

**'n Onderzoek na die verwantskap tussen  
ruimte, tyd en die illusie van beweging in die  
Griekse-, Barok- en Futuristiese  
beeldhoukuns**

deur

**Annette Esterhuizen**

**Voorgelê ter gedeeltelike vervulling van die  
vereistes vir die Nasionale Hoër Diploma in  
Beeldende Kuns aan die Technikon O.V.S. 1990**

Hiermee sertifiseer die skryfster dat, tensy anders vermeld, al die materiaal wat in hierdie dissertasie vervat is, haar eie werk is. Die inhoud daarvan is ook nie aan enige ander Technikon vir diploma-doeleindes voorgelê nie.

Asterhuizen

A. Esterhuizen

### Bedankings en erkennings

My opregte dank en waardering aan:

- \* Mnr L.M.J. van Vuuren vir sy uitstekende leiding as studieleier en ook vir sy onbaatsugtige opoffering van tyd en geduld.
- \* Mej. Z. Stroud vir haar hulp en leiding met betrekking tot die praktiese sy van hierdie navorsing.
- \* Mev. C. Kotzé vir die deeglike wyse waarop sy die tikwerk behartig het.
- \* My ouers, asook familie en vriende vir hulle volgehoue belangstelling, aanmoediging en finansiële ondersteuning.
- \* Alle dank, eer en erkenning aan my Hemelse Pa en Helper vir Sy krag en sterkte.

## INHOUDSOPGAWE

	<u>Bladsy</u>
Inleiding: Metode van ondersoek .....	ix
I Doel en motivering van die teoretiese- en praktiese komponente van hierdie navorsing ..	ix
II Metode van navorsing .....	ix
III Verwysingsmetode .....	ix
IV Visuele Materiaal .....	ix

## HOOFSTUK 1

Kunshistoriese ondersoek na teorieë vir die samestelling  
van 'n metodiek vir toepassing in hierdie dissertasie.

1. Algemeen .....	1
2. Die daarstelling van 'n metodiek waarvolgens hierdie dissertasie uiteengesit sal word .....	1
3. 'n Ondersoek na metodologie soos toegepas deur enkele kunshistorici .....	2
3.1 Die Lineêre ewolusionêre teorie .....	2
3.1.1 Die teorie van Gottfried Semper .....	2
3.1.2 Riegl se teorie .....	3
3.2 Die Siklus- en Spiraalteorie .....	4
3.2.1 Winckelmann se Siklus-teorie .....	4
3.2.2 Hegel se teorie .....	5
3.3 Die Formalistiese teorie .....	6
3.3.1 Heinrich Wölfflin se teorie .....	6
3.3.2 Pinder se teorie .....	7
3.3.3 Suzi Gablik se teorie .....	8
4. Kritiek en evaluering ten opsigte van voor- afgaande teorieë .....	9
5. Konklusie .....	10

HOOFSTUK 2

1.	'n Ondersoek na kunsfilosofiese teorieë en 'n bepaling van die toepasbaarheid daarvan in hierdie dissertasie .....	12
1.2	Algemene agtergrond - Die Griekse Filosowe ....	13
1.1.1	Thales, Pythagoras, die Sophiste, Stoïsisme en Epikureïsme .....	13
1.1.2	Plato (428-348 v.C.) .....	15
1.1.3	Aristoteles (384-322 v.C.) .....	17
1.2	Descartes (1596-1650) .....	19
1.3	Immanuel Kant (1724-1804) .....	20
1.4	Hegel (1770-1831) .....	23
1.5	Comte (1778-1857) .....	24
1.6	Henri Bergson (1859-1941) .....	26
1.7	Konklusie .....	28
1.7.1	Filosofiese beskouings met betrekking tot die natuur .....	28
1.7.2	Filosofiese beskouings met betrekking tot skoonheid .....	29
1.7.3	Filosofiese beskouings met betrekking tot die rasonale- en spirituele werklikheid ...	30
1.7.4	Filosofiese beskouings met betrekking tot die wisselwerking tussen die toeskouer en die kunswerk .....	31
1.7.5	Filosofiese beskouings met betrekking tot ruimte en tyd .....	32

HOOFSTUK 3

	'n Ondersoek na die verwantskap tussen ruimte, tyd en die illusie van beweging in die Griekse Beeldhoukuns .....	34
1.	Die Griekse Beeldhoukuns .....	34
1.1	Algemene werkswyse en metodiek waarvolgens die Griekse Beeldhoukuns ondersoek word .....	34

**Bladsy**

1.2	Die Geometriese Periode ( $\pm$ 1100–800 v.C.) .....	36
1.2.1.	Historiese-, kulturele- en sosiale agter- grond .....	36
1.2.2	Algemene aard van die beeldhoukuns tydens die Geometriese tydperk .....	38
1.3	Argaïese Periode ( $\pm$ 800–480 v.C.) .....	41
1.3.1	Historiese-, kulturele- en sosiale agter- grond .....	41
1.3.2	Die eerste Griekse filosowe .....	43
1.3.3	Die verwantskap tussen ruimte, tyd en bewe- ging in die Argaïese beeldhoukuns .....	44
1.4	Die Oorgangsperiode ( $\pm$ 530–470 v.C.).....	47
1.5	Klassieke Periode (480–323 v.C.) .....	48
1.5.1	Historiese-, kulturele- en sosiale agter- grond .....	48
1.5.2	Die rasonele- en idealistiese filosofieë gedurende die Klassieke era .....	48
1.5.3	Die verwantskap tussen ruimte, tyd en bewe- ging in die Klassieke Beeldhoukuns .....	49
1.5.3.1	Die Diskobolos .....	51
1.6	Die Hellenistiese Tydperk (323–27 v.C.) .....	53
1.6.1	Historiese-, kulturele- en sosiale agter- grond .....	53
1.6.2	Rasonele en naturalistiese filosofieë ge- durende die Hellenistiese era .....	55
1.6.3	Die verwantskap tussen ruimte, tyd en bewe- ging in die Hellenistiese beeldhoukuns .....	56
1.6.3.1	Die Nike van Samothrace .....	56
1.6.3.2	Die Laokoön-beeldhoustuk .....	58
7.	Konklusie .....	59

HOOFSTUK 4

'n Onderzoek na die verwantskap tussen ruimte, tyd en beweging in die Barok-beeldhoukuns .....	62
1. Metodiek waarvolgens hierdie hoofstuk uiteengesit sal word .....	62
2. Betekenis van die term 'barok'.....	62
3. Politieke- en godsdienstige agtergrond en hoe dié gebiede kuns as propaganda gebruik het ...	64
4. Sosiale- en kulturele agtergrond tydens die Barok .....	64
5. Wetenskaplike-, filosofiese- en estetiese sienswyses gedurende die Barok-era .....	65
5.1 Belangrike wetenskaplike vooruitgang .....	65
5.2 Filosofiese- en estetiese sienswyses gedurende die Barok .....	66
6. Beeldhoukuns van die Baroktydperk, met spesifieke verwysing na die verband tussen naturalisme en die metafisika .....	68
7. Die verband tussen tyd, ruimte en beweging en hoe dit in die Barok-beeldhoukuns realiseer ...	68
7.1 Bernini .....	70
7.1.1 Apollo en Daphne .....	71
7.1.2 Die Dawid-beeld .....	72
8. Konklusie .....	73

HOOFSTUK 5

'n Onderzoek na die verwantskap tussen ruimte, tyd en beweging in die Futuristiese Beeldhoukuns .....	77
1. Metodiek waarvolgens hierdie hoofstuk uiteengesit sal word .....	77
2. Agtergrondsfaktore met betrekking tot Futurisme .....	78
2.1 Sosio-politiese- en kulturele omstandighede ...	78

2.2	Wetenskaplike- en tegnologiese vooruitgang ....	80
2.3	Die verband tussen Kubisme en Futurisme .....	81
2.4	Filosofiese agtergrond met spesifieke verwysing na Bergson se invloed .....	82
3.	Beweging as faktor in die Futuristiese beeldhoukuns .....	83
3.1	Boccioni .....	84
3.1.1	'Speeding Muscles'.....	85
3.1.2	'Spiral Expansion'.....	86
3.1.3	'Unique Forms of Continuity in Space'.....	88
24.	Konklusie .....	89

#### HOOFSTUK 6

1.	Bespreking van eie werke .....	93
1.1	Die Tema .....	93
1.2	Algemeen .....	95
2.	Gietprosesse waarvan gebruikgemaak is .....	97
2.1	Die sement-fondu-gietproses .....	97
2.2	Die brons-gietproses .....	98
3.	Individuele bespreking van die praktiese werke.	99
3.1	"Vincent" .....	99
3.2	"Nike" .....	101
3.3	"Like this" .....	103
3.4	"Enkeling" .....	104
3.5	"Three Graces" .....	107
3.6	"Nissi" .....	108
3.7	"Where are <u>you</u> ?" .....	111
3.8	"It's <u>your</u> choice" .....	113
3.9	"Dawid" .....	115



3.10 "Laokoön" .....	118
4. Konklusie .....	120
<b>BIBLIOGRAFIE</b> .....	<b>122</b>

## I Doel en motivering van die teoretiese- en praktiese komponente van hierdie navorsing

Die oogmerk van hierdie navorsing (teoretiese komponent) is om 'n ondersoek te loods na die verwantskap tussen ruimte, tyd en die illusie van beweging in die Griekse-, Barok- en Futuristiese beeldhoukuns. Die bewegingsaspek, wat deurgaans 'n verwantskap met tyd en ruimte impliseer, geniet veral aandag en die eksterne faktore en -omstandighede gedurende hierdie kunsperiodes word ook ondersoek.

Die praktiese komponent van hierdie navorsing bestaan uit tien werkstukke. Die menslike figuur word as uitgangspunt geneem en gekombineer met die bewegingsaspek. Sommige van die beeldhouwerke bestaan uit enkele figure, terwyl ander saamgestel is uit twee of selfs drie figure. Daar is oorwegend van twee primêre mediums in die werke gebruikgemaak, naamlik sement-fondu en brons. Die praktiese werke kan beskou word as 'n persoonlike interpretasie van beweging as element in die beeldhoukuns. Veral die Barok-beeldhoukuns het as inspirasiebron gedien.

## II Metode van navorsing

Daar is oorwegend van soveel moontlik beskikbare, geskrewe bronne in verband met die studieveld gebruikgemaak. Dit sluit ook ensiklopedieë en woordeboeke in. Die Bybel word ook as deel van die literatuur gereken.

## III Verwysingsmetode

Die (verlengde) Harvard-sisteem word as verwysingsmetode gebruik. Hierdie verwysing bevat die volgende inligting.

1. die outeur van die bron, asook die jaartal van uitgawe, byvoorbeeld (Hauser, 1951, ..)
2. die bladsynommer van die bron, byvoorbeeld (....., p.87).

Volgens hierdie metode word verwysings tussen hakies in die teksgemaak en word die bron in die bibliografie volledig aangeteken.

Daar word ook van voetnotas gebruik gemaak. Hierin word soms verwys na ander teksdele en ook verduidelikings gemaak van moeilike terme.

Die bibliografie is alfabeties volgens outeur gerangskik en verskyn aan die einde van die dissertasie.

#### IV Visuele Materiaal

Alle foto's maak deel uit van die teks en word nie op afsonderlike bladsye geplaas nie. Daar word na die foto's verwys as (Voorbeeld 1). Dit is onnodig om 'n foto-indeks te gebruik aangesien elke foto reeds omskryf en genommer word.

Daar word ook van voetnotas gebruik gemaak. Hierin word soms verwys na ander teksdele en ook verduidelikings gemaak van moeilike terme.

Die bibliografie is alfabeties volgens outeur gerangskik en verskyn aan die einde van die dissertasie.

#### IV Visuele Materiaal

Alle foto's maak deel uit van die teks en word nie op afsonderlike bladsye geplaas nie. Daar word na die foto's verwys as (Voorbeeld 1). Dit is onnodig om 'n foto-indeks te gebruik aangesien elke foto reeds omskryf en genommer word.

## HOOFSTUK 1

### 1. Algemeen

Aangesien die studie in hierdie dissertasie drie verskillende kunsgeskiedenisperiodes, naamlik die Grieke, Barok en Futurisme gaan betrek, is die studieveld ontsettend wyd en van globale aard. Hierdie wye veld moet gevolglik ingeperk word om onsamehangende en minder belangrike detail uit te skakel. Die aangewese middel tot die doel hiermee is dus om 'n geskikte metodiek te vind waarvolgens die navorsing vir hierdie studie benader sal word. Sodoende kan die globale studieveld ingeperk word tot 'n geskikte maar beperkte eenheid sonder enige irrelevansie.

'n Kort ondersoek na bestaande teorieë wat deur bekende kunshistorici en -filosowe geformuleer is, word hierna behandel. Die doel hiermee is om te bepaal hoe dié historici en filosowe te werk gegaan het synde 'n metodiek vir hulle navorsing daar te stel.

### 2. Die daarstelling van 'n metodiek waarvolgens hierdie dissertasie uiteengesit sal word

Die periodieke onderskeid tussen verskillende geskiedenis tydperke weerspieël die feit dat daar verandering plaasgevind het in die kunsgeskiedenis. Twee belangrike sake hier ter sprake is eerstens die aard van die verandering en tweedens die redes wat aanleiding gegee het tot die verandering.

In die gedeelte wat hierna volg, sal aandag geskenk word aan sommige wyses waarop verskillende kunsgeskiedenis tydperke deur kunshistorici benader is. Bepaalde teorieë aangaande die oorsprong van hierdie verskillende tydperke in die kunsgeskiedenis sal behandel word. Na aanleiding van dié ondersoek sal 'n navorsingsmetodiek geformuleer word wat toegepas kan word in hierdie dissertasie.

### 3. 'n Onderzoek na metoologie soos toegepas deur enkele kunshistorici

#### 3.1 Die Liniêre ewolusionêre teorie

Kunshistorici het opgemerk dat sekere groepe kunswerke geleidelik ontwikkel op 'n voortgesette basis wat strek vanaf eenvoudig tot kompleks. Hieruit kan liniêre groei of ontwikkelingsfases geïdentifiseer word waarin verskillende kunsperiodes ingedeel word. Vroeëre kunshistorici soos Semper (1803-1879) en meer onlangse historici soos Riegl <sup>1)</sup> (1858-1905) het die liniêre ewolusionêre teorie ondersteun.

##### 3.1.1 Die teorie van Gottfried Semper

Gottfried Semper (1803-1879), Duitse argitek en geskiedskrywer, het die liniêre ewolusionêre teorie ondersteun. Semper het die verloop van die kunsgeskiedenis beskou as verwant aan die verandering wat 'n biologiese organisme ondergaan wanneer dit in 'n voortdurende ontwikkelingsproses gewikkel is. Dié proses het dus ontstaan in die verre verlede en is voortdurend besig om te verander, selfs in die hede. Semper (Kleinbauer, 1982, p.18) beweer verder dat styl gemoderniseer moet word deur middel van die materiaal en gereedskap wat tot die kunstenaar se beskikking is. Dit geskied verder deur middel van tegnologiese vooruitgang en nuwe ontdekkings in die wetenskap en fisika.<sup>2)</sup> Ander faktore wat ook volgens Semper 'n invloed op die gebied van kuns uitoefen is byvoorbeeld klimaat, ouderdom en gewoontes.

Vir Semper is kuns bloot 'n byproduk van verskillende ambagte - algemene style ontstaan hiervolgens uit die verskillende moontlikhede en gebruike van materiale (Hauser, 1959, p.216).

Die idee van 'n historiese tipologie in kuns het sy oorsprong by Semper gehad. Arnold Hauser (1959, p.145) haal Semper as volg aan: *"As it is with the works of nature, so also the works of our hands"*

1) Sien p.3.

2) Hierdie argument van Semper is duidelik toepaslik op byvoorbeeld die Futurisme en is vergelykbaar met opvattinge van Bergson (Sien p.26)

*are connected with one another by a few basic ideas; and these find their simplest expression in certain original forms and types."*

### 3.1.2 Riegl se teorie

Soos Semper beskou die Weense kunshistorikus Alois Riegl (1858-1905) ook die liniêre ewolusionêre teorie as 'n voortdurende proses, maar in op-en-af kurwes. Volgens Riegl (Kleinbauer, 1982, p.19) bestaan die verandering in die kunsgeskiedenis uit tydperke van hoogtepunte, afgewissel deur tye van laagtepunte. Riegl beskou dus die kunsgeskiedenis as 'n reeks pendulum-swaaië tussen twee pole, naamlik die hoogte- en laagtepunte.

'n Skynbare degenerasie in die kunsgeskiedenis is volgens Riegl (Hauser, 1959, p.217) dikwels die voorloper van 'n nuwe artistieke intensie of beweging. Dit dui dan ook daarop dat daar 'n nuwe kunststyl op hande is.

Die feit dat daar so baie moderne kunsliteratuur beskikbaar is wat toegewy word aan die rehabilitasie van die sogenaamde eras van verval, is meerendeels toe te skryf aan Riegl se invloed.

Volgens Riegl (Hauser, 1959, p.216) weerspieël die omstandighede waaruit 'n kunststyl voortspruit, dieselfde eenvormigheid as die produkte daarvan. Dié sienswyse is gebaseer op die spiritualistiese filosofie <sup>3)</sup> wat 'n reaksie is teen die algemene naturalistiese <sup>4)</sup> beskouing. Riegl val Semper in hierdie opsig aan as 'n voorstander van dié sienswyse en ontwikkel sy eie teorie van sogenaamde 'artistic intention'.

Hierdeur reageer Riegl teen Semper se teorie waarin materiaal en media in die kuns, asook pragmatisme <sup>5)</sup> 'n belangrike rol speel.

- 
- 3) Spiritualistiese filosofie: Filosofie wat gebaseer is op die geestelike- of spirituele sy van die lewe, en dus verband hou met die nie-rasionele of metafisiese wêreld.
  - 4) Naturalisme: Dit wat in die fisiese wêreld en met rasonale denke verband hou.
  - 5) Pragmatisme: Filosofiese leer wat die waarde van alle denke en kennis meet aan die praktiese uitvoerbaarheid daarvan.

## 3.2 Die Siklus- en S...

### 3.2.1 Winckelmann se Siklus-teorie

In die middel van die 18de eeu het 'n geskiedskrywer vir die eerste keer in die geskiedenis 'n sistematiese siklus-teorie geformuleer en toegepas op die kuns. Hy was Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), Duitse argeoloog, kunshistorikus en filosoof wat in sommige kringe selfs as die eerste moderne kunskritikus beskou word.

Winckelmann het die kunste in drie fases onderverdeel. Volgens hom verpersoonlik die lewenssiklus van 'n (biologiese) organisme fases van geboorte, volwassenheid en verval. Hierdie siklus-teorie impliseer die aanwesigheid van sekere kragte wat die siklus veroorsaak en betekenis daaraan verleen. Die drie fases van kreatiewe ontplooiing is dus die vroeë fase, adolessensie en volwassenheid (Preece, 1971, p.228).

Kleinbauer (1982, p.20) haal vir Winckelmann as volg aan: *"The history of art must teach us the origin, growth, change and decline of art together with the various styles of people, periods and artist, and it must prove these propositions, as far as possible, with the aid of the surviving monuments of antiquity."*

Volgens Winckelmann (Munro, 1975, p.42) is die oogmerk van die kunsgeskiedenis juis die uiteensetting daarvan in terme van oorsprong, ontwikkeling en verval. Ter verduideliking hiervan neem Winckelmann die invloede van sosiale toestande in aanmerking. Weens vooruitgang van uiteenlopende kulture, beskouings en sosiale omstandighede, identifiseer Winckelmann verskeie stadla in die kunsgeskiedenis. Sy werkswyse was dus om sosiale- en kulturele ontwikkelings te ondersoek en daardeur oorsake te vind vir veranderinge in die kunsgeskiedenis. Vir Winckelmann was eksterne invloede (sosiaal en kultureel) die primêre dryfveer vir veranderinge in kunsperiodes en style.

Na aanleiding hiervan het Winckelmann die Griekse kuns in verskillende stadiums verdeel. Die onderskeidings is getref en het voortgespruit uit verskillende sosiale/kulturele omstandighede tydens die Griekse era.

Die ontwikkeling, groei en uiteindelijke verval van die Griekse kuns kan dus (soos volgens Winckelmann) toegeskryf word aan veranderende sosiale omstandighede waaraan Griekse kunstenaars deurentyd onderworpe was.

Winckelmann het die grondslag gelê vir die moderne studie van die kunsgekieiedenis. Terselfdertyd het sy navorsing die basis geword van die klassieke leerstellinge wat die estetiese denkrigting vir langer as 'n eeu sou domineer. In die kalm en rustige uitbeeldings van die Griekse beeldhoukuns het Winckelmann die openbaring van skoonheid verkry. 'n Verdere belangrike aspek van Winckelmann se benadering is dat hy die klem op die toeskouer begin plaas het. Die woord 'kuns' is in sy tyd ook al meer gekoppel aan die voorvoegsel 'skone' (Preece, 1971, p.228).

### 3.2.2 Hegel se teorie

Nog 'n aanhanger van 'n soortgelyke teorie was Friedrich Georg Hegel (1770-1831), Duitse idealis en filosoof.

Hegel het 'n dialektiese skema ontwikkel wat die progressie in die kunsgekieiedenis in drie stappe identifiseer.

Dit was naamlik die tesis <sup>6)</sup>, antitesis <sup>7)</sup> en dan laastens die sintesis <sup>8)</sup>.

Latere aanhangers en opvolgers van Hegel beweer dat alle filosofieë (vóór Hegel) gefaal het om 'n duidelike uitkyk met betrekking tot die realiteit te gee. Die rede wat Hegel-ondersteuners hiervoor aanvoer is die feit dat dié vorige filosowe aan Hegel-insig ontbreek het. Vir hulle en Hegel, kan die realiteite slegs verstaan word as 'n geheel

---

6) Tesis: 'n Probleemstelling wat teenstellend is met betrekking tot algemene menings of opinies, maar wat deur middel van redenasies ondersteun en gestaaf kan word.

7) Antitesis: Tweede fase in Hegel se dialektiese proses; dit weerspreek die eerste fase (tesis) as gevolg van beter motiveering en dra by tot die sintesis.

8) Sintesis: die gedeeltelike waarhede van die tesis en antitesis saamgevoeg tot 'n finale fase wat ten volle gemotiveer kan word. Die sintesis kombineer dus die eerste twee fases.

en nie deur individuele en losstaande feite aangaande die natuur, geskiedenis en mens nie.

Vir Hegel is kultuur en ook die individu slegs 'n spreekbuis vir die wêreld waarin dit funksioneer (Hauser, 1959, p.138).

### 3.3 Formalistiese teorie

#### 3.3.1 Heinrich Wölfflin se teorie

Die Sweed, Heinrich Wölfflin (1864-1945) was 'n belangrike kuns-geskiedskrywer en het sy teorie gebaseer op die feit dat 'n kunsstyl heeltemal onafhanklik is van 'n kunswerk self (Irwin, 1972, p.55).

Wölfflin was veral geïnteresseerd in die kuns van die Renaissance- en Barok-tydperk en het navorsing aangaande fundamentele verskille tussen dié periodes gedoen.

Wölfflin het bepaal dat kunstyle inherent oor 'n tendens beskik om te verander, en dat dié verandering van die Renaissance na die Barok 'n interne, logiese en noodwendige verloop was wat nie gestuit kon word nie (Kleinbauer, 1982, p.23).

Wölfflin het vyf grondbeginsels, sy sogenaamde Grundbegriffe, geformuleer waaraan, volgens hom, alle visuele kunste gemeet kan word. Elk van dié grondbeginsels bestaan uit twee teenoorgesteldes, naamlik:

- 2.3.1.1 die sogenaamde linear teenoor painterly
  - 2.3.1.2 die eenvoudige oppervlakvorms teenoor resessie
  - 2.3.1.3 Geslote vorms, teenoor oop vorms
  - 2.3.1.4 Menigvuldigheid, teenoor eenheid
  - 2.3.1.5 sogenaamde 'clearness', teenoor 'unclearness'
- (Wölfflin, 1932, pp.18, 73, 124, 155, 196).

Sosiale realiteite wat Wölfflin eksterne toestande noem, speel volgens hom altyd dieselfde rol aangaande die invloed wat dit uitoefen op die keuse van vorm in kuns. Enige verandering behels verder 'n verandering van een toestand na 'n nuwe of volgende toestand of vorm. Dit veroorsaak dus dat daar voortdurend fases van vorming of ont-

wikkeling in die kunsgeskiedenis teweeggebring word (Hauser, 1959, p.26).

Wölfflin se doktrine openbaar en benadruk verder die unieke en onherhaalbare karakter van alle historiese gebeure. Daar word nie-temin aanspraak gemaak op die feit dat alles wat histories is, die manifestasie van een of ander mens is. Dit sluit nie net sosiale omstandighede in nie, maar ook die individuele psigiese of sielkunde opvattinge van die kunstenaar (Hauser, 1959, p.119).

Wölfflin se konsep van historiese ontwikkeling toon ook, soos dié van Winckelmann <sup>9)</sup>, 'n ooreenstemming met die konsep van organiese groei.

