kyk fig. 5.1) word kommentaar gelewer op beroemdes soos die Amerikaanse aktrise Marilyn Monroe (1926-1962), gebore Norma Jeane Mortenson, se status as ikone van die verbruikerskultuur deur die konvensies van die *vanitas*-stillewe te gebruik op ŉ groot skaal en in die fotorealistiese styl (University of Arizona Museum of Art, 2020). Die voorwerpe uitgebeeld sluit in swart-en-wit foto's van ŉ jong Monroe, vrugte, ŉ uurglas, brandende kers, horlosie en kalender wat dui op die verloop van tyd en die verganklikheid van lewe. Die delikate blou glas suggereer die broosheid van menslike lewe en die verskeidenheid grimering verwys na die verganklikheid van skoonheid. Die subtitel van die skildery maak die konneksie met die *vanitas*-stillewes van die sestiende en sewentiende eeu duidelik, met ŉ soortgelyke klem op die voorkoms van objekte (Hauser, 2002:26). Ewe veel aandag word egter gegee aan die voorstelling van algemene gebruiksitems en die besittings van ŉ beroemde persoon.

Figuur 5.1: Audrey Flack. 1977. *Marilyn* (*Vanitas*). *Vanitas*-reeks, 1976-1978.

Assosiasies rondom water kan spesifiek na verwys word in hierdie verband, soos byvoorbeeld in die Meksikaanse kunstenaar Frida Kahlo (1907-1954) se minder bekende stilleweskilderye (vgl. Rosengarten, 2018:21). In Kahlo se *Tunas* of *Stillewe met turksvye* (1938; kyk fig. 5.2) is drie rooi turksvyvrugte gerangskik op ŉ wit bord met ŉ blou rand, op ŉ blou tafeldoek, wat herinner aan kabbelende water (kyk Grimberg, 2005:25). Die keuse van turksvye dui op Kahlo se belangstelling in Meksikaanse kultuur, met ŉ sensuele uitbeelding van die turksvye se rooi vlees, ŉ kosbare bron van voeding en water in die woestyn. Die rooi vlekke op die bord en tafeldoek herinner aan die moontlikheid van geweld en Kahlo se kenmerkende ondersoek van haar eie gebreekte liggaam en

herhaaldelike ervaring van fisiese en emosionele pyn deur die verloop van haar lewe, soos ondersoek in haar selfportrette[51] (vgl. Latimer, 2009:46). In *Pitahayas* (1938; kyk fig. 5.3) word die pienk draakvrugte van die *Hylocereus* kaktus uitgebeeld, oopgesny om die eetbare vlees bloot te stel, teen 'n rotsagtige landskap, met 'n klein skelet wat bo-op een van die klippe sit (MMoCA, 2020).



Figuur 5.2: Frida Kahlo. 1938. *Tunas* (*Stillewe met turksvye*).

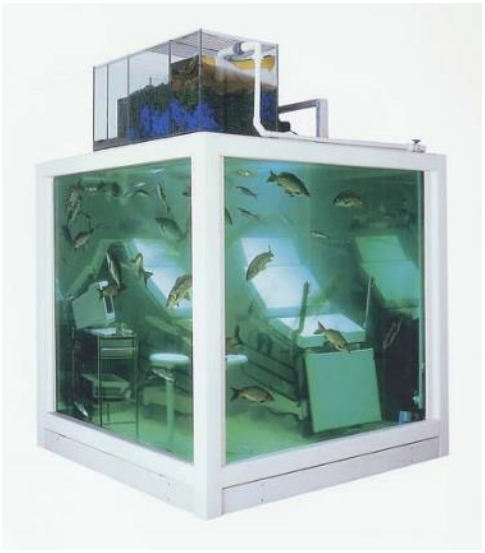
Figuur 5.3: Frida Kahlo. 1938. *Pitahayas*.

In *Lo que el agua me dio* (*Wat die water my gegee het*), soms na verwys as *What I Saw in the Water* (1938; kyk fig. 5.4), is 'n verskeidenheid voorwerpe wat herinner aan haar lewe en motiewe verleen uit vroeër werke gedrapeer oor 'n vroulike figuur, wat Kahlo self kan voorstel, wie se voete teen die rand van 'n bad rus (Hall, 2014:252-253). Haar tone steek bo die wateroppervlak uit en word weerkaats, met 'n rooi letsel op die regtervoet weens 'n operasie en bloed wat uit die are drup. Die motiewe sluit in 'n voël vasgepen op 'n boom, 'n skulp, 'n wolkekrabber wat verrys uit 'n vulkaan en 'n portret van haar ouers. Muller (2017) beskryf die werk as 'n visuele lewensverhaal, met 'n oorvloed van narratiewe suggesties wat herinner aan Proust se besinning oor herinnering, insluitende positiewe kindertydherinneringe, maar terselfdertyd ook harsteer herinneringe.

Die tema van verganklikheid is sentraal tot Hirst se bekende, en berugte werke met opgestopte diere, bewaar in formalien, soos *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991). *Die fisieke onmoontlikheid van die dood in die gees van*

[51] Kahlo ly aan kroniese pyn na polio as 'n kind en 'n ernstige busongeluk as 'n agtienjarige, met verskeie operasies aan haar regterbeen en rug (Hall, 2014:247). In die ondersoek na haar eie identiteit deur selfportrette word die lydende liggaam 'n fokuspunt, met verwysing na haar komplekse mediese geskiedenis, stormagtige verhoudings en kindertyd.

iemand wat leef bestaan uit ’n dooie tierhaai gesuspendeer in ’n formaldehiedoplossing in ’n vitrine of glastenk en vind aansluiting by twee temas waarvoor Hirst bekend is, die dood en die waarde van sy werk. In *Lost Love* (*Verlore liefde*; 1999; kyk fig. 5.5) swem tropiese varswatervisse in ’n glas-akwarium waarin ’n ginekologiese stoel, lesenaar en rekenaar onder water uitgestal word (kyk Hirst, 2017).



Figuur 5.4: Frida Kahlo. 1938. *Wat die water my gegee het* (*Lo que el agua me dio*).

Figuur 5.5: Damien Hirst. 1999. *Love Lost* (*Verlore liefde*).

Hirst se uitdagende *For the Love of God* (*In Vadersnaam*; 2007) bestaan uit ’n diamantbedekte platimumskedel met menslike tande, gebaseer op die skedel van iemand wat in die agtiende eeu geleef het. Die werk dien as ’n *memento mori*, ’n voorwerp wat veronderstel is om aan die dood te herinner. Die vraagprys van 50 miljoen Pond, maak Hirst se *In Vadersnaam* een van die duurste kunswerke deur ’n lewende kunstenaar. Die resepsie daarvan is egter gekenmerk deur vrae rondom mark-manipulasie en etiese kwessies met die koop van menslike liggaamsdele, en lok hewige kommentaar uit, ook buite die kunskonteks, met die bewering dat die koop van die werk deur ’n konsortium wat die kunstenaar insluit ’n publisiteitfoefie is (Thompson, 2012:75-76). Ten spyte van die blootstelling van die aard van die kunswêreld deur die uitspattige prys, word die tema van verganklikheid en spesifiek sterflikheid op die voorgrond geplaas en kan verder met verwysing na Du Toit se strandtonele bespreek word. Hierdie dubbele aard van die werk as beide humoristies en ’n ernstige aanmaning om bewus te word van verganklikheid kan ook geassosieer word met Du Toit se werk.

In die Amerikaanse kunsgeskiedkundige en filmteoretikus Kaja Silverman (geb. 1947) se teks *Flesh of My Flesh* (2009) word verwys na die antieke Griekse mite van Orfeus en Euridike as wegspringpunt vir ŉ besinning oor menslike relasionaliteit of die erkenning van die verwantskap en wyse waarop mense "deur ŉ onsigbare lint" verbind word. Nel (2012a) verwys reeds na Silverman (2009) se navorsing oor relasionaliteit of die "aanmaning van sterflikheid" soos beredeneer deur die estetiese (insluitende kuns, film, fotografie en literatuur) om ondersoek in te stel na menslike verwantskappe en die verband daarvan tot die skeppingsproses soos in die Afrikaanse skrywer Marlene van Niekerk (geb. 1954) se kortverhaalbundel, *Die sneeuslaper*, in ŉ artikel getiteld *"By sý oë uit, by jóúne in": relasionaliteit, visie en die dood in Die sneeuslaper (2010) van Marlene Niekerk*. ŉ Verkorte bespreking van Silverman se argument word ook deur Nel (2012b) gebied in ŉ artikel oor *Die benederyk* van Ingrid Winterbach (geb. 1948) met die titel *Om ŉ deeglike "aanmaning van sterflikheid" te kry: katabasis, relasionaliteit en retrovisie* in *Die benederyk deur Ingrid Winterbach* (2010). Daar word aansluiting gevind by hierdie tema van relasionaliteit, veral in die konteks van Afrikaanse letterkunde met verwysing na outobiografiese liriese poësie, soos in ŉ MA-verhandeling deur Jacobs (2018) getiteld *Relasionaliteit in die outobiografiese poësie van Afrikaanse vrouedigters*.

Sentraal tot die mite van Orfeus en Euridike, soos opgeteken deur Ovidius in Boek XI van *Die Metamorfose*, is ŉ konfrontasie met sterflikheid en die dood en die verbintenis daarvan met visie of bepaalde maniere van kyk (March, 2014:358-360). Na ŉ kortstondige huwelik word Euridike deur ŉ giftige slang gepik en verdwyn sy in die doderyk. Orfeus daal op sy beurt ook af na Hades om vir haar lewe te pleit. Hy oortuig die gode van die doderyk om haar terug te laat keer na die aarde, maar die voorwaarde is dat hy nie na haar mag kyk gedurende hulle terugtog nie. Hy stap voor om die voorwaarde te gehoorsaam, maar op die kritieke oomblik as hul op die punt is om hulle bestemming te bereik, word hy oorweldig deur die begeerte om na haar te kyk en sy verdwyn gevolglik terug in die doderyk. Haar verdwyning is vir die beangste Orfeus die deurslaggewende oomblik van insig, want vir hom het die dood skielik ŉ werklikheid geword. Hy herken in haar sy eie sterflikheid (Nel, 2012a:55). Orfeus wend hom daarna tot sy kuns, kunstenaarskap en die natuur. Silverman (2009:217) verwys in verband met die gevolge van aanskoue en verskillende maniere van kyk na die Franse skrywer en filmmaker Marguerite Duras (1914–1996) se uitspraak dat: "Vergetelheid begin met die oë" ("Oblivion begins with the eyes").

Silverman (2009:42) verwys verder na die Russies-gebore skrywer en psigoanalis Lou Andreas-Salomé (1861–1937) se *memoir* getiteld *Looking back*, uitgegee in 1951 na haar dood as *Lebensrückblick* (*Terugblik op my lewe*) en eerste vertaal uit die Duits in 1991. Salomé skryf 'n verlossende krag aan terugkyk of retrovisie toe, naamlik die vermoë om die verlede weer te laat gebeur, maar op 'n nuwe wyse (kyk ook Nel, 2012a:56). Sy suggereer dat die transformasie van 'n persoon se persoonlike verlede 'n verandering in die historiese verlede kan presipiteer. Salomé (1991, ook na verwys deur Silverman, 2009:42-43) verwys na die proses as die helende krag van *Nachträglichkeit*, 'n term oorspronklik gebruik deur Freud. Die kragte wat Salomé aan *Nachträglichkeit* toeskryf, sluit in die moontlikheid om sondes weg te was, om persone uit die verlede opnuut te laat verrys en uiteindelik om die verdeeldheid tussen mense gelyk te maak. Volgens Nel (2012a:56) bevestig die opvatting mense se ontologiese verwantskap met mekaar as gevolg van hulle sterflikheid (kyk ook Nel, 2012b; 2019).

Nel (2012a:54) beklemtoon dat Silverman as uitgangpunt neem die feit dat sterflikheid die mees omvattende of deurslaggewende eienskap is, wat die mens met elke ander wese op die aarde deel. Die erkenning van hierdie begrensdheid, beide temporeel en ruimtelik, bied aan 'n mens 'n sin van ingebed wees binne 'n groter geheel (Silverman, 2009:4). Volgens Silverman (2009:74) is ons as menslike wesens ontologies gelyk en verbind deur dié analogie aan ander (beide lewende én gestorwe) wesens, met ons persoonlike verhale gevolglik deel van dieselfde boek. In hierdie uitspraak word die verband tussen enersyds die maak van stories en andersyds die dood of die idee van verdwyning reeds gesuggereer.

Silverman bied 'n pleidooi ten gunste van verbintenis of verwanskap. Die verband tussen menslike eindigheid of dood en relasionaliteit word ook deur Townsend (2008:3) verwoord in sy boek *Art and Death*, soos reeds uitgelig deur Nel (2012a:55). Townsend (2008:3) beklemtoon dat:

> This weaving together of fidelity, mortality and representation shapes not only Western art but contemporary theories of ethics and politics that are grounded on the recognition of one's relationship to others, no matter how estranged, even up to and including the estrangement of death. We need to understand death as a fundamental condition of being, and of culture, by which we have some relationship to others, no matter how alien.

Townsend (2008:6) se opvatting oor die verband tussen portretkuns en die dood van die subjek of die vooruitsig daarvan, is veral relevant. Die krag van ŉ portretuitbeelding lê vir Townsend (2008:6) daarin dat dit aandui wat gaan kom, beide vir die subjek van die portretstudie en vir die aanskouers. Deur die tema van die verwantskap tussen die subjek en die dood word die verwantskap of relasionaliteit tussen die kunswerk en kunstenaar, die kunswerk en aanskouer en die aanskouer en kunstenaar op die grond van sterflikheid bevestig (Nel, 2012a:57). Relasionaliteit tussen die onderskeie partye is egter nie beperk tot sterflikheid nie, met lewende, kreatiewe interaksie steeds deurslaggewend tot die verhoudings. In ŉ portret is daar altyd ook die bewustheid van die afwesigheid, omdat die sitter nie daar is nie, slegs ŉ afbeelding van hom of haar.

Daar kan verder verwys word na Van Alpen (1998:96) se opvatting dat die representasie van ŉ lewende liggaam terselfdertyd die dood betrek, aangesien die liggaam met die verloop van tyd dood sal wees, maar die beeld daarvan steeds sal bestaan. Van Alpen (1998:96) stel dat: “Death, then, is not an event which comes after life; it is a situation which lurks within the experience of the body.” Deur die uitbeeldings van gestorwenes kry die aanskouer nie net ŉ blik op sy of haar eie eindigheid nie, maar op menslike relasionaliteit as gevolg van sterflikheid. Die besef van die ontologiese gelykheid van mense kom as gevolg van hulle sterflikheid of relasionaliteit (Nel, 2012a:61). Vanuit ŉ narratologiese invalshoek het kyk of aanskoue betrekking op perspektief (kyk ook Nel, 2012a:63). In Niederhoff (2009:386) se beskouing van perspektief, soos bespreek vanuit ŉ narratologiese benadering, word perspektief in verband gebring met relasionaliteit.

Hierdie insig resoneer met Salomé (1991) se konfrontasie met haar eie sterflikheid en haar besef van “the profound feeling of shared destiny with all things” (soos aangehaal deur Silverman, 2009:28). Daar kan byvoorbeeld gedink word aan die bekende motief in die *vanitas*-skildertradisie van die menslike skedel of kopbeen as *memento mori* (herinnering aan die dood) of *ars mori*, waar die aanskouer inderdaad haar (eie) dood in die oë kyk (vgl. Nel, 2012a:59). Die motief van die skedel word juis in Du Toit se *Beach Scene I* prominent uitgestal. Ons word gekonfronteer met ons eie sterflikheid, uitgelok deur die narratiewe suggesties rondom die skedel as *memento mori.* Soos voorgestel deur Niederhoff (2009:386) word ŉ visuele beeld geïnterpreteer as die resultaat van die interaksie tussen die subjek wat besig is om te aanskou en die objek wat aanskou word, met die perspektief ŉ verhouding eerder as ŉ vasgestelde entiteit.

Daar kan gevolglik ’n duidelike verband getref word tussen relasionaliteit en visie of die aksie van aanskoue, ook sentraal tot die ervaring van Du Toit se strandtonele. Silverman (2010) lig op haar beurt twee aspekte van die handeling van kyk uit, naamlik om te sien en om gesien te word, en daar is die herkenning van verwantskap veroorsaak deur hierdie relasionaliteit of die bewustheid dat ons almal sal sterf. Daar is verskillende maniere waarop gekyk word, en gevolge wat bepaalde wyses van kyk inhou (Nel, 2012a:63). Daar kan op ’n nuwe manier gekyk word, of in Silverman en Salomé se terme, *Nachträglichkeit*, dit wil sê ’n simboliese terugkyk of terugdraai na diegene wat “verdwyn” het as gevolg van dood, ontkenning of verwerping. Diegene wat verwyn het, word deur middel van die vertel van verhale toegelaat om opnuut hulle verskyning te maak (kyk Nel, 2012a:64). Ek argumenteer dat hierdie verhoogde bewustheid van afwesigheid, en spesifiek narratiewe suggesties van mense wat nie meer daar is nie se lewens, onderliggend is aan die ervaring van Du Toit se strandtonele as ’n soort *memento mori* en daarom as vanitas-stillewes.

Die kontemporêre Suid-Afrikaanse kunstenaar Paul Emmanuel (geb. 1969) vind, byvoorbeeld, aansluiting by hierdie beskouing van ’n konneksie deur verganklikheid, soos in sy voortgaande projek ter herdenking van sy afgestorwe vader. Soos nuwe uitdagings van smart en rou gekonfronteer word gegee die huidige wêreld konteks, word Emmanuel se persoonlike *memorial*[52] projek, *Carbon dad 2017* (*Pa op koolpapier 2017*; 2018-2019; kyk fig. 5.6), volgens Allara (2020) besonder betekenisvol.

Figuur 5.6: Paul Emmanuel. 2018–2019. *Carbon dad 2017*.

[52] Vir ’n uitgebreide bespreking van herinnering in die werk van Emmanuel verwys na die onlangse publikasie *Paul Emmanuel* met Von Veh (2020) as redakteur, insluitende ’n opstel deur Allara.

Op die ouderdom van 93, ’n paar maande voordat hy sterf, gee sy vader toestemming vir die kunstenaar om hom kaal te fotografeer, steeds huiwerig om sy eie kwesbaarheid bloot te stel. Die foto dien as verwysing vir ’n monumentale portret gegraveer in delikate koolpapier, met die swart koolstof versigtig oor die verloop van ’n jaar per hand weggekrap. Emmanuel (2020) wonder of sy vader daarvan bewus kon gewees het dat die gedeelde ervaring ’n sterker konneksie tussen hulle sou vorm en later as ’n ritueel van herinnering vir hom sou dien.

Die konsep van relasionaliteit kan in aansluiting met die idee van *vanitas* van toepassing gemaak word op Du Toit se beeldhouwerke *Beach Scene I* en *Beach Scene II*. Die verband tussen verganklikheid en die teoretiese konsep van relasionaliteit kan verfyn word en spesifiek van toepassing gemaak word op Du Toit se strandtonele. In ’n verdere bespreking word tekens van tydverloop en menslike afwesigheid uitgelig en bespreek en word uitgebrei op die teoretiese beskouing oor die verdikking van tydsones soos gekonseptualiseer deur Bal (2011).

5.2.2 Die motief van die skedel in Du Toit se werk

Du Toit se beeldhouwerk bevat selde spesifieke, ooglopende verwysings na politiese gebeure of die Suid-Afrikaanse landskap, maar sy artistieke bewustheid word onderlê deur ’n belangstelling in die land en die konteks wat dit impliseer. Du Toit se werk kan beskryf word as ingebed in die plaaslike grond. Die diepte onderliggend aan die werk word blootgestel as verder as die oppervlak van die alledaagse gekyk word. Alhoewel sy oeuvre gekenmerk word deur humor en ironie, is sy beeldhoutaal of ikonografie gewortel in erns en selfs ongemak (Crafford, 2019b). In die artikel *Taking stock: the value of a human skull* stel Adendorff (2016:240) ondersoek in na Du Toit se gebruik van die motief van die skedel as aanduidend van die diepte van sy werk wat aanvanklik dalk nie sigbaar is nie. Die skedel, as die samevoeging van plat bene wat die brein van mense en ander diere beskerm en omsluit, is deel van die kunstenaar se repertoire van objekte en word dikwels gekontrasteer met alledaagse, huishoudelike voorwerpe. Adendorff (2016:239) vra juis: Wat is die waarde van lewe in die huidige Suid-Afrika? Die wisselwerking tussen lewe en dood, en tussen hede en verlede, gaan met die verloop van tyd voort binne die Suid-Afrikaanse konteks in die skaduwee van ’n belaste geskiedenis.

Typewriter and skull of *Tikmasjien en skedel* (2011; kyk fig. 5.7) bied 'n jukstaponering van die uitbeelding van 'n half-oop menslike skedel en 'n tikmasjien gegiet in brons. Die onverwagte kombinasies bied 'n soms verontrustende kommentaar op die menslike aard en *Dasein* of om in die wêreld teenwoordig te wees soos in Heidegger se woorde (kyk Adendorff, 2016:240). Die skedel kan beskou word as houer van bewustheid, denke en emosie, wat eens 'n unieke lewe met gepaardgaande narratiewe bevat het. Die simbool van die skedel kan dien as 'n stilstand of punt in 'n narratief om te dui op die finaliteit van 'n gedagte, konsep of selfs 'n lewe. Die skedel[53], as 'n embleem van finaliteit en die einde, is by uitstek 'n herinnering aan die dood. Die skedel word algemeen gebruik as teken van vrees en gevaar, soos in die besinning oor die menslike bewussyn, nadenke en transendensie. Alhoewel die spesifieke tyd van dood onbekend is, is sterflikheid en die terugkeer na stof dreigend en versekerd. Behalwe vir die verskeie assosiasies met ons finale en uiteindelik ondergang, word die gebruik van die skedel[54] verder uitgebrei in beide kultuur en wetenskap deur die geskiedenis heen en is dan juis 'n belangrike *vanitas* motief (vgl. Barolsky, 2007:38).

Figuur 5.7: Guy du Toit. 2014. *Typewriter and skull.* Brons.

Figuur 5.8: Guy du Toit. 2017. *Common Ground I*. Brons.

Ek argumenteer dat beeldhouwerke soos Du Toit se *Typewriter and skull* (*Tikmasjoen en skedel*; 2015) en sy verskeie weergawes van *Common Ground* of *Algemene grond* (2016; kyk fig. 5.8) aansluiting vind by die sewentiende-eeuse Nederlandse en Vlaamse *vanitas*-

[53] Die uitbeeld van 'n skedel, asook die twee vroulike naakbeeldjies, deur 'n wit, manlike kunstenaar kan beskou word as problematies gegee die misbruik van menslike beendere binne die koloniale konteks en die ongelyke magsverhoudings wat steeds bestaan rondom repatriasie vanaf museums.

[54] Osteologie verwys na die studie van wat bene ons kan vertel.

skildertradisie. Twee skedels gegiet in brons word beskryf as voetskrapers soos wat by ŉ deur geplaas sou word, met die woord “grond” op die voetstuk geskryf. In dié stillewes word wêreldse objekte, insluitende skedels, uitgebeeld as simboliese verwysings na sterflikheid en veranderlikheid, met die Latynse term *vanitas* aanduidend van futiliteit en leegheid (Leppin, 2015:23), soos reeds uitgelig in die vorige afdeling. Du Toit se visuele rangskikking van objekte bied, soortgelyk aan ŉ *vanitas*, ŉ herinnering aan die vervlietendheid van die lewe en futiliteit van aardse plesiere asook die sekerheid van die dood. Die skedel se meer tradisionele assosiasies met die dood sluit aan by die funksie daarvan om die brein te huisves, ŉ bron van fassinasie en belangstelling vir argeoloë en ander wetenskaplikes. Die skedel staan in as plek van rede en akkuraatheid.

Alhoewel die uitbeelding van die skedel van ŉ hominiede of lid van die *Hominidae* (asook ander motiewe soos die uitgeblaaste kers of stopteken) geïnterpreteer kan word as ŉ herbesinning of herverwerking van die *vanitas*-skildertradisie, kan daar ŉ verdere vergelyking getref word met die argeologiese waarde van skedels. As artefakte bied skedels ŉ rekord van die oorsprong van die mensdom asook die uitsterwing van spesies. In die tyd wat *Beach Scene I* en *Beach Scene II* geskep is, was die ontdekking van meer as 1500 fossiele in die *Rising Star*-grotkomplek, as deel van die Sterkfontein-kompleks, in die nuus (Wong, 2016). Die fossiele word geklassifiseer as ŉ nuwe spesies, *Homo naledi*, waarvan die skelet ŉ unieke kombinasie van primitiewe en afgeleide kenmerke vertoon (Stinger, 2015).

Die opgrawe van die skedels van antieke mense of hominiede, soos die sogenaamde mevrou Ples en *Naledi*, dui op ŉ verlore wêreld en die inwoners wat eens daarin geleef het. Adendorff (2016:242) beklemtoon die dokumentêre waarde van skedels, soos mev. Ples, om narratiewe van die verlede te skep. Die versigtige rangskikking van die versameling objekte op die tafelblad asof uitgestal vir die aanskouer se aanskoue, impliseer ŉ soort wetenskaplike ondersoek. Erkenning word so in Du Toit se werk gegee aan die belang van die opgrawing en kategorisering van objekte, soos uitgelig in die teoretiese beskouing van die Wonderkabinet of *Cabinet of Curiosities*[55] van die agtiende

[55] *Cabinets of curiosities* of *Wunderkammer* verwys na versamelings ongewone objekte vir beide opvoeding en vermaaklikheid en dien as ŉ aanduiding van die status van die versamelaar. Die klassieke Wonderkabinet gaan terug na die sestiende eeu, alhoewel daar reeds vroeër versamelings was. Die versamelings van heersers, aristokrate en vroeë wetenskaplikes kan beskou word as die voorgangers van museums.

eeu. Soortgelyk aan ŉ argeoloog bied die kunstenaar die aanskouer ŉ unieke stel simbole om oor na te dink. ŉ Vlugtige blik word gegee op die objekte se funksie en die verhouding daarvan tot die omgewing.

In werke soos *Common Ground* of *Skull crate* (*Skedelkas*; ca. 2020; kyk fig. 5.9) word afgietsels van menslike beendere geïnkorporeer. Die assosiasie met geweld word duidelik gemaak as die skedel binne die Suid-Afrikaans kunskonteks uitgepak word. Dink net aan Kentridge se kommentaar op die onmenslikheid van die apartheidbestel in ŉ vroeë werk soos *Casspirs Full of Love* (1989, gepubliseer 2000). *Common Ground* beklemtoon weer beide die kontensieuse saak van landbesit asook die poging, dikwels tevergeefs, om bemiddeling te probeer bewerkstellig. As mense word ons wel almal verbind deur ons sterflikheid, ŉ verband vervat in die konsep van relasionaliteit.

