

Landskapskildering as ver-beeld-ing van die liminale in geselekteerde werke van Pauline Gutter

WP Venter

13061127

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

Studieleier: Me L Combrink

Mei 2014

INHOUDSOPGAWE

Bedankings	i
Nota vooraf	ii
Keywords & Abstract.....	iii
Sleutelwoorde & Opsomming.....	v

HOOFSTUK EEN

Inleiding en kontekstualisering

1.1. Inleiding	1
1.2. Teoretiese begroning	11
1.3. Probleemstelling, navorsingsvrae en doelstellings	13
1.4. Sentrale teoretiese stelling.....	14
1.5. Metodologiese benadering en hoofstukindeling	15

HOOFSTUK TWEE

Bekendstelling van die kunstenaar en haar oeuvre

2.1. Inleiding	17
2.2. Biografiese agtergrond van Pauline Gutter	17
2.3. Gutter binne kunshistoriese konteks	20
2.4. Die werke van <i>Opslag</i>	25
2.4.1. Portretstudies.....	26
2.4.2. Genreskildering en stillewes	29
2.4.3. Video en installasiewerk	32
2.5. Kontekstualisering van 'n kontemporêre plaasbestaan	33
2.6. Slotopmerkings	39

HOOFSTUK DRIE

Kunshistoriese begronding:

Landskapskildering	41
3.1. Inleiding	41
3.2. Wat is landskapskildering?.....	42
3.3. 'n Bondige historiese oorsig oor landskapskildering.....	45
3.4. Die sublieme landskap en opvolgende ontwikkelings.....	57
3.5. Die moderne era: die landskap in die vroeg-twintigste eeu	63
3.6. Ontwikkeling en benaderings tot landskapskildering in Suid- Afrika	65
3.7. Gutter in die konteks van die Suid-Afrikaanse landskaptradisie	73
3.8. Slotopmerkings	75

HOOFSTUK VIER

Teoretiese begronding:

Liminaliteit.....	77
4.1. Inleiding	77
4.2. Antropologiese herkoms en verskillende definisies van liminaliteit	80
4.3. Liminaliteit as postkoloniale konsep	84
4.4. Liminaliteit en die belangrikheid van plek en afsondering.....	86
4.5. Liminaliteit en identiteitsvorming	88
4.6. <i>Communitas</i> in die liminale fase.....	93
4.7. Liminaliteit as teoretiese en analitiese konstruk	95
4.8. Die gebruik van die term <i>liminaliteit</i> in hierdie verhandeling	98

HOOFSTUK VYF

Lees van die geselekteerde kunswerke

5.1. Inleiding	100
----------------------	-----

5.2.	Metode van ondersoek	101
5.3.	<i>Uit die blou van onse hemel</i> - die ver-beeld-ing van weerloosheid	103
5.3.1.	Liminale magteloosheid in <i>Uit die blou van onse hemel</i>	107
5.3.2.	Liminale onvastheid in <i>Uit die blou van onse hemel</i>	112
5.3.3.	Liminale verandering van status in <i>Uit die blou van onse hemel</i>	114
5.4.	<i>Into the landscape I</i> - die ver-beeld-ing van onsigbare bedreiging	119
5.4.1.	Liminale afsondering in <i>Into the landscape I</i>	123
5.4.2.	Liminale disoriëntering in <i>Into the landscape I</i>	125
5.4.3.	Liminale marginalisering in <i>Into the landscape I</i>	128
5.5.	<i>Landskap naby Zastron</i> - die ver-beeld-ing van die vervlietendheid van plek	130
5.5.1.	Liminale onvastheid in <i>Landskap naby Zastron</i>	132
5.5.2.	Liminale twyfelagtigheid in <i>Landskap naby Zastron</i>	133
5.5.3.	Liminale afsondering in <i>Landskap naby Zastron</i>	135
5.6.	Slotopmerkings	135

HOOFSTUK SES

Gevolgtrekkings en slot

6.1.	Opsommend: Hoofmomente van die verhandeling.....	137
6.2.	Gevolgtrekkings	139
6.3.	Voorstelle vir verdere navorsing.....	143
	Bibliografie	146
	Indeks van figure.....	155

Bedankings

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

- My studieleier, Louismarié Combrink, vir die aanmoediging wat my gehelp het om die besluit te neem om 'n MA aan te pak; vir leiding en ondersteuning van onskatbare waarde in die navorsing en werk wat hier moes ingaan; en vir die geduld om dit deur te sien.
- Dr. Rita Swanepoel, vir haar ondersteuning, aanmoediging, bemoediging, en aansteeklike entoesiasme.
- Moya Goosen, wat in soveel gevalle al my belange op die hart gedra het en daardeur groot veranderinge aan my lewe aangebring het.
- Pauline Gutter, nie net vir dit wat ek en soveel ander uit haar werk put nie, maar ook vir haar vriendelikheid en bereidwilligheid om deel te hê aan hierdie verhandeling.
- Aan elke familielid en vriend wat my nooit laat twyfel het in my vermoë om hierdie mylpaal in my lewe te bereik nie kan ek nie genoeg dank uitspreek nie.
- Aan Adri Breed vir tyd wat opgeoffer is om waardevolle afronding te doen.
- My ouers, Dors en Annette Venter, vir hulle onophoudelike opoffering wat hierdie verhandeling en elke ander goeie ding in my lewe moontlik gemaak het. Hul hande sal nooit ophou werk vir, en gee aan, hul kinders nie, en die dankbaarheid wat ek daarvoor het kan nie in woorde vasgevang word nie.

Alle eer aan die Skepper, vir seën ver bo my verdienste.

Nota vooraf

Ter verduidelik van 'n aantal tegniese aspekte, die volgende:

In die verhandeling word **titels van kunswerke** soos volg hanteer:

Alle 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 *slegs* die Afrikaanse weergawe gebruik word. As voorbeeld kan *Figuur 23* gestel word, waar die oorspronklike Engelse naam *Elephants charging over quartose country* vir Thomas Baines se werk binne die teks eerste aangegee word, gevolg deur die Afrikaanse vertaling *Olifante wat stormloop oor kwartsryke grond* tussen hakies. Hierna word na die werk na verwys in Afrikaans. Met die onderskrifte van figure, asook in die lys van figure, sal die Afrikaanse titel voorgehou word. 'n Uitsondering op hierdie reël is wanneer na sommige van Pauline Gutter se werke verwys word. Een van die sleutelwerke wat in hierdie verhandeling bespreek word, is *Into the landscape I*. Hierdie werk se titel word in Engels gegee nadat 'n gesprek met die kunstenaar in 2013 bevestig het dat sy, weliswaar Afrikaanssprekend, *slegs* hierdie weergawe aangee en verkies. 'n Afrikaanse titel van hierdie werk sal daarom geforseerd wees. Ander werke waarvoor Gutter nie 'n vertaling bied nie word op dieselfde wyse benader. Soos aangedui in die verhandeling word die kunstenaar se opinie oor sake in ag geneem waar dit gepas geag word.

Wat sekere **bronverwysings** betref:

Benewens die feit dat die NWU se Harvardstyl gevolg is, noem ek graag die volgende: In gevalle van bronverwysings binne die teks waar meer as een bron tussen hakies gelys word, sal die volgorde van hierdie bronne nie noodwendig alfabeties wees nie. Die mees tersaaklike bron sal eerste geplaas word, gevolg deur aanvullende bronne. Onder die afdeling van liminaliteit word die volgende voorbeeld gevind ter illustrasie: (Turner, 1994:105; Bhabha, 1994b:69).

Landscape painting as imaginative re-presentation of the liminal in selected words by Pauline Gutter

Keywords

Farming community/Boer community, *Into the landscape I*, *Landskap naby Zastron*, (South African) landscape painting, liminality, *Opslag*, Pauline Gutter, sublime, *Uit die blou van onse hemel*.

Abstract

This dissertation presents an investigation into three works by the South African artist Pauline Gutter (b. 1980) that were originally shown in her exhibition *Opslag* (2008) [this title is almost impossible to translate; it can refer to the sound of a gun, or it can mean to butcher something; it has an association of suddenness]. The works that were selected for scrutiny in this dissertation are *Uit die blou van onse hemel* [translated as From our blue skies; or Ringing out of our blue heaven – the first words of the erstwhile South African anthem] (2004), *Into the landscape I* (2007), and *Landskap naby Zastron* [Landscape close by Zastron] (2006). The choice of works was based on the particular mode of and imaginative re-presentation of the landscape that can be discerned in each of these works – different, yet conceptually quite similar. I argue that Gutter's landscape works in the exhibition *Opslag* (as representative of the thematic concerns of the show as a whole) are indicative of an imaginative re-presentation of a liminal experience (which is informed to a large degree by the artist's acute awareness of the threat posed by cruel and rampant attacks on the farming community). This liminal experience, as embodied in the artworks, is in its turn a reflection of the liminal existence as lived and interpreted by the artist's perception of her environment and community – specifically, the Boer farming community of South Africa, and even more specifically, in the Free State Province. Those aspects of a liminal

experience that can be gleaned from a reading of the selected works *Uit die blou van onse hemel*, *Into the landscape*, and *Landskap naby Zastron*, are *powerlessness, instability, the transitory shift of status, disorientation, isolation, marginalisation, and uncertainty*. I argue, furthermore, that the imaginative re-presentation of the liminal experience is achieved by means of certain strategies and approaches towards landscape painting that are associated with the sublime. Where the sublime, in the context of the re-presentation of the landscape is often associated with a sense of being overwhelmed, even with awe, I demonstrate that Gutter achieves what Coetzee (1988:49) refers to as a singularly distinct understanding of the sublime with reference to the unique character of the South African landscape. In this sense, specific themes associated with the sublime (portraying things like *problems*, the *sudden* and the *unexpected*, *darkness* [that connotes *uncertainty*], *danger*, *fearsomeness*, and *emptiness* [that relates to *isolation*]) can be related with elements of the liminal. By identifying the themes of sublime representation, the reading of the works demonstrate firstly Gutter's unique and distinct application of sublime landscape painting. Secondly, it emerges that the portrayal of the liminal is achieved by means of these strategies towards landscape painting, and thirdly, that the imaginative re-presentation of the liminal is suggestive of a particular dimension of the existence of the contemporary Boer/farming community. Gutter's reflection of and on the landscape demonstrate a particularly poignant projection of a theme onto the landscape, and seems to suggest that while the liminal experience is potentially a place of growth and renewal, it can also induce a sense of paralysis as a result of the overwhelming uncertainty experienced by the particular community.

Landskapskildering as ver-beeld-ing van die liminale in geselekteerde werke van Pauline Gutter

Sleutelwoorde

B/boeregemeenskap, *Into the landscape I*, *Landskap naby Zastron*, (Suid-Afrikaanse) landskapskildering, liminaliteit, *Opslag*, Pauline Gutter, sublieme, *Uit die blou van onse hemel*.

Opsomming

Hierdie verhandeling bied 'n ondersoek na drie werke deur die Suid-Afrikaanse kunstenaar Pauline Gutter (geb. 1980) wat oorspronklik tentoongestel is in haar solo-uitstalling *Opslag* (2008). Die werke wat gekies is vir ondersoek in hierdie verhandeling is *Uit die blou van onse hemel* (2004), *Into the landscape I* (2007), en *Landskap naby Zastron* (2006). Die keuse van werke is gegrond in die besondere gebruik en ver-beeld-ing van die landskap wat in elke werk op verskillende, maar ook konseptueel-ooreenkomstige wyse na vore kom. Ek argumenteer dat Gutter se landskapwerke in die uitstalling *Opslag* (as verteenwoordigend van die tematiese uitgangspunte uitstalling in geheel) aanduidend is van 'n ver-beeld-ing van 'n liminale ervaring (wat in 'n groot mate belig word deur die kunstenaar se akute bewussyn van die bedreiging wat wrede en skynbaar ongebreidelde plaasaanvalle inhou vir die boerderygemeenskap). Hierdie liminale ervaring soos in die kunswerke tot vergestaltung gebring word, is 'n refleksie van 'n liminale bestaanswyse soos wat dit voorgehou word deur die kunstenaar se beskouing van haar omgewing en mense – spesifiek die B/boeregemeenskap in Suid-Afrika, en selfs meer spesifiek in die Vrystaat. Die aspekte van die liminale ervaring wat gelees kan word in die gekose werke *Uit die blou van onse hemel*, *Into the landscape 1*, en *Landskap naby Zastron*, is *magteloosheid* en *weerloosheid*, *onvastheid*, die *verandering van status*, *disoriëntering*, *afsondering*, *marginalisering*, en die *twyfelagtige*. Ek voer verder aan dat die ver-beeld-ing van die liminale

ervaring bewerkstellig word deur die gebruik van landskapskilderingstrategieë wat met die sublieme geassosieer word. Waar die sublieme in die verbeelding van die landskap byvoorbeeld dikwels met oorweldiging, selfs die ontsagwekkende geassosieer word, toon ek dat Gutter eerder daarin slaag om wat Coetzee (1988:49) na verwys as 'n eiesoortige begrip van die sublieme in die unieke voorkoms van die Suid-Afrikaanse landskap daar te stel. In hierdie konteks is dit moontlik om spesifieke temas wat met die sublieme geassosieer word (die uitbeelding van *probleme*, die *skielike* en *onverwagse*, *donkerte* [wat verwys na *onsekerheid*], *gevaar*, *vreesaanjaendheid*, en *leegheid* [wat verwys na *afsondering*]) in verband te bring met die elemente van die liminale. Deur middel van die temas van sublieme uitbeelding te identifiseer toon die lees van die werke dus eerstens Gutter se unieke en eiesoortige toepassing van sublieme landskapskildering, tweedens word getoon dat die liminale verbeeld word deur middel van hierdie benadering tot landskapskildering, en derdens dat hierdie liminale verbeelding spreek van 'n eietydse ervaring binne die Suid-Afrikaanse boeregemeenskap se bestaan. Gutter se refleksie op en van die landskap is sprekend van 'n aangrypende projeksie van haar tema, en wil suggereer dat terwyl die liminale ervaring wel die potensiële betekenis van 'n groeiplek inhou, dit ook 'n gevoel van verlamming kan aandoen vanweë die oorweldigende onsekerheid wat deur hierdie gemeenskap beleef word.

HOOFSTUK EEN

Inleiding en kontekstualisering

1.1. Inleiding

Opslag (2008) is 'n uitstalling van meesal skilderye waarvan heelwat landskappe is, en wat op die oog af 'n ongewone en besondere fees vir die oog is. Kunsskepping in die kontemporêre kunstwêreld toon 'n voorliefde vir die sogenaamde "nuwe kunsvorme", soos installasiekuns, kuns in digitale media, *performance*, ensomeer. Tradisionele kunsvorme soos skilderkuns blyk om toenemend na die marge van "ernstige" kunspraktyk geskuif te word – soveel so dat kritici bespiegel of skilderkuns enigsins nog 'n plek het in postmoderne kuns (sien byvoorbeeld Wheale, 1995:118). Die werke van weners van kunskompetisies, nasionaal en internasionaal, spreek ook van hierdie voorkeur, waar tradisionele skilderkunstenaars minder prominent figureer. Hierdie heersende tendens is een van die eerste redes waarom die eerste oomblikke binne die uitstalruimte waar die werke van kunstenaar Pauline Gutter (geb. 1980) se uitstalling *Opslag* (2008¹) gadegeslaan word so 'n relatief ongewone ervaring is. Die mure is oortrek van skilderye, in veral olie, in variërende groottes, en die sterk kwashale en kwistige kleure val op. Hoewel ander kunsvorme soos installasie ook in hierdie uitstalling gebruik word, oorheers die olieverfskilderye sonder twyfel die ervaring daarvan. Wat verder opvallend is, is die prominente teenwoordigheid van landskapskildering.

Selfs voordat skilder minder prominensie begin geniet het in die sfeer van kontemporêre kuns het landskapskildering se gewildheid reeds afgeneem (sien Büttner, 2011:400; Gaiger, 2004:89-91). Landskapskilderye word vandag dikwels met knus galerytjies in toerismedorpies geassosieer – met die meegaande nostalgiese, sentimentele assosiasies. Hierdie nostalgiese assosiasies met landskapskilder resoneer juis nie met Gutter se oeuve nie, soos hier onder ook aangedui word. Hierdie verhandeling bestudeer drie van Gutter se landskapskilderye uit *Opslag*,

¹ Vervolgens sal hierdie verhandeling nie verder *Opslag* se datum saam met elke verwysing daarna plaas nie. Ook sal *Opslag* nie telkens weer gespesifiseer word as 'n uitstalling nie.

elk gekies vir hul unieke uitbeelding van die landskap, te wete *Uit die blou van onse hemel* (2006), *Into the landscape I* (2008), en *Landskap naby Zastron* (2007).



Figuur 1. GUTTER, Pauline. *Uit die blou van onse hemel* (2006)

Met *Uit die blou van onse hemel* (2006 – Fig.1) kom die aanskouer te staan voor 'n werk wat 'n bykans lewensgrootte representasie van twee mans in 'n landery uitbeeld. Die mans, een oud en een jonk, se kaal bolywe wat in die voorgrond van die werk staan val op as amper banaal in die konfronterende blootstelling van die twee liggame. Die landskap waarin hul staan lyk droog en warm, en die verkleurde vel van die dele van hul liggame wat nie gewoonlik deur klere bedek word nie – veral die voorarms en nek – spreek van konstante blootstelling aan 'n onvergewensgesinde son, teenoor die sagte pienk vel van die torso wat tipies deur 'n hemp bedek sou wees. Die leë blou lug en plat, kaal horison toon ook geen teken van wolk of bome om onder skuiling te vind nie.

Die mans, wat duidelik boere is, se uitbeelding toon geen idealisering van die menslike liggaam, van hul wese, of van hul status nie. Hul identiteite word weerhou deur die skadu's wat hul hoede oor hul gesigte gooi. Hul hande, wat waarskynlik tot oomblikke gelede vermoedelik arbeid verrig het op die landery, hang langs hul sye. Die rand van die werk sny egter 'n gedeelte van hul hande af, saam met die onderste gedeeltes van hul liggame. Hul ontblote bolywe in samehang met hierdie afsny van die hande laat die mans kwesbaar, selfs hulpeloos voorkom. Die landskap waarin hul staan, wat blyk om 'n geploegde landery te wees, staan weens die ruwe tekstuur daarvan in skrilte kontras met die mans se sagte velle waar die kleding die liggaam sou

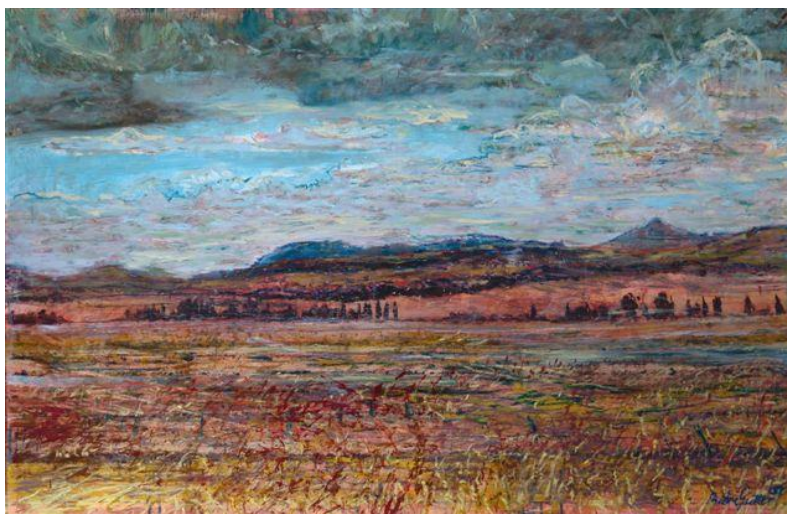
bedek. Hierdie landskap dien as konteks en plasing vir die mans in die voorgrond – dit identifiseer en situeer hulle – en is hierom 'n onlosmaakbare deel van dit wat verbeeld word.



Figuur 2. GUTTER, Pauline. *Into the landscape I* (2008)

Die rol van die landskap – en ook die opvallende tekstuur daarvan – in *Into the landscape I* (2008 – Fig.2) toon 'n soortgelyke benadering tot die landskap as *Uit die blou van onse hemel*. In hierdie werk is weliswaar geen mense te sien nie, maar daar verskyn 'n enkele bees in die linkervoergrond van die groot doek. Die bees staan binne 'n uitgestrekte stowwerige vlakte wat sonder onderbreking vloei tot by die horison in die verre agtergrond. Bo die bees en die vlakte strek 'n blou hemelruim met vlieswolke teen die horison.

Die bees se posisie binne hierdie uitgestrekte ruimte suggereer 'n gevoel van afsondering. Die afwesigheid van enige tekens van enige ander lewe dra verder by tot hierdie gevoel van alleenheid. Tog wil dit voorkom of die bees, weens die manier wat sy kop gedraai is, na iets kyk buite die raam, en buite die uitsig van die aanskouer, wat inspeel op die toestand van die bees self. Die leë landskap mag hierom dalk net leeg wees van die aansig van die aanskouer af, maar vir die bees skyn hier 'n onsigbare invloed in op sy bestaan.



Figuur 3. GUTTER, Pauline. *Landskap naby Zastron* (2007)

In *Landskap naby Zastron* (2007 – Fig. 3) sien mens 'n landskap sonder mens of dier wat lyk of dit deinsigerig in en uit fokus beweeg. Hier is die invloed van dit wat inspeel op die toestand van die landskap wel gedeeltelik sigbaar: 'n aankomende storm dreig soos blyk uit die donker wolke wat aan die bokant van die werk hang. 'n Wind laat die gras in die voorgrond waai en die landskap is gedeeltelik bedek met 'n skadu van die wolke. Die wolke beweeg skynbaar vanaf die rigting van die aanskouer af, bo-oor die landskap wat topografies meer divers is as dié in die ander twee werke. Die grasveld in die voorgrond, die klompies bome wat strek oor die middelgrond, en die koppies in die agtergrond word almal gevorm deur Gutter se los, energieke, taktiele skildertegniek. Tog laat hierdie tegniek 'n sekere deinsigerigheid, 'n afwesigheid van definitiewe detail, wat heers oor die inhoud van die werke. In hierdie werk spesifiek dra dit by tot 'n ervaring van waarneming wat vinnig, in 'n oomblik plaasvind – en laat die landskap self vlietend voorkom. Dit dra ook, soos in die vorige werke, by tot 'n gevoel van twyfelagtigheid.

Hierdie verhandeling neem die kunstenaar Pauline Gutter se gebruik van die landskap onder oë. Die kort waarnemings van die geselekteerde werke hierbo raak sekere idees aan wat toon dat 'n samebindende tema merkbaar is in die werke wat die landskap uitbeeld op verskillende wyses. Inderdaad kan mens hier praat van 'n verbeeldingryke herskepping van die landskap; 'n ver-beeld-ing.

Die term *ver-beeld-ing* suggereer, kortliks, beide die daarstel van 'n estetiese beeldmatigheid of konkretisering (as beeld-making), wat byvoorbeeld simboliese en fisiese betekenisemoontlikhede aan die hand kan doen, sowel as die verbeeldingryke interpretasie (deur die kunstenaar) van die visueel-waarneembare werklikheid in die genoemde estetiese konkretisering. Hierdie term hou ook verband met die idee dat 'n landskap deur die subjektiwiteit van 'n kunstenaar in wese 'n nuutskepping is; 'n projeksie van 'n blik op sake (Appleton, 1975:18).

Die geselekteerde werke word in hierdie verhandeling spesifiek binne die tematiese konteks beskou van die uitstalling *Opslag* waarin hulle die eerste keer by dieselfde uitstalling vertoon is². Met die betreding van die galery (van die Noordwes-Universiteit se galery in hierdie geval) ervaar mens heel eerste 'n grootse buitelig-ver-beeld-ing wat lyk of dit die tema van die uitstalling is: die werke bied ooglopend 'n ruimte van uitgestrektheid en skilderagtige ekspressiwiteit. Dit is veral die aantal groot skilderwerke wat uitsigte oor die plat Vrystaatse platteland bied wat verantwoordelik is vir hierdie ervaring. Saam met die uitbeeldings van die landskap is daar ook etlike (meestal besonder groot) portrette van mense se gesigte; manlik, vroulik, swart, en wit. Hierdie portretwerke word tussendeur die landskapwerke aangebied en soms verskyn mensfigure in die landskap self, soos in die geval van *Uit die blou van onse hemel*. Dit is verder duidelik dat die landskappe veral plaasomgewings uitbeeld – die voorkoms van beeste is hier opmerklik. Die beeste in *Opslag* verskyn ook in sekere gevalle saam met, of as skynbaar integrale deel van, die landskap. Die voorkoms van die individue en groepies mense in die werke laat geen twyfel nie dat hul deel is van die boeregemeenskap wie se grond hier uitgebeeld word. 'n Besoeker tot die uitstalling raak as gevolg van die voorkoms van die landskappe vinnig bewus van die feit dat die Vrystaatse boeregemeenskap die sentrale fokus van *Opslag* is, as gevolg van die kenmerkende voorkoms van hierdie streek se landskap – veral die platheid en uitgestrektheid daarvan.

Vir diegene wat daartoe geneë is mag die aanvanklike ontmoeting met die skilderwerke van die uitstalling dalk 'n tipe nostalgiese versugting na 'n plattelandse leefwyse, wat mens assosieer met die plaas, oproep. By nadere beskouing is daar egter 'n gevoel van ongemak wat saam met hierdie nostalgie en selfs idealisering van die plaaslewe neerslag gevind. Die werke skep 'n mate van onrustigheid, onvastheid, en selfs vrees, in die ver-beeld-ing van die Vrystaatse plaaslewe. Die teenwoordigheid van iets wat lyk soos grafstene op die vloer (as deel van die installasiewerk *Ter nagedagtenis* [2008]), asook 'n video-werk (*Bullet Proof*, oftewel Koeëlvass

² *Opslag* is in 2008 onderskeidelik uitgestal by Oliewenhuis kunsmuseum in Bloemfontein, die galery van die Noordwes-Universiteit in Potchefstroom en die galery van die Universiteit van Stellenbosch.

[2008]) wat vreesaanjaende beelde flits, val op as tekenend van geweld en dood – dit gee aan die uitstalling 'n atmosfeer van donker neerslagtigheid. By nadere ondersoek sien die aanskouer dat hierdie beelde verwys na plaasmoorde, en sodoende ontstaan die gewiswording dat die kunstenaar nie die plaasbestaan verbeeld as iets wat vreedsaam en idillies is nie. Die naam van die uitstalling, "*Opslag*", spreek verder van 'n seker ervaring van skielike gebeurtenis of verandering – soos byvoorbeeld om *op slag* dood te gaan. Verder getuig Gutter (2010) van 'n verdere konnotasie van die woord *opslag* met die *slag* van 'n geweeskoot, asook die opsnyn of *slag* van diere.

Die katalogus (2008) van die uitstalling, en ook 'n onderhoud (2010) met Gutter, maak dit duidelik dat die ingrypende impak van plaasaanvalle hier tematies aangespreek word – die bedreiging, vrees, onsekerheid en akute ervaring van afsondering wat saamhang met plaasaanvalle word veral hier genoem. Met die uitsondering van die video-installasie *Bullet Proof* beeld geen van die werke in die uitstalling opsigself egter plaasaanvalle of plaasmoorde uit nie, maar verwys die oorhoofse tema en titel van die uitstalling in samehang met sommige van die werke se titels eerder op implisiete wyse daarna. Die interpreteerder van Gutter se werk is daarom aangewese daarop om die gevoel van ongemak wat die uitstalling in die aanskouer wek te ondersoek met verwysing na meer tersluikse en simbolies-metaforiese elemente in die werke, omdat daar nie ooglopende geweldpleging (wat vrees, ongemak en bedreiging kan uitbeeld) getoon word nie.

Die ongemak word in verband gebring met die uitbeelding van die landskap as verbeeldingryke en subjektiewe beskouing wat in die geselekteerde werke kortliks soos volg gestel word: Eerstens in *Uit die blou van onse hemel* word die bewerkte grond van plaaslanderye 'n agtergrond waarteen die oënskynlike magteloosheid van die mense in die voorgrond versinnebeeld word in hul figure, maar ook in die gekwete landskap agter hulle. Tweedens in *Into the landscape I* word die gedagte van afsondering tematies op die voorgrond gedryf en derdens in *Landskap naby Zastron* is die landskap wat skynbaar vlietend verbyswiep tekenend van onvastheid. Hierdie verskillende beskouings van die landskap suggereer dimensies van 'n liminale ervaring – wat op sy beurt gekenmerk word aan onvastheid en onsekerheid (Turner, 1969:112). Die liminale ver-beelding van die landskap word in hierdie werke ondersoek as variante van dieselfde tema – die ervaring van bedreiging wat Gutter noem as rigtinggewend in haar werk, en wat op sy beurt veral aan plaasaanvalle toegeskryf word. Die konteks waarin die kunstenaar leef en werk word nou kortliks behandel om 'n agtergrond te skep waarteen hierdie argument oorweeg kan word.

Gutter is 'n wit, Afrikaanssprekende vroulike kunstenaar wat grootgeword het en haar kuns beoefen binne die omgewing en konteks van die Vrystaatse boeregemeenskap in Suid-Afrika (sy woon self op 'n plaas naby Bloemfontein). Sy bestempel haar werk as 'n soort "dokumentêre psige" (Gutter, 2008) - hierdie benadering kan beskou word as haar besinning oor die lot van die Vrystaatse boere. Uitbeeldings van die landskap en die verbintenis wat die landskap as grond met die boeregemeenskap het, kan enersyds in verband gesien word met die tipiese Vrystaatse landskap – oop, wyd en songebakte lande, troppies beeste en 'n oënskylik rustige bestaan – en andersyds word die werke verhelder sou dit in verband gebring word met die ervarings van die boeregemeenskap in die eietydse Suid-Afrika. Gutter se werke sou veral beskryf kon word as tekenend van haar beskouing van Boere as boere. Hierdie is uiteraard gelade terme. Binne die konteks van hierdie verhandeling verwys die term *boer* na 'n beroep wat bestaan binne die landboubedryf, spesifiek in die konteks van 'n plaasbestaan. Daarenteen word die term *Boer* gebruik as verwysing na mense wat afkomstig is van Hollandse of Hugenote-koloniste, wat hulself in Suid-Afrika gevestig het (en ook, by implikasie, die Afrikaner) (Thompson, 2006:45-46; Giliomee, 2003:19,21; Worden, 1994:8). Hierdie is 'n bondige termverklaring; hierdie verhandeling is nie toegespits op 'n ondersoek na die identiteit van die Boer (of Afrikaner) binne post-1994 Suid-Afrika nie, daarom word sekere aspekte met betrekking tot veral die Boer in die konteks van die plaasgemeenskap as inleiding tot die lees van die betrokke werke aangeroer. Waar relevant, word verder in hierdie verhandeling uitgebrei op tersaaklike aspekte wat betrekking het op die sogenaamde Boere, veral dan as Afrikanerboere in Suid-Afrika. Wanneer daar verwys word na die boeregemeenskap, val die klem in hierdie verhandeling ook op daardie deel van die plaasgemeenskap wat hulself as Boere beskou.

Wat die term *gemeenskap* betref bied Breed (2007:100) die volgende beskrywing:

'n Gemeenskap is 'n groepering van mense wat 'n bepaalde lewensruimte op so 'n wyse deel dat hul 'n herkenbare groep vorm, aangesien hulle bepaalde belange deel. Hierdie gemeenskap bestaan uit verskillende subgroeperings, waarvan 'n groot gedeelte hiërargies van aard is, wat elkeen oor hulle eie kultuurmanifestasies beskik. Hierdie groeperings vorm subkategorieë van die geheelgemeenskap.

Vir doeleindes van hierdie verhandeling is die mees ooglopende gemeenskap van belang dié van die boere in Suid-Afrika (ook dus Boere). Een belangrike beginsel, volgens Minar en Greer (1969:3), lei tot die ontstaan van 'n gemeenskap. Hierdie beginsel is *organisasie*. Wanneer die lede van 'n gemeenskap op 'n bepaalde wyse met mekaar assosieer word die gemeenskap 'n konstruksie. Hiermee saam vorm duidelike onderskeibare groeperings wat op hierdie wyse

onderling georganiseer word. Binne hierdie verhandeling hou die term *boeregemeenskap* dus hierdie beskrywings van gemeenskap as sprekend van die lede van hierdie sogenaamde boeregemeenskap se lidmaatskap voor. Aspekte van leef en werk op die plaas, asook historiese verbintenisse met plaaslewe – van alle persone wat deel uitmaak van die boeregemeenskap – is hier ter sprake. Die Boer as boer se historiese gebondenheid aan plaaslewe kan hierom ook nie onopgemerk bly nie.

Die Boere se posisie op hul plase word dikwels verbind met beskouings van erfgrond en 'n sterk histories-kulturele tradisie met die landskap. Die historiese konteks van die Afrikanergeskiedenis toon byvoorbeeld dat die oorspronklike *burghers* sedert die laat-seewentiende eeu in die voormalige Kaapkolonie hoofsaaklik as boere op plase hul brood verdien het (Thompson, 2006:45-46; Giliomee, 2003:19,21; Worden, 1994:8).

Opvolgende historiese narratiewe oor die Afrikanerboer, hierna genoem *Boer*, se verwantskap met die land en grond blyk uit onder andere die grensboer-bestaan voor die Groot Trek (wat in ongeveer 1835 'n aanvang geneem het), die eertydse Boererepublieke met boerdery as die primêre bestaan van die inwoners (sedert 1839), die stryd teen die Britse koloniale mag met spesifieke verwysing na die Anglo-Boereoorlog (1899-1902)³ en die verskroeiende-aardebeleid wat dié vernietigende oorlog gekenmerk het, alles binne die konteks van die belangrike rol wat landbou lank reeds in Suid-Afrika se ekonomie speel (Crampton, 2008:226; Giliomee, 2003:xiii-xvii). Een belangrike eienskap van die Boer is daarom 'n diepgewortelde grondgebondenheid wat beskou moet word in die lig van historiese ontheemding van grond (tydens die genoemde oorlog). Grondbesit en die bedreiging wat ontheemding of vervreemding van grond inhou, is daarom 'n historiesgefundeerde realiteit ten opsigte van die wyse waarop die Boere hulself en hul grond beskou – ook as deel van hul identiteit.

Die Suid-Afrikaanse boeregemeenskap ervaar tans 'n andersoortige bedreiging wat inspeel op hul bestaan op die grond waarop hul boer. Dit is veral misdadig in die vorm van plaasaanvalle, wat op sy beurt dikwels gepaard gaan met aanranding en moord wat hier van belang is – ook omdat Gutter hierdie saak noem in haar katalogus as sentrale tema in haar werk (*Opslag katalogus*, 2008; vir meer uitgebreide bespreking van plaasaanvalle en die effek daarvan op die

³ Hierdie oorlog word ook na verwys as die Suid-Afrikaanse Oorlog, om sodoende die lankversweë rol van veral swart Suid-Afrikers te erken. Die meer algemene benaming is die Anglo-Boereoorlog, en dit is ook hoe dit in die volksmond bekendstaan.

boeregemeenskap⁴, kyk Van Zyl & Hermann, 2011:9; Gutter, 2008:5; Van Zyl, B., 2012:5; Van Zyl, C., 2008:16). Gutter (2010) verduidelik ook hoe plaasaanvalle reeds deel is van haar verwysingsraamwerk sedert 'n vroeë ouderdom – hierdie saak word verder ondersoek wanneer die kunstenaar se biografie voorgelê word. In die katalogus van *Opslag* noem Chris van Zyl (2008:16), die Assistent-Hoofbestuurdienste van die Transvaalse Landbou-Unie van Suid-Afrika (TLU SA), reeds in 2008 dat naas beroepe in die veiligheidsektor, dit sou voorkom asof landbou die gevaarlikste beroep in die land is.

'n Belangrike rede vir hierdie kwesbaarheid van die boeregemeenskap is die afgeleë ligging van mense op hul plase. Plase is, per definisie, plekke van afsondering vanweë die afstand tussen naburige plase, en ook die afstand tussen plase en dorpe. Daarby is veiligheids- en polisie-dienste meestal in dorpe gestasioneer. Scholtz (2012:6) wys daarop dat die onveilige toestande van boere beklemtoon word deur buitelandse onrus en bekommernis oor die misdadafsituasie in die land en gepaardgaande kritiek op die huidige regering se mislukte pogings om misdaad te bekamp.

Wat wel waar is, is dat identiteite en bestaanswyses tydens prosesse van transformasie nie onaangeraak bly nie. Steyn (2005:119) voer byvoorbeeld aan dat sedert Suid-Afrika oorgegaan het na 'n demokratiese bestel (met die eerste algemene verkiesing van 27 April 1994), die land *permanent* in die proses van sosiale verandering verkeer (ironies, dus: permanent wat gewoonlik vastigheid aandui word hier gebruik om 'n konstante toestand van verandering te beskryf). Hierdie proses van verandering vind plaas binne die konteks van 'n postapartheid werklikheid wat 'n belangrike hersiening van sosiale identiteite veronderstel en bewerkstellig – nie net ten opsigte van individue nie, maar ook ten opsigte van bepaalde samelewingsgroepe. Dit beteken op sy beurt dat die identiteit van die individu en die groep gelyktydig van binne en van buite in heroorweging geneem word. Mens sou daarom kon aanvoer dat die identiteit van Boere, in samehang met genoemde gevoelens van ontheemding, dienoorkomstig – soos heelwat ander identiteite in Suid-Afrika – binne 'n onvaste, en grenslose tussenruimte verkeer.

Die Boer, as wit Afrikaanssprekende is, soos reeds uitgewys, nie die enigste lid van die boeregemeenskap van Suid-Afrika nie. Gutter se uitbeelding van die mense wat verbonde is aan die plaasbestaan in *Opslag* toon ook in haar portrette van byvoorbeeld swart mense. Gutter, as wit Afrikaanssprekende, kan weliswaar beswaarlik totaal gedistansieer word van die

⁴ Plaasaanvalle is nie beperk tot aanvalle op Afrikanerboere nie; alle mense op plase is weerloos (kyk ook die besprekings wat volg in die inleiding en elders). Die klem in hierdie verhandeling op die Boeregemeenskap (Afrikanerboere) hou verband met die kunstenaar en haar ooglopende identifisering met Afrikanerboere.

ervaring van die Boer in post-1994 Suid-Afrika. Haar werke word geskep vanuit haar lewens- en wêreldbeskouing en gekondisioneer deur haar herkoms en beskouings, wat op hul beurt ingelig word deur haar ervaring as wit vrou op 'n Vrystaatse plaas. Die lewenstoestand van die boeregemeenskap in geheel kan daarom in samehang met haar persoonlike en historiese verbondenheid aan die identiteit van die Boer gesien word. Gutter se werke verbeeld 'n boeregemeenskap wat onder druk verkeer, 'n gemeenskap wat voel dat hul bestaan bedreig word.

Hierdie bedreiging staan in kontras tot 'n populêre idee onder sommige Suid-Afrikaners (veral onder Afrikaners) wat spreek van 'n nostalgiese verlange na 'n plattelandse lewe verbonde aan die plaas (vgl. Van Zyl, D., 2008). Hierdie idee word in verskeie aspekte van Afrikaanse kultuurskepping waargeneem – een voorbeeld is televisieprogramme soos *Arende* (1989) en meer onlangs *Donkerland* (2013). Tog staan Gutter se keuse van plaasaanvalle as oorkoepelende tema van *Opslag* amper as binêre teenoorgestelde van hierdie nostalgiese idee.

Landskapskildering, waarop hierdie verhandeling spesifiek fokus, kan inderwaarheid juis inspeel op idees van 'n idilliese en pastorale plaaslewe (Büttner, 2011:223). Vanweë die opmerklike wegstroom deur Gutter van hierdie nostalgiese impulse ondersoek ek eerder haar landskapskildering as sprekend van die uitbeelding van iets meer vreesaanjaend en onseker. Haar werke hou, by nadere ondersoek, verband met 'n onwaarskynlike tradisie: dié van sublieme benaderings tot landskapskildering – maar weliswaar in 'n Suid-Afrikaanse sin, soos deur Coetzee (1988) aan die hand gedoen word. Hierdie gedagte is gegrond op die wyse waarop die sublieme aansluit by die elemente van onsekerheid, bevraagtekening en/of vrees wat reeds uitgelig is in Gutter se werke. Spesifieke temas van die sublieme kan hier geïdentifiseer word ter staving van hierdie hipotese, naamlik *probleme*, die *skielike* en *onverwagse*, *donkerte* (wat verwys na *onsekerheid*), *gevaar*, *vreesaanjaendheid* en *leegheid* (wat verwys na *afsondering*) (in Chu, 2003:72).

Die ervaring van die aanskouer dat die werke van *Opslag* 'n tipe onsekerheid, bevraagtekening en/of vrees verbeeld, kan vanuit die konteks wat hierbo geskep is aldus beskou word vanuit hierdie kennis rakende Gutter se milieu. Die invloed van die verandering in sosiale en politieke strukture in Suid-Afrika, asook die ingrypende invloed van plaasaanvalle word in Gutter se werk voorgehou as rolspelers in beide Boere en die uitgebreide boeregemeenskap se lewensbestaan. Haar werke verbeeld daarom 'n eiesoortige blik op 'n besonder komplekse situasie.

In die lig hiervan word die term ver-beeld-ing hier ingespan as sprekend van 'n aantal elemente van die liminale as 'n vorm van tussen-inbestaan soos aan die hand gedoen in die bespreking hierbo. Hierdie elemente sluit die volgende in: *magteloosheid* en *weerloosheid*, *onvastheid*, die *verandering van status*, *disoriëntering*, *afsondering*, *marginalisering* en die *twyfelagtige* (vgl. Simich *et al.*, 2009:258; Turner 1994:47, Bhabha, 1994a:4). Verder beoog die ondersoek om te toon dat die kunswerke spesifiek deur middel van tegnieke van sublieme landskapskildering daarin slaag om hierdie liminale ver-beeld-ing te bewerkstellig. Ses temas van sublieme uitbeelding word geïdentifiseer as bruikbare benaderingswyses in hierdie verband, naamlik *probleme*, die *skielike* en *onverwagse*, *donkerte* (wat verwys na *onsekerheid*), *gevaar*, *vreesaanjaendheid*, en *leegheid* (wat verwys na *afsondering*) (vgl. Finley, 1979:143, Chu, 2003:71, Smith, 2013).

1.2. Teoretiese begronding

Gutter se werk beeld die boeregemeenskap en hul omgewing uit as 'n plek van onsekerheid en bedreiging. Hierdie ervarings gee op hul beurt aanleiding tot 'n gevoel van onvastheid. Die ongemak wat Gutter se werk verbeeld ten opsigte van die onsekere aard van die eietydse plaasbestaan sinspeel op 'n versugting na 'n vaste toestand ('n vermeende of reële toestand) wat minder onseker is. So 'n onvaste bestaan kan getipeer word as 'n tussen-inbestaan.

Die idee van 'n tussen-inbestaan sluit aan by Ashcroft *et al.* (1998:117) se konseptualisering van die liminale; spesifiek van liminaliteit as 'n bestaan in 'n tussen-inruimte. Liminaliteit as 'n beskrywing van sodanige tussen-infases van bestaan in die samelewing is eerste deur die Franse antropoloog Anton van Gennep (1873-1957) in 1909 in sy werk *Rites de Passage* (*Deurgangsrites*) gepubliseer. Die Britse antropoloog Victor Turner (1920 – 1983) herontdek later Van Gennep se werk en publiseer in 1967 die boek *The Forest of Symbols* wat die belangrike essay *Betwixt and Between: the liminal period in Rites of Passage* bevat. Albei hierdie navorsers ondersoek liminaliteit in die konteks van rituele spesifiek in stamgebonde samelewings. Turner (1994:95) stel wel later dat die liminale fase inderdaad waargeneem kan word in *alle* samelewings, stamgebonde asook nie-stamgebonde⁵.

⁵ 'n "Stamgebonde" samelewing is in die konteks van antropologiese studies dikwels eintlik 'n verwysing na inheemse en sogenaamde primitiewe mense, wat beskou word teenoor die vermeende beskaafde Westerse samelewings. Hier kan die implisiete aannames van rasgesentreerde (of rassistiese) antropologie waargeneem word.

Turner (1994:95) stel dat die term liminaliteit binne die veld van antropologie veral verwys na die ervaring van twyfel, onvastheid en/of disoriëntering wat plaasvind in die tussen-infases van rituele. Tydens 'n liminale fase sonder deelnemers aan 'n ritueel hulself af van die identiteit wat hul beklee het voordat die ritueel 'n aanvang geneem het, terwyl hul nog nie die oorgang voltooi het tot hul nuwe sosiale identiteit waarbinne hul sal handel wanneer die ritueel afloop nie.

Bhabha (1994b:37), asook Kruger en Van der Merwe (2011:158) definieer die liminale ervaring as spesifiek gekoppel aan 'n verandering van plek deur 'n individu of 'n gemeenskap, of aan verandering oor 'n verloop van tyd, of albei. Verder stel Horvath *et al.* (2009:3) dat liminaliteit die gevolg van 'n tydelike (gedwonge of ongedwonge) ontwrigting van 'n sogenaamd *normale* sosiale lewe is. Sosiale hiërargieë kan binne sodanige liminale periodes omgekeer of ontbind word, die kontinuïteit van gevestigde tradisies kan ontwig word, en die verwagte toekoms wat eens vanselfsprekend was, word betwyfel. Turner (1969:97) stel dat hiermee saam 'n sosiale struktuur van *communitas* tydelik kan ontstaan, wat weer gebaseer is op gemeenskaplike menslikheid en gelykheid eerder as 'n erkenning van hiërargie tussen deelnemers aan die rituele proses, oftewel liminale fase.

Hierdie verhandeling sal vanuit 'n besinning van tersaaklike aspekte van die diskoers van liminaliteit aanvoer dat die uitbeelding van die Vrystaatse plaaslewe in Gutter se *Opslag* sprekend is van 'n ervaring van die liminale. Hierdie liminale ervaring word gekoppel aan die bestaan van die Suid-Afrikaanse boeregemeenskap, met spesifieke verwysing na plaasaanvalle, en waar relevant word ander noemenswaardige invloede op die boerebestaan betrek. Daar word, in samehang met die belangrikheid wat die boeregemeenskap heg aan grond, gefokus op die landskapwerke in die uitstalling omdat hierdie werke, soos getoon sal word, besonder sterk interpretasiemoontlikhede bied ten opsigte van die liminale bestaan, wat op sy beurt inspeel op die meer omvattende ervaring van liminaliteit wat ruimtelikheid, identiteit en ander fasette insluit. Deur 'n spesifieke fokus op die gebruik van die landskap in gekose werke van *Opslag* te plaas beoog ek om te toon hoe die landskap, deur spesifiek benaderings tot sublieme landskapskildering in te span, spreek van 'n liminale ervaring.

Vanuit bogenoemde agtergrond, kontekstualisering en teoretiese begroning word die volgende probleemstelling vir hierdie navorsing geformuleer.

Desnieteenstaande bied antropologiese studies uiteraard waardevolle bydraes tot die kennisbasis van mense, samelewings en sosiale prosesse.

1.3. Probleemstelling, navorsingsvrae en doelstellings

Die probleem wat hierdie studie rig is begaan met die wyses waarop Pauline Gutter in gekose landskapwerke uit haar uitstalling *Opslag* (2008) die liminale ervaring van die boeregemeenskap in Suid-Afrika tot ver-beeld-ing bring, met inbegrip daarvan dat spesifieke elemente van die liminale, naamlik *magteloosheid* en *weerloosheid*, *onvastheid*, die *verandering van status*, *disoriëntering*, *afsondering*, *marginalisering* en die *twyfelagtige*, geïdentifiseer kan word in die werke, wat dan ook die interpretasie daarvan bepaal. Aansluitend hierby rig die idee van sublieme landskapskildering die liminale ver-beeld-ing in hierdie werke.

Die doel van hierdie studie is om 'n ondersoek te loods na die wyses waarop Pauline Gutter in gekose landskapwerke uit haar uitstalling *Opslag* (2008) die liminale ervaring van die boeregemeenskap in Suid-Afrika tot ver-beeld-ing bring, met inbegrip daarvan dat spesifieke elemente van die liminale, naamlik *magteloosheid* en *weerloosheid*, *onvastheid*, die *verandering van status*, *disoriëntering*, *afsondering*, *marginalisering* en die *twyfelagtige*, geïdentifiseer kan word in die werke wat die interpretasie daarvan bepaal. Voortvloeiend hieruit word die problematiek van die liminale ver-beeld-ing in hierdie werke gesitueer in die konteks van sublieme landskapskildering.

Vanuit hierdie probleemstelling en oorhoofse doelstelling vloei die volgende navorsingsvrae en gepaardgaande doelwitte:

1. Hoe sluit Gutter se werk aan by die tradisie van landskapskildering, veral wat 'n Suid-Afrikaanse benadering tot landskapskildering en die sublieme betref, soos dit blyk waargeneem word uit haar werke *Uit die blou van onse hemel*, *Into the landscape I* en *Landskap naby Zastron*?

Die eerste doelwit van hierdie studie is om vas te stel hoe Gutter se werk aansluit by die tradisie van landskapskildering, veral wat 'n Suid-Afrikaanse benadering tot landskapskildering en die sublieme betref, soos dit blyk waargeneem word uit haar werke Uit die blou van onse hemel, Into the landscape I en Landskap naby Zastron.

2. Hoe kan die teenwoordigheid van elemente van die liminale geïnterpreteer word in die gekose werke?

Tweedens onderneem die studie 'n ondersoek na hoe die teenwoordigheid van elemente van die liminale geïnterpreteer kan word in die gekose werke.

3. Hoe word die elemente van die liminale wat geïdentifiseer kan word in Gutter se werke tot ver-beeld-ing gebring deur 'n eg Suid-Afrikaanse weergawe van sublieme benaderings tot landskapskildering?

Die laaste doelwit is om aan te dui hoe die elemente van die liminale wat geïdentifiseer kan word in Gutter se werke tot ver-beeld-ing gebring word deur 'n eg Suid-Afrikaanse weergawe van sublieme benadering tot landskapskildering.