### 3.3.2 Pinder se teorie

Die Duitse kunshistorikus, Wilhelm Pinder (1878-1947) het 'n verwante teorie geformuleer wat ook onder die formalistiese teorie klassifiseer. Volgens Pinder (Kleinbauer, 1982, p.25) ervaar verskillende generasies hul samelewing gelyktydig, maar op verskillende maniere. Die rede hiervoor is dat faktore soos lewenservaring en ouderdom verskil van generasie tot generasie - dit wil sê die samelewing se jeug verskil van byvoorbeeld die ouer geslag van hul tyd.

Pinder kom dus tot die gevolgtrekking dat historiese verandering gebaseer is op die interaksie tussen konstante en verbygaande faktore. Konstante faktore is byvoorbeeld die samelewing, nasionaliteit en individualiteit, terwyl verbygaande faktore weer aspekte soos generasies, ouderdom en kunsstyle insluit (wat gedurig verander).

Die vier kunsrigtings wat by Pinder se teorie betrek word is argitektuur, beeldhou, skilder en musiek. Soos Riegl <sup>10)</sup>, beskou Pinder ook tydperke van laagtepunte in die kunsgeskiedenis as fases wat weer inherent oor nuwe moontlikhede beskik (Gombrich, 1987, p.43).

---

9) Sien p.4.

10) Sien p.3.

Verder beweer Pinder dat historiese situasies nie slegs manifesteer in die verskillende ouderdomsgroepe van die samelewing nie. Daar vind volgens Pinder iets soos 'infeksie' tussen eietydse generasies plaas. Pinder ondersoek egter nie die oorsake of oorsprong van dié 'infeksies' (deur middel van ondersoeke na die rol van sosio-historiese kragte soos navolging, opposisie, kompetisie, tradisie en konvensionalisme) nie. Pinder hou by sy biologiese vooroordele en ondersoeke betreffende die faktore wat verskille tussen generasies veroorsaak (Hauser, 1959, p.251).

### 3.3.3 Suzi Gablik se teorie

'n Treffende en interessante formalistiese teorie is gedurende die afgelope ± 20 jaar opgestel deur Suzi Gablik. Haar sienings is grootliks gebaseer op bevindings wat deur die Sweedse sielkundige, Jean Piaget, gemaak is aangaande die kognitiewe ontwikkelings proses by kinders.

Gablik redeneer dat die hedendaagse kunstenaar begin wegbeweeg van weergewende en letterlike konsepte van ruimte en tyd. Dit geskied waarskynlik as gevolg van die veranderende ruimte- en tydopvatting van die moderne wetenskap. Die kunstenaar betree volgens Gablik (Kleinbauer, 1982, p.27) in die hede 'n meer abstrakte en formele begrip van ruimte en tyd. As gevolg hiervan vind daar dus vooruitgang in die geskiedenis plaas.

Vir Gablik word progressie in die kuns nie in terme van estetiese waardes gemeet nie. Dit word volgens haar eerder 'n manier waarop kuns die mens se denkpatroon kan verteenwoordig (wat ontwikkel van iets konkreet en eenvoudig na die meer abstrakte en komplekse). Dié 'groei' van kunsstyle hou dus verband met transformasies in die manier waarop mense dink. Dit verklaar die skynbare afwyking en verskil van kontemporêre kuns in vergelyking met die kuns van die verlede (Gablik, 1976, omslagblad).

Volgens Gablik dra psigologiese faktore, asook waarnemingspatrone van menslike optrede, grotendeels by tot die manier waarop die mens se lewens- en wêreldbeskouing beïnvloed en gevorm word. Hiervolgens hou die kunsgeskiedenis verband met die komplekse strukture van die gedragpatrone van die mens (Kleinbauer, 1982, p.27).



#### 4. Kritiek en evaluering van voorafgaande teorieë

Die voorafgaande kunshistoriese teorieë is nie in alle gevalle prakties uitvoerbaar nie. Die rede hiervoor is dat verskeie van hierdie teorieë bloot geïdealiseerde denkbeelde is wat, as gevolg van voortdurende wisselende omstandighede, nooit die ideale kan bereik nie.

Daar kan verskil word met die feit dat Semper kuns as blote byproduk van verskillende ambagte beskou. Hierteenstaande word gevind dat kuns 'n baie dieper betekenis en doel het as om bloot as 'n byproduk van ambagte beskou te word. Kuns beskik dan ook oor 'n meer betekenisvolle en dieperliggende estetiese waarde as gewone ambagte.

Die feit dat Alois Riegl beweer dat eksterne faktore soos sosiale omstandighede nie 'n kunstenaar sal beïnvloed nie, is baie onwaarskynlik. Dit is onvermydelik dat eksterne faktore sal inwerk op die kuns van 'n sekere tydperk. Die rede hiervoor is dat 'n kunstenaar nie geïsoleerd kan staan teenoor sy omstandighede, sosiale lewe en ander eksterne aspekte nie.

Die Wölfflin- model het ook sy swakhede getoon. Daar is mettertyd opgemerk dat hy die kwessie van maniërisme heeltemal oor die hoof gesien en geïgnoreer het. Aangesien Wölfflin sy vyf grondbeginsels <sup>11)</sup> hoofsaaklik gebaseer het op die Renaissance- en Barokperiodes, kan dit dus slegs op dié twee tydperke toegepas word, omdat dit irrelevant is ten opsigte van ander kunsperiodes.

Verder is opgemerk dat Wölfflin enige moontlikheid van 'n gelyktydige bestaan van twee verskillende style binne dieselfde tydsbestek of kunstenaar uitgesluit het. Ander kritiek is dat Wölfflin nie ikonografiese- of sosiale faktore in aanmerking geneem het by die daarstelling van sy teorie nie. Dit veroorsaak 'n leemte in sy teorie.

Pinder maak aanspraak op die feit dat daar sogenaamde 'infeksie' tussen eietydse generasies plaasvind. Hauser (1959, p.251) dui dan ook aan dat Pinder nêrens die oorsake of redes vir hierdie argument

---

11) Sien p.6.

ondersoek nie. Hy maak dus sekere stellings sonder motivering daarvoor. Verder neem Pinder glad nie die sosiologiese standpunt in die geskiedenis in aanmerking nie. Die eintlike bydrae van sy teorie is dus slegs geleë in die feit dat elke historiese moment se betekenis en konteks verskil van 'n ander historiese tydstip.

Die teorieë van Hegel, Semper en Gablik verwys aldrie na die feit dat eksterne faktore, soos byvoorbeeld die samelewing, 'n invloed uitoefen op die kunstenaar en ook op die verloop van die geskiedenis. As gevolg van hierdie opvatting kan al drie dié teorieë krediet ontvang en is daar nie noemenswaardige negatiewe kritiek ten opsigte van hierdie teorieë nie.

## 5. Konklusie

Dit is duidelik dat daar krediet gegee kan word aan die meerderheid van die voorafgaande teorieë, ten spyte van kritiek wat bestaan. Die feit dat die kunsgeskiedskrywers wel in hulle navorsing die genoemde teorieë implimenteer, is 'n bewys dat dit wel positiewe aspekte bevat.

Semper identifiseer faktore wat aanleiding gee tot verandering in kunsstyle en -periodes. Onder andere behandel hy faktore soos tegnologiese en wetenskaplike vooruitgang, wat gedurig besig is om plaas te vind. Dus is Semper se teorie veral geskik ten opsigte van die Barok- en Futuristiese tydperke. Hiertydens het daar groot-skaalse vooruitgang op sosiale-, ekonomiese- en tegnologiese gebiede plaasgevind (soos later gesien sal word).

Riegl se siening dat die verloop van die geskiedenis onafhanklik funksioneer van eksterne faktore, is onvoldoende vir toepassing in hierdie dissertasie. Dit word as onvoldoende beskou aangesien daar in hierdie dissertasie van die veronderstelling uitgegaan word dat eksterne invloede wel 'n rol speel in die kuns.

Riegl se stelling dat progressie in die kunsgeskiedenis beskou kan word as 'n reeks pendulum-swaai is egter heeltemal aanvaarbaar. Dit wil sê die een fase in die historiese verloop word afgewissel deur óf 'n hoogtepunt óf 'n laagtepunt.



Daar kan positiewe kritiek gegee word met betrekking tot die teorieë van Winckelmann en Hegel. Die feit dat daar in beide gevalle 'n definitiewe groei tussen kunsgeskiedenisfasies geïdentifiseer word, is 'n logiese afleiding. Met die nodige navorsing en analise van kunsperiodes kan dié teorieë uitgebou word tot sterk motiverings in die toepassing van 'n metodiek.

Die teorieë van Hegel en Winckelmann is min of meer op dieselfde grondslag gebaseer en word saam geklassifiseer as verwante teorieë naamlik die siklus- en spiraalteorieë. Beide Hegel en Winckelmann het die Griekse tydperk dikwels by hul teorieë en navorsing betrek. Dus sal dié teorieë toegepas kan word op die Griekse tydperk wat in Hoofstuk 3 van hierdie dissertasie behandel word.

Die meeste van Wölfflin se studies het hy egter gebaseer op die Renaissance- en Barokperiodes. Dus is dit 'n aangewese metodiek vir doeleindes in hierdie studie met betrekking tot die Barok-periode.

Wat die res van die formalistiese teorieë van kunshistorici- en skrywers soos Pinder en Gablik betref, is daar baie positiewe elemente aanwesig waarop uitgebou kan word. Vir beide Pinder en Gablik is daar 'n definitiewe invloed wat op die kunstenaar uitgeoefen word deur eksterne faktore; hetsy dié faktore psigies van aard is of fisies soos die samelewing en lewensomstandighede. Die beskouings waarop hierdie teorieë gebaseer is sal aangewend word om die leemtes, wat vroeër in Wölfflin se teorie uitgewys is, aan te vul.

Veral Suzi Gablik se meer eietydse beskouing is dus toepaslik by die behandeling van Futurisme in Hoofstuk 5.

Soos reeds aangedui, sal gepoog word om die positiewe dele van die genoemde teorieë, te implimenter in Hoofstukke 3, 4 en 5 wat hierna volg. Dié toepassing sal geskied deur middel van 'n kombinasie van hierdie historiese teorieë met die kunswilosophiese teorieë wat hierna behandel en ondersoek word. Hierdie teorieë sal toegepas word met betrekking tot die Griekse, Barok- en Futurisme-periodes. Die historiese- en filosofiese opvattinge wat betrekking het op elk van die genoemde tydperke, sal dus dié ondersoeke ondersteun.

## HOOFSTUK 2

### 1. 'n Onderzoek na kunstfilosofiese teorieë en 'n bepaling van die toepasbaarheid daarvan in hierdie dissertasie

Filosofie van kuns, of die sogenaamde estetiese teorie soos dit in die Westerse wêreld bekendstaan het 'n lang geskiedenis en tradisie.

Reeds in die 5de eeu v.C. was die ou Griekse filosowe gefassineerd met die kuns. Hulle was geïnteresseerd in die kreatiewe proses van uitbeelding in kuns (genoem 'mimesis', oftewel nabootsing). Verder was die filosowe besorg oor die moontlike uitwerking, positief en negatief, wat 'n kunswerk op die toeskouer kan hê (Werhane, 1984, p.1).

Die tradisionele filosowe het die kuns hoofsaaklik as spirituele - en bonatuurlike verskynsel beskou. Hiervolgens het die ware kunswerk 'n sintuiglike manifestasie of uitbeelding van idees voorgestel. Dit kon goddelike waarhede openbaar en ook die wegwysers wees na die hoër waarhede van die lewe in die hiernamaals (Preece, 1971, p.223).

Dit was egter eers met die aanvang van die Renaissance dat die kontemporêre opvattinge aangaande kuns ten volle na vore begin tree het. Tot en met dié tyd is kuns eintlik slegs as 'n ambag beskou en die kunstenaar as 'n ambagsman (Werhane, 1984, p.2).

Dwarsdeur die kunsgeskiedenis is die invloed van die filosofie op die kuns duidelik sigbaar. Dié denkers was ast'ware die dryfveer van die kunstenaars van hul tyd en het riglyne vir die kuns en samelewing neergelê. Die filosofiese skrywers, - denkers en digters het deurentyd die mooi in die lewe uitgelig en neergestip. Die kunstenaars het dan op hulle beurt weer die filosofiese denke op visuele wyse weergegee.

In die res van hierdie hoofstuk word 'n kort ondersoek na sekere filosofiese teorieë geloods. Die oogmerk hiervan is om bepaalde standpunte binne die konteks van spesifieke kunsgeskiedenisperiodes wat in hierdie ondersoek behandel gaan word, te ontleed. Die filosofiese teorieë sal met dié van die kunshistorici gekombineer word.

Saam sal dit dan as basis dien waarop die metodiek vir navorsingsdoeleindes in hierdie dissertasie gebaseer sal word.

## 1.1 Algemene agtergrond – Die Griekse filosofie

### 1.1.1 Thales, Pythagoras, die Sophiste, Stoïsisme en Epikureïsme

Volgens Goetz (1974, p.250) het die vroegste Griekse denkers hul aandag toegespits op die oorsprong en aard van die fisiese wêreld. Daar is dan ook na hulle verwys na naturaliste of kosmoloë.<sup>12)</sup>

Die Griek, Thales, 6de eeu v.C., kan as die eerste Griekse filosoof beskou word. Hy was die eerste Griek wat 'n oplossing daargestel het met betrekking tot die oorsprong van die wêreld (volgens Thales (Goetz, 1974, p.250) se verklaring het die wêreld ontstaan uit water. Die benaming 'filosoof' het gedurende dié tyd nog nie bestaan nie en Thales het as 'wyse man' bekendheid verwerf. Thales se teorieë was grotendeels gebaseer op die grondslag van die Babeloniese sterrekundige kennis van dié tyd.<sup>13)</sup> Die algemene filosofiese uitkyk van die 6de eeu v.C. het dus grootliks verband gehou met die bestudering van die kosmos.

Aan die einde van die 6de eeu v.C. het 'n nuwe filosofiese benadering na vore getree. Die filosoof, Pythagoras, was hiervoor verantwoordelik en het veral op wetenskaplike- en wiskundige gebiede 'n nuwe deurbraak veroorsaak.

Volgens Pythagoras was die oplossing van alle probleme geleë in syfers – "*All things are numbers*" (Goetz, 1974, p.252).

Pythagoras het ook intensiewe reise onderneem na die Ooste en ook na Egipte. 'n Groot deel van sy filosofie kan ook teruggevoer word na Oosterse doktrines waarmee hy in aanraking gekom het tydens sy reise. Een van die belangrikstes hiervan was dié aangaande

---

12) Kosmoloog: Persoon wat die kosmos, dit wil sê die hemelliggame en heelal, bestudeer.

13) Babeloniërs: Hulle was aanhangers van Baäl en het in hul godsdienste ook die maan en sterre bestudeer en aanbid.

reïnkarnasie, wat dus ook verband hou met die metafisika <sup>14)</sup> (Goetz, 1974, p.252).

Gedurende die middel van die 5de eeu v.C. het die Sophiste, onder leiding van Socrates, die toon aangegee vir die Griekse filosofie. Hierdie groep denkers het hul professie gebaseer op hul eie vindingrykheid en skrandtheid. Dié Sophiste het hul wysheid en onderrig aangebied in ruil vir geldelike gewin. Hulle was tot 'n mate 'n rebellerende groep wat veral in opstand gekom het teen die metafisiese leerstellings van die vorige filosofieë (Goetz, 1974, p.252). Die Sophiste het 'n naturalistiese denkrigting daargestel waarin die rasionele- en fisiese aspekte van die lewe beklemtoon is. Uit hierdie filosofiese agtergrond het 'n nuwe middelklas-individu tot stand gekom. 'n Nuwe belangstelling met betrekking tot 'n rasionele lewensuitkyk was aan die orde van die dag en daar was 'n nuwe bewustheid van die realiteit (Myers, 1957, pp. 105, 106).

Ná die Sophiste het belangrike filosowe soos Plato en Aristoteles gevolg.

Met die aanvang van die Hellenistiese tydperk ( $\pm$  323 v.C.) word 'n nuwe internasionalisme <sup>15)</sup> gereflekteer in filosofiese bewegings soos Stoïsisme en ook Epikureïsme (Goetz, 1974, p.255). Hierdie filosofieë het die kosmopolitiese, <sup>16)</sup> eerder as die individuele lewensuitkyk voorgestaan. Hiervolgens was die mens 'n skepsel sonder nasionaliteit - of rasse-vooroordeel, by wie ekonomiese status 'n belangrike rol vertolk. Dié status het dan ook die sosiale- en politieke stand van die samelewing bepaal (Myers, 1957, p.117).

Die Epikuréïese filosofie het op hul beurt gepoog om die mensdom te bevry van die bose- en negatiewe aspekte wat inherent in elke mens aanwesig is. Dié filosowe was gevolglik sterk gekant teen

- 14) Metafisika: Die wetenskap van gebeure wat nie logies verklaarbaar of sigbaar is nie. Dié term word gewoonlik gebruik ter beskrywing van geestelike of spirituele konsepte.
- 15) Internasionalisme: Bevordering van gemeenskaplike belange onder volke.
- 16) Kosmopoliet: Iemand wat oral tuis voel en nie aan 'n bepaalde nasie of land gebonde is nie.

enige vorm van godsdienst, wat volgens hulle, 'n bewuswording van sonde by die mens veroorsaak het. Om hul filosofieë te regverdig, het die Epikureïste gepoog om rasonale teorieë aan te bied ter verklaring vir die ontstaan van die heelal (Myers, 1957, p.117).

### 1.1.2 Plato (428-348 v.C.)

Die Griekse filosoof en denker, Plato, beklee 'n unieke posisie in die geskiedenis van die filosofie. Plato was 'n opvolger van die Sophiste en sou die grondslag lê vir die estetiese denkrigtings tot en met die hede. Hy het 'n groot en belangrike inset gelewer ten opsigte van die denkwyses en doktrines van die Griekse kuns (Russel, 1959, p.58).

Plato het oor die algemeen die Beeldende Kunste afgeskeep en hom meer toegespits op onderwerpe soos poësie en die Wetenskap (Gentile, 1972, p.27). Hy het egter enkele uitlatinge aangaande Beeldende Kuns gemaak. Volgens Plato is die kunstenaar 'n persoon wat grotendeels deur sy gedagtes en inspirasies gelei word. Kuns vereis egter 'n mate van rede en die kunstenaar moet aanleer om dié wêreld van idees te bepeins. Ten spyte van die feit dat Plato weinig agting vir die kuns gehad het, was hy van mening dat die Beeldende Kunste 'n integrale en onafskeidbare deel uitmaak van die res van die kunsvorme (Runes, 1962, p.238).

Plato se beskouings ten opsigte van die kuns hou grootliks verband met sy wetenskaplike- en wiskundige agtergrond en belangstelling. Danksy die geometriese- en wiskundige belangstellings van Plato, was sy grootste bydrae tot die Kunste dié ten opsigte van verhoudings en ideale uitbeeldings van byvoorbeeld die menslike figuur. Die idealistiese Griekse benadering kan verder teruggevoer word na die idealistiese beskouings van Plato. Vir hom was die ideale menslike figuur die hoogste vorm van perfeksie. Volgens De Ridder (1927, p.312) beskou Plato die Kunste as rasoneel en idealisties en beweer hy dat dit eerder die mens se intellek as sy emosies is wat by kuns betrokke is. Verder onderskei Plato hoofsaaklik tussen twee wêreldes, naamlik die bekende, alledaagse (fisiese) wêreld (van die sintuie) en tweedens die 'onsigbare' wêreld, dié van die intellek.

Gentile (1972, p.212) toon aan dat Plato sy filosofie in drie onderafdelings onderverdeel, naamlik idees, die natuur en die mens se gees. Veral die mens se rasonale denke en- produktiewiteit was vir Plato van groot belang (Preece, 1971, p.224).

Liefde geïnspireer deur skoonheid, was vir Plato die essensie van die lewe - veral ten opsigte van die mens as skepsel en die strewe na onsterflikheid en volmaaktheid. Konsepte soos idealisme is toegepas in kuns van dié tyd en Plato was dan ook 'n voorstander van idealisme. Dié strewe na die ideale kom duidelik na vore in die Griekse Beeldhoukuns, waar perfeksie deurgaans nagestreef is (Preece, 1971, p.224).

Een van Plato se belangrikste teorieë was dié een aangaande skoonheid. Vir Plato het skoonheid direk verband gehou met die sintuiglike gewaarwordinge van die mens. Volgens Plato is menslike sintuie gekoppel aan 'n psigologiese proses wat verband hou met die verskillende reaksies wat 'n toeskouer op 'n kunswerk kan hê (Dickie, 1974, p.59). Plato het dus ook dié aspek van toeskouer - reaksies op kunswerke aangeraak. Hierdie konsep sou die begin wees van studies wat tot op hede nog steeds die toeskouer en sy reaksies op kunswerke betrek.

'n Belangrike aspek wat in hierdie dissertasie ondersoek sal word, is die verskillende opvattinge ten opsigte van die ruimte- en tyd-aspekte. Plato se bydrae ten opsigte hiervan is dan ook van fundamentele belang. Veral omdat dit, saam met die sienswyses van Aristoteles, direk verband hou met die algemene Griekse benadering met betrekking tot die tyd- en ruimte -aspek.

Dit blyk dat daar onder die meeste filosowe wat ondersoek loods met betrekking tot die ruimte en tyd-aspekte, 'n sekere tendens bestaan om hul ondersoek te begin by die skepping van die heelal.

Volgens Russel (1972, p.144) beweer Plato dat God nie die wêreld uit niks geskep het nie. Volgens Plato, rasonale denker wat hy was, het God slegs voorafbestaande materie geherrangskik om sodoende die skepping daar te stel. Dus glo Plato dat daar nooit 'n begin was van tyd nie en dat dit maar van altyd af bestaan het. Hier is dus

'n tydloosheid ter sprake. Soos die Buddhiste, het Plato geglo dat die mens se lewe op aarde 'n tipe illusie is. Die mens word ook 'hergebore' gedurende die vloei van tyd op aarde. Verder beskou Plato die opvatting dat elke mens slegs een lewe op aarde het, as 'n illusie van geheueverlies. Dus hang Plato die reïnkarnasie-teorie aan. Laastens leer Plato ons dat die lewe gedurende die tydvloei op aarde slegs 'n toestand van tydloosheid is waarin die mens verkeer.

Uit 'n Christelike oogpunt word dié sienswyses van Plato heeltemal verwerp. Die Christelike filosowe was ook noodsaak om sterk te verskil met Plato se bewerings - juis omdat die Bybel (Genesis 1: 1,2) leer dat God die heelal uit niks geskape het en dat daar dus 'n begin van tyd ook moes wees.

Nieteenstaande die kritiek teen Plato se opvatting oor die skepping, is sy gevolgtrekking met betrekking tot die tydloosheid van groot belang.

### 1.1.3 Aristoteles (384-322 v.C.)

Saam met Plato het Aristoteles die grondslag gelê vir die Griekse filosofie wat steeds tot op hede 'n groot invloed uitoefen op die filosofie.

Aristoteles beskryf, volgens Gentile (1972, p.277) twee fundamentele konsepte, naamlik (a) dié van nabootsing, en (b) dié van die universele. Die idee van nabootsing identifiseer kuns met die natuur. In die natuur berus die essensie van 'n voorwerp by die universele, naamlik sy basiese vorm.

Vir die Grieke is die mens se intelligensie die faktor wat hom onderskei van die res van die skepping. Volgens die Griekse beskouing is die menslike intellek ook verder die hoogste funksie in die skepping. Gardner (1976, p.108), haal vir Aristoteles as volg aan: "*All men by nature desire to know, and what we know is the order of nature which is one with the order of human reason.*"

Werhane (1984, p.191) beweer dat ekspressiewe idees met betrekking tot die kuns reeds sedert die tydperk van Aristoteles en Plato aan die orde van die dag was. Volgens Aristoteles is een van die be-

langrikste funksies van die Beeldende Kuns om emosies of reaksies by die toeskouer te ontlok. Aristoteles lê groot klem op die plesier en genot wat skoonheid bied. Die emosionele gewaarwording wat 'n kunswerk by 'n toeskouer ontlok is vir Aristoteles van groot belang.

Die wisselwerking tussen die toeskouer en die kunswerk is 'n belangrike faktor in die hedendaagse kunskring. Die basiese idees met betrekking tot hierdie interaksie tussen toeskouer en kunswerk het dus reeds by Plato en Aristoteles ontstaan. Juis hierin lê 'n groot ooreenkoms tussen dié twee Griekse denkers. Beide het die interaksie tussen 'n kunswerk en die toeskouer ondersoek.

Die feit dat daar gedurige beweging <sup>17)</sup> (groei- en veranderingsprosesse) in die natuur plaasvind, het vir Aristoteles as aansporing gedien om dié bewegings-aspek te ondersoek. Konsepte soos plek, ruimte en tyd word volgens Aristoteles as deel van beweging bestempel. Hy is daarvan bewus dat daar 'n kontinuïteit van beweging bestaan, dit wil sê beweging is vir Aristoteles nie 'n vervanging van 'n bestaande vorm (toestand) deur 'n volgende toestand nie, maar eerder 'n oorgangsproses van een toestand na 'n ander.

Aristoteles beskou beweging in dieselfde konteks as verandering (Ross, 1964, pp.81, 82).

Volgens Aristoteles impliseer tyd verandering. Hierdie verandering sien hy as 'n tipe illusie waarin beweging in 'n onbeperkte en aaneenlopende ruimte plaasvind. Tyd (dit wil sê verandering) is dus ook aaneenlopend aangesien tyd uit voortdurende en aaneenlopende beweging of verandering bestaan (Ross, 1964, p.86).