Die beskouing van die skedel as herinnering aan die dood word beklemtoon deur die bronsgietproses wat objekte reduseer tot metaal en verhoog tot relikwieë. Die oorblywende skedel word deur die vloeibare gesmelte brons as nuut tot stand gebring en as relikwie verewig (Adendorff, 2016:243, 245). Die werk dui op die finaliteit van die dood, maar gaan verder om die grense daarvan te oorskry deur die bronsgietproses. Die metaal vervang die herinnering van ŉ vergete verlede met ŉ soewenier van die hede – die *memento mori* of herinnering aan ŉ objek wat die toets van die tye sal weerstaan, maar met ŉ eie storie.

Figuur 5.9: Guy du Toit. 2020. *Skull crate I*. Brons.

Figuur 5.10: Carla Crafford. 2017. *Shadow show what we can't see in a flat image*.

Die beskermende holte van die skedel word ’n houer of bewaarplek (*repository*) vir die essensie van ons wese, gegraveer met anekdotes van ’n lewe wat eens geleef is, soos reeds uitgelig deur teoretici soos Adendorff (2016:242). Die kopbeen is verder suggererend van die narratiewe wat eens daarin ingebed was. Die lewenservarings en verbeelding van die persoon wat eers lewendig was, maar wie se afwesigheid beklemtoon word deur die skedel as enigste oorblyfsel, word opgeroep. As ’n houer is die skedel egter nou leeg, vervorm deur vergete herinneringe, denke, emosies en die gedeelde geskiedenis van menslike bewustheid.

Die ontvorming van die skedel word verder geneem in van Du Toit se beelde om amper abstrakte vorms te word. ’n Werk waarin die manipulasie van die motief van die skedel uitstaan is ’n foto van ’n beeld deur Du Toit geneem deur Crafford en getiteld *Shadow show what we can’t see in a flat image* (2017; kyk fig. 5.10). Die titel dui op vrye assosiasie en verwronge persepsie, soos die skaduwee gegooi op die muur wat ’n dubbele beeld of eggo skep.

Volgens Adendorff (2016:245) is *Marikana* (2011; kyk fig. 5.11 en 5.12) een van die min werke in Du Toit se oeuvre wat direk verwys na die Suid-Afrikaanse konteks, in teenstelling met sy gewone benadering. Die beeld bestaan uit ’n vertikale paal met die uitbeelding van 34 lewensgrootte skedels in brons. Die vorm van Du Toit se beeldhouwerk *Marikana* is geïnspireer deur Brancusi se *Endless column* (*Eindelose kolom*; 1918; Museum of Modern Art). Met die eersteoogopslag herinner die werk aan ’n meiboom, maar skedels dekoreer die paal eerder as die tradisionele blomme en linte. Die werk kan ’n gedenkteken of dalk selfs ’n totempaal, ’n heilige artefak emblematies van ’n groep mense, voorstel. Die skedels is gestring soos pêrels in ’n halsnoer en roep verskeie assosiasies op. Die skedel as *memento mori* is gelaai as *vanitas* motief, met assosiasies van die kortstondige duur van wêreldse besittings en van die lewe.

Soos die titel aandui verwys die kunswerk na die Marikana-tragedie (Crafford, 2019b). Gedurende ’n konfrontasie tussen die polisie en ’n groep stakende myners by die Lonmin-mynmaatskappy se Marikana platinum-myn in die Noordwes Provinsie op 16 Augustus 2012 is meer as 70 beseer en 34 werkers sterf, maar die polisiegeweld lei uiteindelik tot die dood van ongeveer 44 mense (kyk Strauss, 2016:59). In die werk word hulde gebring aan menslike lewens wat, tevergeefs, verloor is, soos die slagoffers van die Marikana-

insident (Adendorff, 2016:245-246). Die Marikana-insident dui op sistematiese geweld (soos die gebruik van geweld deur polisie om die staking te probeer beheer en wat koerantopskrifte oorheers het), maar ook op die armoede waarin talle Suid-Afrikaners steeds leef (met die myners se lewensomstandighede as bydraende faktor tot die staking en die nagevolge daarvan) (vgl. Becker, 2018:455-456; Rodny-Gumede, 2015:363). Die mynwerkers betaal die uiterste prys, naamlik die dood. Daar word ook hulde gebring aan menslike swakheid in die Suid-Afrikaanse bewussyn en kommentaar word gelewer op die roekeloosheid van die menslike natuur in voorvalle van politiek en oorlog.

Figuur 5.11: Guy du Toit. 2011. *Dancing Pole* (*Marikana*). Brons. 460 cm hoog. Zwawelpoort, Pretoria in 2013.

Figuur 5.12: Guy du Toit. 2013. *34 Skulls* (*Marikana*). Installasie in die Nirox Foundation Sculpture Park in Krugersdorp, Johannesburg in 2013.

Die werk is aanvanklik uitgestal buite Du Toit se ateljee (kyk fig. 5.11). Daarna is ŉ getransformeerde weergawe daarvan geïnstalleer in een van die damme by die buitelug Nirox Foundation Sculpture Park naby Krugersdorp (NIROX Foundation, 2016; kyk fig. 5.12). Die beeldhouwerk staan in ŉ kunsmatige meer wat ŉ spieëlbeeld van die werk bied en die illusie skep dat die paal onder die oppervlak verder gaan. Deur die refleksie in die water (ŉ simbool van lewe, vloeibaarheid en oneindigheid) word die beeld verleng sodat dit as oneindig voorkom. Die assosiasies met transendensie en bepeinsing word beklemtoon deur die refleksie van die skedels in water.

Daar word so verder gegaan as die beperking van lewe en dood. Die beeldhouwerk is fisies geplaas in ’n ruimte anders as dié van die aanskouer, naamlik die kunsmatige meer. Die installasie van *Marikana* in die water verplaas die werk uit die aanskouer se ruimte na ’n alternatiewe ruimte (naamlik die meer) wat bydra tot die monumentaliteit van die werk. Die werk dui verder op die fundamentele verhouding tussen menslike lewe en die omgewing (Scott, 2012:21). Die string skedels merk die punt of sogenaamde middelpunt van die aarde, soos ’n kompasnaald, en kan verder vergelyk word met ’n naelstring van kollektiewe bewustheid om die land te koester en te bewaar (NIROX Foundation, 2016). Du Toit se beeldhouwerk *Marikana* word deur Adendorff (2016:246) beskou as ’n besinning oor die menslike natuur en spesifiek sy kollektiewe krag en swakheid. Daar word verder verwys na ons verantwoordelikheid tot die omgewing en volhoubaarheid van hulpbronne. Die werk dwing ons om die gevolge van ons dade in ag te neem.

5.2.3 Kunswerke wat ikonografies aansluit by Du Toit se *Beach Scenes*

Die reeks beeldhouwerke deur Guy du Toit wat met die titel *Beach Scenes* geassosieer kan word, kan as ’n geheel bespreek word. Die ooreenkomste en verskille tussen die beelde dra by tot die betekenis van die strandtoneelreeks as geheel. Du Toit se beeldhouwerk *Barracuda Bay* (1987; kyk fig. 4.6) kan beskou word as die beginpunt van die reeks beelde wat handel oor objekte op die strand en die oorsprong van die idee en komposisie wat in die latere beelde onder die titel van *Beach Scenes* of strandtonele op uitgebrei en voortgebou word. Du Toit se werke is dikwels herhalend, hier kan ’n mens byvoorbeeld dink aan sy hasies wat in brons gegiet is in ’n verskeidenheid liggaamhoudings. Hy gaan soms amper obsessief te werk oor ’n tema of objek wat gevolglik voorkom as ’n soort argetipe en in verskeie beelde gebruik word. In hierdie konteks kan verwys word na die gebruik van die dolos as ’n herhalende komponent in sy beeldhouwerke, met dieselfde miniatuur dolos wat gebruik is in een *Beach Scene* en ook herhalend om die rand van ’n dammetjie by Du Toit se ateljee en gietery in Swavelpoort (kyk fig. 5.13).

Figuur 5.13: Detail van dolosse by Du Toit se gietery op die 2016 *Open Foundry Day*.

Figuur 5.14: Carla Crafford en Guy du Toit. *Dolos I*. Deel van *Homage to Death in Venice*. 2016. Saadjies uitstalling, Lido-strand, Venesië. Weer opgevoer in Kosibaai.

Du Toit se hase, insluitende een wat op ’n dolos sit (kyk fig. 5.14), wat deel vorm van die reisende-uitstalling miniatuurbeelde, *Saadjies*, is in ’n intervensie op die Lido-strand in Venesië geplaas soos die gety besig was om in te beweeg. Crafford en Du Toit reis na Venesië vir die guerrilla openbare kunsprojek *Cool Capital*, wat Suid-Afrika verteenwoordig by die 2016 Venesiese Biënnale (vgl. Mathews, 2016). Die titel *Homage to Death in Venice* verwys na die 1971 Italiaanse-Franse film *Death in Venice* (*Morte a Venezia*), gebaseer op die Duitse skrywer Thomas Mann (1875–1955) se *Der Tod in Venedig* (*Dood in Venesië*; 1919). Die film gaan oor ’n komponis (’n skrywer in die kort roman) wat reis na Venesië in ’n laaste poging om gesond te word, met die atmosfeer van siekte altyd teenwoordig (Kinderman, 2018:60). Daar ontwikkel hy ’n opsessie met ’n tienerseun, maar ’n cholera-epidemie breek uit en hy sterf uiteindelik. Die *performance* is later weer opgevoer op Kosibaai.

Ek argumenteer dat Du Toit se manipulering van die menslike skedel bespreek in die vorige afdeling ’n soort poëtiese hoogtepunt beryk in Du Toit se *Leaving the table* (*Die tafel verlaat*; 2016; kyk fig. 5.15) reeks as voortsetting van temas ondersoek in sy strandtoneelreeks. Die eerste twee werke deur Du Toit beskryf as *Leaving the table* (2016) is uitgestal deur *The Dead Bunny Society* in Parkhurst (Dead Bunny Society, 2017).

Figuur 5.15: Guy du Toit. 2016. *Four leaving the table* (*Leaving the table I – IV*).

Figuur 5.16: Guy du Toit. 2016. *Leaving the table* (detail).

Hierdie twee werke van skedels wat inmekaar vou in die vorm van ’n Möbiusband (kyk fig.5.16), wat op die punt van die basis rus en oor die rand daarvan hang, is ook uitgestal tydens die 2017 Aardklopkunstefees in Potchefstroom as deel van *The Dead Bunny Society* se groepuitstalling. Vier soortgelyke werke is ook in 2018 uitgestal by die Pretoriase Kunsmuseum as deel van *In the public domain: shifting boundaries between the private and the public*, ’n groepuitstalling deur lektore van die Universiteit van Pretoria se Skone Kunste departement.

Die gebruik van die skedel is kenmerkend van Du Toit se werk, met dieselfde gietvorms wat dikwels gebruik en getransformeer word tot unieke vorms, soos in die verskillende ontvouende, amper amorfiese vorms van die gekombineerde skedels in *Four leaving the table* (*Vier verlaat die tafel*), wat bestaan uit *Leaving the table I* tot *IV* (kyk fig. 5.15). Die amorfiese vorms van die oopgevlekte bronsskedels gedrapeer oor die hoek van die basis (kyk fig. 5.16), herinner aan inkkladde. Die inkkladtoets of die sogenaamde Rorschach-toets, word gebruik om ’n psigologiese interpretasie van ’n individu te bied. Hierdie vorms herinner verder aan die dubbelheliks, as die struktuur van DNA en die boustene van lewe.

Twee kunswerke deur Du Toit wat by die tema van verganklikheid en veral verwering aansluiting vind is sogenaamde kunstenaarsboeke. Twee van hierdie “boeke” in brons gegiet is ook uitgestal tydens Aardklop in 2017 saam met die eerste twee beelde van die

reeks *Leaving the table*. Hierdie boeke bestaan uit slegs twee blaaie, gegiet in brons, met ŉ groen patina. Die groenkleur van die patina herinner aan die effek van tydverloop, verwering en water op brons. Die antieke Griekse bronsbeelde wat in die see ontdek is, soos deur sponsduikers, en nou onderskeidelik in museums in Italië en Griekeland is, het ook hierdie groen kleur weens die werking van soutwater en verwering oor tyd. Die kleur van die patina van die bronsobjekte in die *Beach Scenes* het ŉ soortgelyke kleur. Die geroeste yster pote van die tafels in die *Beach Scenes* dui ook op verwering en die verloop van tyd, met die materiale se transformasie as assosiasies van tydverloop en verwering, verganklikheid en sterflikheid.

Hierdie bronsboeke deur Du Toit, soos *A book of play* en *Bronze book inside open* (*Brons boek binne oop*; 2017; kyk fig. 5.17), wat dui op die verwering van metaal deur water en versteekte boodskappe, kan ook as kunswerke wat ikonografies aansluit by strandtonele bespreek word. Du Toit se *A book of play* of *Boek van spel* is uitgestal in 2019 as deel van die openingsuitstalling van die *The Jack Ginsberg Artists' Books Collections*, ŉ omvattende en wêreldklas versameling van kunstenaarsboeke by die Wits Kunsmuseum (WAM) in Johannesburg. Hierdie kunstenaarsboek is gekoop deur en vorm deel van Jack Ginsberg se versameling van kunstenaarsboeke.

Figuur 5.17: Guy du Toit. 2017. *Bronze book inside open*.

Die oppervlak van die boek word deurdring deur ŉ opening in die buiteblad en enigste bladsye. Daar is ŉ gaping in een van die bronsblaaie van die boek, wat half oop staan. Daar kan deur die opening in die boek gekyk word, amper soos deur ŉ loergat in ŉ deur of ŉ teleskoop, met die soliede bronsoppervlak deurdring deur die opening. Die grens van die kunswerk word deurbreek. Daar is dikwels ŉ teleskoop op ŉ uitkykpunt by die see, waardeur daar na die uitsig gekyk kan word, soms nadat geld in die masjien gegooi word.

Daar is twee letters ingestempel in die bronsboek. Du Toit sluit dikwels klein, halfversteekte letters of tekens in sy werke in. Die blaaie van die boek kom voor om baie oud te wees, bedek met lae groen patina, met onewe, geskeurde rante.

Die lae roes wat vorm op metaal, soos brons of yster in ’n skeepswrak onder die see, weens die uitwerking van seewater, word opgeroep. Hierdie doelbewustelike gebruik van verweerde of kunsmatig verouderde materiale, fokus aandag op die verloop van tyd selfs met ’n medium soos brons wat gewoonlik met ewigheid en monumentaliteit geassosieer word. Die gelaagde aard van tyd en ruimte, en gevolglik ’n heterochronotopiese ervaring, word beklemtoon.

In tye van onsekerheid en beproewing, word dikwels gesoek na ontvlugting in die verbeelding. Hierdie soeke na vertroosting en kinderlike gemak is soos nog selde van toepassing in hierdie ongehoorde en vreemde tye. Hierdie assosiasies en sentiment word vasgevang in die werke deur Guy du Toit, saam met die werk van Liekie Fouché, uitgestal onder die titel *Vertigo*. Die Ilse Schermers Kunsgalery (IS Art) se aanlynuitstalling, wat open op 24 Junie 2020 en aangebied is in samewerking met die *Stellenbosch Nuus* webwerf, vertoon beeldhouwerke van Guy du Toit en skilderye deur Liekie Fouché (geb. 1966) (Theron, 2020). *Vertigo* of “duiseligheid” verwys na ’n skielike sensasie van verlies van balans en is die titel gekies deur Du Toit en Fouché vir die gesamentlike uitstalling van hulle mees onlangse werk. Beide kunstenaars werk vanaf hulle ateljees op plotte in Zwavelpoort, waar hulle bure is. Die onlangse kunswerke is geskep tydens die aanvanklike fases van die COVID-19 of sogenaamde Coronavirus-pandemie wat veroorsaak word deur die SARS-CoV-2 virus, en die gepaardgaande maatreëls en beperkings wat deur regerings in plek gesit is. In hierdie onsekere tye keer Du Toit terug na sy kenmerkende medium van brons en skep werke wat op ’n humoristiese wyse verskeie fasette van die uiteenlopende emosies wat ervaar word oor die huidige stand van sake reflekteer. Daar word in Du Toit se reeks beelde nagedink oor die potensieel distopiese lewenswyse wat ons daaglikse realiteit verteenwoordig.

In sy beeldhouwerke verbeel of suggereer Du Toit ’n diep, intense verlange na menslike sosiale interaksie en fisiese kontak. Soos reeds in die bekendstelling van die kunstenaar uitgelig is (kyk afdeling 1.3), is Du Toit veral bekend vir sy gewilde *Hares* of *Haas*-reeks (Dot the Eye, 2020a; Stevens, 2012:7). Du Toit se kenmerkende hase neem ’n soort

eksplisiete fisiese en ekspressiewe aard aan deur hulle houdings en blatante samehorigheid. Du Toit se reeks unieke beelde sluit in hase wat mekaar omhels, hase wat mekaar op ŉ verskeidenheid wyses groet, dansende hase, hase wat langsmekaar sit op ŉ bank en ŉ haas gedra op die skouers van ŉ ander een. *Talking hares* (*Pratende hase*; 2020) beklemtoon die afstand wat gevoel word tussen twee figure wat besig is om te gesels, maar nader kontak probeer vermy weens die beleid van sosiale afstand. Deur gebare, soos handevashou en drukkies gee, aksies in realiteit nou ontoelaatbaar, projekteer die beelde van hase die verlange na hierdie eenvoudige gebare. Die werke se betekenis word egter oopgelaat vir die aanskouer se interpretasie sodat elke werk resoneer met lae betekenis.

Een van hierdie beelde is ingesluit as deel van die aanlyn-groepuitstalling, *STILL*, tentoongestel van 18 Junie tot 8 Julie 2020 deur die Everard Read Galery in Kaapstad, met kunswerke deur ŉ verskeidenheid Suid-Afrikaanse kunstenaars tentoongestel wat hoofsaaklik geskep is tydens die tyd van streng verpligte sosiale isolasie. *STILL* is die derde uitstalling in ŉ reeks aanlyn-groepuitstallings (wat ook *Staring Straight to the Future* en *US* insluit) wat poog om bestaande kunswerke te herkontekstualiseer binne die konteks van die huidige pandemie (Everard Read Cape Town, 2020). Die titel van die uitstalling verwys na beskouings van “stilte”, vanaf formele stillewestudies tot ŉ vermindering in beweging en stille kontemplasie. ŉ Kunswerk wat uitstaan in hierdie konteks is Du Toit se unieke bronsbeeld *Still Alive* of *Steeds lewendig* (2020; kyk fig. 5.18), met twee hase wat omhels met liefdevolle, amper uitdagende liggaamshoudings. *STILL* verteenwoordig ŉ verskeidenheid van reaksies op die efemeriese of vervlietende, met temas soos nostalgie, begeerte en orde teenoor wanorde ondersoek. Hierdie uitstalling verbeeld die mensdom se weerstand en vasberadenheid tydens tye van onsekerheid.

Du Toit herinterpreteer sy eie artistieke uitdrukking of kreatiewe proses, maar doen dit op so ŉ wyse dat die kuns wat uitgestal is, aangepas moes word. Kuns kom voor om ŉ wyse te vind om steeds teenwoordig, sigbaar en relevant te wees, soos in hierdie geval in IS Art se eerste aanlynuitstalling. Die tonele bied deur verbeelding ŉ ontvlugting van die strak waarhede van ŉ beperkte en vasgevange bestaan. Die tema van verganklikheid en ŉ mens se uiteindelike doodsbesef kan egter nie ontken word nie.

Figuur 5.18: Guy du Toit. 2020. *Still Alive*.

Daar is ŉ verhoogde bewustheid van gesondheid en van ventilators as gevolg van die pandemie. Du Toit se beelde verkry dieper betekenis vir my in aansluiting by herinneringe aan die lang tyd van ŉ familielid se siekebed en die verhoogde gevoel van hartseer en onsekerheid wat daardeur aan die familie gebring is. ŉ Tannie sterf na ŉ mediese koma veroorsaak deur komplikasies na ŉ pulmunêre embolisme. Die onsekere aard van die oorgang tussen lewe en dood word beklemtoon deur die groeiende bewustheid dat ŉ goeie resultaat nie meer moontlik is nie. Hierdie tussen-in status word beklemtoon deur die ervaring om te dink aan die reël van ŉ begrafnis en herdenkingsdiens, terwyl iemand nog nie dood is nie, maar nie self hulle insette kan gee of wense kan uitspreek nie. Daar word tog ŉ sin van verligting ervaar dat dit voor hierdie jaar gebeur het, met geen familie nou in hospitale toegelaat nie en die neem van moeilike lewe en dood beskuite wat nou dikwels oor die telefoon moet plaasvind.

Du Toit se werke kan beskou word as moeilik om te plaas in ŉ tematiese perspektief, aangesien die werke gedurig ontwikkel word. In aansluiting by sy meer tradisionele kreatiewe uitdrukkings, gebruik Du Toit sy tegniese en kreatiewe vaardighede om ŉ gevoel van lewendigheid en sin van belang uit te lok uit die mees alledaagse objekte, soos stoele, klokke, bakstene en kratte. Dit is dalk hierdie benadering tot alledaagse objekte wat kenmerkend geword van Du Toit se beeldhoustyl. Soos bespreek deur die inleiding tot die uitstalling “storytelling through form” of storievertelling deur vorm (Schermers, 2012; Theron, 2020). Du Toit bevestig (StellenboschNews.com, 2020) dat hy beïnvloed is deur die nie-heroïese, oop-einde betekenis van statiese, alledaagse

gebruiksitems. Die betekenis en belang van ’n objek wat andersins nie raakgesien word nie of geïgnoreer word, word gevolglik in hierdie beeldhouwerke deur Du Toit ondersoek en oor nagedink.

5.3 Die onderskeid tussen realiteit en illusie as tema

’n Kenmerkende tema wat sentraal staan in Du Toit se oeuvre of beeldhoukuns is die onderskeid wat dikwels getref word tussen realiteit en illusie. Du Toit se belangstelling in die onderskeid wat getref word tussen skone kunste en handvlyt is reeds uitgelig. In hierdie konteks kan daar verwys word na Danto (1981; 1996) se bevraagtekening van die plek van die alledaagse, nog steeds relevant vir die bespreking van Du Toit se kunswerke. Du Toit se strandtoneelreeks en ander beeldhouwerke wat daarby aansluit kan beskou word as amper anti-monumentale werke. Die kenmerke van Du Toit se oeuvre, veral in verband met sy reeks beelde wat bestaan uit tafels met bronsobjekte daarop gerangskik, word as deel van hierdie hoofstuk kortliks uitgelig.

In die beskrywing van Du Toit se *Beach Scene I* en *Beach Scene II* staan die kunsmatigheid van die beelde uit, spesifiek met verwysing na die gebruik van verskillende, kontrasterende materiale. Die kontras tussen die groen-grys patina van die bronsobjekte en die sandsteenblok staan uit. Hout, alhoewel nie direk gebruik as materiaal in die beelde nie, word aan herinner deur die rooi-bruin skakering van die geroeste metaal en die vorm van die basis as ’n tafel. Hout word algemeen gebruik om meubels soos die tafel wat deel vorm van die *Beach Scenes* te vervaardig. Die sensuele, kurwende sandsteenvorm herinner aan dryfhout wat uitspoel op ’n strand, getransformeer deur die kragtige werking van die golwe.

Die objekte in *Beach Scene I* en *Beach Scene II* word uitgestal op ’n tafel op middellyfhoogte. Die uitstalling en rangskikking van die objekte herinner aan die uitstal van artefakte in ’n argief of museum, soos in ’n uitstalkas of vitrine. Die objekte word tentoongestel vir die aanskouer se plesier. Die rangskikking herinner ook aan ’n tafelrangskikking, soos dikwels uitgebeeld word in *vanitas*-stillewes. Die aanskouer word egter deur konvensie verbied om aan die objekte te raak, soos tipies is in ’n formele kunsgalery soos die Everard Read Galery. Die aanskouer kyk ook neer op die werke wat ’n sin van beide dominansie, maar respek suggereer, met ruimte gebied vir verdere nadenke en introspeksie.

Deur die transformering van die materiale in Du Toit se strandtoneelreeks, soos die groen patina van die bronsobjekte en die geroeste yster, word die broosheid van die materiale, veral wanneer verweer deur water, beklemtoon. Die sandsteen, lank terug gevorm sonder die invloed van menslike interaksie, kom voor om die materiaal te wees wat sal oorleef lank nadat die ander verweer het. Selfs die sandsteen sal egter wegverweer oor die verloop van tyd soos deur die werking van water en wind, wat dit eers neergelê en gevorm het. Sandsteen word juis geskep wanneer lae sand, soos in 'n antieke rivierbed of binnelandse see, oor tyd verander na steen. Hierdie suggestie sluit aan by die konsep van diep tyd[56]. Alhoewel diep tyd aanvanklik verwys na geologiese tyd, dra die konsep by tot 'n verhoogde bewustheid van die groot veranderings wat plaasvind oor die lang en komplekse geskiedenis van beide die aarde en mense. Deur ons eie bestaan te herbeskou binne hierdie langer tydraamwerk, word ons verganklikheid beide in 'n groter konteks geplaas en 'n hernude bewustheid van vervlietendheid aangemoedig.

As deel van die eerste uitstalling van Du Toit se *Beach Scene I* en *Beach Scene II* is daar 'n fossiel van 'n *Ichthyosaurus* mariene reptiel ook uitgestal, wat geologiese assosiasies met 'n prehistoriese tyd, ver in die verlede, en diep tyd so beklemtoon (Corrigall, 2015). Die assosiasie met water en die verband tussen lewe in die water en op land en die oorgang van water na land vind aansluiting hierby. Die gelaagde suggesties van tyd in die *Beach Scenes* is gevolglik nie net beperk tot menslike lewens nie, maar aanduidend van 'n diep tyd. Die volgende afdeling in die interpretasie fokus op die argief en dokumentasie as belangrike konsepte.