1.4. Sentrale teoretiese stelling

In hierdie verhandeling argumenteer ek eerstens dat Gutter se landskapwerke 'n eiesoortige posisie inneem binne die tradisie van landskapskildering, spesifiek ook soos hierdie tradisie in die Suid-Afrikaanse kunsomgewing tot vergestaltung kom. Ek voer verder aan dat Pauline Gutter se landskapwerke in die uitstalling *Opslag* aanduidend is van 'n ver-beeld-ing van 'n liminale ervaring. Hierdie liminale ervaring soos in die kunswerke tot vergestaltung gebring word, is 'n refleksie van 'n liminale ervaring soos wat dit beleef word deur die kunstenaar se beskouing van haar omgewing en mense – spesifiek die boeregemeenskap in Suid-Afrika, en selfs meer spesifiek in die Vrystaat. Die aspekte van die liminale ervaring wat gelees kan word in die gekose werke *Uit die blou van onse hemel*, *Into the landscape I*, en *Landskap naby Zastron*, is *magteloosheid* en *weerloosheid*, *onvastheid*, die *verandering van status*, *disoriëntering*, *afsondering*, *marginalisering*, en die *twyfelagtige*. Ek voer verder aan dat die ver-beeld-ing van die liminale ervaring bewerkstellig word deur die gebruik van landskapskilderingstrategieë wat met die sublieme geassosieer word. Waar die sublieme in die ver-beeld-ing van die landskap byvoorbeeld dikwels met oorweldiging, selfs die ontsagwekkende geassosieer word, gebruik Gutter eerder wat Coetzee (1988: 49) na verwys as 'n eiesoortige begrip van die sublieme in die unieke voorkoms van die Suid-Afrikaanse landskap, spesifiek om temas van die sublieme (die uitbeelding van *probleme*, die *skielike* en *onverwagse*, *donkerte* [wat verwys na *onsekerheid*], *gevaar*, *vreesaanjaendheid*, en *leegheid* [wat verwys na *afsondering*]) in verband te bring met

die elemente van die liminale, soos hierbo uiteengesit. Deur middel van die temas van sublieme uitbeelding te identifiseer toon die lees van die werke dus dat die liminale verbeeld word deur middel van landskapskildering.

1.5. Metodologiese benadering en hoofstukindeling

Hierdie navorsing is kwalitatief van aard. Die metodologiese raamwerk val in twee aanvullende dele uiteen, naamlik 'n verkenning van tersaaklike teoretiese aspekte en die gebruik daarvan in die konteks van die lees en interpretasie van die kunswerke.

Nexus en EBSCOhost-soektogte toon dat sodanige studie ten opsigte van Gutter se werk nog nie onderneem is nie.

Die struktuur van die verhandeling verloop soos volg: In Hoofstuk Een is die agtergrond, konteks en teoretiese begroning geskets, asook die formulering van die probleemstelling, navorsingsvrae en die sentrale teoretiese stelling.

In Hoofstuk Twee word 'n bekendstelling van die kunstenaar asook beskouing van haar werke binne kunshistoriese konteks gelewer. Hiermee saam word werke van die uitstalling *Opslag* bespreek, en binne konteks geplaas van noemenswaardige invloede op die bestaan van die boeregemeenskap wat daarin uitgebeeld word.

Hoofstuk Drie bied 'n bondige oorsig oor die historiese situering van landskapskildering as tradisie binne Westerse en Suid-Afrikaanse landskapwerk. Hierdie oorsig word veral beredeneer deur benaderings tot die sublieme te betrek; daarom word verwysing gemaak na Edmund Burke se *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) in verband met belangrike werke wat hierop kommentaar lewer. Bronne van algemene kunshistoriese belang, met spesifieke fokus op landskapskildering, is ook geraadpleeg - met sentrale fokus op Büttner (2011).

Dit word in Hoofstuk Vier opgevolg deur 'n uiteensetting van die teoretiese begroning van hierdie verhandeling – naamlik liminaliteit. 'n Literatuurstudie word gebied waar sleutelbronne in die veld van liminaliteit uitgelig word. Hieronder word werke van Victor Turner (1969; 1994) as sentraal geag, maar word in samehang met bronne soos Viljoen en Van Der Merwe (2007), asook Bhabha (1985;1994a;1994b) beskou.

Die lees en interpretasie van die kunswerke volgens die teoretiese raamwerk wat vanuit die literatuurstudie ontwikkel is word in Hoofstuk Vyf uitgevoer. Die drie gekose werke van Gutter word eerstens bespreek met verwysing na die visueel-waarneembare en empiriese aspekte, soos die materiaal, grootte, kleur- en tekstuurwerking, ruimte, en ander sodanige vormtaalelemente. Die tweede stap behels 'n lees en interpretasie van die werke aan die hand van die metode soos gesuggereer deur my teorie. Dit hou in dat 'n interpretasie van die werke gebied word wat gerig word deur sleutelkonsepte – met spesifieke verwysing na sublieme landskapskildering en elemente van die liminale soos dit deur die werke vergestalt word. So 'n ondersoek vereis dat spesifieke aandag geplaas word op die wyse waarop Gutter die landskap in elke werk verbeeld, en loop uit op Hoofstuk Ses, wat eerstens die samevatting van my hoofargumente bevat en tweedens gevolgtrekkings uiteensit wat uit hierdie studie gemaak word, tesame met voorstelle vir verdere navorsing.

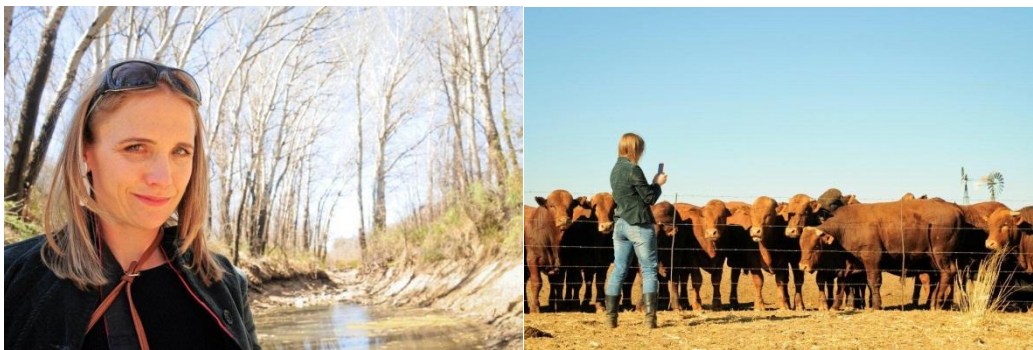
HOOFSTUK TWEE

Bekendstelling van die kunstenaar en haar oeuve

2.1. Inleiding

Die inleidingshoofstuk wat hierdie hoofstuk voorafgaan het fokus geplaas op die feit dat Gutter haar werke skep vanuit 'n konteks van haar betrokkenheid en gebondenheid aan die Suid-Afrikaanse boeregemeenskap, en spesifiek die Vrystaatse boeregemeenskap. Hierdie hoofstuk hou Gutter se biografie voor in samehang met haar oeuve binne 'n kontemporêre kunshistoriese konteks. Wat haar oeuve betref word spesifiek aandag gegee aan werke uit *Opslag*, ter konteksskepping. Om die lewens- en wêreldsbeskouing van die kunstenaar verder te belig sal hierdie hoofstuk ook konteks bied ten opsigte van die boeregemeenskap.

2.2. Biografiese agtergrond van Pauline Gutter



FIGUUR 4. *Pauline Gutter in haar plaasomgewing (2013)*

Hierdie agtergrond tot die kunstenaar word beskou as konteksskepping en motivering vir die spesifieke tematiese bemoeiing met die plaaslewe en verwante aspekte in haar werk.

Die kwessie van kunstenaarsintensie bly kontensieus: die lyn tussen konteks as agtergrond en biografie as rigtinggewer is nie altyd duidelik nie. Sedert Beardsley en Wimsatt in 1954 met die sogenaamde “intentional fallacy” vorendag gekom het, en ook seder Barthes se *Death of the author* in 1968 verskyn het, is alle interpretasies wat op die kunstenaar se intensie staatmaak, verdag gemaak. Dit is wel so dat nie alle kunsgeskiedkundige benaderings akkoord gaan hiermee nie; Perry (2004:239) noem byvoorbeeld dat kennis van ’n kunstenaar se biografie en intensie dikwels mag help met die ontsluiting van die werk veral wat die kunstenaar se psigologiese beweegredes vir die maak van die kunswerk is, maar die outeur gee wel toe dat hierdie tipe kennis nie ’n voorvereiste vir interpretasie hoef te wees nie. Dit is in die lig hiervan – dat kennis van biografie en intensionele aspekte in sommige gevalle (soos ek glo hier die geval is) wel deeglik van belang is – dat Gutter se agtergrond en beskouings hier aangebied word ter konteks skepping van haar oeuvre.

Pauline Gutter is gebore in 1980 te Brandfort, Suid-Afrika. Sy het grootgeword op haar ouers se plaas, Nuwe Orde, buite Brandfort in die Vrystaat (Britz, 2011:8; Crampton, 2008; Botha, 2011:14). Brandfort self is ’n klein dorpie wat sy ontstaan en voortbestaan te danke het aan ’n plaaslike ekonomie gegrond in boerdery. Boere in hierdie streek boer met beeste, maar ander veë soos skape en bokke asook gewasse maak deel uit van die boerdery. Tans woon Gutter en haar man op ’n klein stukkie grond in ’n plaashuis buite Bloemfontein (Gutter, 2010). Haar herkoms en ervaring van die plaaslewe, soos aangedui sal word, kondisioneer haar lewens- en wêreldbeskouing en daarom ook haar benadering tot kuns. Haar oeuvre weerspieël telkens die belangrikheid wat sy aan plaaslewe koppel, hetsy in portretstudies, landskapskildering, stillewes, installasiewerke, of video wat alles telkens met die tema van plaasbestaan verband hou. In ’n gesprek met my (2010) noem Gutter ’n aantal beginsels ten opsigte van die plaasbestaan wat hierdie beskouing verduidelik. Dié beginsels kan beskryf word as grondgebondenheid, natuurgebondenheid, en in haar geval selfgekoos afsondering en die stadige pas van die plaaslewe. Ek bied vervolgens ’n kort verduideliking van haar beskouing van hierdie beginsels.

Sy verduidelik dat sy eerstens ’n sterk gebondenheid voel met die *plek* van haar herkoms: vir haar is die plek en die grond waar ’n mens woon ’n belangrike deel van die manier waarop mens dink, die manier waarop mens dinge aanpak en die manier hoe mens die wêreld interpreteer en benader. Die keuse van woonplek (op die plaas) is vir haar ’n doelbewuste besluit. Hierdie besluit word verder ingelig deur aspekte soos om nie deel te wees van die daaglikse gejaag van die stad nie en om die ritmes van die natuur van naby te beleef. Sy verwys ongunstig na haar

idee van stadsdinge (ek haal redelik woordeliks aan uit 'n gesprek in 2010): kapitalisme, die najaag van geld ten alle koste, die geweldige spoed waarteen alles moet gebeur – soos sy dit saamvat onder die oorkoepelende naam van die *rat race*. Die stad en stadslewe gaan vir haar gepaard met besoedeling en die verwoesting van die natuur, tesame met 'n minagting van die skoonheid van die natuur. Vir Gutter is die feit dat die mens op die plaas bestaan en werk in *afsondering* ook van belang. Op die plaas het mens nie te doen met groot hoeveelhede mense, geboue, geraas en besoedeling nie. Mens kry dan die geleentheid om alleen te wees saam met sy of haar gedagtes, sonder dat dit onderbreek word deur die onophoudelike gejaag van die wêreld daar buite (Gutter, 2010).

Gutter sien die natuur en die platteland - en veral die plaaslewe - daarom ook as 'n stadige leefwyse. Die seisoene kan nie aangejaag word om vinniger te kom en te gaan as wat beskore is nie. Dit wat breek kan dikwels nie dadelik vervang word met 'n nuwe weergawe daarvan nie - dit moet self reggemaak word met dit wat byderhand is. Plaaslewe gee ook aan die mens die geleentheid om naby aan die aarde te lewe en om direk afhanklik te wees van dit wat die aarde vir jou bied (Gutter, 2010).

Uit Gutter se opmerkings oor haar (en ander lede van die boeregemeenskap) se plek op die platteland, en ook plase, kan afgelei word dat die keuse om op 'n plaas te woon uiteraard ook 'n keuse is om sekere waardes ten opsigte van leefstyl en wêreldsbeskouing te aanvaar. Sy sien die twee aspekte onskiedbaar, en sy praat selfs met 'n tipe trots van so 'n besluit. Hierdie ingesteldheid teenoor die plaaslewe en haar reaksie op dit wat sy ervaar as deel van die Vrystaatse boeregemeenskap rig haar kunsbeskouing en werk. Op 'n verdere vlak van besinning, soos aangetoon sal word, kan haar beskouings gesien word as deel en emblematisies van die breër Afrikaner-boeregemeenskap – veral sover sy haarself sien as deel van hierdie samelewingsgroep.

Haar beskouings word daarom ingelig deur 'n geskiedenis van versugting na die sogenaamde veredelende aard van plattelandse afsondering en werk, die noue band met grond en die verheffing van die plaas as heenkome bo die "euwels" van die stadslewe: die plaasbestaan versinnebeeld vir haar met ander woorde dit wat suiwer, eg en outentiek is. Vanuit hierdie biografiese agtergrond kan oorgegaan word na 'n bespreking van Gutter binne kunshistoriese konteks – waar ek ook aandui dat haar biografiese omstandighede 'n ooglopende impak het op haar oeuvre ten opsigte van tema en selfs tegniek.

2.3. Gutter binne kunshistoriese konteks

Pauline Gutter kan beskryf word as 'n jong, Suid-Afrikaanse, wit, Afrikaanssprekende kunstenaar uit die Vrystaat – spesifiek ook van plattelandse herkoms. Soos hierbo vermeld, lig hierdie sake haar benadering tot kuns wel deeglik toe. Sy het haar graad in beeldende kunste aan die Universiteit van die Vrystaat in Bloemfontein in 2003 voltooi (Britz, 2011:8; Crampton, 2008; Botha, 2011:14).

As onafhanklike kunstenaar het Gutter reeds verskeie solo-tentoonstellings gehad, onder meer by Aardklop Nasionale Kunstefees, die Kunsgalery by die Universiteit van Stellenbosch, die Kunsgalery van die Noordwes-Universiteit, Potchefstroom en by Oliewenhuis-kunsmuseum in Bloemfontein (Botha, 2011:14). Haar werk maak ook deel uit van verskeie versamelings, nasionaal en internasionaal, waaronder die versamelings van Oliewenhuis Kunsmuseum; die William Humphreys-galery; die Sanlam permanente versameling; die ABSA permanente versameling; die Universiteit van die Vrystaat; die Noordwes-Universiteit en die Universiteit van Stellenbosch (Botha, 2011:14).

Sy debuteer as solokunstenaar in 2008 met die uitstalling *Opslag* (Crampton, 2008; Botha, 2011:14). Hier word temas soos bestaansreg, grondbesit, die plaaslewe, en veral plaasmoorde aangespreek. Dit is opgevolg deur haar volgende solo-uitstalling, *Stand*, wat in 2010 by Aardklop Nasionale Kunstefees in Potchefstroom geopen is. Hierdie tweede solo-uitstalling bied 'n aantal vertakings van die temas wat Gutter in *Opslag* aangespreek het (Botha, 2011:14). Die kunstenaar beskryf haarself en haar werk as 'n "... kunstenaarstem, wat ek reeds daargestel het ten opsigte van boerdery en Afrikaanse kultuur ..." (in Britz, 2011:8). Sy maak duidelik aanspraak op haar herkoms (kultureel en geografies: as deel van die boeregemeenskap en die Afrikaner) as belangrike aspekte van haar werk.

Sy ontvang in 2011 die gesogte Helgaard Steyn-prys, wat jaarliks om die beurt aan 'n komponis, skilder, skrywer of beeldhouer toegeken word. Die werk *Silenced I* (2008 – Fig.5) verteenwoordig haar oeuvre in die toekenning van hierdie prys (Britz, 2011:8). Hierdie werk is 'n oorgroot portret van 'n swart plaaswerker wat in haar kenmerkende ekspressief-realistiese styl uitgevoer is.



Figuur 5. GUTTER, Pauline. *Silenced I* (2008)

Hoewel sy ook in ander mediums werk, verkies Gutter olie op doek. Sy gebruik ook houtskool op papier en soms eksperimenteer sy met video, animasie en installasiekuns (Botha, 2011:14; Britz, 2011:8; Gutter, 2008).

In 2013 ontvang sy die Absa l'Atelierprys vir haar installasiewerk *Die huweliksaansoek* (2013 – Fig.6). Hierdie werk bestaan uit 'n monumentagtige (falliese) struktuur, waarop 'n uitbeelding van 'n bees in 'n kraal en 'n outydse swart telefoonhandstuk aangebring is. Met die optel van die handstuk, as mens luister na dit wat hoorbaar is uit die gehoorstuk, word die deelnemer aan die kunswerk blootgestel aan idees van voyeurisme en ekshibisionisme. Die werk spreek die wyse aan waarop boere moontlik hul vroue kies soos wat hul beste sal uitkies om mee te teel (De Freitas:2013); dit sinspeel ook op die gewilde realiteitsprogram *Boer soek 'n vrou*. Mens sou hier die vroue kon beskou as objekte wat geparadeer word vir manlike verbruik.



Figuur 6. GUTTER, Pauline. *Die huweliksaansoek* (2013)

In aansluiting by die plaasagtergrond soos hierbo kortliks aan die orde gestel, is 'n verdere uitbreiding op haar temakeuses en die verband daarvan met haar plaasbestaan op hierdie stadium nodig. Haar oeuve spreek die daaglikse bestaan van die boeregemeenskap van Suid-Afrika aan, met spesifieke uitbeelding van die Vrystaatse platteland.

Gutter se werke bied sodoende 'n refleksie van verskeie elemente en aansigte van die lewens van boere en hul omgewing. Haar werke lyk moontlik op die oog af soos blote waarnemings van 'n landelike lewe. Tog is die landelike aspek en plaasomgewing gelade temas binne kontemporêre Suid-Afrika, en kan die plaas as plek van politieke, fisiese en emosionele konflik nie ligtelik opgeneem word nie (Hundt, 2008:11). Hierdie saak geniet meer aandag onder die bespreking rakende plaasaanvalle, wat later volg.

Haar werke beeld veral (plaas)landskappe, boere en hul families (portrette), en plaasdiere – hoofsaaklik beeste – uit. Die skaal van die werke is gewoonlik groot (die landskappe mag maklik byvoorbeeld 80 cm x 150 cm wees en etlike portrette is op monumentale skaal uitgevoer sodat 'n gesig 'n ruimte van 100 cm x 120 cm mag opneem). Hierdie relatief groot skaal is 'n eienskap wat Gutter in haar landskapwerke koppel aan die oopte en ruimtelikheid van die Vrystaatse platteland (Gutter, 2008:5). Verder stel Hundt (2008,11) dat haar portretwerke geensins binne die grense van "tipiese" portretstudies beskou kan word nie. Die enormiteit gee 'n heroïese element aan die werke – sodat die plaasmense en hul grond wat verbeeld word, groter as die lewe voorkom op meer as een vlak.

Haar styl neig om voor te kom as ekspressionisties-realisties; dit bevat ook elemente van impressionistiese kwaswerk. Die werke varieer tussen hierdie style – sommige werke is dalk meer ekspressionisties, en ander mag eerder klem plaas op realisme of bied 'n impressionistiese blik wat veral tegniek betref. 'n Besonder kenmerkende eienskap van haar werke is die onderliggende toon van ongemak of onsekerheid. Hierdie aspek kan soos volg verduidelik word: aan die een kant laat die bekende en herkenbare Suid-Afrikaanse platteland Gutter toe om aan die aanskouer 'n onmiddellike aanknopingspunt te bied - die landskap is bekend, en landskapskildering is 'n prominente genre in veral ouer Suid-Afrikaanse kuns. Gehore herken die tonele en objekte wat uitgebeeld word as dele van 'n wêreld waarmee hul – binne Suid-Afrika – bekend is. Hierdie aanknopingspunt trek die aanskouer uiteindelik ver genoeg in totdat hy of sy tot die besef kom dat daar heelwat meer komplekse inhoute oorgedra word deur die werk as 'n blote weergawe van die uiterlike voorkoms van die omgewing. Wat presies hierdie "meer komplekse inhoute" is, is egter nie dadelik verwoordbaar nie. Hierdie ervaring vind plaas omdat die skynbaar eenvoudige landskaptoneel as gelade aangevoel word: daar is 'n onderliggende gevoel van afsondering, vrees of onsekerheid, soos hierdie verhandeling sal argumenteer.

Gutter se skildertegniek is besonder kenmerkend. Haar lyngebruik en kwashale is energiek, besig en tasbaar. Sy trek die ontwikkeling van haar tegniek self ook terug na haar lewe en grootword op die plaas. Die grofheid, hardheid en taktiele aspekte van plaaslewe speel 'n direkte rol in haar gevoel vir die omgewing wat uitgebeeld word in kleurvolle, gesturale terme: soos wat die omgewing hard en getekstureerd is, so gee die kwashale ook 'n harde of getekstureerde indruk. Verder verwys sy spesifiek na die onderrig wat sy per geleentheid ontvang het onder die belangrike Suid-Afrikaanse kunstenaar Diane Victor (geb. 1964), met klem op die wyse waarop objekte tot visuele vergestaltung kom in 'n kunswerk – veral die

gedagte dat die gevoel en moontlikhede van die *medium* moet bydra tot die gevoel van die *objek* (Gutter, 2010).

Haar kunsbeskouing word in hierdie verband ook gerig deur die feit dat die voorwerpe en werktuie op die plaas waar sy grootgeword het, meesal oud was en tekens van jarelange gebruik dra. Dinge en omgewings op die plaas het 'n tekstuur van gebruik en deurleefdheid; dit is tasbaar en die ruwe kwaliteit vertel 'n storie van jare se werk, wind, en weer en son, breek en herstel. Hierdie dimensie kom ook voor in haar werk veral met betrekking tot die klem op die taktiele aspekte van die omgewing.

Gutter is verder van mening dat 'n kunswerk energie moet hê wat deur die aanskouer aangevoel kan word (Gutter, 2010). Haar tegniek is een van die aspekte wat hierdie energie na die kyker oordra. Die kragtige lyngebruik en ritmiese, warrelende kwashale boei die aanskouer, en sluit uiteindelik ook aan by die krag van die boodskap agter die skildertegniek. Haar werke, wat op die eerste vlak van waarneming as uittreksels uit 'n gewone dag op die plaas voorkom, word soos hierbo genoem deur 'n dieperliggende tema en inhoudelike aspekte saamgebind, soos veral blyk uit die plaastemas in die uitstalling *Opslag*. In hierdie uitstalling, wat later verder onder oë geneem word, word die plaastema van werk, afsondering en eenvoud verder aangewend om die tema van onsekerheid en plaasmoorde in Suid-Afrika aan die orde te bring (Britz, 2011:8) – kyk ook afdeling 2.5.

In fel kontras met haar liefde vir die platteland, die plaas en die afsondering van plaaslewe, bestaan daar wel ook die vrees en onsekerheid wat eintlik direk verband hou met hierdie selfde aspekte: die feit dat boere in afsondering op hul plase leef (weg van die stadsgejaag) maak hul juis meer weerloos vir aanvalle. Dit waarvan hul afhanklik is vir hul heenkome – hul plaas – is ook dít wat hul direk in die pad van gevaar plaas (Van Zyl, C., 2008:16). Plaasaanvalle is 'n komplekse aangeleentheid en persepsies daaromheen raak die diskoers hiervan ten diepste. Daar bestaan veral 'n persepsie (wat gerugsteun word deur statistiek – kyk 2.5) dat plaasaanvalle grootliks gemik is op veral wit boere in Suid-Afrika. Verder is die feit dat hierdie fenomeen meer algemeen geword het na 1994 bydraend daartoe dat plaasaanvalle gesien word as deel van 'n groter ontmagtigingsproses van wit mense en veral wit boere.

In 'n gesprek met my (2010) vertel Gutter hoe die eerste stuwing plaasaanvalle, spesifiek plaasmoorde in haar omgewing begin het toe sy 'n jong kind op skool was. Dié gebeure, tesame met 'n bewuswording van die grootskaalse omvang van Suid-Afrikaanse plaasmoorde, lei tot ingrypende veranderinge in haar vreedsame plaasbestaan. Dit gee veral aanleiding tot die

ervaring van onsekerheid en vrees, en tot die besef dat boere aspekte van hul daaglikse lewe sou moes verander in pogings om hul veiligheid te bevorder. Diefwering moes byvoorbeeld voor vensters so gemaak word dat petrolbomme nie deur die ruite gegooi kon word nie. Haar ouers het albei begin om deurentyd vuurwapens te dra en die kinders – sy, haar broer en drie susters – mag nie meer buite die huis gespeel het sonder ouertoesig nie (Gutter, 2010). Die gereelde ontstellende nuus van boere en hul families wat aangeval en vermoor is op hul plase het deel geword van 'n langdurige werklikheid wat moontlik oor die jare selfs in intensiteit toegeneem het eerder as om af te neem (Van Zyl, C., 2008:16).

Gutter noem dat sy op dié betrokke tema fokus juis omdat dit iets is wat so 'n groot rol in haar lewe gespeel het. Die eerste plaasmoord in hul omgewing (soos hierbo na verwys) is slegs 15km van hul plaas af gepleeg. Dit was 'n gruwelmoord waar 'n hele gesin wreed uitgewis is. Sedertdien is sy, haar gesin en ander families op plase "gewoond" aan die konstante vrees en onsekerheid; 'n boeregesin en ook ander mense soos werkers op die plaas kan op enige stadium die volgende slagoffers word (die hele kwessie van 'n potensiële slagoffer-mentaliteit en vrees as daaglikse realiteit is opsigself belangrike en komplekse sake). Sy ervaar 'n konstante "sluipende geweld" wat vir haar voel of dit al hoe nader aan haar kom soos wat meer boere en hul gesinne op plase aangeval word. Sy noem spesifiek gevoelens van vrees, afsondering (nou in die negatiewe sin van hulpeloosheid) en onsekerheid (Gutter, 2010). By nadere beskouing kan hierdie vrees, afsondering en onsekerheid deurlopend in haar werke opgemerk word – Gutter wil enersyds sodanige gevoelens reflekteer en andersyds ook by die publiek 'n bewussyn kweek van die lot van plaasmense. In hierdie opsig is haar kuns deel van 'n benadering wat gemik is op sosiale kommentaar en bewusmaking.

2.4. Die werke van *Opslag*

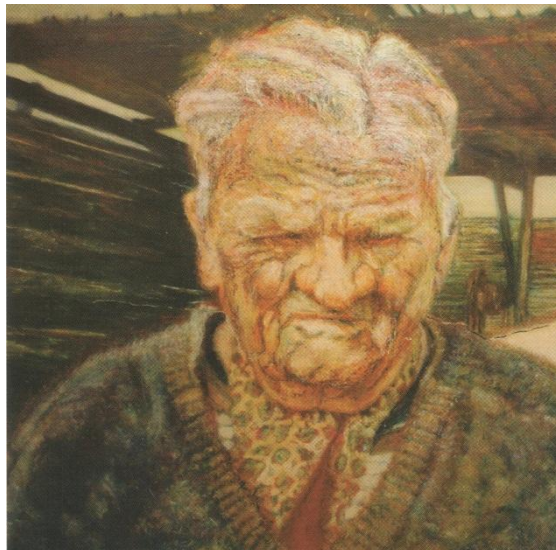
Hierdie verhandeling het reeds melding gemaak daarvan dat die uitstalling *Opslag* 'n verskeidenheid kunsvorme inkorporeer. Ter konteksskepping volg hier 'n bespreking van hierdie kunswerke binne onderskeie onderwerpe, te wete portretstudies, genreskildering en stillewens, asook die gebruik van video en installasiewerk. Die spesifieke fokus wat binne hierdie verhandeling op landskapskildering, en spesifiek die geselekteerde landskapwerke deur Gutter, geplaas word noop my om nie landskapskildering uit *Opslag* in hierdie afdeling te inkorporeer

nie, vanweë die aandag wat dit ontvang met die lees van die werke en ook by die bespreking van die landskapskildertradisie in Hoofstuk Drie.

2.4.1. Portretstudies

Gutter se oeuvre sluit 'n groot aantal portretwerke in; haar uitstalling *Stand* (2010) bestaan byvoorbeeld slegs uit portretwerke. *Opslag* toon Gutter se voorliefde vir portretwerke in verskillende benaderings.

Die afmetings van sommige van die portretwerke in *Opslag* is, soos in *Stand*, byna heroïes groot – digby twee meter hoog. Die persone wat uitgebeeld word se gesigte is so groot, en so prominent geplaas op die doek dat hulle 'n byna konfronterende effek op die aanskouer het (mens kan byvoorbeeld dink aan die Amerikaanse superrealis Chuck Close [1940 –] wat veral bekendheid verwerf het vir sy grootskaalse, frontale portretwerke). Die ervaring van mense se gesigte op hierdie skaal is vreemd; asof die wese van 'n individu vergroot, uitgerek en meer akueel-beleefbaar gemaak word.



Figuur 7. GUTTER, Pauline. *Kmdt G.L. Botha* (2005)

Kmdt G.L. Botha (2005 – Fig. 7) is 'n voorbeeld van so 'n groot werk. Hier is Gutter se ekspressiewe kwashale en los verfaanwending prominent. Die persoonsobjek se gesig word in genoeg detail uitgebeeld om herkenbaar te wees, maar die skilderstyl se gebrek aan fotografiese detail is hoogs suggestief van aspekte van die karakter. Op die groot (190 cm x 180 cm) houtoppervlak is daar byvoorbeeld iets wat lyk soos 'n skeur, wat bo-oor die man se gesig strek. Hoewel die man wat uitgebeeld word nie voorkom om spesifiek te poseer vir die werk nie, maar dalk eerder besig met sy daaglikse doen en late, ruk die skeur oor die oppervlak van die werk die kyker, en daarmee saam die kunswerk, tot stilstand. Vanuit hierdie waarneming groei daar 'n ongemaklikheid rondom die werk. Die naam en die man in die werk verklap niks wat ongemak veroorsaak nie, maar die skeur op in die werk se skrilte teenwoordigheid bring onrustigheid. Kennis van *Opslag* se onderwerp sal natuurlik begeleidend wees tot 'n begrip van Gutter se verwysing deur die plasing van die skeur – die skeur is egter uniek tot hierdie werk, en kom nie as element in ander werke voor nie. Hoewel Gutter nie in enige van die skilderwerke in *Opslag* die grusame werklikheid van 'n plaasaanval/moord uitbeeld nie suggereer haar skilderye die konstante ongemak van die invloed van lewensgevaarlike bedreiging op die psige van die wat daardeur geraak kan word.



Figuur 8. GUTTER, Pauline. *Boer Souls* (2008)

In teenstelling tot die opvallend groot portrette in *Opslag (asook Stand)* is daar ook 'n ander versameling portretstudies van Gutter genaamd *Boer Souls (Boeresiele)* (2008 – Fig.8). Waar die werk soos *Kmdt G.L. Botha* 'n alleenstaande werk is wat 'n enkelfiguur uitbeeld, stel *Boer Souls* 'n verskeidenheid mense voor. Hierdie werk bestaan uit 'n versameling van 46 klein olie op hout portretstudies wat elk 30 cm x 24 cm groot is.

Elke portret beeld 'n enkele persoon se gesig uit. Hierdie persone wissel in ouderdom, van relatief jonk tot baie oud, mans en vroue. Die samebindende faktor tussen die werke is die feit dat elkeen van hierdie persone deel uitmaak van die boeregemeenskap, hoewel daar niks anders in die werke verskyn om die mense binne 'n konteks te plaas as hul gesigte en die titel nie.

Hierdie gesigte word in Gutter se kenmerkende styl van energieke, besige en kragtige lyngebruik verbeeld. Kleure en lyne werk bo-oor en saam met mekaar om elke gesig te vorm. Hoewel sommige werke se lyngebruik meer ekspressief as ander is, is die gevoel van taktiele rykheid deurlopend teenwoordig.

By aanskouing van hierdie werke is dit onmiddelik duidelik dat die uitbeelding nie streef tot 'n verheerlikte of geïdealiseerde uitbeelding van die betrokke modelle nie. Hierdie mense se *siele* word spreekwoordelik voorgelê vir aanskoue, soos die titel ook aandui. Die taktiele rykheid van Gutter se tegniek gee diepte aan die oppervlak van die werk, maar hierdie diepte - en selfs grofheid - word verder gevoer na die grofheid en plooiërigheid, die harde doodgewoonheid, van die mense wat uitgebeeld is.

Die deinsigerigheid van die uitbeelding van sommiges se gesigte, in samehang met die titel wat verwys na siele, gee aan die werk 'n gevoel van onvastheid, asof 'n dromerige waarneming met vlietende detail en malende kwashale getoon word. Die karakters, of siele, van die mense word ten spyte van (of dalk juis as gevolg van) hierdie deinsigerige representasie oorgedra. Tog word die eienskappe van elke persoon eerder as deel van die groter kollektief uitgebeeld – hierdie gedagte mag iets sê oor die kunstenaar se ver-beeld-ing van boere as 'n kollektief of gemeenskap.

Daar kan verder gestel word dat die portrette staan as opsomming van die groter boeregemeenskap, in hul witheid, geslag, ouderdom, en persoonlikheid wat verbeeld word. Die deinsigerige, dowwe voorstelling kan sinspeel op verskeie aspekte rakende die boeregemeenskap. Dit mag spreek van 'n gedeelte van die Suid-Afrikaanse gemeenskap wat

besig is om te verdwyn, of te verander. Wat die spesifieke ervaring van die aanskouer van hierdie werke ookal mag wees, is dit duidelik dat *Boer Souls* tematies ooreenstem met die ander werke in *Opslag* wat 'n gevoel van onsekerheid en verganklikheid oordra.

Na aanleiding van die bespreking van hierdie werke is dit duidelik dat verskeie benaderings tot portretskildering gebruik word om die idee van die bedreiging en onsekerheid van die boeregemeenskap aan die aanskouer van dié werke oor te dra. Gutter se portretwerke is natuurlik nie haar enigste werke wat hierdie idee tuisbring nie. Vervolgens sal sogenaamde genreskildering en stillewes voorgedra word om haar verdere uitbeelding van hierdie idees bloot te lê.

2.4.2. Genreskildering en stillewes

Gutter se uitbeelding van die lewe van die Vrystaatse boeregemeenskap inkorporeer nie net die mense wat op die plase woon en werk nie, maar ook elemente van alledaagse lewe op die plaas. Hier speel Gutter se uitbeelding van plaasdiere 'n belangrike rol. Hoewel sy ook ander diere skilder (soos skape), neem beeste in *Opslag* 'n noemenswaardige plek in. Verskeie werke op hierdie uitstalling beeld beeste uit, sonder die teenwoordigheid van die menslike figuur.



Figuur 9. GUTTER, Pauline. *Afwagting* (2007)

Afwagting (2007 – Fig.9) is 'n voorbeeld van Gutter se gebruik van beeste op dramatiese groot skaal van 150 cm x 220 cm. 'n Groep beeste word, in olieverf op doek, naby die voorgrond in 'n kraal uitgebeeld; die prentvlak is besonder vol en skep die gevoel van klaustrofobie. In die agtergrond kan die kraal se staal- en draadheinings gesien word. In die voorgrond is dele van verskeie bewegende, malende beeste se koppe en liggame te bespeur. Die hooffokus is in die middelvoorgrond van die werk, waar een bees met sy kop skuins bo 'n ander s'n direk na die aanskouer kyk. Hier is 'n skokgewaarwording: die bees word bedreig (hy is waarskynlik op pad slagpale toe) en dit lyk asof hy pleit by die aanskouer. Die bees se kop wat na die aanskouer kyk en die fokuspunt van die werk is kom voor asof dit in teenstelling met die omgewing is. Die bees se blik op die aanskouer kan geïnterpreteer word as afwagting, soos die titel impliseer, en as onsekerheid: oor *wat* gaan gebeur en oor *wanneer* dit gaan gebeur.

Soos met Gutter se ander werke is haar tegniek in hierdie werk energiek en kragtig. In hierdie werk dra hierdie spesifieke styl by tot die gevoel van malende beweging, en selfs verwarring van die diere in die kraal.

Gutter gebruik die beeste in die kraal hier as 'n baie sterk metafoor. Sy oorbrug die mens se vermeende gevoelloosheid teenoor die dood van ander (mense en dier) deur 'n beeld te skep van 'n slagting. Hierdie beeste is in 'n kraal, maar daar heers 'n sterk ondertoon van onsekerheid. Hierdie gevoel word aangehelp deur die feit dat die diere so naby aan mekaar staan, en dit lyk of daar konstante, benouende, deurmekaar beweging is. Die diere word in die plek van die mense van die boeregemeenskap geplaas. Die beeste is in die kraal, waar hulle moet wees, net soos wat die boere op hul plase is. Soos wat die boer kwesbaar is vir plaasaanvalle, is die bees weerloos teen die dreigende slagting.

Hierdie metaforiese uitbeelding word verder versterk deur die een bees wat direk vir die aanskouer kyk, en waarna die uitspreek van 'n menslike pleidooi geprojekteer kan word. Die aanskouer weet dat die bees moontlik geslag gaan word, en daarna geëet gaan word.



Figuur 10. GUTTER, Pauline. *Their Last Supper: Unfinished* (2007)

Die enigste stillewe wat in *Opslag* verskyn is die reuse *Their Last Supper: Unfinished* (2007 – Fig.10) (wat sou vertaal kon word as *Hul Laaste Avondmaal: Onvoltooid*), wat 'n groot (220 cm x 170 cm) werk in olie op doek is. In hierdie werk word 'n oondbak bo-op 'n tafel met 'n blokkiestafeldoek uitgebeeld. Binne in hierdie bak is daar gaargemaakte ribbetjies en aartappels. Die voorkoms van hierdie kos is nie vreemd op enige spesifieke manier nie, maar die besonder groot uitbeelding daarvan plaas 'n fokus daarop wat onmiddellik die skynbaar gewone voorkoms onder 'n vraagteken plaas.

Gutter verhaal deur hierdie werk die element van skielikheid wat met 'n plaasaanval geassosieer word. Die naam van die werk vertel die meeste oor die boodskap van die daarvan: dit verwys na iemand se *laaste maal*, met die gelade Bybelse verwysing tot die Laaste Avondmaal voor Christus se inhegtenisneming en die gedagte van sy liggaam wat gebreek word met die instelling van die Nagmaal (soos vertel deur Markus 14:22 [Bybel, 1983]). Hierdeur word 'n beeld van marteling, dood, verraad en opoffering opgeroep. Hierdie *laaste maal* word verder gedefinieer as *onvoltooid*, of *nie klaar geëet nie*. So kom die onverwagse en die skielike na die voorgrond. 'n Toneel word in die aanskouer se geestesoog geskep van 'n gesin wat aansit om te eet. Hul is nie bewus dat dit *hul laaste maal* sal wees nie. 'n Scenario kan ver-beeld word, in die aanskouer se gedagtes, van 'n gesin wat terwyl hul besig is om hierdie doodgewone ete te

nuttig, oorval word deur hul aanvallers, en – na aanleiding van die titel – vermoor word, met die ongenuttigde kos as stil getuies.

2.4.3. Video en installasiewerk

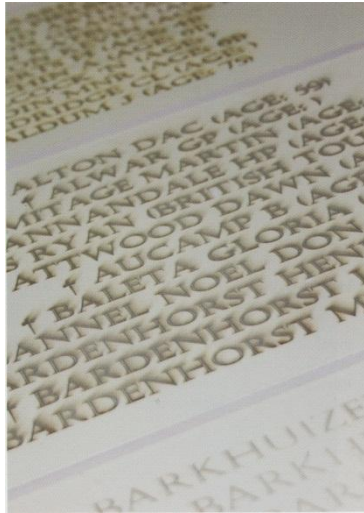
Wat die videomedium betref inkoporeer *Opslag* een werk genaamd *Bullet Proof* (of dan *Koeëlvas* of, indien die feit dat die Engelse titel in twee woorde letterlik opgeneem word, *Bewys van koeël*) (2008 - Fig.11). Gutter skep in hierdie werk 'n vreesaanjaende uitbeelding van die skielike einde wat aan 'n lewe gemaak kan word. Sy konstrueer 'n klankbaan wat klink soos kap- en skraapgeluide; dit krap aan die bewussyn van die aanskouer, terwyl kru beelde van slagting verder die brutaliteit van plaasmoord suggereer. Uiteindelik insinueer die video die finaliteit van moord, hier spesifiek plaasmoorde (vgl. Horn, 2008:18). Die titel is uiteraard ironies – lede van die boeregemeenskap is juis kwesbare mense en juis *nie* "koeëlvas" nie.



Figuur 11. GUTTER, Pauline. *Bullet Proof* (2008)

Amper as opvolg, of nabetrugting, tot die brutale moord wat verbeeld word in *Koeëlvas* staan die installasiewerk *Ter nagedagtenis* (2008 – Fig.12). Hierdie werk is in medium en benadering anders as die ander werke van die uitstalling. Dit is nie in olie op doek nie; ook nie andersins geskilder of geteken nie. Dit is ook nie bedoel om teen 'n muur vertoon te word nie, maar word as installasiewerk op die grond geplaas, by die aanskouer se voete. Aanskouers kyk dus af op die installasie. Dit bestaan uit 134 borde wat uit Perspeks gemaak is met laserbrand-uitsnywerk. Elk is 1.6 cm x 60 cm x 30 cm groot, met 12 laser-brandgegraveerde name van slagoffers van plaasmoorde op elk. Die borde lyk soos grafstene. Hierdie werk verwys op konseptuele wyse na

die landskap – omdat grafte in die aarde gelê word. Die name van gestorwe lede van die boergemeenskap herroep 'n tyd toe hul nog lewend deel was van die landskap in hul doen en late, en beklemtoon die feit dat hul nou deel is van die landskap deur hul liggame wat begrawe is in die grond. Hierdie werk, soos soveel ander werke uit *Opslag*, beklemtoon die werklikheid van verlies binne die boeregemeenskap.



Figuur 12. GUTTER, Pauline. *Ter nagedagtenis* (2008)

Van hier af word kortliks oorgegaan tot 'n konteksskepping van die eietydse plaasbestaan – veral soos wat dit belig word deur die kunstenaar se beskouing daarvan.

2.5. Kontekstualisering van 'n kontemporêre plaasbestaan

Daar is reeds aangetoon dat die lewens- en wêreldsbeskouing van die kunstenaar op besondere wyse inspeel op die werk wat hier behandel word. Haar lewens- en wêreldsbeskouing word veral gerig deur dinge om haar wat haar bestaan en bewussyn raak. Reeds in die eerste hoofstuk is daar verwys na noemenswaardige elemente wat inspeel op die boeregemeenskap van Suid-Afrika. Hierdie gemeenskap staan sentraal tot die ondersoek van

hierdie verhandeling, nie net omdat dit die onderwerp van Gutter se *Opslag* is nie, maar ook omdat sy self deel vorm van hierdie gemeenskap.

Aandag is reeds gegee aan die gedagte van 'n nostalgiese verlange na die platteland onder sekere mense in Suid-Afrika. Daniëlle Van Zyl (2008:127) voer in haar besonder insiggewende artikel, "*O, Boereplaas, geboortegrond!*" *Afrikaner nostalgia and the romanticisation of the platteland in post-1994 South Africa*, aan dat binne kontemporêre Suid-Afrika dit al hoe meer blyk dat daar, spesifiek onder Afrikaners, 'n nostalgiese smagting ontwikkel na die platteland. Gutter, wat haarself as Afrikaner(boer) tipeer (vgl. Gutter, 2010), se beskouing ten opsigte van haar posisie en verhouding met die platteland (haar verknogtheid aan die stilte en afsondering van die plaas, en haar gevoel dat die platteland 'n veredelende effek op 'n mens sou hê) kan met vrug ondersoek word in die lig van Van Zyl se stelling hierbo. Hierdie sentimentele, nostalgiese versugting is gebaseer, volgens Van Zyl, op 'n herskepping, binne die her-verbeelding (*re-imagining*), dat die lewe op die platteland heilsaam, eenvoudig en deugszaam is. Afrikaners sou, volgens Van Zyl, verlang na hierdie waardes en sekuriteit – wat hul assosieer met die platteland.

Van Zyl (2008:135) bespiegel dat die huidige golf van nostalgie binne die Afrikanergemeenskap blyk om 'n onlangse verwikkeling te wees, aangesien nostalgiese idees en beelde ten opsigte van die platteland nie nog altyd binne die Afrikanermentaliteit bestaan het nie. Hoewel die meeste Afrikaners histories glo dat hul 'n spesiale band met die natuur het, was dié beskouing vroeër nie so sentimenteel nie. Tog kan gevalle binne Afrikanergeskiedenis uitgelig word wat spreek van 'n soortgelyke oortuiging.

'n Vroeër voorbeeld van hierdie tipe versugting na die platteland kan in die plaasroman as literêre genre gevind word. Buxbaum (2011) stel in haar vergelykende studie, "*Embodying space*": *The search for a nurturing environment in Marlene van Niekerk's Triomf, Agaat and Memorandum*, dat die *plaasroman*, wat tydens die dertigerjare tot die middel van die twintigste eeu prominent was in Afrikaanse letterkunde ook 'n soort teruggrype na 'n geïdealiseerde idee van die platteland en die Afrikaner se verbondenheid aan grondbesit versinnebeeld. Sy (Buxbaum, 2011:30) situeer hierdie genre in die konteks van grondbesit: volgens haar is 'n plaas as erfposisie eens beskou as die geboortereg van elke Afrikanerseun (dit bevestig ook die manlike erflyn). Die historiese konteks van die 1930's in Suid-Afrika (die Depressie en die

nagevolge van die Anglo-Boereoorlog sowel as die Armbankeprobleem⁶) het egter hierdie waarborg onklaar gemaak en mense het plase verloor of moes padgee om ander redes. Baie plase was in ieder geval ook reeds soveel keer onderverdeel dat hul nie meer 'n lewensvatbare bestaan kon onderhou nie. Ander aspekte soos slegte reënval, swak wolpryse en droogte het verder bygedra tot die ondergang van vele plase (Buxbaum, 2011:30). Die plaas as erfgrond en identiteitsmerker is sodoende geproblematiseer.

In terme van die plaasroman voer Coetzee (1988:80-83) in sy seminale werk, *White Writing* aan dat sekere sosiale elemente op die voorgrond geplaas is deur Afrikaanse romanskrywers tydens die vroeë jare van die twintigste eeu. Hierdie elemente kom neer op 'n teruggryp na 'n kleinboer (*peasant*) bestaan – dus na 'n geïdealiseerde, mitiese leefstyl wat gebaseer is op 'n verbeelding van die skoonheid en reinheid wat geassosieer word met die mens se primêre gebondenheid aan die aarde, en verkry word deur 'n eenvoudige plaaslewe. Verder is twis oor erfposies, die duidelike klasse-onderskeid tussen grondeienaars en grondloses (of bywoners), die verstedeliking van verarmde plattelandse Afrikaners, die kompetisie tussen die swart en wit werkersmag op die myne en die spoorweë, en die bedreiging wat stadslewe vir tradisionele waardes ingehou het ook prominente temas in die plaasroman. Hierdie sosio-ekonomiese kontekste vorm uiteindelik deel van 'n epog in die Afrikanergeskiedenis. Die verheerliking van ou plattelandse waardes was een van vele wyses waarmee skrywers op die toestand van die Afrikaner binne hierdie tydperk gereageer het. Die geslag wat hulself in hierdie toestand van grondontneming bevind het, het hierdie verandering as 'n tragedie beskou.

Die plaasroman, volgens Buxbaum (2011) en Coetzee (1988), is 'n direkte uitvloeisel van die stelselmatige verandering in die lewensomstandighede en kulturele verwysingsraamwerk van die Afrikaner. Hierdie genre beeld volgens dié outeurs 'n geromantiseerde, geïdealiseerde weergawe van die familieplaas uit, 'n soort ontvlugting na 'n romantiese verlede. Hier word die verlies van 'n plaas as "geboortereg" – wat dikwels die tema van die roman is – ook dan gelykstel aan 'n tragedie. Sodanige sentiment is gekoppel aan die konsep van grondeienaarskap, en die afkoms daarvan deur geslagte heen – wat nie net gebonde is aan rekenskap teenoor voorvaders nie, maar ook aan die boer se nageslag.

Die romanskrywer C.M. van den Heever (1902 – 1957) skep byvoorbeeld in sy plaasromans (*Droogte*, 1930; *Groei*, 1933; *Laat vrugte*, 1939) 'n band tussen die erfgenaam van 'n plaas wat

⁶ Die sogenaamde Armbankeprobleem het in die vroeë jare, tot die 1940's, binne Suid-Afrikaanse politiek deurgaans aandag geniet (Vosloo, 2011:3; Giliomee 2003:315) en sou 'n rol speel in pogings om die Afrikaner te bemagtig – wat wel deeglik met die apartheidsideologie gebeur het.

verskil van dié band met 'n nuwe koper. Hierdeur sinspeel hy op 'n grootse konflik tussen eienaarskap gegrond in "natuurlike reg" en historiese realiteite (Coetzee, 1988:84). Die Afrikaner word dus by implikasie geken aan sy verknogtheid aan die grond en grondbesit, spesifiek van 'n plaas wat deur geslagte oorgedra is. Verder behels grondbesit 'n diep liefde vir die grond, die omgewing, en die landskap – op 'n vlak wat die voorkoms van die landskap insluit maar ook die grond as die stoflikheid van die landskap behels. Sodoende bevestig die plaasroman die versugting na eienaarskap van 'n plaas, asook die reg om dit te beskerm (kyk Buxbaum, 2011:30). Soos in Van den Heever se werke, word die mite van geboortereg/natuurlike reg gefundeer op die gedagte van die grondleggers van die plaas, wat nie met geld daarvoor betaal het nie, maar bloed, sweet en tranes geoffer het. Die boere kap, in hierdie beeld, self die plaas oop uit die wildernis (so "tem" hul die grond) en beskerm dit teen "barbaarse" aanvalle; selfs hul beendere bly in die grond agter in die familiekerkhof. Om die plaas te erf word daarom 'n saak van heilige vertroue, en om die plaas te verlaat is gelykstaande daaraan om die voorvaders te verlaat (Coetzee, 1988:85).

Cloete (1992) lê in haar insiggewende publikasie, *Afrikaner identity: culture, tradition and gender*, sekere aspekte wat Afrikaneridentiteit tydens die twintigste eeu onderskryf het bloot, en lig in hierdie verband die Afrikaner se verbondenheid aan plaaslewe, die platteland, en algemene grondbesit uit.

Haar verwysing na sekere meester-simbole (sogenaamde *master-symbols*) wat spesifiek te vinde is in skoolhandboeke tydens die apartheidsera (dit is die era van Afrikanerdominansie in Suid-Afrika) dui op 'n aantal onmisbare ideologiese wortels wat gesetel is in grondgebondenheid. Hieronder is die opvattinge dat God die Afrikanervolk in die lewe sou roep; dat Suid-Afrika "eintlik" aan die Afrikaner behoort deur hierdie heilige oorhand; dat die Afrikaner 'n taak in Afrika het wat deur God aan hom opgedra is; dat Suid-Afrika 'n land van boerdery is, en dat die Afrikanervolk as boere die kern van hierdie landboukundigheid uitmaak (Cloete, 1992:45; vgl. ook Vestergaard, 2001).