Soos Plato <sup>18)</sup> was Aristoteles, weens sy religieuse oortuigings, van mening dat daar nooit 'n begin of oorsprong was van tyd nie en dat dit maar van altyd af bestaan het (Russel, 1972, p.206). Volgens Aristoteles is God egter ewigdurend en bevind Hy Homself in 'n statiese, perfekte toestand van lewe. Die algemene Griekse gods-

17) Let wel: Oral waar daar van beweging melding gemaak word in dié dissertasie, word die illusie (suggesie) van beweging veronderstel en nie ware fisiese beweging nie.

18) Sien p.15.

dienssiening waartydens Plato en Aristoteles geleef het, was dan ook van Idealistiese aard waar perfeksie en tydloosheid aan die orde van die dag was (Russel, 1972, p.169). In plaas van 'n opgewekte en aksiebelaaide godsdiensoefening, het die Grieke eerder stille oordenking en meditasie toegepas.

## 1.2 Descartes (1596-1650)

Die Franse wiskundige en denker, René Descartes (ook bekend as Cartesius), word dikwels, saam met die filosoof Francis Bacon (1561-1626), as 'n profeet van die 17de eeu beskou. Daar word dan ook dikwels na Descartes verwys as die Vader van die moderne filosofie (Runes, 1962, p.45).

Cartesiaanse fisici en sielkundiges het soos hul voorganger Descartes, die natuur nie as 'n organisme<sup>19)</sup> nie, maar eerder as 'n meganisme<sup>20)</sup> beskou. Dus beweer Descartes dat die essensie van enige materie lê in die feit dat alle fisiese verskynsels verklaarbaar is deur middel van meganiese werking en beginsels (Runes, 1962, p.194). Dit was ook tot 'n mate die sienswyse van Galileo (1564-1641). Volgens Galileo en andere gedurende die 17de eeu, kon die aard van die natuur ook in verband gebring word met die beginsels van meganiese filosofieë. Dit wil sê as gevolg van dié beweging van atome (waaruit materie bestaan) is die fisiese bestaan van hierdie materie of voorwerpe of selfs die natuur moontlik (Runes, 1962, p.194). Descartes en sy volgelinge het dus die gedrag van beide lewende en lewelose liggame<sup>21)</sup> verklaar in terme van naasliggende dele van atome in beweging. So het dié Cartesiaanse leer 'n logiese basis daargestel vir

---

19) Organisme: hier gebruik in die sin van 'n biologiese, lewende en stoflike wese (byvoorbeeld 'n plant of dier).

20) Meganisme: Die teorie dat alle verskynsels deur middel van meganiese beginsels verklaarbaar is. Die siening lui dat alle verskynsels bestaan as gevolg van atomiese materie in voortdurende beweging of aksie. Dit is 'n doktrine wat ons leer dat die natuur, soos 'n masjien, as geheel funksioneer weens outomatiese werking in die individuele onderdele waaruit dit bestaan. Dit was ook die siening van Kant. Meganiese filosofieë bestaan dan ook uit hierdie teorieë.

21) liggame: in die sin van materie-stof.

verdere eksperimentering in fisika, psigologie en intensiewe psigologiese spekulاسie met betrekking tot die mens (Goetz, 1974, p.968).

Die filosoof Descartes het 'n nuwe denkrigting en benadering ten opsigte van die metafisika daargestel. Hy het 'n tweeledige teorie daargestel. In dié filosofie definieer Descartes die fisiese- en die geestelike sferes van die mens as afsonderlike, onafhanklike sferes.

Descartes het ook enkele uitlatings gemaak aangaande die tyd-konsep. Hy het beweer dat dit onmoontlik is vir die mens om te leef sonder 'n bewustheid of konsep van tyd. Hierby beklemtoon Descartes dat die tyd-aspek reeds vir die antieke tyd se denkers 'n belangrike, maar moeilik-verklaarbare konsep was (Goetz, 1974, p.487)

Descartes het die tyd-aspek gewoonlik in verband gebring met ruimte. Oor die algemeen het hy fisiese ruimte beskou as 'n drie-dimensionale kontinu.

Tyd is weer andersyds beskou as onafhanklik van ruimte - 'n afsonderlike, een dimensionale kontinu. Met só 'n siening van onafhanklikheid tussen tyd en ruimte, was daar volgens Descartes nie sprake van 'n fisiese statiese oomblik nie (Goetz, 1976, p.394)

### 1.3 Immanuel Kant (1724-1804)

In sommige kringe word daar na die Duitse filosoof, Immanuel Kant, se denkwyses verwys as Kritiese filosofie. Dit het ook bekendgestaan as

transendentale idealisme <sup>22)</sup>. Sy teorie se grondslag vind hy veral in die sogenaamde 'Enlightenment' (Verligting) <sup>23)</sup> periode.

Kant het hoofsaaklik in die rede van die mens belanggestel en dit uit verskillende oogpunte benader. Volgens hom kan die mens deur middel van sy rede, op drie maniere reageer: die mens kan ken, handel of oordeel. Kant het dan ook die mens beskryf as 'n wese wat daarna strewe om kennis te verwerf, en ook as 'n wese wat oordeel (Heyns, 1967, p.95).

In Kant se werke ondersoek hy die faktore wat die mens se denke, handeling en oordeel beheer. Hy kom tot die konklusie dat die wette wat die geestelike- of spirituele aspekte van die mens beheer, van so 'n fundamentele aard is dat dit ook die wette van die natuur beheer.

Met die aanvang van Kant se studies, was die heersende opvatting dat die menslike rede die bron van alle kennis is. Met behulp van rede, sonder gebruikmaking van ervaring, kan 'n ware en betroubare beeld van die wêreld opgebou word. Dié standpunt, bekend as rasionalisme, het verder die volgende ingehou: die feit dat ervaring nie die basis vir die mens se kennis is nie, en dat dit by implikasie dus ook nie die grens vir die mens se kennis kan wees nie. Dit beteken dat die mens, deur middel van sy denkvermoë en rede kan

- 
- 22) Transendentale idealisme: Kant se benaming vir sy doktrine waarin hy alles omskryf wat nie logies verklaarbaar is nie. Dié idealistiese teorie strek veel verder as net die gewone tipe idealisme wat deur onder andere Plato daargestel is. In teenstelling met Kant se transendentale idealisme het Plato op sy beurt die Realistiese (Rasionele) Idealisme aangehang. Hierin word die realiteit voorgehou en die ideale nagestreef. Kant se doktrine se benaming beteken letterlik 'verby die normale' en het te doen met spirituele spekulاسie.
- 23) Verligting: 'n Kulturele periode wat onderskei word van die ander periodes, omdat die menslike rede as belangrikste aspek beskou word ten opsigte van die mens se handeling en lewensuitkyk. Hierdeur word gepoog om lig te werp op die kennis van die individu se gedagtes en bewysyn. Verskynsels soos dié is nie noodwendig tyd- of nasiegebonde nie. Die term word oor die algemeen gebruik en toegepas op die Europese Verligting wat dominant was vanaf die 17de eeu tot die begin van die 19de eeu.

uitstyg tot, soos dit genoem word, die metafisiese wêreld (Heyns, 1967, p.96).

Vir Kant het metafisika die volgende ingehou: naamlik dat dit kennis is aangaande aspekte wat nie met die menslike sintuie waarneembaar is nie. Kant het dit as 'n onmoontlikheid beskou. Hierdie sienswyse van Kant <sup>24)</sup> is verstaanbaar indien Rasionalisme, wat hy aangehang het, in aanmerking geneem word. In die Nasionale Kernwoordeboek (De Villiers, 1967, p.405) word Rasionalisme as volg uiteengesit: "*'n houding of leer wat die geloof verwerp en slegs verstandelik beredenerende kennis aanvaar.*" Dit is presies wat Kant met sy studies aangaande die menslike rede wou bewys.

Kant was dus oor die algemeen uiters skepties oor die aspekte van metafisika. Die hoofdoelwit van sy filosofie was om die verwarring, wat volgens hom onder professionele metafisici bestaan het, te openbaar.

Die funksies wat Kant aan skoonheid toeskryf, verskil in 'n mate van die klassieke of Platoniese sienswyse. In teenstelling met dié sienswyses, wat skoonheid grootliks as spirituele konsep beskou, beweer Kant dat skoonheid hoofsaaklik 'n sintuiglike verskynsel is. Hy stem egter saam met Plato dat daar wel 'n spirituele waarde aan skoonheid gekoppel word (Preece, 1971, p.229).

Soos Plato het Kant ook 'n teorie ten opsigte van skoonheid geformuleer. Hy beklemtoon hiermee saam die reaksies, genot en plesier wat 'n mens uit kunswerke kan put (Dessior, 1970, p.155).

Kant word dikwels as belangrike kunskritikus beskou. Dit wil sê hy het kennis gedra aangaande kunswerke en die genot, voor- of afkeure, smaak en reaksies wat die toeskouer met betrekking tot die kunswerke sou hê (Margolis, 1980, p.218).

Kant se metode met betrekking tot evaluasie van 'n kunswerk kan as volg saamgevat word: "*Judgements of taste must always be singular judgements, never generalizations, and in claiming that judgements of*

---

24) Sien p.21.

uitstyg tot, soos dit genoem word, die metafisiese wêreld (Heyns, 1967, p.96).

Vir Kant het metafisika die volgende ingehou: naamlik dat dit kennis is aangaande aspekte wat nie met die menslike sintuie waarneembaar is nie. Kant het dit as 'n onmoontlikheid beskou. Hierdie sienswyse van Kant <sup>24)</sup> is verstaanbaar indien Rasionalisme, wat hy aangehang het, in aanmerking geneem word. In die Nasionale Kernwoordeboek (De Villiers, 1967, p.405) word Rasionalisme as volg uiteengesit: "*'n houding of leer wat die geloof verwerp en slegs verstandelik beredenerende kennis aanvaar.*" Dít is presies wat Kant met sy studies aangaande die menslike rede wou bewys.

Kant was dus oor die algemeen uiters skepties oor die aspekte van metafisika. Die hoofdoelwit van sy filosofie was om die verwarring, wat volgens hom onder professionele metafisici bestaan het, te openbaar.

Die funksies wat Kant aan skoonheid toeskryf, verskil in 'n mate van die klassieke of Platoniese sienswyse. In teenstelling met dié sienswyses, wat skoonheid grootliks as spirituele konsep beskou, beweer Kant dat skoonheid hoofsaaklik 'n sintuiglike verskynsel is. Hy stem egter saam met Plato dat daar wel 'n spirituele waarde aan skoonheid gekoppel word (Preece, 1971, p.229).

Soos Plato het Kant ook 'n teorie ten opsigte van skoonheid geformuleer. Hy beklemtoon hiermee saam die reaksies, genot en plesier wat 'n mens uit kunswerke kan put (Dessior, 1970, p.155).

Kant word dikwels as belangrike kunskritikus beskou. Dit wil sê hy het kennis gedra aangaande kunswerke en die genot, voor- of afkeure, smaak en reaksies wat die toeskouer met betrekking tot die kunswerke sou hê (Margolis, 1980, p.218).

Kant se metode met betrekking tot evaluasie van 'n kunswerk kan as volg saamgevat word: "*Judgements of taste must always be singular judgements, never generalizations, and in claiming that judgements of*

---

24) Sien p.21.

Comte het die benaming 'Positivisme'<sup>27)</sup> aan sy sienswyse gekoppel. Hiervolgens beweer hy dat die samelewing deur verskillende fases beweeg, naamlik 'n aanvanklik-teologiese fase, gevolg deur 'n metafisiese- en laastens 'n sogenaamde positiewe fase.

Die teologiese fase vind plaas wanneer die individu die realiteit in terme van bygelowe en vooroordele vertolk. Die metafisiese stadium vind plaas wanneer die mens poog om die realiteit te begryp en daarvoor redeneer sonder enige feite om 'n bepaalde sienswyse mee te staaf. Die positiewe of derde fase tree in werking wanneer dogmatiese<sup>28)</sup> veronderstellings vervang word deur feitelike kennis (Runes, 1962, p.61). Dié finale fase van sosiale bestaan verteenwoordig die algemene idealistiese inslag wat gewoonlik aanwesig is by die meeste idealistiese sisteme (Russel, 1959, pp.274, 275).

Verder poog Comte om die wetenskaplike studieveld as geheel in 'n logiese en omvangryke orde te rangskik. Elke onderskeie studieveld is volgens Comte deel van 'n hiërargie wat as volg ingedeel word: Eerstens Wiskunde, gevolg deur Sterrekunde, Fisika, Chemie, Biologie en laastens Sosiologie. Comte het dan ook as sosioloog die meeste belanggestel in die laaste studieveld, naamlik Sosiologie (Russel, 1959, p.275).

Na aanleiding van Comte se talle studies aangaande die mens en sy samelewing, kan daar tot die volgende gevolgtrekkings gekom word: volgens Comte se teorieë is die mens onafskeidbaar van die samelewing en omstandighede waarin hy homself bevind. Dit wil sê die omstandighede waarin hy grootword, werk en leef sal gevolglik 'n stempel op die individu afdruk. Só word die individu dan ast'ware gevorm deur sy samelewing - hoofsaaklik ten opsigte van sy denke, lewensuitkyk en algemene lewensstandaard.

---

27) Positivisme: Dié term word geassosieer met Comte se doktrine wat lui dat die hoogste vorm van kennis slegs deur middel van sintuiglike verskynsels, byvoorbeeld die verklaarbare wetenskap, verwerf kan word.

28) Dogma: leerstelling wat as die waarheid voorgehou en geleer word, en nie aan beredenering onderwerp is nie.

Die individu se uitkyk met betrekking tot die Beeldende Kuns kan ook gevolglik onderhewig wees aan die invloed van die samelewing. Die kunstenaar staan ook vanselfsprekend onder dié invloede van eksterne faktore soos sosiale omstandighede en wetenskaplike vooruitgang.

Die verband tussen die mens en sosiale faktore wat telkens deur Comte ondersoek is, vind dus aansluiting by die opvattinge wat Hegel daarvoor gevorm het.

### 1.6 Henri Bergson (1859-1941)

Die keuse van 'n eietydse filosoof wat as uiters relevant beskou word vir verdere ondersoeke in hierdie dissertasie, het op Bergson geval. Hierdie Franse denker word dikwels beskou as die mees invloedryke filosoof van sy tyd.

Bergson was gekant teen die statiese materialisme van die einde 19de eeu. Sy wagwoorde was dan ook aksie, rewolusie en verandering (Runes, 1962, p.37).

Vir Bergson beteken die konsep van ewolusie dat daar sprake is van 'iets nuuts'; iets wat letterlik as kreatief beskou kan word. Dit is 'n veronderstelling wat Bergson oorgeneem het in ooreenstemming met artistieke skepping. Die kunstenaar het normaalweg 'n drang om te skep en kreatief te wees. Bergson vergelyk dit met die voortdurende skeppingsdrang van die mens wat dan ewolusionêre veranderinge tot gevolg het (Russel, 1959, p.292).

Bergson se teorie lui dat die mens se intellek sy instinkte onderdruk en die mens sodoende beroof van sy vryheid. Bergson protesteer dus in 'n mate teen die menslike rede en intellek, in teenstelling met Kant wat dit voorstaan. Volgens Bergson is die hoogste vorm van instink intuïsie. Kant stem in 'n mate hier saam en beskou tyd ook as deel van die intuïsie.<sup>29)</sup> Die negatiewe sy van die menslike intellek is vir Bergson geleë in die feit dat dit slegs doeltreffend funksioneer in die fisiese wêreld van feite en kennis (Russel, 1959, p.292).

---

29) Sien p.21.

Die onderskeid tussen intellek en intuïsie hou vir Bergson verband met die onderskeid tussen ruimte en tyd. Die intellek, wat die wêreld analiseer, is tydloos - byna soos 'n droom. Intellek is slegs teoreties en kyk geometries na die wêreld, want daar is ruimte betrokke maar nie tyd nie.

Vir Bergson hou die alledaagse lewe egter direk verband met die praktyk en gaan dit gepaard met 'n vloei van tyd. Dit is waar intuïsie vir Bergson tussenbeide tree. Vir hom hou tyd volgens Goetz (1974, p.653) direk verband met die mens se nie-rasionele intuïsie.

Een van Bergson se werke, 'Time and Free Will', (1889) was gemik teen wat hy beskou het as sogenaamde 'spatialization' van tyd, oftewel ruimte - onderverdeling van tyd soos dit in die fisika voorkom. In plaas hiervan was Bergson oortuig dat daar 'n gedurige en aaneenlopende vloei van tyd plaasvind wat nie in fraksies beskou kan word nie (Hamlyn, 1987, p.287).

Bergson noem dié "ware" tyd wat verband hou met intuïsie 'duration', oftewel voortdoring (Russel, 1959, p.292). Volgens Bergson (Hulten, 1987, p.537) kan dié sogenaamde 'duration' nie vereenvoudig word tot 'n enkele vorm van tydelikheid nie. Vir Bergson is alles 'n kwessie van gelyktydigheid - die verlede, die hede en die toekomstige. Hiervolgens het die Futuriste hul teorieë grotendeels op dié van Bergson gebaseer. As gevolg van sy ruimte-tyd opvatting en die konsep van gelyktydigheid was Bergson se teorie grondig en van fundamentele belang vir die Futuriste. Beide Bergson en die Futuriste was van mening dat niks kon bestaan sonder die dinamiese nie (Hulten, 1987, p.237).

Bergson glo verder in die universaliteit (alomvattendheid) van die kunste en die suiwere lewenskrag (vitaliteit) van kreatiwiteit. Bergson het verskeie ondersoeke geloods na die verband tussen gees en liggaam en tyd en beweging (Tisdall, 1978, p.22).

'n Fout wat oor die algemeen begaan word is om Bergson as anti-intellektualis te beskou. Sy skynbare teenkanting met betrekking tot die mens se intellek kan eerder as protes bestempel word, omdat dit,

volgens Bergson, die intuïsie en kreatiwiteit van die mens 'bedreig'. Die feit dat Bergson krities staan teenoor die rasonele denke en statiese materialisme van sy samelewing, het veroorsaak dat die Futuriste sy sienings aangehang het. Vir die Futuristiese kunstenaars was die mens se intuïsie, soos vir Berson, van groot belang. die Futuriste het dan ook dikwels in hul manifeste verwys na die teorieë van Bergson (Hulten, 1987, p.429).

'n Vergelyking tussen Kant en Bergson se opvattinge met betrekking tot ruimte en tyd dui daarop dat hul denkwyse in hierdie verband grootliks van mekaar verskil. Volgens Kant<sup>30)</sup> is ruimte en tyd gewoonlik vergelykbare en parallelle terme ten opsigte van mekaar. Bergson beskou egter die ruimte- en tyd-aspekte as teenoorgesteldes. Volgens Bergson is ruimte 'n geheel wat bestaan uit 'n aantal punte waar daar van een punt na 'n ander beweeg kan word, en weer terug. Tyd verskil egter hiervan en is onomkeerbaar; tyd vind plaas op 'n vasgestelde manier en ast'ware in 'n bepaalde 'rigting' of volgorde. Elke oomblik wat verby of verstreke is, is onherroepelik verby. Bergson verwys nooit na tyd as dit wat met 'n horlosie waarneembaar is nie, maar eerder na sogenaamde 'real duration'.<sup>31)</sup> Ruimte en tyd hou egter vir Bergson, soos vir Kant, verband met die mens se intuïsie (Marais, 1966, p.387).

## 1.7 Konklusie

Uit die voorafgaande filosofiese teorieë kan daar tussen verskillende hoofpunte onderskei word. Dié hoofpunte word as volg geïdentifiseer: filosofiese beskouings met betrekking tot die natuur, skoonheid, rasonele en spirituele werklikheid, die wisselwerking tussen toeskouer en kunswerk en laastens filosofiese beskouings met betrekking tot ruimte en tyd.

### 1.7.1 Filosofiese beskouings met betrekking tot die natuur

In teenstelling met Aristoteles, wat die universele dus as deel van die natuur beskou, bring Plato die universele in verband met die mens se

---

30) Sien p.21.

31) Sien p.27.

intellek. Plato beweer dan ook dat die mens se intellek onafhanklik funksioneer van die natuur en spirituele vlak.

Die konsep aangaande die natuur word in die meeste van hierdie filosofieë behandel. Plato het die natuur as baie belangrik geag en een van die primêre onderafdelings in sy filosofie daaraan afgestaan.<sup>32)</sup> Plato het beweer dat die natuur as vernaamste inspirasiebron vir die kunstenaar kon dien en dat die kunstenaar die natuur moes nastreef in sy kunswerke om sodoende die ideaal te bereik.

Aristoteles het op sy beurt weer beweer dat die idee van nabootsing in kuns identifiseer word met die natuur. Die voortdurende groei- en veranderings (bewegings-) prosesse wat in die natuur plaasvind, het gelei tot Aristoteles se studies aangaande die beweging-aspek.

Hegel se siening aangaande die natuur was dat die fisiese wêreld bestaansreg gee aan die spirituele wêreld. Die Wetenskaplike, Comte, het die natuur as uitgangspunt geneem vir sy biologiese, sterrekundige- en ander wetenskaplike studies en soos Kant het Descartes die natuur beskou as meganisme.<sup>33)</sup> In teenstelling hiermee het filosowe soos Hegel en Comte en ook die Griekse filosowe die natuur beskou as organisme, dit wil sê hulle beskou die aard van die natuur as lewend, biologies en stoflik.

### 1.7.2 Filosofiese beskouings met betrekking tot skoonheid

Volgens Plato het skoonheid verband gehou met die sintuiglike gewaarwordinge van die mens dit wil sê as spirituele konsep. Aristoteles het hiermee saamgestem en groot klem gelê op die plesier en genot wat skoonheid bied. Die funksies wat Kant aan skoonheid toegeskryf het, verskil van die klassieke of Platonistiese sienswyse. In teenstelling met dié klassieke opvattinge wat skoonheid hoofsaaklik as spirituele konsep beskou, beskou Kant skoonheid as 'n fisiese, sintuiglike verskynsel. Descartes vind die basis van skoonheid in gewaarwordinge soos ooreenstemming en harmonie; enige iets wat tot

---

32) Sien p.16.

33) Sien p.19.

'n mate 'n gevoel van genoegdoening en tevredenheid by 'n mens veroorsaak, kan dus as skoonheid bestempel word. Preece (1971, p.227) haal Descartes as volg aan: *"Whatever pleases in a certain way is beautiful"*.

As aanhanger van Plato en sy sienswyses het Winckelmann ook skoonheid (soos Descartes) beskou as 'n sintuiglike gewaarwording. Winckelmann het Griekse kuns as 'n fisiese voorbeeld van skoonheid voorgehou.

### 1.7.3 Filosofiese beskouings met betrekking tot die rasonele- en spirituele werklikheid

In teenstelling met Plato wat eerder in die konkrete werklikheid van die realiteit belanggestel het en 'n belangrike waarde toegesê het aan die menslike rede, was Aristoteles 'n dromer. Aristoteles het 'n meer spirituele benadering gehad en het nie, soos Plato, die menslike rede as só belangrik geag nie. Kant het ook, soos Plato, die menslike rede en intellek bestudeer en skepties gestaan teenoor die metafisika. Soos Aristoteles, het Hegel en Descartes die spirituele en metafisiese sy van die lewe ondersoek. Comte was egter, as gevolg van sy wetenskaplike agtergrond, sterk gekant teen die geestelike wêreld - juis omdat dit nie deur middel van rasonele denke verklaarbaar is nie. Op sy beurt het Bergson die menslike intellek en die rasonele sy van die lewe gekritiseer omdat dit, volgens hom die mens se intuïsie en kreatiwiteit onderdruk. Bergson is egter nie teen die mens se intellek gekant nie, maar sien dit as bedreiging vir die mens se intuïsie en kreatiwiteit.

Samevattend kan gesê word dat Plato, alhoewel hy beide die rasonele- en die spirituele (metafisiese) werklikhede erken het, eerder sy filosofieë gekonsentreer het op die rasonele sy van die lewe (omdat hyself 'n rasonele denker was). In teenstelling hiermee het die dromer Aristoteles sy teorieë toegespits op die meer spirituele en metafisiese aspekte van die lewe, alhoewel hy ook die rasonele aspekte erken het.

Die intellektualis, Immanuel Kant het beide die rasonele- en die spirituele werklikhede erken. Hy het egter skepties gestaan teenoor die metafisiese sy van die lewe omdat dit nie met die mens se rede of in

tellek verband hou nie. Soos Kant het René Descartes ook beide dié sferes van die lewende erken. Hy het die rasionele en die metafisiese sferes as twee afsonderlike en onafhanklike konsepte beskou. In teenstelling met dié siening van Descartes, wat die rasionele wêreld onafhanklik beskou van die spirituele wêreld, beskou Hegel dié twee aspekte as afhanklik van mekaar. Volgens hom gee die rasionele, fisiese wêreld bestaansreg aan die spirituele sfeer. In teenstelling met die ander filosowe wat beide dié sferes van die lewende erken, verwerp Comte egter die metafisiese sy. Volgens Comte kan die metafisika nie verklaar word deur wetenskaplike en rasionele denke nie en is dit dus onmoontlik om te bestaan. Laastens erken Bergson beide die rasionele- en spirituele werklikhede, maar is hy sterk gekant teen die menslike rede en rasionele sy van die lewende. Hy verwerp dit egter nie soos Comte nie.