5.4 Die argief en uitstalling as motief

Die belang van die argief word binne die Suid-Afrikaanse konteks deur verskeie outeurs ondersoek soos uiteengesit deur Lambrechts (2016:132), byvoorbeeld Stoler (1993) se ondersoek van die argief as etnografie van die staat in *Colonial archives*, Harris (2002) in *The archival sliver: power, memory, and archives in South Africa* en versamelwerke

[56] Die konsep van "diep tyd" word uiteengesit deur die Franse geskiedkundige en leier van die Annale skool, Fernand Braudel (1902–1985; 1980), se besinning van diep tyd (*longue durée*), met historiese ondersoek uitgebrei om "die aarde self, lewe op aarde en selfs die heelal" in te sluit (kyk Braudel, 1980; Christian, 1989:31). Braudel verwys verder na die komplekse sosiale en historiese konteks geassosieer met die Mediterreense wêreld in sy uitgebreide projek *La Méditerranée et le Monde Méditerranéen a l'époque de Philippe II* (*Die Meditereen en die Mediterreense Wêreld in die tyd van Phillip II*; 1949, 1972, 1973).

soos Hamilton *et al.* (2000) se *Refiguring the archive*. Onderliggend aan hierdie besprekings is Foucault ([1967]2006:28) se gebruik van die konsep van “argief” om te verwys na sisteme onderliggend aan die hoeveelheid kennis wat “heterogeneous regions” van stellings, konsepte, gebeure en herinnering bepaal, soos gedefinieer deur reëls bepaal deur die aard van diskursiewe gebruike en die ruimtes self. Vir Foucault (2006:19) is die argief nie ’n “sum of all texts that a culture has kept … as documents attesting to its own past” nie, maar eerder ’n “underlying structure governing thought systems and values of any given society, in relation to its own people and others.” Merewether (2006:11) beklemtoon in sy bespreking van Foucault (2006) dat die klassifikasie van die argief definieer wie die inhoud daarvan bepaal en die toestande waarvolgens ’n geskiedenis geskryf word. Harris (2001:4) beklemtoon dat die argief “never speaks to us as a thing in or of itself. It speaks to us through the specificities of particular relations of power and societal dynamics”. Argivale praktyk soos seleksie, klassifisering, ordening en beskrywing stel so ’n “logika” van die argivale sisteem as kulturele konstruk bloot (Lambrechts, 2016:135-136; kyk ook Stoler, 1993).

In Du Toit se kunswerke *Beach Scene I* en *Beach Scene II* lê ’n aantal objekte in brons op ’n sandsteenblad uitgestal, met die blad gemonteer op ’n geroeste staal raamwerk of tafel wat dien as die basis van die werk. Die beelde is eerste uitgestal as deel van die groepsuitstalling *Stone, Steel and Bronze* by die Everard Read Galery in Johannesburg. Die volledige reeks van vier strandtonele is weer onlangs uitgestal of tentoongestel deur die aanlyngalery *Dot The Eye* as deel van ’n uitstalling, gepas getiteld, *The devil and the deep blue sea* (Dot The Eye, 2020b; Janse van Vuuren, 2020). Die titel van die uitstalling beklemtoon die tussen-in of liminale assosiasies met die werk, soos die strand tussen see en land en die menslike bestaan tussen lewe en dood.

Du Toit se werke kan bespreek word in terme van die verloop van tyd en die herinneringe opgeroep (soos Jan van der Merwe se werk deur Van der Watt, 2005 of Kruger & Van der Merwe, 2010 bespreek is). Die belang van tyd en die tema van verganklikheid word beklemtoon in die titel *Thanatophobia* van die 2017 groepuitstalling deur die *Dead Bunny Society i*n die Ellis House in Nuwe Doornfontein, Johannesburg (kyk Dead Bunny Society, 2017). Die titel verwys na ’n oorweldigende vrees vir die dood. Du Toit se beeldhoureeks, *Leaving the table* (2016), is uitgestal as deel van die uitstalling. Die titel van die kunswerk en die medium van brons roep kollektiewe ervarings van verlies en verlange op, in ’n

poging om alledaagse mense se lewens te herdenk[57] en objekte se verledes te bewaar. Daar is geen direkte verwysing na die mense of gebeure wat herdenk word en die narratiewe waaraan herinner word nie.

In hierdie afdeling argumenteer ek dat Du Toit se strandtonele aansluiting vind by die komplekse status van dokumentasie en argiewe tydens tye van oorgang en konflik. Ek stel voor dat aan die hand van Du Toit se strandtonele herinnerings vasgevang kan word van ervarings met die strand en die bewuswording van die kortstondige aard van die lewe. Deur die tydelike of efemeriese aard van inligting of narratiewe wat verlore is of uitgevee, en die poging om narratiewe weer te herwin en vas te vang, word beklemtoon dat hierdie narratiewe suggesties net gesuggereer word en nie voltooi kan word nie. Die rede waarom die objekte agtergelaat of weggegooi is bly onbekend en buite bereik, met ŉ toneel wat verdere ondersoek vereis. Die aanskouers word uitgenooi om die gapings in te vul met herinneringe en narratiewe van gebeure wat die samelewing dalk versteek wil hou of ons wil aanmoedig om te vergeet.

Tyd word saamgepers deur die objekte wat voorgestel word as saam uitgespoel op ŉ strand. Die seleksie van objekte is skynbaar toevallig, maar die seleksie en die verbande of konneksies wat getref kan word tussen die objekte en die materiale gebruik, word beskou as insiggewend. Die objekte word uitgestal, gerangskik op ooghoogte, op ŉ tafelblad. Die uitstalling of tentoonstelling herinner aan vitrine gebruik in entomologie. ŉ Rak vol van die oorblyfsels van insekte, versigtig gerangskik en beskryf met ŉ etiket in laaie in ŉ stowwerige museum se stoorkamers. Dit wat uitgestal word, is egter reeds dood, soos motte wat vasgespelt is. Soms word insekte spesifiek vir hierdie versamelings doodgemaak. Die ouer versamelings word nog steeds deur navorsers gebruik, met nuwe inligting wat na vore kom. Aansluiting kan gevind word by die beskouing van die objekte uitgestal as deel van die *Cabinet of Curiosities* of die Wonderkas kenmerkend van die agtiende eeu. Die objekte in die kunswerke word uitgestal en kan maklik van nader besigtig word. Die banale of alledaagse word verhef deur die seleksie van materiale en die rangskikking van die bronsobjekte. Daar kan ook verwys word na die suggestie van geologiese lae en die opwindende proses van ontdekking in die strandtonele.

---

[57] Kruger en Van der Merwe (2011) interpreteer byvoorbeeld geselekteerde installasies deur Jan van der Merwe binne die teoretiese raamwerk van liminaliteit en beklemtoon temporaliteit en afwesigheid.

Wanneer die aanskouer die werk nader, onstaan ’n bewustheid dat iets, moontlik katastrofies, moes gebeur het, maar wat presies gebeur het bly onbekend. Die uitgemerkte reghoekige vorm van die tafelblad kan beskou word as ’n uitgemerkte graf of as ’n argeologiese steekproef by opgrawings. In argeologie word ’n toetsput dikwels opgegrawe as ’n soort steekproef waarvan verdere afleidings gemaak kan word. Die objekte uitgestal kan die besittings en oorblyfsels van iemand wees wat nie meer teenwoordig is nie. Die werk is ’n reaksie op maghebbers wat oorlog beplan, terwyl hulle agter hulle lesenaars sit. Die werk suggereer alledaagse aktiwiteite, eindeloos herhaal, soos beklemtoon word deur die herhaling van motiewe soos die twee sekels en objekte geassosieer met alledaagse rituele, soos die koffiebeker. Elke generasie probeer om oor te begin, maar soos die aanvanklike optimisme verdwyn, verteenwoordig die werk die afbreek van sisteme en die onderbreking van die toekoms.

Samuelson (2010:543) bespreek die Suid-Afrikaanse kuslyn en die see as ’n motief in die Brits-gebaseerde, Suid-Afrikaans-Skotse outeur, Zoë Wicomb (geb. 1948), se fiksie en digkuns aan die hand van die Karibiese digter en teoretikus Derek Walcott (1996:364) se konseptualisering van die see as argief. Alhoewel Walcott binne die Karibiese konteks skryf, kan die metafore van die oseaan ook toegepas word op die Suid-Afrikaanse kus, met ’n unieke geskiedenis, en die verhouding van die kus tot die binneland (kyk ook Evans, 2009). Walcott se fiksie vind so ook resonansie met Du Toit se strandtonele. Die see word voorgestel as ’n “fluid archive” deur Samuelson (2010:543) met verwysing na Wicomb, wat die amptelike, landgesentreerde narratiewe omvergooi deur die oorblyfsels van verlore, onderdrukte geskiedenisse. Soos die kuslyn genader word, word die grense van die nasiestaat ondermyn, met die beweging van die getye wat werk om die beskouing van tyd as lineêr te destabiliseer. Die omraming van diskrete eras volgens ’n lineêre beskouing van tyd en die aanteken van die progressie van verlede tot hede, soos aan die hand van kaarte opgestel deur territoriale magte, word gevolglik uitgedaag (Samuelson, 2010:543). Die land word ’n littorale sone deur die werking van die see, met die konseptualisering van plek uitgedaag deur die vloei van oseane.

Deur die see as argief te konseptualiseer, word ’n historiese perspektief gebied as argument teen imperialistiese en koloniale geskiedenis. Die gevestigde “polariteit van ’n onhistoriese see en ’n historiese land” word volgens Dening (2004:14) gedekonstrueer deur die oseaan te deurdrenk met historiese betekenis. In hierdie konteks kan die

Amerikaanse kunskritikus Arthur Danto (1924–2013; 1981:152) se beskouing van die onderskeid tussen ’n monument en ’n *memorial* aangehaal word: “We erect monuments so that we shall always remember, and build *memorials* so that we shall never forget …” Monumente gedenk en beliggaam oorsprongmites. *Memorials* ritualiseer herinnering en merk die realiteit van eindes. Na aanleiding van hierdie onderskeid kan Du Toit se kunswerke beskou word as monumente en *memorials*, beide oor herinnering (’n monumentale funksie) en die ritualisering van herinnering (en daarom ’n *memorial*) (kyk ook Combrink-Rathbone, 2014:15).

Die dominante kleure van die toneel is die gedempte groen van die patina op die bronsobjekte, die ligte sand van die klipblok en die bruin geroeste metaal-basis. In die eerste uitstalling is die werke uitgestal binne die egalige en neutrale beligting van die galeryruimte, met witgeverfde mure en ligte bruin hout gelamineerde vloere. Daarna is Du Toit se *Beach Scene I Beach Scene II* in die buitelug by die hoofingang tot die Everard Read Galery uitgestal, met die effek van sonlig en die veranderende skaduwees oor die werk deur die loop van die dag opvallend. Deur die effek van die direkte sonlig in die middel van die dag is die belewing van die werk as ’n stukkie strand, abstrak en opgehef om nader te wees aan oogvlak, duideliker. Soos die warm son op my skouers bak word ek herinner aan loop langs die strand en objekte soos uitgespoelde skulpe en dryfhout, maar ook plastiekstukke, optel. Tussen die blare van die palmboom buite die galery word die assosiasie van die werke met die buitelug en die strand sterker (kyk fig. 5.19).

Figuur 5.19: Guy du Toit. 2016. *Beach Scene I* en *Beach Scene II*. Soos uitgestal buite die Everard Read Galery, Johannesburg.

Daar word herinner aan die isolasie van die strand op ’n verweg verbeelde tropiese eiland. Die gevoel van gevaar is ook vir my onverklaarbaar verhoog met die werke uit die direkte konteks van die galeryruimte geneem. Die beelde kan van nader besigtig word as in die galery en die objekte in meer detail ondersoek word. Die skedel staan vir my nog meer uit as oorblyfsel van iemand wat eers lewendig was. Teen die growwe klipmuur is die ligte sandsteen in die werk opvallend (kyk fig. 5.19).

Die rowwe reghoekige vorm is gekerf in sandsteen met die kante gelaat soos gekwarrie. Die delikate groen bronsobjekte staan duidelik uit teen die gekerfde sandsteenblok. Die aanskouers word deelnemers in die voltooi van betekenis van die werk. Die aanskouer word bewus gemaak van hulle fisiese teenwoordigheid in die uitstalruimte soos die kunswerke genader word. Die verskillende, kontrasterende teksture van die materiale word beklemtoon, soos die gladde, gemoduleerde sandsteenblok met onverwerkte kante, met die tekens van die werkproses nog duidelik, die growwe geroeste staal raamwerk, met sweismerke steeds sigbaar en die lae groen patina op die bronsobjekte, van die gladde oppervlak van die bal tot die geteksture erde vroulike figuurtjies. Du Toit beklemtoon die verweringsproses deur sy keuse van materiale en bereidheid om die werke buite uit te stal vir lang tydperke, soos *Beach Scene I* en *Beach Scene II*, eers onder ’n afdak by sy ateljee terwyl hy daaraan gewerk het en later buite die Everard Read Galery. Die lae roes op die basis en die lae groen patina op die objekte is suggererend van argeologiese opgrawings en gee ’n argeologiese kwaliteit aan die werke (vgl. Van der Watt, 2004:4). Die lae groen patina dui op die verweringsproses wat brons ondergaan in seewater. Du Toit beklemtoon so die verouderingsproses.

Die objekte word erken as gebruiksartikels en voorwerpe wat bekend is en nog steeds soms gebruik word in die daaglikse lewe, soos die polistireenbeker en hoed. Die objekte is egter gegiet in brons en geheg aan ’n klipblok en kan nie meer vir die oorspronklike doel gebruik word nie. Du Toit gebruik dikwels alledaagse huishoudelike objekte en kan as ’n kompulsiewe versamelaar beskryf word. Daar kan net gedink word aan die verskeidenheid bronsitems van vorige projekte uitgestal in sy ateljee. Hierdie alledaagse objekte word beide fisies en metafories verander of getransformeer deur die gietproses. Die herkenbare objekte neem ’n fantasmagoriese of surrealistiese kwaliteit aan. Die konsep van transformasie is omvattend, maar verwys binne die konteks van Du Toit se kuns na die herkontekstualisering van gevonde objekte, beelde en materiale, dikwels

direk gegiet in brons en met ander gevonde materiaal gekombineer. Die doel van hierdie proses is om nadenke aan te moedig oor die aard van herinnering en die verlede, die aard van kuns en om die aanskouer weer bewus te maak van alledaagse objekte wat dalk nie raakgesien word nie.

Die alledaagse objekte herinner aan die detail van mense se daaglikse lewens asook moontlik belangrike historiese gebeure. Die gebeure bly egter onbekend en die werke kan as metafoor dien vir die broosheid en kwesbaarheid van alledaagse lewens en gewone mense, wat die slagoffers van politiese gebeure en sosiale probleme kan wees. Die objekte dien as dokumentasie, simbole van mag en beheer wat nou onleesbaar en oneffektief verwaarloos en vergete lê.

5.5 Du Toit se strandtonele as kontemporêre *vanitas*-stillewes

In hierdie hoofstuk is die tema van verganklikheid en die verhalende suggesties daardeur opgeroep, bespreek met verwysing na Du Toit se strandtonele en ander kunswerke wat daarby aansluiting vind. *Vanitas* en *memento mori* is sleutelkonsepte in hierdie verband en Du Toit se *Beach Scene I* en *Beach Scene II* kan beskou word as kontemporêre *vanitas*-stillewes. Die skedel is ’n tipiese motief in *vanitas*-skilderye en figureer herhaaldelik in kunswerke van Du Toit. In *Beach Scene I* herinner die skedel egter aan ’n hominiedfossiel, met assosiasies met argeologie en ’n langer tyd opgeroep. Deur die skedel word die lang verloop van tyd en ons eie sterflikheid beklemtoon, maar daar is ook ’n gevoel van verbintenis of relasionaliteit met ons voorgangers

’n Sentrale motief wat uitgelig is in Du Toit se strandtoneelreeks is juis die kers, ’n objek wat dikwels in *vanitas*-stillewes uitgebeeld word. Hierdie kers is uitgeblaas en op die strand gevind, maar het nie gesmelt nie. Daar kan beweer word dat die kers ’n falliese vorm het, met gepaardgaande assosiasies van manlikheid, in teenstelling met die twee vroulike figure in *Beach Scene II*. Die dolos in *Beach Scene II* het ’n beskermende funksie en dui op die moontlike gevaar en bedreiging vanaf die see. Die dolos, as speelgoed was eers deel van iets lewendigs en is ’n teken van verganklikheid. Die aambeeld in *Beach Scene III* en die twee sekels in *Beach Scene IV* verwys na landbou en fisiese arbeid, maar kan ook beskou word as ’n herinnering dat die dood vir almal sal kom. Die hoed in *Beach Scene III*, soortgelyk aan ’n stoel dui op afwesigheid, ’n teken van iemand wat nou afwesig is.

Die gebruik van die skedel en dolos, alhoewel ikonies binne die *vanitas*-tradisie is steeds skokkend, met die uitbeelding beide uitdagend en ontstellend. Die gebruik van die beeld van ’n menslike skedel en naak vroulike beeldjies deur ’n wit, manlike kunstenaar kan beskou word as problematies. Die weggegooide of agtergelate objekte en die reste of efemeriese oorblyfsels van eens lewende wesens word as ’n beginpunt geneem om te herverbind met die verlede en suggereer die moontlikheid om ’n toekoms te verbeel.

Die tematiek en die objekte uitgebeeld daag die onderskeid tussen wetenskaplike en kreatiewe dissiplines uit. Alhoewel Du Toit kunswerke skep gebaseer op persoonlike ervarings binne die Suid-Afrikaanse konteks, dra die werke ’n sin van kollektiewe ervaring en herinneringe oor. Die kunswerke bied ’n ruimte om na te dink oor die verhouding tussen die verlede en hede en die moontlikheid van ’n toekoms, met verganklikheid altyd in die agtergrond en gedagtes. Die werke dien as ’n *memorial* aan mense wie se lewens ontwrig of onderbreek is om verskillende redes, van politiese tot sosiale veranderings. Die futiliteit om herinneringe en narratiewe te probeer bewaar vir die toekoms word problematies met die verloop van tyd en die uiteinde van die dood vir alle mense en alle lewende wesens.

5.6 Sintese en gevolgtrekkings

Verskeie gelaagde tydsones word gesuggereer deur die objekte wat in Du Toit se strandtoneelreeks uitgebeeld word, soos die prehistoriese skedel en uitgeblaasde kers in *Beach Scene I.* Du Toit se strandtoneelreeks kan gevolglik as heterochronies van aard beskryf word, met die heterochronotopiese eienskappe beklemtoon deur die suggestie van temporaliteit en gepaardgaande ruimtes opgeroep deur interaksie tussen die objekte op die strand en die transformasie van die materiale van brons, sandsteen en geroeste metaal. Die temporele suggesties roep weer assosiasies met verganklikheid en die dood op, met die vervlietendheid van die lewe en die kortstondige aard van aardse plesiere beklemtoon. Daar is gesuggereer dat kunswerke ’n narratiewe respons kan uitlok, sonder om ’n volledige, vasstelbare narratief te wees.

Ek argumenteer dat *Beach Scene I* en *Beach Scene II* gevolglik geïnterpreteer word as kontemporêre *vanitas*-stillewebeeldhouwerke. Die onlangse uitstalling van die kunswerke as deel van die groepuitstalling, getiteld *The devil and the deep blue sea*, beklemtoon die tussen-in of liminale aard van die assosiasie met die see, met stories van verlede lewens gesuggereer. Soos in die *vanitas*-tradisie, word ’n waarskuwing teen die kortstondige aard

van alle aardse plesiere gebied, terselfdertyd word die lewe gevier deur die versigtige uitbeelding van luukshede en natuurlike skatte asook die gebruik van brons as kosbare medium. Hierdie teenstrydige aard van die konsepte *vanitas* en relasionaliteit, of ŉ bewustheid van die verbande veroorsaak deur verganklikheid, is reeds geïllustreer aan die hand van kunswerke wat ikonografies by Du Toit se strandtoneelreeks aansluit. Soos bespreek is die motief van die skedel veral relevant tot Du Toit se beeldhouwerke. Die objekte uitgestal op ŉ tafel in ŉ tipiese *vanitas*-skildery is ook gewoonlik op oogvlak. *Baracuda Bay* word beskou as voorganger van die strandtoneelreeks, met verganklikheid, *vanitas* en *memento mori* as sleutelkonsepte. *Leaving the table* kan beskou word as ŉ verdere stap of iterasie van die strandtoneelreeks, amper as ŉ antwoord op vrae ontlok deur die konfrontasie met ons eie sterflikheid wat deur die strandtoneelreeks uitgelig word.

Ek argumenteer dat Du Toit se strandtonele beskou kan word as *vanitas*-stillewebeelde, met die uitbeelding van die strand sekerlik die belangrikste element daarin. Deesdae is dit ŉ luukse om ŉ strand vir ontspanning te gebruik, maar die strand verteenwoordig vir mense en ander lewende wesens ŉ bron van lewe. Verder soos deur my studie na verwys word, herinner strande, en die assosiasie daarvan met water, aan verganklikheid en die oorgang van die lewe na die dood.

HOOFSTUK SES

Slot en gevolgtrekking

6.1 Samevatting van hoofargumente

In hierdie hoofstuk word die bevindinge van die studie opgesom, saam met relevante nuwe insigte en gevolgtrekkings. ŉ Kort opsomming van die gevolgtrekkings van die vorige hoofstukke word gebied en nuwe insigte en voorstelle vir verdere navorsing gegee. Daar word verbande gelê tussen die verskillende insigte verkry deur die verloop van die studie, met die uiteindelike gevolgtrekkings wat bereik is na aanleiding daarvan. Voorstelle vir verdere navorsing word uitgelig soos voortspruitend uit die huidige studie, met die fokus op voorstelle wat van besondere belang is om in meer diepte ondersoek te word. Die doel van hierdie studie was om ondersoek in te stel na suggesties van heterochronotopie en verganklikheid in die strandruimtes opgeroep deur Guy du Toit se *Beach Scene* of strandtoneelreeks (2015). Spesiale aandag is gegee aan die liminale aard van die verskeie, gelaagde temporele en ruimtelike assosiasies, soos deur die transformering van materiale en die interaksie tussen die objekte uitgebeeld.

In Hoofstuk Een is die navorsing gekontekstualiseer, met die probleem-, doel- en sentrale teoretiese stelling gegee en die metodologiese benadering vir die studie uiteengesit. ŉ Beskrywing van Du Toit se *Beach Scene I* en *Beach Scene II* is gebied en sentrale assosiasies uitgelig as aanduidend van temas wat later in die studie in meer diepte bespreek is. As deel van die hoofstuk is Du Toit bekendgestel as ŉ kontemporêre Suid-Afrikaanse beeldhouer, met spesifieke verwysing na die belang van die bronsgietproses en die transformering van alledaagse, gevonde objekte.

Hoofstuk Twee bied die teoretiese begronding vir die navorsing met die sleutelkonsepte geïdentifiseer en teoreties belig. In hierdie hoofstuk is ondersoek ingestel na die verhouding tussen tyd in die visuele kunste, heterochronotopie en liminaliteit soos geïllustreer aan die hand van kunswerke. Die problematiese aard van temporaliteit as ŉ konsep in die visuele kunste is uitgelig, met die subjektiewe aard van tyd beklemtoon met verwysing na narratiewe tyd. As deel van hierdie bespreking is daar verwys na Robertson en McDaniels (2016) se tydstrategieë soos die verdikking van tyd. Heterochronotopie is

as ’n sleutelkonsep bespreek met spesifieke verwysing na Foucault (1986) en Bal (2011a). Hierdie heterochronotopiese benadering beklemtoon die onskeibaarheid van tyd en ruimte, met ruimte gekonkretiseer as plek. Die beskouing van veelvoudige, gelaagde tyd- en ruimtelike aspekte is verbind aan die beskouing van liminaliteit as ’n tussen-in ruimte en tyd van oorgang, onderhandeling en potensiaal. ’n Resepsiematige benadering is gevolg, met betekenisskepping deur die invul van tekstuele gapings en die aanskouer as ’n aktiewe deelnemer in die konstruering van narratiewe aspekte, van sentrale belang vir hierdie studie. In aansluiting by hierdie bespreking is die postklassieke narratologiese konsep van narratiwiteit en die temporele suggesties daarvan uitgelig as besonder nuttig vir hierdie studie. Daar is gesuggereer dat kunswerke ’n narratiewe respons kan uitlok, sonder om volledige, vasstelbare narratiewe te wees.

In Hoofstuk Drie is die kunshistoriese kontekstualisering van die studie gebied met verwysing na die uitbeelding van water en die see in die visuele kunste. Assosiasies met water as noodsaaklik vir menslike lewe, maar potensieel vernietigend, is veral van belang. Die voorbeelde wat bespreek is, is hoofsaaklik uit die Westerse kunstradisie geneem, maar erkenning moet gegee word aan die belang van water as motief, met uiteenlopende assosiasies in verskeie kulture. Eerstens is daar verwys na die uitbeelding van die see binne die Romantiese landskaptradisie en die beskouing van die *sublieme*, met verwysing na Turner se seeskappe. Tweedens, is Impressionistiese representasies van water, soos Monet se skilderye van die wateroppervlak, bespreek. In die derde afdeling is die assosiasie van water met gevaar en dood bespreek in geselekteerde kunswerke, soos die tema van verdrinking in negentiende-eeuse figuratiewe skilderye en die problematiese uitbeelding van die verdrinkte vroulike liggaam. Die assosiasie tussen die watergrens en die oorgang tussen lewe en dood is verder bespreek met verwysing na Magritte. Ten slote, in die vierde afdeling, is die see as transformerend in Taylor se onderwaterbeelde bespreek, met belangrike insigte vir die daaropvolgende interpretasie van Du Toit se strandtonele. Die belang van water en temas binne die bespreking is weer by aangesluit in die interpretasie in Hoofstuk Vier.

Hoofstukke Vier en Vyf bevat die interpretasie van die gekose kunswerke aan die hand van die metode van ondersoek uiteengesit in Hoofstuk Een, met naamlik ’n tematiese benadering gevolg. In Hoofstuk Vier is Du Toit se strandtonele en spesifiek *Beach Scene I* en *Beach Scene II* beskryf en geïnterpreteer met verwysing na temporele en ruimtelike

suggesties en die verband daarvan met water en spesifiek die strand. In die eerste afdeling, is Du Toit se strandtoneelreeks in meer diepte beskryf. Die tweede afdeling fokus op die transformering van materiale as kenmerkend van sy kunspraktyk soos die gebruik van alledaagse objekte, dikwels direk gegiet in brons. Hierdie benadering is vergelyk met die herkontekstualisering van die gevonde binne Neo-Dada. In aansluiting by hierdie bespreking, is Du Toit se kenmerkende gebruik van humor beklemtoon. Volgende, in afdeling drie, is tydsuggesties en gepaardgaande ruimtelike assosiasies in Du Toit se strandtonele in meer diepte bespreek aan die hand van die verdikking van gelaagde tydsones en die transformering van materiale as strategieë. 'n Resepsiematige benadering is gevolg, met die rol van die aanskouer as aktiewe deelnemer in die invul van narratiewe gapings beklemtoon.