Coetzee en Buxbaum se siening oor die plaasroman blyk om teenstrydig te wees met Van Zyl se opmerking dat nostalgiese verlange na die platteland eerder 'n onlangse verskynsel sou wees. Die spesifieke datering van die verlange na die platteland as ervaring is vir die doel van hierdie studie nie werklik van belang nie, maar eerder die feit dat daar wel binne Afrikanerkultuur 'n teruggrype en (nostalgiese) verlange na die platteland en plaaslewe is en dat hierdie verlange waarskynlik lankreeds vasgelê is. Cloete (1992) se bydrae tot hierdie gesprek

spreek verder van die deurlopende rol van plattelandse plaaslewe in die psige van die Afrikaner. Vanuit hierdie ondersoek kan gestel word dat die Afrikaner beswaarlik genoem kan word sonder om na persepsies van grond en grondbesit te verwys.

Gutter volg, na aanleiding van die ondersoek wat geloods is na die inhoud van *Opslag*, nie 'n benadering van nostalgiese uitbeelding van plaaslewe nie. Diegene wat bekend is met plaaslewe sal weet dat menigte invloede inspeel op die lewens en bestaan van almal wat verbonde is aan plase. Natuurstoestande, soos droogte of vloede, kan nie beheer word nie, en kan rampspoedige skade aanrig. Veësiertes is soortgelyk aan hierdie rampspoedige weerstoestande. Vir die Suid-Afrikaanse boeregemeenskap is die onvoorspelbaarheid van die natuur egter nie die enigste bedreiging wat inspeel op hul voortbestaan nie.

Die politiese en kulturele omstandighede van die Afrikaner het drasties verander van wat dit was voor 1994 (as simboliese, maar ook politiese jaar van ooglopende verandering in Suid-Afrika), in vergelyking met die dekades wat hierdie jaar voorafgegaan het (Vestergaard, 2001:20). Binne Suid-Afrika se nuwe politieke bestel is die kwessie van grondeise byvoorbeeld hier ter sake, en word dikwels as kommerwekkend ervaar deur diegene wat daardeur geraak (kan) word. Hierdie verhandeling spits ditself egter nie toe op die gevolge, of selfs gangbaarheid, van die beleid van herverdeling van grond in Suid-Afrika nie. As rolspeler in die verwysingsraamwerk van die boeregemeenskap word hierdie beleid wel gesien as bydraend tot die toestand van die boeregemeenskap se veranderende aard (Steyn, 2005:119).

Gutter se persoonlike beklemtoning van spesifiek plaasaanvalle noodsaak egter 'n besinning hieroor. Hierdie saak is volgens haar 'n kernaspek van heelwat boere se daaglikse bestaan, en dit kom sterk in *Opslag* na vore as tema. Veral die vrees wat veroorsaak word deur die bedreiging van plaasaanvalle val hier op. Omdat hierdie verhandeling uiteindelik fokus op die ervaring van liminaliteit wat ook deur vrees vir gebeure soos plaasaanvalle veroorsaak word, is hierdie ervaring van vrees ter sake. In skerp ironiese kontras met die nostalgiese oplewing van liefde vir en verlange na die platteland, soos aangevoer deur Daniëlle van Zyl (2008), is die skrikwekkende en gereelde voorkoms plaasaanvalle en plaasmoorde 'n daaglikse realiteit vir (dikwels wit) boere en ook hul (meesal swart) werknemers in Suid-Afrika (Schutte & Strydom, 2005:115; Van Zyl & Hermann, 2011:9; Gutter, 2008:5; Van Zyl, B., 2012:5; Van Zyl, C., 2008:16). Die Suid-Afrikaanse Polisiediens (SAPD) definieer plaasaanvalle as "handelinge gemik teen die persoon of bewoners van plase of kleinboewes, hetsy met die bedoeling om te moor, te verkrag, te steel of om liggaamlike leed aan te doen" (Schutte & Strydom, 2005:115).

Plaasaanvalle het sedert 1991 geweldig toegeneem in getal. Hoewel Suid-Afrika een van die hoogste misdaadsyfers ter wêreld het, toon die toename in plaasaanvalle 'n proporsioneel groter toename as enige ander misdaad in die land (Schutte & Strydom, 2005:115).

Plaasaanvalle kan verskeie vorme aanneem, waaronder aanhouding, gewapende roof, moord en motordiefstal die prominentste voorkom. Verder kom verkragting, aanranding, mutilasie en trauma ook voor. Hoë kaliber gesteelde militêre wapens is dikwels die wapens wat deur aanvallers verkies word, maar ander handgewere, messe en pangas is ook dikwels betrokke. Slagoffers word tipies aangeval wanneer hul die veiligheid van hul huise verlaat, op pad na 'n landery of 'n veekraal – waar hulle meer kwesbaar en onvoorbereid is. Buitensporig baie geweld word dikwels gebruik; slagoffers word byvoorbeeld gemartel en doodgemaak terwyl die res van die familie teenwoordig is. Vernedering speel klaarblyklik ook 'n rol - dit blyk uit byvoorbeeld die voorkoms van lykskending. In sommige gevalle word slegs enkeles op 'n plaas vermoor, om sodoende die oorlewendes te demoraliseer sodat hul uiteindelik die plaas verlaat (Schutte & Strydom, 2005:117-118).

Van Zyl en Hermann se boek met die gepaste titel, *Treurgrond: 20 jaar van plaasaanvalle in Suid-Afrika* (2011) verskaf skrikwekkende inligting oor plaasaanvalle, met statistiek⁷ saamgestel volgens data verskaf deur TLU SA, Solidariteit, AfriForum⁸ en die Afrikaanse dagblad *Beeld*. In kort is die gevaar wat mense ervaar op hul plase vanweë plaasaanvalle die basis vorm vir 'n toestand van vrees, angs en onsekerheid (Gutter, 2008). Die kwesbaarheid van die boeregemeenskap vir plaasaanvalle word, soos reeds elders bespreek, vererger deur die feit dat plase per definisie plekke van afsondering is.

Heelwat oorsake word vir die voorkoms van plaasaanvalle aangedoen; Schutte en Strydom (2005:115) noem die kultuur van geweld, armoede, werkloosheid en swaarkry, onwettige immigrante, die beskikbaarheid van wapens, politiese motiewe, grondeise, intimidasie en frustrasie in Suid-Afrika. Rassisme, vergelding en terrorisme is ook motiewe (Schutte & Strydom, 2005:117). Die eertydse apartheidsregering se grondbeleid – dat slegs wit mense

⁷ Volgens die outeurs (Van Zyl & Hermann, 2011:11) word 'n bekommerenswaardige toename sedert die laat 1980s ten opsigte van plaasaanvalle bemark. 'n Konserwatiewe beraming van die aantal sterftes as gevolg van plaasaanvalle sedert 1991 staan op 2 500 (Van Zyl, C, 2008:16). Van Zyl en Hermann (2011:9) stel op hul beurt die getal tussen 1 500 en 3 000.

⁸ Solidariteit is 'n vakbond wat reeds vir meer as 110 jaar binne 'n verskeidenheid sektors in Suid-Afrika funksioneer (Solidariteit, 2012). AfriForum is 'n nie-winsgewende, onafhanklike inisiatief van Solidariteit, wat die belange van Afrikaners en die Afrikaanse gemeenskap op die hart dra (AfriForum, 2012).

grond mag besit (benewens uiteraard die problematiese sogenaamde tuislande waartoe swart grondbesit beperk was) – dra ook uiteraard groot gewig in hierdie verband.

Statistiek (Stuijt, 2011) toon dat 95% van alle slagoffers wit Afrikaanssprekendes is. Wit Engelssprekende gesinne maak ongeveer twee persent van die slagoffers uit. Die oorblywende drie persent is swart plaaswerkers (Du Toit, 2011:44). Du Toit (2011:45) noem dat kommersiële boere in Suid-Afrika sedert 1994 van 90 000 na 40 000 in 2011 verminder het – ook vanweë verstedeliking. In ieder geval moet plaasmoorde binne die konteks van die besondere hoë voorkoms van veral geweldsmisdaad in Suid-Afrika beskou word.

In die konteks van plaasmoorde versprei gevoelens van vrees en angs vinnig deur die gemeenskap, en lei dit dikwels tot verskeie langdurige psigologiese veranderinge en probleme vir beide primêre en sekondêre slagoffers (diegene wat self slagoffers was van 'n aanval en diegene wat nie noodwendig teenwoordig was tydens die aanval nie, maar wat geraak word deur die gevolge van die aanval). Op hierdie manier ervaar baie mense die trauma en gevolge van 'n plaasaanval (Schutte & Strydom, 2005:117). Krimpande getalle en lewensgevaarlike toestande dra daarom in die eietydse omgewing by tot 'n drastiese verandering in die lewenstoestande van die boeregemeenskap. Die kombinasie van hierdie toestande skep lewensomstandighede waar 'n gevoel van ontheemding en vrees 'n konstante werklikheid van die Boere se posisie in Suid-Afrika is.

2.6. Slotopmerkings

In hierdie bespreking is aandag gegee aan Gutter se lewensomstandighede en ander konteksmatige aspekte wat haar werk en die persepsies van 'n plaasbestaan inlig. Hier is spesifiek verwys na 'n oënskynlike nostalgiese verlange en verheerliking van die platteland en plaaslewe. Daarenteen is getoon hoe plaasaanvalle 'n konstante lewensgevaarlike bedreiging is wat op die boeregemeenskap se voortbestaan inspeel.

Die bespreking van 'n aantal werke uit *Opslag* het 'n oorsig van die uitstalling se tematiese benadering gebied. Die insigte wat uit hierdie bespreking verkry is het die verdere ondersoek na idees rondom plaaslewe (soos in verskillende gedaantes vergestand oor die loop van meer as 'n honderd jaar) in Suid-Afrika genoodsaak. Hierna is statistiek en die probleem van plaasaanvalle opgehaal om 'n andersoortige beskouing van plaaslewe as dié van die idilliese na vore te bring.

Die kommerwekkende teenwoordigheid van plaasaanvalle, soos die bronne in hierdie hoofstuk dit voorhou, maar ook soos deur Gutter verbeeld in *Opslag* spreek dus van 'n belangrike element van die bestaan van die boeregemeenskap. Die rol wat hierdie element het tot die uitbeelding van die Vrystaatse boeregemeenskap is oor besin in haar portretwerke, genreskildering en stillewes, asook video en installasiekuns. Landskapskildering, as spesifieke afdeling van die werke binne *Opslag* word egter as sentraal tot hierdie ondersoek in hierdie verhandeling gestel. Ten einde hierdie onderwerp in meer volledigheid te behandel bied die volgende hoofstuk 'n oorsig oor die ontwikkeling van landskapskildering soos wat dit vergestalt word binne die Westerse kunstradisie. Die estetiese modaliteit van die sublieme word binne hierdie oorsig spesifiek belig, vanweë die rol wat dit later speel in die lees van die geselekteerde kunswerke uit *Opslag*. Hiermee saam sal die ontwikkeling van landskapskildering binne Suid-Afrika ook oorweeg word, asook Gutter se plek binne hierdie ontwikkeling.

HOOFSTUK DRIE

Kunshistoriese begronding:

Landskapskildering

3.1. Inleiding

Opslag toon deurgaans 'n bemoeienis met landskapskildering. Soms kom landskappe in hierdie reeks as enkeltema na vore, maar word ook in samehang met portretstudies en genreskildering toegepas. Gutter se voorliefde vir plaaslewe en die platteland staan uiteraard as voedingsbron vir hierdie temas (soos uit persoonlike onderhoud, 2010).

Die uitbeelding van 'n landskap kan nooit 'n blote, onbetrokke, weergawe van die natuur wees nie – selfs die vermeende objektiwiteit wat aan byvoorbeeld "tipologiese" of "ortografiese" landskapuitbeeldings gekoppel word, is onder verdenking gebring en word eerder as spesifieke, ideologies-gelade en subjektiewe interpretasies van die landskap beskou (Büttner, 2011:20; Arnold, 1996:40; Harris, 2006:175). In die lig hiervan is dit nodig om Gutter se benadering tot hierdie onderwerp ook te beskou as 'n hoogs persoonlike interpretasie van die visuele gegewe in 'n reële landskap. Ter verdere agtergrond van Gutter se werk, omdat sy haarself tuisvind binne die tradisie van landskapskildering, bied die volgende afdeling 'n vlugtige oorsig oor tersaaklike momente binne die ontwikkeling van landskapskildering veral binne die Europese tradisie. Hierop sal 'n ondersoek volg na die ontwikkeling van die uitbeelding van die landskap binne Suid-Afrika, en daarna 'n bespreking van Gutter se landskapwerke as deel van dié tema in Suid-Afrika. Die tipe vrae wat hierdie bespreking rig, is eerstens om Gutter se kunshistoriese voorgangers in die landskaptradisie te vind, en tweedens om vas te stel hoe hierdie kunstenaars se werke 'n begrip van die landskapskildery as interpretasie van visuele gegewe aan die hand doen. Derdens moet vasgestel word hoe word die Suid-Afrikaanse tradisie van landskapskildering gerig word deur aspekte van Europese skilderkuns, en laastens word vasgestel op welke wyse 'n mens kan aangetoon dat aspekte van Gutter se benadering tot die

landskap ontleen word vanuit die Suid-Afrikaanse kunskonteks, soos geraak deur die Europese landskaptradisie.

Büttner (2011:19) stel in die seminale bron *Landscape painting: A history* dat die studie van landskapskildering aansienlik meer veelfasettig is as wat dit ooglopend mag blyk; dat dit verder daarom moeilik is om regverdig erkenning aan die individue en omstandighede waarbinne hierdie werke geskep is, te gee. Die rede hiervoor is dat landskapskildering oor die eeue soveel fases van metamorfose deurgegaan het dat spesifieke oomblikke en individue beswaarlik geoormerk kan word as alleenstaande oomblikke van verandering. Hy voer verder aan dat 'n historiese oorsig oor die ontwikkeling van hierdie tema vele slaggate inhou as gevolg van komplekse opeenvolgende, en soms oorvleuelende, kunsneigings (Büttner, 2011:19). Net so hou die huidige studie nie ditself voor om 'n volledige oorsig oor die ontwikkeling van landskapskildering te bied nie, maar fokus dit eerder kortliks op momente wat vir die doel van hierdie studie toepaslik is. Vanweë Suid-Afrika se geskiedenis as koloniale gebied van beide Nederland en Brittanje sal my ondersoek na die ontwikkeling van landskapskildering meestal fokus op die ontwikkeling daarvan binne hierdie lande, omdat kunstradisies in hierdie lande die Suid-Afrikaanse landskapskildertradisie veral geraak het. Hierdie besluit word gerugsteun deur die argument dat die eerste groot ontwikkeling van die outonomie van die landskap vanuit Nederland gekom het (in die sewentiende eeu), en dat hierdie ontwikkeling die belangrike verdere ontwikkeling van die landskap se outonomie as tema in Brittanje gelei het. Die eerste noemenswaardige kunsskepping binne hierdie veld wat in Suid-Afrika plaasgevind het, het (soos aangedui sal word) in die tweede helfte van die negentiende eeu posgevat, terwyl Suid-Afrika onder Britse regering was, en uiteraard sterk beïnvloed is deur aspekte van die Britse kultuur.

3.2. Wat is landskapskildering?

Fisiese grond is nie opsigself 'n landskap nie; dit is eerder bloot natuurlike terrein met fisiese elemente. 'n Landskap, daarenteen, kan beskou word as 'n *waarneming* van die fisiese terrein op 'n *spesifieke* wyse, wat ook in piktorale terme vasgevang kan word. Die landskap is daarom 'n intellektuele produk van skepping, en is verder 'n kulturele konsep wat voortvloei uit die bestudering van die natuur (Harmsen, 1988:11). Wanneer die kyker 'n landskapskildery waarneem, word die vraag byna outomaties intern gestel of die uitbeelding 'n juiste weergawe

van die werklike uiterlike voorkoms is⁹. Hierin speel die kunstenaar se strategieë 'n rol, maar die kyker se oortuigings word ook betrek (Arnold, 1996:40; Appleton, 1975:18¹⁰; Harris, 2006:175).

Binne die postmoderne diskursiewe omgewing word allerweë aanvaar dat die landskap nie bloot 'n natuurlike fenomeen kan wees nie, maar dat dit ook 'n teks, 'n intellektuele ruimte is, wat beteken dat dit 'n plek vir diskoers word. Hierdie landskap as diskoers is saamgestel uit 'n reeks tekens, wat op hul beurt gelaai is met ideologiese en psigologiese betekenis. Betekenis is gevolglik ook nie vas nie, maar is onderhewig aan die aanskouer se interpretasie – wat op sy beurt onderhewig is aan die konteks van ontvangs (Kleiner, 2011:1074). Dus is beelde wat geskep word vir openbare verbruik ontwerp om sekere interpretasies van 'n omgewing of konteks te bied; soms ook om verwagtinge ten opsigte van die gehoor se opvattinge oor kuns te betrek, en soms met die oogmerk om in te lig en 'n morele blik op sake te werp. Die visuele taal wat deur die kunstenaar benut word, is daarom deurspek met spesifieke persoonlike gesindhede, bevooroordeeling en opinies, en ook met ander sake soos klas, ras en geslag (Arnold, 1996:40).

Chu (2003:183) definieer in haar boek *Nineteenth-century European art* die term *landskapskildering* as 'n beskrywing van 'n wye verskeidenheid kunsuitings met een gemeenskaplike eienskap, naamlik die uitbeelding van buitlugtonele. Hierdie buitlugtonele kan berge, woude, velde, seë, riviere, of stede uitbeeld, met of sonder die teenwoordigheid van mense en diere, en kan vanuit enige tyd, huidig of verbeelde verlede (myns insiens, of selfs die toekoms) wees. Sewe tipes landskappe word deur Chu geïdentifiseer in kunskonteks, naamlik historiese landskappe, bergagtige landskappe, seeskappe, panoramiese landskappe, woudagtige landskappe, pastorale of idilliese plattelandse landskappe en stadskappe (*townscapes*). Sy (Chu, 2003:183) gee toe dat 'n landskap 'n skynbaar akkurate weergawe van die werklikheid mag probeer voorhou, maar verruim hierdie beskouing wel deur aan te dui dat dit ooglopend 'n produk van die kunstenaar se verbeelding kan wees. Die kunstenaar kan ook verskeie motiverings hê met die skep van die landskapkunswerk. Dit kan byvoorbeeld bedoel wees om die kyker te bekoor, te verwonder, te roer, in te lig, of te laat verlustig in dit wat aanskou word.

⁹ Hierdie byna outomatiese reaksie kan verbind word met die algemene benadering dat mimesis, of minstens 'n tipe realisme, dikwels verwag word in die konteks van skilderkuns, maar veral van landskapskilder.

¹⁰ Vanweë die beperkte aantal bronne wat 'n chronologiese benadering tot landskapskildering bied, sluit hierdie studie sommige werke in wat etlike jare terug gepubliseer is. Hierdie bronne word steeds krities benader ten einde veranderinge in opvattinge waar te neem en uit te lig.

In samehang met hierdie motivering kan landskapskildering gekategoriseer word volgens die spesifieke *estetiese modaliteit* waarbinne dit kan tuishoort, wat ook betrekking het op die spesifieke effek wat die werk op die aanskouer moet hê. Onder estetiese modaliteite stel Chu (2003:183) die volgende kategorieë: die skone of ideale, die sublieme, die pittoreske, die naturalistiese, en die topografiese. Aangesien hierdie verhandeling nie poog om 'n breedvoerige ondersoek van landskapskildering van stapel te stuur nie, sal hierdie kategorieë van estetiese modaliteit waar nodig kortliks aangeraak word, maar primêre fokus sal later op die *sublieme* binne Chu en andere se beskouing van landskapskildering geplaas word vanweë die belangrikheid daarvan binne die betrokke studie – hierdie saak word later verder beredeneer. Sekere onderwerpe leen hulself volgens Chu (2003:183) goed tot spesifieke kategorieë van die estetiese modaliteit. Hier stel sy (Chu, 2003:183) dat historiese landskappe byvoorbeeld dikwels geïdealiseer geskilder word; dat bergagtige landskappe en (stormagtige) seeskappe dikwels die sublieme uitbeeld; dat pastorale en idilliese plattelandse tonele meestal naturalisties van aard is, en stadskappe dikwels neig om eerder topografies te wees.

Die wese van landskapskildering is eiesoortig. Die landskap is, in teenstelling met objekte wat in ander skildergenres uitgebeeld word, 'n voortvloeiende geheelentiteit (vergelyk byvoorbeeld die losstaande objekte in 'n stillewe of die liggaam en gelaat in 'n portret). 'n Gedeelte van 'n rivier of 'n berg kan nie vasgevang word sonder om die omgewing waarin dit bestaan uit te beeld nie – landskapelemente en agtergrond is daarom verenig. 'n Waterval kan nie bestaan sonder die watermassa waaruit dit voortvloei, of die hoogte waarvan af dit na onder moet val nie. Die kunstenaar beeld dus dele van die landskap uit in konteks van die groter geheel waarbinne die dele bestaan. Die uitbeelding, ongeag hoe realisties en naturalisties, kan egter nie die geheel van die landskap vasvang soos wat dit in werklikheid bestaan nie, en daarom word die objekte in verhouding tot mekaar verbeeld binne die konteks van 'n "omraamde" deel van die groter geheel (kyk ook Clark, 1953:26; Mongan, 1963:587). Ingold (1993:153;154) beskryf die landskap as kunsvorm insgelyks as deel van 'n groter geheel, wat nie 'n geheel opsigself kan wees nie. Daarom verwys die tyd en oomblik wat uitgebeeld word na iets breër, wat geleentheid bied vir die verbeelding om te dwaal buite die raamwerk van die werk.

Harris (2006:175) stel verder dat visie, die waarneming van die landskap, binne landskapskildering noodwendig subjektief van aard is. 'n Landskapskildery is 'n skepping deur die kunstenaar en gaan gepaard met 'n *seleksie* en *herrangskikking* van die visuele gegewe. Deur waar te neem verbeel die waarnemer-skilder wat hy of sy selfversekerd *verwag* om te sien. Die kunstenaar kies wat gesien sal word, en dit wat die kunstenaar kies om te sien sluit

aan by dit wat hy of sy wil sien en daarom ook *projekteer* na die landskap (vgl. Appleton, 1975:18). Daniels en Cosgrove (1988:1) sluit hierby aan deur uit te lig dat die landskap bestaan as teken van 'n kulturele uitbeelding, en is daarom 'n simboliese uitbeelding van 'n fisiese sowel as 'n psigiese omgewing en ruimte. Hierdie opmerkings toon dat alle uitbeeldings lewensbeskoulik gerig word, wat ook gesien moet word in die konteks van die heersende lewens- en wêreldbeskouing van 'n gegewe tyd en plek. Sodoende kan alle landskapuitbeeldings ook gesien word as *interpretasies* van spesifieke waarnemings van, en response op 'n gekose omgewing.

Die invloed wat lewens- en wêreldbeskouing van 'n gegewe tyd en plek op landskapskildering het, sal uiteraard bepaal dat die uitbeelding van die landskap binne verskillende tydperke en plekke ook ooglopende verskille sal toon. Die verskille van hierdie *ver-beeld-ing* van die natuur spruit, in samehang met die spesifieke lewens- en wêreldbeskouing, vanuit die agting van die natuur binne 'n spesifieke era. Hier kan mens dink aan natuurbeskouings waar die natuur enersyds as agtergrond vir menslike en goddelike handeling gesien is (soos blyk uit middeleeuse afbeeldings) teenoor byvoorbeeld sommige Romantiese beskouings waar 'n versugting na eenword met die natuur sekere kunstenaars se landskapskilderye sou rig (mens kan hier dink aan Constable). Hoewel aspekte van representasie van die natuur dus deur eeue heen in kunsskepping waargeneem kan word, verander die outonomie (al dan nie) van die landskap na gelang van die samelewing se ingesteldheid teenoor die natuur self. Hierdie stelselmatige skuiwe in *ver-beeld-ing* van die natuur deur landskapskildering word vervolgens kortliks bespreek.

3.3. 'n Bondige historiese oorsig oor landskapskildering

Wanneer landskapskildering binne Westerse kunsontwikkeling beskou word¹¹, kan duidelike verskille in die benadering tot die uitbeelding daarvan oor tyd heen waargeneem word. Een van die opvallendste veranderings ten opsigte van die uitbeelding van die landskap is hoe dit binne sekere tydperke totaal outonoom funksioneer, maar ook vir baie eeue slegs as "verhoog" of

¹¹ Dit is belangrik om daarop te let dat die beskouing van die landskap, en dus ook die uitbeelding daarvan, in Oosterse lande anders ontwikkel het as in die Weste. Sjina staan as voorbeeld van hoe die landskap in kuns (geensins in samehang met die kronologie van Westerse ontwikkeling) uitgebeeld is om juis die natuur se skoonheid en spirituele krag te prys (Kleiner, 2011:197).

agtergrond vir die uitbeelding van ander temas benut word. Sommige outeurs (vgl. Friedländer, 1949:12; Mongan, 1963:581) stel dat hierdie ondergang en opbloeï van outonome landskapskildering 'n pendulêre beweging¹² volg. Büttner (2011:19) argumenteer egter dat die siening van die plek wat landskapskildering in kunsskepping deur die eeue inneem gesien moet word binne die konteks van die heersende smake, ingesteldheid en behoeftes (sowel as verwagtinge) van gehore en opdraggewers.

Die milieu waarbinne kunstenaars kuns skep – bedoelende hul afhanklikheid van opdraggewers en dié se smaakvoorkeure – het tot relatief onlangs bepaal dat hul nie kon bekostig om veel te eksperimenteer met temas wat nog nie breë aanvaarding geniet nie (Friedländer, 1949:12; Mongan, 1963:581). Hierdie stelling is van toepassing veral tot en met die sewentiende eeu maar veral met die latere impulse van die Romantiek, toe die kunstenaar homself toenemend geïsoleerd van die samelewing gevoel het en ook dikwels self gekies het om 'n meer marginale status aan te neem.

Sommige kunstenaars het reeds vroeër die terrein van relatief outonome landskapskildering beproef, maar 'n gebrek aan belangstelling daarin het gelei tot 'n tekort aan historiese invloed en erkenning van die belangrikheid van bydraes wat hierdie kunstenaars kon lewer in landskapskildering. Hiervan is Albrecht Dürer (1471 – 1528) 'n stawende voorbeeld, met verwysing na byvoorbeeld outonome landskapsketse wat hy gemaak het, maar nooit deurgevoer het tot “finale” skilderwerke nie (Mongan, 1963:583). Die landskap as onafhanklike tema kry eers sy beslag in die sewentiende eeu, veral in die Nederlandse tradisie, soos hierdie afdeling sal toon. Hierdie skynbare *vertraagde* ontwikkeling van landskapskildering as outonome kunsgenre kan toegeskryf word aan verskeie faktore. Die eerste hiervan hou verband met die wyse waarin die landskap beskou en ervaar is. Friedländer (1949:13) stel dat vroeë sosiale en ekonomiese ontwikkeling (veral voor die Renaissance en die opkoms van die middelklas in hierdie periode) nou bande gehad het met landbou en 'n bestaan wat gebonde is aan die natuur. Die werker in 'n landery, wat afhanklik is van sy daaglikse arbeid op die land, vind nie baat by landskapskildering nie, omdat hy dit nie van 'n verhewe of afgesonderde punt waarneem vir die eenheid daarvan nie en natuurlik nie 'n skildery kan bekostig nie. Bender (2002:103) sluit hierby aan deur te stel dat die mens se bestaan eers moes ontwikkel tot 'n vlak waar dit, ironies genoeg, onafhanklik sou word van fisiese grondbewerking, visvang en jag, om

¹² Kyk Winckelmann (2009, 27-34) [1755] vir 'n oorsig oor beskouinge van Griekse kuns as pendulumgedrewe: vanaf sogenaamd onvolwasse na wasdom en ondergang; hierdie beskouing dat kuns “ontwikkel” is gebaseer op Westerse idees van vooruitgang en kompliseer uiteraard die regmatige toekenning van estetiese waarde aan sogenaamde proto-style.

die punt te bereik waar die uitbeelding van die landskap ontroering kan uitlok deur die meer afstandelike oorweging daarvan.

Hoewel voorbeelde van landskapskildering vanuit antieke tye beperk is, bestaan daar vanuit antieke geskifte rakende landskapskildering belangrike tekens van die lig waarin die landskap gesien is. Binne hierdie geskifte word daar onder andere verwys na landskapskildering wat so aanskoulik, of selfs meer aanskoulik, sou wees as 'n werklike landskap. 'n Landskap wat besonder aanskoulik is, is ook na verwys as waardig om geskilder te word (Büttner, 2011:20). Hieruit is dit duidelik dat landskap daartoe in staat was om subjektiefbepaalde en spesifieke *betekenisse* oor te dra – wat dikwels die kunstenaar se primêre doel was.

In antieke Romeinse kunsskepping was landskappe tot 'n groot mate aangewend as versiering van mure in wonings en geboue (hoewel nie alleenlik hiër nie), soos duidelik blyk uit Vitruvius se *De Architectura* (c.15 V.C.) asook voorbeelde uit Pompeii en Herculaneum (Büttner, 2011:23). Die Griekse skrywer Philostratus (ca. 170/172 n.C. – 247/250 n.C.) skryf in sy 220 n.C. boek getiteld *Eikones* van landskapwerke wat geskep is vir hul outonome kwaliteit en betekenis (Büttner, 2011:30, Fleming, 1995:117). Hieruit kan die onderskeie betekenis wat gekoppel kan word aan landskappe, en die vaardigheid van landskapskildering om spesifieke idees te kommunikeer, afgelei word. Meer spesifiek kon die landskap as teken staan van inherente geestelike teenwoordigheid, of as verwysing na die saligheid wat te wagte is in die hiernamaals. Op 'n ander, minder verheerlikte vlak kan 'n persoon se grondeiendom – wat verband hou met die status wat met hierdie eienaarskap gepaard gaan – uitgebeeld word. Die landskap kan ook verwys na die rykdom wat verkry kan word uit landbou, of na 'n luukse lewe deur middel van tuine, en die voorstelling van vaderland as 'n teken van patriotisme. Büttner is van mening dat al hierdie aspekte tot verskillende mate, en in verskillende samestellings gevind word in landskapskildering van *alle eras* tot op hede (Büttner, 2011:20).

Die val van die Romeinse Ryk in (c. 400 n.C.) het kunsskepping, sowel as elke ander sfeer van die groter Westerse samelewing waar die Ryk se invloedssfeer gegeld het, direk beïnvloed. Landskapskildering word natuurlik ook hierdeur geraak, en soos wat die lewens- en wêreldbeskouing van die Middeleeue toenemend sigbaar word in hierdie era se kunsskepping, net so spreek die ver-beeld-ing van die natuur van 'n verandering ten opsigte van die ingesteldheid wat dit vooraf gegaan het.

Eerder as om die landskap slegs uit te beeld as tekenend van 'n spesifieke idee (soos die geval soms was in Romeinse muurskildering) is figure uit Bybelse verhale binne Middeleeuse kuns

meer prominent gestel, met hier slegs enkele verwysings na natuur. Die uitbeelding van die Bybelnarratief en -boodskap staan sentraal tot Middeleeuse kunsskepping, waar elemente uit die natuur bloot gebruik is om situering van die verhaal aan te dui. Voortspruitend uit hierdie ingesteldheid het die kunstenaar nie die behoefte tot natuurgetroue realisme ten opsigte van die landskap nagejaag nie, en dit het gelei tot 'n simboliese, amper abstrakte uitbeelding van die landskap. Enkele gestileerde elemente uit die natuur kon binne hierdie benadering dien as voorstellend van 'n landskap¹³ (Büttner, 2011:34, 38, Fleming, 1995:154, Kleiner, 2011:250). Landskapselemente word gevolglik dikwels non-naturalisties uitgebeeld, en tog beskik dit oor die nodige simboliese waarde om idees van die skepping, eienaarskap, rykdom, die idilliese, ensomeer, te kan verbeeld (Büttner, 2011:44).

Middeleeuse kunsskepping toon die kunstenaar se behoefte om dit wat geskilder word in geheel weer te gee. Hierdie mikpunt is uiteraard nie haalbaar binne die landskap nie, omdat die landskap per definisie 'n voortvloeiende entiteit is, wat nie *in geheel* uitgebeeld kan word nie. Gevolglik het kunstenaars probeer om gedeeltes van die landskap te isoleer as alleenstaande objekte. In 'n poging om hierdie strewe na te leef het kunstenaars probeer om alles wat in die natuur gesien kan word, te segmenteer (Clark, 1953:46). Voorbeelde is waar die landskap deur 'n venster of tussen twee pilare agter 'n figuur gesien word (die vensteromraming of opening tussen pilare dien as seleksie van 'n segment) of waar die landskap – weliswaar as agtergrond vir 'n groter menslike drama – baie duidelik in 'n voor-, middel- en agtergrond verdeel word.

Tydens die laat-middeleeue en vroeg Renaissance begin landskap, veral in die Lae Lande, wel stelselmatig om 'n toenemend prominente rol te speel veral in religieuse werke wat in opdrag van die Kerk uitgevoer is. Binne hierdie arena is die landskap verwelkom as gevolg van die geloofwaardigheid wat dit sou verleen aan die uitbeelding van heiliges en skrifgedeeltes. Op hierdie wyse "sluip die landskap die kerk binne". Die aanskouer se aandag word in sulke uitbeeldings afgelei van die figure sodat die oog ook kan rus op ander detail (Van Der Blom *et al.*, 1997:16).

¹³ Die Middeleeuse natuurbeskouing word ook gerig deur die dualistiese ingesteldheid van die tyd, naamlik dat die fisiese wêreld ondergeskik staan tot die goddelike sfeer. Daarom ook moet fisiese natuurelemente nie as sulks erken word nie, maar eerder simbolies instaan vir aspekte van die goddelike. Hierdie beskouing het kunsskepping in die Middeleeue ingrypend gerig. Die omvang hiervan word egter nie in diepte hier ondersoek nie, omdat kennisname hiervan as rigtinggewende element tot uitbeelding van die landskap voldoende is.



Figuur 13. VAN EYCK, Jan. Onderste middelpaneel van die *Ghentse altaarstuk* (1432)

Die Ghentse altaarstuk (*Fig. 13*), geskilder deur Jan van Eyck (c. 1390 – c. 1441) en moontlik ontwerp deur sy broer Hubert van Eyck (c. 1385-90 – 1426), staan as toonbeeld van verskeie kenmerkende benaderings tot landskapskildering in hierdie era. Die werk fokus op die religieuse verhaal wat in die voor- en middelgrond vertolk word deur die gegroepeerde plasing van verskeie figure. Die natuurlike omgewing, as landskap, strek oor die hele oppervlak, en ontvang besonder gedetailleerde aandag. Tog is sekere elemente opmerklik anders as landskapskildering wat hierdie era sal volg. Diepte word byvoorbeeld ietwat onwetenskaplik toegepas (wat dui op 'n laat-Middeleeuse begrip van perspektief). Die groepering van bome en woude rondom groepe geboue in die agtergrond toon die genoemde behoefte om elemente te segmenteer.

Vanweë die besondere aandag aan detail van flora in die werk kan plantegroei spesifiek volgens spesie uitgekien word, en deur hierdie uitkenning is dit duidelik dat die plante wat in die skildery geplaas is, nie natuurlik voorkom in dieselfde streke nie – die kunstenaar se seleksie en herrangskikking is hier van belang – deur te kies om plantegroei uit te beeld wat nie natuurlik saam voorkom nie kies die kunstenaar om 'n spesifieke boodskap oor te dra deur die uitbeelding van die [onnatuurlike] natuur. Die uitbeelding van inheemse asook uitheemse plantegroei dien dus 'n simboliese rol – as uitbeelding van God se mag in die skepping van alles op aarde (Büttner 2011:54). Die teenwoordigheid en gebruik van die landskap en die gepaardgaande natuurelemente staan dus duidelik in diens van die versterking van die simboliese waarde van die verhaal wat deur die werk voorgehou word.

Hierdie vyftiende-eeuse smagting na ruimtelikheid wat figure omring, histories situeer en definisie gee het verder gegroei. Die strewe na die uitbeelding van ruimte was die eerste stap, die ontdekking van die reëls van perspektief het eers daarna gekom (Friedländer, 1949:21; Mongan, 1963:584).

Die sestiende eeuse skilders, tydens die Renaissance, ag steeds die landskap meesal slegs waardig om in die agtergrond van kunswerke te verskyn. Verhale wat deur mense uitgebeeld word speel in die voorgrond af, en word bloot kontekstueel geplaas deur die teenwoordigheid van die landskap. Tog toon die wyse van kunsskepping in hierdie tydperk 'n beweging in die rigting van landskapskildering se onafhanklikheidswording in die vorm van sommige kunstenaars wat begin om te spesialiseer in landskapskildering. As gevolg van hierdie individue se meesterlikheid begin kunstenaars werke produseer waar die landskap deur een kunstenaar geskilder word en die figure deur 'n ander (Clark, 1953:25; Appleton, 1975:121).

Binne die Renaissance en Barok toon benaderings tot landskapskildering 'n groeiende belangstelling in kosmografie en die beskrywing van die fisiese wêreld. Gedurende die sestiende eeu word landskapskildering uiteindelik gevestig as 'n redelik outonome genre, maar kunstenaars kon steeds nie vrylik hul stilistiese uitdrukking fokus op landskapskildering nie, vanweë hul afhanklikheid van opdraggewers (Büttner, 2011:20).

In die sestiende eeu word Nederlandse en Vlaamse werke, veral werke uit Antwerpen, gewild onder reisigers. Hierdie werke was in so 'n hoë aanvraag dat kunstenaars na Antwerpen gestroom het, juis as gevolg van die beskikbaarheid van kopers. Opdragwerk van die voorafgaande eeue het per definisie kunstenaars se eksperimentering met style en genres ingeperk vanweë die spesifisiteit van opdraggewers se vereistes. Kunstenaars wag hier, so vroeg as die sestiende eeu, nie meer soseer vir 'n kommissie voordat hul begin skep nie, maar kan vrylik hul eie inspirasie volg – want daar was 'n groot genoeg kopersmark¹⁴ (Friedländer, 1949:50). Büttner (2011:106) stel dat Nederlandse en Vlaamse kunstenaars in hierdie tydperk nie net beskou is as die skeppers van die opwindende *nuwe* genre genaamd landskapskildering nie, maar hulle is ook beskou as dié kunstenaars om hierdie tipe werke te skep, en hoewel sommige kunskritici hulself teen die genre uitgespreek het, het dit steeds wye inslag gevind in Europa.

¹⁴ Hierdie verskynsel was wel 'n geïsoleerde geval wat vryheid aan kunstenaars gebied gee het wat keuse van tema-uitbeelding betref, maar sou eers eeue later 'n algemene ingesteldheid raak.

Een van die voordele van hierdie nuwe markgedrewe ontwikkeling was dat kunstenaars hul eie idees kon volg. Kunstenaars het meestal hul marknis gevind en daarby gehou. Die groter kopersmark het ook ruimte geskep vir kuns wat nie deel vorm van religieuse uitbeelding nie. Hieronder was kuns wat in kunsliefhebbers se huise kon hang wat aanklank by alle aanskouers kon vind deur middel van byvoorbeeld die skoonheid wat dit uitbeeld. 'n Liefde vir die natuur kon uitgespreek en tevrede gestel word deur die besit van 'n landskapwerk. Die eienaar van 'n landskapskildery het verder die voordeel om die skoonheid van die natuur te beleef, sonder die ongerief of moeite wat dit sou verg om self te gaan na 'n plek van aanskouing van 'n soortgelyke toneel (hierdie gedagte hou ook verband met die idee van die landskapskildery as 'n "venster"). Die afhanklikheid van die mens aan God kon tog steeds uiting vind in die uitbeelding van die kleinheid van die mens in die ruimte van die skepping, 'n tema wat aangesluit het by die heersende denke van die tyd (Van Der Blom *et al.*, 1997:32; Friedländer, 1949:51).

Teenoor landskapwerke wat vir 'n kopersmark geskep word, kan daar gesien word dat werke in opdrag van die kerk in die sestiende eeu (meestal altaarstukke) wel fokus op figure, maar die landskap se teenwoordigheid en belangrikheid as deel van die boodskap ontvang toenemend groter klem (sien byvoorbeeld Figuur 14) (Clark, 1953:27).



Figuur 14. PATINIR, Joachim. *Versoeking van die Heilige Antonius* (1529)

Met die aanvang van die sewentiende eeu begin die oortuiging in Nederland posvat dat dié land se platteland waardig is om geskilder te word, sonder versierings en bykomstighede (Van der

Blom *et al.*, 1997:53). Hierdie saak het 'n sterk kontekstuele basis: Nederland het vir jare geveg vir vryheid en geloofsvryheid, maar hierdie stryd word nie uitgebasaun in historie-kunswerke nie. Daar is eerder 'n stil, rustige, onsentimentele waardering vir die landskap waarvoor hul geveg het wat waargeneem word. Hierdie ingesteldheid – dat die grond self waardig is en waardeer moet word – lewer 'n noemenswaardige bydrae tot landskapskildering. Die behoefte om te reis, berge te klim en nuwe uitsigte te soek (alles wat vreemd en ver is) word nou vervang met 'n waardering en uitbeelding van die onmiddellike omgewing (soos mens veral sien in werke van Jan van Goyen [1596 – 1656] en Jacob van Ruysdael [1625 – 1682] – *Fig. 15-16*) (Van Der Blom *et al.*, 1997:63; Mongan, 1963:587).



Figuur 15. VAN GOYEN, Jan. *Rhenen* (1641)



Figuur 16. VAN RUYSDAEL, Jacob. *Bentheim Kasteel* (1653)

Die relatief laat ontstaan van die term *landskap* binne kuns, en die betekenisnuanses daarvan, toon ook hoe lank dit geneem het vir dié skildergenre om outonome erkenning te ontvang. Selfs binne Nederland, waar outonome landskapskildering eerste tot sy reg gekom het, het die woord *landskap* voor die middel van die sewentiende eeu bloot na 'n spesifieke stuk grond of streek verwys met geen verwysing na kunsskepping nie, hoewel dit in hedendaagse terme sinoniem is met kunstige uitbeelding van 'n spesifieke omgewing (Büttner, 2011:21).

'n Verdere ontwikkeling in die landskapgenre kom vanuit Frankryk. Hoewel die huidige bespreking nie fokus op die Franse skildertradisie nie, is hierdie ontwikkeling wel noemenswaardig. Büttner (2011:215) identifiseer Frankryk as die toonaangewende sentrum van kuns en smaak in Europa teen die aanbreek van die agtiende eeu. Die Franse skrywer Jean-Baptiste Dubos (1670 – 1742) stel in 1719 dat kuns, deur die natuur na te boots, gevoel kan oordra en gevolglik die aanskouer kan roer (sodanige sentimente antisipeer natuurlik ook die gevoelsmatige skakerings van die Romantiek wat sou volg). Ook het die Franse publiek geleidelik 'n voorkeur begin ontwikkel vir Nederlandse kuns van die sewentiende eeu. Die meer ontspanne leefstyl van die Franse adellikes, na die einde van die heerskappy van Louis XIV, word uitgebeeld deur die teenwoordigheid van die, meestal idilliese, landskap as deel van elegante (en soms hedonistiese) sosiale aktiwiteite (Büttner, 2011:220) – sien Antoine Watteau

(1684 – 1721) se *L'Embarquement pour Cythère* (*Aanvang van die reis na Cythera*) (1717 – Fig. 17) as voorbeeld hiervan.



Figuur 17. WATTEAU, Antoine. *Aanvang van die reis na Cythera* (1717)



Figuur 18. FRAGONARD, Jean-Honoré. *Die swaai* (1767)

Teen die middel van die agtiende eeu vind 'n merkwaardige verandering plaas ten opsigte van die wyse waarop die landskap beskou word – in die filosofie, kuns, literatuur en ander sferes. Dit begin met die groeiende gewildheid van die Engelse landskap-tuin – waar tuine uitgelê word om so natuurlik as moontlik voor te kom – stukkie bouvalle word opgerig met rankplante wat daarvoor tuimel, en die formele ordening van die klassieke tuinuitleg word versak ter wille van asimmetrie en kwasi-natuurlike plasings. Hierdie benadering kan bespeur word in Jean-Honoré Fragonard (1732 – 1806) se *L'Escarpolette (Die swaai)* (1767 – Fig.18). Hierdie tendens het stelselmatig deur die loop van die eeu na die Europese vasteland versprei. Hiermee saam het die denke van Jean-Jacques Rousseau (1712 - 1778) (veral die utopiese idee van die mens wat nader aan die natuur behoort te lewe) wye invloed regoor Europa gehad (Büttner, 2011:223). In dieselfde eeu gee die idee van die *Europese toer* (die sogenaamde *Grand Tour*) onder die bourgeoisie, veral in Engeland, aanleiding tot groter waardering van die landskap en veral die uitbeelding van die Italiaanse landskap, wat dikwels fokus op 'n nostalgiese beskouing van elemente – en bouvalle – van antieke kultuur (Büttner, 2011:230). Die skilderuitbeelding van die landskap in Engeland het egter steeds teruggegryp na die model en styl van die Nederlandse meesters van die sewentiende eeu, soos veral waargeneem kan word in die werke van Thomas Gainsborough (1727 – 1788).



Figuur 19. GAINSBOROUGH, Thomas. *Cornard woud, naby Sudbury, Suffolk* (1748)

Gainsborough se benadering tot die landskap spreek van 'n sentimentele en idilliese waarneming, eerder as 'n topografiese reproduksie (Büttner, 2011:244), soos afgelei kan word uit die werk *Cornard wood, near Sudbury, Suffolk* (*Cornard woud, naby Sudbury, Suffolk*) (1748 – Fig.19). In sy leeftyd was sy landskapwerke egter nie gewild nie, veral nie wanneer dit vergelyk word met die gewildheid van sy portretwerke nie – in laasgenoemde suggereer die landskap dikwels die status van die gegoede grondeienaars van die Engelse bourgeoisie (Chu, 2003:29).



Figuur 20. GAINSBOROUGH, *Mnr. en Mev. Andrews* (1750)

Die kritikus John Berger lewer in sy boek *Ways of seeing* (1972) kommentaar op die gebruik van die landskap, ook vanuit sy Marxistiese lees van Gainsborough se werk *Mr and Mrs. Andrews* (of dan *Mnr en Mev Andrews*) (1750 – Fig.20). Afgesien van sy ontleding van die voorkoms van die figure in die werk plaas hy klem op nie net die teenwoordigheid van die landskap nie, maar ook die spesifieke uitbeelding daarvan. Die landskap word in hierdie werk aangewend om die status van die jong getroude paartjie te bevestig. Hul finansiële welstand word eerstens beklemtoon deur die feit dat hul kan bekostig om 'n opdragwerk te laat maak. Hiermee saam spreek hul voorkoms, kleredrag en houding ook van hoë status. Die landskap (met duidelik bewerkte landerye en omheinde, verafgeleë grense) staan as teken van hul grondeienaarskap – iets wat hoog op prys gestel is as teken van rykdom in hul leeftyd (vgl. Berger, 1988:106).

Die landskap in kuns toon na aanleiding van die stelselmatige verandering in die gebruik daarvan oor die eeue heen 'n toenemende sterk teenwoordigheid, asook 'n groter klem op die naturalistiese uitbeelding van die landskap. Na aanleiding van die ondersoek tot op hede kan

hierdie verandering in *benutting* of *funksie* van die landskap gekoppel word aan spesifieke invloede op die lewens- en wêreldsbeskouing van die samelewings waarbinne kuns wat die landskap inkorporeer, geskep is.

Die tydperk vanaf c. 1750 – 1850 toon 'n besondere oplewing van die gewildheid en outonomie van landskapskildering, veral in Brittanje. Hierdie oplewing vind sy oorsprong vanuit baie oorde, soos die Italiaanse landskapskildering van Canaletto (Giovanni Antonio Canal, 1697 –1768), en die Franse kunstenaar Claude Lorrain (1600 – 1682) wat veral in Engeland baie gewild was, sowel as Nicholas Poussin (1594 – 19 November 1665). Hierby geld die invloed van die sewentiende-eeuse landskapskildering van die Nederlandse meesters. Met die aanvang van die negentiende eeu het landskapskildering 'n aanvaarbare skildergenre vir meeste Britse akademici geword, maar was dit steeds nie so hoog in aansien as wat historiese skilderye geag is nie (Chu, 2003:175). Een Britse kunstenaar het hom egter daarmee beywer om landskapskildering se plek in die implisiete (en soms eksplisiete) hiërargie van genres te verander. Hierdie kunstenaar was Joseph Mallord William Turner (1775 – 1851). Vervolgens staan die bespreking stil by 'n aantal bydraes deur Turner – met spesifieke klem op die wyse waarop Turner nie net die status van landskapskildering verhoog het nie, maar ook op die wyse waarop hierdie kunstenaar daarin geslaag het om hierdie statusverandering te bewerkstellig deur die gebruik van benaderings wat met die sublieme verbind kan word.

3.4. Die sublieme landskap en opvolgende ontwikkelings

Turner het dit op homself geneem, as 'n lid van die invloedryke *Royal Academy of Art* in Londen, om die status van landskapskildering te verhoog¹⁵. Turner pas in sy landskapwerke verskillende estetiese modusse toe, vanaf die pittoreske, die topografiese, die ideale, tot die sublieme. Sy voorkeur was egter die sublieme (Chu, 2003:184).

Die tydperk van voorkeur vir sublieme uitbeelding binne die visuele kunste word oor die algemeen in verband gebring met 'n emosionele reaksie binne landskapskildering van Romantiese kunstenaars tussen ongeveer 1750 – 1850, met Turner as uitnemende toonbeeld

¹⁵ Die opkoms van kunsakademies was prominent in hierdie tyd; soms is hierdie instansies beskou as beklemmend en voorskriftelik (soos die Royal Academy ook soms ervaar is onder die direkteurskap van Sir Joshua Reynolds) maar die invloedrykheid van die akademie kan beswaarlik onderskat word. Dit is verder insiggewend dat vernuwende kunstenaars soos Turner ook by die Royal Academy werksaam was (Chu, 2003:184).

van die volle uitdrukking van hierdie kunstige benadering (Smith, 2013). Sy, en ander kontemporêre kunstenaars, se aanhang van die sublieme moet egter van nader beskou word, aangesien die beginsels waarop die sublieme gebaseer is, nie net belangrik is om Turner se werk te verstaan nie, maar ook belangrik is met die oog op sake wat sentraal tot hierdie verhandeling staan.