#### 1.7.4 Filosofiese beskouings met betrekking tot die wisselwerking tussen die toeskouer en die kunswerk

Reeds in die Griekse era is dié onderwerp ondersoek en die genot, plesier en ander reaksies wat 'n kunswerk by 'n toeskouer ontlok, uitgewys. Kant was vanweë sy kennis aangaande kunskritiek ook bewus van die voor- en afkeure, smaak en reaksies van toeskouers met betrekking tot kunswerke.

Die latere filosoof, Comte, het die sosiologie in verband gebring met die Beeldende Kuns. Sy bevindings dui daarop dat elke individu 'n produk van sy omstandighede is. Dit wil sê, volgens Comte oefen eksterne faktore (byvoorbeeld sosiale gebeure) 'n invloed uit op die alledaagse individu. Hieruit kan afgelei word dat kunstenaars, asook toeskouers van kunswerke, deur hul omstandighede beïnvloed word. Samevattend kan gesê word dat die manier waarop toeskouers kunswerke ervaar, direk verband hou met die mate waarin die buitewêreld hulle beïnvloed. Verskillende toeskouers sal dan ook verskillend reageer, na gelang van verskille in agtergronde, lewensstyle- en omstandighede. Comte se aanvanklike ondersoek met betrekking tot eksterne invloede op die individu kan dus op dié manier deurgetrek word na die interaksie tussen toeskouer en kunswerk.

Vir Hegel is kultuur en ook die individu slegs 'n spreekbuis van die wêreld waarin dit funksioneer. Dié slening is dus vergelykbaar met dié van Comte en dui daarop dat eksterne faktore 'n invloed uitoefen op die individu, toeskouer of kunstenaar.

Kant, Plato en Aristoteles was meer direk ingestel ten opsigte van die interaksie tussen toeskouer en kunswerk. Ander teorieë byvoorbeeld dié van Comte en Hegel, is meer indirek van toepassing op hierdie interaksie tussen kunswerk en toeskouer.

#### 1.7.5 Filosofiese beskouings met betrekking tot ruimte en tyd

In die volgende hoofstuk sal veral besondere klem gelê word op die verskillende opvattinge wat gedurende verskillende kunsperiodes gepropageer is met betrekking tot die ruimte- en tyd-aspekte. Verder sal 'n ondersoek geloods word na die verskillende maniere waarop dié opvattinge in die Beeldhoukuns van die onderskeie tydperke geïmplimenteer is.

Die belangrikste aspek van Plato en Aristoteles se bevindings ten opsigte van ruimte en tyd, was dié van 'n tipe tydloosheid. In Hoofstuk 3 sal die Griekse beeldhoukuns bespreek word en die belangrikheid van hierdie tydloosheids-aspek sal blyk in talle uitbeeldings gedurende dié tyd.

In die filosofieë van Descartes en Kant het die belangrikheid van die tyd faktor na vore getree. Hulle beweer dat die mens nie sou kon bestaan as hy nie 'n begrip-konsep van tyd en tydsbestek gehad het nie. Tyd is vir Descartes en Kant die spil waarom alles in die lewe draai. Dit was dan ook gedurende dié tydperk (Barok) dat die eerste staanhorlosie, gemaak deur Christiaan Huygens, in 1656 in Holland sy verskyning gemaak het. Tyd was gedurende die Barok 'n obsessie, ook by die kunstenaar. Die tendens van die Barokkunsenaars was om 'n verbygaande oomblik vas te vang en in hul werk uit te beeld.

Hegel se opvattinge met betrekking tot ruimte en tyd het gelui dat dié twee konsepte nie die realiteit was nie, maar dat dit as illusie kon bestaan. Hegel glo egter dat die ruimte- en tyd-konsepte onafskeidbaar van mekaar is.

Laastens word die ruimte- en tyd-opvattinge van Bergson as uitsonderlik en belangrik geag, veral vir toepassing op die Futuristiese sienswyses aangaande ruimte, tyd en beweging. Vir Bergson hou ruimte en tyd verband met die mens se intuïsie. In teenstelling met Kant, wat die twee aspekte as parallelle en vergelykbare terme beskou, sien Bergson dit as twee teenoorgestelde van mekaar.

### HOOFSTUK 3

'n Onderzoek na die verwantskap tussen ruimte, tyd en die illusie van beweging in die Griekse beeldhoukuns.

#### 1. Die Griekse Beeldhoukuns

##### 1.1 Algemene werkswyse en metodiek waarvolgens die Griekse Beeldhoukuns ondersoek word

Soos reeds in hierdie dissertasie uiteengesit is, was Winckelmann en Hegel se werkswyses baie verwant aan mekaar.<sup>34)</sup> Alhoewel hulle van uiteenlopende metodes gebruikgemaak het, was beide dié kunshistorici se primêre ondersoekmetode dieselfde.

Die sosiale-, historiese- en kulturele<sup>35)</sup> agtergrond van die Griekse gemeenskap dien as basis en dryfveer vir die drastiese ontwikkeling van die Griekse Kuns. Beide Hegel en Winckelmann het die ontwikkeling op kunsgebied toegeskryf aan ontwikkeling op sosiale-, historiese- en kulturele gebiede (Munro, 1975, p.42). Dus was die kuns die weerspieëling van die tyd, soos Hegel dit ook gestel het.<sup>36)</sup>

Die ontwikkeling in kuns wat te bespeur is gedurende die Griekse era, word op grond van Hegel en Winckelmann se teorieë ondersoek.

Winckelmann het die Griekse kuns bestudeer en verskeie fases van ontwikkeling daarin geïdentifiseer. In hierdie teks word die verskillende tydperke, waarin Griekse kuns oor die algemeen verdeel word, ondersoek. Daar sal ook vasgestel word tot watter mate Winckelmann se bevindings toepaslik is op dié studie. Daar sal noodwendig aanpassings gemaak moet word by die toepassing van Winckelmann se werkwyse. Hierdie aanpassings en wysigings is nodig aangesien die doel van Winckelmann se ondersoek grootliks

---

34) Sien pp.4, 5.

35) Kulturele agtergrond: In dié verhandeling word godsdienstige deurentyd as onderafdeling van die kulturele aspek beskou.

36) Sien p.5.

verskil met dié van hierdie studie. Daar word in hierdie dissertasie spesifieke ondersoeke geloods na die verwantskap tussen ruimte, tyd en beweging in die beeldhoukuns. Die basiese ondersoekmetode met betrekking tot die historiese-, kulturele- en sosiale aspekte van die Grieke word egter (soos in Winckelmann se studies) gevolg.

Volgens Hegel <sup>37)</sup> is kultuur die spreekbuis van die samelewing. Dieselfde uitgangspunt word in die teks geneem. Die mate waarin die aard van die samelewing in die Griekse kuns weerspieël word, word ondersoek. Sodoende kan die geloofwaardigheid van beide Winckelmann en Hegel se teorieë getoets word.

Aangesien hierdie dissertasie verder ook 'n filosofiese ondersoek behels, kan die belangrikheid van filosowe soos Plato (en Aristoteles) se invloed op die Griekse kuns nie agterweë gelaat word nie.<sup>38)</sup> Ver al Plato se teorie word in die teks geïntergrreer waar dit van toepassing is op die Griekse kuns.

Daar word oor die algemeen onderskei tussen vier periodes in die Griekse kuns, nl. die Geometriese-, Argaïese-, Klassieke- en Hellenistiese periodes. Elk van hierdie periodes word hierna afsonderlik ondersoek, met spesifieke verwysing na die historiese-, kulturele- en sosiale agtergrond van elke periode. 'n Vyfde periode, die Oorgangstydperk (530-470 v.C.) word net kortliks genoem by 1.4. Daar word egter nie soveel aandag aan hierdie periode geskenk nie aangesien die beeldhoukuns gedurende hierdie tydperk 'n insinking beleef het. Slegs die algemene agtergrond is van belang om sodoende 'n geheel te vorm van die verskeie periodes se chronologie.

---

37) Sien p.6.

38) Plato en Aristoteles se algemene sienswyses ten opsigte van hul teorieë het baie ooreengestem (sien pp.15 tot 19). Dit is egter veral Plato se intellektuele- en rasionele denkwyses wat, tesame met die ander filosofieë soos dié van Socrates, die toon aangegee het vir dié Griekse era. Die klem word dus eerder op Plato gelê, as op die poëtiese idees van Aristoteles.

## 1.2 Die Geometriese Periode (± 1100-800 v.C.)

### 1.2.1 Historiese, kulturele en sosiale agtergrond

Hierdie aanvangsperiode word gekenmerk aan 'n landbouerskultuur met intieme klein kommunies waar mense ast'ware as families saamge- woon het (Myers, 1957, p.75). Weens dié primitiewe sukkelbestaan van die Grieke was hulle lewe maar armoedig. Hulle het 'n een- voudige lewenswyse gehandhaaf en die meeste individue was ongelet- terd (Schoder, 1975, p.5).

Hierdie prehistoriese dorpsbestaan kon volgens Munro (1975, p.466) op verskillende maniere 'n stimulerings bied aan die kunste. Eerstens was daar die moontlikhede om verbeterde gereedskap vir kreatiewe doeleindes te skep. Die ontwikkeling van gespesialiseerde vaardig- hede deur middel van opleiding op dié gebiede kon verder as aanspo- ring dien vir die kunste. Dertens was daar onder hierdie omstan- dighede die moontlikheid vir verdere stimulerings deur handel met buitestaanders. Hiermee kon 'n verspreiding en uitruiling van krea- tiewe style, idees en ook -tegnieke plaasvind (Munro, 1975, p.466).

Aanvanklik is kuns as 'n ambag beskou (Pater, 1910, p.189). Volgens Strong (1965, p.9) is Griekse kuns altyd met 'n doel aangewend - hetsy as aanbiddingsvorm of as dekorasie. Op alle terreine is die kunstenaar beskou as 'n belangrike lid van die samelewing en hoog aangeprys en gerespekteer vir sy kreatiewe vermoëns. Die kunstenaar is deur die samelewing beskou as ambagsman op sy gebied en vandaar dan ook die verwysing na die aanvanklike Griekse kuns as 'n ambag. Kuns het egter 'n hoër aansien geniet as die gewone ambagte, as gevolg van die spesiale vermoëns en kreatiewiteit wat dit geverg het (Strong, 1965, p.9).

Munro (1975, p.466) het bevind dat religie en magiese bedrywighede <sup>39)</sup> gewoonlik uit hierdie vroeë stadium van beskawing ontstaan. Volgens hom het die oorspronklike kunsvorme van dié Griekse tyd gedien as instrumente van hierdie geloofspraktyke.

39) Hierdie religie en magiese bedrywighede dui op 'n geloof in geeste en bonatuurlike (metafisiese) kragte. Dit word gekoppel aan duiwelskuns en hou geen verband met die Christelike geloof nie.

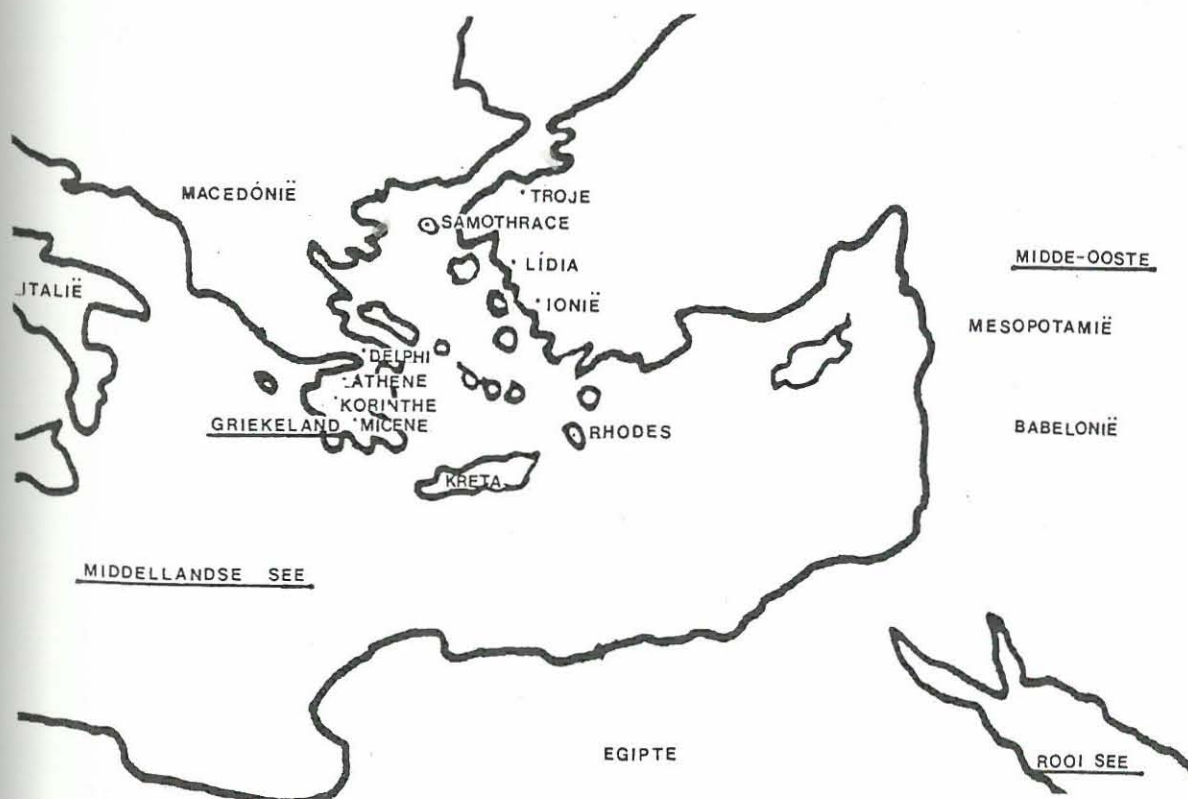
Primitiewe visuele voorstellings van diere, mense, maskers en ander afgode is deur middel van die Griekse kreatiwiteit geskep.

Die masker, wat aanvanklik in die Griekse teaterkuns te voorskyn gekom het, het veral in die Griekse godsdiens 'n belangrike rol begin speel. Die kunstenaars is gewoonlik genader vir die vervaardiging van die maskers, as gevolg van hul vermoëns om ekspressiewe of esteties aangename voorstellings daarvan te maak (Goetz, 1974, pp.586, 587).

Die maskers was simboliese voorstellings van die geeste. Sommige het potensieël-skadelike geeste verteenwoordig en is gebruik om die nodige balans van orde en hierargie onder die Grieke te handhaaf.

Soos die Egiptiese beskawing, het die Grieke ook van doodsmaskers gebruikgemaak. Dit was gestileerde maskers met veralgemeende gelaatstrekke en is op gesigte van afgestorwenes geplaas. Die doel hiervan was om die afgestorwe gees terug te lei na sy laaste rusplek in die afgestorwe liggaam (Goetz, 1974, p.167).

Figuur 1: Die Ou Wêreld



Gedurende die 8ste eeu v.C. het grootskaalse kolonisasie <sup>40)</sup> deur die Grieke plaasgevind. Weens die gunstige geografiese ligging van Griekeland (verwys na fig. 1) met sy gebroke kuslyn en talle hawens het handel welvarend geword.

Só kon die Grieke in aanraking kom met vreemde kunste en kulture en is hul eie kultuur dwarsoor die Ou Wêreld (bekende wêrelddele in dié tyd) versprei. Lande soos Mesopotamië, Ionië, Egipte en ook Persië het gedurende hierdie tydperk met die Grieke in aanraking gekom (Myers, 1957, pp.76, 77).

Aan die begin van die 7de eeu v.C. is die Griekse kolonies gekenmerk aan groeiende welvaart en daarmee saam 'n toenemende klimaat vir kuns en handel. Verder was die kultuur verryk deur die ontstaan van die nasionale letterkunde, asook die vestiging van die eerste Olimpiese Spele in ± 776 v.C. By hierdie geleentheid het kultuurgroepe van onder andere Macedónië, Kreta en Lidia (nabye Ooste) in aanraking gekom met die Grieke. Dit was onvermydelik dat weder-sydse kulturele- en sosiale invloede sou plaasvind by dié gereelde instelling. Volgens Myers (1957, p.76) het al hierdie gebeure bygedra tot 'n belangrike sosiale vooruitgang en eenheid onder die Griekse beskawing.

Een van die belangrikste invloede op die Griekse kultuur en -kuns was dié van die antieke Egiptiese beskawing. Egipte was gedurende hierdie tyd die dominante beskawing in die Ou Wêreld. Die ander omliggende lande se godsdien-, kultuur- en sosiale faktore was tot 'n groot mate verwant aan dié van Egipte (Pater, 1910, pp.214, 239). Die Egiptiese godsdien was grotendeels die rigwyser vir dié beskawing se oorhoofse karakter. Die meerderheid Egiptiese kuns was ook gerig op die ewigheidsaspek van die hiernamaals (Myers, 1957, p.27). Die beskawing was verder, weens hul godsdiensoopvattinge, militaristies-religieus van aard en het beskik oor 'n homogene karakter.

#### 1.2.2 Algemene aard van die beeldhoukuns tydens die Geometriese tydperk

---

40) Kolonisasie: Volksplanting/vestiging van 'n groep in 'n vreemde land onder beheer van die moederland.

Die belangrikheid van kulturele vooruitgang en -agtergrond, soos ook deur Winckelmann ondersoek is, is hier duidelik sigbaar in terme van die invloed daarvan op die individu.

Handel met Oosterse- en ander lande het 'n kulturele interaksie te- weeggebring wat grootliks invloede op Griekse kuns bewerkstellig het. Weens die blootstelling aan die dekoratiewe en ornamentele Oosterse (Persiese) kuns, het daar soortgelyke kwaliteite in die Griekse kuns na vore gekom (Hirschen, 1981, p.323). Die tydperk tussen die 9de en 8ste eeue v.C. kan volgens Strong (1965, p.10) as die 'Oosterse periode' beskou word. Hy het dit so genoem juis van- weë die Oosterse invloed van elemente soos dekoratiewiteit en geome- triese patrone.

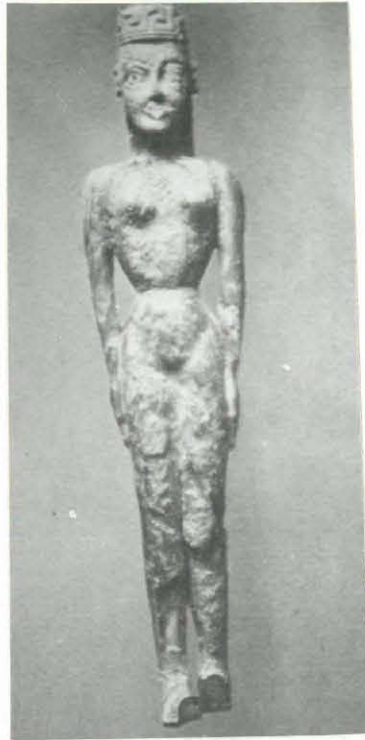
Hauser (1952, pp.81, 82) het bevind dat die Griekse poësie ook 'n in- direkte invloed uitgeoefen het op die kuns - in die sin dat herhaling van strofes en woorde telkens in gedigte voorgekom het. Hierdie herhalingsaspek is teenwoordig in die visuele kunste in die vorm van herhaalde patrone en -geometriese ontwerpe.



Figuur 2(a) Bronsfigure uit Geometriese era; Nasionale Museum, Athéne.

Die rol wat die Egiptiese kultuur- en kuns in die ontwikkeling van die Griekse beeldhoukuns gespeel het, is van primêre belang. Die hoofkenmerk van die Egiptiese beeldhoukuns was dat dit volgens 'n

kanon <sup>41)</sup> uitgevoer was. Die ewigheidsaspek (Pater, 1910, pp.214, 239) wat die Egiptiese kunstenaars in hul werk wou uitbeeld, vind gestalte in die absoluut statiese, gestileerde en universele kunsvorme.



Figuur 2(b)

Die Geometriese beeldhoukuns herinner sterk aan die frontale, statiese- en blokvormige Egiptiese kuns (verwys na figure 2 en 3). Die beeld in figuur 3 is tipies van dié van Egipte. Dieselfde onbuigsame karakter word nagestreef in die Griekse bronsbeeldjies in figuur 2. Hierdie drie figure kom ook baie gestileerd voor. Volgens Myers (1957, p.73) word die eenvoudige landbouersbestaan ook weerspieël in hierdie tipe vereenvoudigde, bykans abstrakte figuur-tjies. Die primitiewe beeldjies se vorms is slegs gebaseer op die

---

41) Kanon: Wiskundige formule waarvolgens ideale verhoudings van die figuur se liggaamsdele bereken is; ook 'n algemene beginsel of voorskrif wat in alle kunstipes toegepas moes word. Die posisies van die arms was byvoorbeeld voorgeskryf as styf teen die sye; die linkervoet was effens na vore. 'n Tydlose aspek is deurentyd in Egiptiese beeldhoukuns nagestreef vanweë hul obsessie oor die ewigheid.

basiese struktuur van die menslike figuur. Al dié Geometriese bronsbeeldjies lyk byna dieselfde, met hul vergrote koppe, silindriese voorkoms en breë skouers.

Aanvanklik was die tipe bronsbeeldjies baie plat en drie-dimensionaal, omdat dit slegs uit bronsplate gesny was. Met verbeterde tegnieke was die beelde meer solied, juis vanweë nuwe gietprosesse wat die Grieke van hul Oosterse bure geleer het. Dit het gietvorms (waarskynlik van gips) behels wat met die oog op massaproduksie van kleireliëfpanele gebruik is. Hierdie tegniek het bygedra tot die vestiging van die Griekse stereotipe beeldhoukuns.

Vanweë die dominante Egiptiese- en soortgelyke Oosterse invloede, was die aanvanklike Griekse beeldhoukuns nog baie staties en onbeweeglik. Daar kan nog nie aanspraak gemaak word op beweging as element in dié beeldhoukuns nie. Dit was van rigiede en frontale aard. Hierdie statiese en tydlose neiging kan toegeskryf word aan die algemene godsdienstuitkyk van hierdie tydperk, asook ander faktore soos kultuur, wat reeds bespreek is. Gedurende hierdie vroeë Griekse fase was daar nog nie filosofie wat die toon kon aangee op kuns- en ander gebiede nie. Die algemene 'gees van die tyd' was dus maar hoofsaaklik afkomstig uit invloede van buite, asook die Griekse priesters en 'sieners' in hul religie.

### 1.3 Argaïese Periode (± 800-480 v.C.)

#### 1.3.1 Historiese-, kulturele en sosiale agtergrond

Gedurende dié tydperk het die Griekse beskawing 'n vinnige groei-tempo gehandhaaf en grootskaalse verstedeliking het plaasgevind (Schoder, 1975, p.6). Hierdie tipe kulturele- en sosiale ontwikkeling het later, soos Winckelmann ook bevind het, 'n belangrike invloed uitgeoefen op die ontwikkeling van die kuns.

Stadstate het ontstaan en die stedelike lewe het begin om die landbouersbestaan te vervang. 'n Industriële- en handelsklas het ook in die Griekse samelewing tot stand gekom (Schoder, 1975, p.6). Hierdie beskawing het voor nuwe uitdagings soos 'n ontwikkelde ekonomie te staan gekom volgens Hirschen (1981, p.232) word hierdie ekonomiese- en sosiale herlewing weerspieël in die kuns en letterkunde van dié

tyd. (Dit is dieselfde tipe 'spreekbuis' waarvan Hegel in sy teorië <sup>42)</sup> meld). Stede soos Korinthe se gunstige sentrale ligging het bygedra tot bevoordeling van omliggende streke in terme van handel - ook kunshandel (Schoder, 1975, p.6).

Tesame met die ontwikkeling op handels- en stedelike gebiede, asook die kompeterende ekonomie, het individualisme op alle terreine navore getree (Hauser, 1959, p.87). Teen 700 v.C. is die eerste ondertekende kunswerke in die geskiedenis gevind. Dit het daarop gedui dat die kunstenaar homself beskou het as individu wat bestaansreg gehad het in 'n groeiende samelewing. Verder het dit gedui op die persoonlike ambisies en ideale van die kunstenaars uit hierdie periode.

Kenmerkend van die Argaiëse era was die opkoms van die aristokrasie <sup>43)</sup> (Hauser, 1952, p.82). Hiermee saam is die aristokratiese ideaal luidkeels verkondig en voorgehou aan die samelewing. Dit het die fisiese- en spirituele skoonheid van die mens behels. Aangesien die kunstenaars in hierdie tyd opdragte uitgevoer het vir die aristokrasie en ander private beskermhede, was kuns nie gedomineer deur kerkinstanties nie. Gode en helde is meestal as onderwerpstudies gebruik en dit is uit 'n meer humanistiese <sup>44)</sup> oogpunt benader (Myers, 1957, p.85).

Homerus, 'n legendariese Griekse digter en skrywer, het in die letterkunde 'n groot bydrae gelewer tot die digkuns. Die Homeriese epieke <sup>45)</sup> was ook volgens Hauser (1952, pp. 71, 72) een van die primêre bronne waaruit kunstenaars hul kreatiwiteit kon verryk en toepas in hul werk. Hierdie heldedigte het tot gevolg gehad dat selfs die visuele kunste helde en belangrike individue besing het. Hierdie Homeriese geskrifte kan volgens Schoder (1975, p.6) as die oorsprong

42) Sien p.6.

43) Aristokrasie: Persone van adelijke of regerende stand of familie.