In die vierde afdeling is assosiasies met water en spesifiek die strand in Du Toit se strandtonele uitgelig, met die titel van die kunswerke as beginpunt vir die bespreking geneem. Alhoewel water nie direk voorgestel is nie, roep die beskouing van die strand suggesties van water op, met die beelde beskou as strandtonele. Argeologiese en geologiese metafore is veral relevant tot die bespreking. Ander assosiasies wat uitgelig is, sluit in die konseptualisering van die strand as liminale en transformerende ruimte en tyddrumpel, die dubbelsinnige aard van die watergrens as beide lewensgewend en gevaarlik soos deur die motief van verdrinking en die bewegende gety as vergestalting van tydverloop. In die laaste afdeling van Hoofstuk Vier argumenteer ek dat Du Toit se strandtonele beskou kan word as transformerend en heterochronotopies van aard, met botsende assosiasies van permanensie en verganklikheid.

Hoofstuk Vyf bied 'n meer in-diepte bespreking van narratiewe suggesties van verganklikheid in Du Toit se strandtoneelreeks, met *Beach Scene I* en *Beach Scene II* bespreek as kontemporêre *vanitas*-stillewes en 'n herbeskouing van die verhouding tussen die lewe en die dood. In die eerste afdeling is verwys na die konsepte van verganklikheid, *vanitas* en *memento mori* aan die hand van kunswerke deur Du Toit en ander kunstenaars wat ikonografies daarby aansluit. As deel van hierdie hoofstuk is verwys na die bewuswording van verganklikheid gedeel met alle lewende wesens, soos gekonseptualiseer deur Silverman (2009) as relasionaliteit. Die skedel, as 'n soort antropomorfiese tekenspoor, is uitgelig as 'n belangrike motief binne Du Toit se oeuvre. Narratiewe suggesties van verganklikheid is bespreek met verwysing na die bronsobjekte

en materiale gebruik in die *Beach Scenes*. ’n Belangrike tema in Du Toit se oeuvre wat geïdentifiseer is in hierdie hoofstuk is sy bevraagtekening van die onderskeid tussen realiteit en illusie, asook die rol van kuns. Ek argumenteer dat Du Toit se strandtoneelreeks beskou kan word as anti-monumentaal van aard. In die laaste afdeling argumenteer ek dat Du Toit se strandtonele, en spesifiek *Beach Scene I* en *Beach Scene II*, bespreek kan word as kontemporêre *vanitas*-stillewes, soos geïllustreer is aan die hand van die objekte gegiet in brons, byvoorbeeld die skedel en kers. Die lewe sowel as die dood word daardeur herdenk, met die moontlikheid van ’n toekoms gesuggereer.

In Hoofstuk Ses, die slothoofstuk, word die hoofargumente van die vorige hoofstukke as die bevindinge van hierdie navorsing saamgevat, en ’n gevolgtrekking gebied met voorstelle vir verdere navorsing.

6.2 Gevolgtrekkings en nuwe insigte

Ek argumenteer dat Guy du Toit se *Beach Scene I* en *Beach Scene II* (2015) beskou kan word as onvoltooide narratiewe van verganklikheid, gekonstrueer deur die interaksie tussen die gelaagde temporele en ruimtelike assosiasies ingebed in die materiale van die beelde en die strand as ’n tussen-in tyd, ruimte en plek. Daarom stel ek voor dat Du Toit se strandtonele beskou kan word as heterochronotopies van aard. Die kunswerke kan geïnterpreteer word as suggererend van narratiewe van lewe en dood, met die see en die strand as liminale ruimtes oor die verloop van tyd. Narratiewe suggesties word gevorm rondom assosiasies met objekte soos die kers en skedel. Die objekte kom voor om getransformeer te wees deur die werking van soutwater in die see en sand op die strand.

In hierdie studie word geargumenteer dat kunswerke ’n narratiewe respons kan uitlok deur verhalende suggesties, sonder om ’n volledige, vasstelbare narratief te wees. Daar is ’n bewustheid van die materiële aard van Du Toit se beeldhouwerke, met temporele aspekte beklemtoon, soos die tydsduur betrokke in die aanskouing van die werk, die gelaagde tydsaspekte gesuggereer deur die materiale gebruik en die sin van tyd bewerkstellig deur die reeks werke. Die interpretasie fokus juis op die transformering van materiale, die invul van narratiewe gapings met verwysing na gelaagde tydsones en die strand en see as liminale en transformerende ruimtes. Temporaliteit is geneig om aan kunswerke ’n sin van narratiwiteit te gee, met tekens van tydverloop ingebed in die werk. Die arbeid van die kunstenaar word sigbaar gemaak deur tekens van die werkproses, soos die sweismerke

op die tafel en beitelmerke op die sandsteenblok. As gevolg van die geïmpliseerde narratiwiteit van Du Toit se strandtonele word daar gespekuleer oor wat voorheen op die strand gebeur het en hoe die objekte daar gekom het. Deur die manipulering van tyd in oop narratiewe van vorige lewens word beide verganklikheid en die moontlikheid van herdenking en vernuwing gesuggereer.

'n Belangrike insig in die konfrontasie met sterflikheid is die bewuswording van 'n gedeelde lot met alle lewende wesens, soos vervat in die konsep van relasionaliteit. Die erkenning van hierdie begrensdheid, beide temporeel en ruimtelik, bied 'n bewustheid van 'n groter geheel. Die narratiewe suggesties van verganklikheid, soos opgeroep deur die objekte gegiet in brons, stel 'n herbeskouing van die verhouding tussen die lewe en die dood voor.

In dié studie word daar gevolglik geargumenteer dat onvoltooide narratiewe suggesties van liminaliteit en heterochronotopie in Guy du Toit se *Beach Scene I* en *Beach Scene II* gekonstrueer word deur die wisselwerking tussen gelaagde tyd- en ruimtelike aspekte ingebed in die beeldhouwerke en die transformerende aard van die strand as tussen-in ruimte. Die moontlike verhale of narratiewe fragmente manifesteer in die heterochronotopiese "gapings" tussen die tydsones wat geaktiveer word deur die verskillende objekte in die werk – wat op hul beurt ruimtelike assosiasies daarstel. Die proses demonstreer die subjektiewe aard van tyd. Die subjektiewe aard van temporele ervaring word beklemtoon deur verplasing van alledaagse objekte na die galeryruimte en antropomorfiese tekenspore van ervaring ingebed in Du Toit se strandtonele. Die teoretiese raamwerk uiteengesit in hierdie studie bied 'n moontlike model vir die interpretasie van tyd in kontemporêre visuele kuns deur middel van narratologiese uitgangspunte – spesifiek in die lig van verhalende suggesties in 'n werk.

'n Omvattende konsep soos verganklikheid is meer toepaslik as sterflikheid om die werke te bespreek. 'n Punt van kritiek wat uitgelig kan word, is of die bespreking van water in die visuele kunste relevant of werklik nodig is vir die interpretasie van die *Beach Scenes*. Die tema van die strand bied reeds verskeie invalshoeke vir die bespreking van Du Toit se strandtonele. Sentraal tot die interpretasie van Du Toit se strandtoneelreeks is assosiasies met die strand, see en water. Daar moet erkenning gegee word aan die oop en onvolledige aard van die interpretasie. Die interpretasie van Du Toit se *Beach Scenes* word nie deur die kunstenaar se insigte beperk nie, met aansluiting gevind by die outeur

se eie herinneringe. Vanaf die eerste ontmoeting met Du Toit se strandtonele, bly die narratiewe suggesties daardeur opgeroep by my spook. Hierdie besinning oor belangrike insigte dui op nuwe opwindende benaderings vir verdere navorsing wat beklemtoon word in die volgende afdeling.

6.3 Voorstelle vir verdere navorsing

Daar kan ondersoek ingestel word na kontemporêre Suid-Afrikaanse kunstenaars wie se werk, soos Du Toit se strandtoneelreeks bespreek in hierdie studie, verdere besinning ontlok oor persoonlike en meer universele assosiasies rondom interaksie met water en spesifiek die see as transformerende grensgebied. Die verskeidenheid, dikwels teenstrydige, beskouings van en benaderings tot water, soos as beide lewensgewend en potensiële gevaarlik, asook die assosiasie van die strand met die oorgang tussen lewe en dood, kan met verwysing na ander kontemporêre Suid-Afrikaanse beeldhouwerke en installasies in meer diepte ondersoek word. Die bespreking van hierdie temas met verwysing na Du Toit se strandtonele dui op ŉ moontlike benadering waarvolgens ander kunswerke ondersoek kan word. In aansluiting by ŉ strand as ŉ transformerende en liminale ruimte, kan kwessies rondom liminaliteit verder uitgepak word, met verwysing na die postkoloniale teoretikus Bhabha (1994) se bespreking van liminaliteit met die ervaring van migrasie en ontheemding van sentrale belang.

Soos na verwys word in die literatuurstudie in Hoofstuk Een, is die sentrale tema van water in die werk van verskeie kunstenaars reeds vanuit verskillende teoretiese benaderings ondersoek. Cusack (2012:17) se argument dat die uitbeelding van die waterkant en spesifiek die strand in die visuele kunste verdere navorsing benodig, bly vir die doeleindes van verdere navorsing steeds relevant. Nadenke oor wat ons as individue kan doen om ons verhouding tot water en watersisteme, soos riviere en waterstrome, te heroorweeg, word aangemoedig. ŉ Meer uitgebreide studie kan onderneem word rondom die uitbeelding van en invloed van die watergrens en spesifiek die strand in kontemporêre Suid-Afrikaanse visuele kuns en spesifiek driedimensionele kuns soos beeldhou en installasiekuns.

ŉ Voorbeeld van ŉ kontemporêre kunswerk waarin die transformerende aard van die watergrens as belangrike tema in meer diepte ondersoek kan word, is William Kentridge se muurgravering *The Flood Triumphs and Laments* (2016), gekerf in die mure langs die rivierbanke van die Tiber in Rome, en die monumentale drukwerke wat daarop gebaseer is. Die rivieroewer en die interaksie tussen mense en water, met ŉ fokus op ongelyke magsverhoudings, is veral pertinent binne die Suid-Afrikaanse konteks en kan verder ondersoek word met verwysing na Sarel Petrus se installasie *Rivierbed* (2014) en Hannelie Coetzee (geb. 1970) se reeks installasies en tekeninge vir die uitstalling *Watermense* (2016). Onderwater kan ook as ruimte, van beide uitbuiting en misterie, ondersoek word. Berco Wilsenach (geb. 1974) is ŉ Suid-Afrikaanse kunstenaar bekend vir sy installasies, wat dikwels lae veiligheidsglas inkorporeer, soos *Walvis* (2018) by die Universiteit van Pretoria. Die voorstelling van ŉ walvisskelet versteek agter lae glas, asof onderwater, is suggererend van diepseediere, dikwels steeds onbekend of selde waargeneem. In ŉ onlangse studie van die representasie van die oseaan deur kontemporêre Karibiese kunstenaars, verduidelik DeLoughrey en Flores (2020:132), dat aandag toenemend aan die dieptes van die oseaan gegee word.

Die uitputting en uitbuiting van natuurlike hulpbronne, soos varswaterbronne en seelewe, kan verder ondersoek word in aansluiting met die bespreking van ekologiese of aardkuns en omgewingskwessies. Daar kan byvoorbeeld gedink word aan die uitputting van natuurlike hulpbronne soos deur mynbou onder die see of aan die kus, soos die vernietiging veroorsaak deur die ontginning van alluviale diamante. In Suid-Afrika is daar ŉ verhoogde bewustheid van die problematiese geskiedenis en voortgaande ongelykheid van toegang tot water en bedreiging van watersisteme. Daar kan geargumenteer word dat die huidige studie nie genoeg aandag gegee het aan die invloed van magsverhoudings op die representasie van water en die strand in visuele kuns nie. Postkoloniale teorieë en die gepaardgaande bevraagtekening van magsverhoudings rondom klimaatsverandering en die uitputting van hulpbronne, kan verder ondersoek word in die bespreking van Du Toit se strandtoneelreeks en ander kunswerke wat ikonografies daarby aansluit.

Nuwe insigte en verdere verbande soos ekologiese besware word beklemtoon deur die fokus op die strand en die verweringsproses of transformering en verandering in Du Toit se beeldhouwerke en spesifiek in die strandtoneelreeks. Hierdie fokus op die effek van

menslike aktiwiteit op die natuur is reeds kortliks na verwys in die bespreking van Du Toit se *Beach Scene I* en *Beach Scene II*. Omgewingskwessies en die aard van ekologiese kuns is temas wat verdere ondersoek verg en in meer diepte bespreek kan word as wat in hierdie studie gedoen is. Du Toit se oeuvre kan verder bespeek word as ŉ voortsetting van sy ondersoek van mense se komplekse en steeds veranderende verhouding met die natuur, spesifiek met verwysing na water. Kontemporêre visuele kunstenaars skep toenemend ekologies-besorgde kunswerke wat aansluiting vind by beide sosiale en omgewingskwessies, insluitende watergebruik en -besoedeling (kyk byvoorbeeld Ross, 2008; Stevens, 2013). Die vraag onstaan oor hoe visuele kuns omgewingskwessies, soos waterskaarste en besoedeling, kan aanspreek en alternatiewe denkwyses oor die natuur en natuurlike hulpbronne kan suggereer (soos deur Chianese, 2015). In ŉ verdere studie kan nuwe insig verkry word oor omgewingskwessies as ŉ sentrale tema in Du Toit se beeldhoukuns deur ŉ ekokritiese benadering te volg.

Daar kan voortgebou word op die Amerikaanse kunskritikus en kunstenaar Suzi Gablik (geb. 1934) se seminale werk *The reenchantment of art* (1993). Na aanleiding van Gablik (1993) se bespreking, definieer Braddock en Irmscher (2014), ekologies georiënteerde kritiek of "ekokritiek" (*ecocriticism*) as ŉ vorm van ondersoek waarin die onderliggende en interafhanklike verbande tussen die omgewing, volhoubaarheid en geregtigheid beklemtoon word in kulturele interpretasie (kyk ook Braddock, 2009). Ekokritiek lei tot ŉ diverse reeks navorsing in literatuur, geskiedenis en kulturele studie sedert die vroeë 1990's, maar daar kan geargumenteer word dat die benadering onderbenut word in die dissipline van kunsgeskiedenis. Uitsonderings waarop voortgebou kan word, is Bert Olivier (2007) se bespreking van die aard van ekologiese kuns in Andy Goldsworthy se efemeriese werke in ys en sneeu in die artikel *Ecological 'art' and the transformation of the world* asook Nathaniel Stern (2018) se boek *Ecological Aesthetics: Artful tactics for humans, nature, and politics (Interfaces: Studies in Visual Culture)*. Alhoewel die belang van omgewingskwessies toenemend erkenning ontvang en ondersoek word as ŉ tema in die visuele kunste, kan meer gedoen word om die ekologiese krisis van ons tyd, van klimaatverandering tot spesie-uitsterwing, aan te spreek.

ŉ Ekokritiese interpretasie van geselekteerde kunswerke deur Du Toit in ŉ toekomstige studie kan illustreer hoe ŉ ekokritiese benadering ŉ bydrae kan lewer tot kunshistoriese ondersoek. Deur die transformering van fisiese materiale en die konseptuele assosiasies

daarvan, spreek ekologies besorgde kunswerke soos geselekteerde werke deur Du Toit tot veranderende sosiale en ekologiese narratiewe. Aanskouers word aangemoedig om hulle eie impak op die natuur te heroorweeg en te dink oor hoe daar met beperkte natuurlike hulpbronne geleef kan word. In ŉ beplande artikel word ŉ literatuurstudie en teoretiese raamwerk gevolg deur ŉ ekokritiese interpretasie van Du Toit se strandtonele. Daar word gesuggereer hoe voorheen versteekte kompleksiteite rondom ekologiese besware deur interpretasie blootgelê kan word. Hierdie interpretasie van Du Toit se strandtoneelreeks dui maniere aan waarop ekokritiese benaderings kunshistoriese ondersoek kan verbreed. Toekomstige navorsing oor Du Toit se kuns vanuit ŉ ekokritiese benadering is veral van belang in die lig van die groeiende konsensus dat die aarde in ŉ nuwe geologiese epog verkeer, naamlik die Antopogeen (*Anthropocene*), gekenmerk deur die feit dat mense toenemend die hoofdryfkrag van klimaatverandering geword het (kyk Braddock & Ater, 2014). Du Toit se kuns dui op mense se komplekse en steeds ontwikkelende verhouding tot die natuur.

ŉ Verdere tema wat ook bespreek kan word, is die tema van gesondheid en die verband daarvan tot kwessies van verganklikheid en sterflikheid, asook die inherente en dikwels ongelyke magsverhoudings wat daaraan gekoppel kan word. Du Toit se onlangse beeldhouwerke, geskep in 2020 tydens die aanvanklike onsekere tyd van die COVID-19 of sogenaamde Coronavirus-pandemie, kan verder ondersoek word met verwysing na ŉ bespreking van gesondheid as ŉ tema in Du Toit se oeuvre. Aangesien ŉ kunswerk nie in ŉ vakuum bestaan nie, en gegee die tyd waarin die ouer werke weer uitgestal word, kan Du Toit se strandtonele ook ondersoek word in die konteks van die bewustheid van ŉ onsekere toekoms. Du Toit se kenmerkende beelde van hasies word uitgebeeld besig om op ŉ verskeidenheid ekspressiewe wyses te groet, insluitende die nuwe sosiale interaksies geassosieer met die beleid van sosiale afstand. ŉ Meer universele ervaring kan ook aan Du Toit se onlangse beeldhouwerke toegeskryf word, nie beperk tot die huidige oomblik nie, met belangrike debatte rondom gesondheid, verganklikheid, sosiale verantwoordbaarheid en omgewingskwessies beklemtoon. Die jaar 2020 kan beskou word as ŉ keerpunt, met kunspraktyk en die dissipline van kunsgeskiedenis gekonfronteer deur die onvoorspelbare aard van ŉ globale pandemie. Na aanleiding van hierdie gesondheidskrisis en die sosiale gevolge daarvan, kan verder ondersoek ingestel word na die temas van isolasie en kontak, gesondheid en verganklikheid in Du Toit se onlangse beelde geskep vir uitstallings soos *Vertigo* en *STILL* in die middel van 2020. In

so ’n bespreking kan die wyses waarop artistieke en kunshistoriese denke en praktyk beïnvloed is deur interaksie met natuurkragte, van onskadelik of katastrofies, kort- of langtermyn, sigbaar of onsigbaar, verder ondersoek word. Ondersoek kan ook ingestel word na die innerlike verbeelding en die soeke na ontvlugting van die huidige realiteit waardeur ons gekonfronteer word aan die hand van Du Toit se onlangse werke.

As ’n manlike kunstenaar wat dikwels gebruik maak van alledaagse, huishoudelike objekte en tematiek, soos die gebruik van die motief van die tafel in sy strandtonele, kan die gendermatige gebruik van materiale in Du Toit se werk verder ondersoek word. Du Toit se insluiting van meubels in sy beeldhoukuns kan vergelyk word met kontemporêre vroue kunstenaars soos die Colombiaanse kunstenaar Doris Salcedo (geb. 1958) se verwerking van meubels in haar installasiekuns of die Britse kunstenaar Rachel Whiteread se afgietsels van geboue (vgl. Perry, 2004:236-237). Combrink-Rathbone (2014:77) verwys reeds na Van der Merwe se gebruik van huishoudelike ruimtes en genderkwessies soos in sy roesgebaseerde installasiewerke. In so ’n bespreking van die deurbreek van die konvensionele kodering van genderbetekenaars, word aansluiting gevind by die beskouing van gender as performatief, soos uiteengesit deur die Amerikaanse filosoof Judith Butler (geb. 1956) in haar boek *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity* (1990), ’n seminale werk binne genderstudies. Hierdie bespreking is veral gepas gegee die problematiese aard van die assosiasie van water en die see met die vroulike, soos duidelik is uit die bespreking van die uitbeelding van verdrinking in negentiende-eeuse skilderye. Ondersoek kan ingestel word na die gebruik en deurbreek van die konvensionele genderkodering van huishoudelike objekte en die tematiek van water in Du Toit se beelde.

Du Toit se werke kan beskou word as moeilik om tematies vas te pen, aangesien die werke gedurig verder ontwikkel en by aangesluit word. Du Toit se *Beach Scenes* roep as ’n reeks gesamentlik assosiasies op deur die medium van brons, sandsteen en geroeste staal wat herinner aan die onsekere aard van ons huidige tye. Deur die beelde word persoonlike en gedeelde narratiewe tonele opgeroep, ’n benadering wat erkenning gee aan ons vervreemding van, en verbintenis aan, ons omliggende omgewing en mede-inwoners daarvan deur ’n gedeelde verganklikheid. Die moontlikheid van ’n toekoms kan egter steeds verbeeld word.

BIBLIOGRAFIE

Abadía, O.M. & Morales, M.R.G. 2013. Paleolithic art: A cultural history. *Journal of Archaeological Research*, 21(3):269-306. doi:10.1007/s10814-012-9063-8

Abbott, P.H. 2014. Narrativity. In: Hühn, P., Pier, J., Schmid, W. & Schönert, J., eds. *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrativity Date of access: 12 Feb. 2020.

Adams, J. 2012. Can art save the sea? *Science World*, 12-13.

Adendorff, A. 2016. Taking stock: the value of a human skull. In: Crafford, C., ed. 2017. *Guy du Toit: Discovering the object*. Pretoria: Visual Books. pp. 237-246.

Adorno, T.W. [1951]2003. Cultural criticism and society. Transl. from the German by S. Weber & S. Weber Nicholsen. In: Tiedemann, R., ed. *Can one live after Auschwitz?: a philosophical reader*. Stanford: Stanford University Press. pp. 146-162.

Aguirre, M. 2006. Liminal terror: The poetics of Gothic space. In: Benito, J. & Manzanas, A.M., eds. The dynamics of the threshold. *Studies in Liminality and Literature*, 5:13-38.

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

Akgün Comak, N. & Pembecioglu, N. 2018. *The mystical heroic symbol of the 21st century: The mermaid as the symbol of charm and secrets in different cultures*. Paper delivered at 7th Annual International Conference on Journalism and Mass Communications. doi:10.5176/2301-3710_JMComm18.127

Allara, P. 2020, 2 Apr. Carbon dad 2017: Paul Emmanuel [Blog post]. https://artbeyondquarantine.blogspot.com/2020/04/carbon-dad-paul-emmanuel.html Date of access: 7 Sep. 2020.

Almén, B. 2008. *A theory of musical narrative*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

American Concrete Institute. 2011. The Silent Evolution: an underwater art installation in concrete. *Concrete International*, 33(8):34-35, 2.

Amstutz, N. 2014. Caspar David Friedrich and the anatomy of nature. *Art History*, 37(3):454-481. doi:10.1111/1467-8365.12083

Andreas-Salomé, L. 1964. *Freud Journal*. Transl. from the French by S.A. Leavy. New York, NY: Basic Books.

Andreas-Salomé, L. 1991. *Looking back*, ed. by E. Pfeiffer. Transl. from the French by B. Mitchell. New York, NY: Paragon House.

Arn, J. 2018. The Pre-Raphaelites' muse, leading light, and sacrificial lamb. *Artsy*, 26 Dec. https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-pre-raphaelites-muse-leading-light-sacrificial-lamb Date of access: 10 Feb. 2020.

Art.co.za. 2016. *Guy du Toit: About the artist*. https://art.co.za/guydutoit/about.php Date of access: 20 Feb. 2020.

Art.co.za. 2020. *Guy du Toit: Updated with new work*. https://art.co.za/guydutoit/index.php Date of access: 30 Oct. 2020.

Art Institute Chicago. 2020a. *After the Hurricane, Bahamas*. https://www.artic.edu/artworks/16776/after-the-hurricane-bahamas Date of access: 30 Aug. 2020.

Art Institute Chicago. 2020b. *Stacks of Wheat (End of Summer)*. https://www.artic.edu/artworks/64818/stacks-of-wheat-end-of-summer Date of access: 30 Aug. 2020.

Art Institute Chicago. 2020c. *Water Lilies*. https://www.artic.edu/artworks/16568/water-lilies Date of access: 30 Aug. 2020.

Artnet. 2020. *René Magritte: La connivance*. http://www.artnet.fr/artistes/ren%C3%A9-magritte/la-connivence-SsUAue2hFIjfBdrXrhSwfQ2 Date of access: 10 Nov. 2020.

Arvatu, A. 2011. Spectres of Freud: The figure of the archive in Derrida and Foucault. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 44(4):141-159.

Athanassoglou-Kallmyer, N. 2015. Le Grand Tout: Monet on Belle-Île and the impulse toward unity. *Art Bulletin*, 97(3):323-341. doi:10.1080/00043079.2015.1023158

Audet, R. 2007. Narrativity: Away from story, close to eventness. In: Riviere, D., ed. *Narrativity: How visual arts, cinema and literature are telling the world today*. Paris: Dis Voir. pp. 7-35.

Baatschi, H. 2016. *Hokusai: A life in drawing*. London: Thames & Hudson.

Bachelard, G. [1958]1994. *The poetics of space*. Transl. from the French by M. Jolas. Boston: Beacon.

Bachelard, G. 1983. *Water and dreams: an essay on the imagination of matter*. Transl. from the French by E.R. Farrell. Dallas, TX: Pegasus.

Baderoon, G. 2009. The African oceans – tracing the sea as memory of slavery in South African literature and culture. *Research in African Literature*, 40(4):89-107.

Bahrani, Z. 2018. The phenomenal sublime: time, master, image in Mesopotamian antiquity. In: Karlholm, D. & Moxey, K., eds. *Time in the history of art: Temporality, chronology and anachrony*. New York, NY: Routledge. (Studies in art historiography). pp. 171-183.

Bakhtin, M.M. [1975]1981. Forms of time and of the chronotope in the novel: Notes toward a historical poetics. In: Bakhtin, M.M. *The dialogic imagination: Four essays*, ed. by M. Holquist. Transl. by C. Emerson & M. Holquist. Austin, TX: University of Texas. pp. 84-258.

Bakhtin, M.M. 2002. Forms of time and the chronotope in the novel: notes towards a historical poetics. In: Richardson, B., ed. *Narrative dynamics: essays on time, plot, closure, and frames*. Columbus, OH: Ohio State University Press. pp. 15-24.

Bal, M. 1980. *De theorie van vertellen en verhalen: inleiding in de narratologie* (Die toerie van vertelling en verhale: inleiding tot narratologie). Muidenberg: Coutinho.

Bal, M. 1999. *Quoting Caravaggio: contemporary art, preposterous history*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Bal, M. 2001a. *Looking in: the art of viewing. With an introduction by Norman Bryson*. Amsterdam: Overseas Publishers Association.

Bal. M. 2001b. *Louis Bourgeois' Spider: the architecture of art-writing*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Bal, M. 2006. *Reading Rembrandt: Beyond the word-image opposition*. Amsterdam: Academic Archive.