Die betekenis van die term *sublieme* hou vandag, in algemene gebruiksterme, verband met die ervaring of waarneming van iets wonderliks. Chu (2003:71) staaf dat die woord egter in die agtiende eeu aangewend is om 'n baie meer spesifieke waarneming van die wêreld te beskryf, en hierdie betekenis kan teruggetrek word na die gebruik van hierdie woord uit antieke tye. Die betekenis van hierdie woord vloei vanuit die idee dat alle visuele ervaring nie bloot verdeel kan word in die skone (*beautiful*) en die lelike (*ugly*) nie. Dit is die geval omdat sekere estetiese ervaringe die aanskouer diep kan aanraak sonder om noodwendig mooi of lelik te wees (Chu, 2003:72). Die Griekse geleerde Longinus (werklike naam onbekend) het in die eerste eeu n.C. die woord *subliem* gebruik om hierdie redelik komplekse emosionele ervaring te beskryf – 'n emosionele ervaring wat, volgens Ryan (2001:267), deur Longinus interessant genoeg gekoppel is aan 'n geweldige verlies aan vryheid.

Die mees prominente denker wat die definiëring van *die sublieme* binne die agtiende- en negentiende eeue in die Britse konteks sou beskryf was die politikus en filosoof Edmund Burke (1729 – 1779). Sy deurslaggewende invloed spruit uit sy seminale werk wat die sublieme ervaring ondersoek, genaamd *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, waarvan die eerste uitgawe in 1757 gepubliseer is¹⁶ (Finley, 1979:141).

Hierin tref Burke 'n duidelike onderskeid tussen die *skone* (*beautiful*) en die *sublieme* (*sublime*). Hy beskryf die skone as sagtheid (*smoothness*), kleinheid (*smallness*), verfyntheid (*delicacy*), geleidelike variasie (*gradual variation*), matigheid van kontoere (*mildness of contour*), soos (volgens Burke) vergestalt in die vroulike vorm. Die sublieme, hierteenoor, bestaan volgens Burke in en as gevolg van werklike of denkebeeldige sintuiglike konfrontasie met vrees (*fear*) en

¹⁶ Al was Burke die leidende figuur rakende die begrip van sublieme ervaring in Brittanje in die agtiende eeu, was Immanuel Kant (1724 - 1804) rondom dieselfde tyd aan die stuur van konsepte rakende die sublieme in kontinentale Europa (vgl. Ryan, 2001:266; Sarafianos, 2005:58; Smith, 2013). Dit is ook so dat Kant soms beswaar aangeteken het teen sommige van Burke se opvattinge rondom die sublieme. Die mees noemenswaardige hiervan is sy beswaar teen Burke se oortuiging dat fisiologiese reaksie as gevolg van 'n sublieme ervaring die *rede* sou oorskadu. Hierdie debat – en ook die meer filosofiese aspekte van Kant se benadering – word nie in hierdie verhandeling verder onder die loep geneem nie, maar fokus word eerder geplaas op beskouings van Burke as Britse denker se bydrae in die skepping van die definiëring van die sublieme ervaring en die gevolglike oplewing wat daaruit gevloei het in Britse landskapskildering van die opvolgende dekades.

verskrikking (*terror*). Hieruit volg dat alles wat sintuiglik waargeneem word en wat kan lei tot verskrikking, inderdaad as subliem beskou kan word (Finley, 1979:142).

Ryan (2001:265) verduidelik hoe dié diskoers in die agtiende eeu nie soseer begaan was met skilderkuns nie, maar eerder begaan was met 'n spesifieke ervaring wat die self impakkeer. Verder voer Ryan (2001:266) aan dat Burke se weergawe van die sublieme fokus op die subjek se groeiende bewuswording van sy/haar eie gevoel van *beperking (limitation)* – en die uiteindelige waarde van hierdie gewaarwording binne sosiale en etiese kontekste. Smith (2013) is van mening dat Burke die sublieme ondersoek in terme van fisiologies-verwante reaksies op verskynsels in die natuur as 'n uitvloeisel van 'n instink van *selfbehoud*. Tot sover is die aspekte van vrees, verskrikking, beperking en selfbehoud as fasette van die sublieme kortliks aan die orde gestel. Hierdie insigte word verruim deur 'n verdere aantal fasette wat ook aan die sublieme toegeskryf word – en wat die kompleksiteit van hierdie term illustreer.

Chianese (1998:437), met verwysing na Burke se *Enquiry (1757)*¹⁷, stel dat die sublieme handel oor krag – die bonatuurlike krag wat die natuur op die mens se lewe en bewussyn het. Burke (vgl. Burke, [1757] deel IV & Chianese, 1998:437) baseer sy definisie van die sublieme op die konsep van *natuurlike krag*, wat *verbasing* en *vrees* insluit. Burke is verder van mening dat natuurelemente dreigend moet wees om 'n sublieme ervaring teweeg te bring. Hy stel die krag waaroor 'n bul, as gevaarlike dier, beskik iets is wat subliem is, teenoor 'n os, wat getem is, se natuurlike krag wat nie subliem is nie. Dus stel hy (Burke, [1757] deel IV, vgl. Chianese, 1998:437) dat iets wat deur die mens getem en beheer kan word, nie subliem kan wees nie. Die sublieme hou daarom altyd 'n element van dreigende onsekerheid in.

Sarafianos (2005:59) sluit hierby aan deur te verduidelik dat Burke pyn sentraal stel tot die sublieme ervaring. Hy verwys na Burke se beskrywing van *verlustiging (delight)* as 'n kombinasie van positiewe pyn en relatiewe plesier – wat nie soortgelyk is aan positiewe plesier nie, maar afhanklik is van die verwydering van pyn en gevaar – hierdie ervaring is subliem. Burke stel dat wanneer pyn en gevaar te naby aan die subjek is, dit geen verlustiging kan gee nie maar bloot vreesaanjaend is; aan die ander kant sal 'n sekere afstand tussen die subjek en sy of haar pyn en gevaar kan lei tot verlustiging (Sarafianos, 2005:60, vgl. Smith, 2013). (Die gedagte dat die aanskouer van Gutter se werk hom of haar op 'n veilige afstand vanaf die vermeende gevaar bevind, is belangrik in hierdie verhandeling.) Burke ([1757], deel IV) stel verder dat die vrees/angs (*terror*) aggressief genoeg moet wees om 'n onnatuurlike spanning te

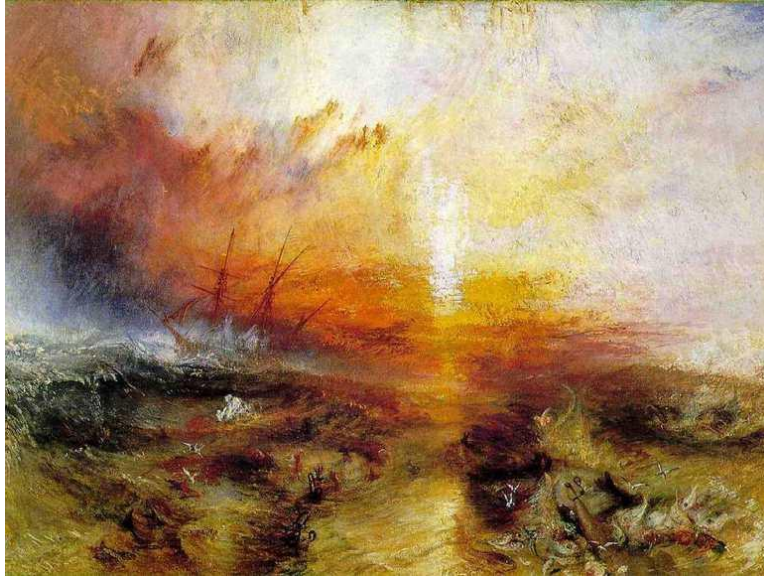
¹⁷ Voorts sal na Burke se werk *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (1757)* verwys word as die *Enquiry*.

veroorzaak, wat die ervaring van pyn oproep en gevolglik lei tot 'n sublieme ervaring. Rabb (2009) beskryf hierdie sublieme ervaring as sensasie van opwinding (*thrill*) om gevaar van konfrontasie met die ongetemde natuur en die oorweldigende kragte daarvan. Hieruit volg dat die sublieme ook verootmoedigend (*humbling*) is (Rabb, 2009).

Burke identifiseer verder *ontbering* (*privation*) as nog 'n element van die sublieme, en deel dit op in drie afdelings van verskrikking: *leegheid* (*vacuicy*), *afsondering* (*solitude*), en *stilte* (*silence*). Net soos stilte kan harde klanke wat die sintuie oordonder ook tot sublieme ontroering lei. Burke ag ook *grootsheid* of *uitgestrektheid* as eienskappe van die sublieme. Gekoppel hieraan is *oneindigheid* (as die ekstreme punt van grootsheid en uitgestrektheid), wat vervolgens ook subliem is. Dit wat die oog nie die einde of grens van kan sien nie kom ook as 'n tipe oneindigheid voor, wat dus ook koppel aan die sublieme. *Donkerte* word ook as subliem gestel, omdat dit stremming op die sintuie plaas. Vae beelde, wat uiteindelik aan donkerte gekoppel is as gevolg van die uitwerking daarvan om ook stremming op die sintuie te plaas, vorm ook deel van die sublieme ervaring, omdat dit gevoelens van vrees en gevaar oproep. Donker en verwarrende uitbeelding van onsekerheid lei dus die krag van verbeelding tot hartstog, wat subliem is (Finley, 1979:143, vgl. Chu, 2003:71, Smith, 2013).

Hieruit lei mens af dat daar 'n aantal baie spesifieke fasette van die sublieme bestaan wat duidelik definieerbaar is en aan hierdie komplekse begrip gestalte gee.

Op hierdie stadium is dit wel nodig om te noem dat Burke nie gevoel het dat kuns en die sublieme noodwendig stalmaats is nie. Waar daar moontlik tans 'n gevoel bestaan onder die kunspubliek dat die sublieme deur middel van spesifieke uitbeeldings in landskapskildering mag voorkom, was Burke egter van mening dat skilderkuns juis *nie* die sublieme kan oordra nie. Hy stel dat die belyning van die natuur en sy kragte in die vasvang daarvan op doek te vasgestel (*fixed*), te definitief sou wees. Hierdie vaslê van die voorkoms van die natuur veroorsaak dat die onsekerheid wat in wese aan die sublieme gekoppel moet word, volgens Burke nie oorgedra word nie. Hier moet inderdaad wel in gedagte gehou word dat Burke moontlik nooit die werk van Turner gesien het nie (Chianese, 1998:437).



Figuur 21. TURNER, William. *Slawehandelaars gooi gestorwes en sterwendes oorboord – aankomende tifoon* (1840)



Figuur 22. TURNER, William. *Reën, stoom en spoed – Die Great Western Railway* (1844)

Menigte van Turner se werk (soos *Slavers Throwing overboard the Dead and Dying - Typhoon coming on* [*Slawehandelaars gooi gestorwes en sterwendes oorboord – aankomende tifoon*] [1840 – Fig.21] en *Rain, steam and speed – The Great Western Railway* [*Reën, stoom en spoed*

– *Die Great Western Railway*] [1844 – Fig.22]) kan as voorbeelde geneem word van skilderye wat spreek van die uitbeelding van die sublieme in landskapskildering (of, in die *Slawehandelaars*, van seeskappe wat ook 'n variasie van die landskap is). Dit is omdat die werke ooglopend spreek van aspekte soos die vreesaanjaendheid van die krag van die natuur, of skrikwekkende gebeure waar die mens magteloos staan teen 'n krag van onheil. Finley (1979:165) stel dat hoewel Turner nie alleenreg het as grondlegger van die sublieme landskap in skilderkuns nie, hy wel as een van die belangrikste figure binne dié kategorie van landskapskildering staan. Turner se werke spreek van die onmiddellike impak van die natuur op die sintuie, soos deur Burke beskryf. Volgens Finley het Turner in sy sublieme landskappe nie net 'n verwantskap tussen die fisiese en die transendentale ontwikkel wat 'n nuwe vlak van kunsperspeksie teweeggebring het nie, maar ook 'n duidelike openbaring van dit wat nie maklik uitgebeeld word nie (vgl. Chu, 2003:71).

Turner het daarin geslaag om in sy leeftyd landskapskildering se potensiaal om abstrakte idees weer te gee optimaal na vore te bring. Hoewel sommige van sy werke byna ekspressief abstrak voorkom, is hul steeds figuratief en spreek sy werke van veel meer as blote waarneming van die natuur. Die werke is veel eerder baie spesifieke interpretasies van die visuele gegewe van 'n landskap. Chu (2003:184-189) noem dat idees van die mens se geringheid teenoor die natuur, die verganklikheid van die mens, die wreedheid van die mens, die innovasie en vooruitgang van tegnologie en vele ander idees in die landskapwerke van Turner vasgevang is. Turner het self ook by die Nederlandse meesters van die sewentiende eeu inspirasie gevind, maar het in sy werk die grootsheid van die natuur meer doelbewus en prominent na vore gebring (vgl. Büttner, 2011:250).

Met die stelselmatige ontwikkeling van wetenskaplike kennis, en spesifiek die veld van geologie, het die idee van die sublieme, as onmeetbare en ongedefinieerde weergawe van die natuur toenemend in konflik gestaan met wat akademici van die uitbeelding van die landskap verwag het. Dit was die geval juis omdat die "wetenskaplike" meting en definiëring van die natuur en al sy elemente al hoe meer algemeen begin raak het (Smith, 2013) – genus- en spesiename is byvoorbeeld aan plante en diere toegeken, en landskappe (as ietwat abstrakte begrip) is toenemend konkreet afgebaken, benoem, beskryf en besit. Die uitbeelding van die sublieme landskap het vervolgens ook begin kwyn in die tweede helfte van die negentiende eeu. Smith (2013) stel egter dat die idee van die sublieme steeds 'n rol gespeel het in landskapskildering in die dekades wat gevolg het, en verder was Burke se *Enquiry* (1757) steeds tydens die negentiende eeu die sentrale teks in Brittanje rakende die gedagte van die sublieme.

Hierdie verhandeling voer aan dat aspekte van die sublieme in Gutter se landskapuitbeelding nagespeur kan word. Die doelstelling is egter om Gutter se uitbeelding van die landskap en daarmee saam die sublieme ervaring wat sy uitlok deur die uitbeelding van die landskap, op pedanties-letterlike wyse in verband te bring met die werke uit die hoogbloei van sublieme landskapskildering nie. Werke soos dié van Turner word in hul konteks verstaan as tekens van 'n spesifieke sosiale reaksie wat voortgevloei het vanuit prominente filosofieë (soos veral vervat in Burke se *Enquiry*), en vervolgens binne landskapskildering 'n hoogtepunt bereik het. Gutter se toepassing van die landskap vloei uiteraard nie vanuit dieselfde sosiale konteks nie, en poog ook nie om die stiltiese en ander impulse van die Romantiese landskapkunstenaar klakkeloos na te jaag nie. Wat wel gaan blyk uit die argumente in hierdie navorsing is dat Gutter se verbeelding van die landskap óók geposisioneer kan word as 'n unieke tipe sublieme benadering tot landskapskildering, juis as gevolg van die emosionele respons wat dit ontlok binne die spesifieke konteks waarin die werke geskep en ontvang word, hetsy bewustelik al dan nie.

3.5. Die moderne era: die landskap in die vroeg-twintigste eeu

Met die kwyning van die gewildheid van die landskap as outonome genre wat simboliese waarde en 'n noemenswaardige boodskap sou kon oordra teen die tweede helfte van die negentiende eeu het die landskap stelselmatig weer eens 'n andersoortige rol begin inneem (Coetzee, 1988:151). Binne die ontwikkeling van die Modernisme word die landskap aangewend nie as outonome entiteit nie, maar as teken van die verandering in denke ten opsigte van estetiese uitbeelding, soos deur byvoorbeeld die Impressioniste, Post-Impressioniste, Fauviste, en andere (Büttner, 2011:314). Hierdie kunstenaars streef nie na die uitbou van landskapskildering as onderwerp nie, maar benut eerder die waarde van die landskap as voertuig vir 'n spesifieke wyse van waarneming en uitbeelding. Die landskap staan daarom in diens van formele eksperimentasie met die prentvlak, of as psigologiese ruimte, of as abstraherbare ruimtelikheid.

Die verskillende posisies wat landskapskildering deur die eeue ingeneem het as onderwerp, soos blyk uit die bespreking sover, is ooglopend divers. Hierdie diversiteit stel landskapskildering daartoe in staat om veelvlakkig gelees te word as teken van lewens- en wêreldbeskouing van gegewe periodes en style. In die eietydse omgewing dra landskapskildering waarskynlik nie soveel kritiese gewig nie en word dikwels geassosieer met

meer tradisionele sogenaamde Sondagskilders. Daar is wel oor die laaste dekades – veral sedert die laat sestigerjare – ’n voorkeur vir eiesoortige betrekking van die natuur in kunsvorme soos *happenings*¹⁸, *aard- of omgewingskuns* (kunstenaars soos Strijdom van der Merwe [1961-] se sogenaamde aardkuns sal ook hier onder tel), en *performances* (Büttner, 2011:400) – en in hierdie lig is Gutter se oeuve en gebruik van die landskap in die konteks van *skilder* nie besonder algemeen in “ernstige” kunskringe nie. Daar kan weliswaar verwys word na die sogenaamde superrealiste in die 1970s en 1980s – kunstenaars soos die Amerikaanse Richard Estes (geb. 1932) se stadskappe kan in sekere opsigte as eietydse “landskappe” geles word (Arnason, 2004:629). Verder het die Neo-Ekspressioniste, en veral ’n kunstenaar soos die Duitse Anselm Kiefer (geb. 1945), in die besonder naam gemaak vir die grootskaalse gemengde media-landskapskilderye waar veral die rol van plek (spesifiek by Kiefer) in die verwerking van pynvolle herinnering en die verskrikking van die geskiedenis (Kleiner, 2011:989). Sy werke bevat inderdaad ook aspekte van die sublieme vanweë die dreigende en dikwels onmeetbare gevoel wat dit oordra. In sy werk *Nigredo (Verswarting)* (1984 – Fig. 23) toon byvoorbeeld ’n uitgestrekte Neo-ekspressionistiese, swart gebrande landskap wat suggestief inspeel op die letsels wat enersyds op Duitse burgers, maar andersyds op die groter mensdom gelaat is na die vreesaanjaende gebeure van die Tweede Wêreldoorlog.



Figuur 23. KIEFER, Anselm. *Verswarting* (1984)

Benewens vir Kiefer se opgang tydens die 1980s is dit wel so dat die landskap minder ooglopend voorkom as genre van keuse by nuutgekanoniseerde kunstenaars. Hierdie afname

¹⁸ Woorde soos *happenings* en *performances* word nie vertaal nie aangesien hulle betekenis in Afrikaanse Kunstgeskiedenisjargon reeds geëk is. Deur hierdie woorde in skuinsdruk te plaas word wel erkenning aan hulle Engelse ontleding gegee.

in die gewildheid van die landskap as onderwerpskeuse vir ernstige kunstenaars hang verder ook saam met die relatiewe kwyning van skilderkunstige werke in toonaangewende eietydse kunsomgewings soos die groot biënnales en kunskompetisies – soos ook in die inleidingshoofstuk vermeld. Hierdie tendens is waarneembaar sedert die 1960's; film en video sowel as variasies van konseptuele kuns sou die kunsobjek as noodwendig permanente en "verhewe" objek verdag maak en ander areas van kunsmaak word gevolglik ondersoek (Gaiger, 2004:89-91). Alhoewel daar vandag moontlik meer skilders as ooit tevore is, word hierdie kunsvorm daarom nie altyd hoog geag nie – maar dit bly 'n gekose medium vir kunsversamelaars. Aan die ander kant is skilderkuns steeds ook vandag nog by uitstek van toepassing vir die vergestaltung van die mens se diepste menslikheid (Gaiger, 2004:94) en om uitdrukking te gee aan narratiewe impulse (hierdie meer postmoderne ingesteldheid kom na vore in weerwil van die Modernistiese argumente dat 'n skildery juis nie narratiewe elemente mag bevat nie¹⁹).

Hierdie kort bespreking van veral Europese benaderings tot die landskap in kuns het die klem geplaas op aspekte van die sublieme binne landskapskildering. In die volgende afdeling word die ontwikkeling van landskapskildering in Suid-Afrika bondig ondersoek. Hier sal die ontwikkeling van kunsskepping, onder meer, na aanleiding van historiese gebeure binne die land, bespreek word ten einde die plek daarvan binne internasionale ontwikkeling na vore te bring, asook om die landskapwerke van Gutter uiteindelik ter plaatse te kontekstualiseer.

3.6. Ontwikkeling en benaderings tot landskapskildering in Suid-Afrika

Die historiese konteks van die ontwikkeling van Suid-Afrikaanse kuns sedert die koloniale vestiging van die land, en die invloed van die Westerse tradisie op die land se kuns, hou in dat die skilderkunstige tradisie hier besonder jonk is. Die aanvanklike pioniers aan die Kaap was nie noodwendig aangelê om kunstenaars te wees nie, en toestande in die vroeë kolonie het ook nie juis kunsskepping aangehelp nie. Hierdie omstandighede en ingesteldheid het sterk bygedra tot die feit dat Suid-Afrika eers tweehonderd jaar later 'n eie kunsbeweging (in die Europese sin van

¹⁹ Hertz (1985) gee 'n bondige maar insiggewende bespreking van Greenberg se beskouings oor die vereiste dat moderne kuns noodwendig non-narratief moet wees; Kemp (2003:62-74) wei op sy beurt uit oor historiese en eietydse narratiewe moontlikhede van kuns.

die woord) op die been sou bring (Berman, 1983:1). Vanweë 'n aantal redes, waaronder die Westerse invloed op die kunsskepping wat in Suid-Afrika sou ontwikkel in die 1800's, het landskapskildering dikwels 'n belangrike rol in hierdie verband gespeel.

Die vroeë jare van ontwikkeling van Suid-Afrikaanse kuns vanaf die tweede helfte van die negentiende eeu kan uiteraard nie in parallel gesien word met kunsontwikkeling in Europa en die VSA in dieselfde tydperke nie. Waar groter wêreldmoondhede die eerste stappe tot modernisme begin neem het, was Suid-Afrikaners uiters konserwatief in hul kunsbenadering. Hierdie sogenaamde agterstand kan in 'n groot mate toegeskryf word aan aspekte soos kulturele vervreemding wat gesetel is in die afstand tussen Suid-Afrika en Europa. Stelselmatige uitbreiding na die binneland en die gevolglike ontwikkeling en oorlewingsprioriteit binne nuwe streke het ook die belang van kunsontwikkeling in Suid-Afrika in die agtergrond geplaas. As gevolg van verskeie redes, soos die bogenoemde, het daar vir eeue nie iets soos 'n eg Suid-Afrikaanse skool binne kuns ontwikkel nie. Volgens Berman (1983:3) hou hierdie stelling egter nie voor dat plaaslike kunswerke se inhoud nie-Suid-Afrikaans is nie. Suid-Afrikaanse kuns (hier word telkens vir doeleindes van die bespreking verwys na kunstradisies soos skilder – en nie na inheemse kunsvorme nie), ongeag die diversiteit daarvan en van die invloed daarop, lewer 'n duidelike weerspieëling van die omgewing en omstandighede waarbinne dit geskep is.

Die eerste landskapkuns, streng gesproke, wat in die land geskep is, is sogenaamde Africana wat deur Europese (meestal Britse) kunstenaars, amateurkunstenaars en reisiger-kunstenaars geskep is. Kunstenaars soos Thomas Baines (1820 – 1875) en Thomas Bowler (1812 – 1869) het werke geproduseer wat gerig is deur hul Europese opvattinge en -kunstradisies. Hieronder kan idees rondom kolonialisering, Eurosentrisisme, en die tem van die wildernis met die "lig van die beskawing" beskou word (Berman, 1983:1).

In 'n werk soos Baines se *Elephants charging over quartose country*, of dan *Olifante wat stormloop oor kwartsryke grond* (1874 – Fig.24) kan verskeie elemente uitgewys word wat spreek van die subjektiewe blik wat die Europese kolonialis op die Afrikalandskap gehad het. Carruthers en Arnold (1995:15) verduidelik dat die titel van hierdie werk onmiskenbaar die aanskoue wat Europeërs op die "nuwe wêreld" gehad het gedurende hierdie tydperk verklap. Afgesien van die eksotiese diere wat in hul natuurlike, ongerepte en uniek-kenmerkende habitat uitgebeeld word, word daar verder fokus geplaas op die rykheid van Afrika en die besit daarvan deur die koloniale aanskoue gevolg deur koloniale besetting.



Figuur 24. BAINES, Thomas. *Olifante wat stormloop oor kwartsryke grond* (1874)

J.M. Coetzee (1988:36) verwys insiggewend in sy bundel *White Writing* na Britse koloniale kunstenaars van die negentiende eeu, wat geskool is in die Britse landskapskildertradisie, se worsteling met die interpretasie van die Suid-Afrikaanse landskap. Hierdie worsteling is veral akueel wanneer die bos- en bergagtige streke naby die kus en die Kaap verlaat word, en die wye vlaktes van die veld van die Suid-Afrikaanse binneland betree word. Die dorre aaneenlopendheid van die vlaktes wat voor die koloniale oog uitgestrek gelê het se topografiese eenvormigheid en onindrukwekkende (of eerder onbekende) botaniese verskeidenheid het nie aangesluit by dié kunstenaars se opvattinge van 'n inspirerende landskap nie. Die Europese oog was byvoorbeeld op soek na ligspeling tussen bewegende kolle sonlig en skadu, nie die uitgestrekte uitspannel van 'n leë blou hemelruim en fel, onroerende sonlig nie. Verder was hy op soek na 'n spel van verskillende dieptevlakke wat op verskillende hoogtes in diagonale gerangskik kon word en wat verskillende tecture vertoon, nie die aaneenlopende uniforme grasveld, of bossievlaakte wat voor hom uitgestrek het nie. Ook het die afwesigheid van vog en watermassas nie aangesluit by sy idee van inspirerende landskappe nie. Waar die watermassas soos mere in Europa simbole kon wees van weerspieëling van 'n mens self en rustige nadenke (die idee van refleksie as weerkaatsing sowel as kontemplasie), het die Suid-Afrikaanse landskap nie hierdie geleentheid tot selfrefleksie deur 'n sagte natuurskoon gebied nie (Coetzee, 1988:37). Die Europese landskap, wat wel hierdie genoemde elemente bevat, word dus anders ervaar en gevolglik volgens hierdie spesifieke ervaring uitgebeeld. Een estetiese modaliteit (vgl. Chu, 2003:183) wat veral gewild was binne Britse landskapskildering van die agtiende- en vroeë

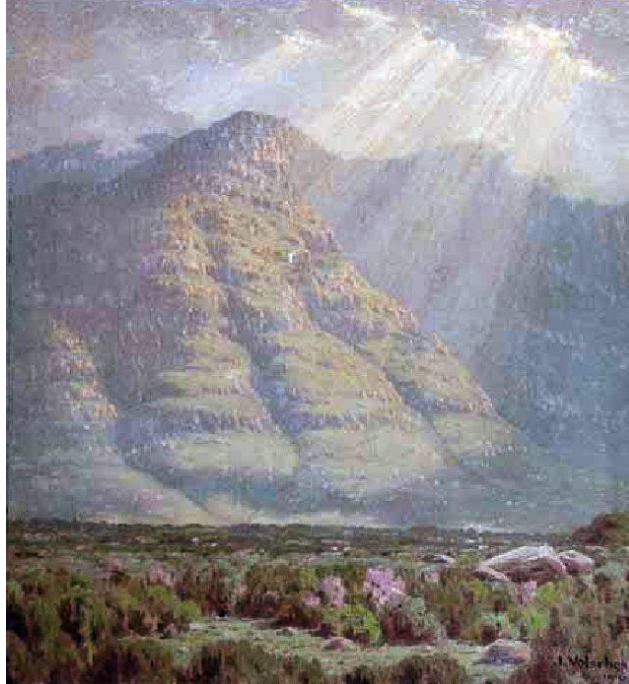
negentiende eeu (en wat gevolglik oorgevloei het na die ontwikkeling van Suid-Afrikaanse landskapskildering) was die pittoreske benadering.

Die term pittoreske, oftewel *picturesque*, ook genoem die *skilderagtige*, roep aangename beelde van 'n spesifieke benadering tot die landskap op. Coetzee (1988:37) verduidelik dat hierdie (denk)beelde nie net gekoppel is aan die skoonheid van die landskap nie, maar aan 'n sekere tipe skoonheid van die landskap. Die pittoreske word geassosieer met die Italiaanse en Engelse landskapskildering van die agtiende eeu (Smith, 2013). In hierdie konteks word landskappe waargeneem en gekonstrueer om aan sekere estetiese eienskappe te voldoen. Dié eienskappe mag elemente insluit soos berge in die verte (wat gewoonlik sterk diagonale lyne benodig), 'n meer of ander watermassa in die middelgrond, en 'n voorgrond met rotsformasies, lowerryke woude, versteurde grond, watervalle of ruïnes – waar die growwe tekstuur van die voorgrond in kontras staan teen die sagtheid van die dieper vlakke. Groepies bome word dikwels in hierdie tipe landskapuitbeelding versprei oor die prentvlak, en ligspeling vind ook plaas op die verskillende dieptevlakke. Coetzee (1988) beskryf die pittoreske soos volg in *White Writing*:

"Picturesque landscape is, in effect, landscape reconstructed in the eye of the imagination according to acquired principles of composition."

Hieruit lei mens wel deeglik af dat 'n landskapskildery nie soseer 'n weergawe is van wat mens sien nie, maar eerder 'n doelbewuste of selfs ondoelbewuste, subjektiefbepaalde (re)konstruksie van 'n landskap wat die verbeelding en ook sekere formele oogmerke dien. Verder is 'n landskapuitbeelding ook 'n (dikwels emosionele) respons op dit wat die kunstenaar *meen* hy of sy sien.

Die idee van die pittoreske kan waargeneem word in die werke van sommige van die vroeë, Suid-Afrikaans-gebore landskapkunstenaars van die land. Hier staan Jan Ernst Abraham Volschenk (1853 – 1936) as toonbeeld van die uitbeelding van die Suid-Afrikaanse landskap as pittoreske ervaring (sien Figuur 25). Die keuses wat hy uitvoer in sy werke, van komposisie, ligspeling en dieptewerking, spreek van 'n pittoreske benadering wat sterk beïnvloed is deur dié Europese styl. Hoewel hy beskou word as die vader van Suid-Afrikaanse landskapskildering (Berman, 1983:478), kan die duidelike invloed van die Europese tradisie nie ontken word nie.



Figuur 25. VOLSCHENK, Jan. *Dynserige oggend in die Langeberg* (1916)

Die grootste gedeelte van die Suid-Afrikaanse landskap se topografiese uitleg, klimaatstoestande en botaniese uniekheid leen ditself egter nie werklik tot die pittoreske uitbeelding waaraan die Europeër gewoon is nie.

Coetzee (1988:49) stel egter dat 'n alternatief ten opsigte van die idee van skilderagtige landskapskildering bestaan het waarbinne die Suid-Afrikaanse landskap benader kon word. Hy verwys hier spesifiek na 'n herinterpretasie van die tradisie van die *sublieme*. Binne landskapskildering van die agtiende eeu kon daar binne Britse (en die Italiaanse landskapwerke wat dit beïnvloed het) drie afdelings van landskapskildering onderskei word, naamlik die pittoreske (*the picturesque*), die skone (*the beautiful*), en die sublieme (*the sublime*). Binne hierdie afdelings was die sublieme herkenbaar as die waarneming van indrukwekkende en grootse landskap. Die intense andersheid van die landskap van die Suid-Afrikaanse binneland het egter nie dadelik aanklank gevind by Europese kunstenaars (selfs binne die idee van die sublieme nie), ten spyte van die grootsheid daarvan.

Soos verwys in die voorafgaande afdeling rakende die sublieme kan sekere estetiese ervarings die aanskouer diep aanraak sonder om noodwendig mooi of lelik te wees (Chu, 2003:72). Die

gevolglike teorie van die sublieme ervaring is ontwikkel om hierdie ervaring te definieer (vgl. Chianese, 1998:437; Smith, 2013; Sarafianos, 2005:60; Rabb, 2009)

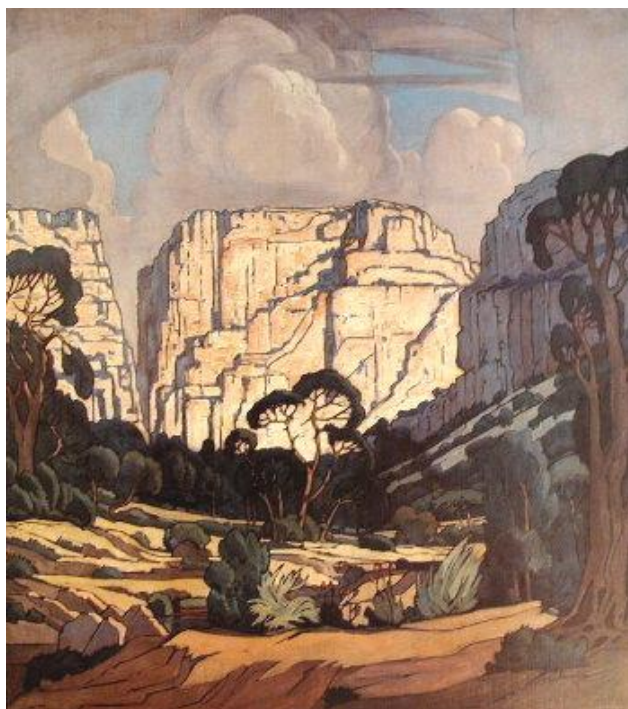
Coetzee (1988) stel dus hierdie estetiese modaliteit as 'n benadering tot die *vreemde* landskap van die Suid-Afrikaanse binneland. Die Europese opvatting oor die sublieme was egter geskoei op die gedagte dat grootsheid gesetel is in *vertikale* indrukwekkendheid soos hoë berge, en hierdie aspek kan klinkklaar gestel word teenoor die horisontale "leegheid" van die Suid-Afrikaanse veld. Binne hierdie denkraamwerk weerspieël die vertikale landskap dramatiese gevoelens van vrees en ekstase, asook transendensie en onbereikbaarheid. Hierteenoor ontlok die plat leegheid van die Suid-Afrikaanse veld, soos dikwels verwoord in literatuur rakende die onderwerp, gevoelens van verlatenheid en afsondering. Die karigheid, die eindeloosheid van die veld is deur Europese waarnemers aanskou as 'n *leemte* in tyd en ruimte, eerder as 'n positiewe uitspannel van geleenthede (Coetzee, 1988:49).

Na aanleiding van Coetzee se oortuiging rakende die toepaslikheid van die sublieme as vormtaal vir die beskrywing van die Suid-Afrikaanse landskap, en met inagneming van Burke (Chu, 2003:71) se gedetailleerde omskrywing van die sublieme ervaring binne kuns kan die werk van die koloniale kunstenaar Thomas Baines weer kortliks onder die loep geneem word.

Wanneer die werk *Olifante wat stormloop oor kwartsryke grond* (1874 – Fig.24) dus weer beskou word, word die sprekende tekens van die Eurosentriese blik op Afrika nie onklaar gemaak deur die sublieme daarbinne te ondersoek nie. Inteendeel, hierdie blik op die "eksotiese" spreek *juis* van die sublieme ervaring. Die gevaarlike diere wat die aanskouer bestorm, die uitgestrekte, ongerepte en onbekende landskap (met verwysing na ontdekking en reis), asook die moontlikheid van rykdom wat kan volg na harde arbeid, spreek alles van 'n sublieme ervaring – hierdie ervarings kan almal oorweldigend wees wanneer dit eerstehands ervaar word, maar deur dit waar te neem in 'n kunswerk word die kyker op 'n veilige afstand geplaas, waar 'n emosionele reaksie op die sublieme ervaring kan plaasvind. In hierdie sin kan die idee van die sublieme wyer toepassing vind met verwysing na die voorkoms daarvan in landskapskildering in Suid-Afrika. Ek toon dat Gutter se werke eweneens van die sublieme gebruik maak ten einde die liminale ervaring te verbeeld.

Die blomtyd van landskapskildering in Europa was reeds aan die kwyn teen die tweede helfte van die negentiende eeu – presies die tydperk toe Suid-Afrika die eerste tekens van selfstandige kunsskepping (in die Europese sin van die woord) begin toon het, met landskapskildering in verskeie gedaantes as prominente onderwerp. In dieselfde tyd het

Internasionale, of dan Westerse en veral Europese ontwikkelings binne kuns (met die eerste tekens van die Modernisme) 'n nuwe era ingelui waarvan Suid-Afrikaners beswaarlik kennis geneem het. Hiermee saam het oorlog (soos die sogenaamde Eerste Vryheidsoorlog van 1880 – 1881 en die Anglo Boereoorlog van 1899 – 1902) en kulturele afsondering, tesame met die stryd van daaglikse bestaan in Suid-Afrika daartoe gelei dat bloedweinig energie spandeer is aan die werklike eksperimentering met die sublieme as styl, of enige ander styl, vir die uitbeelding van die Suid-Afrikaanse landskap. Kunstenaars soos Hugo Naude (1868 – 1938), Pieter Wenning (1873 – 1921), Stratt Caldecott (1886 – 1926) en andere integreer dan ook aspekte van Europese skildertradisies in hule werk – Naude is veral bekend vir Impressionistiese stylelemente wat aangewend word om die helder lig van die Suid-Afrikaanse landskap te verbeeld. Sy werk toon ook nie veel aspekte van die sublieme nie. Tog, al was dit heelwat later as in die werk van die Europese Impressionistiese eweknieë (en die indrukwekkende grootsheid wat Turner in sy landskapwerke uitbeeld moet uiteraard in gedagte gehou word as voorbeeld van die hoogbloei van die sublieme in Britse kuns), stel Coetzee (1988:63) dat daar in die werk van Jan Hendrik Pierneef (1886 – 1957) tekens van die besinning oor die grootsheid van die Suid-Afrikaanse landskap gemerk word. Die wyse waarop hierdie besinning geskied kan volgens Coetzee met die sublieme verbind word – vergelyk byvoorbeeld sy voorkeur vir dramatiese berglandskappe, vertikaalgebaseerde wolkformasies en die hantering van die landskap as majestueus. Hierdie besinning kom by nabaat egter gefabriseerd voor (sien as voorbeeld Figuur 26) – dit was inderdaad in diens van spesifieke massa-georiënteerde ideologiese oogmerke, sodat Pierneef se sublieme myns insiens ontaard het in 'n soort populêr-nasionalistiese styl (vgl. Hendriks, 1964?:2; Berman, 1993:46, 51).



Figuur 26. PIERNEEF, Jan Hendrik. *Rustenburgkloof* (1929)

Suid-Afrikaanse kuns van die negentiende eeu en groot dele van die twintigste eeu was – gesien teenoor ontwikkelings binne die kunswêreld in Europa en die VSA veral – redelik onvernuwend en, in wese, uiters konserwatief. Na afloop van die Tweede Wêreldoorlog het die doelbewuste blootstelling van sekere Suid-Afrikaanse kunstenaars aan kontemporêre Westerse kuns (deur byvoorbeeld oorsese studie) daartoe bygedra dat Suid-Afrika stelselmatig begin beweeg na meer avant garde kunsvorme (Berman, 1983:10). Hierna, soos met die aanbreek van Modernisme in Europa, het landskapskildering in Suid-Afrika begin dien as voertuig vir die uitbeelding van nuwe idees binne estetiese uitbeelding (waar die landskap 'n abstraherbare plek word waarheen mens subjektiewe emosie kan projekteer [vgl. Büttner, 2011:314]), soos blyk uit die werke van byvoorbeeld Maggie Laubser (1886 – 1973), Irma Stern (1864 – 1966) en die Everard-groep.

Wanneer die voorafgaande kunstenaars en hul benadering tot die uitbeelding van die Suid-Afrikaanse landskap beskou word, kan daar 'n ontwikkelingslyn ten opsigte van die vereenselwiging met die Suid-Afrikaanse natuurskoon uitgelig word. Hierdie ontwikkeling begin met die koloniale kunstenaars soos Baines en Bowler wat die landskap van die *ongetemde wêreld* as vreemd en eksoties ervaar het (vgl. Carruthers & Arnold, 1995). In hul werke kan 'n

soort sublieme waarneming van die grootsheid van die onbekende natuur bespeur word. Die Europese blik van die koloniale reisiger word stelselmatig vervang deur die waarneming van die Suid-Afrikaansgebore waarnemer, soos JH Volschenk, wat nie 'n vreemde landskap ontdek nie, maar versugting toon vir die natuurskoon van sy geboorteplek. In hierdie tipe werke is die romantiese eerder as die sublieme waarneming sigbaar. Die tydsgees van nasionalisme in die eerste helfte van die twintigste eeu veroorsaak dat kunstenaar soos Pierneef se werke neig na uitbeeldings van die sublieme grootsheid van die Suid-Afrikaanse platteland. Die kunsmatige konstruksie wat hierdie werke onderskryf plaas egter die fokus nie op die natuur self nie, maar die natuur as ver-beeld-ing van 'n bevolkingsgroep se gekonstrueerde idee oor hulself (vgl. Fransen, 1982:285). Kunstenaars soos Laubser en Stern, met hul sterk Europese opleiding en blootstelling aan kontemporêre Europese kunsbewegings, beweeg weg van suiwer landskapskildering as uitbeelding van 'n tipografiese omgewing, hetsy romanties of subliem, en fokus eerder op die uitdrukking van emosie deur die kleurvlakke en ritmes van die landskap (vgl. Fransen, 1982:286).

Na aanleiding van die insigte wat verkry is uit hierdie oorsig oor die ontwikkeling van landskapskildering in Suid-Afrika sal die volgende afdeling spesifieke aandag gee aan Gutter se benadering tot landskapskildering, ten einde dit te kontekstualiseer binne die Suid-Afrikaanse, maar ook internasionale konteks van landskapskildering.

3.7. Gutter in die konteks van die Suid-Afrikaanse landskaptradisie

Die voorafgaande gedeeltes beskryf hoe die uitbeelding van die landskap inderwaarheid dien as teken van die werklikheidsbeskouing van die kunstenaar. As genre het landskapskildering binne internasionale kunsskepping in die laaste aantal dekades na die agtergrond getree (Büttner, 2011:400). Berman (1983:10) beskryf op haar beurt – weliswaar in die konteks van die tagtigerjare – hoe kunsskepping in Suid-Afrika ook stelselmatig meer in pas geval het met internasionale kunsskepping, wat uiteraard ook die landskap na die agtergrond skuif. Hierdie verminderde klem op landskap as tema val op in publikasies soos *Visual century: South African art in context* (Jantjies *et al*, 2011) se vierde volume (kuns vanaf 1990 tot 2007) waar die landskap nêrens prominensie geniet nie – identiteitsaspekte en die problematiek van die geskiedenis geniet voorrang as temas en die liggaam word op verskeie wyses ingespan om hierdie aspekte te verbeeld: *performances*, hibriede beeldhouwerke en media soos foto-

collages, video en dies meer geniet voorrang. Mens sou wel, in die lig van die oorfloedige voorkoms van landskapskilderye in populêr-kommersiële galerye in toerismebestemmings (met meegaande ooglopende kommoditeitswaarde en dikwels soetsappige inslag), weer kon bevestig dat die landskap steeds gewildheid geniet as onderwerp, maar dat dit nie algemeen voorkom in die krities-kontemporêre kunsomgewing nie en dus eerder gemik is op 'n lekegehoor. Na aanleiding van hierdie waarnemings kan Gutter se landskapskildering moontlik as vreemd opval – haar werk word allerweë beskou as waardig om in prominente galerye te verskyn, kompetisies en toekennings te verower – alles aanduidend van kritiese erkenning.

In die lig van Gutter se kritiese sukses is dit gepas om die genre van landskapskildering (as prominente deel van haar oeuvre) verder in oënskou te neem – spesifiek ook met verwysing na die problematiek van die eietydse Suid-Afrika. Arnold (1996:39) is van mening dat die kwessie van grondbesit sentraal is tot amper alle studies van Suid-Afrika. Voortvloeiend uit hierdie mening kom die veronderstelling dat binne die Suid-Afrikaanse landsgrense daar 'n voortgaande stryd tussen verskillende bevolkingsgroepe heers om hier te kan leef, die land te gebruik, 'n lewe daarvan af te maak, die grond te ontgin en om die grond te besit.

Met hierdie opmerkings in gedagte is twee prominente verskynsels binne Suid-Afrika uitgelig in Hoofstuk Twee as motivering vir Gutter se deurlopende gebruik van landskappe, afgesien van haar eie liefde vir die platteland en plaas. Hierdie twee verskynsels is 'n nostalgiese verlange na 'n verbeelde idilliese plaaslewe teenoor ironies-weersprekende plaasaanvalle. Laasgenoemde spreek tot die teenwoordigheid van vrees, onsekerheid en afsondering wat beleef word deur die (regte) boeregemeenskappe – as gevolg van verskeie onsekerhede soos grondeise, maar baie spesifiek as gevolg van plaasaanvalle. Hierdie verhandeling sal toon hoe Gutter hierdie onderskeie invloede gelyktydig gebruik ten einde haar persepsies van die boeregemeenskap van Suid-Afrika op insiggewende wyse te vergestalt.

Gutter se landskappe beeld ooglopend haar plek van herkoms uit, naamlik die Vrystaat. Die topografiese voorkoms van die Vrystaat is van spesifieke belang wanneer die ervaring van die voorkoms, die estetiese uitbeelding, en die onderliggende simboliese betekenis daarvan ondersoek word binne haar oeuvre. Die uitgestrekte oopte van die Vrystaat staan in skille kontras teen, byvoorbeeld, die bergagtige en groen streke langs dele van die Suid-Afrikaanse kus (asook elders in meer tropiese dele van die land). Die uitbeelding van die Vrystaatse landskap sal dus nie aansluiting vind by tradisionele Europese uitbeeldings van die landskap as idillies, pittoresk, of as toonbeeld van die skone nie. Om hierdie rede doen ek aan die hand dat

Coetzee (1988:49) se beskouing, naamlik dat die uitspannel van die Suid-Afrikaanse binneland as 'n variasie van die sublieme beskou kan word, op eiesoortige wyse in Gutter se werke na vore kom.

In samehang hiermee verwys ek verder na Burke se omskrywing van die sublieme as waarneming vanaf 'n "veilige afstand" op ontmoetings met donkerte (*darkness*), krag (*power*), leegheid (*emptiness*), uitgestrektheid/oopheid (*vastness*), probleme (*difficulty*), heerlikheid (*magnificence*), en die skielike/onverwagse (*suddenness*) (Chu, 2003:71). Die vreesaanjaende invloed van plaasaanvalle veroorsaak, myns insiens, dat 'n oordenking daarvan spesifiek 'n blik op hierdie elemente van die sublieme bied.

Vanuit hierdie oortuiging sal Gutter se werk dan binne die konteks van Suid-Afrikaanse kunsskepping, maar dan ook juis landskapskildering, geïntegreer word as 'n eietydse, eiesoortige uitbeelding van die sublieme – wat spesifiek aangewend word in diens van die liminale suggesties in haar landskapskilderye.

3.8. Slotopmerkings

Hierdie hoofstuk het begin deur 'n landskapskildering te definieer binne kunshistoriese konteks, gevolg deur 'n kompakte ondersoek na die vroeë ontwikkeling van landskapskildering binne Westerse sin. In hierdie ondersoek is uitgewys hoe die landskap binne verskillende tye en omstandighede waargeneem en uitgebeeld is om sekere idees oor te dra, soos byvoorbeeld om te verwys na grondbesit of die belangrikheid van die uitbeelding van goddelike temas bo die behoefte te plaas van realitiese uitbeelding van landskap as agtergrond. Verder is spesifieke aandag gegee aan die Romantiese tendens om die sublieme in die landskap uit te beeld. Telkens is die landskap verstaan as 'n subjektiewe seleksie en weergawe van die visuele gegewe.

Binne die tradisie van sublieme landskapskildering is spesifieke temas uitgelig wat kenmerkend is van hierdie benadering. Na afloop van die hoogbloei van sublieme landskapskildering in veral Turner se oeuvre is getoon hoe kunstyle van die moderne era die landskap op hul beurt ingespan het as middel om die beginsels van hul kunswisdom oor te dra.

'n Oorsig oor ontwikkelings in landskapskildering in Suid-Afrika het hierop gevolg, en vroeë skepping in die land is getoon om terug te gryp na Romantiese waarneming en uitbeelding van die natuur. Temas van die pittoreske en pastorale het, byvoorbeeld, gereeld aandag geniet in hierdie vroeë werke. Tog, soos gestel deur Coetzee (1988:49) is die sublieme nie werklik aangewend vir die uitbeelding van die landskap van Suid-Afrika nie – iets wat verband gehou het met die eiesoortige Suid-Afrikaanse natuurskoon, veral van die binneland, se andersheid teenoor die Europese landskap. Na 'n bondige beskouing van enkele benaderings tot landskapskildering deur Suid-Afrikaanse kunstenaars is Gutter as kunstenaar geposisioneer binne die konteks van verwante kunsskepping in die land.

Haar kunsskepping is oorkoepelend beskou en daar is spesifiek terug verwys na die bespreking van geselekteerde werke uit *Opslag* wat in Hoofstuk Twee voorgehou is. Vanuit die kennis van Gutter se biografiese konteks en die gepaargaande kennis rakend landskapskildering word hier voorgestel dat Gutter se benadering van die landskap as subliem geles kan word. Die oortuiging dat elemente van die liminale te bespeur is in Gutter se landskappe sal in samehang met hierdie vermeende sublieme uitbeelding ondersoek word. Hierom gaan die ondersoek in die volgende hoofstuk voort met navorsing na die betekenis, belangrikheid, en toepassing van liminaliteit as teoretiese begroning. Hieruit sal nie net 'n begrip oor die kenmerkende eienskappe van die liminale aan die hand gedoen word nie, maar elemente wat waargeneem sou kon word in Gutter werk, en wat verder verband hou met die sublieme benaderings waardeur die liminale ver-beeld word, sal geïdentifiseer word.

HOOFSTUK VIER

Teoretiese begronding:

Liminaliteit

4.1. Inleiding

Die voorafgaande hoofstukke se oorsigtelike bespreking van die landskapskildertradisie en spesifiek Gutter se oeuvre binne kunshistoriese verband (nasionaal en internasionaal), asook die konteks waarbinne haar oeuvre tot stand gekom het, het spesifieke klemme na vore gebring. Die teenwoordigheid van temas soos vrees, afsondering, die onverwagse en dies meer – in haar werk, volgens die katalogus, spesifiek verbandhoudend met plaasaanvalle – suggereer 'n toestand van onvaste bestaan, van afstand doen met die verlede maar terselfdertyd van onsekerheid ten opsigte van die hede. Hierdie ervarings hou verband met die liminale soos wat dit in die literatuur beskryf word (kyk onder andere Turner; 1969; 1994; Bhabha, 1985; 1994a; 1994b). Die liminale het betrekking op die ervaring van 'n toestand binne 'n ruimte waar hierdie geïdentifiseerde elemente bepalende invloed het op diegene wat binne die ruimte verkeer – en ook binne gegewe tydstippe, soos aangedui sal word.