44) Humanisme: 'n Beskouing waarvolgens die menslike welsyn voorop stel; wordook die bepleiting van die selfstandigheid van die mens as individu.

45) Epieke: Helledigte; verhalende gedigte wat oor die lewens van helde gehandel het; onderwerpe soos ambagte en mites word ook hierby ingesluit.

van die nasionale gees en ideale van die Griekse beskawing gedurende die 8ste eeu v.C. beskou word.

Hastings (1955, pp. 392, 394) het bevind dat die Griekse letterkunde hoofsaaklik bestaan het uit religie en godsdienstige mitologie <sup>46</sup>). Dit weerspieël die binnesypeling van godsdiens in alle aspekte van die Griekse aktiwiteite. Die religieuse geskiedenis van die 10de en 9de eeue v.C. is ook saamgevat in die Homeriese gedigte. Dit het hoofsaaklik gehandel oor politeïsme <sup>47</sup>). Dié gevorderde godestelsel het die aanbidding en verering van natuurkragte en gode behels wat die spil van die Griekse mitologie en religie gevorm het. Hierdie natuurkragte is deur die Grieke as ideale, tydlose wesens in menslike gedaantes beskou en voorgestel (Gardner, 1914, p.75). Die Miceense kultuur, waarmee die Grieke deurentyd in noue kontak was, het 'n soortgelyke natuurgodestelsel gehad (Goetz, 1974, p.911). Die Griekse godsdienststelsel was ook 'n vermenging tussen religie en magiese bedrywighede soos offers, danse en kultusse.

### 1.3.2 Die eerste Griekse filosowe

Dit was ook gedurende die Argaiëse tydperk dat die eerste Griekse filosowe hul verskyning begin maak het. Volgens Goetz, (1974, p.913) was selfs hierdie 'wyse manne' (later filosowe genoem) hoofsaaklik deur die Griekse mitologieë beïnvloed en is hul werk grootliks hierop gebaseer.

Die eerste filosoof, Thales <sup>48</sup>), het wiskundige en astronomiese studies gedoen (Urmson, 1960, p.377). Sy filosofieë was egter hoofsaaklik gebaseer op die kosmogonie <sup>49</sup>). Daar is 'n duidelike ooreenkoms tussen die mitologie en Kosmogonie. Beide hierdie aspekte behels die

46) Mitologie: Godeleer; gesamentlike mites van 'n volk. Mites word beskou as 'n reeks oorgelewerde verhale in verband met ou godsdienstige of bonatuurlike opvattinge. Dit is nie noodwendig histories waar nie, maar word allegories aanvaar.

47) Politeïsme: 'n stelsel waar meer as een god aanbid word.

48) Sien p.13.

49) Kosmogonie: Studie wat handel oor die natuursisteme en kragte, asook die bonatuurlike verskynsels wat hiermee verband hou. Kosmogonie word as deel van kosmologie (studies aangaande die kosmos) geklassifiseer.

aanwesigheid van natuurkragte en elemente soos die water, lug, aarde of vuur. Daar kan dus veronderstel word dat dié vroeë Griekse filosofieë (van onder andere Thales) verder bygedra het tot die belangrikheid van die mitologie op Griekse kultuur- en kunsgebiede gedurende die vroeg-Argaïese tydperk.

Teen die 5de eeu v.C. het die Sophistiese filosofie <sup>50)</sup> hul verskyning gemaak en veroorsaak dat die kuns 'n meer naturalistiese rigting ingeslaan het (Goetz, 1974, p.252).

### 1.3.3 Die verwantskap tussen ruimte, tyd en beweging in die Argaïese Beeldhoukuns

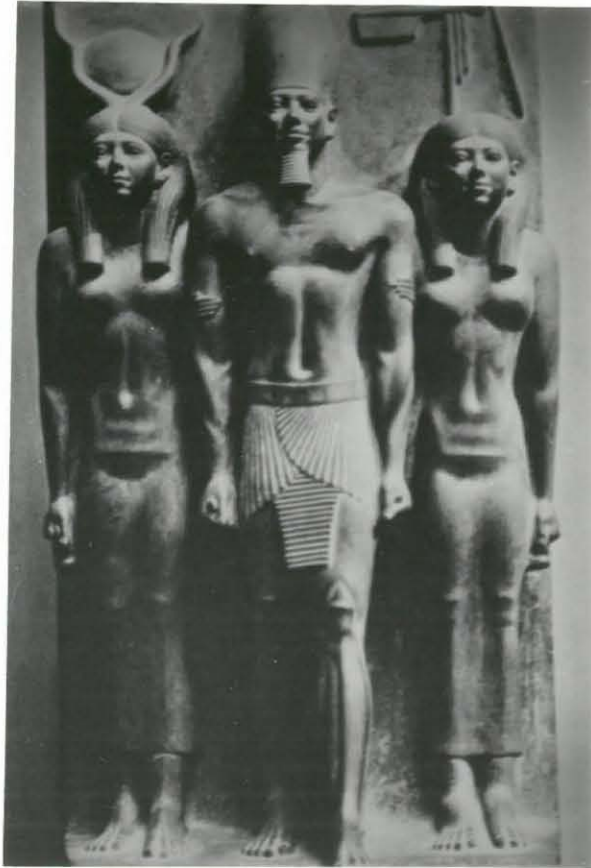
Veral die aristokratiese ideaal ten opsigte van die spirituele- en fisiese skoonheid van die mens het gedurende dié tyd die algemene kunsbeskouing gedomineer. Volgens Hauser (1959, p.86) was die primêre doel van dié beeldhoukuns om 'n perfekte en geïdealiseerde weergawe van die menslike figuur daar te stel. (Hierdie aspek ten opsigte van idealisme het egter eers in die Klassieke kunsfase tot sy volle reg begin kom).

Die karakter van die vroeëre beeldhouwerke wat uit hierdie tydperk dateer hou tot 'n groot mate verband met Thales se kosmiesgerigte filosofieë. Dit kan ook regstreeks teruggevoer word na die mitologiese godsdienstelsel wat die Griekse beskawing gedomineer het.

Die latere groep rasionele Sophiste (± 5de eeu) het 'n nuwe belangstelling gekweek ten opsigte van die realiteit en het 'n rasionele denkwyse voorgestaan. Die Griekse samelewing is hierdeur meegesleur en so ook die kunstenaars (Myers, 1957, pp.105, 106). Die Sophiste se beklemtoning van die fisiese en natuurlike sy van die lewe, het tot gevolg gehad dat kunstenaars meer gestrewe het na naturalistiese uitbeeldings van die figuur. Ook die feit dat hul gode as ideale wesens in menslike gedaantes beskou was, het die Grieke aangespoor om deur middel van atletiek hul spiere ten volle te ontwikkel na hierdie ideaal (Gardner, 1914, p.75).

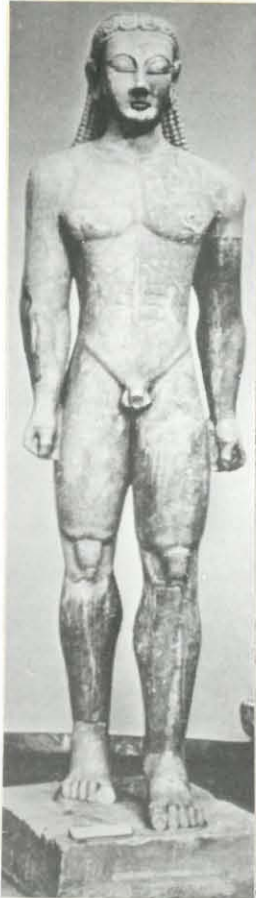
---

50) Sien p.14.



Figuur 3: Egiptiese Kuns ( $\pm$  2 500 v.c.)

In figuur 4 kan die sterk ooreenkoms met Egiptiese kuns steeds waargeneem word. 'n Moontlike verklaring hiervoor is dat die filosowe Pythagoras en Thales, met hul onderskeie reise na die Ooste en na Egipte, weer terugvoering daarvan aan die Grieke gegee het (Urmson, 1960, p.377). Daar was ook steeds kulturele interaksie (deur handel) met Egipte en dus ook 'n blootstelling aan die Egiptiese kuns en kultuur. Dit het ook tot gevolg gehad dat Griekse kunstenaars steeds deur die statiese, strak Egiptiese beeldhoukuns beïnvloed was.



Figuur 4: "Kouros"  
(± 615 - 590 v.C.);  
Marmor; Nasionale  
Museum, Athéne



Figuur 5:  
"Anavyssos" (540- >  
515 v.C.);

Gedurende dié Argaiëse tydperk het die Grieke die benamings Kouros en Kores aan hul beeldhoukuns gekoppel. Die manlike naakfigure het as Kouros-figure bekend gestaan, terwyl die gedrapeerde vroulike figure Kores geheet het.

Figure 4 en 5 weerspieël die ontwikkeling van die Argaiëse beeldhoukuns. Die Kouros-figure in figuur 4 dateer uit ± 615-590 v.C. en is tipies van die vroeg Argaiëse beeldhoukuns. Dit herinner sterk aan die Egiptiese standbeelde. Verally die houdings van die figure kom baie ooreen met dié van Egipte. Die linkervoet is effens na vore, arms is strak langs die sye, die skouers is breed en vierkantig. Die figure is streng rigied en frontaal. In vergelyking met die beeldhoukuns van die Geometriese periode (figuur 2), dui dié in figure 4 en 5 op 'n drastiese ontwikkeling - hoofsaaklik ten opsigte van anatomiese uitbeelding. Sommige spiere, soos dié op die maag en knieë van die Argaiëse beeld in figuur 4, is steeds baie veralgemeen en gestileerd. Verder kan waargeneem word dat dié kunstenaars gepoog het om naturalistiese uitbeeldings van die figuur te

skep. Die beeldhouwerk in figuur 5 dui reeds op 'n verdere stap na naturalisme en dateer uit  $\pm 540-515$  v.C. Die algemene houding kom nog ooreen met dié in figuur 4, maar anatomies is die latere weergawe baie meer natuurlik in voorkoms. Die gesig is egter steeds gestileerd soos dié van figuur 4. Dié vroeëre Kouros-beelde in figuur 4 se gelaatstrekke en hare is baie gestileerd. Hul oë is onnatuurlik groot en hul koppe baie vierkantig (kubusvormig).

Hierdie neiging na naturalisme wat in die beeldhoukuns plaasgevind het kan beskou word as die realisering van die filosofieë en mitologies-godsdienstige opvattinge van hierdie era.

Soos gedurende die Geometriese periode, is hier nog steeds weinig sprake van direkte uitbeelding van beweging as element in dié beelde. Die ontwikkeling wat wel plaasgevind het in die Argaïese beeldhoukuns is grotendeels sigbaar in die uitbeelding van anatomie. Dit kan teruggevoer word na die filosofiese denkwyses van dié tyd. Om hierdie naturalisme en rasonale idees in hul werk na vore te bring, het kunstenaars hulself begin toespits op akkurate anatomiese uitbeelding. Gevolglik sou dit lei na meer naturalistiese uitbeeldings.

Verder is meer ontspanne houdings in die beeldhoukuns moontlik gemaak deur die ontdekking van die holgiet-tegniek <sup>51)</sup> in brons. Alleenstaande figure kon gevolglik uitgebeeld word sonder vrese dat enkels sou meegee (Osborne, 1970, p.506).

#### 1.4 Die Oorgangperiode ( $\pm 530-470$ v.C.)

Gedurende dié sowat 60 jaar het die Griekse beskawing belangrike veranderinge op verskeie terreine ondergaan (Schoder, 1975, p.7, 8). Die politieke sisteem het wegbeweeg van die bestaande demokra-

---

51) Holgiet-tegniek: Deur middel van hierdie tegniek is hol beelde geproduseer. Hierdie beelde se wande was ongeveer 1-2 sentimeter dik. Anders as soliede beelde, was dié hol werke meer skokbestand, sterker en ligter as die vroeëre soliede beeld.

sie <sup>52)</sup>. Die opkoms van die bourgeoisie <sup>53)</sup> het veroorsaak dat die middelklas stemreg verkry het en ook 'n inset kon lewer op politieke gebied. 'n Nasionale trots en eenheid is hierdeur versterk en dit het gelei tot entoesiasme op alle gebiede.

## 1.5 Klassieke Periode (480-323 v.C.)

### 1.5.1 Historiese: kulturele en sosiale agtergrond

Na afloop van die Persiese oorlog het die Grieke oorwinnend uit die stryd getree. Dit het 'n meer ontspanne stemming onder die Grieke meegebring. Tussen die 5de- en 4de eeue v.C. het die Griekse beskawing 'n kulturele hoogtepunt ervaar (Schoder, 1975, p.8). Athéne, hoofsentra en -stad van die Griekse kolonie, het weereens die spil gevorm waarom alle bedrywighede gedraai het. Die kunstenaars het na hierdie groot sentrum gestroom aangesien daar 'n grootskaalse kulturele interaksie plaasgevind het deur middel van handel (Hirchen, 1981, p.324). Aan die einde van die 4de eeu v.C. was daar weer 'n terugkeer van die aristokrasie in die Griekse regering (Hauser, 1951, p.94).

### 1.5.2 Die rasonele- en idealistiese filosofieë gedurende die Klassieke era

Die Klassieke kunsperiode word dan verder ook gekenmerk aan die verskeidenheid filosofieë wat gedurende dié tydperk opgelewer is. Omstreeks die eeuwisseling (480-323 v.C.) was Pythagoras hoogaangeskrewe (Goetz, 1974, p.242) <sup>54)</sup>. Sy beskouings was hoofsaaklik rasoneel en wetenskaplik van aard. (Hy het egter ook tot 'n mate die metafisika erken). Die Sophiste <sup>55)</sup> het ook in die vroeë klassieke tyd na vore getree met hul filosofie. Hulle het verder uitgebrei op die rasonele idees van Pythagoras en 'n naturalistiese denkwysse aangehang. (Myers, 1957, p.105, 106). Plato (428-348 v.C.) was die belangrikste opvolger van die Sophiste (Goetz, 1974, p.252).

52) Demokrasie: Staatsvorm wat aan die hele volk 'n sê in die regering gee, onder meer 'n gelykheid van alle burgers.

53) Bourgeoisie: Burgerstand of middelklas.

54) Sien p.13.

55) Sien p.14.

Plato was 'n intellektualis en het die wetenskaplike- en rasonale belangrikheid beklemtoon <sup>56)</sup>. Volgens Schoder (1975, p.8) was veral Plato se teorieë gedurende die Klassieke tyd 'n dryfveer vir die samelewing en kuns.

Die idealisme met betrekking tot skoonheid en die uitbeelding van die menslike figuur kon volgens Plato (Winckelmann, 1987, p.7) slegs deur die gedagte-wêreld en verbeelding gevorm word. Dus moes die kunstenaar met behulp van sy intellek die natuurlike verder voer tot idealisme.

Die Klassieke filosofie het verder individualisme voorgestaan. 'n Rasonale lewensuitkyk was aan die orde van die dag asook 'n nuwe bewustheid van die realiteit (Myers, 1957, p.105, 106). Humanisme het grotendeels hieruit voortgespruit.

Nog 'n belangrike kenmerk van die Klassieke era was die geïdealiseerde benadering wat op alle terreine en veral die kuns toegepas was. Die geïdealiseerde filosofieë van die tydperk was hiervoor verantwoordelik. Alhoewel idealisme nagestreef is, is die realiteit nooit uit die oog verloor nie (Schoder, 1975, p.8). Eenvoud en selfbeheersing was kenmerkend van dié Klassieke kuns, tesame met die strewe na tegniese perfeksie.

### 1.5.3 Die verwantskap tussen ruimte, tyd en beweging in die Klassieke Beeldhoukuns

Die stemmige, na-oorlogse atmosfeer kon volgens Schoder (1975, pp.7, 8) aanleiding gegee het tot die meer ontspanne houdings van figure in die Beeldhoukuns. Die glimlagte op die gesigte van sommige beelde kon moontlik selfs dui op 'n gevoel van tevredenheid onder die kunstenaars. Tesame hiermee weerspieël die Klassieke kunstenaar 'n nuwe sensitiwiteit ten opsigte van individualisme (Hirchen, 1981, p.324).

Vanweë die dominante, rasonale filosofiese idees gedurende die Klassieke era, het 'n voortsetting van naturalisme in die beeldhoukuns gemanifesteer. Natuurliker houdings (soos in figuur 6) is

---

<sup>56)</sup> Sien p.15.

uitgebeeld. Weens die intellektuele inslag van Plato se teorieë (Winckelmann, 1987, p.7) het kunstenaars begin verder dink as net die blote natuur. Hulle het met nuwe houdings van figure geëksperimenteer en só wegbeweeg van die tradisionele statiese en onnatuurlike kwaliteite in die beeldhoukuns. Vanweë 'n oplewing in dié tyd se wetenskap en wiskunde (Pythagoras en Plato) was daar selfs in die kuns sprake van streng wiskundige berekeninge om proporsies van figure te bepaal. Dit beklemtoon die intellektuele denkwyses van dié tyd. Verder was daar 'n strewe na perfeksie en ook om 'n gevoel van ideale skoonheid en ewigheid aan toeskouers oor te dra (Schoder, 1975, p.8).

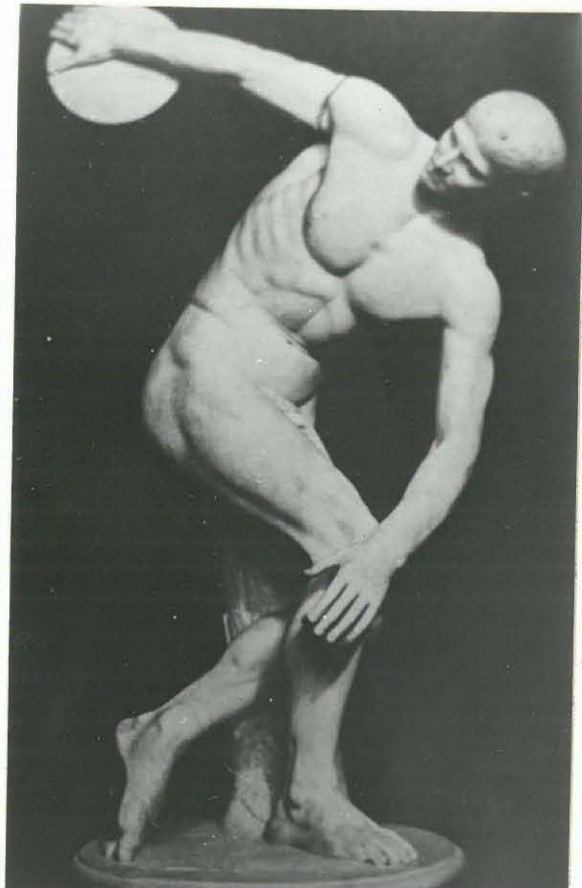


Figuur 6: "Spiesdraer" of "Diadoumenos" deur Polyclitus; (400-430 v.C.) Marmer; Nasionale Museum, Napels.

In figuur 6 is die neiging na nuwe, onkonvensionele houdings in die beeldhoukuns van dié tyd sigbaar. Hierdie beeld dateer uit 440-430 v.C. en heet Diadoumenos. Albei dié figuur se arms is opgelig en vry van die torso. Daar is weggedoen met die tradisionele frontaliteit en die bolyf en nek is effens na regs gedraai. Die figuur

staan in die contrapostu-houding <sup>57)</sup>, met 'n gewigsverplasing op die regterbeen en -heup. Die figuur se ruggraat en liggaam vorm 'n tipe S-kurwe. Die bene is van mekaar af geplaas en die linkerbeen is effens gebuig. Anatomiese uitbeelding in dié beeld is baie naturalisties. Vanweë die opgeligte arms en gedraaide torso en kop word die streng, statiese tradisie van die verlede verbreek en word 'n gevoel van beweging geskep.

Figuur 7: "Diskobolos" deur Myron (460-450 v.C.); Marmer Nasionale Museum, Rome.



### 1.5.3.1 Die Diskobolos

Atlete was steeds die geliefkoosde onderwerpstudie gedurende die Klassieke tyd. In figuur 7 word die Diskobolos (460-450 v.C.) van die beeldhouer Myron uitgebeeld. Weens die naturalisme <sup>58)</sup> wat ook deur filosowe verkondig was, het hierdie era se beeldhoukuns tot 'n

57) Contraposta-houding: Italiaanse benaming vir gevalle waar die liggaamsgewig op een been gekonseptreer word en 'n S-kurwe in die liggaam gevorm word.

58) Naturalisme: Strewe na die realistiese- en natuurlike uitbeeldings van voorwerpe soos dit in die natuur voorkom.



groter mate sprake van beweging as element getoon. Die Diskobolos kan as goeie voorbeeld beskou word van 'n atleet wat in aksie uitgebeeld word. Aangesien atlete gedurende hul handeling bestudeer was deur die kunstenaars, het die akkurate uitbeelding van spiere in aksie bygedra tot dié naturalistiese uitbeeldings. Myron het met hierdie kunswerk gepoog om die mees intense en gekonsentreerde oomblik van die aksie uit te beeld - die momentopname van die ruspose tussen die terug- en voorwaartse swaai van die atleet se arm in die afgooi van die werpskyf. Die krag en beweging word goed weergegee in die swaai van die kurwe. Die kurwe begin reeds by die skyf en beweeg dan deur die regterarm en -skouers, by die linkerarm af, deur die been en terug na die werpskyf. 'n Sterk S-kurwe onderspan en verenig met die boog wat gevorm word deur die twee arms en linkerbeen. Die vertikale lyn van die as verstewig die hele houding van die figuur (Gombrich, 1987, p.60).

Die ronde werpskyf word uitgebalanseer deur die sirkelvormige kop van die atleet. Die vertikale linkervoet verkry effektiewe ewewig deur die horisontale lyn van die regtervoet en ondersteunende basis. Boë, vertikale, diagonale en ook horisontale lyne in hierdie komposisie word telkens herhaal om só die komposisie in ewewig te hou. Hierdie neiging ten opsigte van patrone, herhalings en verskillende lyne wat in onderlinge verhoudings met betrekking tot mekaar geplaas word, was tipies van die Griekse benadering in literatuur en kuns <sup>59)</sup> (Schoder, 1975, p.39).

Die indruk van beweging wat in dié Diskobolos verkry is, is volgens Gombrich (1958, p.60) bereik deur 'n nuwe aanpassing van ou kunsmetodes. Gombrich wys op 'n interessante verwantskap met die tradisionele Egiptiese kuns - die torso word van voor-af weergegee, terwyl die bene en arms van die kant af uitgebeeld is. In plaas daarvan om dié figuur tot 'n onoortuigende gelykenis van die strakke Egiptiese houdings saam te stel, het Myron vanaf 'n lewende model gewerk. Hy het ast'ware sy beeld aangepas sodat dit 'n oortuigende weergawe van die menslike liggaam in aksie was.

---

59) Sien p.39.

Die Diskobolos kan beskou word as die eerste Griekse beeld waarin juis gepoog is om die aksie van beweging uit te beeld. Daarvoor het die kunstenaar, Myron, dié spesifieke handeling van die atleet gekies om weer te gee. In teenstelling met hierdie beeld, was vroeëre Griekse beelde meer staties. Die beweging wat egter gedurende die laat-Argaïese en vroeg-Klassieke tydperke in beelde te vinde was, kan ast'ware slegs as 'n byproduk in die skeppingsproses beskou word. Dié bewegingselement was verkry deur meer ontspanne houdings, waar figure se arms byvoorbeeld opgelig en torsos gedraai was (verwys na figuur 6). Dié kunstenaars het nie, soos byvoorbeeld Myron, spesifiek probeer om 'n figuur in aksie uit te beeld nie.

## 1.6 Die Hellenistiese Tydperk (323-27 v.C.)

### 1.6.1 Historiese-, kulturele- en sosiale agtergrond

Die buitengewone en suksesvolle heerskappy van Alexander die Grote het gedurende hierdie tyd 'n radikale verandering meegebring in die Griekse samelewing (Schoder, 1975, p.10). As gevolg van sy vinnige inpalming van die grootste deel van die bekende wêreld, is die Griekse dialek en -kultuur internasionaal erken (Hirchen, 1981, p.326). 'n Universele dialek het gevolglik tot stand gekom. Onder die heerskappy van Alexander die Grote het die Griekse monargie in magtige koninkryke verdeel. Hierdeur is die demokrasie (en ook die ideaal van onderlinge onafhanklikheid) 'n vernietigende knou toegedien. Die nasionale eenheid van die Grieke het ast'ware verbrokkel en aanleiding gegee tot die ontstaan van 'n los eenheid binne 'n groter internasionale koninkryk (Hirchen, 1981, p.326).

'n Kosmopolitiese kapitalisme <sup>60)</sup> het op ekonomiese gebiede ontstaan. Al hierdie faktore het bygedra tot die opkoms van 'n welgestelde aristokrasie. Volgens Hauser (1951, pp.111-112) het dié welgesteldes veral in kuns belê en dit as 'n prestige beskou. Die algemene tendens was om kuns te óórwaardeer en alles in die lewe aan estetiese waardes te meet. Die ironie van die saak was dat die

60) Kapitalisme: Stelsel van produksiewyse wat gekenmerk word deur private besit van produksiemiddele, wat 'n bron van inkoms vir die besitter kan wees.

meerderheid aristokrate 'ongeletterd' was in die kunste en dit ast'ware misbruik het vir sosiale status en gewin.