Bal, M. 2008. Heterochronotopia. *Thamyris/Intersecting*, 19:35-56.

Bal, M. 2009a. *Fragments of matter: Jeannette Christensen*. Bergen: Bergen National Academy of the Arts.

Bal, M. 2009b. Working with concepts. *European Journal of English Studies*, 13(1):13-23. doi: 10.1080/13825570802708121

Bal, M. 2010. *Of what one cannot speak: Doris Salcedo's political art*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Bal, M. 2011a. Heterochrony in the act: the migratory politics of time. *Thamyris/Intersecting*, 23:211-238.

Bal, M. 2011b. Video, migration, and hetero-temporality: the liminality of time. *Image & Text*, (17):14-28.

Bal, M. & Gamaker, M.W. 2013. Scenography of death: Figuration, focalization and findings. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 18(3):179-186. doi:10.1080/13528165.2013.818330

Barolsky, P. 2007. Vanitas painting and the celebration of life. *Source: Notes in the History of Art*, 26(2):38-39.

Barthes, R. 1967. The death of the author. Transl. from the French by S. Heath. In: Barthes, R. 1977. *Image music text*. London: Fontana. pp. 142-148.

Beardsley, M. & Wimsatt, W.K. 1946. The intentional fallacy. *The Sewanee Review*, 54(3):468-488.

Becker, H. 2018. Remembering Marikana: Public art intervention and the right to the city in Cape Town. *Social Dynamics*, 44(3):455-471. https://doi.org/10.1080/02533952.2018.1503905

Benjamin, W. [1935]1990. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reprodusierbarkeit [Die kunswerk in die tyd van meganiese reproduksie]. In: Tiedemann, R. & Schweppenhäuser, H., Hrsg. *Walter Benjamin Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. pp. I, 1046.

Benjamin, W. [1939]2003. On the concept of history. Transl. by E. Jephcott. In: Eiland, H. & Jennings, M.W., eds. *Walter Benjamin: Selected writings*. Vol. 4. Cambridge, MA: Harvard University Press. pp. 389-400.

Benjamin, W. 1968. Art in the age of mechanical reproduction. In: Arendt, H., ed. *Illuminations: Essays and reflections*. New York, NY: Schocken. pp. 69-82.

Benjamin, W. 1999. *The arcades project*. Transl. by H. Eiland & K. McLaughlin. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Bennett, B. 2007. A beach somewhere: The Australian littoral imagination at play. In: Cranston, C.A. & Zeller, R., eds. *The littoral zone: Australian contexts and their writers*. Amsterdam: Rodopi. (Nature, culture and literature, 4). pp. 31-43.

Bent, G. 2006. Claude Monet: Le Roi de la France. *Boulevard*, 21(2/3):94-105.

Berrong, R.M. 2014. Captain Courageous: The importance of Impressionist art in life. *Kipling Journal*, 88(354):25-39.

Bhabha, H. 1994. *The location of culture*. London: Routledge.

Birmingham Museum of Art. 2020. *Allegory of Charles I of England and Henrietta of France in a vanitas still life*. https://www.artsbma.org/collection/vanitas-still-life/ https://www.artsbma.org/event/allegory-of-charles-i-of-england-and-henriette-of-france-in-a-vanitas-still-life/ Date of access: 20 March.

Bishop, C. 2005. *Installation art: a critical history*. London: Tate.

Boase, R. 2016. The Siren in the storm and the Wild Man's solace: A folkloric motif in fifteenth-century Spanish poetry. *eHumanista*, 32: 668-676.

Boer, I.E. 2006. Uncertain territories: Boundaries in cultural analysis. Bal, M., Van Eekelen, B. & Spyer, P., eds. *Uncertain territories: Boundaries in cultural analysis*. Amsterdam: Rodopi. (Gender in modern culture, 7).

Bois, Y., Hollier, D. & Krauss, R. 1998. A conversation with Hubert Damish. *October*, 85:3-17.

Booth, W.C. [1961]1983. *The rhetoric of fiction*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Bordwell, D. 1985. *Narration in the fiction film*. London: Methuen.

Borsay, P, & Walton, J.K., ed. 2011. *Resorts and ports: European seaside towns since 1700*. Bristol: Channel View.

Boshoff, W. 2004. Introduction. In: Hundt, S., ed. *Unknown: Installations by Jan van der Merwe*. Johannesburg: Sanlam. pp. 3-16.

Bowley, G. 2017. Hirst controversy at Venice Biennale. *The New York Times*, 11 May. https://www.nytimes.com/2017/05/10/arts/design/damien-hirst-controversy-at-venice-biennale.html Date of access: 11 Aug. 2020.

Brace, L. 2020. Fallacies of hope: Contesting narratives of abolition in Turner's Slave Ship. *Atlantic Studies: Global Currents*, 17(4):441-461. doi:10.1080/14788810.2019.1669419

Braddock, A.C. 2009. Ecocritical art history. *American Art*, 23(2):24-28.

Braddock, A.C. & Ater, R. 2014. Art in the Anthropocene. *American Art*, 28(3):2-8.

Braudel, F. 1972-1973. *The Mediterranean and the Mediterranean world in the age of Philip II*. Transl. from the French by S. Reynolds. London: Collins.

Brieber, D, Forster, M. & Leder, H. 2020. On the mutual relation between art experience and viewing time. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 14(2):197-208. http://dx.doi.org/10.1037/aca0000210

Bronfen, E. 1992. *Over her dead body: Death, femininity and the aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.

Brooks, W. & Browne, S. 2012. Towards a culturally situated Reader Response Theory. *Children's literature in education*, 43(1):74-85.

Butler, J. 1990. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York, NY: Routledge.

Calder Foundation. 2020. Alexander Calder: Lobster trap and fish tail. https://www.moma.org/collection/works/81621 Date of access: 8 Jun. 2020.

Careri, G. 2018. Heterochronies: The gospel according to Caravaggio. In: Karlholm, D. & Moxey, K., eds. *Time in the history of art: Temporality, chronology and anachrony*. New York, NY: Routledge. (Studies in art historiography). pp. 149-168.

Carlson, A. 2019. Kissing the mermaid: Resistance, adaptation, popular cultural memory, and Maya Kern's webcomic how to be a mermaid. *Marvels & Tales*, (33)1:82-101.

Charlier, R.H, Chaineux, M.C.P. & Morcos, S. 2005. Panorama of the history of coastal protection. *Journal of Coastal Research*, 21(1):79-111. doi:10.2112/03561.1

Chatman, S. 1978. *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Chianese, R.L. 2015. How can art move us beyond eco-despair? *American Scientist*, 103:176-179.

Christensen, J. 2020. *Every Day is a Miracle, 1995*. Transl. from the Finnish by J. Siukonen. http://www.jeannettechristensen.no/works/every_day_is_a_miracle Date of access: 10 Feb. 2020.

Christian, D. 1989. 'The longest durée: A history of the last 15 billion years', *Australian Historical Association Bulletin*, 59-60.

Clark Art Institute. 2020. *The cliffs at Etretat*. https://www.clarkart.edu/artpiece/detail/the-cliffs-at-etretat Date of access: 30 Aug. 2020.

Clarke, D. 2010. *Water and art: a cross-cultural study of water as subject and medium in modern and contemporary artistic practice*. London: Reaktion.

Cock, J. 2018. *Writing the ancestral river: A biography of the Kowie*. Johannesburg: Wits University Press.

Coëgnarts, J. & Kravanja, P. 2012. The visual and multimodal representation of time in film, or how time is metaphorically shaped in space. *Image & Narrative*, 13(3):85-100.

Colvin, C.C. 2005. Brothers and sisters, do not be afraid of me: trauma, history and the therapeutic imagination in the new South Africa. In: Hodgkin, K. & Radstone, S., eds. *Memory, history, nation: contested pasts*. New Brunswick: Transaction. pp. 153-167.

Combrink-Rathbone, L. 2014. *Narration and focalisation in the installation art of Jan van der Merwe*. Potchefstroom: NWU. (Thesis – PhD). http://hdl.handle.net/10394/21272

Combrink, L. & Allen, N.P.L. 2019. Character (and absence) as a narrative key in installation art. *Literator: Journal of Literary Criticism, Comparative Linguistics and Literary Studies*, 40(1):1-10. https://doi.org/10.4102/lit.v40i1.1449

Coombes, A.E. 2004. *History after apartheid: visual culture and public memory in a democratic South Africa*. Johannesburg: Wits University Press.

Cooper, H. 2009. Speak, painting: Word and device in early Johns. *October*, 127:49-76.

Corbin, A. 1995. *The lure of the sea: the discovery of the seaside in the Western world 1750-1840*. Transl. from the French by J. Phelps. London: Penguin.

Cornelius, A., Sherow, E. & Carpenter, B.S. 2010. Water: social issues and contemporary art education. *Art Education*, 63(6):25-32.

Corrigall, M. 2015. Size gigantic sculpture exhibition's strength and weakness. *Business Day*, 17 Dec. http://www.bdlive.co.za/life/entertainment/2015/12/17/ Date of access: 14 Apr. 2016.

Crafford, C. 2017a. *Guy du Toit: Discovering the object*. Pretoria: Visual Books.

Crafford, C. 2017b. Dialogues: sculpture & photography. In: Crafford, C., ed. 2017. *Guy du Toit: Discovering the object*. Pretoria: Visual Books. pp. 80.

Crafford, C. 2019a. Foto's van Guy du Toit se Beach Scenes [epos korrespondensie]. 1 Oct.

Crafford, C. 2019b. Guy du Toit se sandsteen-installasies en water in Suid-Afrikaanse kuns [Persoonlike onderhoud]. 18 Okt., Faerie Glen, Pretoria.

Crafford, C. & Du Toit, G. 2018. *Hare's an idea – Guy du Toit*. Pretoria: Visual Books. (Supplement to Guy du Toit: Discovering the object).

Crafford, L. (@lala.crafford). 2017, 18 March. *Carla Crafford and Guy du Toit signing their book, Discovering The Object, at their book launch still on at @trentgallery. Fantastic project, such an inspiration* [Facebook post]. https://www.facebook.com/photo?fbid=10155962863628266&set= Date of access: 20 Feb. 2020.

Cregan-Reid, V. 2004. Water Defences: The arts of awimming in nineteenth-century culture. *Critical Survey*, 16(3):33-47.

Cruise, W. 2003. *Earthworks/Claybodies: Deborah Bell, Wilma Cruise, Guy du Toit, Josephine Ghesa*. Pretoria: Pretoria Art Museum.

Cruise, W. 2016. Animal and Bird: a personal reminiscence by Wilma Cruise. In: Crafford, C., ed. 2017. *Guy du Toit: Dscovering the object*. Pretoria: Visual Books. pp. 106-112.

Curnin, S. & Brooks, B. 2020. Making waves: How do we prepare for the next drinking water disaster? *Water Research*, 185. 116277. doi:10.1016/j.watres.2020.116277

Cusack, T. 2012. Introduction: exploring the water's edge. In: Cusack, T., ed. *Art and identity at the water's edge*. Farnham: Ashgate. pp. 1-17.

Danto, A. 1981. *The transfiguration of the commonplace*. Cambridge: Harvard University Press.

Danto, A.C. 1996. Why does art need to be explained?: "Hegel, Biedermeier and the intractably Avant-Garde". In: Weintraub, L. 1996. *Art on the edge and over: Searching for art's meaning in contemporary society 1970s to 1990s*. Litchfield, CT: Art Insights. pp. 12-31.

Dead Bunny Society. 2017. *Thanatophobia (Part II)*. http://deadbunnysociety.com/past Date of access: 13 May 2017.

De Beer, A.M. & Du Plooy, H.J.G. 2011. Ruimte as metafoor in die poësie van enkele vroulike Afrikaanse digters: 1994-2005. *Literator*, 32(1):73-98.

De Gruyter, M. 2013. Roman Ingarden's theory of reader experience: A critical assessment. *Semiotica*, 194:171-188. doi:10.1515/sem-2013-0027

De Klerk, C. 2017. On the edge of the sea: liminality and mortality in Guy du Toit's Beach Scenes. 32th annual South African Visual Arts Historians conference, Pretoria, 23 Sep. (Unpublished).

De Klerk, C. 2018. Sea change: the beach as transformative threshold in Guy du Toit's Beach Scenes. Paper delivered at the 12th annual conference of the South African Journal of Art History, Pretoria, 2 Jun. (Unpublished).

Deleuze, G. 2011. *Bergsonism*. Transl. from the French by H. Tomilson & B. Habberman. New York, NY: Zone.

DeLoughrey, E. & Flores, T. 2020. Submerged bodies. *Environmental Humanities*, 12(1):132-166. doi:10.1215/22011919-8142242

Del Russo, L. 2010. Cultural immersion with underwater sculptures. *Travel Weekly*, 69(11):44.

Dening, G. 2004. Deep times, deep spaces: Civilizing the sea. In: Klein. B. & Mackenthun, G., eds. *Sea Changes: Historicizing the ocean*. New York, NY: Routledge. pp. 14.

Derrida, J. 1993. *Spectres of Marx, the state of the debt, the work of mourning and the new international*. Transl. from the French by P. Kamuf. Routledge 1994.

De Toro, A. [1986]2011. Time structure in the contemporary novel. In: J.C. Meister & W. Schernus, eds. *Time: From concept to narrative construct*. Berlin: De Gruyter, pp. 109-42.

Dickson, A. 2014. *Look here upon this picture: Shakespeare in art*. https://www.tate.org.uk/art/look-here-upon-picture-shakespeare-art Date of access: 10 Feb. 2020.

Didi-Huberman, G. 2017. *The surviving image: Phantoms of time and time of Phantoms: Aby Warburg's history of Art*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

Dixon, M. 2011. Water, the [Delicate] Thread of Life. In: Freschi, F., ed. *Water, the [Delicate] Thread of Life*. Johannesburg: Standard Bank of South Africa. pp. 12-25.

Doane, M.A. 2002. *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge: Harvard University Press.

Doležel, L. 1998. *Heterocosmica: Fiction and possible worlds*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Domańska, E., María Inés La Greca, M., Roth, P.A., Xin, C., Thompson, V.T. & Pihlainen, K. 2019. Globalizing Hayden White. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, 23(4):533-581. https://doi.org/10.1080/13642529.2019.1679432

Dombrowski, A. 2020. Impressionism and the standardization of time: Claude Monet at Gare Saint-Lazare. *Art Bulletin*, 102(2):91-120. doi:10.1080/00043079.2020.1676129.

Doloughan, F.J. 2011. *Contemporary narrative: Textual production, multimodality and multiliteracies*. London: Continuum.

Dot The Eye. 2020a. *Guy du Toit*. https://dottheeye.co.za/guy-du-toit/ Date of access: 27 Jul. 2020.

Dot The Eye. 2020b. *The Devil and the Deep Blue Sea*. https://www.artsy.net/show/dot-the-eye-the-devil-and-the-deep-blue-sea Date of access: 13 Aug. 2020.

Dreyer, E.S. 2009. *Jan van der Merwe, opening of Ontwortel/Uprooted*. http://www.art.co.za/janvandermerwe/elfriede.htm Date of access: 15 Apr. 2020.

Du Plooy, H.J.G. 1986. *Verhaalteorie in die twintigste eeu*. Durban: Butterworth.

Du Plooy, H.J.G. 2010. Narratology and the study of lyric poetry. *Literator*, 31(3):1-15.

Du Plooy, H.J.G. 2014. Between past and future: Temporal thresholds in narrative texts. *Journal of Literary Studies*, 30(3):1-24. doi:10.1080/02564718.2014.949405

Du Preez, A. 2008. A chair is a patient object. In: Crafford, C., ed. 2017. *Guy du Toit: Discovering the object*. Pretoria: Visual Books. pp. 185-188.

Du Toit, G. 2015. Street names. In: Mathews, P.J. & Taljaard, C., eds. *#Cool Capital Biennale*. Pretoria: Visual Books. pp. 127.

Du Toit, G. 2016. Cool Capital Open Foundry Day and works in progress [Personal interview]. 29 Oct., Zwawelpoort, Pretoria.

Du Toit, G. 2017. Masks, heads and histories. In: Crafford, C., ed. 2017. *Guy du Toit: Discovering the object*. Pretoria: Visual Books. pp. 213.

Du Toit, G. & Crafford, C. 2017. The length of a piece of string. In: Crafford, C., ed. 2017. *Guy du Toit: Discovering the object*. Pretoria: Visual Books. pp. 165, 177.

Eco, U. [1979]1981. *The role of the reader*. Bloomington, IN: Indiana University Press and Hutchinson.

Emmanuel, P. (@paul.emmanuel.artist). 2020, 1 Feb. *This last Thursday was a special day for me as I hung 'Carbon dad 2017' for the first time and photographed it for the Wits Art Museum book* [Facebook post]. https://www.facebook.com/paul.emmanuel.artist/posts/10156421073161991 Date of access: 10 Sep. 2020.

Eisenman, S.F. 2018. Delacroix's modernism. *Art in America*, 106(10):90-95.

Evans, L. 2009. Tidal poetics in Dionne Brand's At the full and change of the moon. *Caribbean Quarterly*, 55(3):1-19.

Everard Read Cape Town. 2020. *STILL*. https://www.everard-read-capetown.co.za/exhibition/208/ Date of access: 22 Jun. 2020.

Everard Read Johannesburg. 2016. *Mmakgabo Mapula Helen Sebid*i. https://www.everard-read.co.za/artist/MMAKGABO%20MAPULA%20HELEN_SEBIDI/ Date of access: 10 Feb. 2021.

Everard Read Johannesburg. 2020a. *Guy du Toit: And all the hares came out to play*. https://www.everard-read.co.za/exhibition/130/ Date of access: 31 Aug. 2020.

Everard Read Johannesburg. 2020b. *Guy Pierre du Toit: Biography*. https://www.everard-read.co.za/artist/GUY%20PIERRE_DU%20TOIT/biography/ Date of access: 10 Jun. 2020.

Everard Read London. 2019. *Guy du Toit: Good Hare Day*. https://www.everardlondon.com/artist/GUY_DU%20TOIT/exhibitions/ Date of access: 31 Aug. 2020.

Fasnacht, H. 2018. *Demo*. https://www.heidefasnacht.com/demo Date of access: 20 Feb. 2020.

Ferguson, J. 2014. René Magritte's 'Mermaid' in the eyes of medicine: A conversation on art through a scientific lens. *SciArt Magazine*, 29 Sep.

https://www.sciartmagazine.com/blog/rene-magrittes-mermaid-in-the-eyes-of-medicine-a-conversation-on-art-through-a-scientific-lens Date of access: 20 Nov. 2020.

Finley, C. 2018. *Committed to memory: The art of the slave ship icon*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Fish, S. 1981. Why no one's afraid of Wolfgang Iser. *Diacritics*, 11:2-13.

Foucault, M. [1967]1984. Of other spaces: Utopias and heterotopias [Des Espace Autres]. Transl. from the French by J. Miskowiec. *Architecture/ Movement/ Continuité*, October.

Foucault, M. [1967]1986. Of other spaces: Utopias and heterotopias. Transl. from the French by J. Miskowiec. *Diacritics*, 16(1):22-27.

Foucault, M. [1969]2006. The historical a priori and the archive. In: Merewether, C. ed. *The archive*. London: MIT Press. (Whitechapel Documents of Contemporary Art series). pp. 26-30.

Foucault, M. 1970. *The order of things: An archaeology of the human sciences*. London: Tavistock.

Foucault, M. 1972. *The archaeology of knowledge*. Transl. from the French by A.M. Sheridan Smith. London: Tavistock.

Foucault, M. 1994. *The order of things: an archaeology of the human sciences*. New York, NY: Vintage.

Freer, S, 2019. Screening 'Prufrock': What the Mermaids Sing. *Adaptation*, 12(1):27-43. doi:10.1093/adaptation/apy021

Freschi, F., ed. *Water, the [Delicate] Thread of Life*. Johannesburg: Standard Bank of South Africa.

Friedel, H., ed. 1999. *Moments in time: On narration and slowness*. Stuttgart: Hatje Cantz.

Gablik, S. 1993. *The reenchantment of art*. London: Thames & Hudson.

Garbett, M. 2011. *Guy du Toit: Two thousand and ten reasons to live in a small town. Modern Art Projects* (Map - South Africa). http://map-southafrica.org/projects/2010/guy_du_toit_2010_reasons/guy_du_toit.pdf Date of access: 20 Apr. 2020.

Genette, G. [1972]1980. *Narrative discourse: An essay in method* (Discours du récit). Transl. from the French by J.E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell.

Genette, G. [1980]1979. *Tijdaspecten in de roman: Volgorde, duur, herhaling* [Tydaspekte in die roman: Volgorde, duur, herhaling] (A la recherche du tempts perdu). Vertaal deur M. van Diepen. Assen: Van Gorcum. (Literatuur en kommunikasie Puntkomma-reeks).

Genette, G. 1988. *Narrative discourse revisited*. Transl. by Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Genette, G. [1987]1997. *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gertenbach, I. 2008. Die aantrekkingskrag van die see. *Literator*, 29(3):181-197.

Geselev, V. 2016. *The exhibition that missed its audience: The day Helen Sebidi didn't meet the students*. https://artthrob.co.za/2016/12/19/the-exhibition-that-missed-its-audience-the-day-helen-sebidi-didnt-meet-the-students/ Date of access: 10 Feb. 2021.

Gibson, W. 1950. Authors, speakers, readers, and mock readers. *College English*, 11:265-269.

Gil, E. 2006. *Helping abused and traumatized children: integrating directive and indirective approaches*. New York, NY: Guilford.

Gilroy, P. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*. London: Werso.

Goldsworthy, A. 2004. *Passage*. *Three cairns: Iowa, California, New York. London*: Thames & Hudson.

Göttler, C. 2014. Allegories of fire and of the arts. In: Dupré, S., Von Kerssenbrock-Krosigk, D. & Wismer, B., eds. *Art and alchemy: The mystery of transformation*. Düsseldorf: Hirmer & Stiftung Museum Kunstpalast. pp. 134-145.

Graham-Dixon, A. 2010. *Caravaggio: A life sacred and profane*. London: Penguin.

Graham-Dixon, A. 2019. *The story of painting: How art was made*. London: Dorling Kindersley.

Granada Pavilion. 2020, 8 Feb. *Artist statement: Jason deCaires Taylor*. Grenada Pavilion at the 17th International Architecture Exhibition of La Biennale di Venezia. https://grenadavenice.org/jason-decaires-taylor/ Date of access: 20 Aug. 2020.

Grange, J. 2013. Resusci Anne and L'Inconnue: The Mona Lisa of the Seine. *BBC News*, 16 Oct. https://www.bbc.com/news/magazine-24534069 Date of access: 12 Aug. 2020.

Greeley, R.A. 1992. Image, text and the female body: René Magritte and the Surrealist publications. *Oxford Art Journal*, 15(2):48-57.

Green, E.J. & Gibbs, K. 2010. Jungian sandplay therapy for preschoolers with disruptive behavior problems. In: Schaefer, C.E., ed. *Play therapy for preschool children*. Washington, DC: American Psychological Association. pp. 223-243.

Greenaway, V. 2012. The edge of reason?: Dockside and riverbank in J.A. McNeill Whistler's The Thames Set (1859-1861) and James Tissot's paintings of the Thames, 1871-1882. In: Cusack, T., ed. *Art and identity at the water's edge*. Farnham: Ashgate. pp. 177-192.

Greenberg, S.D. 2001. The face of Impressionism in 1870: Claude Monet's "Camille on the Beach at Trouville". *Yale University Art Gallery Bulletin*, 66-73.

Grimberg, S. 2004/2005. Frida Kahlo's still life: "I paint flowers so they will not die". *Woman's Art Journal*, 25(2):25-30.

Grishakova, M. & Ryan, M., ed. 2010. *Intermediality and storytelling*. Berlin: De Gruyter. (Narratologia, 24).

Groom, G. & Shaw, J. 2014. *Monet paintings and drawings at the Art Institute of Chicago Catalogue*. Chicago, IL: Art Institute of Chicago. https://www.artic.edu/artworks/14598/the-beach-at-sainte-adresse Date of access: 10 Aug. 2020.

Grootenboer, H. 2018. Arresting what would otherwise slip way: The waiting images of Jacob Vrel. In: Karlholm, D. & Moxey, K., eds. *Time in the history of art: Temporality, chronology and anachrony*. New York, NY: Routledge. (Studies in art historiography). pp. 119-132.

Gough, T. 2013. Reception theory of architecture: Its pre-History and afterlife. *Architectural Theory Review*, 18(3):279-292. doi:10.1080/13264826.2013.889645

Gorse, P. 2002. The temporalisation of space in Romantic Art, in the paintings of J. M. W. Turner, and contemporary literature. *Interfaces: Image Texte Language*, 20(1):99-118.

Grundlingh, A. 2011. Mutating memories and the making of a myth: Remembering the SS Mendi disaster, 1917–2007. *South African Historical Journal*, 63(1):120-137. https://doi.org/10.1080/02582473.2011.549372

Gubar, S. 1987. Representing pornography: Feminism, criticism, and depictions of female violation. *Critical Inquiry*, 13:712–41.

Guggenheim. 2018*. René Magritte: Empire of light*. https://www.guggenheim.org/artwork/2594 Date of access: 2 Jun. 2020.

Guillemette, L. & Cossette, J. 2006. Textual cooperation. In: Hébert, L. *Signo.* http://www.signosemio.com/eco/textual-cooperation.asp. Date of access: 10 Feb. 2020.

Hall, J. 2014. *The self-portrait: A cultural history*. London: Thames & Hudson.

Hamburger, K. 2011. The timelessness of poetry. In: Meister, J.C. & Schernus, W., eds. *Time: from concept to narrative construct: a reader*. Berlin: De Gruyter. (Narratologia contributions to narrative theory, 29). pp. 85-99.

Hamburger Kunsthalle. 2020. *Caspar David Friedrich: Das Eismeer*. https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/en/objekt/HK-1051 Date of access: 10 Aug. 2020.

Hamilton, C., Harris, V., Taylor, J., Pickover, M., Reid, G. & Saleh, R., eds. 2000. *Refiguring the archive*. Cape Town: David Phillip. pp. 83-102.

Hamilton, J. 2003. *Turner: The late seascapes*. New Haven, CT: Yale University Press. (Sterling & Francine Clark Art Institute).

Harris, V. 2001. Seeing (in) blindness: South Africa, archives and passion for justice. Keynote speech at the August 2001 Silver Jubilee Annual Conference of the Archives and Records Association of New Zealand, Wellington, New Zealand. *Archifacts*, Oct.:1-13.

Harris, V. 2002. The archival sliver: Power, memory, and archives in South Africa. *Archival Science*, 2(1/2):63-86.

Hauser, K. 2001/2002. Audrey Flack's still lifes: between femininity and feminism. *Woman's Art Journal*, 22(2):26-30.