Hierdie hoofstuk bied daarom 'n ondersoekende bespreking van hierdie liminale ervaring, of dan die liminale fase. Die betekenis van die term word eers ondersoek binne die antropologiese herkoms daarvan. Die plek van die liminale binne 'n postkoloniale konteks sal hierna bespreek word, en dit sal opgevolg word deur 'n ondersoek na 'n aantal spesifieke elemente van die liminale, naamlik die belangrikheid van plek en afsondering, identiteitsvorming, en laastens *communitas*. Hierna volg 'n bondige verwysing na die voorkoms van liminaliteit as teoretiese en analitiese konstruk binne die ondersoekvelde van kunsontleding, letterkunde, en ook meer eietydse antropologiese studies om 'n aantal toepassingsmoontlikhede van liminaliteit as teoretiese benadering te ondersoek. Die insigte wat uit hierdie ondersoeke verkry word, tesame met die historiese en postkoloniale verbande van die liminale word hierna saamgevat in 'n

bespreking van hoe die term in hierdie verhandeling gebruik word, wat die lees en interpretasie van die gekose werke van Gutter sal rig.

Die term liminaliteit hou verband met die Latynse term *limen*, wat drumpel beteken (Kruger & Van der Merwe, 2011:158; Bal, 2011:14). 'n Drumpel is 'n deurgangruimte binne 'n poort of deur, en moet oorgesteek word om van een area na 'n ander te beweeg, soos om van binne na buite te beweeg, of om tussen binneruimtes te beweeg. Die tyd wat binne (of op) die drumpel spandeer word is meesal van korte duur, omdat die drumpel slegs oorgesteek word met die doel om van een plek na 'n ander te beweeg. Die drumpel staan dus as teken van 'n grens en tydelike plek van oorgang, wat nie behoort tot 'n spesifieke kant van die ruimtes waartussen daar beweeg word nie, maar eerder dien as 'n koppeling tussen verskillende ruimtes. Ashcroft *et al.* (1998:117) stel dat die term liminaal as verwysing na 'n tussenruimte, oorgangruimte of drumpel onderskei kan word van die meer inperkende term *limiet*, waaraan dit verwant is. Anders as limiet hou die betekenis van 'n drumpel in sy liminale konteks ook verband met die oorskreiding van grense, omdat dit nie deur die begrensing wat dit inhou 'n spesifieke beperking impliseer nie.

Een van die belangrike teoretici van liminaliteit is Victor Turner (1920 – 1983), wie se essay *Betwixt and Between: The Liminal Period In Rites De Passage*, as deel van sy publikasie *The forrest of symbols* (1994) van besondere belang is vir die studie van die liminale. Turner (1994:94) stel dat liminaliteit verband hou met beide plek en tyd. Dit kan met ander woorde gekoppel word aan 'n verandering van plek of die verloop van tyd, of albei. Wanneer tydsverloop ter sprake is, is dit ook so dat hierdie tyd of tydperk van wisselende duur kan wees, dit is nie permanent nie, en hou tipies verband met 'n gevoel van ontuisheid of ontheemding. Ontuisheid impliseer dat daar eens, voor die aanvang van die liminale ervaring, 'n gevoel van behoort of tuisheid sou bestaan en dat hierdie gevoel verander het. Bhabha (1994a:4) voer aan dat om ontuis of onthoem te wees verwys na 'n onvaste, tydelike bestaan wat op sy beurt verskeie onsekerhede tot gevolg het. Liminaliteit as ervaring speel daarom in op hierdie ongemak van nie tuis voel nie, en dus sinspeel dit ook op 'n strewe deur 'n individu of groep na die herstel van 'n gevoel van tuisheid of integrasie (Bhabha, 1994a:4; vgl. Simich *et al.*, 2009:253). Hierdie beskrywing van ontheemding en die gevolglike soeke na integrasie sluit aan by Bhabha (1994b:37) se konsepte rakende die sogenaamde *third space of enunciation*, waar die sogenaamde derde ruimte verwys na 'n tipe liminale ruimte waar identiteit- en kulturele veranderinge kan plaasvind.

Binne die veld van antropologie (soos hieronder kortliks bespreek sal word) verwys liminaliteit veral na die ervaring van twyfel, onvastheid en/of disoriëntering wat plaasvind in die tussen-infases van rituele²⁰. Tydens 'n liminale fase sonder deelnemers aan 'n ritueel hulself af van die identiteit wat hul beklee het voordat die ritueel 'n aanvang geneem het, terwyl hul nog nie die oorgang voltooi het op weg na hul nuwe sosiale identiteit waarbinne hul sal handel wanneer die ritueel afloop nie (Turner, 1994:97). Die liminale fase staan tussen die eertydse identiteit en die nuwe, voltooide identiteit.

Die liminale is daarom 'n tussen-inruimte, tyd en bestaan (vgl. Bhabha, 1994a:4, Viljoen & Van der Merwe, 2007:1). Die bespreking wat volg sal verder toon hoe liminaliteit as brug (werklik of konseptueel) tussen twee tye, plekke, of wyses van bestaan verwys na 'n nie-normatiewe handelingswyse, en dat hierdie tipe handelingswyse ook van toepassing kan wees op 'n individu sowel as 'n gemeenskap. Die liminale fase se handelingswyse hou spesifiek verband met verandering, wat dikwels kultureel van aard is en identiteit beïnvloed. Sogenaamde kulturele en identiteitsverandering ontvou in drie stappe naamlik afsondering, oorgang en herintegrasie in die gemeenskap. Hierdie stappe kan in konseptuele terme as 'n tipe reis beskou word, waar liminaliteit die middelste (en belangrikste) gedeelte van die reis voorstel. Verder sal daar getoon word hoe die gemeenskaplike ervaring van liminaliteit ironies wel kan lei tot 'n spesifieke gevoel van samehörigheid, in die vorm van *communitas* (wat hieronder behandel word).

Tydens hierdie liminale fase van rituele staan deelnemers op die drumpel tussen die vorige gevestigde wyse waarop hul identiteit, tyd of gemeenskap gestruktureer was, teenoor 'n nuwe, ongedefinieerde wyse – wat deur die ritueel bepaal word (Turner, 1969:112). Die liminale ruimte ontstaan dus as gevolg van 'n verandering in omstandighede. Hierdie verandering in omstandighede verg aanpassings aan die deelnemers van die rituele proses se lewens, maar die uiteindelige punt wat bereik word, soos die bespreking sal toon, is nie gedefinieerd nie, en word uiteindelik bepaal deur die ervaring en aanpassing van die liminale periode.

²⁰ Binne antropologie, soos in die geval van Anton van Gennep (1873 - 1957) en Turner se navorsing, speel die rituele proses 'n sentrale rol tot die ondersoek tot die liminale ervaring. Hierdie bespreking word in die volgende afdeling in groter detail aangebied.

4.2. Antropologiese herkoms en verskillende definisies van liminaliteit

Die ontwikkeling van idees aangaande liminaliteit, die liminale ruimte en 'n liminale-bestaan binne antropologiese konteks vind hul oorsprong in die navorsing en werk van die Franse antropoloog Anton van Gennep (1873 - 1957). Hy identifiseer liminaliteit as deel van sosiale rituele na aanleiding van sy navorsing onder nie-Westerse stamme se rituele prosesse (kyk ook Turner, 1994:46).

Van Gennep publiseer sy navorsing in 1909 in *Rites de Passage*, wat in Engels beteken *rites of passage*, of dan *deurgangsrites* in Afrikaans. Sy konseptualisering van die konsep van liminaliteit vloei direk uit sy waarneming van die rituele in klein (veral stamgebonde) samelewings. Hy identifiseer twee tipes rituele. Die eerste hou verband met die verandering in status van 'n individu of sosiale groep, en die tweede het betrekking op verskuiwing en verandering van die individu of groep se denke en dade deur die verloop van tyd (Bigger, 2009:109; Thomassen, 2009:51).

Hy identifiseer binne alle bogenoemde rituele prosesse drie spesifieke fases wat altyd teenwoordig is: Die eerste fase noem hy die preliminale rite (die rite van afskeiding). Dit behels 'n metaforiese afsterwe – die inisiant²¹ word gedwing om iets agter te laat en weg te breek van vorige gebruike en roetines, soos om deel te wees van 'n sekere sosiale groep of kulturele aktiwiteit. Die opvolgende fase noem Van Gennep die liminale rite (die oorgangsrite). Tydens hierdie fase ervaar die inisiant 'n verwydering of afwesigheid van vorme en begrensings sowel as vastighede wat vantevoren as vanselfsprekend aanvaar is. Twee aspekte is van besondere belang vir hierdie fase van die ritueel. Die eerste is dat die rite 'n streng voorgeskrewe sekwensiële proses moet volg, waar almal weet wat om te doen en hoe om dit te doen. Dit gebeur op vasgestelde tydstippe en op toegewysde plekke. Tweedens moet alles geskied onder die leiding van 'n tipe "seremoniemeester" (Bigger, 2009:209, Szokolczai, 2009:148). Hierdeur word bedoel dat 'n persoon van gesag teenwoordig moet wees om leiding te gee aan die deelnemers van die rite. Die wyse waarop die deurgangsrite inisiant dwing om weg te doen

²¹ Die term *inisiant* word gebruik wanneer na die persoon wat alleen of as deel van 'n groep deelneem aan 'n georganiseerde deurgangsrite binne 'n stamgebonde verwysingsraamwerk. Buite hierdie stamgebonde samelewings (met ander woorde in 'n nie-stamgebonde samelewing) sal hierdie verhandeling verwys na die *deelnemer* of *deelnemers*.

met 'n vorige vorm van bestaan kan inderdaad as 'n tipe vernietiging van die stabiele en die bekende gesien word.

Hierdie vernietigende eienskap van die ritueel maak dit moontlik dat noemenswaardige verandering tot die identiteit van die inisiant gemaak kan word (Bhabha, 1994a:4). Die middel-fase, wanneer die oorgang plaasvind, word verstaan as 'n werklike beweging of verskuiwing *deur* die drumpel wat as merker staan vir die grens tussen twee fases, en hier word die term liminaliteit gebruik om hierdie "reis" te beskryf. As uiteinde tot die rituele prosesse volg die derde fase wat die post-liminale (rites van inkorporasie) genoem word. Hiér word die inisiant geherinkorporeer in die gemeenskap, met 'n nuwe identiteit, as 'n "nuwe" wese (Szokolczai, 2009:148, Turner, 1969:64, Bhabha, 1994a:4). 'n Spesifieke voorbeeld hiervan is die wyse waarop opgeskote seuns binne sekere kulture aan 'n tipe deurgangsrite moet deelneem en na die afloop daarvan as volwasse mans binne die betrokke gemeenskap gesien word, soos in die geval van Xhosa-inisiasierituele in Suid-Afrika.

Teen die middel van die twintigste eeu herkontekstualiseer die antropoloog Victor Turner (1920 – 1983) die belangrikheid van liminaliteit met sy ontdekking van Van Gennep se navorsing in 1963 (Bigger, 2009:209, Bal, 2011:14). Hy publiseer in 1967 die boek *The Forest of Symbols* wat die belangrike essay *Betwixt and Between: the Liminal Period in Rites of Passage* bevat. In die konteks van sy werk beweeg die gebruik van die term liminaliteit weg van die eng toepassing daarvan binne rituele in klein gemeenskappe (Bigger, 2009:210). Sy veldwerk onder die Ndemba-stam in Zambië het hom veral bewus gemaak van ooreenkomste tussen stamgebonde en nie-stamgebonde gemeenskappe, waar stamgebonde gemeenskappe definitiewe deurgangsrites voorskryf, maar nie-stamgebonde gemeenskappe dit nie so eksplisiet doen nie – maar steeds van rituele gebruik maak. Hierdie stelling deur Turner toon dat hy voortbou op Van Gennep se navorsing, maar ook verder ontwikkel en verander; die implikasie van hierdie insigte is dat liminaliteit nie slegs funksioneer binne hoogs gestruktureerde, beplande identiteitstransformasieprosesse nie, maar dat dit 'n meer onwillekeurige, minder rigiede struktuur kan volg; rituele kan daarom verskillende gedaantes aanneem. Turner fokus wel in sy navorsing op klein stabiele gemeenskappe wat rituele beoefen wat deeglik ontwikkelde liminale fases bevat. Hy stel dat rites van inisiasie oor die algemeen die beste voorbeelde bied van oorgang as gevolg van hul spesifieke vasgestelde grense (Turner, 1994:95).

Turner stel, in aansluiting by Van Gennep, verder dat indien die basiese model van 'n samelewing een van gestruktureerde posisies is, dat die fase van marginalisering of liminaliteit 'n interstrukturele (tussen-instrukture) situasie is (vgl. Bhabha, 1994a:4, Bhabha, 1985:152). Sy navorsingsfokus op die inisiasierites binne stamgebonde samelewings. Dit vloei voort vanuit sy mening dat deurgangsrites tot maksimale uitdrukking voorkom binne kleinskaalse, relatief stabiele, sikliese gemeenskappe, waar verandering gebonde is aan natuurlike (biologiese en meteorologiese) veranderinge. Hy bevestig dat deurgangsrites ook voorkom binne nie-stamgebonde samelewings, al is die toepassing daarvan minder voor die hand liggend (Turner, 1994:93, Bigger, 2009:2010). Liminaliteit buite die stamgebonde ritueelkonteks (maar in sommige gevalle ook binne stamgebonde konteks) is dus, in teenstelling met Van Gennep se definisie van die liminale fase as 'n voorgeskrewe sekwenziële proses (vgl. Szokolczai, 2009:148), nie noodwendig 'n voorspelbare verloop van gebeure en ervarings nie, juis omdat sekere fases van liminaliteit hulself onverwags voordo. Die identiteitsvorming wat vervolgens met liminaliteit gepaardgaan kan juis hierom 'n meer onwillekeurige proses volg (vgl. Werbner, 2001:136; Bhabha, 1994a:117).

Deur sy navorsing het Turner tot die gevolgtrekking gekom dat liminaliteit nie alleen toegepas kan word vir die identifisering van tussen-inruimtes nie, maar ook benut kan word om die menslike reaksie tot 'n liminale ervaring beter te begryp. In hierdie konteks kan byvoorbeeld ondersoek word hoe liminaliteit persoonlikheid vorm met betrekking tot veranderinge binne 'n individu of gemeenskap se sosiale omstandighede, hetsy ten opsigte van verandering van plek, of tyd, of albei (Thomassen, 2009:14; Simich *et al.*, 2009:253).

Volgens Turner (1994:94; vgl. Bigger, 2009:210) is die prominentste deurgangsrites te vinde in die mens se beweging deur sy lewensfases. Hierdie fases strek vanaf die vasgestelde plek van ontstaan in 'n moeder se liggaam tot die uiteindelijke vasgestelde plek waar die gestorwe liggaam begrawe word. Kritiese oomblikke van oorgang wat deur alle samelewings tot ritueel verwerk en in die publiek waargeneem word, strek deur elke persoon se leeftyd. Hierdeur word die noemenswaardigheid van die individu of groep duidelik gemaak aan die gemeenskap/samelewing. Gebeurtenisse soos geboorte, puberteit, huwelik en dood kan as voorbeelde van kritiese oomblikke voorgehou word. Van Gennep wys egter daarop dat deurgangsrites nie net aan kultureel-gedefinieerde state gebonde is nie, maar ook van toepassing is op enige verandering van een *toestand* na 'n ander, soos wanneer 'n stam besluit om oor te gaan tot oorlogvoering (kyk Turner, 1994:94). Hieruit kan verstaan word dat sekere deurgangsrites geantisipeer word, omdat dit gepaard gaan met sekere voorspelbare fases van

'n individu of groep se bestaan, soos in die bogenoemde voorbeelde. Tog kan onverwagse gebeure na vore tree, soos 'n oorlogsituasie, waar verandering as 'n soort deurgangsrute plaasvind vanweë drastiese en onvoorsiene veranderinge in die samelewing.

Vanweë liminaliteit se oorsprong binne antropologie kan verwag word dat antropologiese navorsing steeds aandag aan hierdie idee gee. Ek verwys kortliks na 'n resente ondersoek ter illustrasie hiervan. In *From social liminality to cultural negotiation: Transformative processes in immigrant mental wellbeing* (2009) ondersoek Simich *et al.* die rol van liminaliteit in die lewens van immigrante vanuit 'n antropologiese en ook 'n mediese perspektief, met die oog daarop om die psigiese gevolge van 'n liminale bestaan op individue en gemeenskappe te ondersoek en verstaan.

Die outeurs maak spesifiek gebruik van die term *sosiale liminaliteit*. Hierdie term omskryf hulle as die wyse waarop immigrante hulself sien (hier spesifiek soos waargeneem in Kanada) as vasgevang binne 'n psigologies-stresvolle, transito toestand. Die studie fokus op hoe die liminale ruimte waarbinne immigrante hulself bevind, as sosiale liminaliteit, kan dien as ruimte waar psigologiese verandering kan plaasvind ten opsigte van geestelike gesondheid binne 'n nuwe sosiale en kulturele konteks. Hierdie verandering gaan volgens Simich *et al.* (2009:253) gepaard met *kulturele onderhandeling*, wat verwys na hoe immigrante die fisiese uitdagings van kulturele spanning en geestelike gesondheid hanteer (vgl. Bal, 2011:14; Bhabha, 1994a:117).

Simich *et al.* (2009) stel voorts dat saam met die oorsteek van fisiese grense, die immigrant ook geestelike verskuiwing ondergaan. Verder stel die outeurs dat aanpassing binne 'n nuwe omgewing nie 'n onomwonde proses is nie, maar eerder 'n dinamiese psigiese proses waar individue en gemeenskappe aktief moet worstel met kulturele verskille asook struikelblokke ten opsigte van sosiale integrasie (Simich *et al.*, 2009:254; vgl. Werbner, 2001:136).

Na aanleiding van kwantitatiewe navorsing met immigrante as populasie het Simich *et al.* (2009) bevind dat 'n diepgaande gevoel van magteloosheid en marginalisering heers onder hierdie groep as gevolg van die uitgerekte proses van sosiale integrasie. Hierdie magteloosheid en gevoel van marginalisering, of sosiale uitsluiting, spreek direk tot die eienskappe van die liminale fase soos gestel deur Van Gennep en Turner (Simich *et al.*, 2009:258; vgl. Turner, 1969:112; Thomassen, 2009:14), naamlik dat diegene wat binne die liminale ruimte verkeer nie deel vorm van die heersende sosiale struktuur nie, maar eers die liminale tydperk – deurgangsrutes – moet deurgaen voor inkorporasie kan plaasvind.

Die outeurs tref hier 'n spesifieke onderskeid tussen *sosiale uitsluiting* en *sosiale liminaliteit*. Waar sosiale uitsluiting die immigrant weerhou van sosiale integrasie is sosiale liminaliteit 'n meer dinamiese ruimte, waar aanpassing en moontlike transformasie plaasvind. Hierdie aanpassing en transformasie hou verband met Van Gennep en Turner se omskrywing van die liminale fase (Simich *et al.*, 2009:258; vgl. Turner 1994:47).

Simich *et al.* (2009:259) voer verder aan dat hoewel sosiale liminaliteit potensiële verandering en aanpassing inhou dit nie 'n liniêre beweging is nie. Die proses behels wedersydse versoening van waardes en gebruike van twee verskillende wêreldes. Hierdie proses kan gesien word as 'n aanhoudende onderhandeling, waar ou en nuwe idees konstant teen mekaar opgeweeg word om uiteindelik 'n sintese te bereik van kulturele waardes en identiteit.

Uiteindelik bevind Simich *et al.* (2009:261) dat wanneer die kulturele onderhandeling misluk, en liminaliteit 'n blywende psigiese toestand word, sal geestelike angs toeneem, omdat die mens smag na vastigheid. Hieruit kan afgelei word dat die afbrekende eienskap van die liminale ruimte, hoewel dit verandering en aanpassing aanspoor, ook 'n negatiewe uitwerking op die liminale persoonlikheid kan hê mits dit nie oorgaan na inkorporasie nie, juis omdat die liminale dien as deurgang na 'n ander vaste bestaan.

Met die voorafgaande ondersoek na die konseptualisering van liminaliteit en uiteenlopende velde waarin hierdie fenomeen teoreties nagevors word, word 'n bondige sintese van die betekenis van liminaliteit in die volgende afdeling voorgelê, tesame met 'n opsommende oorsig van die eienskappe daarvan. Hier sal gefokus word op elemente van die liminale wat spesifiek van toepassing is vir die lees van die geselekteerde kunswerke uit Gutter se uitstalling *Opslag*.

Die eienskappe van die liminale ervaring, en die belangrikste elemente wat inspeel daarop, sal vervolgens uiteengesit word ten einde 'n duideliker begrip van die kompleksiteit daarvan te bewerkstellig.

4.3. Liminaliteit as postkoloniale konsep

Vanuit die raakpunte tussen die term liminaliteit en die idee van 'n drumpel het veral postkoloniale kritici op meer konseptuele wyse die betekenisnuanses van die liminale uitgebrei. Die verband wat getrek kan word tussen die ervaring van postkoloniale individue en groepe en

die liminale fase word deur onder andere Bhabha (1994a), Bal (2011), en Werbner (2001) uitgelig. Hierdie argumente het direk te make met die veranderinge wat vele postkoloniale omstandighede van individue wat daardeur geraak word, vereis.

Die term word meer onlangs ook gebruik om politiese en kulturele verandering te beskryf (Bhabha, 1994a:117, Thomassen, 2009:51), soos waarneembaar in die gedagte van 'n postkoloniale diaspora, en die sosiale- en kulturele veranderinge wat die individue en gemeenskappe wat daardeur geraak word, ondergaan.

Liminaliteit in die konteks van postkoloniale ondersoeke is dikwels afgestem op die postkoloniale ervaring van tussen-inruimtes in die nadraai van kolonialisme, en die gebrek aan 'n gevoel van tuishoort wat dikwels ontstaan in postkoloniale situasies. Hiërdie toestande ontstaan veral as gevolg van daardie koloniale migrasiepatrone wat onder dwang plaasgevind het en gelei het tot 'n ontheemdingsgevoel en die gevolglike ervaring van veral ruimtelike en ook geestelike liminaliteit. Ashcroft *et al.* (1998:117) voer aan dat liminaliteit binne postkolonialisme 'n waardevolle rol speel as 'n aanduider van die tussen-inruimte waar kulturele verandering kan plaasvind (vgl. Werbner, 2001:136). Binne die ondersoek na liminaliteit in die postkoloniale konteks word persoonlike en gemeenskaplike identiteite dikwels ondersoek. Hierdie liminale identiteit, volgens Ashcroft *et al.* (1998), sowel as Bhabha (1994a:158), is wisselend en onvas in wese, wat beteken dat veranderende omstandighede diegene wat daaraan blootgestel word voortdurend lei tot nadenke oor identiteit en die besinning oor aanpassings wat daaruit spruit (vgl. Bal, 2001:15; Simich *et al.* 2009:253). Sogenaamde aanpassings is van toepassing op die fisiese, intellektuele en kulturele denke en handeling van die betrokke individu of groep. Ashcroft *et al.* (1998:117) stel egter dat beweging tussen identiteite nooit 'n blote verskuiwing van een identiteit na 'n ander is nie, maar eerder 'n konstante proses is van betrokkenheid, onderhandeling en vereenselwiging.

Ashcroft *et al.* (1998:117) koppel hierdie stelling aan Bhabha se gebruik van die liminale as 'n ruimte van simboliese interaksie in sy boek *The Location of Culture* (1994a). Bhabha hou hierdeur voor dat liminaliteit bydra tot 'n omgewing waar die polariserende effekte van kulturele identiteit geëlimineer word. Hierdie gedagte hou verband met die verandering wat diegene binne 'n liminale ruimte aan hul verwysing van kultuur en sosiale struktuur moet aanbring na aanleiding van hul spesifieke liminale ervaring (Bhabha, 1994a:4). Sulke ervarings hou dikwels in dat sekere kulturele en/of persoonlike eienskappe as teenoorstaande pole van mekaar gestel word. Liminale verandering mag dus vereis dat wedersydse versoening van waardes en

gebruik (dus deel van identiteit) van twee verskillende wêreldes moet plaasvind; hierdie uitvloeisel van die liminale sal onder 4.5. in hierdie verhandeling verder bespreek word.

4.4. Liminaliteit en die belangrikheid van plek en afsondering

In hierdie afdeling word die belangrikheid van *plek* en *afsondering* binne die konteks van liminaliteit kortliks aan die orde gestel. Die rol wat 'n spesifieke plek speel beide in die konteks van die individu en die groep ten opsigte van hul liminale ervaring is 'n onteenseglikheid. Die sogenaamde liminale *plek* hou dikwels verband met afsondering, hetsy fisiese afsondering (om verwyderd te lewe van die mense of plek wat jou eens omring het) of sosiale afsondering (om op die marge geplaas te word deur die samelewing waarbinne jy jouself bevind). Afsondering, ook as eerste stap van die rituele proses, vind dus plaas in samehang met die ervaring van plek as deel van die liminale (Turner, 1994:47).

Afsondering word deur Turner aangespreek deur sy stelling dat 'n ritueel, spesifiek 'n deurgangsrite, 'n verandering aan die deelnemers behels – veral ten opsigte van sosiale status (Turner, 1994:47; kyk ook Bal, 2011:14). Hierdie losmaking van die individu van 'n vasgestelde sosiale posisie verander daardie individu se status tydelik na liminaal (Turner 1969:80). Hier kan iemand ('n individu of groep) wat na 'n ander land emigreer as voorbeeld gestel word. Wanneer hierdie persoon/e na die ander land gaan verwyder hul hulself van hul vorige sosiale posisie en gevestigde plek in 'n kultuur. Aanpassing binne die nuwe land se sosiale en kulturele strukture kan nie onmiddellik plaasvind nie, omdat die persoon/e eers daaraan blootgestel moet word en daarvolgens persoonlike verandering ondergaan. Hierdie individu of groep leef dus tydelik binne 'n liminale toestand vanweë hul nuwe *plek* asook hul posisie van *afsondering*. In die geval van migrasie en ontheemding in postkoloniale en post-oorlogkontekste, byvoorbeeld, hou die afsondering gelyktydig verband met die groep of individu se afsondering van hul "ou" land as gevolg van hul skuif, maar ook met hul afsondering binne die "nuwe" land, omdat hul as vreemdeling binne daardie land se sosiale struktuur (en moontlik etnisiteit, taal en ander sogenaamde identiteitsmerkers) staan²².

²² 'n Groot aantal besonder aangrypende en min of meer outobiografiese tekste bestaan wat hierdie ontheemdingsproses aanspreek. Twee voorbeelde hiervan kan genoem word. Modris Eksteins se boek *Walking Since Daybreak. A Story of Eastern Europe, World War II and the Heart of the Twentieth Century* (1999) is begaan met sy ontheemding vanaf Latvië na Kanada; dit word op 'n breër historiesverweefde trant gedoen met verwysing na

Binne 'n liminale fase lewe die inisiant tydelik buite hul normale omgewing (fisies of emosioneel), hetsy hierdie toestand afgedwing of vrywillig tot stand kom. Vrywillige toetreding tot die liminale ervaring kan gepaard gaan met iemand wat byvoorbeeld besluit om te emigreer, of kies om deel te hê aan 'n ritueel. Gedwonge liminaliteit, daarenteen, kan die gevolg wees van oorlog, koloniale prosesse of van 'n natuurramp wat die plek en lewenswyse van mense verwoes en hulle verplaas. Daarom ervaar persone binne enige van die gevalle 'n gevoel van liminaliteit vanweë die verandering wat aan hul lewens toegedien word, en 'n skuif vind plaas, hetsy van plek, of tyd, of albei. Dit lei tot hul bevraagtekening van identiteit en die bestaande sosiale orde, deur 'n reeks rituele wat dikwels pyn behels (Thomassen, 2006:322, Bhabha, 1994a:4).

Die fase van afsondering word gekenmerk aan simboliese gedrag wat as teken staan van die individu of groep se losmaking van 'n vroeër vaste punt binne 'n sosiale struktuur of 'n stel kulturele *toestande* (Turner, 1994:94). Die liminale ruimte moet egter nie gesien word as iets wat teenstrydig is met struktuur nie, maar moet eerder in die lig beskou word van die spesifieke en komplekse aard van die gedagte van struktuurloosheid. Struktuurloosheid erken inherent dat 'n struktuur wel sou moes bestaan, en poog nie om die bestaan van 'n struktuur af te breek nie, maar is eerder 'n toestand van verhoogde bewussyn van 'n gebrek aan struktuur; 'n bestaan sonder struktuur.

'n Verdere interessante aspek van die liminale ervaring is die tydelik onsigbare status van die inisiant. Hoewel inisiant fisies sigbaar is word hul op metaforiese vlak "onsigbaar" gemaak deur hul afsondering van die (sigbare) heersende sosiale struktuur tydens die liminale fase. Struktuurloosheid en die meegaande onsigbaarheid van inisiant word binne die rituele proses duidelik wanneer daar gekyk word na hoe die inisiant geen status, eiendom, kentekens, sekulêre klere of rang het wat deur die heersende sosiale struktuur gevalideer word en wat hul van mekaar kan onderskei nie (Turner, 1994:96). Hierdie eienskappe van struktuurloosheid maak die inisiant tydelik amorf, onseker en ongedefinieerd. Hulle word as kollektief eerder as individueel gesien. Ironies genoeg kan hier ook aangevoer word dat dit juis hierdie eienskappe is

die groter Europese situasie na die Tweede Wêreldoorlog. Hélène Cixous in haar bundel essays genaamd *Stigmata. Escaping Texts* (1998) verwys in die essay "My Algeriance, in other words, to depart or not to arrive from Algeria" (vertaal deur Eric Prenovitz) na haar Algeriese herkoms, haar omswerwinge as nie-"egte" Algeriër en die destabiliserende effek daarvan op haar sin vir identiteit. Beide tekste behandel die ervaring van die nuwe land op 'n wyse wat as sprekend van die liminale beskou kan word. Simich *et al.* (2009:253) se antropologiese artikel ten opsigte van emigrante se ervarings is aansluitend by hierdie saak en word onder 5.9 van hierdie verhandeling behandel waar verwys word na die antropologiese ondersoek na liminaliteit in die eietydse akademiese omgewing.

wat die grondslag is vir potensiële groei en herdefiniëring sonder die beperkinge van gevestigde maniere van doen. Dit is omdat die liminale fase die fase van nuwe moontlikhede is.

Soos genoem, word inisiantie tydens die rituele proses onttrek uit hul gestruktureerde posisie (wat onder andere hul identiteit en sosiale rolle behels). Hiermee saam word hulle ook gestroop van hul waardes, norme, sentimente en gebruike wat geassosieer word met hul voormalige posisie en toestand. Dit beteken ook dat hul ontnem word van hul vorige gewoontes en optrede. Hierdeur word hulle gedwing om op redelik ingrypende wyse na te dink oor hul gemeenskap, hul sosiale bestel en identiteit. Daarom kan die stelling gemaak word dat liminaliteit verder ook beskryf kan word as 'n fase van oordenking (Turner, 1994:105; Bhabha, 1994b:69).

Uiteindelik, in die finale fase van die ritueel (die fase van herinkorporasie), na afloop van die liminale fase, keer die deelnemers of inisiantie terug na die samelewing met 'n sterker bewustheid van "hoe dinge werk", maar hul is ook weer onderhewig aan bepaalde instellings en wette (Turner, 1994:106). Die liminale proses bevorder vervolgens inisiantie se (her)intergrasie by die samelewing waarbinne hul hierna moet leef en funksioneer.

In die lig van die besinning sover kan gestel word dat liminaliteit te make het met beweging tussen ruimtes. Binne 'n postkoloniale konteks word voorgehou dat ruimte, as die *plek* van die individu of groep veral met betrekking tot liminale *afsondering* 'n sentrale rol speel. 'n Verdere afleiding wat gemaak word is dat *plek* en *afsondering* binne die liminale fase interafhanklike konsepte is – twee kante van dieselfde munt. Hierdeur word bedoel dat die *plek* van die inisiant of liminale persoon gekenmerk word aan eienskappe van *afsondering*. Verder veroorsaak *afsondering* dat 'n spesifieke *plek* gesuggereer word waarbinne gevolglike liminale verandering aan die individu of groep plaasvind. Die liminale ervaring vorm dus die perspektief van die liminale persoonlikheid, en hierdie perspektief vorm dan die *plek* van liminaliteit. Dit blyk hieruit dat liminaliteit ook oorweeg moet word in terme van die identiteitsvormende aspekte daarvan.

4.5. Liminaliteit en identiteitsvorming

Liminaliteit binne 'n postkoloniale konteks is reeds gedefinieer as 'n ruimte waarbinne kulturele verandering kan plaasvind (vgl. Ashcroft *et al.*, 1998:117; Bhabha, 1994a:4; Bhabha, 1994b:37). Vervolgens sal die belangrikheid van identiteitsvorming binne die liminale ruimte, asook hoe dit

teweeggebring word, ondersoek word ter beter begrip van hierdie moontlike kulturele verandering.

Die voorafgaande gedeelte het klem gelê op *afsondering* binne die liminale fase, die *plek* wat deur hierdie afsondering geskep word, en ook die *struktuurloosheid* wat hiermee gepaard gaan. Die eienskappe van liminaliteit en die identiteit van die liminale persoon is uiteraard om hierdie redes nie altyd maklik vasstelbaar nie (Turner, 1969:81; Bhabha, 1994a:142). Die persoon/e wat verkeer binne 'n liminale toestand se identiteit vergaan in 'n sekere mate, en daarom lei die proses tot disoriëntasie; maar dit kan ook nuwe perspektiewe teweegbring. Turner voer verder aan dat indien liminaliteit gesien word as die plek en tyd van onttrekking uit die normale verloop van sosiale funksies, dit ook gesien kan word as 'n tyd van evaluasie van, en besinning oor sentrale waardes en aanvaarde gebruike (wat in die literatuur beskryf word as sogenaamde aksiomatiese instellings) van die kultuur waarin dit gebeur (Turner, 1969:156; Werbner, 2001:138). In teenstelling met Van Gennep vereis Turner se beskouing van die liminale fase nie die teenwoordigheid van die "seremoniemeester", of eers die sekerheid van die eindpunt binne die liminale fase nie. In hierdie sin is Turner se beskouing van die liminale ervaring aansienlik meer geskoei op die idee van onsekerheid en twyfelagtigheid van die liminale, soos vroeër na verwys is. Turner sluit wel by Van Gennep se verdeling van die rituele proses aan deur die verskillende fases te benoem as pre-liminaal, liminaal en post-liminaal (Turner; 1969:155).

In lig daarvan dat inisiantie ten tyde van die liminale ervaring toenemend naamloos, onthoem en sosiaal ongestruktureerd voel, kan liminale ervarings beskou word as beide afbrekend en opbouend (Thomassen, 2006:322). Daar is hierbo verwys na die verlies van gevestigde sosiale opvattinge en -rolle, asook kulturele standvastigheid. Tog, as gevolg van die herevaluasie wat 'n liminale bestaan afdwing, ontstaan en vorm nuwe strukture wat die inisiant help om aan te pas en uiteindelik in te pas binne 'n nuwe orde – wat dus 'n oorgang is van die liminale na die post-liminale (vgl. Szokolczai, 2009:148).

Daarom is die liminale periode by uitstek onstabiel maar ook besonder intens en dikwels interessant. Tydens alle tipes liminale periodes kan sosiale hiërargieë byvoorbeeld omgekeer of ontbind word²³, die kontinuïteit van tradisie kan omgekeer raak, en die verwagte toekoms wat

²³ Hierdie omkering toon konseptuele ooreenkomste met beskouings van die karnavaleske, wat verwys na feestelikhede waartydens die dominante kulturele kodes, gesagsfigure en gebruike tydelik gesuspendeer word en nuwe moontlikhede ondersoek word. Bakhtin ([1964]1984) argumenteer verder dat die karnavaleske veral in tye ontstaan wanneer onderdrukkende gesag verkummel - soos wanneer die gesag van die kerk bevrageet word of tydens burgerlike opstande teen sosiale hiërargieë en klassetelsels. In sulke omstandighede kom alternatiewe beskouinge na vore, wat dreig om die gesag van die heersende sosiale instellings te ondermyn deur die werklikheid

eens vanselfsprekend was word in hierdie konteks dan betwyfel (Horvath *et al.*, 2009:3). Die ontbinding van orde tydens die fase van liminaliteit gee aanleiding tot vloeibare en vormbare omstandighede wat lei tot nuwe instellings en gebruike wat tot stand kom (Szokolcki, 2009:141). Binne oorlogsituasies of ten tyde van politieke veranderinge vind daar in 'n meerdere of mindere mate 'n ontbinding van die bestaande orde plaas. Tydens hierdie verandering word individue en gemeenskappe gedwing om aan te pas by nuwe politieke strukture wat besig is om te vorm, en wat moontlik van hulle vereis om hul vorige wyse van bestaan (sosiaal en kultureel) aan te pas by 'n nuwe milieu.

Turner (1969; 1994) poog om die situasie van die inisiant binne die liminale ruimte te verduidelik aan die hand van die mees ooglopende verskil tussen die liminale inisiant en die persoon wat buite die liminale ervaring staan: onvastheid teenoor 'n vaste bestaan. Die woord *toestand* (in Engels, *state*) word deur Turner gebruik om te verwys na 'n relatiewe vaste en stabiele wyse van bestaan. Dit kan verwys na 'n persoon se wetlike toestand, rang, posisie of roeping binne 'n gemeenskap. Verder kan dit ook verwys na 'n individu se kulturele erkende vlak van rypheid, soos byvoorbeeld 'n persoon se huwelikstatus of fase van fisiese ontwikkeling ten opsigte van ouderdom (Turner, 1994:93; Bigger: 2009:210).

Die woord *toestand* kan ook gebruik word as beskrywing van die fisiese, geestelike of emosionele kondisie waarin 'n persoon of groep hom- of haarself, of hulself bevind binne 'n spesifieke tydsgleuf. 'n Persoon kan vervolgens in 'n *toestand* van goeie of slegte gesondheid wees, of 'n gemeenskap kan in 'n *toestand* van hongersnood of oorvloed verkeer. *Toestand* kan hiervolgens verwys na enige tipe stabiele of herhalende kultureel-erkende kondisie (Turner, 1994:94).

Teenoor die vastigheid van 'n toestand verwys Turner (1969:96) na deurgangsrites as 'n transformasie of 'n *oorgang* – vergelykbaar met water wat verhit word tot kookpunt en dan verdamp, of 'n papie wat in die fase is tussen larwe en mot. Die *oorgang* beskik oor ander kulturele eienskappe as die *toestand*. Van Gennep (Turner, 1994:94) beskryf deurgangsrites (*rites de passage*) soos volg:

se omkeerbaarheid voor te hou. Die frase 'die omkeerbare werklikheid' word volgens Allon White in *Hysteria and the end of Carnival; festivity and bourgeois neurosis* (1985) ingespan ter verduideliking van die wyse waarop die karnavaleske gevestigde gebruike, norme en reëls in gegewe samelewingstrukture omkeer.

"Rites which accompany every change of place, state, social position and age".

Uit hierdie stelling kan daar in samehang met die vorige afdeling weereens gesien word dat die verandering van plek 'n belangrike rol speel in die ervaring van liminaliteit. Daar word egter verder ook na ander veranderinge verwys, naamlik 'n verandering aan *toestand (state)*, *sosiale* posisie en ouderdom – soos wat hierdie aspekte inspeel op verskillende lewenservarings en -fasies. Tydens die liminale fase is die inisiant se *toestand* wisselvallig en die ruimte waardeur die inisiant beweeg bevat min of geen van die eienskappe van die vorige of komende *toestand* nie. Die inisiant, individu of groep moet dus, om van die een *toestand* na die ander te vorder, verandering ondergaan – wat in die liminale fase plaasvind. Die derde fase wat volg op die liminale fase beskryf hoe die individu of groep weer deel word van 'n stabiele *toestand*, waar bande met spesifieke strukture en spesifieke voorskrifte weer opgeneem word (Turner, 1994:94, Bigger, 2009:208).

Deurgangsrites is ook nie uitsluitlik van toepassing op die verskuiwing tussen vasgestelde sosiale *toestande* nie. Dit kan ook gepaard gaan met die toetrede tot 'n nuwe status of toestand, soos om deel te word van 'n eksklusiewe klub of geheime organisasie (Turner, 1994:95; vgl. Bhabha, 1985:152). Wanneer 'n persoon dus van posisie binne 'n sosiale struktuur verander, moet daardie persoon self ook 'n verandering of veranderinge ondergaan om binne daardie nuwe posisie (*toestand*) te funksioneer.

Turner voer aan dat die *spesifieke* binne die liminale ruimte tydelik verander word na die *algemene*. Die wyse waarop inisiant se name tydelik van hul af weggenem word en hul as 'n identiteitlose deel van die groep aangespreek word tydens sekere rituele staan as voorbeeld hiervan (Turner, 1994:96, Turner, 1969:106). Die tydelike naamloosheid van die inisiant dui op hul *algemene* en nie-spesifieke waarde of identiteit, wat hul ontnem van hul unieke of *spesifieke* identiteit, en sodoende kan nuwe identiteitsvorming plaasvind. Wanneer Gutter se portretstudies byvoorbeeld beskou word toon heelparty voorbeelde die uitbeelding van individue binne die boeregemeenskap op 'n veralgemenende eerder as individualistiese wyse. Dit kan gelees word as 'n vorm van tydelike identiteitloosheid van die individue wat deelneem aan die ritueel. Dit word verder beskou as deel van die ritueel se proses om die inisiant voor te berei vir die nuwe identiteit wat aangeneem sal word wanneer die ritueel tot 'n einde kom. Dus word die liminale ruimte terselfdertyd gekenmerk aan onklaarmaking en ontbinding, maar ook aan groei, transformasie en nuwe patrone.

Daar is verwys na rituele binne die gemeenskappe wat antropologies bestudeer is in die historiese aanloop tot die beskrywing van die liminale ervaring wat dikwels verloop onder die leiding van 'n instrukteur of "seremoniemeester". Die verhouding tussen die instrukteur en die deelnemers word geredelik gekenmerk aan die algehele gesagsposisie van die instrukteurs, terwyl die deelnemers heeltemal gelyk teenoor mekaar staan (Turner, 1994:99; Turner, 1969:106). Die seremoniemeester is dikwels 'n ouer gesagsfiguur uit die gemeenskap. Binne die rituele is die gesag van die seremoniemeester absoluut, en gewoonlik is alle ouer lede van die gemeenskap se gesag ook absoluut, omdat hul die aksiomatiese beginsels en waardes van die gemeenskap verteenwoordig wat uiteindelik die gemeenskaplike beswil op die hart dra (Turner, 1994:100). Hierdie seremoniemeester rig die verloop van die ritueel en moet sorg dat dit verloop soos wat vereis word, en seker maak dat die inisiant die nodige stappe deurgaen.

Daar bestaan wel ook deurgangsrites binne stamgebonde gemeenskappe waar daar nie 'n seremoniemeester teenwoordig is nie en waar deelnemers aan die rites dan alleen deur die liminale ruimte beweeg, eerder as deel van 'n groep. Selfs in hierdie gevalle word absolute onderdanigheid getoon aan die belangrikheid van die rites – as verteenwoordigend van voortgesette tradisie (Turner, 1994:100). Hierdie onderdanigheid aan tradisie help om struktuur te verleen aan 'n andersins struktuurlose ervaring, waarna reeds verwys is. Jong seuns wat op weg na hul statuur as volwaardige mans alleen die wildernis ingestuur word binne sommige stamme is genoem as voorbeeld van hierdie tipe ervaring (vgl. Bal, 2011:14).

Die deelnemers se onderdanigheid aan die rituele van die liminale ervaring en seremoniemeesters tesame met hul beïnvloedbaarheid (wat versterk word deur die blootstelling aan sekere ervaringe) staan as teken van hoe hul identiteit afgebreek word sodat dit van voor af gevorm kan word. Hier ook, soos met die ervaring van *plek* en *afsondering*, ontwikkel hulle nuwe eienskappe wat hul help om te funksioneer binne hul nuwe posisie in die nuwe lewe of toestand (Turner, 1994:101).

Opsommend kan aansluiting gevind word by Turner (1969:112) asook Bhabha (1994a:4) wat noem dat die attribute van die liminale persoon onseker, selfs twyfelagtig is, omdat klassifikasie van hierdie persone "normale" klassifikasie van *toestand* binne 'n kulturele ruimte ontglim. Hierom word hierdie mense gesien as *nie hier of daar nie*, hulle is *nóg die een nóg die ander* (die sogenaamde *betwixt and between*) ten opsigte van konvensionele posisies binne 'n gestruktureerde samelewing (Turner, 1969:94). Die rol en veranderende status van die inisiant, individu of groep se identiteit is dus deurtentyd ter sprake. Die identiteit word afgebreek omdat

dit weggeneem (afgesonder) word van die toestand waarbinne dit normaalweg bestaan. Hierdie afbreking lei in die volgende fase tot heropbouing, en uiteindelik tot die nuutskepping van die identiteit. 'n Identiteitsverandering kan nie goedsmoeds losgemaak word van die liminale ervaring nie, omdat die proses van verandering tussen twee toestande outomaties lei tot 'n liminale ervaring, en wederkerend lei 'n liminale ervaring outomaties tot identiteitsverandering.

4.6. *Communitas* in die liminale fase

Turner ontleed die liminale toestand verder in sy werk *The Ritual Process, Structure and Anti-Structure* (1969). Binne hierdie werk neem hy die besinning oor die liminale verder en fokus hy baie spesifiek op die ontwikkeling van *communitas*, wat verwys na 'n gevoel van gelykheid en samehörigheid tussen inisiantes, tydens liminale periodes en binne liminale ruimtes (Turner, 1969:96; vgl. Bigger, 2009:212).

Hy stel dat binne die liminale fase normale aanvaarde verskille tussen inisiantes, soos sosiale klas, geïgnoreer word. Hieruit, stel Turner, ontstaan die sosiale struktuur van *communitas* wat gebaseer is op gemeenskaplike menslikheid en gelykheid eerder as 'n erkenning van hiërargie (Turner, 1969:97). Hierdie wegdoen van strukture van hiërargie binne sosiale verhoudings hou direk verband met die feit dat die liminale fase self geken word deur 'n tydelike afwesigheid of verval van normale stelsels van orde en wetgewing (Thomassen, 2009:51). Positiewe eienskappe van *communitas* is, onder andere; goeie gemeenskap, spontaneïteit, warm kontak en ongedifferensieerde sosiale verhoudings (Douglas, 1984:104).

Turner verwys na die liminale fase as 'n "*moment in and out of time*". Hy stel dat 'n "normale" sosiale struktuur geken word aan gemeenskap, gestruktureerdheid en hiërargiese sisteem van politiese en geregtelik-ekonomiese sisteme, met verskeie vorme van evaluasie wat uiteindelik mense onderskei op grond van *meer* of *minder* (Turner, 1969:96). Hierdeur verwys hy na sosiale klassifikasies soos dat iemand *meer* geld as iemand anders het, of dat iemand *minder* ervaring in iets het. 'n Persoon word dus in die "normale" sosiale bestel as beter of slegter as 'n ander geklassifiseer na aanleiding van 'n sosiale konsep wat gekoppel is aan *meer* of *minder* (vgl. Bal, 2011:15; Turner, 1994:98).

Die teenoorgestelde van hierdie binêre beskouing kom duidelik na vore tydens die liminale fase, waar individue hulself gelyk stel aan mekaar (en hulself onderwerp aan die gesag van die rituele

leiers of "seremoniemeesters" – indien een teenwoordig is; kyk die bespreking hierbo). Volgens Turner maak hierdie verskynsel deel uit van *communitas*, en stel hy dat hierdie term die gelykheid tussen individue binne 'n rituele groep beter beskryf as die verwante woord *community* oftewel *gemeenskap* (Turner, 1969:96; kyk ook Bigger, 2009:211).

Binne stamgebonde gemeenskappe het amper enige sosiale posisie 'n mate van "heilige" karaktereenskappe. Hierdie eienskappe word verkry deur deurgangsrites wat dien as brug van posisieverandering en toetrede tot 'n sekere nuwe posisie (toestand). Liminaliteit impliseer dat die hooggeplaasde nie as hooggeplaasde kan funksioneer sonder diegene wat onder hom is nie, en dat hy self ook eers moet weet hoe dit voel om laag te wees voordat hy op 'n hoër vlak kan funksioneer (Turner, 1969:97; Turner, 1994:98).

Turner stel verder dat *communitas* veral ontstaan waar sosiale struktuur nie meer teenwoordig is nie (1969:126). Hoewel die *communitas*-komponent van die liminale fase moeilik is om vas te pen, is dit nie onbelangrik nie.

Vanuit die liminale ervaring se ongestruktureerdheid teenoor die "normale" gestruktureerde sosiale orde stel Turner 'n besonder uitgebreide versameling binêre opposisies voor ter illustrasie van die teenoorgestelde aard van die liminale fase en die gepaardgaande *communitas*. Hy orden hulle soos volg: Oorgang teenoor staat, totaliteit teenoor partydigheid, homogeniteit teenoor heterogeniteit, *communitas* teenoor struktuur, gelykheid teenoor ongelykheid, anonimiteit teenoor stelsels van naamgewing, die afwesigheid van die status teenoor statushebbendheid, naaktheid of uniforme klere teenoor onderskeidings van klere, seksuele kuisheid teenoor seksualiteit, minimalisering van geslagsonderskeidings teenoor maksimering van geslagsonderskeidings, afwesigheid van rang teenoor onderskeid van rang, nederigheid teenoor geregtelike trots van posisie, ignorering vir persoonlike voorkoms teenoor sorg vir persoonlike voorkoms, geen onderskeid van rykdom teenoor onderskeid van rykdom, onselfsugtigheid teenoor selfsug, totale gehoorsaamheid teenoor gehoorsaamheid slegs aan superieure rang, heiligheid teenoor sekulêre karakter, heilige opdrag teenoor tegniese kennis, stilte teenoor spraak, opskorting van regte en verpligtinge wat gepaard gaan met verwantskap teenoor verwantskap regte en verpligtinge, deurlopende verwysing tot mistiese kragte teenoor onderbroke verwysing na mistiese kragte, dwaasheid teenoor spitsvondigheid, eenvoud teenoor kompleksiteit, aanvaarding van pyn en lyding teenoor vermyding van pyn en lyding en heteronomie teenoor grade van outonomie (Turner, 1969:106).