'n Kras- en siniese beskouing ten opsigte van morele waardes het verder gelei tot 'n sterk materialistiese inslag. Dié era is gekenmerk aan 'n rustelose weetgierigheid vir nuwe idees. Daar was ook 'n geestelike honger te bespeur gedurende dié tydperk. Volgens Schoder (1975, p.10) is daar 'n sterk ooreenkoms tussen dié Griekse tydperk en die huidige 20ste eeuse situasie waarin ons onself bevind.

Weens die rustelose atmosfeer van die Hellenistiese samelewing en soeke na nuwe idees was daar 'n vooruitgang op sekere gebiede, soos die letterkunde en kuns. Hiervolgens kan Winckelmann <sup>61)</sup> se opvatting in verband met kunsontwikkeling as gevolg van sosiale ontwikkeling weereens beklemtoon word.

Na aanleiding van Schoder (1975, p.10) se bevindings het die ongevestigde en sinkretiese <sup>62)</sup> stemming van dié era se kunstenaars gelei na nuwe idees en onkonvensionele temas in hul werk. Weens die 'belangstelling' in kuns deur die aristokratiese stand het kunstenaars aan die persoonlike smaak van dié adelklas probeer voldoen. Daar het verskeie belangrike kunssentrum (skole) ontstaan, byvoorbeeld dié in die dorp Rhodes.

Emosionele- en sentimentele onderwerpstudies was aan die orde van die dag. Afgesien van die genoemde soeke na nuwe idees, het daar egter 'n negatiewe tendens in kunskringe ontwikkel. Kunswerke (wat voortgespruit het uit die tradisionele verlede) was in aanvraag. Temas en tonele uit die verlede is deur kunstenaars opgediep en weergegee. 'n Tipe eklektiese kwaliteit kon aan die meeste van dié kuns gekoppel word en daar was nie juis nuwe idees te bespeur nie (Schoder, 1975, p.10).

---

61) Sien p.4.

62) Sinkretisme: Versmelting van verskillende gelowe, dialekte en kulture met mekaar.

Konvensionele kunstipes was nagedoen en ou meesterwerke is gekopieër. Volgens Hirshen (1981, p.327) kan die Hellenistiese era as beide as hoogtepunt asook die begin van verval in Griekse kuns beskou word. Enersyds was dit 'n hoogtepunt aangesien kunstenaars gepoog het om die beste elemente van die verlede in hul kuns te vervat. Vanweë die eklektiese karakter wat egter gevolglik in dié kuns aanwesig was, kan dit dan as 'n negatiewe neiging beskou word.

#### 1.6.2 Rasionele en naturalistiese filosofieë gedurende die Hellenistiese era

Gedurende die begin van die Hellenistiese periode het daar groot-skaalse vermenging van tale, rasse, groepe en uiteenlopende tradisies plaasgevind. Volgens Goetz (1974, p.255) kon hierdie internasionale hoofsaaklik toegeskryf word aan die filosofiese rigtings gedurende dié tyd. Die Stoïsynse wysgere het 'n bevordering van gemeenskaplike belange onder alle volke voorgestaan (Goetz, 1974, p.255). Verder het dié filosowe hul teorieë toegespits téén die individualisme wat Grieke sedert die 5de eeu v.C. nagestreef het. Weens die Hellenistiese filosowe se kosmopolitiese denkbeelde het kunstenaars, soos alle individue van dié tyd, begin afstand doen van hul eie identiteit. Volgens die Stoïsynse was gemeenskaplikheid nou gebaseer op grond van die ekonomiese posisie van die individu (Myers, 1957, p.117)(Hauser, 1952, p.111).

Sover dit die Hellenistiese filosofiese ideologieë betref het, was die meerderheid Griekse intellektueles daardeur geïnspireer. Hierdie Stoïsynse- en Epikureïese wysgere en hul teorieë het veral die prakties-geïnteresseerde Grieke geïnteresseer. Die Stoïsynse beweging het hoë aansien geniet onder die hoër lui, vanweë die klem wat hulle gelê het op dissipline, plig en selfbeheersing. Die middelklas kon hulself egter weer vereenselwig met die pragmatiese doelstellings van die Epikureïste (Myers, 1957, p.132).

Oor die algemeen kon beide die Stoïsynse- en Epikureïese filosofieë ook verder beskou word as allegoriese <sup>63)</sup> leerstellings. Dit hou verband met dié filosofiese ideale met betrekking tot die aarde, lug en water, oftewel hul rasionele teorieë aangaande die heelal (Myers, 1957,

63) Allegorie: Ook 'n sinnebeeld genoem; simbool, voorstelling of leer wat iets abstraks of onwaarneembaar verteenwoordig.

p.137). Hierdie aspekte weerspieël ook dié denkers se suiwer naturalistiese uitkyk ten opsigte van die (fisiese) bestaan van die mens.

### 1.6.3 Die verwantskap tussen ruimte, tyd en beweging in die Hellenistiese beeldhoukuns



Figuur 8(a) (b) en (c): "Nike van Samothrace" (± 190 v.C.): Louvre, Parys; Marmer

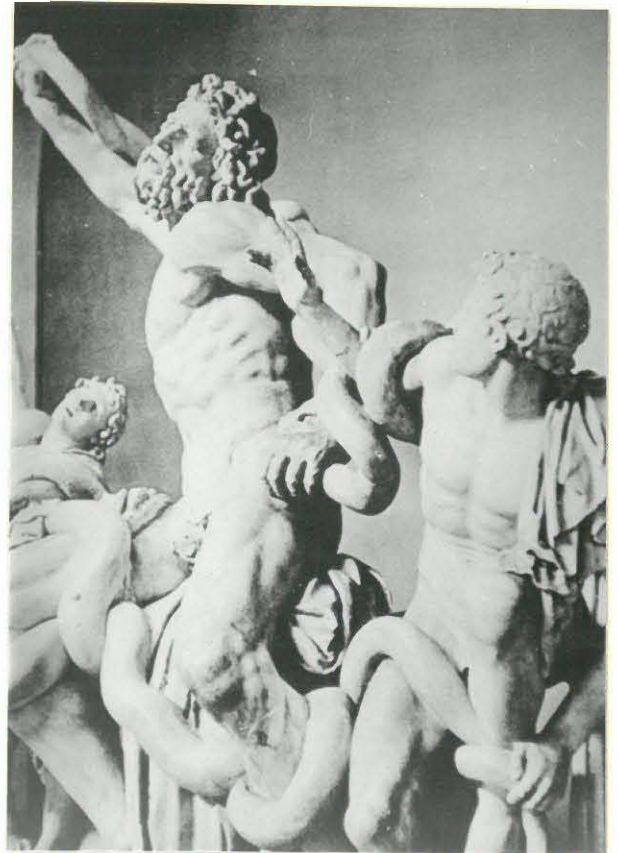
#### 1.6.3.1 Die Nike van Samothrace (Figuur 8)

Die Hellenistiese kunstenaars se strewe om die kuns van die verlede tot 'n hoogtepunt te voer was tot 'n groot mate geslaagd soos die werke in figure 8 en 9 ook getuig. Volgens Myers (1957, p.118) kan die Nike van Samothrace (± 190 v.C.), op figure 8(a), (b), en (c) as die hoogtepunt beskou word van dié gevleuelde oorwinningstipe beeld. Hierdie beeld het aanvanklik as boegbeeld van 'n Griekse oorlogskip gedien. Dit word tans in die Louvre, Parys, uitgestal. Die dramatiese effek van die beeld kom tot sy reg deur die manier waarop dit uitgestal word – op die bopunt van 'n reeks trappe aan die end van 'n lang gang.

Die godin word uitgebeeld asof sy pas op die boeg van 'n skip neergestryk het en deur dié aksie die oorwinning (wat sy simboliseer) aan die skip bring. Die effektiwiteit van die komposisie word versterk deurdat die godin se liggaam sterk en ferm uitgebeeld word en dit blyk of sy vorentoe beurt teen 'n sterk wind. Die gewig is gelyk op beide bene versprei maar die regterbeen is na vore om 'n beter balans te bewerkstellig. Die lyn van die linkerbeen word grasieus voortgesit deur 'n S-kurwe ten opsigte van die torso en vloei voort na die regterskouer en opgeligte -arm. Die diagonale lyn wat deur die torso en linkerbeen (van links bo na regs onder) gevorm word, word gebalanseer in die diagonale lyn van die linker- vlerk in die teenoorgestelde rigting (van links onder na regs bo). 'n Goeie balans word bewerkstellig deur die uitgestote bors- en bolyfgedeelte wat die rigting van die swaar vlerke teëwerk (Schoder, 1975, p.66).

Die Nike-godin se draperings kleef styf teen die liggaam en dui op 'n sensitiewe gevoel vir die vroulike anatomie onder dié kleed.

Dit blyk of die res van die talle draperingsvoue hewig wapper in die wind. Hierdeur word 'n sterk suggestie van beweging daargestel, wat nog verder versterk word deur die uitgestrekte vlerke en -houding van die figuur. Volgens (Myers, 1957, p.119) blyk dit of die beeldhouer in dié geval geïnteresserd was in die uitbeelding van beweging, eerder as in simboliese oorwegings. Die blote begrip 'vlerk' suggereer ook dadelik aan die toeskouer 'vlug en beweging'. Die uitbeelding van vlerke as deel van die figuur versterk sodoende noodwendig 'n gevoel van beweging. Hierdie neiging met betrekking tot die uitbeelding van beweging was 'n estetiese bewustheid sedert die Klassieke tyd. Dit het egter eers duidelik gemanifesteer gedurende die Hellenistiese kunsfase (Myers, 1957, p.119).



Figuur 9(a) en (b): "Laokoön" deur Agesander e.a.; (140 v.C.);  
Vatikan-Museum, Rome.

### 1.6.3.2 Die Laokoön-beeldhoustuk (Figuur 9)

In figuur 9 is 'n afbeelding van die Laokoön-figuurkomposisie, wat dateer uit  $\pm 150$  v.C.. In verskeie bronne word aangevoer dat dié beeldhouwerk as die hoogtepunt van die Hellenistiese beeldhoukuns beskou kan word. Dié Laokoön is geskep deur drie beeldhouers, naamlik Athanadoros, Agesander en Polydoros, wat aldrie afkomstig was van die bekende Rhodes-kunssentrum.

Hierdie dramatiese figuurkomposisie bestaan eerstens uit drie figure - dié van die Trojaanse priester Laokoön, en sy twee seuns. Daar is 'n ooglopende wanverhouding tussen die grootte van die vader teenoor dié van sy seuns. Hierdie benadering om die belangriker (dit wil sê die vaderfiguur) persoon groter uit te beeld as sy minderes of onderdane, was tipies van die Grieke (en ook die Egiptiese kunstenaars) (Gardner, 1976, p.146).

Die Laokoön-beeld beeld die marteling uit van die Trojaanse priester en sy seuns, nadat hy (die priester) sy landgenote gewaarsku het oor die beplande inval deur die Trojaanse Perd. Die vyand het

hiervan te hore gekom en deur middel van hul gode dié slange gestuur om die priester en sy seuns te vermoor.

Die skouspelagtige marteling van die drie figure word bewerkstellig deur verwronge houdings, bultende spiere en geswelde are. Aldrie die torso's is dramaties verdraai, koppe is onnatuurlik agteroor gebuig en houdings is dramaties oordrewe. Sterk beweging word dwarsdeur die komposisie gesuggereer en grootliks versterk deur die kronkelende slange wat om die figure verstrengel is. Die rigting waarin die middelste figuur leun (links), word gebalanseer in die manier waarop die regterkantse figuur oorleun na regs. Hierdie teenoorgestelde spannings rigtings dra verder by tot die dramatiese effek van beweging in die beeldhoustuk. Die seun aan die linkerkant van die vader bewerkstellig 'n balans in die komposisie.

'n Tipiese kenmerk van Hellenistiese kuns, naamlik sterk emosionele uitdrukking, kom duidelik in die Laokoön-figuurkomposisie na vore. Die gesigsuitdrukkings van die figure dui op pyn, angs en spanning en gesigte is ast'ware gedistorteer weens die pynigingsproses.

In 'n poging en strewe na naturalisme en 'n realistiese uitbeelding van dié figure in nood, het dié kunstenaars eerder met 'n oordrewe, byna onrealistiese weergawe daarvan vorendag kom.

Kunstenaars het dié terugkeer na die natuur deur die filosowe beskou as 'n manier om naturalistiese en realistiese uitbeeldings van die mens en natuur weer te gee. In die beeldhouwerke van figure 8 en 9 vind die realisering van hierdie naturalistiese denkbeelde plaas. Die anatomie word so natuurlik moontlik weergegee en soms was dit selfs so oordrewe dat dit byna onnatuurlik voorgekom het.

### 1.7 Konklusie

Winckelmann het in sy kunshistoriese teorieë ook verskillende fases van ontwikkeling in die Griekse kuns geïdentifiseer. Hy het van die veronderstelling uitgegaan dat 'n ontwikkeling op sosiale gebied 'n noodwendige ontwikkeling op kunsgebied sou meebring. (Uit die voorafgaande Griekse bespreking het hierdie stelling van Winckelmann

duidelik gerealiseer in die Griekse kuns). Volgens Winckelmann <sup>64)</sup> (Kleinbauer, 1982, p.20) is 'n geboorte-, groei- en verval-fase in kuns te bespeur, soos hy dit ook in die Griekse kuns geïdentifiseer het.

Winckelmann het tussen vier fases in die Griekse kuns onderskei (Munro, 1975, p.42). Eerstens was daar sprake van 'n argaïese <sup>65)</sup> fase, wat gestrek het van ± 1100 v.C. tot die 5de eeu v.C. Winckelmann het dié fase beskryf as strak, dikwels met beperkte detail, asook 'n tekort aan grasia in die kuns. Die tweede fase het hy die sogenaamde 'grand style' genoem. Dit het geduur tot die 4de eeu v.C. Trots, eenvoud en eenheid het deel uitgemaak van dié fase se kunskarakter. Derdens was daar die sagter, meer grasiaanse en natuurliker styl met kunstenaars soos Praxiteles en Myron. Die vierde en laaste fase wat Winckelmann geïdentifiseer het was die tydperk van ± 323 tot ± 27 v.C. toe die Romeine die Griekse beskawing verower het. Winckelmann het hierdie finale fase beskou as nabootsend, eklekties en vervelig (Munro, 1975, p.43).

In die breë het Winckelmann se eerste argaïese fase die Geometriese- en vroeg Argaïese periodes behels. Sy tweede ontwikkelingsfase het gestrek van die vroeg Argaïese- tot vroeg Klassieke era. Die sogenaamde 'grand style' het ooreengekom met die Klassieke tydperk en die finale fase het die Hellenistiese tydperk ingesluit. Winckelmann het grootliks op grond van eksterne invloede en -veranderinge hierdie vier ontwikkelingsfases in die Griekse kuns geïdentifiseer (Kleinbauer, 1982, p.20).

Die manier waarop die Griekse filosofie telkens in die kuns gerealiseer het, kan weer direk in verband gebring word met die teorie van Hegel. Hiervolgens word die algemene sosiale toestande en -klimaat van 'n beskawing weerspieël in die kuns van dié betrokke volk. Volgens die voorafgaande Griekse bespreking het dit duidelik aan die lig gekom dat die Griekse kuns wel 'n barometer van die samelewing was. Op hierdie manier het dié belangrike veronderstelling van Hegel in die kunspraktyk (Grieks) gerealiseer, net soos dié van Winckelmann.

64) Sien p.4.

65) Argaïese fase: Dit is nie dieselfde as die Argaïese periode nie. Winckelmann, se beskywing van argaïese beteken eerder 'baie oud' of dui op die oudste stadium van 'n kultuur.

het dus bygedra tot die daarstelling van 'n ondersoekmetode wat in hierdie hoofstuk voldoende was en toegepas kon word.

In die Griekse beeldhoukuns wat vanaf  $\pm$  440 v.C. dateer, is daar begin om van 'n meer effektiewe ruimtebenadering gebruik te maak. Met meer ontspanne houdings in hul werk het kunstenaars daarin geslaag om die tradisionele frontaliteit in die beeldhoukuns teë te werk. Gevolglik was die beeldhouwerke só benader dat dit uit verskeie aansigte visueel aanvaarbaar was. Meer effektiewe komposisies het ook daartoe bygedra dat die toeskouer die kunswerk uit verskillende aansigte kon besigtig.

In die latere Griekse beeldhoukuns was komposisionele assimetrie 'n belangrike faktor. Hierdeur is 'n skynbaar ongebalanseerde komposisie bewerkstellig wat grootliks die dinamiese handeling en beweging in die beeldhouwerke versterk het. In kunswerke soos die Laokoön <sup>66)</sup> het die kunstenaars begin om die ruimte buite-om die kunswerk te integreer met die werk self. Die figure in die komposisie het tot 'n mate begin oorleun en uitreik na die ruimte rondom die beeldhouwerk. Só het die Grieke 'n basis gelê vir die benaderings wat later deur Barokkunstenaars verder gevoer sou word.

Die tydloosheid-konsep <sup>67)</sup> wat filosowe soos Plato verkondig het, kom veral in vroeëre Argaïese- en Klassieke beeldhoukuns voor. Dit kan direk in verband gebring word met die statiese, universele kwaliteite wat in hierdie beeldhouwerke uitgebeeld word. Daar is 'n sterk spirituele grondslag met betrekking tot die tydloosheid-aspek en dit is eerder figuurlik van belang as letterlik.

---

66) Sien p.58.

67) Sien p.17.

## HOOFSTUK 4

'n Onderzoek na die verwantskap tussen ruimte, tyd en beweging in die Barok beeldhoukuns.

### 1. Metodiek waarvolgens hierdie hoofstuk uiteengesit sal word

Die kunshistorikus, Riegl, se teorieë<sup>68)</sup> was gegrond op die feit dat kunsstyle voortspruit uit sekere omstandighede wat ast'ware dié style se karakter bepaal. Die ondersoek aangaande die Barokbeeldhoukuns sal op dieselfde basis as dié van Riegl se teorie gedoen word. Die invloed van eksterne faktore en omstandighede (soos politieke-, wetenskaplike- en godsdiensaspekte) word betrek en in verband gebring met die karakter van die beeldhoukuns.

Nog 'n belangrike aspek van Riegl se teorieë was sy belangstelling in die spiritualistiese filosofie. Gedurende die Baroktydperk het aspekte soos die metafisika baie aandag begin geniet en het dit op verskeie maniere in die beeldhoukuns gemanifesteer. Riegl se teorie sal dus as basis dien vir die metodiek ten opsigte van die Barok. Die omstandighede, asook die talle metafisiese sienswyses (soos ook dié van Descartes) sal gedurende die Barok ondersoek word.

### 2. Betekenis van die term 'barok'

Die benaming 'barok' is waarskynlik afkomstig van twee moontlike stamwoorde. Eerstens kan die Portugese woord 'barroco' wat 'onreëlmatig gevormde pèrel' beteken, as oorsprong van 'barok' beskou word. 'n ander moontlikheid is dat die term 'barok' afgelei is van die Italiaanse benaming 'baroco' wat struikelblok beteken (Gardner, 1976, p.630).

---

68) Sien p.3.

Hedendaagse kunshistorici gebruik egter die term 'Barok' om 'n sekere kunsperiode te klassifiseer. Dit het dus 'n stylistiese verbintenis. Die dominerende kunsstyl wat aanvakklik vanaf  $\pm$  1580 in Italië begin het, versprei het na Vlaandere, Duitsland, Sentraal Europa (Pole, Oostenryk, Bohemië) en Spanje, word onder 'Barok' geklassifiseer (verwys na figuur 10). Dit is egter nie alle kunstyle gedurende dié tydperk wat onder die Barok resorteer nie. So was daar byvoorbeeld ook 'n klassieke styl in Frankryk en 'n Realisme onder sekere Hollandse kunstenaars te bespeur (Kitson, 1966, pp.8,9).

Die sogenaamde Barok-periode behels dus grotendeels die Europese kuns wat tussen die 16de eeu en die middel 18de eeu geproduseer is. Die Barok word dikwels as die 'brug' tussen die Renaissance- en die moderne kuns beskou. Die Rococo-era het die Barok chronologies opgevolg.

Figuur 10: Europa



### 3. Politieke- en godsdienstige agtergrond en hoe die gebiede kuns as propaganda gebruik het

Die Barok-era was op politieke- en sosiale gebiede gedomineer deur 'n sisteem van sekulêre <sup>69)</sup> en kerklike absolutisme <sup>70)</sup>. Polities was Koning Lodewyk XIV (1638 - 1715) die verteenwoordiger hiervan. Onder sy heerskappy het die staat byna 'n godsdiens opsigself geword. Dié stelsel van absolutisme was veral in gebruik in Latynse lande (soos Italië en Frankryk) wat die Pous goedgesind was (Read, 1965, p.33)(Myers, 1977, p.178).

Oor die algemeen word die Barok-tydperk verder gekenmerk aan 'n magstryd tussen die Rooms-Katolieke Kerk (Teen-hervormers) en die Protestante (Hervormers). Die Roomse Kerk het 'n militante groep, die Jesuïte, gestig om die Protestante teen te staan en die Roomse geloof te propageer (Kitson, 1966, p.11). Met die ontstaan en vinnige groei van die Hervormers beweging was die Katolieke Kerk bedreig deur 'n afname in lidmaattal. Dié Roomse Kerk het kuns as 'n uitweg beskou om mense na hul Kerk terug te trek. Tussen 1545 en 1563 is daar selfs 'n program geloods om die Protestante teen te staan en te verhoed dat dit verder versprei. Die Katolieke Kerk het religieuse kuns grootliks aangemoedig en dit veral op die toeskouer (kerkganger) en sy emosies toegespits.

Daar kan egter nie 'n direkte verband gevind word tussen die politieke- en godsdienstige faktore en die feit dat daar hewige suggestie van beweging uitgebeeld was in die Barok-beeldhoukuns nie. Die politieke- en godsdienstige faktore maak wel 'n belangrike deel uit van die agtergrond waarin die Barok afgespeel het.

### 4. Sosiale- en kulturele agtergrond tydens die Barok

Die opkoms van die sogenaamde 'Nuwe wêreld', naamlik die Amerikaanse vasteland, was 'n voorwaartse stap in die vernietiging van die beperkinge en eng idees uit die verlede. Daar is in aanraking gekom met vreemde mense, tale en sosiale gewoontes.

---

69) Sekulêr: Alle aspekte wat nie-kerklik van aard is.

70) Absolutisme: Onbeperkte alleenheerskappy van die regeerder.

Een van die belangrikste agtergrondsfaktore wat die Barokkuns beïnvloed het, was die sentralisasie van die monargieë. Gedurende dié proses was daar 'n vestiging van nasionale state, byvoorbeeld Engeland in 1485. Spanje (1556) en Frankryk in 1589. Dit het bygedra tot die samewerking van die monargieë en die opkoms van die bourgeoisie teenoor die adelklas. Die middelklas het dus die nuwe kuns-klandisiegroep gevorm. Dié bourgeoisie-faktor het veral twee estetiese elemente behels, naamlik die rasionalistiese ondersteuning vir die laer klasse asook die voortdurende neiging na naturalisme (Myers, 1957, p.461). Die Barokkultuur was 'n intellektuele stroming wat 'n voorliefde gehad het vir allegorie. Verder was dit, ten spyte van die algemene religieuse inslag van die tyd ook humanisties georiënteerd (Read, 1965, p.333).

## 5. Wetenskaplike, filosofiese en estetiese sienswyses gedurende die Barok-era

### 5.1 Belangrike wetenskaplike vooruitgang

Een van die belangrikste kulturele prestasies gedurende Baroktydperk was die ontwikkeling van die natuurwetenskap. Die universele wêreldsiening het ook die kunsproduksie gedomineer (Hauser, 1952, p.431).

Gedurende die Barok-era het verskeie ontdekkings op wetenskaplike-astronomiese gebiede en die optika <sup>71)</sup> plaasgevind. Vroeg in dié era het die astronoom Copernicus (1473-1543) met sy teorie vorendag gekom. Hiervolgens was die son die middelpunt van die sonnestelsel en nie die aarde soos vroeër bepaal is nie. Weens hierdie ontdekking was die siening van die mens as middelpunt van alle bedrywighede ook beïnvloed.

Nog 'n wetenskaplike, Johannes Kepler (1571-1630), het in sy teorie aangaande die beweging van planete nuwe standpunte gestel. Hy het gemeld dat planete vryelik en onbeperk in die ruimte rondbeweeg in hul onderskeie wentelbane. Dit het 'n besef van die grootheid

---

71) Optika: 'n Onderdeel van die fisika wat te doen het met die verskynsels van lig.

van die heelal by die mens aangewakker, tesame met 'n oneindigheid met betrekking tot ruimte (Myers, 1957, p.460).

Galileo (1564-1642) het belangrike teorieë aangaande Dinamika <sup>72)</sup> geformuleer. Hy het verder ook die eerste teleskoop ontwerp en hierdeur belangrike bydraes gelewer tot die astronomie. 'n Interessante gevolgtrekking uit sy studies was die feit dat die aarde rond is en beweeg deur middel van aswenteling. Baie van hierdie bevindings het heeltemal ingedruis teen tradisionele opvattinge (Russel, 1959, pp. 188, 189).

Isaac Newton (1642-1727) het voortgebou op Galileo se teorieë aangaande Dinamika. Hy het ook studies gedoen ten opsigte van die heelal en sterrestelsel (Myers, 1957, p.461).