Hawes, W. 2001. Attempting the impossible: Deciphering the devastating terms of Magritte and psychoanalysis. *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, 84(1/2):8-30.

Heidegger, M. 1992. *The concept of time* (Der Begriff der Zeit). Transl. from the German by W. McNeill. Oxford: Blackwell.

Heidegger, M. 2001. The origin of the work of art. In: *Poetry, language, thought*. Transl. from the German by A. Hofstadter. New York, NY: Harper. pp. 17-86.

Heise, U.K. 1997. *Chronochisms: time, narrative and postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Herman, D. 2002. *Story logic: Problems and possibilities of narrative*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

Herman, D. 2010. Multimodal storytelling and identity construction in graphic narratives. In: Schiffrin, D., De Fina, A. & Nylund, A., ed. *Telling stories: Language, narrative and social life*. Washington, DC: Georgetown University Press. pp. 195-208.

Heyman, A. 2013. Sirens Chanting in Auvergne-Velay: A story of exegetical pilgrimage on the Via Podiensis. *Ad Limina*, 4(4), 69-115.

Hipper, M. 2004. Looking a gift horse in the mouth. *De arte*, 69:78-80.

Hirst, D. 2017. *Love Lost, 1999*. http://www.damienhirst.com/love-lost Date of access: 29 Aug. 2020.

Hoare, P. 2014. *The sea inside*. Brooklyn: Melville House.

Hodgkin, K. & Radstone, S. 2005. Introduction: contested pasts. In: Hodgkin, K. & Radstone, S., eds. *Memory, history, nation: contested pasts*. New Brunswick, NJ: Transaction. pp. 1-21.

Holly, M.A. 1996. *Past Looking: Historical imagination and the rhetoric of the image*. Cornell, NY: Cornell University Press.

Holm, S. 2017. *Re-Framing SS Mendi: Curating and commemorating a missing memory in South Africa*. Leiden: Leiden University. (Thesis – MA). http://www.africanstudies.uct.ac.za/sites/default/files/image_tool/images/327/2018/Susanne%20Holm_Re-Framing_SSMendi.pdf.

Holt Smithson Foundation. 2020. *Spiral Jetty*. https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty Date of access: 10 Aug. 2020.

Howell, C. 2016. *Focusing on Found Drowned*. The Foundling Museum, London. https://foundlingmuseum.org.uk/focusing-on-found-drowned/ Date accessed: 3 Jun. 2020.

Howse, M. 2016. Beach Scene at Everard Read [e-mail correspondence]. 14 Apr.

Hughes, H. 2012. Struggling for a day in the sun: the emergence of a beach culture among African people in Durban. In: Cusack, T., ed. *Art and identity at the water's edge*. Farnham: Ashgate. pp. 141-160.

Hühn, P. 2008. Functions and forms of eventfulness in narrative fiction. In: Pier, J. & García Landa, J.Á., eds. *Theorizing narrativity*. Berlin: De Gruyter. pp. 141-63.

Hühn, P. 2013. Event and eventfulness. In: Hühn, P., Pier, J., Schmid, W. & Schönert, J., eds. *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/event-and-eventfulness Date of access: 12 Feb. 2020.

Hühn, P., Pier, J., Schmid, W. & Schönert, J., eds. 2009. *Handbook of narratology*. Berlin: De Gruyter.

Hundt, S. 2004. Foreword. In: Hundt, S., ed. *Unknown: installations by Jan van der Merwe*. Johannesburg: Sanlam. pp. 3-16.

Ingarden, R. [1931]1972. *The literary work of art: An investigation on the borderlines of ontology, logic, and theory of literature* (Das literarische Kunstwerk). Evanston, IL: Northwestern University Press.

Ingarden, R. [1937]1973. *The cognition of the literary work of art* (Vom erkennen des literarischen Kunstwerks). Evanston, IL: Northwestern University Press.

Ingold, T. 1993. The temporality of the landscape. *World Archeology*, 25(2):152-173.

Iser, W. [1970]1971. Indeterminacy and the reader's response. In: Miller, J.H., ed. *Aspects of narrative: Selected papers from the English Institute*. New York, NY: Columbia University Press. pp. 1-45.

Iser, W. [1972]1974. *The implied reader: Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University P.

Iser, W. [1976]1978. *The act of reading: A theory of aesthetic response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Jacobs, I. 2018. *Relasionaliteit in die outobiografiese poësie van Afrikaanse vrouedigters*. Potchefstroom: NWU (Verhandeling – MA). http://hdl.handle.net/10394/30817

Jannidis, F. 2013. Character. In: Hühn, P., Pier, J., Schmid, W. & Schönert, J., eds. *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/character Date of access: 30 Feb. 2020.

Janse van Vuuren, S. 2020. Guy du Toit's sandstone landscapes at Dot The Eye [e-mail correspondence]. 11 Sep.

Jauss, H.R. 1970. Literary history as a challenge to literary theory. *New Literary History*, 2:7-37.

Jauss, H.R. [1977]1982. *Aesthetic experience and literary hermeneutics*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Jauss, H.R. 1978. Theses on the transition from the aesthetics of literary works to a theory of aesthetic experience. In: M. J. Valdés, M.J. & Miller, O.J., eds. *Interpretation of narrative*. Toronto: University of Toronto. pp. 137-147.

Javett-UP. 2020a. *Flood Mozambique*. https://javettup.art/artworks/flood-mozambique Date of access: 20 Sep. 2020.

Javett-UP. 2020b. *The Mendi*. https://javettup.art/artworks/the-mendi Date of access: 20 Sep. 2020.

Johannessen, L.M. 2008. *Threshold time: Passage of crisis in Chicano literature*. Amsterdam: Rodopi.

Judah, A. 2017. Damien Hirst's new Venice show is an 'Unbelievable' journey to the depths of bling. *Artnet News*, 6 Apr. https://news.artnet.com/art-world/damien-hirst-review-918074 Date of access: 10 Apr. 2020.

Kafalenos, E. 2006. *Narrative causalities*. Columbus, OH: Ohio State University Press.

Kandiyoti, D. 2004. “Our foothold in buried worlds”: place in the Holocaust consciousness and Anne Michael’s Fugitive Pieces. *Contemporary Literature*, 45(2):300-330.

Karlholm, D. 2018. Is history to be closed, saved, or restarted?: Considering efficient art history. In: Karlholm, D. & Moxey, K., eds. *Time in the history of art: Temporality, chronology and anachrony*. New York, NY: Routledge. (Studies in art historiography). pp. 13-25.

Karlholm, D. & Moxey, K. 2018. Introduction: Telling art’s time. In: Karlholm, D. & Moxey, K., eds. *Time in the history of art: Temporality, chronology and anachrony*. New York, NY: Routledge. (Studies in art historiography). pp. 1-10.

Kassam, A. 2020. 'More masks than jellyfish': coronavirus waste ends up in ocean. *The Guardian*, 8 Jun. https://www.theguardian.com/environment/2020/jun/08/more-masks-than-jellyfish-coronavirus-waste-ends-up-in-ocean Date of access: 10 Nov. 2020

Keltner, D.L. 2011. Dredging our eco inheritance: New work by Jason deCaires Taylor. *Newfound*, 2(2). https://newfound.org/archives/volume-2/issue-2/sculpture-taylor/ Date of access: 20 Aug. 2020.

Kemp, M. 2012. *Christ to Coke: how image becomes icon*. Oxford: Oxford University Press.

Kennedy, R. 2015. MoMA Lands Jasper Johns's 'Painted Bronze'. *The New York Times*, 16 Mar. https://www.nytimes.com/2015/03/17/arts/design/moma-lands-jasper-johnss-painted-bronze.html Date of access: 1 Sep. 2020.

Kinderman, W. 2018. From Death in Venice to The magic mountain: Thomas Mann's ironic response to Wagner. *The Wagner Journal*, 12(2):56-73.

Knafo, D. 2003. What does a man want?: Reflections on ‘Surrealism: Desire unbound,” *Studies in Gender and Sexuality*, 4(3):287-307.

Knight, M. 2010. Wirkungsgeschichte, reception history, reception theory. *Journal for the Study of the New Testament*, 33(2):137-146.

Koerner, J.L. 2009. *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*. London: Reaktion. Available from ProQuest ebooks: https://ebookcentral.proquest.com/lib/northwu-ebooks/detail.action?docID=618760 Date of access: 20 Feb. 2020.

Komninou, E. 2003. Hippolyte Bayard's Le Noyé: A little meditation on death. *Third Text*, 17(2):163-170. https://doi.org/10.1080/09528820309665

Kristeva, J. 1982. *Powers of horror: An essay on abjection*. New York, NY: Columbia University Press.

Kruger, R. & Van der Merwe, J. 2011. Liminality, absence and silence in the installation art of Jan van der Merwe. *Image & Text*, 17:158-170.

Kurakin, A. 2013. Art alfresco for divers. *Diver Magazine*, 38(3):32.

Kunst Museum Winterthur. 2020. *Enlightenment, Romanticism and Realism*. https://www.kmw.ch/en/collection/enlightenment-romanticism-and-realism/ Date of access: 10 Aug. 2020.

Ladonne, J. 2016. A lasting impression of artistic Normandy. *France Today*, 31(4):96-100.

Lambrechts, L. 2016. Performing the aporias of the archive: Towards a future for South African music archive. *Historia*, 61(1):132-154. http://dx.doi.org/10.17159/2309-8392/2016/v61n11a10

Latimer, J. 2009. Unsettling bodies: Frida Kahlo's portraits and in/dividuality. *Sociological Review Monograph*, 56(20):46-62. doi:10.1111/j.1467-954X.2009.00815.x

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

Laurent, B. 2017. Monster or missing link?: The mermaid and the Victorian imagination. *Cahiers Victoriens et Edouardiens*, 85. doi:10.4000/cve.3188

Lee, P. 2004. *Chronophobia: on time in the art of the 1960's*. Cambridge, MA: MIT.

Lefebvre, H. [1974]1991. *The production of space* (Production de l'espace). Transl. from the French by D. Nicholson-Smith. Malden, MA: Blackwell.

Leppin, V. 2015. Preparing for death: Late Medieval ars moriendi to the Lutheran funeral sermon. In: Rasmussen, T. & Flæten, J.O., eds. *Preparing for death, remembering the dead.* Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht. pp. 9-23.

Lerner, J. 2014. The drowned inventor: Bayard, Daguerre, and the curious attractions of early photography. *History of Photography*, 38. https://doi.org/10.1080/03087298.2014.939825

Lessing, G.E. [1766]1949. *Laocoön: the limits of painting and poetry*. In Laocoön, Nathan the wise, Minna von Barnheim. New York, NY: Dutton. pp. 1-110.

Lessing, G.E. [1766]1962. *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.

Levinson, J. 2015. Time and time again: Temporality, narrativity, and spectatorship in Christian Marclay's The Clock. *Cinema Journal*, 54(3):88-109.

Liaqat, H. & Aziz, A. 2020. Exploration of the counteractive strategies against racial and gender denigration of the Other in J.M. Coetzee's Foe. *Journal of Research (Humanities)*, 56:193-207.

Lim, A.C. 2014. Hybridity as heterochrony. *World Futures: The Journal of New Paradigm Research*, 70(8):486-495. http://dx.doi.org/10.1080/02604027.2014.989781

Louise Blouin Art. 2016. The sinking feeling. *Art + Auction*, 39(8):20.

Louw, L. 2016. Seven deadly sins. In: Crafford, C., ed. 2017. *Guy du Toit: Discovering the object*. Pretoria: Visual Books. pp. 152-163.

Lozier, C. 2010. "Breath" as "Vanitas": Beckett's debt to a Baroque genre. *Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui*, 22:241-251.

Machor, J.L. & Goldstein, P., eds. 2001. *Reception study: From literary theory to cultural studies*. New York, NY: Routledge.

Mack, J. 2011. *The sea: A cultural history*. London: Reaktion.

Madison Museum of Contemporary Art (MMoCA). 2020. *Frida Kahlo: Pitahayas*. https://www.mmoca.org/art/frida-kahlo-pitahayas Date of access: 20 Aug. 2020.

Maier, H.O. 2013. Soja's Thirdspace, Foucault's heterotopias and de Certeau's practice: Time-space and social geography in emergent Christianity. *Historical Social Research*, 38(3):76-92.

Malherbe, D. 2015. The pool motif in selected contemporary South African Arcadian landscape paintings. Pretoria: TUT. (Dissertation – MTech). http://tutvital.tut.ac.za:8080/vital/access/manager/Repository/tut:2409

Malherbe, D. & Stevens, I. 2016. Arcadia, the landscape and the pool: reflections on selected South African paintings. *South African Journal of Art History*, 31(1):80-94

Mani, I. 2011.The flow of time in narrative: an artificial intelligence perspective. In: Meister, J.C. & Schernus, W., eds. *Time: from concept to narrative construct: a reader*. Berlin: De Gruyter. (Narratologia contributions to narrative theory, 29). pp. 217-235.

March, J.R. 2014. *Dictionary of classical mythology*. 2nd ed. Oxford: Oxbow. Available from EBSCOhost ebooks: https://search-ebscohost-com.nwulib.nwu.ac.za/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=810079&site=eds-live Date of access: 20 Feb. 2020.

Marschall, S. 2010. *Landscape of memory: commemorative monuments, memorials and public statuary in post-apartheid South-Africa*. Leiden: Brill.

Martin, E. & McFerran, T., eds. 2008. *Oxford dictionary of nursing*. 5th ed. Oxford: Oxford University Press. doi:10.1093/acref/9780199211777.001.0001

Mathews. P.J. 2016. Cool Capital: Inside South Africa's Pavilion at the 2016 Venice Biennale. *ArchDaily*, 19 Jun. https://www.archdaily.com/790497/cool-capital-inside-south-africas-pavilion-at-the-2016-venice-biennale Date of access: 20 Nov. 2020.

Mathews, P.J. & Taljaard, C., eds. 2015. *#Cool Capital Biennale*. Pretoria: Visual Books.

Mawer, V. 2012. Re-performing baptism: liquid transformations and the dissolving self. *South African Journal of Art History*, 27(2):193-205.

McCormick, C. 2014. Deep seeing: Meaning and magic in Jason deCaires Taylor's Otherworld. In: Taylor, J.D. 2014. *The underwater museum: The submerged sculptures of Jason deCaires Taylor*. San Franscisco, CA: Chronicle. pp. 11-18.

McCoubrey, J. 1998. Turner's Slave Ship: Abolition, Ruskin, and reception. *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 14(4):319-353. https://doi-org.nwulib.nwu.ac.za/10.1080/02666286.1998.10443961

McLure, R. 2005. *The philosophy of time: time before times*. London: Routledge. (Routledge studies in twentieth-century philosophy).

Meethan, K. 2012. Walking the edges: towards a visual ethnography of beachscapes. In: Andrews, H. & Roberts, L., eds. *Liminal landscapes: travel, experience and spaces in-between*. London: Routledge. pp. 69-86.

Merewether, C. 2006. Introduction: Art and archive. In: Merewether, C. ed. *The archive*. London: MIT Press. (Whitechapel Documents of Contemporary Art series). pp. 10-17.

Metropolitan Museum of Art (The Met). 2020a. *Edouard Manet: Boating 1847*. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436947 Date of access: 30 Aug. 2020.

Metropolitan Museum of Art (The Met). 2020b. *Katsushika Hokusai: Under the wave off Kanagawa (Kanagawa oki nami ura)*. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45434 Date of access: 10 Feb. 2020.

Metropolitan Museum of Art (The Met). 2020c. *Winslow Homer: The Gulf Stream*. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/11122 Date of access: 30 Aug. 2020.

Metz, C. [1971]1974. *Film language. A semiotics of the cinema*. New York, NY: Oxford University Press.

Micznik, V. 2001. Music and narrative revisited: Degrees of narrativity in Beethoven and Mahler. *Journal of the Royal Musical Association*, 126:193-249.

Milne, D., ed. 2003. *Modern critical thought: An anthology of theorists writing on theorists*. Malden, MA: Blackwell.

Monks, S. 2009. Turner goes Dutch. In: Solkin, D., ed. *Turner and the masters*. London: Tate. pp. 73-85.

Morgan, 2017. Damien Hirst's shipwreck fantasy sinks in Venice. *Hyperallergic*, 10 Aug. https://hyperallergic.com/391158/damien-hirst-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-venice-punta-della-dogana-palazzo-grassi Date of access: 11 Aug. 2020.

Morson, G.S. 2003. Narrativeness. *New Literary History*, 34:59-73.

Moxey, K. 2018. What time is it in the history of art? In: Karlholm, D. & Moxey, K., eds. *Time in the history of art: Temporality, chronology and anachrony*. New York, NY: Routledge. (Studies in art historiography). pp. 26-42.

Muldoon, M.S. 2006. *Tricks of time: Bergson, Merleau-Ponty and Ricoeur in search of time, self and meaning*. Pittsburgh, PA: Duquesne University Press.

Muller, A. 2017. *Frida Kahlo: Trauma, abjection, and affect: What the water gave me*. https://scalar.usc.edu/works/a-critical-analysis-of-trauma-and-abjection-as-foundations-for-understanding-affect-in-selected-works-by-frida-kahlo/artworks-what-the-water-gave-me Date of access: 30 Aug. 2020.

Müller, G. [1947]2011. The significance of time in narrative art. In: Meister, J.C. & Schernus, W., eds. *Time: From concept to narrative construct*. Berlin: De Gruyter. pp. 67-83.

Mulvey, L. 1975. Visual pleasure and narrative cinema. In: Braudy, L. & Cohen, M., eds. 1999. *Film theory and criticism: Introductory readings*. New York, NY: Oxford University Press. pp. 833-44.

Murphy, C.M. 2014. A shared palette: Hemingway and Winslow Homer, painters of the Gulf Stream. In: Grimes, L. & Sylvester, B., eds. *Hemingway, Cuba, and the Cuban works*. Kent, OH: Kent State University Press. pp. 123-130.

Musée d'Orsay. 2020. *Alexandre Cabanel: The birth of Venus*. https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/the-birth-of-venus-7137.html Date of access: 22 Nov. 2020.

Musée du Louvre. 2010. *The Raft of the Medusa*. https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/raft-medusa Date of access: 22 Nov. 2020.

Museum Folkwang. 2020. *La Présence d'Esprit*. https://artsandculture.google.com/asset/la-pr%C3%A9sence-d-esprit-the-presence-of-mind-ren%C3%A9-fran%C3%A7ois-ghislain-magritte/FQFQEZvEdKnjWA?hl=en Date of access: 20 Feb. 2020.

Museum of Contemporary Art Chicago. 2020. *René Magritte: Les merveilles de la nature*. https://mcachicago.org/Collection/Items/1953/Rene-Magritte-Les-Merveilles-De-La-Nature-The-1953 Date of access: 20 Feb. 2020.

Museum of Contemporary Art Cleveland (moCa). 2016. *Der Lauf der Dinge (The Way Things Go), 1985–1987*. https://mocacleveland.org/exhibitions/der-lauf-der-dinge-way-things-go-1987 Date of access: 22 Nov. 2020.

Museum of Fine Arts Boston (MFA). 2020a. *Slave Ship (Slavers throwing overboard the dead and dying, typhoon coming on)*. https://collections.mfa.org/objects/31102 30 Aug. 2020.

Museum of Fine Arts Boston (MFA). 2020b. *The Fog Warning*. https://collections.mfa.org/objects/31042 Date of access: 30 Aug. 2020.

Museum of Modern Art (MoMA). 2018. *Constantin Brâncuși: Fish*. https://www.moma.org/collection/works/81795 Date of access: 15 Feb. 2020.

Museum of Modern Art (MoMA). 2020a. *Georges-Pierre Seurat: Port-en-Bessin, Entrance to the Harbor*. https://www.moma.org/collection/works/78912 Date of access: 8 Sep. 2020.

Museum of Modern Art (MoMA). 2020b. *Rachel Whiteread: Water Tower*. https://www.moma.org/collection/works/82016 Date of access: 8 Sep. 2020.

Museum of Modern Art (MoMA). 2020c. *René Magritte: The lovers*. https://www.moma.org/learn/moma_learning/rene-magritte-the-lovers-le-perreux-sur-marne-1928 Date of access: 30 Aug. 2020.

Museum of Underwater Art. 2019. *About Jason deCaires Taylor*. https://www.moua.com.au/about-jason/ Date of access: 20 Aug. 2020.

Natali, M.R. 2012. Fernando Bryce: Dibujando la historia moderna. *Arte Online*, 2Jul. https://www.arte-online.net/Notas/Fernando_Bryce Date of access: 20 Feb. 2020.

National Gallery. 2020a. *Bathers at La Grenouillere*. https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/claude-monet-bathers-at-la-grenouillere Date of access: 30 Aug. 2020.

National Gallery. 2020b. *Fishermen carrying a drowned man*. https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jozef-israels-fishermen-carrying-a-drowned-man Date of access: 30 Aug. 2020.

National Gallery. 2020c. *The Fighting Temeraire*. https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-the-fighting-temeraire 10 Aug. 2020.

Navarro, M.A.H. 2018. Twisted time: Fernando Bryce's art of history. In: Karlholm, D. & Moxey, K., eds. *Time in the history of art: Temporality, chronology and anachrony*. New York, NY: Routledge. (Studies in art historiography). pp. 133-146.

Nel, A. 2012a. "By sý oë uit, by jóúne in": Relasionaliteit, visie en die dood in *Die sneeuslaper* (2010) van Marlene van Niekerk. *Stilet: Tydskrif van die Afrikaanse Letterkundevereniging*, 24(2):53-74.

Nel, A. 2012b. Om 'n deeglike "aanmaning van sterflikheid te kry: katabasis, relasionaliteit en retrovisie in Die benederyk deur Ingrid Winterbach. *LitNet Akademies*, 9(2):413-441.

Nel, A. 2019. "In die mees intense oomblikke word alle afstande nul": relasionaliteit in Die derde spoel van S.J. Naudé. *Litnet Akademies*, 16(3):128-157.

Nicholson, K. 2009. Turner, Claude and the essence of landscape. In: Solkin, D., ed. *Turner and the masters*. London: Tate. pp. 57-71.

Niederhoff, B. 2009. Focalisation. In: Hühn, P., Pier, J., Schmid, W. & Schönert, J., eds. 2009. *Handbook of narratology*. Berlin: De Gruyter. pp. 115-123.

NIROX Foundation. 2016. *A place in time: Winter 2016*. Kromdraai.

Nora, P. 1989. Between memory and history: les lieux de mémoire. *Representations*, 26:7-24.

Nuytco Research. 2018. Facing the sea: the sculpture of Jason deCaires Taylor. *Diver Magazine*, 34(8):54-57.

O'Doherty, B. 1976. *Inside the white cube: The ideology of the gallery space.* Santa Monica, CA: Lapis.

O'Rourke, S. 2019. Staring into the abyss of time. *Representations*, 148 (1): 30-56. https://doi.org/10.1525/rep.2019.148.1.30

Olivier, B. 2007. Ecological 'art' and the transformation of the world. *South African Journal of Art History*, 22(1):24-34.

Osman, R. & Seidenglanz, D. & MulÍček, O. 2016. Urban place as heterochronotopia: a case study of a Brno locality. *Czech Sociological Review*, 52(6):927-962.

Otero, S. 2018. In the water with Inle: Santería's siren songs in the circumCaribbean. *Southern Quarterly*, 55(4):143-161.

Paden, R. 2013. A defense of the picturesque. *Environmental Philosophy*, 10(2):1-22.

Page, R. 2015. The narrative dimension of social media storytelling: Options for linearity and tallibility. In: De Fina & Georgakopoulou, A., ed. *The handbook of narrative analysis*. Malden, MA: John Wiley. pp. 329-348.

Panero, J. 2017. Death of taste in Venice (Exhibition review). *New Criterion*, 36(1):50-52.

Panofsky, E. [1939]1967. *Studies in iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*. New York, NY: Routledge. Available from Taylor & Francis ebooks: https://www.taylorfrancis.com/books/9780429497063 Date of access: 20 Feb. 2020.

Pavel, T.G. 1986. *Fictional worlds*. Cambridge: Harvard University Press.

Payne, C. 2012. Our English coast: Defence and national identity in nineteenth-century Britain. In: Cusack, T., ed. *Art and identity at the water's edge*. Farnham: Ashgate. pp. 21-36.

Perry, G. 2004. Dream houses: installations and the home. In: Perry, G. & Wood, P., eds. *Themes in contemporary art*. New Haven, CO: Yale University Press. pp. 231-276.

Perryer, S., ed. 2004. *10 artists 100 years: art in a democratic South Africa*. Cape Town: Bell-Roberts.

Petrus, S. 2017. Guy du Toit's technique and sculptures at Dawid Ras [Personal interview]. 3 March, Johannesburg.

Preziosi, D., ed. 2009. *The art of art history: A critical anthology*. 2nd ed. New York, NY: Oxford University Press.

Prince, G. [1973]1980. Introduction to the study of the narratee. In: Tompkins, J.P., ed. *Reader-response criticism: From formalism to post-structuralism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. pp. 7-25.

Prince, G. 1999. Revisiting narrativity. In: Grünzweig, W. & Solbach, A., eds. *Transcending boundaries: Narratology in context* (Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext). Tübingen: Gunter Narr. pp. 43–51.

Prince, G. 2008. Narrativehood, narrativity, narratability. In: Pier, J. & García Landa, J.Á., eds. *Theorizing narrativity*. Berlin: De Gruyter, pp. 19-27.

Prince, G. 2013. Reader. In: Hühn, P., Pier, J., Schmid, W. & Schönert, J., eds. *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/reader Date of access: 12 Feb. 2020.

Probyn, E. 2017. How to represent a fish? *Phronema*, 32(1):36-59. doi:10.5130/csr.v23i1.5110.

Proust, M. 2003. *In search of lost time*. Vol. 1. Swann's way. Transl. from the French by S. Moncrieff, C.K., T. Kilmartin & Enright, D.J. New York, NY: Modern Library.

Proust, M. 2003. *In search of lost time*. Vol. 6. Time regained. Transl. from the French by Scott Moncrieff, C.K., T. Kilmartin & Enright, D.J. New York, NY: Modern Library.

Purpura, A. 2009. Framing the ephemeral. *African Arts*, 42(3):11-15.

Quist, R.N. 2020. *Geïmpliseerde gehoor*. https://af.eferrit.com/geimpliseerde-gehoor/ Datum van gebruik: 12 Feb. 2020.

Rand Merchant Bank. 2019, 13 Jun. Hare's a Thought – Guy du Toit – Art at RMB [Youtube video]. https://www.youtube.com/watch?v=r_sVl0ky4vI Date of access: 20 Oct. 2020.

Rankin, E. 1994. *Images in metal: Post-war sculptures and assemblages in South Africa*. Johannesburg:Witwatersrand University Press.