4.7. Liminaliteit as teoretiese en analitiese konstruk

Soos reeds genoem word liminaliteit binne verskillende dissiplines benut as teoretiese basis van die akademiese ondersoek. Ter illustrasie hiervan word vervolgens 'n bondige opsomming gebied van voorbeelde van publikasies in die veld van visuele, literatuurstudies asook antropologiese ondersoeke, waarvan die eerste sal fokus op liminaliteit binne die konteks van kuns. Hier kan terloops genoem word dat liminaliteit blyk om veel deegliker deurtrap te wees in die veld van letterkundige interpretasie; bloedweinig publikasies binne die visuele kuns-omgewing is toegespits op liminaliteit. Dit is hier waar die huidige studie uiteraard 'n bydrae tot die veld wil lewer – spesifiek ten opsigte van skilderkuns maar ook met betrekking tot aanverwante kunsvorme soos installasie ('n genre waarin Gutter ook soms werk). Verder is die gekose publikasies uit die pen van Suid-Afrikaanse outeurs, maar soortgelyke studies is veral in die letterkunde-veld internasionaal gepubliseer.

In die artikel, *Liminality, absence and silence in the installation art of Jan van der Merwe* (2011), sluit Kruger en Van der Merwe in hul ondersoek van die installasiekuns van die Suid-Afrikaanse kunstenaar Jan van der Merwe deur hul definiëring van liminaliteit aan by Turner en Van Gennep se definisies. Hul verwys na liminaliteit as 'n tydelike wegbreek van *normale* sosiale lewe, soos beleef tydens 'n rituele proses. In hierdie sin dien die liminale tyd en ruimte as platform vir die karakters binne die kunswerke (selfs wanneer hulle fisies afwesig is) asook die waarnemers van die kunswerke om weg te doen met gewone verwysings en wêreldbeskouing sodat transformasie aan hul sosiale status sowel as persoonlike identiteit bewerkstellig kan word. Die deelnemer beweeg dus ongedefinieerd binne 'n ruimte van onvastheid en tydelikheid (Kruger & Van der Merwe, 2011:158; vgl. Bhabha, 1994b:69).

Kruger en Van der Merwe (2011:160) verwys ook in hul ondersoek na liminaliteit se teenwoordigheid binne toestande van transito en transformasie. Hierdie beweging, volgens die outeurs, kan gekoppel word aan die liniêre progressie van tyd, waar daar na 'n spesifieke tydskop verwys kan word as "voor" of "na" 'n ander. Na aanleiding van die spesifieke eienskappe van Van der Merwe se werk koppel hul egter liminaliteit aan die ruimtelike en tydelike verhouding wat dit het tot die daarstelling van niksheid. Hul stel dat toestande van liminaliteit waar niksheid die eindpunt is 'n andersoortige tydsraamwerk impliseer as die liniêre, 'n beskouing wat inwerk teen die normale liniêre verloop van die ritueel en liminale fase.

Die outeurs stel dat Van der Merwe 'n ruimte skep waarbinne tyd as sodanig verwyderd is van die normale konsep van tyd as liniêr. Hierdie verwyderdheid koppel Kruger en Van der Merwe (2011:161) aan liminaliteit vanweë liminaliteit se eienskap as 'n tyd of ruimte verwyderd of afgesonderd van die normale (vgl. Viljoen & Van der Merwe, 2007:1).

Kruger en Van der Merwe se beskouing van liminaliteit en die liminale ruimte sluit dus aan by dié van Van Gennep en Turner deur dit te koppel aan 'n bestaan wat verwyderd is van die normale verwysing ten opsigte van sosiale posisie. In teenstelling met Van Gennep en Turner se argument dat die liminale fase tydelik is, en vervolgens lei na 'n volgende fase stel Kruger en Van der Merwe liminaliteit eerder as 'n tydlose fase (dus 'n ontwinging van tydgebondenheid), wat uiteraard nie tot 'n einde kan kom nie, en sodoende niksheid produseer eerder as verandering en aanpassing.

Liminaliteit word ook binne die letterkunde aangewend as teoretiese raamwerk. As voorbeeld kan Wenzel (2006) se ondersoek in haar artikel, *Liminal spaces and imaginary places in The bone people by Keri Hulme and The folly by Ivan Vladislavic* na die rol wat verbeelding binne literatuur speel om gemeenskappe te begelei in die proses van konfrontasie ten opsigte van spesifieke sosiale en politieke realiteite in 'n multi-kulturele globale gemeenskap voorgehou word (Wenzel, 2006:79).

Die spesifieke rol wat tyd en ruimte speel in hierdie medium motiveer Wenzel se gebruik van liminaliteit as vertrekpunt. Sy begin deur liminaliteit te definieer as deel van die verskillende stappe van afsondering, oorgang en herintegrasie in die gemeenskap. Sy stel hiermee saam dat liminaliteit binne 'n postkoloniale omgewing en diskoers (hier spesifiek postkoloniale romans) dien as die ruimte waar individue en gemeenskappe 'n deurgangsrite beleef ten einde die traumatiese verandering in hul lewens en kulture te verwerk (Wenzel, 2006:79).

Sy voer aan dat talle individue en gemeenskappe toestande van beweging tussen kontinente, kulturele gemeenskappe asook binne persoonlike verhoudings ervaar. Dit is die gevolg van die skeurende effek van aspekte soos ontheemding en diaspora, sowel as die nadraai van kolonialisme en die meer onlangse invloed van globalisering. Hierdie toestande van beweging skep 'n behoefte om êrens aanknoping te vind, tot iets of iemand, ten einde as *deel* geag te word (Wenzel, 2006:80).

Die idee van *plek* kan veelvoudig aangewend en ontleed word ten opsigte van die liminale eienskappe wat daaraan verbonde is. Wenzel lees onderskeidelik spesifieke *plekke* as 'n plek

van afsondering (vergelykbaar met die eerste stap van Van Gennep en Turner se rituele proses) asook 'n plek van ontmoeting. Die plek van ontmoeting spreek van kontak en persoonlike verhoudings (vergelykbaar met die tweede fase van die rituele proses soos deur Van Gennep uiteengesit, maar ook verder in verband met Turner se idee van *communitas*, omdat verskillende karakters uit verskillende agtergronde hulself gelyk stel aan mekaar vanweë hul huidige (liminale) ervaring) (Wenzel, 2006:82).

Du Plooy (2007) sluit by Wenzel (2006) aan ten opsigte van die gebruik van plek as liminale ruimte in haar artikel *Interface and liminal spaces: survival and regeneration in Ingrid Winterbach's Niggie (Cousin)* (2006:30), wat ook 'n ondersoek na liminale aspekte in die roman is.

Die karakters binne die spesifieke roman bevind hulself in 'n tyd van oorlog, 'n tydperk wat uiteraard beskou kan word as liminaal vanweë die verval van rigtinggewende orde en normale bestaanswyses, en die gevolglike ervaring van onsekerheid (vgl. Horvath *et al.*, 2009). Buiten vir die deurlopende toestand van liminaliteit (as gevolg van oorlog) waarbinne die verhaal afspeel onttrek individuele karakters van tyd tot tyd na hul eie liminale ruimte, 'n ruimte waar oordenking plaasvind. Du Plooy identifiseer hierdie oordenking as tye van meditasie en geestelike herstel (Du Plooy, 2007:31). Dit kan ook gekoppel word aan die individuele ondersoek van eie sosiale posisie, as deel van die liminale fase van 'n rituele proses, waar die sosiale status waarin die individu/karakter eens geleef het nie meer bestaan nie, maar die nuwe sosiale status wat hul sal beklee na die liminale fase (oorlog) nog nie bekend is nie.

In haar ondersoek vestig Du Plooy (in interessante verband met my huidige studie) aandag op die gebruik van die Suid-Afrikaanse landskap as die beklemtoning van die isolasie van die karakters, wat in hierdie geval spesifiek Boere is. Sy merk dat Suid-Afrikaanse literatuur so te sê sonder uitsondering gebruik maak van die landskap, met verwysing na Suid-Afrikaners se verhouding daarmee, wat gegrond is in Suid-Afrikaners se historiese gebondenheid aan en afhanklikheid van die land/-skap (Du Plooy, 2007:31). Hier stel sy egter dat die landskap meer wetenskaplik as emosioneel toegepas word deur die karakters self (Du Plooy, 2007:32).

4.8. Die gebruik van die term *liminaliteit* in hierdie verhandeling

Ter afsluiting van die bespreking van liminaliteit volg 'n bondige sintese van die hoofmomente van die liminale wat van toepassing is vir die huidige studie. Liminaliteit verwys na 'n ruimte, tyd of bestaan waarbinne persoonlike of kulturele verandering plaasvind, wat vergelykbaar is met deurgangsrites. Persone (hetsy in groeps- of individuele verband) wat hulle binne 'n liminale ervaring bevind, staan op die drumpel tussen 'n vorige gevestigde wyse waarop hul identiteit, tyd of gemeenskap gestruktureer was, teenoor 'n nuwe, ongedefinieerde wyse van bestaan, soos inisiantie wat deel het aan 'n ritueel of deurgangsrite (vgl. Turner, 1969:112, Bigger, 2009:209).

Die liminale fase, wat dien as ruimte van oorbrugging tussen twee verskillende stadia van persoonlike of gemeenskaplike identiteit en kulturele definiëring, word geken aan gevoelens van twyfelagtigheid, onvastheid en disoriëntering (vgl. Bhabha, 1994a:158, Viljoen & Van der Merwe, 2007:1, Thomassen, 2009:51). Hierdie gevoelens doen afbreek aan liminale persone se gevestigde opvattinge oor hul identiteit en wêreldbeskouing, wat tot 'n mate die vernietiging van bestaande (aksiomatiese) opvattinge teweegbring. Dié vernietiging laat wel ook toe dat noemenswaardige veranderinge aan die identiteit van die persoon gemaak kan word (vgl. Szakolczai, 2009:148, Bal, 2011:14). As gevolg van die gedwonge bevraagtekening van bestaande idees rakende identiteit word inisiantie gelei tot 'n ondersoek van persoonlike en gemeenskaplike identiteit. Na aanleiding hiervan vind beweging tussen onderskeie toestande van 'n wese plaas, in 'n poging om 'n voormalige bestaan te vereenselwig met veranderde toestande, ten opsigte van plek en/of tyd. Hierdie beweging tussen identiteite is nooit 'n blote verskuiwing van een identiteit na 'n ander nie, maar is eerder 'n konstante proses van betrokkenheid, onderhandeling en vereenselwiging (vgl. Ashcroft *et al.*, 1998:117; Bhabha, 1985:152).

Liminaliteit word gekenmerk aan, en ontstaan as gevolg van, 'n tydelike (gedwonge of ongedwonge) ontwrigting van 'n sogenaamd *normale* sosiale lewe. Binne sodanige liminale periodes kan sosiale hiërargieë omgekeer of ontbind word, die kontinuïteit van gevestigde tradisie kan ontwrig word, en die verwagte toekoms wat eens vanselfsprekend was, word betwyfel (vgl. Horvath *et al.*, 2009; Werbner, 2001:136). Hiermee saam kan 'n sosiale struktuur van *communitas* tydelik ontstaan wat gebaseer is op gemeenskaplike menslikheid en gelykheid

eerder as 'n erkenning van hiërargie tussen deelnemers aan die rituele proses/liminale fase (vgl. Turner, 1969:97).

Inisiantie binne die liminale fase ervaar dikwels 'n gevoel van magteloosheid en marginalisering wat geken word aan die ervaring van weerloosheid (vgl. ook Simich *et al.*, 2009:258). Diegene wat hulself in 'n liminale toestand bevind, word tydelik anoniem totdat die einde van die liminale fase bereik is. Die uiteindelijke oogmerk van die liminale fase is om verandering tot so 'n mate te bewerkstellig dat die individu of groep wat binne die liminale ruimte verkeer kan aan beweeg na 'n fase van integrasie, waar hul nie meer buite die heersende sosiale struktuur staan nie, maar deel daarvan kan vorm (vgl. Simich *et al.*, 2009:258; Turner 1994:47, Bhabha, 1994a:4).

Vanuit hierdie navorsing word sewe elemente geïdentifiseer as definiërend van liminaliteit. Die doel met die keuse van spesifieke elemente vloei vanuit die behoefte om die liminale binne Gutter se werke te identifiseer. Die elemente wat hiervoor geselekteer is, is *magteloosheid en weerloosheid, onvastheid, die verandering van status, disoriëntering, afsondering, marginalisering* en die *twyfelagtige*. Hierdie elemente word vervolgens opgeroep met die lees van die gekose werke uit *Opslag*. Verder word die liminale as tekenend van onsekerheid en dies meer telkens in verband gebring met hoe die sublieme benadering tot die landskap hierdie onsekerheid na vore bring deur die andersoortige toepassing van sublieme landskap in die Suid-Afrikaanse konteks.

HOOFSTUK VYF

Lees van die geselekteerde kunswerke

5.1. Inleiding

In die eerste hoofstuk van hierdie verhandeling is gestel dat die werke in Gutter se uitstalling *Opslag* spreek van 'n sekere ver-beeld-ing van vrees en onsekerheid. Ten einde hierdie stellings, en aanverwante sake wat hierna aan die orde gebring is te ondersoek, sal hierdie hoofstuk drie werke uit *Opslag* bespreek. Die prominensie van landskapskildering in Gutter se oeuvre is reeds uitgelig. So ook is die vermoë van die landskap om sekere ontasbare idees uit te beeld, in voorafgaande afdelings belig. Na aanleiding van hierdie navorsing word die werke *Uit die blou van onse hemel* (2004), *Into the landscape I* (2007), en *Landskap naby Zastron* (2006) onderskeidelik ondersoek om die rol wat die landskap in elk speel, uit te lig (die motivering vir die keuse van kunswerke volg hier onder). In die bespreking sal getoon word dat die landskap as teken staan van Gutter se blik op die toestand van die Suid-Afrikaanse boeregemeenskap. Daar sal verder getoon word hoe sy deur die landskap metafories verwys na die bedreiging wat met die plaaslewe in Suid-Afrika gepaardgaan. Die aanskouer se waarneming van hierdie metaforiese verwysing na die vrees en bedreiging waarbinne die boeregemeenskap van Suid-Afrika woon en leef sal geïdentifiseer word in die konteks van strategieë van sublieme landskapskildering. Ek voer met ander woorde aan dat die voorkoms van sublieme strategieë in die landskapwerke die liminale ervarings van vrees en bedreiging fasiliteer. Hierdie strategieë se trefkrag word verder versterk deur die kontrasterende nostalgiese idees wat aan 'n plattelandse lewe gekoppel word, soos, onder andere gestel deur Daniëlle van Zyl (2008) in haar artikel "*O, Boereplaas, geboortegrond!*" *Afrikaner nostalgia and the romanticisation of the platteland in post-1994 South Africa*. Uiteindelik sal die aanskouer se waarneming van sublieme benaderings tot die beeldgebruik en metafore in die landskap geïdentifiseer word as sprekend van 'n ver-beeld-ing van die liminale wat eiesoortig is aan Gutter se werke, en aan die Vrystaatse plaaslandskap.

Vanweë Gutter se veelsydige toepassing van die landskap is die drie werke gekies vir hul uiteenlopende benaderings tot landskapskildering. Hierdie uiteenlopende ver-beeld-ing word

egter saamgebind deur die elemente binne elkeen van hierdie werke wat verwys na die liminale. Binne die laaste afdeling van Hoostuk Vier is sewe elemente van liminaliteit gespesifiseer met die oog op die lees van Gutter se kunswerke in hierdie verhandeling. Hierdie sewe elemente is *magteloosheid en weerloosheid, onvastheid, die verandering van status, disoriëntering, afsondering, marginalisering* en die *twyfelagtige*. Hierdie elemente gee aanleiding tot die metode van ondersoek.

5.2. Metode van ondersoek

Nadat 'n beskrywende lees van elke werk aan die hand gedoen word, word oorgegaan tot die interpretasie van liminale elemente, waar gekyk word na die betekenisgewende waarde daarvan.

Hoewel meeste van hierdie liminale elemente hierbo genoem argumentshalwe waarneembaar is in al drie werke, sal die lees van die werke voortgaan vanuit die veronderstelling dat elke werk se samestelling ten opsigte van die liminale elemente vervat daarin onderskeidelik meer klem op spesifieke elemente plaas as op ander. Byvoorbeeld toon nadere ondersoek na die rol van die landskap in *Uit die blou van onse hemel* (hoewel die werk neig sowel 'n portret as 'n landskap te wees), dat die liminale elemente van *magteloosheid en weerloosheid, onvastheid*, en die *verandering van status* in die landskap vervat is. Verder sal uitgelig word hoe die landskap in *Into the landscape I*, met 'n alleenstaande bees in die voorgrond, die aandag vestig op die liminale elemente van *disoriëntering, afsondering, en marginalisering*. Binne die vervlietende uitsig oor die landskap in *Landskap naby Zastron* sal getoon word hoe landskapskildering hier inspeel op die liminale elemente van die *onvastheid, die twyfelagtige* asook *afsondering*. Daar sal aangetoon word dat die element van *ontwrigting van 'n gevestigde bestaanswyse* in al drie werke gelees kan word – en dat dit ook aan die wortel van die verbeelde liminale ervaring lê – en dit word deur die landskap self, maar ook deur ander aspekte van die kunswerk (soos titels en ander beeldgebruik) vergestalt.

Die lees van die werke verloop in 'n nie-chronologiese volgorde (met verwysing na die datum van skepping), aangesien daar tematies te werk gegaan word. Hierdie tematiek, naamlik aspekte van die liminale soos verbeeld deur die landskap, sal in hierdie werke geïdentifiseer

word met verwysing na tegnieke van sublieme landskapskildering wat ingespan word ter verbeelding van die liminale.

Die sublieme is vroeër opgehaal in Chu (2003:72) se stelling dat sekere estetiese ervarings die aanskouer diep kan aanraak sonder om noodwendig mooi of lelik te wees. Verder het Longinus die woord *subliem[e]* gebruik om hierdie emosionele ervaring te beskryf. Hiermee saam het Burke die term *subliem[e]* gedefinieer binne kontemporêre kuns- en kultuurskepping. Hy (soos uiteengesit deur Chu, 2003:72) het verder gestel dat hoewel sensasies van vrees en/of pyn in werklikheid onaangenaam is, dit wel aangrypend kan wees wanneer dit van 'n "veilige afstand" af beskou word. Hy beskryf die sublieme as ontmoetings met donkerte, krag, leegheid, uitgestrektheid/oopheid, probleme, heerlijkheid, en die skielike/onverwagse.

Coetzee (1988:49) toon weer dat die estetiese modaliteit van die sublieme wel as benadering tot die uitbeelding van die Suid-Afrikaanse binneland benut kan word en dat hierdie landskap 'n eiesoortige uitbeelding van die sublieme kan inhou.

Ek fokus hier op die gebruik van die sublieme in die konteks van *probleme*, die *skielike* en *onverwagse*, *donkerte* (wat verwys na *onsekerheid*), *gevaar*, *vreesaanjaendheid* en *leegheid* (wat verwys na *afsondering*) as temas²⁴. Dit word in verband gebring met die sublieme ervaring wat die *waarneming* van vrees of pyn omvat (en nie die *ervaring* daarvan nie – daarom is dit vir die aanskouer 'n aangrypende ervaring wat nie op sigself pynlik hoef te wees nie).

Die interafhanklikheid van hierdie temas van die sublieme met die liminale noodsaak dat sommige van die temas op verweefde wyse aangespreek word. Hierdie temas sal getoon word om die verbeelding van die liminale oor te dra deur deurgaans hierdie temas binne die landskap met elemente van liminaliteit in verband te bring.

Wanneer die genoemde werke gelees word, word dit duidelik dat sommige van Gutter se werke die landskap in samehang met ander elemente (soos mense en diere) verbeeld op 'n wyse wat die ervaring van liminaliteit na vore bring, maar soms word die landskap as alleenstaande element benut. Die lees van die kunswerke sal afsluit deur die landskap as alleenstaande element (in *Landskap naby Zastron*) te ondersoek binne die konteks van die verbeelding van die liminale. Die lees van die werke neem 'n aanvang met *Uit die blou van ons hemel*, waar die landskap die prentvlak deel met twee mansfigure.

²⁴ Kyk afdeling 3.4. en 3.6. vir die oorsig oor sublieme landskapskildering

5.3. *Uit die blou van onse hemel* – die ver-beeld-ing van weerloosheid



Figuur 1. GUTTER, Pauline. *Uit die blou van onse hemel* (2006)

In *Uit die blou van onse hemel* (2004) staan twee mans in die nabye voorgrond van 'n relatiewe groot olieverfskildery (180 cm x 135 cm) op doek. Die figure kom amper lewensgroot voor, wat aan hul 'n aardige, amper fisies-werklike, teenwoordigheid verleen en die aanskouer daarom ietwat ontsenu. Die werk kan as landskap en ook as portretstudie beskryf word. Al is die werk in sommige opsigte soortgelyk aan Gutter se ander portretwerke – dit is groot in skaal, en toon die doen en late van mense in die boeregemeenskap – is daar beduidende verskille ten opsigte van haar ander portretwerke waar die gelykenis van die mens uitgebeeld word in 'n besondere los, ekspressiewe kwashantering. Die wyse waarop hierdie mans stilstaan asof hulle wag om waargeneem te word val op, waar portrette in ander voorbeelde uit *Opslag* blyk om onbewus te wees van 'n aanskouer. In hierdie werk word verder 'n besondere groot gedeelte van die figure se liggame getoon (teenoor die ander portrette wat net die gesig en nek uitbeeld), iets wat veral van belang is by nadere beskouing van die werk. Hiermee saam sal die belangrikheid van die dele van die liggame wat *nie* uitgebeeld word nie, ook ondersoek word.

Die twee mans staan langs mekaar, direk frontaal tot die prentvlak. Die man aan die regterkant is jonger, en ook langer en slanker as die man links. 'n Horlosie, bril en leergordel maak deel uit van die ouer man se kleding, maar die jonger man het geen verdere kledingstukke (buiten hul hoede) of bybehore wat getoon word nie. Die jonger man se liggaam buig effens na sy

linkerkant in 'n liggaamshouding wat as ietwat inkennig geïnterpreteer kan word, asof hy wil-wil wegdraai (soos besonder lang mense soms doen). Die ouer man kyk meer direk na die aanskouer, en sy houding is ook meer konfronterend frontaal. Albei dra 'n hoed wat lyk of dit van leer gemaak is. Hulle het ook altwee blou broeke aan (die ouer man 'n verbleikte denimbroek en die jonger een 'n blou werksbroek met 'n rek bo-aan), maar beide staan kaal bolyf. Die jonger figuur is skraal terwyl die ouer man 'n effens oorgewig middellyf het – die aanskouer se oë beweeg byna onwillekeurig tussen die twee liggame om die ooreenkomste en verskille in hulle liggame te registreer – spiere, borste, liggaamshare en dies meer – die liggame is immers in die ooglopende fokusarea van die werk geplaas. Die aanskouer betrag die figure in die fynste detail – hulle is besonder blootgestel aan die ondersoekende blik van die aanskouer. In hierdie verband val die gebruik van vel as betekenaar besonder duidelik op.

Dis veral die aandag aan die *ontblote* vel van hul bolywe wat die aandag trek; dit kom vreemd en onverwags voor (mense is tog meesal geklee in portrette – en hierdie werk is ooglopend nie binne die kader van konvensionele figuur- of naakstudies te plaas nie; daarvoor is die vermyding van byvoorbeeld erotiek deur middel van die doodgewoonheid van die mense te opvallend). Op hul voorarms en om hul nekke is hul vel donker van gereelde blootstelling aan die son, maar die grootste gedeelte van hul kaal bolywe is relatief onaangeraak deur die son – hulle het waarna in die volksmond verwys word, 'n "boere-tan" – die vel is lig waar die kortmouhemp gewoonlik die liggaam bedek. Die suggestie is dat hulle hard gewerk het tot die oomblik wat uitgebeeld word en hul hemde, wat duidelik gewoonlik gedra word, uitgetrek het vanweë die hitte. In hierdie uittrek word hulle weerloos omdat die vel – besonder wit, en dus besonder betekenisvol as draer van rasidentiteit in Suid-Afrika – sag en blootgestel voorkom. Meer spesifiek: blootgestel aan die son wat kennelik hard en warm bak op hulle blootgestelde liggame, en ook blootgestel aan die ondersoekende aanskouersblik van die kyker. Hulle is dubbel weerloos. Natuurlik is die weerloosheid van die sagte vel ook in teenstelling met die meer bruske elemente van manlikheid wat na vore kom uit aspekte soos die verweerde werkshoede en sterk arms.

Hul hoede bedek hul gesigte grootliks met skadu wat deur die helder sonskyn veroorsaak word. Minstens twee dinge word hieruit afgelei: dit is in die middel van die dag met die son reg van bo wat maak dat die hoede harde, donker skadu's gooi, en hulle identiteit en daarom ook mensheid word deur die skadu's versluier en verdonker. Oë word allerweë beskou as vensters tot die siel, en die afsper van oë deur welke metode ookal lei daartoe dat "toegang" tot die siel nie moontlik is nie, en dat die mense hier hul uniekheid verloor. Afgesien van die bedekking van persoonlike

identiteit deur hierdie skadu's kan daar wel aan die mans se gelaat en liggaamsbou gesien word dat die man aan die linkerkant heelwat ouer as die relatiewe jong man aan die regterkant is. Wat verder veral opval, is dat die mans se liggame "afgesny" word aan die onderkant van die prentvlak, waar dit helfte van albei mans se hande, en hul onderlywe van die heupe af, "buite die raam" van die skildery plaas. Hierdie aspek geniet verder aandag onder 5.3.1. in die bespreking van die tersaaklike liminale betekenis wat aan die "verlore" liggaamsdele gekoppel kan word.

Wat die beskrywing van die kunswerk verder betref, geniet die landskap nou aandag. Agter die mans, vanaf die onmiddellike middelgrond tot op die horison in die verte, strek 'n oorwegend rooi-bruin landskap uit – dis eintlik asof die aanskouer probeer om al om die mans se liggame daarna te kyk – asof die landskap sentraal wil word maar verdring word deur die teenwoordigheid van die twee figure wat amper die landskap probeer *weggesteek* of beskerm van nuuskierige oë. Die landskap kom plat (uitgestrek) en rof (hard, stowwerig, bewerk, warm, droog) voor. Gutter se ekspressiewe kwashale is hier spesifiek opmerklik in die wyse waarop die landskap se tekstuur uitgebeeld word, deur die gebruik van energieke verfaanwending om die grofheid van die aarde te vergestalt. Hoewel min spesifieke detail voorkom, blyk die landskap in die agtergrond om 'n landery te wees waarvan die grond onlangs omgedolwe is. Die spesifieke aard van die versteuring van die grond is nie duidelik nie, maar die voorkoms en tekstuur spreek van ongelykheid – soos dié van 'n land wat geploeg is. Die merke van 'n ploegskaar in die grond lei tot die gewaarwording dat die grond verwerk maar ook geskend moet word; dat dit oopgewerk word in 'n redelik gewelddadige proses. Die oog van die aanskouer dwaal tussen die grond en die mans; die blootgestelde vel van die mans word met hierdie herbetrachtingsproses as meer weerloos en skendbaar ervaar; die vel word emblematisies van die grond wat weerloos wag om bewerk maar ook beletsel te word.

Die voorkoms van die landskap en mans, in samehang met Gutter se tematiese gebruik van die lewens van die Vrystaatse boeregemeenskap, laat geen twyfel aan die feit dat hierdie mans op 'n plaas is nie, en moontlik besig of pas klaar is met plaaswerk. Die landskap word eerder 'n landery, of "lande" soos in boerderyterme na 'n bewerkte stuk grond verwys word. Die uitbeelding verklap nie of hierdie mans self die grondeienaars is nie, maar hul interaksie met die grond kom sterk na vore. Binne die kunsgeskiedenis word mense in landerye dikwels geassosieer met die status van óf grondeenaar, soos John Berger in *Ways of seeing* (1988:106) verduidelik rondom Gainsborough se *Mnr. en Mev. Andrews (Figuur 20)*, óf in ander gevalle met die status van (arm en grondlose) werkers, soos in Jean-François Millet (1814 –

1875) se *Wanners* (1857) of Gustave Courbet (1819 – 1977) se *Klipkappers* (1849–1850). Mense in die landskap word ook soms geassosieer met spesifiek patriargale eienaarskap (hier kan weer na werke soos *Mnr en Mev Andrews* verwys word), terwyl die plaas in die ander werke wat ek hierbo noem eerder 'n plek van harde hande-arbeid is. Die twee mans in *Gutter* se werk is – gegewe die Suid-Afrikaanse en spesifiek Vrystaatse historiese realiteite – waarskynlik grondeienaars, maar hulle werk ook self duidelik op hulle grond. Die aanname kan gemaak word dat hulle pa en seun is, wat verder inhou dat hulle met hulle hande werk in die grond van hulle voorvaders. Hulle versinnebeeld die gedagte van geslag en nalatenskap, maar ook van veredeling deur werk, die afsondering op die plaas, weliswaar selfs die nostalgiese beeld van die boer en sy seun op hulle erfgrond – maar daar is nie werklik sprake van die gerusstellende skoonheid wat mens soek in 'n verbeelde nostalgiese voorkoms nie. Daar is eerder 'n tipe ongemak, en dit is die kruks van die huidige ondersoek na die kunswerk.

Hierdie ongemak noodsaak spesifiek verdere ondersoek. Die eerste moontlike antwoord wat gebied kan word vir die ongemak wat deur die twee stilstaande boere oorgedra word kan gevind word in die onderwerp van die uitstalling self. *Opslag* was tematies gegrond, aldus die kunstenaar (in gesprek met my, 2010) en die katalogus van die uitstalling (2008), in die invloed van plaasaanvalle op die Vrystaatse (en by implikasie die Suid-Afrikaanse) boeregemeenskap²⁵.

Die spesifieke landskap in die werk verander die aard van die mans in die voorgrond; die landskap situeer hulle op 'n plaas, met die gepaardgaande geïmpliseerde lidmaatskap aan die boeregemeenskap. Die wesenlike identiteit van die identiteitlose mans (benewens die skadu's oor hul oë word hul ook nie verder geïdentifiseer nie) word dus deur die rooigrond van die Vrystaatse landskap en landerye bewerkstellig, wat op sy beurt gekoppel is aan die verdere kompleksiteite van die ambivalente verhouding tussen besit en onteiening²⁶ wat daar bestaan tussen hulle en hulle grond. Hierdie betrokke landskap neem egter nie bloot die rol in van uitbeelding van 'n geïsoleerde Vrystaatse landery nie, maar staan as teken vir verskeie ander idees. Meer spesifiek behels hierdie idees eerstens die landskap as teken van die tuiste (in die sin van behoort en besit) van die boeregemeenskap wat daarop woon; tweedens die landskap as teken van heenkome vir al die mense wat meewerk daar en ook afhanklik is van die produksie wat daarop plaasvind; en derdens die landskap as plek van afsondering vanweë plase se afgeleë ligging. Hierdie idees sal in hierdie afdeling verder ondersoek en ontleed word. Hiermee saam sal die aard van die landskap ook in ag geneem word.

²⁵ Hier verwys ek na die bespreking in Hoofstuk Een waar aangedui is dat die boeregemeenskap spesifiek ook die wit Afrikaanssprekende Boer (en sy historiese omstandighede) insluit.

²⁶ Soos met die geval van byvoorbeeld grondeise en vrees vir ontheemding wat in afdeling 2.5. beskou is.

Die spesifieke aard van die landskap vervul vervolgens 'n verdere rol ten opsigte van die uitbeelding van 'n verdere aantal idees. Die feit dat die landery leeg is eerder as oortrek met verboude gewasse of weiding is noemenswaardig hier. Die versteuring van die grond, tesame met Gutter se ekspressiewe impasto-tegniek wat plek-plek bespeur word spreek ook verder van 'n interpretasie van die landskap wat die blote uitbeelding van die voorkoms van die oppervlak transendeer. Die atmosfeer van neerdrukkende hitte en droogheid wat in die skildery en landskap heers, hoewel akkuraat ten opsigte van die betrokke streek wat uitgebeeld word, dra ook 'n dieper betekenis as die blote uitbeelding van 'n geografiese ligging. Hierdie aspekte sal stelselmatig ondersoek en ontleed word om uiteindelik hul gesamentlike rol na vore te bring, naamlik dat die landskap as teken staan van Gutter se werke as emblematisies van die ervaring van liminaliteit binne die Suid-Afrikaanse boeregemeenskap.

Uit die blou van onse hemel word vervolgens ondersoek vanuit die konteks van drie prominente elemente van liminaliteit wat, myns insien, daarin na vore kom. Die landskap, en spesifiek benaderings tot sublieme landskapskildering, sal uitgelig word as die belangrikste middelle waardeur hierdie liminale elemente verbeeld word. In hierdie werk is die elemente van die liminale wat ondersoek word onderskeidelik; *magteloosheid* en *weerloosheid*, *onvastheid*, en *die verandering van status*. Uiteindelik sal die ondersoek na die uitbeelding van hierdie drie elemente toon dat hierdie werk 'n afgehele ver-beeld-ing van magteloosheid daarstel.

5.3.1. Liminale *magteloosheid* in *Uit die blou van onse hemel*

In die bespreking wat hierdie afdeling voorafgaan is die inhoud van *Uit die blou van onse hemel* beskou, en die wyse waarop die twee boere binne 'n ruwe landskap uitgebeeld is, is getoon. Hierdie uitbeelding staan in kontras met populêr-nostalgieuse idees aangaande die reinheid en rustigheid van die plaaslewe. Ek argumenteer dat daar sprake is van tegnieke wat betrekking het op die uitbeelding van die sublieme wat hierdie gewaarwording voed. Hierdie tegnieke word, soos reeds vermeld, in hierdie verhandeling beperk tot die bespreking van die uitbeelding van *probleme*, die *skielike* en *onverwagse*, *donkerte* (wat verwys na die liminale ervaring van *onsekerheid*), *gevaar*, *vreesaanjaendheid*, en *leegheid* (wat verwys na die liminale ervaring van *afsondering*) (vgl. Chu, 2003:72).

Die ingeligte aanskouer (ingelig ten opsigte van die tema van plaasaanvalle soos dit in *Opslag* voorkom) word gekonfronteer met die baie spesifieke *probleem* wat uitgebeeld word in die werke van hierdie betrokke uitstalling. Met *Uit die blou van onse hemel* is hierdie probleem uiteraard ook ter sprake, naamlik vrees en bedreiging (veral dan weens plaasaanvalle) en die invloed daarvan op mense se denkwyse. Hierdie vrees gee aanleiding tot 'n denkraamwerk gerig deur hierdie vrees en bedreiging, uiteraard ook by diegene wat deel uitmaak van die groep of gemeenskap wat nie self slagoffers is nie. Dit kom neer op 'n bestaan van angstigheid wat aangevuur word deur konstante bewustheid van die moontlikheid van plaasaanvalle, wat onverwags gebeur, en wat gekompliseer word binne 'n konteks van onder andere historiese grondbesit en eietydse realiteite soos grondeise. Hierdie probleme kom voor benewens die plaasbestaan se harde werk, onsekerheid oor weerpatrone en ander natuurlike bedreigings soos veesiektes.

Die mans wat deur hul voorkoms en plasing binne die betrokke landskap geïdentifiseer word as (anonieme) boere neem die plek in van verteenwoordigers van die gemeenskap of groep wat in vrees en onsekerheid lewe. Hierdie mans is dus plekhouders, of "tipes" wat instaan vir soortgelyke mense uit hul groep. Hulle is enersyds spesifiek die mense wat deel is van die onderwerp van die werk, maar die feit dat hul oë nie gesien kan word nie (en dus hul identiteit wegneem) beteken ook dat hul in wese anoniem is. Hulle klere is ook anoniem en onspesifiek. Daarom verteenwoordig hulle die breër boeregemeenskap se voorkoms, perspepsies, ervaring en response. Vrees en bedreiging as die oorkoepelende *probleem* staan dus as die eerste tema van sublieme verbeelding. Aanskouers word die geleentheid gegun om vanaf 'n veilige afstand te kyk na die mense wat daadwerklik geraak word deur hierdie vrees – in hierdie werk, maar ook deur die hele uitstalling. Sodanige veilige afstand is iets waarvan mens nie dadelik bewus is nie, maar die aanskoue van ander se onsekerheid te midde van die veilige omgewing van 'n kunsgalery het 'n ontstellende emosionele uitwerking op die aanskouer. Die uitbeelding van hierdie boere spreek egter van 'n spesifieke posisie waarbinne hulle staan binne die *probleem* – die posisie van *magteloosheid*.

Berger (1988:45) stel in sy invloedryke publikasie *Ways of Seeing* dat wanneer skilderkuns, en spesifiek die uitbeelding van mans en vroue, beskou word kan sekere algemene tendense waargeneem word. Hoewel hierdie tendense in die uitbeelding van die verskillende geslagte nie binne alle skilderkuns geld nie stel Berger dat die uitbeelding van die man gegrond is in die versinnebeelding van die spesifieke persoon se status, rykdom en mag (Berger, 1988:45; vgl. Schroeder & Borgenson, 1998:180). In die boek *Gender Advertisements* sluit Goffman

(1979:27) hierby aan deur te stel dat die uitbeelding van die liggaam (in sy geval verwys hy na die uitbeelding van die liggaam in die media) se postuur en posisie status kommunikeer.

Die landskap in hierdie werk situeer die twee mans op 'n plaas in die Vrystaat, wat soos hierbo genoem, impliseer dat hulle boere is. Hul status word dus deur die landskap se aard en teenwoordigheid bepaal. Indien hier aanvaar word dat die boere besig is om op hul eie plaas te werk sluit so 'n aanname aan by 'n verdere uitbeelding van status. Hierdie mans beklee na alle waarskynlikheid spesifiek die status van grondeienaars. Om 'n grondeenaar te wees mag impliseer dat hierdie persone iets van waarde besit, wat verder ook rykdom kan impliseer. Algemene kennis rakende boerdery hou egter ook in dat eienaarskap van 'n plaas nie noodwendig rykdom verseker nie. Hierdie boere se status word dus deur die teenwoordigheid van die landskap beskryf, maar hul rykdom word nie hierdeur bevestig nie.

Die gedagte van mag, ook in die konteks van uitbeeldings van die mens – maar spesifiek ook van die man, word deur die werk gesuggereer. Ironies genoeg spreek die werk egter nie soseer van die mans se mag nie, maar eerder van hul *magteloosheid*. As eienaars van 'n plaas sou aanvaar kon word dat hierdie mans mag beskik oor die grond, oor die prosesse wat ingespan word, en selfs oor die werkers wat op die plaas arbei. Tog dui hierdie werk nie dat iemand anders as hierdie twee mans besig is om op die landery te werk nie. Die boere het wel 'n mate van mag oor die grond, wat duidelik omgedolwe agter hul uitstrek. Hierdie twee elemente staan egter sekondêr tot twee ander elemente wat spreek tot die magteloosheid van die boere. Hier verwys ek eerstens na die wyse waarop die mans se liggame, maar ook spesifiek hul hande, afgesny is vanweë hul plasing op die doek, en tweedens na die ooglopende tentoonstelling van die sagte vel op hul naakte bo-lywe.

Schroeder en Borgenson (1998:178) stel in hul artikel *Marketing images of gender: A visual analysis* dat die objektivering van die liggaam aangevuur word deur slegs 'n gedeelte van die liggaam te toon. Verder stel hulle dat tegnieke soos om naby te fokus (*close focus*), gedeeltes van die liggaam weg te sny (*cropping*), en posering (*posing*) toegepas word om die aanskouer se aandag op sekere dele van die liggaam te laat fokus. Hoewel hul navorsing afgestem is op die uitbeelding en benutting van die liggaam in advertensie-media, kan aspekte van hierdie gebruik waargeneem word in die skildery se uitbeelding van die betrokke boere.

Die objektivering van die liggaam waarna Schroeder en Borgenson (1998:178) verwys hou binne die konteks van hul ondersoek meer verband met seksuele objektivering. *Uit die blou van onse hemel* is reeds getoon om nie hierdie tipe ondertoon te dra nie. Dit beteken egter nie dat 'n

tipe objektivering of verdingliking nie teenwoordig is nie. Deur die mans se gesigte, en daarmee saam hul identiteit, wat in skadu geplaas word, word hul liggame 'n voorstelling van iets anders as spesifieke persone se eie liggame. Die kyker neem dus die liggame van die mans waar op 'n wyse wat verwyderd is van 'n individuele persoon en persoonlikheid. Hiermee saam speel die afsny (die proses bekend as *cropping*) van die onderste gedeeltes van die mans se liggame verder in op die wyse waarop fokus op die liggaam geplaas word.

Die mans se hande wat "afgesny" word deur die einde van doek is spesifiek opvallend. Die mans se status is reeds bepaal as "boere" en moontlik "grondeienaars". Albei hierdie posisies vereis harde fisiese arbeid – wat sal verwys na handewerk. Deur hul hande deur die prentvlak te laat afsny, kan gestel word dat hul hande spreekwoordelik "afgekap" is. Hierdie beeldspraak van afkapping van dit wat die mans nodig het om hul taak te verrig kan gelees word as 'n metaforiese verwysing na hul magteloosheid. Soos boere magteloos sou staan om hul werk te verrig, so spreek hierdie twee mans se teenwoordigheid as teken van die universele boeregemeenskap só die magteloosheid van dié gemeenskap uit.

Die afsny van die hande en ook die onderlyf, in samehang met die identiteitsloosheid van die gesigte, rig die kyker se fokus na die mans se bolywe, wat kaal is. Hierdie tegniek van afsny wat aanskoue rig na die naakte dele van die liggaam versterk verder die aandag wat gefokus word op die reeds opmerkbare naakte vel. Die merkbare verskil tussen die vel op die boere se voorarms en nekke, en die wit vel van die res van hul bolywe sowel as die meegaande gewaarwording van die weerloosheid daarvan, skep die gevoel dat die wit vel makliker kan seerkry as die vel wat gewoon is aan gereelde blootstelling aan die elemente. Die tentoonstelling van hierdie dele van die figure se liggame kan gelees word as 'n ver-beeld-ing van die magteloosheid en kwesbaarheid van die boeregemeenskap. Soos wat die figure se sagte vel kwesbaar is vir die strale van die helder Vrystaatse son en ander elemente op die plaas, so is die boeregemeenskap waarvoor hulle staan, kwesbaar vir die uitdagende toestande waarin hul leef.

Die mans kom voor asof hul staan voor 'n vuurpeleton, wat versinnebeeld kan word deur die aanskoue van die kyker na die werk. Gevolglik is die aanskouer die maghebbende en word die magteloosheid van die twee mans sodoende verder onderstreep.

Vroeër is gestel dat Simich *et al.* (2009:258) binne hedendaagse antropologiese verband bevind het dat 'n diepgaande gevoel van magteloosheid heers onder groepe wat hulself binne 'n toestand van liminaliteit bevind, soos in die geval van individue en groepe wat oor 'n uitgerekte

tydperk sukkel om aan te pas binne 'n nuwe sosiale konteks. Veral wit boere in die nuwe politieke bedeling na 1994 bevind hulleself in 'n veranderende sosiale konteks, vanweë die feit dat hulle ontnem is van die onregmatig-bevoordeelde posisie wat 'n wit vel (juis daardie blootgestelde aspek in die werk) aan hulle verleen het – en daarmee saam die verlies van ander vorme van sekerhede. Terwyl magsdeling met ander bevolkingsgroepe ooglopend 'n positiewe beweging is, is dit wel so dat hierdie prosesse ontwrigting meebring op 'n vlak wat nie noodwendig geantisipeer is nie – soos met die Boer as deel van die boeregemeenskap.

Turner (1994:100) het insgelyks daarop gewys dat wanneer die inisiant toetree tot die deurgangsrite hy/sy homself/haarself onder die gesag van die seremoniemeester van die rite plaas. Wanneer geen seremoniemeester teenwoordig is nie, is die inisiant steeds ontnem van mag weens ander elemente van die liminale fase (soos afsondering en ontwrigting van 'n gevestigde bestaanswyse). Die argument in hierdie verhandeling is dat die skildery iets weerspieël van mense wat hulself – dalk sonder dat hulle wou – bevind in 'n situasie wat eienskappe van 'n deurgangsrite het. Dit is omdat die vorige bestaanswyse (van relatiewe oppermag van boere en 'n veilige bestaan) verander het en die aard van 'n bestaan na afloop van die rite nog onduidelik is. Tydens hierdie rite is die aspek van magteloosheid besonder akuut veral gegewe die ontwrigting van byvoorbeeld dreigende gevaar, onsekerheid oor grondeienaarskap en dies meer. In hierdie geval sou mens die seremoniemeester kon sien as versinnebeeld deur die magsverskuiwings op politieke vlak, aangesien daar nie 'n tasbare agent is wat hierdie rol vervul nie.

Die magteloosheid wat gepaardgaan met die liminale toestand van die boeregemeenskap en wat in hierdie skildery deur die mans se vel en liggame, en die plasing van die liggame uitgebeeld word, word verder versterk deur die landskap wat agter hulle uitstrek. Die landskap spreek hier van 'n verdere element van die sublieme, naamlik die uitbeelding van *gevaar*. Waar tegnieke van sublieme landskapskildering in die agtiende en negentiende eeu ingehou het dat die uitbeelding van *gevaar* in die landskap spesifiek 'n gevaarlike oomblik of gebeurtenis in die natuur uitbeeld (vgl. Smith, 2013) sien ons hier 'n ander benadering. Eerder as om die landskap self as gevaarlik uit te beeld verwys dit hier meer implisiet na 'n toestand van gevaar.

Die mans staan hier magteloos teen die dreigende *gevaar* wat aan die plaaslewe in 'n eietydse Suid-Afrika verbonde is. Die versteuring van die grond versterk hierdie bewustheid van gevaar deur middel van kontras: die mans se ontblote vel is sag en glad, maar die rooigrond is stukkend (geploeg) en blyk om hard en grof voor te kom. Die oopskeur van die aarde, hoewel

noodsaaklik vir die voorbereiding van die grond voor 'n oes gesaai word, kan as sinspeling van die oopgeskeurde liggaam van iemand wat gemartel of vermoor (soos tydens 'n plaasaanval) beskou word. Hierdie teken van lyding word dus ironies verbeeld in dieselfde teken wat die lewensgewende kwaliteit van die grond voorstel, naamlik die voorbereiding van die land vir 'n oes. Boere word volgens hierdie vergelyking dus uitgebeeld as vasgevang binne 'n situasie waar die grond wat hul heenkome is ook die teken van hul lyding is, en hul ervaar hulself as magteloos teen hierdie toestand.

Die liminale toestand van magteloosheid wat in hierdie werk verbeeld word hou wedersyds verband met, en is gebaseer op, ander elemente van die liminale wat ook hierin gelees kan word. Die boere, en dus die gemeenskap wat deur hul verteenwoordig word, is getoon om magteloos te staan binne hul lewensomstandighede, maar vervolgens sal getoon word hoe *onvastheid* en *verandering van status* deel uitmaak van die magteloosheid wat deur Gutter in *Uit die blou van onse hemel* vasgevang word.

5.3.2. Liminale *onvastheid* in *Uit die blou van onse hemel*

Thomassen (2009:51) voer aan dat die liminale fase, wat dien as ruimte van oorbrugging tussen twee verskillende stadia van persoonlike of gemeenskaplike identiteit en kulturele definiëring, geken word aan gevoelens van twyfelagtigheid, disoriëntering en onvastheid.

Wanneer Turner (1994:93) poog om die situasie van die inisiant²⁷ binne die liminale ruimte te verduidelik, doen hy dit aan die hand van die mees ooglopende verskil tussen die liminale inisiant en die persoon wat buite die liminale ervaring staan, naamlik deur te verwys na onvastheid van die inisiant teenoor 'n vaste bestaan. Turner gebruik die woord *toestand* (in Engels, *state*) om te verwys na 'n relatiewe vaste en stabiele bestaanswyse. Soos reeds gestel kan die woord *toestand* ook gebruik word ter beskrywing van die fisiese, geestelike of emosionele kondisie waarin 'n persoon of groep bevind word binne 'n spesifieke tyd. 'n Persoon kan vervolgens in 'n *toestand* van goeie of slegte gesondheid wees, of 'n gemeenskap kan in 'n *toestand* van hongersnood of oorvloed verkeer. *Toestand* kan hiervolgens verwys na enige tipe stabiele of herhalende kultureel erkende kondisie (Turner, 1994:94). Verder is gestel dat teenoor die vastigheid van 'n toestand Turner deurgangrites 'n transformasie of 'n *oorgang*

²⁷ In die konteks van hierdie verhandeling word die boeregemeenskap uiteraard gestel as die inisiant.

noem – dit is vergelykbaar met water wat verhit word tot kookpunt, of met die toestand van 'n papie wat in die fase is tussen larwe en mot. Van groot belang is dat die *oorgang* oor ander kulturele eienskappe beskik as die *toestand*. Binne die liminale fase beweeg die deelnemer dus met 'n gevoel van ongedefinieerdheid binne 'n ruimte van onvastheid en tydelikheid (vgl. Kruger & Van der Merwe, 2011, 158), oftewel, 'n *onvaste* toestand.

Verwysings na onvastheid in *Uit die blou van onse hemel* word op verskeie vlakke vasgevang in die ver-beeld-ing van die landskap. Strategieë van sublieme landskapskildering kom hier weereens op 'n eiesoortige wyse na vore en werk mee om gestalte te gee aan die ervaring van onvastheid. Die prominente element van die sublieme wat hier aanduidend van liminale onvastheid staan is dié van *onsekerheid*.

Hier sien mens nie die Romantiese voorstelling van sublieme onsekerheid van die landskap deur 'n landskap uit te beeld as onbekende terrein wat onsekerheid oproep (in die sin van verbeeldingryke opwinding of avontuur) nie. Daar is eerder sprake van 'n oorbekende landskap-tipe, naamlik 'n landery, wat getoon word in 'n proses wat die aanskouer *onseker* laat ten opsigte van waaraan die landskap inderwaarheid onderwerp word. Gutter se kenmerkende skildertegniek bemoeilik die aanskouer se identifikasie van die detail van die toestand van die landery. Dit is die eerste vlak van onsekerheid: wat presies is besig om op die landery te gebeur? Dit is nie duidelik of daar geploeg, geplant of gestroop word nie. Tog is die aanskouer bewus van die feit dat die landery wel deur die boere bewerk word, en dus in 'n toestand van *verandering* is.