Die wetenskaplike ontwikkeling het die gedagte-wêreld van die kunstenaar verander en beïnvloed. Daar is ook deur al hierdie ontdekkinge 'n nuwe klem geplaas op die waarneming van die natuur (Martin, 1977, pp.65, 66).

## 5.2 Filosofiese- en estetiese sienswyses gedurende die Barok

Die invloed van die wetenskap op die Barokkuns is versterk deur die naturalistiese filosofiese stroming gedurende die 16de en 17de eeue. Die nuwe respek vir Godgeskape dinge word weerspieël in 'n gees van panteïsme <sup>73)</sup>, waarin die natuur as direkte manifestasie van die Goddelikheid beskou is (Martin, 1977, p.71).

Die Baroknaturalisme is onafskeidbaar van die sielkunde van die tyd. Die besorgdheid oor die 'hartstog van die siel' word deur beide die kuns en die filosofie weerspieël. Die naturalisme van die Barok-era was grootliks ondersteun deur 'n fundamentele metafisiese wêreld-uitkyk. Tesame met die wetenskaplike ontwikkeling het die ou allegoriese karakter van die mens voortgeleef (Martin, 1977, pp.14, 77).

---

72) Dinamika: Die leer van die uitwerking van kragte op liggame; ook bekend as die bewegingsleer.

73) Panteïsme: Die opvatting dat God en die wêreld (natuur) een is, en dat God self in Sy skepping is.

Descartes se teorieë <sup>74)</sup> het ook die metafisiese siening ondersteun. Verder was daar ook gedurende die Barok weer 'n herlewing van die Stoïsynse filosofie <sup>75)</sup>. Die kunstenaars se oë was opnuut hierdeur gevestig op die verhouding tussen die mens en die natuur.

Teoloë tydens die Baroktydperk was geïnteresseerd in die mens se siel en emosies. Die intense belangstelling en uitbeelding van emosies het ook 'n belangrike rol gespeel in die 17de eeuse estetika. Die toeskouer en sy emosies was van groot belang. Die Barokkuns was esteties eerder as teologies benader, juis as gevolg van dié feit. Hierie aspek waar kunstenaars hul werk op die toeskouer se emosies toegespits het, was dan ook deel van die Katolieke strategie om op die individu se gevoel te speel.

'n Belangrike estetiese teorie van dié tyd was dat skilder en beeldhoukuns gebruik is om die natuur na te boots. Soos Aristoteles en Plato se sienings was die neiging van die Barok ook dat die natuur altyd een of ander tekortkoming gehad het. Die natuur was hiervolgens dus nie perfek nie en dit was die kunstenaar se taak om die natuur in sy werk te vervolmaak. Ander belangrike estetiese kwaliteite tydens die Barok was grasie, bekoring en dinamiese beweging. Kunswerke was eerder geoordeel op intuïsie as deur reëls en standaarde. Hierdie sienswyse stem ooreen met dié van Bergson <sup>76)</sup>, wat ook die belangrikheid van die intuïsie beklemtoon het. Die metafisiese siening tydens die Barok-era hou ook verband met hierdie meer spirituele benadering in die kuns. Aangesien die Barokkuns grotendeels toeskouergeoriënteerd was, was die psigologiese impak van groot belang (Kitson, 1966, pp.13, 14, 15).

Vanweë die wetenskaplike vooruitgang gedurende dié era, het die mens sy nietigheid met betrekking tot die heelal besef. Esteties was dié wending sigbaar in die toenemende kleiner figure in die Beeldhoukuns (teenoor die monumentale Renaissance-figure) (Myers, 1957, p.461).

---

74) Sien p.19.

75) Sien p.14.

76) Sien p.28.

6. Beeldhoukuns van die Baroktydperk, met spesifieke verwysing na die verband tussen naturalisme en die metafisika

Die 17de eeuse naturalisme in die kuns hou volgens Martin (1977, p.119) verband met die metafisiese wêrelduitkyk tydens dié era. Alledaagse voorwerpe uit die visuele realiteit is dikwels beskou as simbole van die onsigbare werklikheid. Vir die individu kon dié bonatuurlike wêreld slegs weergegee word deur die noukeurige uitbeeldings van die sigbare wêreld. In dié opsig het naturalisme ast'ware 'n ondergeskikte rol gespeel - dit was slegs die medium waardeur die spirituele sfeer waarneembaar gemaak was vir die sin-tuie.

Die astronoom, Johannes Kepler, het die verhouding tussen die son, sterre en ander planete as die allegorie van God, Sy Seun en die Heilige Gees beskou. Só is daar dikwels van realistiese (natuurlike) konsepte gebruikgemaak om as simbole van dieper religieuse oortuigings te dien (Martin, 1977, pp.119, 120).

7. Die verband tussen tyd, ruimte en beweging en hoe dit in die Barok-beeldhoukuns realiseer

Soos die tyd- en ruimte aspekte was beweging ook 'n belangrike studieveld en het die teorieë aangaande Dinamika (deur Galileo en Newton) ook hiermee verband gehou.

Die gevoel van oneindigheid wat deur die Copernicus-rewolusie by die mens tuisgebring is was duidelik sigbaar in die 17de eeuse kuns en denke. Dié oneindigheid het die duidelikste na vore getree in die belangstellings ten opsigte van ruimte, tyd en lig. Ruimte was veral van groot belang in die Beeldhoukuns. Beeldhouwerke was nie meer ruimtelik ingeperk deur byvoorbeeld 'n nis nie, maar 'n vars benadering is gebruik. Beelde, byvoorbeeld Bernini se Dawidbeeld (sien fig. 12), was ruimtelik so geplaas dat die posisie van die toeskouer deel uitgemaak het van die ruimtelike omgewing van die beeld. Hierdie ruimtelike betrokkenheid van die toeskouer het daartoe bygedra dat hy homself emosioneel kon vereenselwig met die kunswerk (Martin, 1977, p.14, 15).

Die primêre kenmerk van die beweging in die Barok-beeldhoukuns was die feit dat die verbyvlietende oomblik in dié werk vasgevang was. Oombliklike moment-aksies is dus in dié beelde uitgebeeld. Hier kan die verband tussen tyd en beweging weereens beklemtoon word. Die kunstenaars het ast'ware gepoog om tyd - 'n breukdeel van 'n sekonde - weer te gee in hul beelde. Gewoonlik is die mees dramatiese oomblik op hierdie wyse 'gevroes', soos later in die voorbeelde van Bernini aangedui sal word.

Die verbygaande oomblik en die veranderende aspekte van die natuur het vir die kunstenaar gedui op die snelle, onkeerbare verloop van tyd. Tyd self was dikwels in die Barokkuns voorgestel as die Vernietiger of Openbaarmaker. Kunstenaars soos Rubens en Bernini het telkens die allegorie van tyd wat waarheid openbaar, as onderwerpstudie gebruik. Die afwisseling van dag en nag, asook die opeenvolging van die seisoene het verder vir die kunstenaar geleent-hede gebied om met die oneindigheid van tyd se eksperimenteer (Martin, 1977, pp.14, 15).

Gedurende die 17de eeu, met die ontdekkings van Copernicus en andere, is die homogene struktuur van die hele fisiese heelal gevestig. Die bewuswording van die fisiese eenheid van die heelal word weer-spieël in 'n nuwe benadering ten opsigte van ruimte in die kuns. Die kunstenaar het gepoog om die hindernis tussen die kunswerk en die werklike omgewing (waarin die toeskouer homself bevind), te verwyder. Dit het die kunstenaar bewerkstellig deur die ruimte wat die kunswerk beslaan het, te integreer met dié van die toeskouer (Martin, 1977, p.155). Figure in die Beeldhoukuns het met hul arms en gebare uitgereik na hul omgewings.

*"No period has been so obsessed with the depth and width, the horror and the sublimity of the concept of time as the Baroque, the period in which man found himself confronted with the infinite as a quality of the universe instead of as a prerogative of God"*  
- E. Panofsky

(Martin, 1977, p.196)

Die oorsprong van dié obsessie met betrekking tot beweging en tyd was hoofsaaklik by die wetenskaplike bevindings geleë. Die voortdurende vloei van tyd was vir die Barokindividu en kunstenaar van groot belang.

Tesame met die ontdekking van die teleskoop asook ander wetenskaplike waarnemings, het daar ook 'n behoefte ontstaan tydens die Barok om tyd akkuraat waar te neem. Die gevolg hiervan was die uitvinding van die eerste staanhorlosie <sup>77)</sup>.

### 7.1 Bernini

Volgens die meeste bronne was Gianlorenzo Bernini (1598–1680) die toonaangewer onder die Barokkunstenaars. Hy was soos die meeste van sy tydgenote, baie veelsydig en het as argitek, beeldhouer, skilder en verhoogontwerper gepraktiseer. Weens die feit dat Bernini 'n uitstekende verteenwoordiger van die Barok-era is, is besluit om sy beeldhouwerke as voorbeeld te gebruik in hierdie bespreking.



Figuur 11: "Apollo en Daphne"; (1623–24); Nasionale Museum, Rome; Marmer

---

77) Sien p.32.

### 7.1.1 Apollo en Daphne (1622-1624) (figuur 11)

Kenmerkend soos uitgewys, word die mitologiese god, Apollo en die nimf van sy drome, Daphne hier op 'n spesifieke oomblik uitgebeeld deur-Bernini. Die moment wanneer die godin begin om 'n transformasie te ondergaan en lourierblaartjies aan haar vingerpunte en bas aan haar bene begin vorm, word vasgevang. Dié melodramatiese gebeurtenis word met intense realisme uitgebeeld - anatomies en tegnies is die figure ast'ware perfek, terwyl die emosionele gesigsuitdrukking van beide figure dui op pyn en hartstog. Die diagonale komposisie wat uitgebeeld word deur 'n enkele gekurfd lyn, is tipies Barok (Myers, 1957, p.461).

Weens die Barokvoorkeur ten opsigte van beweging kom die sogenaamde 'figura serpentinata', oftewel 'kronkelfigure', ook in die beeldhouwerk voor, wat waargeneem kan word in die spiraalbeweging wat die twee figure uitvoer (Conti, 1978, p.60).

Die beeldhouwerk is 'n goeie voorbeeld van hoe die fisiese reaksie op spirituele emosie weerspieël word in die veelseggende en ekspressiewe gesigsuitdrukkings en handgebare. Bernini se deeglike anatomiese kennis het bygedra tot die absolute naturalistiese uitbeelding van die figure. Die gevoel van beweging word verder versterk deur die drapering wat om die Apollo-figuur se lendene wapper. Daar is 'n sterk diagonale lyn wat onder by Apollo se opgeligte linkerbeen begin, skuins opwaarts beweeg en eindig in die uitgestrekte hande en louriertakkies van Daphne. Dié diagonale lyn vorm terselfdertyd 'n spiraalbeweging in die komposisie wat grootliks deur die draai in Daphne se torso bewerkstellig word. Hierdie spiraalbewegings was tipies van die Barokbeeldhoukuns om die suggestie van beweging verder te versterk.

Ruimtelik is hierdie beeldhouwerk heeltal vrystaande en nie ingeperk deur 'n nis nie. Weens die suggestie van beweging in dié werk kry die toeskouer ook 'n gevoel van die onbepaalde ruimte waar in die hele aksie (wat vasgevang word in die beeld) plaasvind. Die toeskouer kan homself ast'ware vereenselwig met die omgewing waarin die twee figure besig was om te hardloop voordat dié oomblik vasgevang was.

Figuur 12(a), (b) en (c) "Dawid" (1623-24) deur Bernini; Marmmer; Borghese Gallery, Italië.



### 7.1.2 Die Dawid-beeld (1623-24) (figuur 12)

Tipes van Bernini-kunswerke word hier weereens 'n oomblik vasgevang – die kortstondige oomblik net voordat Dawid sy slingervel na Goliat gaan swaai. Dit is ast'ware 'n moment-opname van dié aksie. Die gesigsuitdrukking (Bernini self was die model) besit intense konsentrasie – daar is 'n diep frons op sy voorkop sigbaar en sy lippe word saamgepers. Die spanning van die naturalistiese spiere en liggaamshouding dui ook op die aksie wat enige sekonde voort sal gaan. As gevolg van die feit dat die figuur oorleun na links, word veroorsaak dat die komposisie hoofsaaklik assimetries is. Dit dra verder by tot die bewegingsaksie in die werk. Die spiraalbeweging (met die draai in die torso en bolyf), asook die posisie van die arms en die rigting waarin die kop gedraai is, versterk ook die suggestie van beweging.

Beide dié Barok-kunswerke is tipes van die Baroknaturalisme en ook van die dramatiese bewegingsaspek van dié tyd.

Die belangrikste aspek met betrekking tot die uitbeelding van be-  
weging, is dat Bernini 'n oomblik in die uitvoer van 'n handeling wou  
vasvang en só ast'ware die figuur se aksie 'vries'. Dus wou Bernini  
tyd vasvang, soos in sy beeldhoukuns sigbaar is.

Die dramatiese bewegings wat in die Barok-beeldhoukuns voorkom,  
kan beskou word as deel van die emosionele inslag van dié  
kunswerke. Die dramatiese beweging en aksies van die Barok-beeld-  
houwerke versterk grootliks die emosionele impak op die toeskouer.  
Dit bewerkstellig ook sterk betrokkenheid en meelewing van die  
toeskouer by die kunswerk. Die bewegingsaspek word deur verskeie  
maniere versterk. Voorbeelde hiervan is onder andere diagonale  
lyne in die komposisie van 'n kunswerk, asook 'n afwisseling van  
groter en kleiner komponente en vorms in die kunswerk (Read, 1965,  
p.333).

## 8. Konklusie

In hoofstuk 2 van hierdie dissertasie is 'n algemene ondersoek  
geloods na onder andere die verskillende ruimte- en tyd-opvattinge  
van 'n aantal filosowe. Hieruit blyk die onafskeidbaarheid van dié  
terme. 'n Derde konsep wat voortspruit uit ruimte en tyd is be-  
weging. Soos afgelei kon word, het sommige filosowe reeds veran-  
dering en beweging as deel van die tydfaktor beskou. Tyd, ruimte  
en beweging is dus direk verwant aan mekaar en was van groot be-  
lang tydens die Barok.

Beweging beteken letterlik 'verandering van posisie of stand'. Vol-  
gens Kepes (1965, p.24) het Aristoteles beweging as volg gedefinieer:  
*"Motion is the actuality of that which is potentially viewed from the  
standpoint of potential being"*.

Die uitbeelding van kortstondige oomblikke gedurende sekere aksies  
wat deurgaans in die Barokbeeldhoukuns voorkom, het gedui op 'n  
nuwe benadering ten opsigte van beweging. Verder het dit groot-  
liks ook die nuwe bewustheid van tyd en ruimte beklemtoon. Die  
belangrike nuwe sienswyses in dié tyd se Wetenskap het dus uit-  
gekring na die kunstenaars. Op húl manier is tyd, ruimte en be-  
weging op kreatiewe wyse verder gevoer as net blote wetenskaplike

feite. Dit het deel geword van die estetika en ook uiteindelik die toeskouer betrek. Selfs in hul onkunde kon die toeskouers die komplekse Wetenskaplike en intellektuele ontdekkings op eenvoudige visuele manier waardeer en ervaar.

Gedurende die Baroktydperk het tyd ook 'n sterk spirituele konnotasie ingehou. Tyd was tot 'n mate 'n gevreesde konsep, as gevolg van die feit dat dit onwillekeurig voortgegaan het en niks dit kon stuit nie. Nog 'n uiteinde van tyd was die dood self. Dit was 'n onvermydelike aspek en gevolg van tydsverloop. Spiritueel kon tyd dan ook beskou word as vyand van die mens wat die duur van die fisiese lewe op aarde kon bepaal.

Sonder tyd en tydsverloop is beweging (deur ruimte) onmoontlik. Dié bewegingsaspek is dan ook onvermydelik deel van tyd. Hier kom die belangrikheid van moment-opnames en- uitbeeldings in die Barok-beeldhoukuns weereens sterk na vore. In sy onvermoë om fisies die tyd en -verloop tot stilstand te bring, het die kunstenaar ( miskien onbewustelik?) daarna gepoog in sy kuns. Bernini het dit waarskynlik goed bemeester in sy beeldhoukuns, soos die voorbeelde in figure 11 en 12 getuig. Tot 'n mate het die kunstenaar, wat altyd 'n sekere oomblik in sy werk vasgevang het, tyd oorwin deur dit vir dié kortstondige oomblik te laat 'stilstaan'. Dit is egter nie 'n letterlike oorwinning oor tyd nie, aangesien tyd nooit werklik tot stilstand gebring kan word nie.

Kunshistories kan die Barok-periode ondersteun word deur onder andere die teorieë van Semper. Semper <sup>78)</sup> het daarop aanspraak gemaak dat wetenskaplike vooruitgang ook 'n ontwikkeling op kunsgebied sou teweegbring. Hierdie standpunt kom duidelik na vore in die bespreking en realiseer dus in dié geval.

Met die ondersoek na politieke en godsdienstige agtergrondsfaktore in hierdie hoofstuk is tot die gevolgtrekking gekom dat dié twee faktore nie die bewegingsaspek tydens die Barok regstreeks beïnvloed het nie. In hierdie geval kan daar verwys word na Riegl se

---

78) Sien p.2.

teorie <sup>79)</sup> waarin hy beweer dat eksterne faktore nie die kuns beïnvloed nie. Dit is egter 'n uitsondering, aangesien die meeste ander gevalle in hierdie dissertasie daarop dui dat veranderde eksterne toestande wél 'n invloed op kunstenaar en kuns uitoefen.

Wölfflin het sy hele teorie gebaseer op die Renaissance-tydperk en die Barok <sup>80)</sup>. Hy het hoofsaaklik die veranderingsproses (oorgang) tussen hierdie twee kunsfases bestudeer en tot die gevolgtrekking gekom dat dié verandering in styl 'n noodwendige verloop van die kunsgeskiedenis was. Volgens Wölfflin (Kleinbauer, 1982, p.23) sou niks hierdie oorgangsproses kon stuit nie en was die Barok dan ook 'n ontwikkeling wat voortgespruit het uit die Renaissance. Hierdie ontwikkeling in die kunsgeskiedenis het Wölfflin, soos Winckelmann, in ooreenstemming met die konsep van organiese groei beskou <sup>81)</sup>. Hierdie teorie realiseer dus in die Barok kuns in dié opsig dat dit 'n groeifase was wat ontwikkel het uit die voorafgaande Renaissance-era.

Gedurende die Barok-era het die wetenskap van dié tyd grootliks 'n bewustheid van tyd en ruimte by die kunstenaar tuisgebring. Volgens Gablik se teorie <sup>82)</sup> bring 'n ontwikkeling op wetenskaplike gebied 'n nuwe benadering ten opsigte van ruimte en tyd in die kunste mee. Só het die Barokkunstenaars dan ook daarin geslaag om die ruimte buite-om hul kunswerke te integreer met dié werke self. Enersyds het figure in die beeldhouwerke begin uitreik na hul omgewings. Op hierdie manier is daar weggedoen met die aanvanklike frontaliteit en beeldhouwerke kon effektief uit alle aansigte besigtig word. Andersyds het hierdie nuwe ruimtebenadering veroorsaak dat die toeskouer grootliks betrek was by die kunswerk. Die feit dat die beeldhoukunsfigure begin uitreik het na die omliggende ruimte het teweeggebring dat hulle ook uitgereik het na die toeskouer. 'n Interaksie tussen toeskouer en beeldhouwerk is op hierdie manier bewerkstellig. Dit toeskouer kon aktief deelneem aan die

---

79) Sien p.3.

80) Sien p.6.

81) Sien p.6.

82) Sien p.8.

estetiese proses deur rondom die beeldhouwerk te beweeg en dit uit alle aansigte te besigtig.

Die moment-opnames wat Bernini in sy werk uitgebeeld het, het veroorsaak dat die toeskouer ook ast'ware kon deel word van dié transformasie (veranderings)-oomblik. Hierdie tipe transformasies (byvoorbeeld waar Daphne verander in 'n lourierboom) kan terselfdertyd beskou word as 'n spirituele proses wat die karakters in die beeldhouwerk ondergaan. Emosionele gesigsuitdrukkings en dinamiese bewegings en handeling in beeldhouwerke het hierdie metafisiese kwaliteite verder versterk <sup>83)</sup>.

---

83) Sien p.73.

## HOOFSTUK 5

Die verwantskap tussen ruimte, tyd en die illusie van beweging in die Futuristiese beeldhoukuns.

### 1. Metodiek waarvolgens hierdie hoofstuk uiteengesit sal word

Daar is besluit om Suzi Gablik se teorieë <sup>84)</sup> by hierdie hoofstuk te betrek aangesien sy as een van die meer eietydse kunshistorici beskou kan word.

Gablik se teorieë was hoofsaaklik gegrond op die kognitiewe proses <sup>85)</sup>, en die ooreenkoms daarmee met die ontwikkeling en vooruitgang op kunsgebied. Gablik vergelyk die ontwikkeling in die kunsgeskiedenis met die van 'n kind se gedrags- en denkpatrone (wat plaasvind deur middel van die intellek). Volgens Gablik (1976, p.11) weerspieël die ontwikkeling in die kunsgeskiedenis 'n veranderende verhouding tussen die mens en sy omgewing. Die ewolusie van die menslike kognisie lei verder tot 'n verandering in die manier waarop 'n kunstenaar die wêreld ondervind en voorstel in sy kuns (Kleinbauer, 1982, p.27).

Kognisie is 'n voortdurende proses wat verband hou met die interaksie tussen 'n kunstenaar en die sosio-kulturele omgewing waarin hy leef. Stylistiese veranderings in kuns maak dus ook deel uit van die ontwikkelingsstelsel wat 'n kognitiewe karakter aan die kunsgeskiedenis verleen.

Daar is verder besluit om Gablik se teorie as ondersteuning vir hierdie hoofstuk te gebruik aangesien dit op interessante wyse toegepas kan word op Futurisme. Die ontwikkeling wat in die dissertasie geïdentifiseer word ten opsigte van die illusie van beweging in die beeldhoukuns, kan na aanleiding van Gablik se teorieë direk in verband gebring word met die psigiese- en kognitiewe ontwikkelingsvlak van die individu. Hiervolgens is die neiging na abstraksie (by-

---

84) Sien p. 8.

85) Kognisie: Die wyse waarop die mens se bewustheid van die realiteit gevorm word deur middel van denkprosesse en -konsepte.

voorbeeld in Futurisme) 'n natuurlike voortvloeiing van die gemoderiseerde- en ingewikkelde omstandighede van die 20ste eeu. In teenstelling hiermee was die Griekese kunsbenadering, weens hul primitiewe lewensomstandighede en beperkte lewensuitkyk, baie eng indien dit vergelyk word met byvoorbeeld dié van Futurisme.

Soos duidelik in die bespreking hierna na vore sal kom, het die Futuriste 'n meer abstrakte neiging in die kuns gevolg. Gablik was van mening dat, as gevolg van veranderende opvattinge ten opsigte van ruimte en tyd (soos in die moderne wetenskap), die kunstenaar ook 'n meer abstrakte en formele fase betree in die uitbeelding van ruimte en tyd (Kleinbauer, 1982, p.27). Dit realiseer ook duidelik in die Futuristiese beeldhoukuns.

Gablik het verder aangevoer dat psigologiese faktore, asook die waarnemingspatrone van menslike optrede, grootliks bydra tot die manier waarop die lewens- en wêreldbeskouing van die kunstenaar beïnvloed en uitgebeeld word.

Die 'groei' van kunsstyle hou dus verband met die transformasies in die manier waarop mense dink. Dit verklaar die skynbare afwyking en verskil van kontemporêre kuns (soos Futurisme) in vergelyking met kuns van die verlede (Gablik, 1976, omslagblad).

Die toepaslikheid van Gablik se teorie sal duideliker na vore kom namate Futurisme hierna bespreek word.

## 2. Agtergrondsfaktore met betrekking tot Futurisme

### 2.1 Sosio-politiese en kulturele omstandighede

Die Italiaanse digter F.T. Marinetti (1876) was die stigter van die Futuristiese beweging in 1909. Verdere bekende Futuriste was onder andere Severini, Giacomo Balla, Boccioni en Russolo. Hierdie kunstenaars het daarna gestrewe om die spirituele- en kulturele stagnasie van 'n groeiende Italië bloot te lê en te oorkom (Martin, 1968, p.xxvii).

Volgens Tisdall (1978, p.7) was die Futurisme die eerste kulturele beweging in die 20ste eeu wat toegespits was op 'n massa-gehoor,

naamlik die publiek. Die Futuriste wou die mentaliteit van die samelewing herskep. Die moderne eeu van spoed, mobiliteit en ontsaglike wetenskaplike vooruitgang was hulle vernaamste dryfveer. Die Futuriste het gepoog om alle aspekte van die kultuur te betrek by hulle nuwe denkrigting.

*"Our paintings are Futuristic,  
because they are the results of  
ethical, aesthetic, political and  
social ideas which are wholly  
futuristic."*

- Marinetti, Futuristiese Manifes, 1909.  
(Gerhardus, 1979, p.19)

Marinetti was 'n intieme vriend van die politikus, Mussolini, asook 'n aanhanger van Fascisme. Die Futuriste en hul denkwyses is dikwels beskou as dekmantel vir die Fascistiese beweging. Die Futuriste het ook die taktiek van radikale politiek beskou as 'n manier om húl standpunte op die publiek af te dwing (Martin, 1968, p.xxvii) Marinetti se assosiasie met die Fascistiese stelsel het tot gevolg gehad dat Futurisme beïnvloed was deur die politieke sienings. Soos Fascisme het die Futuriste oorlog verheerlik en grootliks aangemoedig.