Rankin, E. 2016. Toying with tradition and playing with plinths. In: Crafford, C., ed. 2017. *Guy du Toit: Discovering the object*. Pretoria: Visual Books. pp. 23-30.

Rankin, T. 2018. Art as a catalyst to activate public space: The experience of 'Triumphs and Laments' in Rome. *The Journal of Public Space*, 3(3). https://www.journalpublicspace.org Date of access: 10 Aug. 2020.

Raubenheimer, L. 2012. Water, the [delicate] thread of life (Review). *De arte*, 85:63-67.

Reed, D. 2020. *David Reed: Panel paintings*. http://www.davidreedstudio.com/ Date access: 3 Aug. 2020.

Reidy, M.S. & Rozwadowski, H.M. 2014. The spaces in between: science, ocean, empire. *Isis*, 105(2):338-351.

Reynolds, A. 2014. The linguistic return: Deconstruction as textual messianism. *SubStanc*e, 43(1):152-165. doi:10.1353/sub.2014.0004.

Ricoeur, P. [1956]2006. *Memory, history, forgetting*. Vol. 1. Transl. from the French by K. Blamey & D. Pellauer. Chicago, IL: University of Chicago.

Ricoeur, P. 1984-1988. *Time and narrative.* Transl. from the French by K. Blamey & D. Pellauer. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Ricoeur, P. 1995. *Figuring the sacred: Religion, narrative, and imagination*. Transl. from the French by D. Pellauer. Wallace, M.I., ed. Minneapolis, Minnesota, MN: Fortress.

Riding, C. 2003. The fatal raft. *History Today*, 53(2)p38-44.

Riding, C. 2004. Staging the Raft of the Medusa. *Visual Culture in Britain*, 5(2):1-26.

Riding, C. & Johns, R. 2014. *Turner and the sea*. London: National Maritime Museum.

Riffaterre, M. 1978. *Semiotics of poetry*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Robertson, J. & McDaniel, C. 2010. *Themes of contemporary art: visual art after 1980*. 2d ed. New York, NY: Oxford University Press.

Robertson, J. & McDaniel, C. 2017. *Themes of contemporary art: visual art after 1980*. 4th ed. New York, NY: Oxford University Press.

Rodny-Gumede, Y. 2015. Coverage of Marikana: war and conflict and the case for Peace Journalism. *Social Dynamics*, 41(2):359-374. doi:10.1080/02533952.2015.1060681.

Rogoff, I. 2000. *Terra infirma: Geography's visual culture*. London: Routledge.

Rorty, R.M., ed. [1967]1992. *The linguistic turn: Essays in philosophical method*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Rose, B.B. 2002. Pablo Picasso: the world as artefact. In: Rose, B.B. & Ruiz Picasso, B., eds. *Picasso: 200 masterworks from 1898-1972*. Boston: Bulfinch. pp. 27-119.

Rosengarten, R.A. 2018. Frida Kahlo's transformation of retablo. *ARTS*, 29(2):20-38.

Ross, C. 2014. *The past is present: It's the future too: The temporal turn in contemporary art*. New York, NY: Continuum.

Ross, C. 2018. Sarah Sze's The Last Garden and the temporality of wonder. In: Karlholm, D. & Moxey, K., eds. *Time in the history of art: Temporality, chronology and anachrony*. New York, NY: Routledge. (Studies in art historiography). pp. 205-220).

Ross, W. 2008. The greening of art: ecology, community and the public domain. *South African Journal of Art History*, 23(1):175-189.

Rousseaux, F. & Thouvenin, I. 2009. Exploring informed virtual sites through Foucault's heterotopias. *International Journal of Humanities and Arts Computing*, 3:175-191. doi:10.3366/E1753854810000595

Roussillon-Constanty, L. 2019. Tracing Ophelia from Millais to contemporary art: Literary, pictorial and digital icons. *Cahiers Victoriens et Edouardiens*, 89:1-12.

Roy, A. 2007. Monet's palette in the twentieth century: "Water-Lilies" and "Irises". *National Gallery Technical Bulletin*, 28:58-68.

Ryan, M. 1992. Possible Worlds in Recent Literary Theory. *Style*, 26(4):528-553.

Ryan, M. 2004. Introduction. In: Ryan, M., ed. *Narrative across media: the language of storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press. pp. 1-40.

Ryan, M. 2005. On the theoretical foundations of transmedial narratology. In: Meister, C.J., ed. *Narratology beyond literary criticism: Mediality, disciplinarity*. Berlin: De Gruyter. pp. 1-23.

Ryan, M. 2006. *Avatars of story: Narrative modes in old and new media*. Minneapolis, MN: University of Minnesota.

Ryan, M. 2007. Toward a definition of narrative. In: Herman, D., ed. *The Cambridge companion to narrative*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 22-35.

Ryan, M. 2009. Narration in various media. In Hühn, P., Pier, J., Schmid, W. & Schönert, J., eds. *Handbook of narratology*. pp. 263-281. Berlin: De Gruyter.

Ryan, M. 2019. From possible worlds to storyworlds: On the worldness of narrative representation. In Ryan, M. & Bell, A., eds. *Possible Worlds Theory and contemporary narratology*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press. pp. 62-87.

Saarinen, J.A. 2015. The concept of the oceanic feeling in artistic creativity and in the analysis of visual artworks. *The Journal of Aesthetic Education*, 49(3):15-31.

Saldanha, A. 2008. Heterotopia and structuralism. *Environment and Planning*, 40(9):2080-2096. http://doi.org/10.1068/a39336

Samuelson, M. 2010. Oceanic histories and the Protean poetics: The surge of the sea in Zoë Wilcomb's fiction. *Journal of Southern African Studies*. 36(3): 543-557. doi:10.1080/03057070.2010.507539

Santarelli, C. & Christie, P.W. 2011. Female archetypes in Belgian Surrealist painting. *Music in Art*, 36(1/2):311-326

Sartre, J. [1948]1949. *What is literature?* New York, NY: Philosophical Library.

Sayers, J. 2007. *Freud's art: psychoanalysis retold*. London: Routledge

Scales, H. The science of reef buiding and how art can inspire a sustainable future. In: Taylor, J.D. 2014. *The underwater museum: The submerged sculptures of Jason deCaires Taylor*. San Franscisco, CA: Chronicle. pp. 19-29.

Schama, S. 2009. *The power of art*. 2nd ed. London: Bodley Head.

Schecter, D. 2007. *The history of the left from Marx to the present: theoretical perspectives*. New York, NY: Continuum.

Scheffel, M., Weixler, A. & Werner, L. 2014. Time. In: Hühn, P., Pier, J., Schmid, W. & Schönert, J., eds. *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/time Date of access: 16 Feb. 2020.

Scheffer, A. & Van der Merwe, J. 2014. Ontwortel/Uprooted: Jan van der Merwe's archival practice. *South African Journal of Art History*, 29(4):63-80.

Schermers, I. 2012. *Guy du Toit at Tokara Delicatessen*. Stellenbosch: Tokara.

Schweickart, PP. & Flynn, E.A., eds. 2004. *Reading sites: Social difference and reader response*. New York, NY: Modern Language Association of America.

Scott, F. & Stevens, I. 2012. Of bunnies and hares: Guy du Toit's sculptures. In: Schermers, I. *Guy du Toit at Tokara Delicatessen*. Stellenbosch: Tokara. pp. 15-21.

Scott, N. 2009. America's first public Turner: How Ruskin sold "The Slave Ship" to New York. *The British Art Journal*, 10(3):69-77.

Shi, Y. 2013. Review of Wolfgang Iser and his reception. *Theory and Practice in Language Studies*, 3(6):982-986. doi:10.4304/tpls.3.6.982-986

Sierzputowski, C. 2015. *Installation Artist Chiharu Shiota casts a tangled web of thread and keys at this year's Venice Art Biennale*. *Colossal*, 8 May. https://www.thisiscolossal.com/2015/05/the-key-in-the-hand/ Date of access: 8 Sep. 2020.

Silverman, K. 2009. *Flesh of my flesh*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Site Specific. 2011. *Jan van der Merwe*. http://sitespesific.org.za/land-art-biennale-2011/jan-van-der-merwe/ Date of access: 6 Oct. 2020.

Smee, S. 2020. Swept away: Winslow Homer's 'The Fog Warning' immerses us in a life-threatening predicament. *The Washington Post*, 15 Apr. https://www.washingtonpost.com/graphics/2020/entertainment/winslow-homer-the-fog-warning/ Date of access: 30 Aug. 2020.

Smith, A. 2009. Ophelia and Victorian visual culture: Representing body politics in the nineteenth century. *Victorian Studies*, 51(3):528-530. doi:10.2979/VIC.2009.51.3.528

Smith, N.J. 2019. 'SS Mendi: Shaping the Nation' in SEK Mqhayi's Ukutshona kuka Mendi: The sinking of the Mendi (1922) and the narrative of catastrophe in Hilary

Graham's The wreck of the Mendi (1994). *South African Journal of African Languages*, 39(1)102-109. https://doi.org/10.1080/02572117.2019.1572332

Smith, T. 2009. *What is contemporary art?* Chicago, IL: University of Chicago Press.

Snyman, E. 2017. The making of Triumphs and Laments woodcuts. https://davidkrutprojects.com/exhibitions/44709/the-making-of-triumps-and-laments-woodcuts Date of access: 10 Aug. 2020.

Société française de photographie. 2013, 4 Dec. André, Hippolyte et les selfies [Blog post]. https://sfp.asso.fr/blog-collection/index.php?post/2013/12/04/Andr%C3%A9%2C-Hypolite-et-les-selfies Date of access: 20 Feb. 2020.

Soja, E.W. 1996. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Cambridge, MA: Blackwell.

Sontag, S. 2003. *Regarding the pain of others*. London: Penguin.

Sotheby's. 2018. *René Magritte. 1927. La Table, l'Ocean, le Fruit*. https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/coll-mairlot-pf1866/lot.205.html Date of access: 20 Feb. 2020.

Spitz, E.H. 2013. Snapshots of childhood creativity in science, music, and art: Richard Feynman, Clara Schumann and René Magritte. *The Journal of Aesthetic Education*, 47(4):2013:1-13.

Spivak, G.C. 1988. Can the subaltern speak? In: Ashcroft, B., Griffiths, G. & Tiffin, H., eds. *The post-colonial reader*. London: Routledge. pp. 24-28.

Starobinksi, J. & Pevear, R. 2009. River, bells, nostalgia. *The Hudson Review*, 61(4):603-617.

Steinberg, P.E. 2001. *The social construction of the ocean*. Cambridge: Cambridge University Press. (Cambridge Studies in International Relations, 78).

Steiner, W. 2004. Pictorial narrativity. In: Ryan, M., ed. *Narrative across media: the language of storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press. pp. 145-177.

StellenboschNews.com. 2020, 24 Jun. Vertigo - An exhibition of sculpture by Guy du Toit and paintings by Liekie Fouché [Youtube video]. https://www.youtube.com/watch?v=IDEKdcL0BPE Date of access: 24 Jun. 2020.

Stern, N. 2018. *Ecological aesthetics: Artful tactics for humans, nature, and politics*. Hanover, NH: Dartmouth College Press. (Interfaces: Studies in Visual Culture).

Sternberg, M. 2001. How narrativity makes a difference. *Narrative*, 9(2):115-22.

Stevens, I. 2003. Earthworks / Claybodies (review). *National Ceramics*, 64:11-14.

Stevens, I. 2012. Of bunnies and hares: Guy du Toit's sculptures. In: Schermers, I. *Guy du Toit at Tokara Delicatessen*. Stellenbosch: Tokara. pp. 7-11.

Stevens, I. 2013. The pool of psyche: water in the works of Adriana van Heerden and Kevin Roberts. *South African Journal of Art History*, 28(2):217-23.

Stevenson. 2015. *Nandipha Mntambo: Ophelia*. http://archive.stevenson.info/exhibitions/mntambo/ophelia.html Date of access: 20 Aug. 2020.

Stinger, C. 2015. Human Evolution: The many mysteries of Homo naledi. *eLife*, 4. e10627 doi:10.7554/eLife.10627

Stoler, L.A. 2002. Colonial archives and the arts of governance: On the content in the form. In: Hamilton, C., Harris, V., Taylor, J., Pickover, M., Reid, G. & Saleh, R., eds. *Refiguring the archive*. Cape Town: David Phillip. pp. 83-102.

Stoltzfus, B. 2011. Ekphrasis in Magritte and Verne. *Comparatist*, 35:68-84.

Stoltzfus, B. 2012. Magritte's literary affinities: Baudelaire and Poe. *Intertexts*, 16(2):29-53.

Strauss, H. 2016. Managing public feeling: Temporality, mourning and the Marikana Massacre in Rehad Desai's Miners Shot Down. *Critical Arts: A South-North Journal of Cultural & Media Studies*, 30(4):58-73. doi:10.1080/02560046.2016.1237320

Stroud, Z. 2017. *Making matters: The hand of the artist in contemporary South African sculpture*. Pretoria: University of Pretoria. (Dissertation – MA). http://hdl.handle.net/2263/62658

Strożek, P. 2013. Death of a mermaid: a study on René Magritte's *L'Invention Collective* (*Collective Invention*). Transl. by C. Smith. In: Zamojski, H. *Fishing with John*. Rome: Nero. pp. 131-143.

Sturgess, P.J.M. 1992. *Narrativity: Theory and practice*. Oxford: Oxford University Press.

Swanepoel, M.C. 2013. Kuns en die verwerking van die verlede. *Image & Text*, 22: 79-98.

Swanepoel, P. 2005. The consolidation of art and craft through self-reflexivity: Considering Guy du Toit's (bronze) thumb(s). *De arte*, 72:17-25.

Tate. 2007. *Frank Bramley: A hopeless dawn*. https://www.tate.org.uk/art/artworks/bramley-a-hopeless-dawn-n01627 Date of access: 20 Aug. 2020.

Tate. 2019. *Christian Marclay: The clock*. https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/christian-marclay-clock Date of access: 14 Aug. 2020.

Tate. 2020a. *Joseph Mallord William Turner*. https://www.tate.org.uk/art/artists/joseph-mallord-william-turner-558 Date of access: 20 Aug. 2020.

Tate. 2020b. *The Story of Ophelia*. https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506/story-ophelia Date of access: 4 Sep. 2020.

Taylor, J.D. 2011. Swimming with sculptures. *New Scientist*, 212(2843):48.

Taylor, J.D. 2014. *The underwater museum: The submerged sculptures of Jason deCaires Taylor*. San Franscisco, CA: Chronicle.

Taylor, J.D. 2016. *Jason deCaires Taylor: Biography*. http://www.underwatersculpture.com/about/biography Date of access: 3 Jul. 2016.

Taylor, J.D. 2020. *Underwater sculpture by Jason deCaires Taylor*. https://www.underwatersculpture.com/ Date of access: 20 Aug. 2020.

Thames Festival Trust. 2016. *The Rising Tide by Jason deCaires Taylor*. http://totallythames.org/events/info/Jason-decaires-taylor-rising-tide Date of access: 3 Jun. 2020.

The National Gallery. 2020a. *Bathers at La Grenouillere*. https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/claude-monet-bathers-at-la-grenouillere Date of access: 30 Aug. 2020.

The National Gallery. 2020b. *Fishermen carrying a drowned man*. https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jozef-israels-fishermen-carrying-a-drowned-man Date of access: 30 Aug. 2020.

Theron, H. 2020. Vertigo at the Ilse Schermers Gallery. *Stellenbosch News*, 24 Jun. https://stellenboschnews.com/vertigo/ Date of access: 24 Jun. 2020.

Tomaševskij, B. [1925]1965. Thematics. In Olson, P.A., ed. *Russian Formalist Criticism: Four essays*. Lincoln, NE: University of Nebraska. pp. 59-95.

Thompson, D. 2012. *The $12 million stuffed shark: The curious economics of contemporary art*. 2nd ed. London: Aurum.

Till, G. 2013. *Seapower: A guide for the twenty-first century*. 3d ed. London: Routledge.

Toledo Museum of Art. 2017. *Flower Still Life*. http://emuseum.toledomuseum.org/objects/54880 Date of access: 10 Sep. 2020.

Toolan, M. 2011. Coherence. In: Hühn, P., Pier, J., Schmid, W. & Schönert, J., eds. *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/coherence Date of access: 12 Feb. 2020.

Topinka, R. 2010. Foucault, Borges, heterotopia: producing knowledge in other spaces. *Foucault Studies*, 9:54-70. http://srodev.sussex.ac.uk/id/eprint/63466 Date of access: 7 Jun. 2020.

Townsend, C. 2008. *Art and death*. London: I.B. Taurus.

Trent Gallery (@TrentGallery). 2019, 8 Apr. *Ophelia Group Show* [Facebook post]. https://www.facebook.com/events/trent-gallery/ophelia-group-show/1736622919780724/ Date of access: 4 Aug. 2020.

Tuan, Y. 2013. *Romantic geography: In search of the sublime landscape*. Madison: University of Wisconsin Press.

Turner, V. [1969]1999. *The ritual process: structure and anti-structure*. New York, NY: Routledge & K. Paul.

Uitti, J. 2020. Barracuda. *American Songwriter*, 36(1):81. 0896-8993.

University of Arizona Museum of Art. 2020. *Audrey Flack's Marilyn: Still life, vanitas, trompe l'oeil*. https://artmuseum.arizona.edu/events/event/audrey-flacks-marilyn-still-life-vanitas-trompe-loeil Date of access: 10 Sep. 2020.

University of Washington. 2003. *Caravaggio*. https://depts.washington.edu/hrome/Authors/sunyuh/Caravaggio/pubzbarticleviewprintable.html Date of access: 3 Aug. 2020.

Vallance, E.V. 2009. Exploring visual culture downtown: Shop windows as still life. *Visual Arts Research*, 35(1):35-49.

Van Alpen, E. 1998. *Francis Bacon and the loss of self*. London: Reaktion.

Vance, E. 2013. The art of distraction. *Scientific American*, 309(2):16.

Van der Merwe, C.N. & Viljoen, H. 2007. *Beyond the threshold: explorations of liminality in literature*. New York, NY: Peter Lang.

Van der Merwe, J. 2009. *Jan van der Merwe: Uprooted*. http://www.art.co.za/janvandermerwe/ Date of access: 17 Apr. 2020.

Van der Merwe, J. 2011. *Jan van der Merwe: Transformation of the found*. http://www.art.co.za/janvandermerwe/ Date of access: 17 Apr. 2020.

Van der Merwe, S. 2020. *Land Art*. https://www.strijdom.com/land-art/ Date of access: 20 Feb. 2020.

Van der Watt, K. 2004. Jan van Merwe and the patina of time. In: Hundt, S., ed. *Unknown: installations by Jan van der Merwe*. Johannesburg: Sanlam. pp. 3-16.

Van der Watt, K. 2005. Jan van der Merwe and the patina of time. *De arte*, 72:30-48.

Van Fraassen, B.C. 1991. Time in physical and narrative structure. In: Bender, J. & Wellbery, D.E., eds. *Chronotypes: The construction of time*. Stanford, CA: Standford University Press. pp. 19-37.

Von Veh, K., ed. 2020. *Paul Emmanuel*. Johannesburg: Wits Art Museum.

Walcott, D. 1996. *Collected poems: 1948-1984*. New York, NY: Farrar Straus Giroux.

Walcott, R. 2018. Middle Passage: In the absence of detail, presenting a historical void. *Kronos*, 44:59-68. http://dx.doi.org//10.17159/2309-9585/2018/v44a4 Date of access: 21 Aug. 2020.

Wallace, I.L. 2011. Technology and the landscape: Turner, Pfeiffer and Eliasson after the Deluge. *Visual Culture in Britain*, 12(1):57-75. doi:10.1080/14714787.2011.541190

Walsh, M. 2011. 'You've got me under your spell': the entranced spectator. In: Trodd, T., ed. *Screen/space: the projected image in contemporary art*. Manchester: Manchester University Press. (Rethinking art's histories). pp. 111-125.

Ward, K. & Worden, N. 1998. Commemorating, supressing, and invoking Cape slavery. In: Nuttall, S. & Coetzee, C., eds. *Negotiating the past: The making of memory in South Africa*. Cape Town: Oxford University Press. pp. 201-217.

Weir, S. 2016. Now open: Museo Atlantico. *Diver Magazine*, 41(3):32-35.

West-Pavlov, R. 2013. *Temporalities*. London: Routledge.

White, Hayden. 1987. *The content of the form: Narrative discourse and historical representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Wilkinson, S. 2020, 14 Jun. *The Girl in the Seine and the History of CPR* [Blog post]. Museum of the Order of St John. http://museumstjohn.org.uk/girl-seine-history-cpr/ Date access: 10 Aug. 2020.

Wilkinson, T. 2015. DeCaires Taylor: figurative sculpture that becomes part of the solution. *Sculpture Review*, 64(1):22-25.

Wilkinson, T. 2019. Island banishes artist's Four Horsemen of the Apocalypse. *The Times*, 29 Nov. pp. 43.

Willemse, E. 2015. Pretoria's rich foundry history. In: Mathews, P.J. & Taljaard, C., eds. *#Cool Capital Biennale*. Pretoria: Visual Books. pp. 132-133.

Wolf, W. 2004. 'Cross that border – close that gap': Towards an intermedial narratology. *European Journal for English Studies*, 8(1):81-103.

Wolfson, S. & Manning, P. 2012. The Romantics and their contemporaries. Vol. 2A. In: Damrosch, D. & Dettmar, J.H., ed. *The Longman anthology of British literature*. 5th ed. Upper Saddle River, NJ: Pearson.

Wolfenstein, M. 1973. The image of the lost parent. *The Psychoanalytic Study of the Child*, 28:533-556.

Woloshyn, T. 2012. Zone of transition: Visual culture and national regeneration on the French Riviera, c. 1860-1900. In: Cusack, T., ed. *Art and identity at the water's edge*. Farnham: Ashgate. pp. 161-176.

Wong, K. 2016. Mystery human: An astonishing trove of fossils has scientists, and the media, in a tizzy over our origins. *Scientific American*, 314(3):28-37. doi:10.1038/scientificamerican0316-28.

Wood, P.H. 2004. *Weathering the storm: Inside Winslow Homer's Gulf Stream*. Athens, GA: University of Georgia Press.

Wylie, J. 2009. Landscape, absence and the geographies of love. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 34(3): 275-289. https://doi.org/10.1111/j.1475-5661.2009.00351.x

Zalman, S. 2012. Secret agency: Magritte at MoMA in the 1960's. *Art Journal*, 71(2):100-113.

Zeleny, R.B. 2010. Ophelia, the singing corpse: Pleasure and the gaze in where the wild roses grow. *Neo-Victorian Studies*, 3(2):56-72.

BYLAAG EEN

LYS VAN FIGURE

Figuur 1.1: Du Toit, Guy. 2015. *Beach Scene I* of *Strandtoneel I*. Brons, staal en sandsteen. Deel van die *Beach Scene* of strandtoneelreeks (2015; voortgaande). Eerste uitgestal as deel van die groepuitstalling *Bronze, Steel and Stone*, Everard Read Galery, Johannesburg, Suid-Afrika. Digitale foto geneem deur die outeur op 12 Februarie 2016.

Figuur 1.2: Du Toit, Guy. 2015. *Beach Scene II* of *Strandtoneel II*. Brons, staal en sandsteen. Deel van die *Beach Scene* of strandtoneelreeks (2015; voortgaande). Everard Read Galery, Johannesburg. Digitale foto geneem deur die outeur op 12 Februarie 2016.

Figuur 1.3: Du Toit, Guy. 2015. *Beach Scene I*. Staal, sandsteen en brons, 124 x 67 x 100 cm (Howse, 2016). *Bronze, Steel and Stone* groepuitstalling, Everard Read Galery, Johannesburg. Digitale foto geneem deur die outeur.

Figuur 1.4: Du Toit, Guy. 2015. *Beach Scene II*. Brons, staal en sandsteen, 65 x 67 x 126 cm (Howse, 2016). *Bronze, Steel and Stone* groepuitstalling, Everard Read Galery, Johannesburg. Digitale foto geneem deur die outeur.

Figuur 1.5: Guy du Toit in sy ateljee in Zwawelpoort, Pretoria. Digitale foto verskyn op die ouer weergawe van sy kunstenaarsbekendstelling (Art.co.za, 2016).

Figuur 1.6: Crafford, Lala. 2017. Guy du Toit tydens die boekbekendstelling van *Discovering the object* by die Trent Galery, Pretoria. Detail van ’n digitale foto geneem saam met Carla Crafford deur Lala Crafford (Crafford, L., 2017).

Figuur 1.7: Guy du Toit by sy gietery tydens *Open Foundry Day* as deel van die 2016 *Cool Capital* Biënnale. Du Toit se ateljee en gietery in Zwawelpoort, Pretoria. Digitale foto geneem deur die outeur op 29 Oktober 2016.

Figuur 1.8: Du Toit, Guy. 2016. *Hare There and Everywhere*. Installasie van die solouitstalling by die Everard Read Galery, Johannesburg. Digitale foto geneem deur die outeur op 22 November 2016.

Figuur 1.9: Du Toit, Guy. 1986. *300586SW*. Staal, hout en brons, 121.1 x 84.3 x 76.9 cm (Rankin, 1994:113).

Figuur 1.10: Du Toit, Guy. 2016. Wasmakette vir ŉ toekomstige projek. Du Toit se ateljee en gietery in Zwawelpoort, Pretoria tydens *Open Foundry Day* as deel van die *Cool Capital* Biënnale. Digitale foto geneem deur die outeur op 29 Oktober 2016.

Figuur 2.1: Fischli, Peter & Weiss, David. 1985-1987. Stilraam uit die kleurvideo-kunswerk *Der Lauf der Dinge (The Way Things Go)* of *Hoe dinge gaan*. Museum of Contemporary Art, Cleveland (Museum of Contemporary Art Cleveland, 2016).

Figuur 2.2: Fasnacht, Heide. 2000. *Demo*. Grafiet in nie-glans polimeermedium op neopreen en styrofoam, 258 x 318 x 305 cm. Installasie daarvan in 2016, Kent Fine Art, New York (Fasnacht, 2018).

Figuur 2.3: Magritte, René. 1953-1954. *L'Empire des lumières* (*The Ryk van ligte*). Olie op doek, 195.4 x 131.2 cm. Peggy Guggenheim Versameling, Venesië, Italië (Guggenheim, 2018).

Figuur 2.4: Calder, Alexander. 1939. *Lobster Trap and Fish Tail (Kreeffuik en visstert)*. Kinetiese mobiele, geverfde staal en aluminium, 260 x 290 cm in deursnee. Museum of Modern Art (MoMA), New York (Calder Foundation, 2020).

Figuur 2.5: Bryce, Fernando. 2010-2011. Detail van *El Mundo en Llamas* (*Die wêreld in vlamme*). Installasie van 95 pen en ink tekeninge (Karlholm & Moxey, 2018:4). Alexander en Bonin Galery, Tribeca (foto deur Joerg Lohse) (Natali, 2012).