Landerye sal per definisie gedurig in fases van verandering verkeer, vanweë die verandering van seisoene en die verbouingsprosesse van verskillende gewasse. Die verandering van toestand kan in die skildery se geval gelees word as ver-beeld-ing van die liminale element van *onvastheid*. Soos wat die twee boere in die voorgrond gestel kan word as voorstellings van die gemeenskap waaraan hul behoort, kan die landskap waarbinne hul staan gesien word as tiperend van die omstandighede waarbinne hierdie gemeenskap verkeer. Die landery wat dus binne 'n onvaste proses van verandering is, verwys dan na die omstandighede van die boeregemeenskap wat onvas en twyfelagtig is.

Onsekerheid oor die bestaanswêreld en toestand van die boeregemeenskap word verder gevoer deur die voorkoms van die twee mans. Die argument kan gemaak word dat die verskil in ouderdom tussen die twee mans as teken staan van die feit dat die omstandighede van die boeregemeenskap 'n ingrypende invloed op alle generasies het. Hierdie beskouing kan verder

gevoer word deur te stel dat die onsekere tydperk wat vrees en bedreiging nog 'n kommerwekkende invloed op die boeregemeenskap sal hê van so 'n aard is dat dit generasies sal oorkoepel. Hiermee word bedoel dat die ou man as teken staan van die jong man wat sy hele lewe in *onsekerheid* gaan moet leef as gevolg van dreigende omstandighede van gevaar en twyfelagtigheid (Simich *et al.*, 2009:258). Die onsekerheid word die erfenis, net soos die grond 'n erfenis is – weliswaar 'n onseker een.

Die mans se halfnaakte liggame veroorsaak ook verdere gevoelens van onsekerheid, veral omdat die aanskouer nie weet hoekom die mans hul hemde uitgetrek het, en daardeur hul sagte wit vel aan die elemente blootstel nie. Die vel wat normaalweg beskerm word deur bedek te wees deur klere, en nou blootgestel is, kan verder spreek van onvastheid, omdat die toestand waarin die liggaam normaalweg bedek is nou skielik verander het. Weereens verwys hierdie ver-beeld-ing terug na 'n liminale ervaring van onvastheid van die boeregemeenskap vir wie die twee mans "instaan". Verder is die gedagte van uittrek 'n openbaarmaking van die self, asof die bedreigde liggaam tentoongestel word met al sy identiteitsmerkers van witheid en manlikheid.

Die ervaring van 'n liminale toestand van onvastheid binne die boeregemeenskap van Suid-Afrika kan gekoppel word aan 'n verskeidenheid faktore wat daagliks op hul lewens inspeel, waarvan sommige reeds voorgestel is. Wat hierdie faktore ook al mag wees toon hierdie kunswerk dat die boeregemeenskap magteloos staan binne hierdie onvaste toestand, iets wat onmiskienbaar tiperend is van 'n liminale fase. Hierdie onvaste bestaan hou wel in dat verandering deel uitmaak van die verwysing van diegene wat binne die liminale fase verkeer. Verandering van status sal met hierdie veranderinge binne die liminale fase gepaardgaan, en word vervolgens ondersoek in die werk.

5.3.3. *Liminale verandering van status in Uit die blou van onse hemel*

Wat die verandering van status binne die deurgangsrite betref herhaal ek Van Gennep (Turner, 1994:94) se beskrywing, wat soos volg lui: "Rites which accompany every change of place, state, social position and age". Hieruit kan die gevolgtrekking gemaak word dat die liminale fase in 'n minder of meerdere mate teenwoordig is by meeste veranderinge waardeur 'n individu of groep gaan (vgl. Thomassen, 2009:51; Turner, 1994:47; Kruger & Van der Merwe, 2011:158).

Hierdie veranderinge van plek, toestand, sosiale posisie en ouderdom hou in dat die persoon wat hierdie verandering ondergaan ook daarmee saam 'n verandering van status ondergaan.

Verandering van status staan sentraal in hierdie verband – nie net tot die liminale fase self nie, maar ook tot die bestaanservaring wat op die liminale fase volg. Wanneer 'n inisiant tot die ritueel toetree verander sy/haar status onmiddellik, juis omdat hy/sy deel word van 'n ritueel. Die doel van 'n ritueel het egter gewoonlik ook te doen met 'n verandering van status wat die inisiant toegeken word na afloop van 'n ritueel (vgl. Turner, 1994:94). Wanneer 'n individu byvoorbeeld lidmaatskap verkry van 'n eksklusiewe klub, mag daar dalk van hierdie individu verwag word om aan 'n ritueel of reeks rituele deel te neem voordat sy of haar toetrede as volwaardige lid aanvaar word. Hierdie individu tree vervolgens eerstens die ritueel binne, waar 'n reeks elemente sal geld wat die liminale periode kenmerk. Toetrede tot die ritueel of reeks rituele, met die hoop om uiteindelik toegelaat te word tot so 'n klub, verander dus die individu se status na dié van 'n inisiant. Wanneer die ritueel uiteindelik voltooi word, en die inisiant toelating tot die groep as volwaardige lid ontvang, verander die individu se status weer na dié van 'n lid. In wese is daar sprake van drie statuselemente: voor die ritueel, ten tyde van die ritueel (die liminale ervaring) en na afloop van die ritueel. Status hou ook verband met 'n titel of benaming, wat op sy beurt uitdrukking gee aan die status van die individu (of groep).

Sublieme landskapskildering kan weereens bespeur word in die wyse waarop hierdie liminale element aan die orde kom in die kunswerk. Die verandering wat byvoorbeeld aan die landery aangebring word deur dit te bewerk sinspeel op die ervaring van onvastigheid van die boeregemeenskap, soos hierbo bespreek, maar kan ook gesien word as sprekend van die *verandering van status*. 'n Landery se *verandering van status* word uitgedruk deur die wyse waarop na die toestand van die land verwys word. Hiervolgens kan 'n landery se status dus wees: geploeg, gesaai, gestroop, ensomeer. Voordat die land verbou is deur die boere wat daarop staan was dit eens ook ongetem en natuurlik. Die boere se teenwoordigheid daarop wys op hul besit daarvan en ook op hul temming van die wilde natuur (albei veranderinge van die landskap se status), en speel verder in op 'n historiese uitkyk op die landskap en dit waarvoor dit staan. Die landery (as landskap) in *Uit die blou van onse hemel* wat as teken staan van die toestand waarbinne die boeregemeenskap hulself bevind verleen dus die tydelike status daarvan (deur in 'n proses van bewerking te wees) aan die toestand van die boeregemeenskap wat dit verbeeld.

Die boeregemeenskap wat homself binne 'n toestand bevind wat etlike elemente van 'n liminale fase vertoon, beskik ook oor 'n status wat verband hou met die konstante ervaring van vrees en bedreiging. Die eerste status-titel hiervan is dié van 'n "teiken", veral in die konteks van die bedreiging van plaasaanvalle (en roep weer die sinspeling van 'n vuurpeleton op soos hierbo genoem). Die mans in die werk is boere, en is daarom deel van die groep wat geteiken word (as mens veral na plaasaanvalle verwys) en wat daarom daaglik vrees en bedreiging ervaar. Hul semi-naakte liggame versterk verder hierdie idee dat hul kwesbare teikens is. "Slagoffer" is ook 'n titel van status wat toegeken kan word aan lede van die boeregemeenskap.

Hoewel die boeregemeenskap nie soos in die geval van 'n spesifieke stamgebonde ritueel doelbewustelik toegetree het tot 'n liminale fase nie, staan hul tog vasgevang binne 'n toestand van verandering van status – waarteen hul magteloos is. Die verandering van status wat hul toegeken is binne 'n post-1994 Suid-Afrika hou 'n aantal onverwagse veranderings aan hul lewensomstandighede in. Hierdie veranderings mag sonder hul konsensus inspeel op hul lewens – maar ongeag hiervan is daar steeds sprake van 'n beleving van 'n liminale fase, omdat dit aanduidend van 'n tyd en plek van oorgang is van 'n vorige gedefinieerde identiteit na 'n nuwe, onbekende identiteit (vgl. Turner, 1969:112).

Die titel van hierdie werk verwys baie spesifiek na 'n post-1994 verandering van status wat inspeel op die lewens van die boeregemeenskap. "Uit die blou van onse hemel" is die openingsreël van *Die Stem van Suid-Afrika*, die voormalige landslied (ook bekend, en belangrik in hierdie konteks, as die volkslied). Hoewel hierdie aanvangsgedeelte van die lied steeds deel vorm van die huidige landslied moet die verwysing na die lied ook gelees word as (moontlik nostalgiese, maar ook onheilspellende) verwysing na 'n tydperk wat die boeregemeenskap (vanweë die noue verbondenheid aan Afrikanervolkskap) 'n ander, meer maghebbende status binne die land beklee het. Wanneer die eerste strofe van hierdie lied beskou word kan verskeie elemente uitgelig word wat spreek van die verandering van status wat die boeregemeenskap tans ondergaan:

*Uit die blou van onse hemel,
Uit die diepte van ons see,
Oor ons ewige gebergtes
Waar die kranse antwoord gee
Deur ons vêr verlate vlaktes
Met die kreun van ossewa
Ruis die stem van ons geliefde,
Van ons land Suid-Afrika.
Ons sal antwoord op jou roepstem,
Ons sal offer wat jy vra:
Ons sal lewe, ons sal sterwe,
Ons vir jou, Suid-Afrika!*

Teks: C.J. Langenhoven in die FAK-sangbundel

Die feit dat hierdie lied aangeneem is as landslied tydens 'n era van Afrikaner-Nasionalistiese regering (in die jaar 1957) gee 'n aantal leidrade ten opsigte van die situering daarvan. Die herhaalde gebruik van die woord "ons" kan krities beskou word om slegs op 'n sekere gedeelte van die bevolking gerig te wees, veral wanneer die apartheidswetgewing van die middel van die twintigste eeu in gedagte gehou word. Die verwysing na 'n ossewa wat histories sterk gekoppel word aan die Groot Trek (1835 -) betrek ook slegs diegene wat by hierdie geleentheid betrokke was – en sinspeel op die "ontdekking" van Suid-Afrika deur die Trekkers. Die Groot Trek is deur baie beskou as 'n proses waardeur die Afrikaner (as Europese afstammeling) die "onbeskaafde en ongetemde" landskap van Suid-Afrika stelselmatig onder hande geneem het om dit te bewoon en te bewerk binne 'n Westese beskouing van grondbesit en eienaarskap (vgl. Giliomee, 2003:19).

Met die oorgang na 'n demokrasie na 1994 verander vele van hierdie opvattinge. Die "ons" binne die lied verwys nou na meer as net die wit minderheidsgroep wat eens aan bewind was. Hul status kan gestel word as veranderend: van alleeneienaars na 'n tipe gesamentlike eienaarskap. Grondeise in post-apartheid Suid-Afrika spreek duidelik van die verandering van hierdie konsepte van eienaarskap – en van die kompleksiteit van die historiese realiteite van grondbesit

Die bewoording spreek verder van 'n sekere versugting na die natuur – wat hier as 'n wye, ongerepte uitspannel geteken word (behalwe vir die ossewa, wat die mens simboliseer). Die hemel, see, gebergtes, kranse, en vlaktes word almal na verwys as deel van eienaarskap, maar

'n besondere lojaliteit word ook daarvoor uitgespreek deur die afsluitingswoorde wat stel dat "ons sal lewe, ons sal sterwe, ons vir jou, Suid-Afrika". Die diepe verbondenheid aan die natuur speel natuurlik in op die leidende denke rakende die nostalgiese idees oor plattelandse en plaaslewe. Gutter se werk spreek, deur die sublieme verwysing daarin na gevaar, vrees, en onsekerheid, na die feit dat die Boere (as lede van die boeregemeenskap) inderwaarheid wel dalk mag sterf as gevolg van hul verbondenheid aan hierdie natuurskoon wat aangeroep word. Dié soort afsterwe – as gevolg van onder andere persepsies van politiek-historiese faktore – is nie noodwendig geantisipeer in die "ons sal lewe, ons sal sterwe" nie.

Boerdery se afhanklikheid van die siklusse van die natuur word moontlik ook deur die titel aangespreek. Die blou hemel is die plek waar noodsaaklike, of verwoestende, reën en sonskyn vandaan moet kom. Die werk beeld ook 'n duidelike uitspannel blou hemel uit. Net soos boere magteloos staan om te bepaal wat die blou hemel sal oplewer, so kan die uitbeelding van hierdie werk stel dat die boeregemeenskap se liminale fase hul *magteloos* laat teenoor, en as gevolg van, die *onvastheid* van hul bestaan en die *verandering van hul status*.

Soos die status van die volkslied verander, verander die boer se status – en die "ons" in die lied en in die titel van die kunswerk. Hierdie verwysing na 'n groep wat hulself identifiseer deur die woord "ons" spreek, binne die konteks van die liminale wat hier ondersoek word, ook van Turner (1969) se teoretisering van die verskynsel van *communitas*.

Turner (1969:96) se verduideliking van *communitas* as 'n sosiale gelykwording tussen inisiante kan hier gesien word in hoe die mans se persoonlike identiteit weerhou word om hul sodoende as teken te stel van 'n breër boeregemeenskap as kollektief.

5.4. *Into the landscape I* – die ver-beeld-ing van onsigbare bedreiging



Figuur 2. GUTTER, Pauline. *Into the landscape I* (2008)

In die voorafgaande bespreking is getoon hoe magteloosheid as sentrale tema van *Uit die blou van onse hemel* staan. Hierdie magteloosheid is getoon om vervat te wees in sekere liminale elemente wat prominent na vore kom, naamlik magteloosheid as *onvastheid*, en magteloosheid met betrekking tot *verandering van status*. Verder is uitgelig hoe hierdie konsepte veral deur die gebruik van tegnieke van sublieme landskapskildering verbeeld word.

Die volgende werk wat in oënskou geneem word is *Into the landscape I* (2007). Met die lees van hierdie werk sal, soos met die lees van *Uit die blou van onse hemel*, ondersoek ingestel word na die teenwoordigheid van elemente van liminaliteit. Verder sal tegnieke van sublieme landskapskildering ook uitgelig word as middelle waardeur die liminale ervaring oorgedra word. Waar *magteloosheid* as sentrale tema binne *Uit die blou van onse hemel* gestel is, word 'n verwante tema binne *Into the landscape I* geïdentifiseer, naamlik die *uitbeelding van onsigbare bedreiging*. Hierdie ervaring van 'n gevoel van bedreiging sal uiteindelik getoon word om óók sprekend te wees van 'n liminale ervaring. Soos wat spesifieke elemente van liminaliteit binne die lees van die eerste kunswerk as sentraal tot die uitbeelding van die liminale gestel is, so ook sal sekere elemente van die liminale as meer prominent binne hierdie betrokke werk uitgelig.

Into the landscape I is 'n groot werk in olie op doek (268 cm x 178 cm). Hierdie werk beeld 'n enkele bees uit wat in die linker-voorgrond van 'n groot, uitgestrekte, plat landskap staan. Die

bees word van voor af beskou waar dit reg op die voorgrond van die werk staan, amper asof dit besig was om in die rigting van die aanskouer te stap en pas tot stilstand gekom het. Dit kyk na iets buite die prentvlak. Die bees se pote is 'n paar sentimeter van die onderkant van die prent af en die kop strek amper tot teen die bokant van die werk. 'n Skadu van die stilstaande bees strek na regs oor die voorgrond van die werk. Daar is 'n amper konfronterende aard in die nabyheid van die bees aan die aanskouer. Die bees se kop is gedraai om slegs een oog sigbaar te maak, maar daar is 'n mate van onsekerheid in sy houding te bespeur terwyl die bees sy omgewing takseer. Die wyse waarop die bees se kop gedraai is skep die gevoel dat dit besig is om na iets te kyk wat *buite* die raam, en dus buite die sigbaarheidveld van die aanskouer, is.

Die beestipe is 'n Bonsmara. Dis 'n eg Suid-Afrikaanse beesras wat geteel is (dit is daarom ook 'n "inheemse hibried") vir die omstandighede van die droë Hoëveldse omgewing. Die bees is rooi-bruin van kleur, maar by nader beskouing kan Gutter se ekpressiewe styl en ryk kleurgebruik wat toegepas is om hierdie realistiese uitbeelding voort te bring duidelik gesien word – die rooi-bruin kleur van die bees word inderwaarheid opgemaak deur 'n verskeidenheid kleure wat bo-oor mekaar aangewend is. Hierdie kleurvermenging sowel as die beesras as hibridies speel in op die gedagte van vermenging van die boeregemeenskap – soos wat eintlik al die mense in Suid-Afrika in wese ook as 'n vermenging van verskillende rasherkomstes beskou kan word – gevolglik is ook die mense hibridies van aard, maar “eg Suid-Afrikaans” (vgl. Giliomee, 2003:xiii-xvii). Verder is dit interessant en van belang vir hierdie bespreking dat die horinglose aard van die bees hom ook minder gevaarlik maak, en daarom weerloos laat – hy kan homself nie juis verdedig teen gevaar nie.

Die ekpressiwiteit van Gutter se verfaanwending bereik 'n redelik abstrakte voorkoms in die uitbeelding van die landskap. Waar die uitbeelding van die bees geredelik die geleentheid bied om die dele van die bees se liggaam te identifiseer, spreek die uitbeelding van die landskap meer van 'n simboliese verwysing na die tekstuur daarvan eerder as om figuratief die plantegroei daarop vas te vang: die landskap word 'n versameling warrelende, onsoliede fragmente en merke wat saamsmelt soos die aanskouer terugbeweeg vanaf die skildery maar tergend saamgesnoer voorkom indien mens naby aan die werk staan. Die landskap word wasig, asof dit van spookagtige nie-soliede materie aanmekeargesit is en mens daardeur kan kyk. Dit wil amper voorkom of die landskap besig is om op te los en daarom hopeloos onvas is. In stede van "vaste grond" verwar die landskap en skep dit 'n indruk van warrelende, roerende lyne wat in en uit fokus beweeg.

Hierdie verwarrende landskap is groot: dit strek oor twee derdes van die prentvlak, tot waar die horisonlyn die leë blou lug ontmoet, wat die laaste derde van die prentvlak vul. Die horisonlyn strek egter nie reguit horisontaal oor die doek nie, maar begin aan die linkerkant ietwat laer as waar dit aan die regterkant eindig. Die geringe helling van die horison (wat weliswaar nie met die eerste ooglooslag merkbaar is nie) laat dit voorkom of die kurwe van die aarde waargeneem kan word in die landskap agter die bees. Die helling het 'n verdere effek van destabilisering, asof die aarde kantel. Oor 'n groot gedeelte van die horison in die verte strek 'n donker massa. Die uitbeelding hiervan is van so 'n aard dat dit nie uitgeken kan word as 'n versameling bome of 'n afgeleë reeks koppies nie. Hierdie donkerder massa in die verte dra wel by tot die gevoel van uitgestrektheid, oopte, en diepte van die landskap waarbinne die eensame bees verkeer. Dit "druk homself af" op die horison.

Hoewel Gutter se voorkeur van die landskap en bees in skilderkünstlerige medium redelik ongewoon is binne kontemporêre kunsskepping, nie net nasionaal nie maar ook internasionaal (vgl. Gaiger, 2004:89-91), is die uitbeelding van plaasdiere as deel van die landskap kunshistories nie ongewoon nie. Die Suid-Afrikaanse kunstradisie toon vele voorbeelde van hierdie onderwerp, soos te sien in die werke van byvoorbeeld Jan Volschenk (1853 – 1936) asook Frans Oerder (1867- 1944). In die geval van Oerder, wat na Suid-Afrika geëmigreer het vanuit Nederland, word 'n Nederlandse skildertradisie van landskapskildering met beeste daarin voortgesit (vergelyk Figuur 27 en Figuur 28).



Figuur 27. OERDER, Frans. *Plaas naby Pretoria* (1896)



FIGUUR 28: CUYP, Aelbert. *Rivierlandschap met ruiter en kleinboere* (1658)

Hierdie werke uit die kunsgeskiedenis bied 'n basis waarop die benadering tot die uitbeelding van die landskap hier onder oë geneem kan word. Tog is die uitbeelding van die bees in die landskap in hierdie skildery opvallend anders as die ouer werke waarna hierbo verwys is, grotendeels as gevolg van die besondere klem wat geplaas word op die bees as hooffiguur in die werk. Waar historiese uitbeeldings van landskappe met beeste meestal beeste geplaas het om die natuurlike voorkoms van die waarneming van 'n betrokke gebied te bevorder (en die bees as eiendom van die grondbesitter te impliseer) en verder dikwels om 'n landelike vreedzaamheid aan die toneel te verleen, kom die teenwoordigheid van die bees in hierdie werk anders voor. Eerder as om 'n bees te plaas om karakter aan die landskap te gee word die gevoel hier geskep dat die landskap geskilder is om definiëring aan die bees as karakter te gee.

Hierdie ongewone voorkoms van die wedersydse afhanklikheid tussen die bees en die landskap word vervolgens ondersoek, om die ver-beeld-ing van elemente van die liminale daarin te identifiseer. Met die aanvang van hierdie afdeling is gestel dat spesifieke liminale elemente uitgelig sal word as sentraal tot die ver-beeld-ing van onsigbare bedreiging in *Into the landscape I*. Hierdie elemente is onderskeidelik *disoriëntering*, *afsondering* en *marginalisering* as fasette van 'n ervaring van bedreiging. In dieselfde wyse as wat die geval was met die lees van *Uit die blou van onse hemel* sal ook aangetoon word hoe tegnieke van sublieme landskapskildering in hierdie werk ondersteunend is tot die uitbeelding van die liminale. Deurgaans sal verwysing

gemaak word na hoe die ver-beeld-ing van liminaliteit binne die werk sprekend is van die toestand van die Suid-Afrikaanse boeregemeenskap.

5.4.1. Liminale afsondering in *Into the landscape I*

Die bees in *Into the landscape I* is in die voorgrond van die werk, op 'n wyse wat sterk herinner aan die plasing van die twee boere in *Uit die blou van onse hemel*. Die werk word in 'n mate 'n "portret" van die bees, en is daarom meer as 'n blik op 'n landskap waarin 'n bees sigbaar is. Soos in die voorafgaande afdeling genoem word, staan die landskap amper in die rol van definiëring van die bees, eerder as wat die bees deel vorm van die definiëring van die landskap.

In *Uit die blou van onse hemel* is die landskap aangewend om die twee mans te kontekstualiseer. In daardie geval het die landskap wat 'n landery uitbeeld die mans geïdentifiseer as boere. Die landskap in *Into the landscape I* definieer die bees op 'n soortgelyke wyse – deur dit in hierdie landskap te plaas, wat unieke karakterseienskappe het, verander die wyse waarop die bees waargeneem word.

Die nostalgiese roering wat moontlik opgeroep kan word deur die aanskoue van die bekende gesig van 'n bees in 'n oop veld word by nadere ondersoek geknel, juis omdat hierdie werk uiteindelik blyk om nie bloot 'n uitsig oor 'n oop veld te wees waarin 'n bees teenwoordig is nie. In die konteks van die uitstalling moet die aanskouer die bees beskou as teken van iets anders, veral dan met verwysing na die bestaan van bedreiging van die boeregemeenskap.

Soos in die lees van die voorafgaande kunswerk word die ondersoek na die ver-beeld-ing van elemente van die liminale gekoppel aan die gebruik van sublieme landskapskildering. Hiervoor word weer van die ses temas wat deur Burke geïdentifiseer is as sentraal tot die skepping van uitbeeldings van die sublieme gefokus. Hierdie temas is; *probleme*, die *skielike* en *onverwagse*, *donkerte* (wat verwys na *onsekerheid*), *gevaar*, *vreesaanjaendheid*, en *leegheid* (wat verwys na *afsondering*) (Chu, 2003:72) – sien afdeling 3.4.

Wat die uitbeelding van die sublieme betref is dit interessant om te merk dat Burke ([1757] deel IV) in sy *Enquiry* (1757) juis daarop gewys het dat 'n dier wat deur die mens beheer word (soos 'n bees) nie die vrees en verskrikking kan aanwakker wat sal lei tot 'n sublieme waarneming nie. Hierdie ondersoek sal egter toon dat die bees hier nie aangewend word as sublieme element

nie, maar eerder die landskap waarin die bees verkeer benader volgens die sublieme, en uiteindelik word liminale ver-beeld-ing só bewerkstellig.

Die komposisionele uitleg van hierdie werk bepaal, myns insiens, dat *leegheid* as die prominentste aspek van die sublieme daar voorkom. 'n Leë uitspansel blou lug rus bo-op 'n uitgestrekte landskap wat amper onveranderd voortvloei in abstrakte grofheid. Om die grense van die werk word geen teken gegee dat hierdie eentonige, plat, leë terrein besig is om te verander nie. Buiten vir die ongedefinieerde donker massa op die verre horison is die enkele bees in die voorgrond geheel en al alleen binne hierdie leë ruimte.

Opslag se tema van vrees en bedreiging in die konteks van die Suid-Afrikaanse plaaslewe, in samehang met die ontleding van *Uit die blou van onse hemel*, suggereer die moontlikheid dat die bees, soos die twee boere in *Uit die blou van onse hemel*, as teken staan vir die Suid-Afrikaanse boeregemeenskap. Verder plaas die grootse leegheid die bees in 'n posisie van afsondering. Dit is duidelik afgesonder van baie dinge, insluitend ander beeste, in die leë oopte waar dit staan. Met ander woorde: die mens is afgesonder.

Die Vrystaatse landskap, wyd en leeg, lê uitgestrek agter die figuur van die bees. Die afwesigheid van noemenswaardige topografiese diversiteit skep die indruk van niksheid. Coetzee (1988:37) verwys juis na hierdie uitgestrektheid as aspek van 'n sublieme landskap. Gutter benut, myns insiens, hierdie kenmerkende eienskap van die voorkoms van die streek waar sy grootgeword het om die idee van afsondering te beklemtoon.

Beide Van Gennep en Turner (vgl. Turner, 1994:47) stel afsondering as nie slegs sentraal tot liminaliteit nie, maar as die eerste belangrike stap wat geneem word met die aanvang van die liminale fase. Binne die deurgangsrte moet die inisiant afgesonder word van hul gemeenskap voordat die volgende stappe binne die rituele proses kan plaasvind (vgl. Turner, 1994:96). Hierdie afsondering sal uiteindelik die hoeksteen wees waarop vele ander nie-normatiewe aspekte wat verbonde is aan die rituele proses gebou word. Binne die nie-stamgebonde liminale ervaring speel afsondering steeds dieselfde vormende rol, naamlik dat dit een van die eerste en belangrikste aspekte van die liminalie ervaring is (Thomassen, 2006:322).

Die bees wat in afsondering binne die uitgestrekte leë landskap beskou word roep twee ander temas van die sublieme op, naamlik; *probleme* en *vreesaanjaendheid*. Weer eens toon Gutter se benutting van sublieme aspekte van landskapskildering dat die landskap self nie die emosies van pyn en vrees versinnebeeld nie, maar die landskap hou eerder hierdie temas in wanneer dit

in konteks gesien word saam met die ander elemente binne die skildery – die bees in hierdie geval. Die afsondering wat die bees ervaar word verbeeld deur die grootse landskap, maar hierdie afsondering staan ook as 'n teken van 'n *probleem*. Om alleen te wees spreek van onveiligheid, omdat geen ondersteuning van iemand/iets anders af verwag kan word nie. Die alleenheid van die bees laat dit ook kwesbaar (vir roofdiere byvoorbeeld), wat verder koppel aan die sublieme ervaring van *gevaar*. Hierdie ervaring van afsondering kan ook *vreesaanjaendheid* aanwakker, juis vanweë hierdie genoemde *gevaar* wat daarmee gepaardgaan.

Die *afsondering* van die bees word dus beklemtoon deur die voorkoms van die landskap. Die landskap toon ook verskeie verwysings na temas van sublieme landskapskildering, hoewel meestal eiesoortig van aard. Die landskap as aanduiding van liminale afsondering spreek egter slegs een van die elemente van die liminale wat binne hierdie werk waargeneem word aan. Die bees se interaksie met die landskap spreek van verdere elemente van die liminale. Hier verwys ek nie slegs na die bees se teenwoordigheid binne die gedeelte van die landskap wat op die doek uitgebeeld word nie, maar ook na die bees se skynbare fokus op dit wat buite die raam van die skildery gebeur. Die feit dat die bees blyk om na iets buite die prentoppervlak te kyk sal in die volgende gedeelte getoon word om verder te getuig van die ver-beeld-ing van die liminale.

5.4.2. Liminale *disoriëntering* in *Into the landscape I*

Gegewe die bees se alleenheid binne die landskap wat as teken staan van liminale *afsondering*, word temas van sublieme landskapskildering soos *leegheid*, *probleme*, *vreesaanjaendheid*, en *gevaar* ingespan om tot hierdie ver-beeld-ing by te dra.

'n Mens sou kon bespiegel oor die narratiewe verloop in die werk – oor waarom hierdie bees juis geloop het tot hier, en toe tot stilstand gekom het in 'n plek wat alleen en verwyderd is van enige iets of iemand anders, binne die verlate landskap. Hierdie vraag veronderstel dat die bees wel eens deel van 'n trop moes wees, en van êrens minder verlate afkomstig is. Twee aspekte kom hier na vore: dat daar sprake was van 'n groep (trop, of in menseterme, 'n gemeenskap). Verder is daar sprake van 'n plek waar hierdie groep ditself tuisvind as 'n bymekaarweesplek. Om afstand te doen van die groep en die plek beteken om weerloos te wees, maar dit kan ook 'n proses van verandering inlui wat nie noodwendig selfwillig plaasvind nie. Liminaliteit binne 'n

postkoloniale konteks is reeds gedefinieer as 'n ruimte waarbinne kulturele verandering kan plaasvind (vgl. Ashcroft *et al.*, 1998:117). Hierdie kulturele verandering gaan dikwels gepaard met 'n verandering van plek. Die tyd van aanpassing binne die nuwe *plek* is dan die liminale fase. Turner (1969:80) stel dat hierdie tydperk/plek van verandering disoriëntering inhou.

Hierom kan, myns insiens, gestel word dat die bees se huidige *plek*, wat spreek van 'n verandering van 'n vorige plek van bestaan (wat nie afgesonderd is nie) spreek van 'n verbeelding van liminaliteit. Liminale *disoriëntering* kom hier aan die orde, vanweë die omstandighede waarbinne die bees is (hier kan ook verwys word na die onsekere houding van die bees wat as gedisoriënteerd gelees kan word).

Waarom die bees tot hier gekom het en besluit het om tot stilstand te kom is onduidelik, maar dit wil voorkom asof daar *buite* die raam van die werk (met ander woorde, op 'n deel van die werklikheid wat die werk nie verbeeld nie) iets is waarop die bees se aandag gefokus is. Dit kan wees dat die bees kyk na, of in die rigting van, dit wat dit gedryf het tot waar dit nou in afsondering staan. Indien hierdie aanname gemaak word is 'n belangrike rolspeler in die gebeure/uitbeelding van die werk buite die raam gelaat. Hier is daarom sprake van 'n drama wat homself afspeel en waarvan ons slegs een deel sien – die res van die gebeure en rolspelers word aan die aanskouer se verbeelding oorgelaat.

In die artikel *The presence of absence: Catalytic and omnipresent offstage characters in modern American drama* verduidelik Mahfouz (2012:392) dat sekere toneelstukke dikwels verwys na 'n afwesige karakter. Hoewel hierdie karakter/s nie sigbaar is nie, speel hul bestaan buite dit wat op die verhoog gesien kan word daadwerklik in op die handeling van die karakters wat wel sigbaar is. Mahfouz argumenteer dat die afwesigheid van hierdie karakter/s aan hul 'n eienskap van maghebbendheid verleen – soveel so dat hulle die sigbare handelings dryf (2012:293).

Die bees in hierdie werk se uitdrukking is moontlik te wyte aan 'n bron van verskrikking, wat dit laat wegvlug het van waar dit was. 'n Onsigbare karakter se invloed kan volgens Mahfouz (2012:394) waargeneem word in die verlamming, magteloosheid, passiwiteit, en bewegingloosheid wat die karakters op die verhoog (diegene wat sigbaar is) beleef na aanleiding van verwysings na die afwesige karakter. 'n Tipe strak bewegingloosheid kan trouens in die voorkoms van die stilstaande bees bespeur word.

Gebeure op die verhoog (of in hierdie geval – die doek) word dus soms aangehits deur onsigbare karakters, ten spyte van hul ooglopende afwesigheid (Mahfouz, 2012:395). Mahfouz (2012:395) stel verder dat deur hierdie invloedryke karakter onsigbaar te hou die karakter 'n eienskap van alomteenwoordigheid verkry. Hiermee saam argumenteer hy dat indien so 'n alomteenwoordige, onsigbare karakter wel tot die verhoog sou toetree, die impak en spanning wat aan die karakter se invloed gekoppel is tot niet gemaak sal word (Mahfouz, 2012:395).

Die moontlikhede wat hierdie onsigbare karakter tot Gutter se werk aanroer, is legio. Sou daar 'n onsigbare karakter wees, in die vorm van 'n metaforiese of regte bedreiging, word die aanskouer se verbeelding aangewakker en word aktiewe deelname in die bespiegeling geverg. Eerstens is daar 'n metaforiese ervaring van die sublieme landskap in die gedaante van *donkerte* (metafories, omdat dit wat ons nie ken nie "duister" is – sodat die donkerte ook verband hou met *onsekerheid*). Deur iets te plaas waar dit nie gesien kan word nie hou uiteraard ook verband met hierdie onsigbaarheid wat algehele donkerte sou veroorsaak. Iets staan buite die raam van die werk, onsigbaar vir die aanskouer van die werk, maar sigbaar vir die bees. Hierdie *iets* bepaal die bees se gedrag, en speel dus 'n ingrypende rol op dit wat die aanskouer wel kan sien. Mahfouz (2012:397) is van mening dat dramaturge (en hier by implikasie ook kunstenaars) afwesige karakters in hul werke inskryf om te verwys na die onsigbare kragte wat die mens se lot bepaal, vind hier toepassing. Gegewe dat die bees vermenslik word en dat die aanskouer met hom identifiseer, neem hierdie waarneming van onsigbaarheid 'n meer dringende menslike dimensie aan.

Die afwesige karakters of agente wat in 'n verhoogstuk geïmpliseer word, verkeer self ook in 'n liminale ruimte, omdat hul nie teenwoordig is op die verhoog nie, maar konstant by wyse van verwysing deel gemaak word van die gebeure op die verhoog. 'n Tussen-inbestaan (as definiërend van liminaliteit) tipeer dus die ruimte van die afwesige karakter. Die afwesige karakter word uiteindelik die fokus van die kyker se aandag, omdat afwesigheid nie niksheid inhou nie, maar 'n aktiewe proses is (Mahfouz, 2012:399). Afwesige karakters wat inspeel op die verloop van die toneel hang soos 'n spookagtige skynsel oor die karakter op die verhoog (Mahfouz, 2012:404). Binne sommige toneelstukke veroorsaak die onsigbare karakter die primêre spanning van die verhaal, en vorm deel van die sentrale onderwerp. In hierdie gevalle spreek hul invloed van mag, geheimsinnigheid en alom teenwoordigheid (Mahfouz, 2012:406). In hierdie werk gebeur dieselfde: die skildery veroorsaak 'n dramatiese gevoel van onrustigheid van die aanskouer en ek argumenteer dat dit juis vanweë die spookagtige liminale krag is wat vanuit buite die raam inwerk op die gebeure in die raam self. Die aanskouer van hierdie werk se

fokus verskuif dus mettertyd vanaf die bees na die denkbeeldige bedreiging buite die raam wat lei tot die bees se disoriëntering.

Die bees se toestand van afsondering, en die disoriëntering wat dit blyk om te beleef binne hierdie toestand het 'n interafhanklike band met die laaste van die prominente elemente van liminaliteit wat binne hierdie kunswerk ondersoek word – die element van liminale marginalisering.

5.4.3. Liminale *marginalisering* in *Into the landscape I*

Die liminale fase wat vooraf beplan of geantisipeer word²⁸ (hetsy stamgebonde of nie-stamgebonde) is spesifiek bedoel om die inisiant voor te berei vir die lewe wat voorlê na afloop van die ritueel. In hierdie geval tree die inisiant dus toe tot die ritueel met die wete dat 'n spesifieke mikpunt behaal sal word met die voltooiing van die ritueel. Binne 'n onbeplande liminale²⁹ fase is die doel van die fase steeds dieselfde – om die deelnemer voor te berei vir die bestaanswyse wat daarop volg. Hiermee saam kan gestel word dat dit nie van belang is of die deelnemer van die liminale fase bewus is daarvan dat hy/sy binne die liminale fase verkeer nie, omdat die aard van die liminale fase uiteindelik (wetend of onwetend) verandering aan die deelnemer se wese sal aanbring, wat die deelnemer voorberei om te funksioneer binne die vaster bestaan wat op die liminale tydperk volg (Simich *et al.*, 2009:258; vgl. Turner 1994:47). Die liminale fase vereis egter dat die deelnemers afgesonderd word van die samelewing, en inderwaarheid op die marge moet funksioneer, terwyl die liminale fase homself afspeel.

Daar is reeds gestel dat die bees se posisie binne die landskap waarin dit uitgebeeld is spreek van afsondering. Vanweë die feit dat hier geen aanduiding is van enige ander lewe of aktiwiteit wat die bees koppel aan 'n vaste toestand nie (en omdat die aarde self kantel en byna deursigtig, onvas voorkom), kan die bees se toestand ook beskou word as marginaal, juis omdat dit buite 'n gevestigde *plek* verkeer. Die bees se plasing op die doek spreek verder van hierdie marginalisering deurdat dit na die linkerkant – op die marge – van die doek geplaas

²⁸ Die keuse om deel te neem aan 'n deurgangsrite wat uiteindelik beteken dat die inisiant na afloop van die ritueel gesien word as deel van 'n ander of nuwe sosiale groep binne die gemeenskap, of die keuse om te emigreer na 'n ander land, waar aanpassing aan die gevestigde bestaanswyse van die betrokke persone nodig sal wees, staan as enkele voorbeelde van geantisipeerde liminale tydperke.

²⁹ 'n Natuurramp wat grootskaalse verwoesting aanbring en mense se gevestigde bestaan ontwig is een van vele voorbeelde van 'n onbeplande tydperk van liminaliteit.

word, eerder as sentraal – iets wat opvallend is aangesien geen ander fokuspunt werklik binne die werk bestaan anders as die bees nie.

Turner (1969:112) wys daarop dat die ontwrigting van 'n gevestigde bestaanswyse van kardinale belang is om die verandering aan te bring wat nodig is om die deelnemers van 'n ritueel te lei tot die nodige aanpassing wat sal bydra tot inskakeling in die gevestigde bestaan wat die liminale fase opvolg.

Into the landscape I is getoon om wel verband te hou met *Uit die blou van onse hemel* ten opsigte van die twee boere wat as universele teken staan vir die boeregemeenskap in die laasgenoemde skildery en die bees wat metafories verwys na die boeregemeenskap in die eersgenoemde skildery. Die landskap is ook bevind om sentraal tot die kontekstualisering van die ervaring van die verbeelde boeregemeenskap te wees. In die werk wat volgende ondersoek word sal getoon word hoe Gutter nie van enige elemente anders as die landskap gebruik om te verwys na dieselfde ervaring van liminaliteit nie. Hierdie kunswerk is *Landskap naby Zastron*.

5.5. *Landskap naby Zastron* – die ver-beeld-ing van die vervlietendheid van plek



Figuur 3. GUTTER, Pauline. *Landskap naby Zastron* (2007)

Hierdie verhandeling hou voor dat Gutter se gebruik van landskapskildering, en tegnieke van die sublieme daarin, spreek van die ver-beeld-ing van die liminale. Die lees van die twee werke wat reeds afgehandel is het getoon hoe die uitbeelding van die landskap sentraal staan tot die betekenis wat binne elke werk vervat is. Tog was nie een van hierdie werke suiwer landskappe nie. In *Uit die blou van onse hemel* is twee mans wat op die voorgrond van die werk geplaas is in samehang met die landskap uitgebeeld. *Into the landscape I* toon 'n soortgelyke uitbeelding, maar in plaas van die teenwoordigheid van mense staan 'n enkele bees in die voorgrond. *Landskap naby Zastron* (2006) staan hierteenoor as voorbeeld van een van Gutter se suiwer landskapwerke, met ander woorde geen element benewens die landskap domineer die prentvlak nie.

Landskap naby Zastron is 'n werk in olie op Fabriano³⁰ van 100 cm x 150 cm. 'n Landskap word hier uitgebeeld wat, soos in die geval van *Into the landscape I*, spreek van die uitgestrekte plat voorkoms van die Vrystaatse omgewing. Hierdie werk toon wel meer diversiteit in topografie

³⁰ Fabriano is 'n liggies-getekstureerde katoengebaseerde papier. Dit is dik en afwit in kleur, en word dikwels gebruik vir drukgrafiese werk soos etse - dit kan wel ook vir water- of olieverf gebruik word. Omdat olieverf 'n suur basis het – en as gevolg van die hoë persentasie olie in hierdie tipe verf – kan mens nie enige papier gebruik as basis vir olieverfskildering nie. Die katoeninhoud van Fabriano maak dit wel toepaslik as olieverfbasis.

deurdat 'n klompie koppies in die verre agtergrond gewys word. Die oppervlak van die werk word ongeveer in die middel verdeel waar die horison in die verte by die hemelruim aansluit. Hierdie horisonlyn is ongelyk, vanweë die koppies wat deel vorm daarvan, en begin aan die linkerkant van die werk laer as waar dit eindig aan die regterkant (wat herinner aan die helling van die landskap in *Into the landscape I*).

In die voorgrond van die werk word 'n grasveld uitgebeeld. Die ekspressiewe vormgewing is egter nie gefokus op naturalistiese weergee van flora nie, en skep 'n gevoel van tekstuur eerder as gedetailleerdheid. 'n Verskeidenheid kleure in ekspressiewe kwashale word bo-oor mekaar aangewend om hierdie grasvlakke uit te beeld. Die estetiese aard van energieke kwashale skep 'n dartelende voorkoms; dit verleen aan die landskap 'n sekere gevoel van onvastheid – amper asof 'n impressionistiese oomblik vasgevang word. Die negentiende-eeuse Impressioniste was veral begaan met die vasvang van die vervlietende; in stedelike sowel as landskapkontekste (Kleiner, 2011:822).

In die middelgrond van die werk kom gekonsentreerde areas van blou voor, wat watermassas kan voorstel, of anders lugspieëlings soos deinsigerige hittegolwe in die hitte van die landskap. Agter hierdie blou areas, wat streperig vermeng is met die tekstuurryke vlakke, strek klompies bome horisontaal oor die verre middelgrond/vroeë agtergrond. Agter hierdie plek-plek onderbroke ry bome begin die landskap meer onewe raak in hoogte, en bou dit vlak vir vlak op na die lae koppies wat ver in die agtergrond uitsteek. Die agterste vlakke van die landskap word stelselmatig donkerder, en verskil duidelik van die oorwegende pienk-bruin tonaliteite van die voor- en middelgrond.

Waar die koppies aan die bopunt van die horison die hemelruim ontmoet is die lug ligblou en oortrek met deursigtige wolke wat beplek is met 'n pienk skynsel. Die digtheid, maar ook kleur, van die wolke verander egter soos wat 'n mens se oog hoër teen die werk op beweeg na die einde van die oppervlak. Hier, op die rand van die werk, is die lug nie meer ligblou met sagte wolke nie, maar hang daar swaarder, baie donkerder wolke in 'n digte massa. Hierdie wolkemassa blyk om 'n aankomende storm te wees, wat van die kant van die aanskouer af oor die landskap inbeweeg. Wanneer hierdie onweer in ag geneem word kan die ekspressiewe, warrelende uitbeelding van die vlakke in die voorgrond aanduidend wees van 'n sterk wind wat daardeur waai.

Die ver-beeld-ing van die liminale in hierdie werk hou verband met die byna impressionistiese weergawe van die betrokke landskap. Dit lyk asof die visuele gegewe van die omgewing

weergegee is as 'n vlietende indruk, amper soos vanuit die venster van 'n motor wat verby hierdie stuk platteland na of vanaf Zastron ry (dit is insiggewend dat die landskap nie in terme van bewerking of eienaarskap uitgebeeld word nie, maar as slegs 'n indruk). Die klaarblyklike beweging in die grasveld in die voorgrond dra verder by tot hierdie waarneming van vervlietende onvastheid.

Vanuit die tipering van die landskapwerk as vervlietend, is die lees van *Landskap naby Zastron* wat volg toegespits op die identifikasie van *onvastheid*, *twyfelagtigheid*, en *afsondering* as die prominentste elemente van die liminale vervat binne die landskap. Soos met die voorafgaande werke sal tegnieke van sublieme landskapskildering uitgelig word as sprekend van hierdie verbeelding van die liminale.

5.5.1. Liminale *onvastheid* in *Landskap naby Zastron*

Die liminale fase is in die teoretiese hoofstuk van hierdie verhandeling beskryf as 'n tyd en ruimte van verandering en oorgang; 'n tussen-infase. Hierdie tussen-infase dien as oorbrugging tussen een vaste toestand na 'n ander, en behels 'n nie-normatiewe wyse van handel vir individue of groepe wat daarbinne verkeer. Binne hierdie nie-normatiewe verwysing verval strukture en identiteitsopvattinge wat die individu of groep aan gewoond was binne die voormalige vaste toestand. Hieruit volg prosesse van bevraagtekening van identiteit en heersende sosiale opvattinge, sodat veranderinge aangebring kan word wat noodsaaklik is ter voorbereiding vir die uiteindelijke vaste toestand wat die liminale fase opvolg. Vanuit hierdie beskouing blyk dit duidelik dat die liminale fase geken word aan die onvaste aard daarvan. Verskeie aspekte in die uitbeelding van die landskap in *Landskap naby Zastron* spreek van die verbeelding van hierdie liminale element van *onvastheid*.

Onvastheid hou verband met die nie-permanente, en daarom met die verbygaande en vlietende. Die ritmiese, uit-fokus vergestaltung van die landskap suggereer 'n vlietende waarnemingsoomblik; dit dui op 'n waarnemer wat verbysnel sonder om tyd te laat vir meer gedetailleerde waarneming. Hierdie vervlietendheid in die voorkoms van die landskap lei tot 'n ervaring van *onvastheid*, omdat niks wat waargeneem word met spesifieke sekerheid of permanensie belyn word nie. Permanensie en vastigheid van struktuur in die landskap word byvoorbeeld eerder met Paul Cézanne (1839 – 1906) se formalistiese benaderings of in Suid-

Afrika met Pierneef se hoogs geordende landskappe geassosieer. Hierdie gedagte illustreer weer dat die benadering tot die uitbeelding van die landskap gerig word deur die *kunstenaar* se subjektiewe respons daarop.

Die aanskouer neem 'n gedeelte van 'n landskap waar wat vir 'n oomblik verby flits sonder om enige werklike identifiseerbare eienskappe van vastigheid in te hou. So vinnig as wat hierdie landskap gesien word, net so vinnig word dit vervang met die volgende gedeelte ongedefinieerde landskap wat daarop sal volg. Hierdie beeld word uiteindelik deel van 'n aaneenlopende, veranderende, opvolgende uitsigte wat waargeneem word sonder die genoegsame tyd om alles daarbinne konkreet vas te vang.

Die spoed waarteen die uitsig oor die landskap skynbaar waargeneem word, en die onvermoë om alles vervat binne die uitsig presies te bely, suggereer die sublieme tema van *onsekerheid*. Sekere gedeeltes van die landskap kan geïdentifiseer word binne 'n breë raamwerk, soos om te sê dat daar klompies bome en groepe koppies is, maar die spesifieke hoeveelheid of verhouding tussen hierdie elemente kan nie werklik bepaal word nie. Die *onsekerheid* rakende die inhoud van die landskap spreek dus van die *onvastheid* daarvan. Die *onsekerheid* van hierdie waarneming hou verband met die volgende moontlike element van die liminale vervat binne hierdie werk, naamlik die *twyfelagtige*.

5.5.2. Liminale *twyfelagtigheid* in *Landskap naby Zastron*

Binne 'n deurgangsrite hou die liminale fase dikwels in dat spesifieke take verrig moet word ter voorbereiding vir dit wat op die liminale fase volg (Simich *et al.*, 2009:258; vgl. Turner 1994:47). Alle liminale fases word egter nie vooraf uiteengesit en beplan volgens spesifieke stappe nie. Om hierdie rede behels die liminale fase dikwels dat 'n groot mate van *twyfelagtigheid* daarmee gepaard gaan. Die inisiant of deelnemer word ook gedwing om sy/haar identiteit en wêreldsbekouing te herevalueer ten einde die nodige aanpassings te maak ter voorbereiding tot die fase van herintegrasie (vgl. Bhabha, 1994a:117). Hierdie herevaluering hou uiteraard ook 'n mate van *twyfelagtigheid* in.

Dieselfde eienskappe wat hier bo uitgelig is om die *onvastheid* wat verbeeld word deur die landskap spreek ook van die ver-beeld-ing van *twyfelagtigheid*. Die oombliklike waarneming van

die landskap laat baie detail daarbinne agterweë, wat ruimte laat vir *twyfel* rakende die spesifieke detail wat moontlik daarbinne waargeneem sou kon word.

Verder spreek die onweerswolke wat aan die bokant van die werk waargeneem word van 'n verdere ver-beeld-ing van *twyfelagtigheid*. Verskeie aspekte van twyfel word vervat binne hierdie dreigende storm. Twyfel mag dalk bestaan rondom die intensiteit van die storm wat dreig om oor die landskap uit te sak. Verdere vrae mag dalk bestaan rondom wanneer dit wel sal uitbreek, hoe lank dit sal woed, en wat die gevolge daarvan sal wees. Die idee van “stilte voor die storm” word hier opgeroep.

Wat die aard van die aankomende storm ookal mag wees, spreek dit wel van onheilspellendheid. Hier kom 'n sublieme benadering tot die landskap na vore om ook onsekerheid by die aanskouer te laat ontstaan. Die krag van 'n storm is iets wat buite die beheer van die mens staan. Wanneer 'n storm dus waargeneem word wat oor die vlaktes aankom is daar niks om te doen anders as om so deeglik as moontlik daarvoor voor te berei en uiteindelik te wag dat dit verby gaan nie. Soos wat die duur en intensiteit van 'n storm vooraf onbepaald is, net so is die duur en intensiteit van die liminale fase ook onseker. Storms op die Hoëveld word ook voorafgegaan deur ongemak (lugdruk), word geken aan skielike neerslag, harde donderweer en dikwels die vinnige aanbeweeg van die stormwolke na elders.

'n Wye verskeidenheid sublieme temas word deur hierdie onweerswolke opgeroep. Die spoed waarmee 'n storm soms opsteek hou verband met die *skielike* en *onverwagse* van die sublieme. Die *skielike* en *onverwagse* is soms tiperend van 'n liminale toestand, soos byvoorbeeld wanneer 'n streek deur 'n verwoestende natuurramp getref word. *Donkerte* (wat ook verwys na *onsekerheid*) is vervat in die duidelike kleurverskil van die aankomende massa wolke teenoor die res van die uitspansel bo die landskap. Storms kan ook soms spreek van *gevaar* en kan selfs *vreesaanjaend* wees, soos wat sommige liminale ervarings *gevaar* inhou, asook die *vreesaanjaendheid* wat daarmee saam gaan.

Onder hierdie dreigende hemelruim strek die Vrystaatse landskap, wat grootliks gekenmerk word aan die plat uitgestrektheid daarvan. Waar die onweerswolke spreek van *twyfelagtigheid*, en moontlik óók van *onvastheid* kan die landskap aan die voet daarvan dalk beskou word as sprekend van *afsondering*.

5.5.3. Liminale *afsondering* in *Landskap naby Zastron*

Met die lees van die voorafgaande twee werke is die belangrikheid van *afsondering* as element van die liminale uitgelig as sentraal tot die liminale ervaring. Die Vrystaatse landskap is ook getoon om sprekend te wees van 'n grootsheid wat spreek tot sublieme waarneming, hoewel anders as die horisontale grootsheid van Romantiese sublieme landskapskildering.

In *Landskap naby Zastron* dra die uitgestrektheid van die relatiewe plat landskap weereens by tot 'n gevoel van *afsondering*. Ander elemente binne die werk dra egter ook by hiertoe. Die ongedefinieerdheid van die elemente vervat binne die landskap kan gesien word as sprekend van 'n ongedefinieerdheid van plek, of dalk as 'n plek sonder definisie, wat dus afgesonderd is omdat dit verwyderd is van vaste beskrywing.

Die titel van hierdie werk speel verder in op hierdie tekort aan spesifieke definisie. Die dorp Zastron word as plek van vaste definisie genoem, maar die landskap wat waargeneem word is ongedefinieerd teenoor hierdie vaste *plek*. Die landskap word nie getipeer as enige iets anders as 'n landskap nie – dit word nie benoem as 'n plaas of spesifieke plek van belang nie. Die nabyheid van hierdie ongedefinieerde gedeelte landskap aan Zastron is ook relatief. "Naby" as konsep sal verskil na gelang van die vervoermiddel en/of tyd verbode aan die reis tussen hierdie plek en Zastron self. Hierdie plek wat waargeneem word word dus in inhoud en titel *afgesonder*. Zastron self is 'n klein dorpie in die Vrystaat. Soos Gutter se geboortedorp Brandfort is dit ook ekonomies gesentreerd rondom die landbousektor. Hoewel die dorp sekere aantreklikhede mag bied aan toeriste is dit eintlik 'n onnoemenswaardige plekkie. Dit word omring deur ander klein dorpe wat in aard en identiteit soortgelyk is aan Zastron self – sodat die dorp en omgewing se anonimiteit emblematisies instaan vir die identiteitsloosheid van die liminale toestand.

5.6. Slotopmerkings

Die lees van die drie geselekteerde werke in hierdie hoofstuk was daarop toegespits om te toon hoe Gutter se landskapwerke gebruik maak van tegnieke van sublieme landskapskildering wat aangewend word om die liminale ervaring te verbeeld. Elke werk is vanuit hierdie

veronderstelling ondersoek na gelang van die waarneembare temas van sublieme landskapskildering daarin. Vervolgens is getoon hoe *Uit die blou van onse hemel*, *Into the landscape I*, en *Landskap naby Zastron* elk om die beurt die sublieme temas van *probleme*, die *skielike* en *onverwagse*, *donkerte* (wat verwys na *onsekerheid*), *gevaar*, *vreesaanjaendheid*, en *leegheid* (wat verwys na *afsondering*) bevat. Die uitgangspunt is dat 'n landskap telkens 'n projeksie word van 'n subjektiewe bewussyn se respons op 'n gedeelte van die visueel-waarneembare werklikheid. Sodoende kan emosionele response soos onsekerheid en dies meer beskou word as tasbare, of dan waarneembare aspekte in die werke. Op hierdie wyse word die landskap 'n vergestaltung van tematiese aangeleenthede wat – soos beredeneer is – rondom die sublieme gesentreer is.

Hierdie sublieme temas wat na die landskap geprojekteer word, soms in samehang met ander elemente binne die betrokke werke, is getoon om die ver-beeld-ing van die liminale te onderskryf. Sewe elemente van die liminale is geïdentifiseer vir die lees van die gekose kunswerke. Hierdie elemente is *magteloosheid en weerloosheid*, *onvastheid*, *verandering van status*, *disoriëntering*, *afsondering*, *marginalisering*, en die *twyfelagtige*. Hoewel hierdie elemente elk moontlik uitgelig kan word in die ver-beeld-ing van al drie die werke is die fokus telkens geplaas op die prominentste liminale elemente wat in elke werk geïdentifiseer is.

Hiervolgens is uiteindelik getoon hoe sublieme landskapskildering binne *Uit die blou van onse hemel* die liminale elemente van *afsondering*, *onvastheid*, en *verandering van status* verbeeld. *Into the landscape I* is getoon om deur middel van sublieme landskapskildering die liminale elemente van *afsondering*, *disoriëntering*, en *marginalisering* te verbeeld, en *Landskap naby Zastron* dié van *onvastheid*, *twyfelagtigheid*, en *afsondering*.

Ter afsluiting sal die volgende hoofstuk die gevolgtrekkings en slotbeskouinge rakende hierdie ondersoek voorhou. Voorstelle vir verdere navorsing sal ook aan die hand gedoen word.

HOOFSTUK SES

Gevolgtrekkings en slot

6.1. Opsommend: Hoofmomente van die verhandeling

In hierdie verhandeling is 'n ondersoek onderneem na geselekteerde werke van Pauline Gutter uit haar uitstalling *Opslag* (2008); spesifiek dan *Uit die blou van onse hemel* (2004), *Into the Landscape I* (2007), en *Landskap Naby Zastron* (2006).

Die lees van die werke is gerig deur 'n identifisering van elemente van die liminale, met die oog daarop om die kunstenaar se ver-beeld-ing van die liminale ervaring van haar gemeenskap te interpreteer soos wat dit in haar landskapwerke vergestalt word. Hiermee saam is die gebruik van tegnieke van sublieme landskapskildering in die onderskeie werke ondersoek. Die wyse waarop temas van sublieme landskapskildering verband hou met elemente van die liminale is uitgelig om uiteindelik die ver-beeld-ing van die liminale binne die gekose werke te toon.

Vanweë Gutter (2008) se verwysing na haar werke as 'n vorm van dokumentêre psige is die milieu waarbinne die kunstenaar leef en ook haar kuns beoefen in ag geneem. Die studie het met ander woorde vanuit die veronderstelling gegaan dat die kunstenaarsbiografie en kennis aangaande haar beweegredes bruikbare insigte kan bied met betrekking tot die ontsluiting van haar werke (kyk ook Perry, 2004:239 in hierdie verband). Hieruit is sekere belangrike aspekte wat inspeel op die lewens van lede van die Suid-Afrikaanse boeregemeenskap geïdentifiseer. Die leefwêreld van die boeregemeenskap wat gekenmerk word aan 'n ervaring van bedreiging, vrees, magteloosheid en afsondering is veral van belang. Hierdie ervaring staan in ironiese kontras met 'n dikwels nostalgiese verlanke na die plattelandse lewe wat geblyk het om onder sommige lede van die Suid-Afrikaanse gemeenskap (spesifieke Afrikaners) teenwoordig te wees (kyk Van Zyl, 2008).

Die invloed van sosiale en politiese veranderinge in Suid-Afrika (hier kan mens byvoorbeeld dink aan grondeise en die verlies van statuur van veral wit boere wat met die oorgang na demokrasie plaasgevind het – hoewel dit ook in die lig van die positiewe rigting op weg na gelykheid van alle mense gesien moet word) in samehang met bedreiging van plaasaanvalle is

getoon om ingrypende uitwerkings te hê op die boeregemeenskap se lewens- en wêreldsbeskouing. Hierdie ervaring is getoon om verband te hou met idees van liminaliteit, en wel met verwysing na veral die liminale ervaring van 'n tussen-in- en 'n onsekere bestaan.

Dié beleving van liminaliteit, wat sy oorsprong het in veral vrees en onsekerheid, is as ondersoekfokus geneem. Binne die verskeidenheid genres binne *Opslag* is landskapskildering geïdentifiseer as temakeuse van ondersoek vir hierdie verhandeling. Die aard van landskapskildering in elk van die drie gekose werke is getoon om die samebindende element ten opsigte van Gutter se eiesoortige ver-beeld-ing van die liminale te wees.

Omdat landskapskildering sentraal tot die studie staan, is 'n bondige bespreking oor die ontwikkeling van landskapskildering binne die Westerse skildertradisie voorgehou, ook met die oog daarop om die betekenspotensiale van hierdie onderwerp en die subjektiewe afdruk van die kunstenaar op die uitbeelding en ver-beeld-ing van die landskap te ondersoek. Die ontwikkeling van landskapskildering in Suid-Afrika is hiermee saam kortliks uiteengesit.

Binne die bespreking van die ontwikkeling van landskapskildering is die modaliteit van sublieme landskapskildering spesifiek belig as middel tot die ver-beeld-ing van die liminale. Die wyse waarop die sublieme vergestalt is in veral Romantiese landskapskildering van Europa is gestel as 'n ryk benaderingswyse tot die landskap in kuns. Die hoogtepunt van hierdie sublieme benadering is argumentshalwe die werk van Turner, wat gelees kan word in die lig van die filosofiese gedagtes rondom sublieme soos verwoord deur Edmund Burke (kyk veral Chu, 2003:184). Coetzee (1988:38) se voorstel dat die Suid-Afrikaanse landskap ook binne die uitgangspunte van die sublieme verbeeld kan word is hier as verdere vertrekpunt gestel. 'n Begrip van die sublieme binne die unieke landskap van Suid-Afrika sal wel andersoortig aandoen (vgl. Coetzee, 1988:49). Vanuit teorieë rakende die sublieme ervaring en die neerslag daarvan in die Suid-Afrikaanse landskap is sekere temas uitgelig as sentraal tot die lees van Gutter se werke en die waarneming van die liminale daarin.

Die vergelykende bespreking van die liminale fase as deel van 'n tipe rituele proses het hierop gevolg. Hieruit is verskillende toepassings van die liminale binne 'n aantal velde aangedui; die liminale word byvoorbeeld aangewend as benadering binne nie net antropologiese studies nie, maar ook binne letterkundige interpretasie en die lees van kunswerke. Vir die kunshistoriese toepassing van die liminale in hierdie verhandeling is spesifieke elemente wat tiperend is van 'n liminale ervaring uitgelig as synde ook sentraal tot die geselekteerde werke wat in die verhandeling in oënskou geneem is.

Die lees en interpretasie van die kunswerke het gevolg op die teoretiese besinning van liminaliteit en die verband daarvan met die sublieme, en is telkens belig deur die voorafgaande konteksskeping en teoretiese begronding. Daar is getoon hoe die werke *Uit die blou van onse hemel*, *Into the Landscape I*, en *Landskap Naby Zastron* op uiteenlopende maar ook ooreenstemmende wyse verskillende elemente van die liminale aan die hand doen. Hierdie elemente van die liminale was onderskeidelik *magteloosheid* (ook met verwysing na weerloosheid), *onvastheid*, die *verandering van status*, *disoriëntering*, *afsondering*, *marginalisering*, en die *twyfelagtige* – en is getoon om op uiteenlopende wyses, en in verskillende samestellings, binne elke werk ver-beeld te word. Hierdie ver-beeld-ing is gekoppel aan ses temas vanuit benaderings tot sublieme landskapskildering, naamlik die uitbeelding van *probleme*, die *skielike* en *onverwagse*, *donkerte* (wat verwys na *onsekerheid*), *gevaar*, *vreesaanjaendheid*, en *leegheid* (wat verwys na *afsondering*) – wat om die beurt binne elke werk uitgelig is.

6.2. Gevolgtrekkings

Die interpretasie van Gutter se werke spreek van 'n eiesoortige blik op die landskap: die landskap word 'n plek waaraan spesifieke betekenis toegeken word deur die kunstenaar se subjektiewe weergawe van haar visueel-waarneembare werklikheid. Hier is met ander woorde sprake van 'n proses waartydens die elemente in die landskap geselekteer en opnuut saamgevoeg word om die betekenis wat die kunstenaar daaraan heg, weer te gee. Daarom is die landskap in Gutter se oeuvre 'n seleksie van die visuele en ook 'n projeksie van haar lewens- en wêreldbeskouing, wat die geval is, myns insiens, met alle landskapskildering (Kyk Carruthers & Arnold, 1995).

Mens kan stel dat die wyse waarop Gutter die landskap benut, eerstens 'n unieke benadering tot sublieme landskapskildering as estetiese modaliteit bied. Tweedens dien dit as voorbeeld van die wyse waarop die Suid-Afrikaanse en spesifiek Vrystaatse landskap – as opvallend anders as die Europese landskap – ook uitgebeeld kan word aan die hand van sublieme benaderings tot die landskap.

Die landskap in Gutter se werke is daarom gelade – en word 'n ruimte waarbinne betekenis op besondere wyse tot stand kom. Uit die besinning oor geselekteerde werke uit Gutter se

uitstalling *Opslag* het dit duidelik geword dat die uitsigte oor die (meestal) bekende beelde van Suid-Afrikaanse (spesifieke Vrystaatse) plaaslewe nie 'n eenvoudige nostalgiese blik op 'n plattelandse bestaan nie, maar eerder 'n besonder onseker bestaan uitbeeld. Die voorkoms van veral plaasaanvalle as komplekse en ook tragiese gebeurlikheid is deur die kunstenaar (Gutter, 2010) en in die katalogusessay deur Crampton (2008:1) verwoord as sentrale tema van die uitstalling. Die ervaring van 'n noemenswaardige verandering in status wat op sy beurt aanleiding gee tot onstabiele vloei voort uit 'n bestaan wat aan vrees vir so 'n bedreiging geken word. Vluchtige verwysing is ook waar nodig gemaak na eietydse problematiek soos grondeise, as moontlik nodige, maar weliswaar ontwrigtende invloed op die boeregemeenskap.

Daar is bevind dat die respons op vrees en bedreiging wat daagliks inspeel op die doen en late van die boeregemeenskap manifesteer in die ervaring van byvoorbeeld ontheemding, afsondering, vrees en onsekerheid; en is hierdie sake geskakel met die liminale. Die liminale fase word byvoorbeeld deur Turner (1994:97) beskryf as 'n bestaan geken aan twyfel, onvastheid en/of disoriëntering. Voortvloeiend hieruit stel Bhabha (1994a:4) dat die liminale ruimte 'n plek is van ontuisheid of ontheemding, en dat dit daarom na 'n onvaste bestaan verwys.

Vanuit hierdie vergelyking maak die verhandeling die gevolgtrekking dat die bestaan van die Suid-Afrikaanse boeregemeenskap, soos verteenwoordig deur die boeregemeenskap van die Vrystaat wat in Gutter se werk verbeeld word, beskou kan word as 'n gemeenskap wat hulself binne 'n liminale fase bevind. Hierdie gevolgtrekking word onderstreep wanneer die boeregemeenskap se onsekerheid binne hul lewensomstandighede gestel word as tekenend van 'n tyd en plek van verandering en aanpassing. Die boeregemeenskap beweeg dus (vrywillig of nie-vrywillig, bewustelik of onbewustelik) weg van hul vorige vorm van vaste bestaan, (hier kan hul statusverandering na 1994 sowel as die voorkoms van vrees vir aanval genoem word), na 'n nuwe vorm van bestaan wat nog nie gedefinieerd is nie as gevolg van die onsekerheid wat steeds heers. Hierdie onsekerheid hou dus in dat hul 'n tussen-inbestaan voer, oftewel beweeg deur 'n spreekwoordelike "drumpel". Soos aangedui word die liminale deur Bhabha (1994a:4) en Viljoen & Van der Merwe (2007:1) as't ware beskryf as 'n tussen-inruimte, -tyd en -bestaan. Omdat die einde van die liminale fase nie in die nabye toekoms in die vooruitsig gestel kan word nie, doen hierdie fase homself voor as 'n verlammeende invloed op hierdie gemeenskap. Die identiteit van hierdie groep is argumentshalwe daarom op redelik permantente basis liminaal, gesuspendeer – sodat vastigheid in hierdie verband bly ontwyk.

Turner (1969:81) se navorsing oor die liminale fase binne stamgebonde rituele asook Bhabha (1994a:142) se definiëring van die liminale toestand binne 'n postkoloniale samelewing spreek beide van die onvastheid van die identiteit van die liminale persoon of gemeenskap – dus gekoppel aan die genoemde tussen-inruimte, -tyd en -bestaan. Hierdie onvaste identiteit gaan gepaard met vele ander elemente van die liminale fase, soos herevaluering van bestaanswyses binne die konteks van 'n tydelike struktuurloosheid. Bhabha (1994b:37) se beskouing rakende die sogenaamde derde ruimte, of dan die *third space of enunciation*, spreek van 'n ruimte waar identiteit- en kulturele identiteite ontwig word, maar waar daar ook veranderinge kan plaasvind – met ander woorde tekenend van 'n liminale ruimte. Binne hierdie konteks verwys Bhabha egter ook na die diasporiese persoonlikheid se toestand van aanpassing.

Uit die navorsing wat in hierdie verhandeling aangebied word, word verstaan dat die liminale subjek vir 'n tydperk, soms van onbekende duur, in afsondering leef; waar bestaande identiteit vergelyk word met nuwe en soms kontrasterende invloede. Sogenaamde verandering kan teweeggebring word deur 'n verandering in posisie, hetsy van geografiese of sosio-politiese aard. Sodanige bestaan van afsondering word deur Cohen (1997:ix) getipeer as die ruimte waarbinne 'n diasporiese identiteit gevorm word. Hierdie diasporiese identiteit vind sy beslag in groepe mense wat 'n gemeenskaplike herinnering en hunkering deel na hul land van herkoms, verwyderd deur tyd en plek. Diaspora en liminaliteit kom hieruit voor om wedersyds op mekaar in te speel.

Die Boer (in hierdie verhandeling spesifiek die Afrikanerboer) se gedeelde herinnering aan 'n leefwyse en posisie binne Suid-Afrika kan as voorbeeld hiervan gesien word. 'n Groep mense wat as gevolg van ekonomiese of politiese redes hul bestaan in 'n ander land moet voortsit (of, belangrik: juis binne 'n veranderende milieu in dieselfde land soos wat die geval van die Suid-Afrikaanse boeregemeenskap kan wees) deel vervolgens 'n gemeenskaplike verwysing na hul “land van herkoms” (McLeod, 2000:212). Hoewel hul woonplek in sy nuwe gewaad in alle waarskynlikheid hul permanente woning sal bly, heg hul steeds sekere idees en herinneringe aan hul oorspronklike plek van herkoms. Nostalgie se verlange na die platteland, soos wat dit gestalte vind onder sommige Suid-Afrikaners, spreek ook hiervan. Hierdie plek van nostalgie (die plaas of platteland) is verwyderd van diegene wat daarna verlang as gevolg van geografiese ligging – die nostalgies-verlangendes woon tipies in 'n stedelike omgewing, maar diegene wat 'n veiliger en meer geborge plaasbestaan onthou as reële werklikheid, is

plaasmense. Die plaas of plattelandse bestaan is in beide die stedeling se nostalgiese verlange en die meer “egte” terugverlang na ’n plaasbestaan wat self ervaar is, ook verwyder in tyd. Dit is omdat die *plek* en *tyd* van herinnering terugverwys na die soms vermeende ervaring daarvan op ’n spesifieke tydsplek – ’n tyd wat nou reeds verby is, en dus onderhewig is aan die veranderinge wat gepaardgaan met die verloop van tyd (vgl. Brah, 1997:184; Rushdie, 1991:12).

Ghandi (1998:131) stel dat die term *diaspora* spesifiek die traumatiese ervaring van menslike ontheemding oproep en verder dat dit binne die postkolonialisme gemoeid is met die idee van kulturele ontheemding. Diasporiese verskuiwing en bestaan is uiteraard nie beperk tot die koloniale tydperk – waar grootskaalse verskuiwing van bevolkingsgroepe plaasgevind het (vrywillig asook onder dwang) nie, maar is steeds in ’n postkoloniale samelewing ’n bestaande werklikheid. Verskuiwing hier kan fisies maar ook emosioneel en geestelik van aard wees. Buiten vir die diasporiese oorblyfsels van koloniale ontheemding veroorsaak postkoloniale sosiale en ekonomiese toestande ook situasies waar nuwe diasporas ontstaan (McLeod, 2000:213). Die veranderende omstandighede in die eietydse Suid-Afrika (politiek, sosiaal en dies meer) is enersyds ’n beweging weg van die onaanvaarbaarheid van die apartheidsverlede, maar bring nuwe problematiek, swaarkry en onsekerheid na vore wat uiteindelik inspeel op die bestaan van *alle* groepe in die land.

Vanuit hierdie ooreenkomste tussen liminaliteit en diaspora, asook verdere vergelykings tussen die diasporiese bestaan soos geteoretiseer deur die bogenoemde outeurs, en dan ook in die lig van toestande binne eietydse Suid-Afrika, kan gestel word dat die boeregemeenskap benewens hulle liminale status ook as sprekend van ’n ervaring van diaspora gesien kan word.

Uiteindelik, in die lig van die gevolgtrekking wat vroeër in hierdie hoofstuk gemaak word rakende die verband tussen die liminale ervaring van die boeregemeenskap en die ervaring van diaspora, kan gestel word dat Gutter se werke in *Opslag* besin oor, en komplekse vrae stel oor die twyfelagtige toekoms van die Suid-Afrikaanse boeregemeenskap. Dit stel ook diepgaande vrae oor menslikheid, meelewing en die meer universele lot van randfigure. Dit maak mens ook bewus van die komplekse aard van die onreg wat mense histories, maar vandag nog, teenoor mekaar pleeg. Ten laaste slaag die kunstenaar in hierdie monumentale taak (ook ’n selfopgelegde taak van bewusmaking) veral omdat haar werke so aangrypend is ook vir die oog: dit is vir die liefhebber van skilder ’n ervaring van asemrowende skoonheid.

6.3. Voorstelle vir verdere navorsing

In die verhandeling is melding gemaak van twee van Gutter se installasiewerke (*Ter nagedagtenis* [2008] en *Die huweliksaanzoek* [2013]). Met verwysing na Gutter se gebruik van die landskap is reeds verwys na *Ter nagedagtenis* as 'n soort landskap, eerstens omdat dit 'n kunswerk is wat op die grond uitgestal word. Die feit dat dit in vorm en voorkoms herinner aan grafstene maak dat dit tweedens ook verwys na iets wat deel is van sekere landskappe. Die grafte op familieplase as simbole ook van stamvadergrond en -bloed is immers een van die diepste redes waarom grondgebondenheid dikwels in 'n besondere mate onder boere ervaar word. Omdat hierdie werk deel was van *Opslag* kan mens veronderstel dat dit ook sprekend kan wees van die liminale ervaring van die boeregemeenskap – iets wat verdere ondersoek kan geniet.

Verder kan die werk *Die huweliksaanzoek* ook gelees word as 'n gendermatige ver-beeld-ing van 'n liminale ervaring. Die werk se verwysing na voyeurisme (de Freitas, 2013) in die konteks van die boeregemeenskap kan hierdie liminale ervaring help rig. Hier word die *aanskouer/deelnemer* deur die kunswerk op die marge geplaas van dit wat deur die werk ver-beeld word, en moet hulpeloos luister, kyk en daarom ietwat onwillig meedoen aan die voyeuristiese blik. So 'n studie sal Gutter se oewre van 'n ander invalshoek belig en die rol van die aanskouer vars aanspreek.

Verder kan hier verwys word na Gutter se herhaalde uitbeelding van, kommentaar op en voorspraak vir die boeregemeenskap waarvan sy deel is, wat regdeur haar oewre manifesteer. Haar waarneming van plaasaanvalle in *Opslag* is uiteraard opvallend. Hierdie aspek kan tematies oorweeg word met verwysing na die feit dat boerdery histories en kultureel 'n manlike domein is, wat nou aangespreek word deur 'n vrou – ook deur olieskildering wat self tradisioneel met manlike werksaamhede in die kunste geassosieer word.

'n Ander ondersoekwaardige tema is die gebruik van die landskap as tema deur vroue in Suid-Afrika; spesifiek dan landskappe soos Gutter s'n wat spreek van 'n gemeenskap wat onder druk verkeer. In hierdie verband kan Gutter se werk in verband gebring word met die relatief onbekende landskapwerke deur die filantroop Emily Hobhouse (1860 – 1926) wat sy geskilder het ten tyde van en ook na afloop van die Anglo-Boereoorlog van 1899 tot 1902. Hobhouse se oewre word deur Arnold (1996:52) voorgestel as deel van vroeë voorbeelde van vroueskilders in Suid-Afrika. Wat wel interessant is van Hobhouse se werk, wat in hierdie geval meesal

watervrwerke is van uitsigte oor die Suid-Afrikaanse landskap en plase, is dat sy spesifiek kyk na die verwoesting van die landskap in die Anglo-Boereoorlog – wat gelees kan word as tekenend van 'n gemeenskap (weer die Boere) wat saam met hul grond onder druk verkeer.



Figuur 29. HOBHOUSE, Emily. *Generaal De Wet se verwoeste plaas* (1903)

Verdere navorsing kan daarom ooreenkomste tussen Gutter en Hobhouse se werk ondersoek. Hier kan byvoorbeeld oorweeg word hoe beide die toestand van die boeregemeenskap binne tye van beproewing uitbeeld. Hierdie verhandeling het reeds voorgelou dat Gutter hierdie toestand verbeeld as een van liminaliteit. Hobhouse kan vanuit dieselfde hoek oorweeg word, omdat soveel elemente van die liminale (verandering van status, onvastheid, onsekerheid, tussen-inbestaan) ook van toepassing is op die Boeregemeenskap van Hobhouse se era.

Ook kan albei hierdie kunstenaars beskou word in die lig van die kommentaar wat hul lewer op omstandighede wat grootliks afhanklik is van mans se doen en late. In albei gevalle neem hul die toestand van die boeregemeenskap en hul band met grond en boerdery onder oë – wat hierbo na verwys is as meestal 'n manlike domein. Hobhouse skilder in die nadraai van 'n oorlog. Hier sou oorlog ook beskou kon word as afhanklik van die leiding en besluite van manlike besluitnemers en aggressors. Die boeregemeenskap wat Gutter se werke tematies rig ervaar toestande van politieke verandering, veral met verwysing na die einde van die apartheidsera – 'n politiese bestel en ideologiese situasie wat ook onder die stuur van manlike leierskap afgespeel het.

Ook is met die ontleding van veral *Landskap naby Zastron* melding gemaak van 'n tipe impressionistiese waarneming van die landskap. Hierdie vervlietendheid is uiteindelik getoon om sprekend te wees van Gutter se ver-beeld-ing van die onvaste bestaan van die boergemeenskap – dus die liminale. Hierdie onvaste uitbeelding as teken van 'n groep (hier die boeregemeenskap – soos ook gewortel in historiese naratiewe van die Afrikaner) kan ondersoek word teenoor uitbeeldings van die Suid-Afrikaanse landskap tydens die vroeë twintigste eeu. Hier kan werke van Pierneef spesifiek as voorbeeld oorweeg word (vergelyk Figuur 26). Pierneef toon in sy landskapskildering 'n landskap wat omlyn, georden, duidelik gedefinieerd en staties is. Hierdie kunstenaar se interpretasie van die landskap, en spesifiek die eienaarskap van die landskap in die konteks van magsbeskouinge van sy tyd, kan aan die hand van die Afrikaner se veranderende posisie in Suid-Afrika oorweeg word (vgl. Pretorius, 1990:44, 46, 47; Hendriks, 1964?:1; Ferreira, 1990:19). Hieruit mag opvallende identiteitsmerkers as tekenend van die boeregemeenskap (spesifiek die Afrikanerboer) se beskouing van die landskap binne sekere tye van vaste- en tussen-inbestaan na vore tree as teken van hul ervaring van hul posisie binne die land.

Laastens verwys ek na Hofstede (1991:7-9) wat stel dat daar vier wyses bestaan waarop die kultuur van bepaalde groepe gemanifesteer word, naamlik *simbole*, *helde*, *rituele* en *waardes*. Die kultuur van 'n gemeenskap word sigbaar gemaak deur die waardes daarvan – waaraan die gemeenskap gekenmerk word – en hou uiteraard verband met die gemeenskap se identiteit. Hierdie verhandeling het getoon dat die boergemeenskap, vanweë die liminale fase (en ook moontlik as gevolg van 'n ervaring van diaspora), 'n verandering van identiteit ondergaan.

Gutter se werk kan daarom verder ondersoek word as aanduidend van identiteite wat onder druk verander en na nuwe identiteit soek. Binne so 'n ondersoek kan die simbole wat Gutter benut om na die boeregemeenskap te verwys – soos byvoorbeeld beeste – spesifiek ondersoek word vir hul betekenis as beeldspraak.

Bibliografie

- AFRIFORUM. 2012. <http://www.afriforum.co.za/> Datum van gebruik: 3 Mei 2012.
- Appleton, J. 1975. *The experience of landscape*. London: William Clowes & Sons, Ltd.
- Arnason, H.H. 2004. *History of modern art*. 5th ed. Upper Saddle River: Prentice Hall.
- Arnold, M. 1996. *Women and art in South Africa*. Claremont: David Phillip Publishers.
- Ashcroft, B., Griffiths, G. & Tiffin, H. 1998. *Post-colonial studies: the key concepts*. 2nd ed. London: Routledge.
- Bakhtin, M. [1965]1984. *Rabelais and his world*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bal, M. 2011. Video, migration, and hetero-temporality: the liminality of time. *Image & Text: a Journal for Design*, (17):14-28.
- BBC, 2013. BBC your paintings – Thomas Gainsborough - Cornard wood, near Sudbury, Suffolk. <http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/cornard-wood-near-sudbury-suffolk-114487> Date of access: 15 Sept. 2013.
- Bender, B. 2002. Time and landscape. *Current Anthropology*, (43):103-112.
- Berger, J. 1988. *Ways of seeing*. London: BBC.
- Berman, E. 1983. *Art and artists of South Africa*. Revised ed. Cape Town: A. A. Balkema.
- Berman, E. 1993. *Painting in South Africa*. Halfway House: Southern Book Publishers.
- Bhabha, H. K. 1985. Signs taken for wonders: questions of ambivalence and authority under a tree outside Delhi, May 1817. *Critical Enquiry*, 12(01): 144-165.

- Bhabha, H. K. 1994a. Remembering Fanon: Self, psyche and the colonial condition. (*In* Williams, P. & Christman, L. eds. *Colonial discourse and postcolonial theory*. New York: Columbia University Press. p. 112-123) .
- Bhabha, H. K. 1994b. *The location of culture*. London: Routledge.
- Bigger, S. 2009. Victor Turner, liminality, and cultural performance, *Journal of Beliefs & Values: Studies in Religion & Education*, 30(2): 209-212.
- Botha, M. 2011. 'n Stem vir die stemloses. *Get It!* 14, Nov.
- Brah, A. 1997. *Cartographies of diaspora: contesting identities*. London: Routledge.
- Breed, C.A. 2007. Die herskryf van die roman *Die Swye van Mario Salviati* van Etienne van Heerden as 'n draaiboek, met spesifieke fokus op identiteit, hibriditeit en liminaliteit. Potchefstroom: NWU. (MA-verhandeling by die Skool vir Tale aan die Potchefstroomkampus van die Noordwes-Universiteit).
- Britz, E. 2011. Helgaard Steyn-prys weer tuis in VS. *Kollig*: 8, 19 Okt.
- Burke, E. 1757. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* [Kindle uitg.] Available: <http://www.amazon.com>
- Büttner, N. 2011. *Landscape painting: a history*. New York: Abbeville Press Publishers.
- Buxbaum, L. 2011. Embodying space: the search for a nurturing environment in Marlene van Niekerk's *Triomf, Aagaat* and *Memorandum*. *English in Africa*, 38(2): 29.
- Bybel. 1983. *Die Bybel: nuwe vertaling*. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
- Carruthers, J. & Arnold, M. 1995. *The life and work of Thomas Baines*. Cape Town: Fernwood Press.

- Chianese, R. 1998. Avoidance of the sublime in nineteenth-century American landscape art: an environmental reading of depicted land. *American Studies*, 43(3): 437-461.
- Chu, P.D. 2003. *Nineteenth-century European art*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Cixous, H. 1998. *Stigmata: Escaping texts*. London: Routledge.
- Clark, K. 1953 (63?). *Landscape into art*. 3de uitgawe. New York: Beacon Paperback.
- Cloete, E. 1992. Afrikaner identity: culture, tradition and gender. *Agenda*, 13:42-56.
- Coetzee, J.M. 1988. *White writing: on the culture of letters in South Africa*. Sandton: Century Hutchinson South Africa (Pty) Ltd.
- Cohen, R. 1997. *Global diasporas: an introduction*. Seattle: University of Washington Press.
- Crampton, S. 2008. Introduction to the exhibition. (*In* Opslag katalogus. Bloemfontein. p. 1).
- Daniels, S. & Cosgrove, D. 1988. *The iconography of landscape*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Freitas, M. 2013. When a farmer seeks a wife...Absa L'Atelier 2013 winner explores the culture of marriage. <http://artcoza.wordpress.com/2013/07/26/when-a-farmer-seeks-a-wife-absa-latelier-2013-winner-explores-the-culture-of-marriage/> Date of access: 18 Sep. 2013.
- Douglas, M. 1984. *Implicit meanings: essays in anthropology*. London: Routledge.
- Du Plooy, H. 2007. Interface and liminal spaces: survival and regeneration in Ingrid Winterbach's *Niggie* (Cousin). (*In* Viljoen, H. & Van Der Merwe, C. N., eds. 2007. *Beyond the threshold: explorations of liminality in literature*. New York: Peter Lang Publishers. p. 29-44).
- Du Toit, J.H. 2011. *An analysis of the elements of genocide with reference to the South African farmer's case*. Port Elizabeth: Nelson Mandela Metropolitan University. (ML dissertation in the Faculty of Law at the Nelson Mandela Metropolitan University).

Eksteins, M. 1999. *Walking since daybreak. A story of Eastern Europe, World War II and the heart of the Twentieth Century.* New York: Mariner Books.

Essentialvermeer. 2013. Jan van Goyen-View of Rhenen.

http://www.essentialvermeer.com/dutch-painters/goyen_c.html Date of access: 15 Sept. 2013.

Ferreira, O.J.O. 1990. Flitsbeelde van Pierneef se Suid-Afrika. (*In Nel, P. 1990. J.H. Pierneef, sy lewe en sy werk. 1e uitgawe. Kaapstad : Perskor-Uitgewers. p. 27-109).*

Finley, G. 1979. The genesis of Turner's "Landscape Sublime". *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 24(2/3): 141–165.

Fleming, W. 1995. *Arts and ideas.* 9th ed. London: Thomson Learning.

Fransen, H. 1982. *Three centuries of South African art.* Johannesburg: AD. Donker (Pty) Ltd.

Friedländer, M.J. 1949. *Landscape, portrait, still-life.* Oxford: Bruno Cassirer Publishers Ltd.

Gaiger, J. 2004. Post-conceptual painting: Gerhard Richter's extended leave-taking. (*In Perry, G & Wood, P. eds. 2004. Themes in contemporary art. New Haven: Yale University Press. p. 89-136).*

Ghandi, L. 1998. *Postcolonial theory: A critical introduction.* New York: Columbia University Press.

Giliomee, H. 2003. *The Afrikaners: biography of a people.* Cape Town: Tafelberg.

Goffman, E. 1979. *Gender advertisements.* New York: Harper& Row.

Goniwe, T., Pissarra, M. & Majavu, M., eds. 2011. *Visual century. South African art in context. Vol. 4: 1990-2007.* Johannesburg: Wits University Press.

Gutter, P. 2008. *Kunstenaarskommentaar.* (*In Opslag katalogus. Bloemfontein. p. 5).*

Gutter, P. 2010. Persoonlike agtergrond en beskouinge van Pauline Gutter [persoonlike onderhoud]. 8 Mei, Bloemfontein.

Gutter, P. 2013. Pauline Gutter – professional artist. <http://www.paulinegutter.co.za/> Date of access: 30 Oct. 2013.

Harmsen, F. 1988. Looking at South African art. 2nd ed. Pretoria: J.L. van Schaik.

Harris, J. 2006. Art history: key concepts. New York: Routledge.

Hartman, A.C., De Villiers, D. I. C., Cillié, G.E., Lamprecht, C.E., Malan, J. P., McLauchlan, P., Pauw, J. J., Van Der Westhuizen, H.P. & Van Der, A. M., reds. 1979. FAK-sangbundel. Johannesburg: Federasie vir Afrikaanse Kultuurvereniginge.

Hendriks, A. 1964? Ons kuns. Johannesburg: Lantern & SAUK.

Hertz, R. 1985. Theories of contemporary art. Englewood Cliffs: Prentice Hall.

Hoffstede, G. H. 1991. Cultures and organizations: software of the mind. London: McGraw-Hill.

Horn, J. 2008. Bullet Proof. (*In* Opslag katalogus. Bloemfontein. p. 18).

Horvath, A., Thomassen, B., & Wydra, H. 2009. Introduction: liminality and cultures of change. *International Political Anthropology*, 2(1): 3-4.

Hundt, S. 2008. Voorwoord. (*In* Opslag katalogus. Bloemfontein. p. 11).

Ingold, T. 1993. The temporality of the landscape. *World Archaeology*, 25(2):152-174.

Jantjies, G., Pissarra, M., Carman, J. & Van Robbroeck, L. 2011. Visual century: South African art in context 1907–2007. Johannesburg: WITS University Press.

Janson, H.W. & Janson, A.F. 2006. A basic history of western art. 7th ed. Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall.

Kemp, W. 2003. Narrative. (In Nelson, R.S. & Shiff, R. eds. 2003. Critical terms for art history. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press. p. 62-74.).

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

Kruger, R. & Van der Merwe, J. 2011. Liminality, absence and silence in the installation art of Jan van der Merwe. *Image & Text: a Journal for Design: Space, ritual, absence: the liminal in South African visual art*, (17):158-170.

Mahfouz, S. M. 2012. The presence of absence: Catalytic and omnipresent offstage characters in modern American drama. *The Midwest Quarterly*, 53(4).

McLeod, J. 2000. Beginning postcolonialism. Manchester: Manchester University Press.

Minar, D.W. & Greer, S. 1969. Chapter 2: Introduction. (In Minar, D. W. & Greer, S., eds. The concept of community. Chicago: Aldine. p. 26).

Mongan, A. 1963. European landscape drawing 1400-1900: a brief survey. *Daedalus*, 92(3): 581-635.

Perry, G. 2004. Dream houses: installations and the home. (In Perry, G & Wood, P. eds. 2004. Themes in contemporary art. London: Yale University Press. p. 231-276).

Pretorius, E. E. 1990. Biografie van Pierneef. (In Nel, P. 1990. J.H. Pierneef, sy lewe en sy werk. 1e uitgawe. Kaapstad : Perskor-Uitgewers, p. 27-109).

Prince, L. 2013. Boere ís meer teikens. *Rapport*. 4, 15 Sept.

Rabb, L. 2009. Nineteenth century landscape – The pastoral, the picturersque and the sublime. <http://www.artmuseum.arizona.edu/events/event/19th-century-landscape-the-pastoral-the-picturesque-and-the-sublime> Date of access: 28 Aug. 2013.

Rushdie, S. 1991. *Imaginary homelands: essays and criticism 1981-1991*. London: Granta.

Ryan, V.L. 2001. The physiological sublime: Burke's critique of reason. *Journal of the History of Ideas*. 63: 265–279.

Sarafianos, A. 2005. Pain, labor, and the sublime: medical gymnastics and Burke's aesthetics. *Representations* 91(1): 59–83.

Scholtz, L. 2012. Europa steun SA se boere. *Beeld*: 6. 7 Mrt.

Schroeder, J. E. & Borgenson, J. L. 1998. Marketing images of gender: a visual analysis. *Consumption Markets & Culture*, 2(2):161-201.

Schutte, S. C. & Strydom, H. 2005. A theoretical perspective on farm attacks in the South African farming community. *Acta Criminologica*, 18(1):115.

Simich, L., Maiter, S., & Ockocka, J. 2009. From social to cultural negotiation: transformative process in immigrant mental wellbeing. *Anthropology & Medicine*, 16(3): 253-266.

Smith, A. 2013. The sublime in crisis: landscape painting after Turner (*In* Llewellyn, N. & Riding, C. eds. *The Art of the Sublime*) <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/alison-smith-the-sublime-in-crisis-landscape-painting-after-turner-r1109220> Date of access: 19 Sept. 2013.

SOLIDARITEIT. 2012. <http://solidariteitbeweging.co.za/> Datum van gebruik: 3 Mei 2012.

Steyn, M. 2005. "White talk" – White South Africans and the management of diasporic whiteness. (*In* Lopez, A.J. ed. *Postcolonial whiteness: a critical reader on race and empire*. Albany: State University of New York Press. p. 119-136).

Stuijt, A. 2011. <http://censorbugbear-reports.blogspot.com> Datum van gebruik: 3 Apr. 2012.

- Szakolczai, A. 2009. Liminality and experience: structuring transitory situations and transformative events. *International Political Anthropology*, 2(1): 141-172.
- Thomassen, B. 2006. Liminality. (In Harrington, A., Marshall, B. & Müller, H.P. eds. Routledge Encyclopedia of Social Theory. London: Routledge. p. 322-323).
- Thomassen, B. 2009. The uses and meanings of liminality. *International Political Anthropology*, 2(1): 5-27.
- Thompson, L. 2006. A history of South-Africa. Johannesburg: Jonathan Ball.
- Turner, V.W. 1969. The ritual process: structure and anti-structure. New York: Aldine De Gruyer.
- Turner, V.W. 1994. The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual. 10th ed. Ithaca: Cornell University Press.
- Van Der Blom, A., Kurpershoek, E. & Thunnissen, C. 1997. Nederlandse schilderkunst: tussen detail en grandeur. Amsterdam: Atrium.
- Van Zyl, B. 2012. Emigrant, miskien... Maar 'n vlúgteling? *Beeld-By*: 5, 3 Mrt.
- Van Zyl, C. & Hermann, D. 2011. Treurgrond: 20 jaar van plaasaanvalle in Suid-Afrika. Pretoria: Kraal-Uitgewers.
- Van Zyl, C. 2008. Ter nagedagtenis. (In Opslag katalogus, p. 16).
- Van Zyl, D. 2008. "O, Boereplaas, geboortegrond!" Afrikaner nostalgia and the romanticisation of the platteland in post-1994 South Africa. *S.A. Tydskrif vir Kultuurgeskiedenis*, 22(2), 126-148.
- Vestergaard, M. 2001. Who's got the map? The negotiation of Afrikaner identities in post-apartheid South Africa. *Daedalus*, 130(1): 19-44.

Viljoen, H. & Van Der Merwe, C. N., eds. 2007. *Beyond the threshold: exploration of liminality in literature*. New York: Peter Lang Publishers.

Vosloo, R. 2011. The Dutch Reformed Church and the poor white problem in the wake of the first Carnegie Report (1932): some church-historical and theological observations. *Studia Historiae Ecclesiasticae*, 37(2): 67-85.

Wenzel, M. 2006. Liminal spaces and imaginary places in *The bone people* by Keri Hulme and *The folly* by Ivan Vladislavic. *Literator*, 27(7): 79-96.

Werbner, P. 2001. The limits of cultural hybridity: on ritual monsters, poetic licence and contested postcolonial purifications. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 7(1): 133-152.

Wheale, N. 1995. *Postmodern arts*. London: Routledge.

White, A. 1985. Hysteria and the end of carnival: festivity and bourgeois neurosis. *Semiotica*, 54(1/2): 97-111.

Wikimedia. 2013. Jacob van Ruysdael. Bentheim Castle.

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Il_castello_di_Bentheim_\(Jacob_Van_Ruisdael\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Il_castello_di_Bentheim_(Jacob_Van_Ruisdael).jpg)

Date of access: 15 Sept. 2013.

Wikipaintings, 2013. Joachim Patinir. Temptation of St Anthony.

<http://www.wikipaintings.org/en/joachim-patinir/temptation-of-st-anthony> Date of access: 15

Sept. 2013.

Winckelmann, J. J. [1799] 2009. Reflections on the imitation of Greek works. (In Preziosi, D. ed. 2009. *The art of art history: a critical anthology*. Oxford: Oxford University Press. p. 27-34).

Worden, N. 1994. *The making of modern South-Africa*. Oxford: Blackwell Publishers.

Indeks van figure

Figuur 1.

Gutter, Pauline. ***Uit die blou van onse hemel*** (2006). Olieverf op doek. 180 cm x 135 cm. Oliewenhuisversameling, Bloemfontein (Gutter, 2013).

Figuur 2.

Gutter, Pauline. ***Into the landscape I*** (2008). Olieverf op doek. 268 cm x 178 cm. In besit van die kunstenaar, Bloemfontein (Gutter, 2013).

Figuur 3.

Gutter, Pauline. ***Landskap naby Zastron*** (2007). Olieverf op Fabriano. 100 cm x 150 cm. In besit van die kunstenaar, Bloemfontein (Gutter, 2013).

FIGUUR 4.

Pauline Gutter in haar plaasomgewing (2013). Digitale foto's verskaf deur kunstenaar.

Figuur 5.

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

Figuur 6.

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

Figuur 7.

Gutter, Pauline. **Kmdt G.L. Botha** (2005). Olieverf op hout. 190 cm x 180 cm. In besit van die kunstenaar, Bloemfontein (Gutter, 2013).

Figuur 8.

Gutter, Pauline. **Boer Souls** (2008). Olieverf op doek. 46 werke, elk 30 cm x 24 cm. In besit van die kunstenaar, Bloemfontein (Gutter, 2013).

Figuur 9.

Gutter, Pauline. **Afwagting** (2007). Olieverf op doek. 150 cm x 220 cm. In besit van die kunstenaar, Bloemfontein (Gutter, 2013).

Figuur 10.

Gutter, Pauline. **Their Last Supper: Unfinished** (2007). Olieverf op doek. 220 cm x 170 cm. In besit van die kunstenaar, Bloemfontein (Gutter, 2013).

Figuur 11.

Gutter, Pauline. **Bullet Proof** (2008). Video. Besikbaar op DVD vanaf kunstenaar (Gutter, 2013).

Figuur 12.

Gutter, Pauline. **Ter nagedagtenis** (2008). 134 Perspeks borde met laserbrand-uitsnywerk, elk is 1.6 cm x 60 cm x 30 cm groot, met 12 laser-brandgegraveerde name van slagoffers van plaasmoorde op elk. In besit van die kunstenaar, Bloemfontein (Gutter, 2013).

Figuur 13.

Van Eyck, Jan. Onderste middelpaneel van die **Ghentse altaarstuk** (1432). Tempera en olieverf op hout. 134.3 cm x 237.5 cm. St Bavo Katedraal, Ghent (Kleiner, 2011:525).

Figuur 14.

Patinir, Joachim. **Versoeking van die Heilige Antonius** (1529). Olieverf op hout. 155 cm x 173 cm. Die Museo del Prado, Madrid (Wikipaintings, 2013).

Figuur 15.

Van Goyen, Jan. **Rhenen** (1641). Olieverf op doek. 110.6 cm x 135.9 cm. Corcoran Kunsgalery, Washington (Essentialvermeer, 2013).

Figuur 16.

Van Ruysdael, Jacob. **Bentheim Kasteel** (1653). Olieverf op doek. 110 cm x 114 cm. Nasionale Kunsmuseum van Ierland, Dublin (Wikimedia, 2013).

Figuur 17.

Watteau, Antoine. **Aanvang van die reis na Cythera** (1717). Olieverf op doek, 129 cm x 194 cm. Louvre, Parys (Büttner, 2011:216).

Figuur 18.

Fragonard, Jean-Honoré. **Die swaai** (1767). Olieverf op doek. 81 cm x 64 cm. Wallace Versameling, Londen (Kleiner, 2011:750).

Figuur 19.

Gainsborough, Thomas. **Cornard woud, naby Sudbury, Suffolk** (1748). Olieverf op doek. 63.5 cm x 76 cm. National Gallery, Londen (BBC, 2013).

Figuur 20.

Gainsborough, **Mnr. en Mev. Andrews** (1750). Olieverf op doek. 69.08 cm x 119.04 cm. National Gallery, Londen (Berger, 1972:106).

Figuur 21.

Turner, William. **Slawehandelaars gooi gestorwes en sterwendes oorboord – aankomende tifoön** (1840). 91 cm x 123 cm. Olieverf op doek. Museum van Skone Kunste, Boston (Kleiner, 2011:195).

Figuur 22.

Turner, William. **Reën, stoom en spoed – Die Great Western Railway** (1844). Olieverf op doek. 90 cm x 121 cm. National Gallery, Londen (Fleming, 1995:540).

Figuur 23.

Kiefer, Anselm. **Verswaring** (1984). Olieverf op fotosensitiewe materiaal, akriel emulsie, strooi, schellak, reliëf verf op papier afgetrek van geverfde hout. 330.2 cm x 555 cm. Philadelphia Kunsmuseum, Philadelphia (Kleiner, 2011:989).

Figuur 24.

Baines, Thomas. ***Olifante wat stormloop oor kwartsryke grond*** (1874). Olieverf op doek. 51.3 cm x 66.7 cm. (Carruthers & Arnold, 1995:15).

Figuur 13.

Volschenk, Jan. ***Dynserige oggend in die Langeberg*** (1916). Olieverf op doek. 40 cm x 37,5 cm. Eienaar onbekend (Artnet, 2013).

Figuur 26.

Pierneef, Jan Hendrik. ***Rustenburgkloof*** (1929). Olieverf op doek. 140 cm x 126 cm. Transnet Foundation (Rupert Museum, 2013).

Figuur 27.

Oerder, Frans. ***Plaas naby Pretoria*** (1896). Olieverf op doek. 45 cm x 57 cm. Eienaar onbekend (Artnet, 2013).

Figuur 28.

Cuyp, Aelbert. ***Rivierlandskap met ruiter en kleinboere***. (1658). Olieverf op doek. Nasionale Museum van Wallis, Cardiff (Büttner, 2011:794).

Figuur 29.

Hobhouse, Emily. ***Generaal De Wet se verwoeste plaas***. (1903) Waterverf op papier. 15 cm x 28 cm. Anglo-Boere Oorlog Museum, Bloemfontein (Arnold, 1996:52).