Figuur 2.6: Caravaggio. 11599-1600. *Martirio di San Matteo* (*Martelaarskap van die Heilige Mattheus*)**.** Contralli-kapel in San Luigi dei Francesi, Rome (University of Washington, 2003).

Figuur 2.7: Caravaggio. 1599-1600. *La Vocazione di San Matteo* (*Die roeping van Mattheus*). Contralli-kapel in San Luigi dei Francesi, Rome (University of Washington, 2003).

Figuur 2.8: Van der Merwe, Jan. 2006. *Water en Roes*. Installasie met geroeste metaal, gevonde objekte en TV monitors. Uitstalling van die installasie by die Pretoria Kunsvereniging. Digitale foto geneem deur die outeur op 28 Oktober 2016.

Figuur 2.9: Van der Merwe, Strijdom. 2019. Efemeriese landkunswerk. Intervensie in die landskap langs die meer tydens ŉ residentskap by *WhiteSpaceBlackBox*, Neuchâtel, Switzerland, met Friederike Schmid as kurator (Van der Merwe, 2020).

Figuur 2.10: Whiteread, Rachel. 1998. *Water Tower* (*Watertoring*). Interieur van ŉ houtwatertoring gegiet in resin. Huidige installasie by die Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden, Museum of Modern Art, New York (MoMA, 2020b).

Figuur 2.11: Shiota, Chiharu. 2015. *The Key in the Hand* (*Sleutel in die hand*). 2015. Rooi wol, gevonde skuite en geskenkte sleutels. Installasie by die 2015 Veniëse Biënnale. Foto deur Sunhi Mang (Sierzputowski, 2015).

Figuur 2.12: Vlaamse Skool, voorheen toegeskryf aan Carstian Luyckx. ca. 1669. *Die Allegorie van Charles I van Engeland en Henrietta van Frankryk in ŉ vanitas-stillewe*. Olie op doek, 146.1 x 120 cm (Birmingham Museum of Art, 2020).

Figuur 2.13: Ruysch, Rachel. ca. 1726. *Blomstillewe*. Olie op doek, 75.6 x 60.6 cm (Toledo Museum of Art, 2017).

Figuur 2.14: Reed, David. 1997. *#396, 1997*. Olieverf en alkydresin-verf op soliede bord, 70 x 100 cm. Private versameling (Verenigde State van Amerika) (Reed, 2020).

Figuur 2.15: Christensen, Jeannette.1995. *Every Day is a Miracle* (*Elke dag is ŉ wonderwerk*). Installasie van sewe banke bedek in gelatien. Ars Baltica, Kotka, Finland (Christensen, 2020).

Figuur 3.1: Hokusai, Katsushika. ca. 1830-1833, verskeie herdrukke. *Kanagawa oki nami ura* (*Groot Golf van Kanagawa*), beter bekend as *The Great Wave* of *Die Groot Golf*. *Ukiyo-e* of houtblokdruk. Deel van die *Fugaku sanjūrokkei* reeks of *Ses-en-dertig gesigte van die berg Foedji* (Metropolitan Museum of Art, 2020b).

Figuur 3.2: Turner, Joseph Mallord William. Eerste uitgestal 1842. *Snow Storm at Sea: Steamboat off a Harbour's Mouth* (*Sneeustorm ter see: Stoomboot by die Hawemond*). Olie op doek (Tate, 2020a).

Figuur 3.3: Smithson, Robert. 1970, voortgaande. *Spiral Jetty* (*Spirale pier*). Basalt, soutkristalle, grond en water. Rozel Point, Great Salt Lake, Utah (Holt Smithson Foundation, 2020).

Figuur 3.4: Mabasa, Noria. 2002. *Flood Mozambique* (*Vloed in Mosambiek*). Gekerfde hout (Javett-UP, 2020a).

Figuur 3.5: Kentridge, William. 2016-2017. *The Flood* (*Die Vloed*). Reliëf, gedruk van houtblokdruk op papier. Finale werk bestaan uit vyftien individuele drukwerke geheg met aluminiumspelde, met die finale dimensie 181 x 213 cm met onewe kante. Uitgawe van twaalf in samewerking met David Krut Projekte. Gebaseer op die scraffito of reliëfwerk *Flood Triumphs and Laments* (*Die Vloed Oorwinnings en Klaagliedere*) op die Tiberbanke, Rome (Snyman, 2017).

Figuur 3.6: Malherbe, Danielle. 2019. *Poetic Encounter* (*Poëtiese ontmoeting*). Olie op doek, 50 x 50 cm. Digitale foto geneem deur die outeur tydens 'n besoek aan die uitstalling *In the public domain: shifting boundaries between the private and the public* by die Pretoriase Kunsmuseum op 3 Junie 2018.

Figuur 3.7: Turner, J.M.W. 1805. *The Shipwreck* (*Die skeepswrak*). Olie op doek. Tate, Londen (Tate, 2020a).

Figuur 3.8: Turner, J.M.W. 1839. *The Fighting Temeraire tugged to her last berth to be broken up* (*Die vegtende Temeraire in haar laaste aanlêplek voor sy opgebreek word*). Olie op doek. National Gallery of Art, Londen (National Gallery, 2020c).

Figuur 3.9: Turner, J.M.W. 1796. *Fishermen at Sea* (*Vissermanne ter see*). Olie op doek. Tate, Londen (Tate, 2020a).

Figuur 3.10: Turner, J.M.W. ca.1807, verwerk 1849. *The Wreck Buoy* (*Die wrakboei*). Olie op doek. Sudley House, Liverpool (Art UK, 2020b).

Figuur 3.11: Turner, J.M.W. Eerste uitgestal 1843. *The 'Sun of Venice' Going to Sea* (*Die 'Sun of Venice' ter see gelaat*). Olie op doek. Tate, Londen (Tate, 2020a).

Figuur 3.12: Turner, J.M.W. 1840. *The Slave Ship (Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying – Typhoon Coming on)* of *Die slaweskip (Slawehandelaars gooi die gestorwenes en sterwendes oorboord – tifoon wat aankom)*. Olie op doek. Museum of Fine Art, Boston (Museum of Fine Arts Boston, 2020a).

Figuur 3.13: Turner, J.M.W.1842. 1842. *Peace – Burial at Sea* (*Vrede – begrafnis ter see*). Olie op doek. Tate, Londen (Tate, 2020a).

Figuur 3.14: Graham, Hilary Jackson. 1994. *The Mendi* (*Die Mendi*). Olie op doek, 120 x 510 cm. Nelson Mandela Metropolitan Art Museum, Port Elizabeth (Javett-UP, 2020b).

Figuur 3.15: Géricault, Théodore. 1819. *Le Radeau de la Méduse* (*Vlot van die Medusa*). Olie op doek, 491 x 716 cm (Musée du Louvre, 2010).

Figuur 3.16: Friedrich, Caspar David. 1823/4. *Das Eismeer* (*Die Yssee*). Olie op doek, 96,7 x 126,9 cm (Hamburger Kunsthalle, 2020).

Figuur 3.17: Friedrich, Caspar David. ca. 1818. *Kreidefelsen auf Rügen* (*Krytrotse op Rügen*). Olie op doek, 90 x 70 cm. Oskar Reinhart Fondasie, Winterthur (Kunst Museum Winterthur, 2020).

Figuur 3.18: Cabanel, Alexandre. 1863. *Naissance de Venus* (*Geboorte van Venus*). Olie op doek, 130 cm × 225 cm. Musée d'Orsay, Parys (Musée d'Orsay, 2020).

Figuur 3.19: Monet, Claude. 1869. *Bain à la Grenouillère* (*Swemmers by La Grenouillère*). Olie op doek, 73 x 92 cm. Nasionale Galery, Londen (The National Gallery. 2020a).

Figuur 3.20: Monet, Claude. 1874. *Boating* (*Roei*). Olie op doek, 97.2 x 130.2 cm. Metropolitan Museum of Art, New York (The Met, 2020a).

Figuur 3.21: Manet, Édouard. 1873. *Sur la plage* (*Op die strand*). Olie op doek, 95.9 x 73 cm. Musée d'Orsay, Parys (Metropolitan Museum of Art, 2020a).

Figuur 3.22: Seurat, Georges-Pierre. 1888. *Port-en-Bessin, Entrance to the Harbor* (*Port-en-Bessin, ingang tot die hawe*). Olie op doek, 54.9 x 65.1 cm (MoMA, 2020a).

Figuur 3.23: Monet, Claude. 1885. *Les Falaises d'Etretat, Normandie* (*Die rotse by Etretat*) Olie op doek, 65.1 x 81.3 cm. Clark Institute, Williamstown (Clark Art Institute. 2020).

Figuur 3.24: Monet, Claude. 1906. *Water-lilies* (*Waterlelies*). Olie op doek, 89.9 × 94.1 cm (Art Institute Chicago, 2020c).

Figuur 3.25: Monet, Claude. 1890-1891. *Stacks of Wheat (End of Summer)* of *Hooibale (Einde van die sommer)*. Olie op doek, 65.8 x 101 cm (Art Institute of Chicago, 2020b).

Figuur 3.26: Homer, Winslow. 1885. *The fog warning* (*Die miswaarskuwing*). Olie op doek, 76.83 x 123.19 cm. Museum of Fine Arts, Boston (Museum of Fine Arts Boston, 2020b).

Figuur 3.27: Homer, Winslow. 1899. *The Gulf Stream* (*Die Golfstroom*) Olie op doek, 71.4 x 124.8 cm. Metropolitan Museum of Art, New York (Metropolitan Museum of Art, 2020c).

Figuur 3.28: Homer, Winslow. 1899*. After the Hurricane, Bahamas* (*Na die orkaan, Bahamas*). Waterverf en gouache oor potlood, 38 × 54.3 cm (Art Institute Chicago, 2020a).

Figuur 3.29: Israëls, Josef. 1848-1850. ca. 1861. *Fishermen Carrying a Drowned Man (Vissermanne dra 'n verdrinkte man*). Olie op doek, 129 x 244 cm. The National Gallery, Londen (National Gallery, 2020b).

Figuur 3.30: Bramley, Frank. 1888. *A Hopeless Dawn ('n Hopelose dagbreek*). Olie op doek, 122.6 x 167.6 cm. Tate Britain, Londen (Tate, 2007).

Figuur 3.31: Langley, Walter. 1894. *Never morning wore to evening but some heart did break* (*Nooit het oggend aand geword sonder hartbreuk nie*). Olie op doek, 122 x 152.4 cm. Birmingham Museum (Art UK, 2020a).

Figuur 3.32: Watts, George Frederic. 1848-1850. *Found Drowned* (*Verdrink gevind*). Olie op doek. Watts Galery, Compton (Howell, 2016).

Figuur 3.33: Millais, John Everett. 1851-1852. *Ophelia*. Olie op doek. Tate Britain, Londen (Tate, 2020a).

Figuur 3.34: Graham, Dylan. 2019. *Rom-com tragedy* (*Romantiese-komedie tragedie*). Olie op doek. Trent Galery, Pretoria (Trent Gallery, 2019).

Figuur 3.35: Elsenbroek, Hannes. 2019. *Drifting away* (*Weg dryf*). Olie op doek. Trent Galery, Pretoria (Trent Gallery, 2019).

Figuur 3.36: Mntambo, Nandipha. 2015. *Ophelia*. Brons en staal, 303 x 120.5 x 25 cm. Uitgestal as deel van die 2020 uitstalling *Odyssey*, Everard Read, Johannesburg (Stevenson, 2015).

Figuur 3.37: Bayard, Hipplyte. 1840. *Autoportrait en noyé* (*Selfportret as 'n verdrinkte man*). Direkte positiewe fotografiese druk op papier (Société française de photographie, 2013).

Figuur 3.38: Magritte, René. 1928. *Les Amants* (*Die minnaars*). Olie op doek, 54 x 73.4 cm. Museum of Modern Art. New York (MoMA, 2020c).

Figuur 3.39: Magritte, René. 1934. *L'Invention Collective* (*Kollektiewe uitvinding*). Olie op doek, 73.5 x 97.5 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (Ferguson, 2014).

Figuur 3.40: Sebidi, Mmakgabo Mapula Helen. 2014–2015. *A girl meets her spirit parents* (*'n Meisie ontmoet haar geestelike ouers*). Olie op doek, 105 x 74 cm (Everard Read Johannesburg, 2016).

Figuur 3.41: Magritte, René. 1960. *La Présence d'Esprit* (*Die teenwoordigheid van die gees*). Olie op doek, 116 x 89 cm (Museum Folkwang, 2020).

Figuur 3.42: Magritte, René. 1955. *Les Merveilles de la nature* (*Die wonders van die natuur*). Olie op doek. Museum of Contemporary Art, Chicago (Museum of Contemporary Art Chicago, 2020).

Figuur 3.43: Magritte, René. 1965. *La connivence* of *Connivance* (*Die oogluiking*). Olie op doek, 33 x 41 cm (Artnet, 2020).

Figuur 3.44: Magritte, René.1927. *La Table, I 'Ocean, le Fruit* (*Tafel, oseaan en vrugte*). Olie op doek, 50 x 65 cm (Sotheby's, 2018).

Figuur 3.45: Taylor, Jason deCaires. 2012. *The Silent Evolution* (*Die stil evolusie*). 400 individuele beelde. Roesvrye staal, sement en basalt. Museo Subacuático de Arte (MUSA), Cancún, Meksiko. Foto deur die kunstenaar (Taylor, 2020).

Figuur 3.46: Taylor, Jason deCaires. 2008. *Alluvia* (*Aanspoelsels*). Stourrivier, Canterbury. Sement, glasresin en gehersirkuleerde glas. Foto deur die kunstenaar (Taylor, 2020).

Figuur 3.47: Taylor, Jason deCaires. 2009. *Vicissitudes* (*Die lotgevalle*). Molinère Mariene Bewaria, Grenada. Foto deur die kunstenaar (Taylor, 2020).

Figuur 3.48: Taylor, Jason deCaires. Detail van *Vicissitudes* met pienk spons en koraal. Foto deur die kunstenaar (Taylor, 2020).

Figuur 3.49: Taylor, Jason deCaires. 2012. Detail van transformasie *The Silent Evolution*. MUSA, Cancún. Foto deur die kunstenaar (Taylor, 2020).

Figuur 3.50: Taylor, Jason deCaires. *The Rising Tide* (*Die stygende gety*). Teems-rivieroewer, Londen (Thames Festival Trust, 2016).

Figuur 3.51: Taylor, Jason deCaires. 2014. *Ocean Atlas*, ook bekend as *Ocean Girl* (*Oseaanmeisie*). Bahamas. Foto deur die kunstenaar (Taylor, 2020).

Figuur 3.52: Taylor, Jason deCaires. 2018. *The Raft of Lampedusa* (*Vlot van Lampedusa*). Museo Atlantico, Lanzarote, Kanariese eilande. Foto deur die kunstenaar (Taylor, 2020).

Figuur 3.53: Taylor, Jason deCaires. 2007. *The Un-still Life* (*Die nie-stil lewe*). MUSA, Cancún. Foto deur die kunstenaar (Taylor, 2020).

Figuur 3.54: Hirst, Damien. 2017. *Mickey*. Brons, 91 x 71 x 61 cm. *Teasures from the Wreck of the Unbelievable* (*Skatte van die wrak van die Ongelooflike*). Punta della Dogana en Palazzo Grassi, Venesië (Morgan, 2017).

Figuur 3.55: Van der Merwe, Jan. 2011. *Uprooted* of *Ontwortel*. Hout en gevonde objekte (houtstoele en boomstompe). Omgewingspesifieke uitstalling van vyf nuwe strukture op Plettenbergbaai se hoofstrand as deel van die eerste *Site_Specific International Land Art Biennale* (Site Specific, 2011). Die boomstompe is van die omliggende omgewing verkry met die tweedehandse meubels gekoop in plaaslike antiekwinkels. Digitale foto deur Elizabeth Oliver Kahlau, van drie van die strukture langs die houtloopweg naby die hoofparkeerterrein in skemertyd.

Figuur 4.1: Du Toit, Guy. 2015. *Beach Scene I*. Brons, staal en sandsteen. Everard Read Galery, Johannesburg. Digitale foto geneem deur die outeur op 26 Julie 2016.

Figuur 4.2: Du Toit, Guy. 2015. *Beach Scene II*. Brons, staal en sandsteen. Everard Read Galery, Johannesburg. Digitale foto geneem deur die outeur op 26 Julie 2016.

Figuur 4.3: Werk aan *Beach Scene IV* met poleermerke sigbaar. 2015. Zwavelpoort, Pretoria. Digitale foto deur Carla Crafford (Crafford, 2019a).

Figuur 4.4: Werkstafel in Du Toit se ateljee met verskeie bronsobjekte, insluitende ŉ skedel. Du Toit se ateljee en gietery in Zwawelpoort, Pretoria tydens Open Foundry Day as deel van die Cool Capital Biënnale. Digitale foto geneem deur die outeur op 29 Oktober 2016.

Figuur 4.5: Twee onverwerkde sandsteenblokke, met gereedskap en bronsbeelde. 2015. Zwavelpoort, Pretoria. Digitale foto geneem deur Carla Crafford (Crafford, 2019a).

Figuur 4.6: Du Toit, Guy. 2015. Detail van oorweegde bronsobjekte, insluitende ŉ skedel, byl, twee koekrollers en ŉ aambeeld. Brons op sandsteen. Zwavelpoort, Pretoria. Digitale foto geneem deur Carla Crafford (Crafford, 2019a).

Figuur 4.7: Du Toit, Guy.2015. *Four sandstone landscapes* (*Vier sandsteenlandskappe*). Sandsteen, brons en staal. Zwavelpoort, Pretoria. Digitale foto deur Carla Crafford (Crafford, 2019a).

Figuur 4.8: Du Toit, Guy.1986. *Barracuda Bay* (*Barrakudabaai*). Brons, sandsteen en staal. Private versameling, Pretoria. Foto geneem deur Carla Crafford in 2015 (Crafford, 2019a).

Figuur 4.9: Du Toit, Guy. 2016. *Chair with buoy* (*Stoel met boei*). Brons (Crafford, 2019a).

Figuur 4.10: Brancusi, Constantin. 1930. *Fish* (*Vis*). Blou-grys marmer, op drie-stuk pedestal basis, 53.3 x 180.3 x 14 cm. Marmer basis, 13 cm hoog, en twee kalksteen silinders, 33 cm en 27.9 cm hoog. Museum of Modern Art, New York (MoMA, 2018).

Figuur 4.11: Du Toit, Guy. 2019. *Base I* en *Base II* (*Basis I en Basis II*). Installasie as deel van die *Blow Your Sculpture* groepuitstalling van glaskuns by die Pretoriase Kunsmuseum, met detail van glasobjek. Digitale foto deur die outeur geneem tydens die opening op 13 Maart 2019.

Figuur 4.12: Du Toit, Guy. 2004. *Incumbent chairs and birds* (*Dienende stoele en voëls*). Installasie in die Beeldhoupark van die Oliewehuiskunsmuseum, Bloemfontein. Digitale foto deur die outeur geneem tydens ŉ besoek op 13 Augustus 2013.

Figuur 4.13: Du Toit, Guy. 2016. Detail van *Four sandstone landscapes* (*Vier sandsteenlandskappe*) met *Beach Scene IV* in die voorgrond. Digitale foto geneem deur Carla Crafford in 2015 (Crafford, 2019a).

Figuur 4.14: Du Toit, Guy. 2004. *Trump Hear, See, Speak No Evil* of *Trump hoor, sien, praat nie euwel nie*. Weergawe van *Seven Deadly Sins* (*Sewe dodelike sondes*) uitgestal deur die aanlyn-galery Dot The Eye in 2020. Digitale foto geneem Carla Crafford (Dot The Eye, 2020a).

Figuur 4.15: Du Toit, Guy. 2004. *The Other Diver* (*Die ander duiker*). Brons, staal, steen en verf. Foto beskikbaar gemaak deur Crafford (2019a).

Figuur 4.16: Du Toit, Guy.2015. Dolos, detail van *Beach Scene II*. Brons. Digitale foto geneem deur die outeur op 26 Julie 2016 by Everard Read, Johannesburg.

Figuur 4.17: Du Toit, Guy. 2015. Aanhalingsteken of skematiese voorstelling van ŉ golf, detail van *Beach Scene I*. Brons. Digitale foto geneem deur die outeur op 26 Julie 2016 by Everard Read, Johannesburg.

Figuur 4.18: Du Toit, Guy. 2015. Skedel, detail van *Beach Scene I*. Brons. Digitale foto geneem deur die outeur op 26 Julie 2016 by Everard Read, Johannesburg.

Figuur 4.19: Du Toit, Guy. 2015. Kers, detail van *Beach Scene I*. Brons. Digitale foto geneem deur die outeur op 26 Julie 2016 by Everard Read, Johannesburg.

Figuur 4.20: Johns, Jasper. 1960. *Painted Bronze* (*Geverfde Brons*). Olie op brons, 34.3 cm x 20.3 cm. Museum of Modern Art, New York (Kennedy, 2015).

Figuur 4.21: Du Toit, Guy.2009. *First Second Third* (*Eerste Tweede Derde*). Brons, 12 x 8 x 8 cm. Digitale foto geneem deur Carla Crafford (Dot The Eye, 2020a).

Figuur 5.1: Flack, Audrey. 1977. *Marilyn (Vanitas)*. *Vanitas*-reeks, 1976-1978. Olie en akriel op doek, 245 x 245 cm (University of Arizona Museum of Art, 2020).

Figuur 5.2: Kahlo, Frida. 1938. *Tunas* (*Stillewe met turksvye*). Olieverf op bord, 20 x 24 cm. Holmes à Court versameling, Perth, Australië (MMoCA, 2020).

Figuur 5.3: Kahlo, Frida. 1938. *Pitahayas*. Olieverf op metaal, 25.4 x 35.6 cm. Madison Museum of Contemporary Art, Madison, Wisconsin (MMoCA, 2020).

Figuur 5.4: Kahlo, Frida. 1938. *Lo que el agua me dio* (*Wat die water my gegee het*). Olie op doek, 91 x 70.5 cm. Daniel Filipacchi se private kunsversameling (Muller, 2017).

Figuur 5.5: Hirst, Damien. 1999. *Love Lost* (*Verlore liefde*). Glastenk en akwarium-sisteem, water, lewendige varswatervisse, mediese stoel en instrumente, stoel en tafel, rekenaar, keramiekbeker, brille en horlosie. 274 x 213 x 213 cm. Foto deur Prudence Cuming Associates (Hirst, 2017).

Figuur 5.6: Emmanuel, Paul. 2018–2019, Voltooi Januarie 2020. *Carbon dad 2017* (*Pa op koolpapier 2017*). Oorspronklike tekening, handgegraveer op koolpapier, met koolswartstof, 110 x 440 cm. Kunstenaar se versameling. Gefotografeer by die Universiteit van Johannesburg Kunsgalery en deel van die *CURE* aanlynuitstalling (Emmanuel, 2020).

Figuur 5.7: Du Toit, Guy. 2014. *Typewriter and skull* (*Tikmasjien en skedel*). Brons. Digitale foto geneem deur Carla Crafford in 2015.

Figuur 5.8: Du Toit, Guy. 2017. *Common Ground* (*Gemeenskapsgrond*). Brons. Digitale foto geneem deur die outeur tydens ŉ besoek aan die uitstalling *In the public domain: shifting boundaries between the private and the public* by die Pretoriase Kunsmuseum op 3 Junie 2018.

Figuur 5.9: Du Toit, Guy. ca. 2020. *Skull crate I* (*Skedelkas I*). Brons. Uitgestal as deel van die aanlyn-uitstalling deur Dot The Eye in 2020. Digitale foto geneem deur Carla Crafford (Dot The Eye, 2020a).

Figuur 5.10: Crafford Carla. 2017. *Shadow show what we can't see in a flat image* (*Skaduwees wys ons wat ons nie in 'n plat beeld kan sien nie*). Digitale foto deur Carla Crafford geneem van 'n beelde deur Guy du Toit (Crafford, 2019a).

Figuur 5.11: Du Toit, Guy. 2012. *Dancing Pole* of *Dansende paal* (*Marikana*). Brons. 460 cm hoog. Zwawelpoort, Pretoria. Digitale foto geneem deur Carla Crafford in 2013 (Crafford, 2019a).

Figuur 5.12: Du Toit, Guy. 2013. *34 Skulls* of *34 Skedels* (*Marikana*). Installasie in die Nirox Foundation Sculpture Park naby Krugersdorp in 2013. Digitale foto geneem deur Carla Crafford in 2014 (Crafford, 2019a).

Figuur 5.13: Detail van dolosse by Du Toit se gietery op die 2016 *Open Foundry Day*. Du Toit se ateljee en gietery in Zwawelpoort, Pretoria. Digitale foto geneem deur die outeur op 29 Oktober 2016.

Figuur 5.14: Crafford, Carla. 2016. Deel van *Homage to Death in Venice* (*Huldeblyk aan Die Dood in Venesië*). Intervensie op Lido-strand, Venesië met Guy du Toit se *Dolos I.* Bronsbeeld. *Saadjies* uitstalling. Weer opgevoer in Kosibaai. Digitale foto geneem deur Carla Crafford (Crafford, 2019a).

Figuur 5.15: Guy du Toit. 2016. *Four Leaving the table* (*Leaving the table* of *Die tafel verlaat I – IV*). Vier beelde oor vier basisse gedrapeer. Brons. Weer uitgestal as deel van die aanlyn-uitstalling *The devil and the deep blue sea* deur Dot The Eye in 2020. Digitale foto geneem deur Carla Crafford (Dot The Eye, 2020a).

Figuur 5.16: Guy du Toit. 2016. *Leaving the table* (detail). Die uitstalling as deel van die *Thanatophobia (Part II)* uitstalling by die *Dead Bunny Society* in Ellis House, Nuwe Doornfontein, Johannesburg. Digitale foto geneem deur die outeur op 21 Mei. 2017.

Figuur 5.17: Guy du Toit. 2017. *Bronze book inside open* (*Brons boek binne oop*). Vorm deel van die *Book of play* (*Book van spel*) reeks. Boekkunswerk van brons. Uitgestal as deel van ‘n aanlyn-uitstalling deur Dot The Eye in 2020. Digitale foto geneem deur Carla Crafford (Dot The Eye, 2020a).

Figuur 5.18: Guy du Toit. 2020. *Still alive* (*Steeds lewedig*) Brons (uniek), 24 x 22 x 9 cm. *STILL* aanlyn-uitstalling deur Everard Read (Everard Read Cape Town, 2020).

Figuur 5.19: Guy du Toit. 2017. *Beach Scene I* en *Beach Scene II*. Everard Read, Johannesburg. Digitale foto geneem deur die outeur op 22 November 2016.