Aspekte soos fisiese geweld, anargie, nasionalisme, verheerliking van die stedelike lewe, tegnologie en spoed is deur Futuriste voorgestaan. Futuristiese slagspreuke soos 'art can be nothing but violence, cruelty and injustice' kon grootliks toegeskryf word aan politieke invloede.

Hiermee saam het die Futuriste 'n haat gekoester teenoor die tradisionele verlede en gedreig om alle akademiese instellings (skole, biblioteke en museums) te vernietig (Tisdall, 1978, p.9, 17). Die belangstelling in beweging as element in hul werk was hoofsaaklik vanweë die oproerigheid (selfs geweld) van die nuwe industriële samelewing. Dit het dan ook die hooftema van die Futuristiese styl uitgemaak (Hulten, 1987, p.15).

Die feit dat kunstenaars hulself begin wend het na die gemeganiseerde aard van die samelewing, het bygedra tot die opkoms van die sogenaamde 'machine art' van die 20ste eeu (Myers, 1957, p.6).

Die grootskaalse ontwikkeling en tegnologiese vooruitgang van die vroeë 20ste eeu het terme soos spoed en snelheid aan die ruimtekonsep gekoppel. Die Futuriste het weens al dié vooruitgang groot waarde geheg aan beweging en dit selfs as obsessie beskou van die moderne ruimte-eeu.

## 2.2 Wetenskaplike- en tegnologiese vooruitgang

*"Futurism is grounded in the complete renewal of human sensibility brought about by the great discoveries of science."*

- Futuristiese Manifesto, 1909.  
(Gerhardus, 1979, p.19)

Op wetenskaplike front het Einstein aan die begin van die 20ste eeu 'n grootskaalse rewolusie teweeggebring met sy nuwe relatiwiteits-teorie. Hiervolgens het Einstein alle onveranderlike en absolute feite van klassieke teorieë eerder as relatief bewys. Dié relatiwiteit was ten opsigte van 'n sekere koördineringsstelsel in ruimte en tyd wat dus ook relatief was ten opsigte van die waarnemer daarvan (Runes, 1962, p.269).

Einstein het bewys dat tyd en ruimte veranderlik is, afhangende van waar dit waargeneem word met betrekking tot 'n sekere waarnemingspunt. Verder het hy daarop gewys dat alle liggame (materie) in die ruimte ander materie beïnvloed deur middel van 'n gravitasieveld. Elke planeet se posisie in sy wentelbaan word dus eintlik bepaal deur al die ander hemelliggame se posisies. Dié planete is dus relatief geleë ten opsigte van mekaar (Casselman, 1978, pp.153-155).

Nuwe kennis aangaande die ruimte- en tyd konsepte was van groot belang vir die kunstenaars. Nuwe benaderings ten opsigte van hierdie konsepte is deur die Futuriste in hul werk geïmplementeer.

Gelyktydigheid is ook hieraan begin koppel vanweë tegnologiese vooruitgang wat ook die klem daarop geplaas het.

Gedurende hierdie tyd is die eerste telefoon, die Morse-kode en ook die eerste elektriese gloeilampie ontwikkel. As gevolg hiervan was daar belangrike vooruitgang op die gebied van kommunikasie.

In die nuwe ontwikkelde kultuur van die 20ste eeu het dié nuwe kommunikasie-moontlikhede begin inbreuk maak op die eeu-oue benadering ten opsigte van die verlede-, hede- en toekoms-begrippe. Veral op die gebied van kommunikasie (eers fotografie, toe rolprente en later die televisie) is die wêreld ast'ware na die individu gebring. Hier het die belangrikheid van die gelyktydigheids-konsep na vore getree. Met televisie kon 'n individu op een plek sit en terselfdertyd kyk na gebeurtenisse wat duisende kilometers verder plaasvind. Ook met die telefoon kon 'n persoon op een plek hoor wat 'n persoon elders sê en binne sekondes terug antwoord. Só het 'n nuwe eksperimentering met betrekking tot gelyktydigheid ook in kuns-kringe ontstaan.

### 2.3 Die verband tussen Kubisme<sup>86)</sup> en Futurisme

Kubisme het 'n belangrike rol gespeel in die nuwe benadering van die Futuriste. Veral hul aanvanklike werke was grotendeels deur Kubisme beïnvloed. Hoewel die Futuriste die tegnieke van Kubisme toegepas het, was dit nie hul doel om soos die Kubiste 'n formele analise in hul kunswerke te skep nie.

Deur middel van die Kubistiese benadering van die Futuriste het hulle eerder gepoog om regstreeks betrokke te raak by die emosionele eienskappe van die kunswerke. In teenstelling met Kubisme se relatief statiese weergawes van byvoorbeeld musiekinstrumente, het die Futuriste hoofsaaklik klêm gelê op beweging.

---

86) Kubisme: Picasso en Braque het met hul kubistiese benadering begin om voorwerpe te analiseer en geometries te fragmenteer in hul werk. Kubisme het van 1906 tot ± 1914 geduur en hul doel was om weg te doen met tradisionele tegnieke en -voorstellings met betrekking tot ruimte.

Nadat Cézanne sy dubbelsinnige ruimte-benadering <sup>87)</sup> begin toepas het, het die Kubiste, Picasso en Braque, dieselfde beginsel in húl werk geïmplimenteer. Aanvanklik is die ruimte-tyd-beginsels van Aristoteles <sup>88)</sup> en die Newton-meganika <sup>89)</sup> steeds tussen die Renaissance en die 20ste eeu aanvaar. Met Einstein se nuwe ontdekkings is die ruimte-tyd konsep van Newton mettertyd as eng beskou. Alhoewel die Kubistiese kunstenaars nie regsreeks betrokke was by die wetenskaplike ontdekkings nie, het hulle op soortgelyke wyse met nuwe beginsels vorendag gekom.

Hiervolgens het die beginsel van gelyktydigheid (na aanleiding van Cézanne se dubbelsinnige ruimte-benadering) in Kubisme na vore gekom. Só het hulle byvoorbeeld 'n enkele voorwerp uit gelyktydige aansigte op dieselfde skilderdoek uitgebeeld. Die Futuriste het hierdie gelyktydigheid oorgeneem by die Kubiste en dit in 'n nuwe bewegings-konteks toegepas. Die Futuriste het gepoog om beweging en verandering tydens dié beweging (dit wil sê beweging in kontinu) uit te beeld.

#### 2.4 Filosofiese agtergrond met spesifieke verwysing na Bergson se invloed

Soos in die bespreking van Henri Bergson <sup>90)</sup> genoem is, het die Futuriste grootliks húl teorieë gebaseer op dié van Bergson. Die Futuristiese obsessie oor gelyktydigheid was ook te danke aan Bergson se sogenaamde 'duration'- siening <sup>91)</sup>. Bergson het 'n voortdu-

---

87) Cézanne het tydens die 1890's 'n nuwe ruimte-benadering in sy werk begin toepas. As vroeë Impressionis het hy voorwerpe uitgebeeld asof dit gelyktydig vanuit twee of meer aansigte waargeneem word. Hierdeur het Cézanne weggedoen met die tradisionele eenpunt-perspektief-benadering ten opsigte van ruimte. Cézanne het ast'ware 'n dubbelsinnige ruimte-benadering toegepas. Dit was dubbelsinnig omdat voorwerpe gelyktydig uit twee of meer aansigte uitgebeeld was en só waargeneem kon word.

88) Sien p.32.

89) Sien p.20.

90) Sien p.26.

91) Sien p.27.

ring van tyd beskou as 'n ononderbroke gelyktydigheid en verandering (Hulten, 1987, p.537).

Bergson was hoofsaaklik gekant teen intellektuele weergawes in kuns en het 'n intuïtiewe benadering verkondig. Weens die belangstelling wat Bergson aan die menslike intuïsie gekoppel het, was sy sienswyse dus ook van 'n meer spirituele aard. Hy het 'n sterk teenkanting getoon ten opsigte van tradisionele letterlike en intellektuele benaderings in kuns. Bergson het aksie, rewolusie en verandering voorgestaan en so ook die Futuriste geïnspireer. Hulle het grootliks as gevolg hiervan geëksperimenteer met nuwe ruimte-, tyd- en bewegingsmoontlikhede in hul kuns.

### 3. Die illusie van beweging as faktor in die Futuristiese beeldhoukuns

*"What must be rendered is the dynamic sensation, that is to say, the particular rhythm of each object, its inclination, its movement, or more exactly, its interior force".*

- Futuristiese Manifes, 1913.

Dinamika was 'n sleutelkonsep in die Futuristiese beeldhoukuns. In hul Tegnieese Manifes van 1912 word die belangrikheid van dinamiese beweging beklemtoon. Hulle was van mening dat niks anders 'n gevoel van kontinuïteit kon oordra as juis die dinamika nie. Hierdie hele konsep, grootliks gegrond op teorieë van Bergson, was ook die basis vir Boccioni se Beeldhoukuns Manifes van 1913. Dit was deels 'n reaksie teen die steeds statiese kwaliteite van Kubisme. Die Futuriste wou die moderne lewe in terme van voortdurende beweging uitbeeld (Hulten, 1987, p.15). In hierdie manifes is Futuristiese doelstellings geformuleer. Dit was meerendeels teoreties idealistiesgeoriënteerd en baie daarvan het nooit in die praktyk gerealiseer nie. Aspekte soos visuele dinamika, gelyktydigheid en onderlinge oorvleuling van vlakke was in dié Tegnieese Manifes vervat (Bullock, 1977, p.251).

Volgens Besset (1976, p.15) was die Futuriste van mening dat die alomteenwoordigheid van beweging in die samelewing 'n konstante interaksie van voorwerpe en omstandighede veroorsaak deur middel van gelyktydigheid.

Die Futuriste het hulleself toegespits op beweging en dit beskou as opeenvolgende fases van aksie. Verder het hulle dié verandering uitgebeeld as 'n wysiging van posisie, plek of tempo (Gerhardus, 1979, p.21).

In die Futuristiese beeldhoukuns is daar telkens van spiraalvorms gebruikgemaak. Dit het dan ook bekendgestaan as die sogenaamde 'spiral of motion' en is gebruik om beweging in die komposisies te versterk (Hofmann, 1969, p.42).

Volgens die Futuriste was die dinamiese element asook gelyktydigheid in die Beeldhoukuns eerstens geleë in die beweging en krag wat 'n voorwerp inherent besit. Verder is dit geleë in die ruimtelike verplasing van die voorwerp en ook in die ekspressiewe manier waarop die toeskouer ast'ware deur die kunswerk gedwing word om deel te neem aan die estetiese proses (Cooper, 1971, p.172).

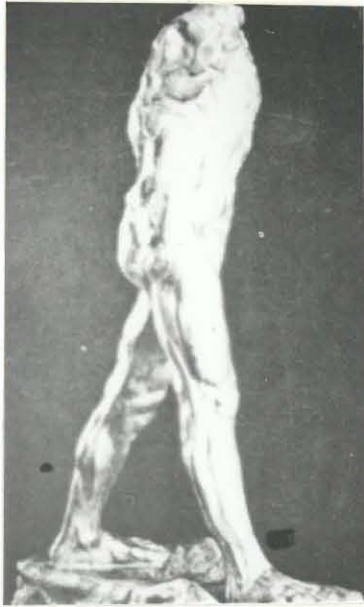
### 3.1 Boccioni (1882-1916)

Volgens die meeste bronne word Boccioni voorgehou as die suksesvolste en mees kreatiewe lid van die Futuristiese styl. Dus is besluit om hom as verteenwoordiger van die Futuristiese beeldhoukuns in hierdie bespreking te gebruik.

*"To render a body in movement,  
I do not portray the trajectory,  
that is, the passage from one  
state of rest to another state of  
rest, but attempt instead to  
capture the form that expresses  
the continuity in space."*

- Umberto Boccioni (1913)  
(Tisdall, 1978, p.80).

### 3.1.1 "Speeding Muscles" -1913 (Figuur 13(a))



Figuur 13(a):  
"Speeding Muscles" >  
deur Boccioni;  
(Vernietig); 1913

Figuur 13(b)  
< "Walking Man" deur  
Rodin, 1890



Boccioni het gaandeweg die figuur losgemaak van die hindernisse van sy omgewing, oppervlak-detail en Barok-karakater (bultende spiere). Op hierdie manier is 'n beeldhouwerk geskep waar beweging op 'n nuwe manier voorgestel was.

Hierdie beeldhoustuk in figuur 14.1 is 'n verwerking van die bekende Rodin-beeldhouwerk, 'The Walking Man' in figuur 14.2. Die basiese liggaamshouding en posisie van die bene kom ooreen. Die arms, bene en lyf van Boccioni se beeldhouwerk bestaan uit afwisselende gekurfde vorms (Tisdall, 1978, p.80).

In hierdie, asook in die meeste van sy ander beeldhouwerke het Boccioni die naturalistiese vorms van figure gefragmenteer in verskeie vlakke en vorms. Hy het van oorvleuelende vlakke gebruikgemaak om sodoende 'n mate van volume en ruimte in die beeldhouwerk te bewerkstellig. Boccioni het ook sogenaamde 'lines of forces'<sup>92)</sup> en formele herhalingspatrone in sy werk toegepas. Hierdie herhalings-aspek het gedien as sinnebeeld vir die strewe na kontinuïteit in die Futuriste se werk. Dit het verder ook dinamiese beweging grootliks versterk (Cooper, 1971, pp.115, 144).

92) 'Lines of Forces': afwisselende diagonale, vertikale en gekurfde lyne wat komposisionele kragte bewerkstellig.

Hierdie tipe benadering waarin Boccioni gebroke, gekurfde en skerp-kantige vlakke gebruik het in sy werk, kan teruggevoer word na die tegnologiese ontwikkelings van dié tyd. Boccioni het hierdie meer meganiese benadering beskou as 'n visuele voortvloeiing van die 20ste eeuse meganisering en spoed.

Boccioni het die tradisionele beeldhoukuns beskou as 'n gemummifiseerde kuns weens die relatief statiese weergawes van hul onderwerpe. In reaksie hierteen wou Boccioni die beeldhoukuns weer vereenselwig met die beweging en dinamika van die moderne samelewing. In sy beeldhouwerke het hy daarna gestrewe om sy vorms in verwantskap te bring met die alomteenwoordige masjien - vandaar die byna onmenslike en masjienagtige komponente in sy beeldhouwerke (Hunter, 1985, p.154).



Figuur 14: "Spiral Expansion" deur Boccioni (1913) (Vernietig)

### 3.1.2 'Spiral Expansion' - 1913 (Figuur 14)

Hierdie beeldhouwerk dra 'n dinamiese gevoel van beweging oor. 'n Lineêre ritme word gevorm deur die sterk opwaartse spiraalvorm. Dié spiraal word gevorm deur die skerpkantige kontoere wat begin by die ovaalvormige basis. Hierdeur word die ontplooiing van die onderwerp in aksie gesuggereer.

Deur middel van die byna lomp en swaar gekurfde vlakke en vorms waaruit dié figuur bestaan, word 'n indruk van fisiese krag geskep. Die wisselende vorms waaruit die figuur opgebou is, dra saam met die liniêre komponente by tot 'n gevoel van inspanning.

Daar is 'n sterk teenstelling tussen die visuele gewig en die ruimtelike verplasing van die figuur. Vir Boccioni was dié twee aspekte simbolies van die konflik tussen die mens se gees en die fisiese wêreld. Dié tema aangaande 'n geestelike wroeging word uitgebeeld in die visuele spanning in die figuur. Hierdie spanning bestaan tussen die breë tree wat die figuur gee en die nouer hoek wat gevorm word by die heupe en vooroorleunende bolyf. Hierdie gespanne gebare, tesame met die formele hantering van die beeldhoustuk self, bring 'n emosionele kwaliteit na vore. 'n Onrustige gevoel word hierdeur geskep.

Deur middel van Kubistiese fragmentasie van vorms verkry Boccioni dinamiese interaksie tussen energie en komposisionele gewig. Soos ook in figuur 13(a) gebruik hy hier ruwe Kubistiese liniêre ritme-lyne om die dinamiese kwaliteite te verhoog. Volgens Hofmann (1969, p.130) het Boccioni in sy beeldhouwerke gebruikgemaak van sogenaamde 'dynamic hieroglyphics'. Dit het bestaan uit vloeiende lyne, afgewissel met ruwe, hoekige vorms en ander liniêre elemente. Veral die spiraalvorm kom dikwels in Futuristiese beeldhoukuns voor omdat dit beweging in kontinuu suggereer. Die genoemde afwisseling van vorms en vlakke en die onrustigheid wat dit meebring dra ook by tot die bewegingsaspek in die komposisie (Canaday, 1981, p.441).

Figuur 15(a), (b) en (c): "Unique Forms of Continuity in Space"  
(1913); New York - Museum (Brons)



### 3.1.3 'Unique Forms of Continuity in Space' - 1913 (Fig. 15)

Hierdie tema vestig dadelik die aandag op die formele en ruimtelike aspekte. Dié figuur is so uitgedy, onderbroke en gebroke in vlakke en kontoere dat dit skynbaar in vinnige beweging uitgebeeld is.

Dinamiese beweging word deur dié byna monsteragtige figuur uitgebeeld. Dit simboliseer die dinamiese kwaliteit wat eie is aan die moderne gejaagde lewe.

Daar is 'n eienaardige ooreenkoms tussen hierdie beeld en die Griekse Nike van Samothrace (figuur 7). Dié ooreenkoms lê egter net in die wapperende vlakke van Boccioni se beeld wat herinner aan die wapperende draperings van die Nike (Gardner, 1976, p.840).

Die beeldhouwerk in figuur 16 besit 'n aggressiewe, byna onmenslike energie. Die naturalistiese menslike voorkoms en gedaante maak hier plek vir 'n samevoeging van allerhande masjienagtige vorms. Die kuite en bobene van die monsteragtige figuur word teruggestoot

sodat dit voorkom asof dit teen 'n sterk wind die ruimte insny (Tisdall, 1978, p.81).

Hierdie beeldhouwerk kan beskou word as die hoogtepunt van al sy vorige bewegingstudies. Boccioni se persoonlike vertolking van Kubisme word ook in hierdie werk vervat. Honour (1982, p.583) haal vir Boccioni as volg aan in een van sy opmerkings aangaande hierdie beeldhouwerk: "*Let us proclaim the absolute and complete abolition of the finite line and closed-form sculpture. Let us tear the body open and inclose the environment in it.*"

Die figuur (uit brons) besit 'n grasieuse en byna dekoratiewe voorkoms met betrekking tot vorm. Hierdie dekoratiewe word aangetref in die herhaling van die gekurfde lyne (wat herinner aan die krulle en swierige Art Nouveau - kwaliteite) en patrone. Verder dra hierdie herhaling van gekurfde vorms by tot 'n gevoel van kontinuïteit van beweging.

Volgens Feldman (1981, p.36) het Boccioni daarna gestreef om iets spiritueels uit te beeld. Só het hy dan die mens hier gedefinieer as 'n skepsel wie se stabiliteit en deugdelikheid slegs 'n illusie is.

In die figuur breek die spiere se bewegings deur in die vorm van wisselende gekurfde en ronde vlakke. Boccioni was van mening dat beweging 'n disintegrerende effek op 'n figuur het en dat die fisiese eenheid daarmee saam tot niet gaan. Hy kon egter volgens Feldman (1981, p.36) nie ten volle daarin slaag om van die fisiese eenheid en stoflikheid van die mens te ontsnap nie.

Die verandering na 'n meer abstrakte weergawe van die menslike figuur simboliseer die aanpassing wat die mens noodwendig moet maak ten opsigte van die nuwe tegnologiese vooruitgang. Dit hou ook verband met 'n vroeëre voorspelling van Marinetti ten opsigte van die menslike figuur in hul kuns: "*non-human model of the future*". Hierdie nuwe meganiese skepsel was die realisering van die Futuristiese beskouings ten opsigte van beweging, spoed en tyd (Martin, 1968, pp.171, 172).

#### 4. Konklusie

Sedert die begin van die 20ste eeu het daar baie nuwe en vreemde kunsvorms na vore getree. Daar was veral 'n sterk behoefte na eksperimentasie en om weg te breek van alle tradisionele idees. Die tendens was om iets nuuts te skep wat voortgespruit het uit die hoëspoed wetenskaplike- en kulturele ontwikkeling van die moderne lewe en nuwe konsepte met betrekking tot tyd en ruimte.

Volgens Collier (1971, p.283) kan hierdie obsessie met tyd teruggevoer word na die eerste 'wegbreek-styl' van die 20ste eeu, naamlik Kubisme. Vandaar het die gelyktydigheids-konsep in kuns nuwe deure geopen ten opsigte van ruimte- en tyd benaderings.

Net soos kommunikasie in die samelewing 'n belangrike rol begin speel het, het dit ook op kunsgebied van primêre belang geword. Daar kan ast'ware 'n parallel getrek word in hierdie opsig. Soos nuwe kommunikasiemiddele (telefoon en televisie) op tegnologiese gebied ontwikkel is, het style soos die Futurisme 'n nuwe benadering ten opsigte van kuns as kommunikasiemiddel daargestel. Beide hierdie kommunikasievelde (tegnologie en kuns) was op dieselfde basis gegrond naamlik dié van ruimte, tyd en gelyktydigheid.

In die Beeldhoukuns was verandering ook 'n belangrike faktor. Om die gelyktydigheid van beweging deur ruimte te verkry, het dit tyd geverg en verandering teweeggebring.

Die feit dat die Futuriste 'n reaksiegroep <sup>93)</sup> was teen alle vorms van tradisionele kuns, plaas hulle in 'n kategorie van kunstenaars wat geëksperimenteer het met nuwe tegnieke. Boccioni was ook die enigste Futurist wat tot 'n mate suksesvol was met die Futuristiese eksperimentasie in die Beeldhoukuns. Tog het selfs hy, volgens Feldman (1981, p.36), ook nie altyd bereik waarna hy gestrewe het nie.

Futurisme was maar van korte duur en het na slegs sewe jaar tot 'n einde gekom. Die Futuriste het veral klem gelê op hul teoretiese manifeste, wat meerendeels filosofies- en geïdealiseerd was. In teen

---

93) Sien p.78.

stelling hiermee was die praktiese uitvoering van hul doelstellings meestal onsuksesvol of onprakties. In die geval waar Boccioni die enigste beeldhouer was wat tot 'n mate hul teorieë kon laat realiseer, het daar nie veel van die Futuristiese aanspraak aangaande 'dié styl van die toekoms' vorendag gekom nie.

In geheel kan Futurisme dus beskou word as 'n betekenisvolle kunsstyl wat essensieël was vir die ontwikkeling van die 20ste eeuse kuns. Opsigself was dit egter nie 'n baie suksesvolle kunsstyl nie. Futurisme het nietemin baie beteken ten opsigte van nuwe konsepte soos gelyktydigheid in die visuele kunste en baie idees het daaruit ontspring.

In die strewe na die uitbeelding van beweging as element in die Beeldhoukuns, het die eeue-oue benadering uiteindelik gedurende die 1920's 'n absolute wending geneem. Kinetiese kuns het die lig gesien met kunstenaars soos Alexander Calder wat vir die eerste keer in die geskiedenis fisiese beweging in hul werk bewerkstellig het. Só het daar 'n splinternuwe fase in die kunsgeskiedenis aangebreek.

Die Futuristiese beeldhoukuns kan ast'ware beskou word as die 'brug' tussen die tradisionele Baroktipe benadering en dié van moderne kinetiese beeldhoukuns. Futurisme was ook die vooruitskouing en eksperimentasie van die kinetiese bewegingsbenadering op illusionistiese wyse. Die Futuristiese beeldhoukuns en veral die verwantskap tussen tyd, ruimte en beweging, kan as impetus dien vir kunstenaars wat in die toekoms verder met hierdie aspekte in die beeldhoukuns wil eksperimenteer. Die hoeveelheid moontlikhede wat die ruimte-, tyd- en bewegingsaspekte inhou is onbeperk en daar kan moontlik in die toekoms 'n verdere rewolusionêre ontdekking in hierdie opsig plaasvind.

Die verskil tussen die Griekse-, Barok- en Futuristiese fases kan in terme van Suzi Gablik se teorieë <sup>94)</sup> gemotiveer word. Volgens Gablik (1976, p.13) is daar 'n duidelike ontwikkelingspatroon in die kunsgeskiedenis te bespeur. Hierdie ontwikkelingspatroon kan in drie fases verdeel word, naamlik primitief, godsdienstig (mistiek) en laastens modern. Elk van hierdie drie fases word deur Gablik vergelyk  
94) Sien p.8.

met 'n ontwikkelingsfase van die mens se bewuswordings- en denkpatrone. Die aanvanklike primitiewe fase simboliseer ast'ware die vroeëre ontwikkelingstadium, wat met eenvoudige denke en handeling gepaard gaan. Die tweede fase, naamlik die mistieke of godsdienstige stadium, word hoofsaaklik oorheers deur emosies en simboliseer 'n tweede groeistadium van die mens se bewuswordingsproses. Hierdie stadium gaan gepaard met 'n vinnige inname en vermeerdering van kennis en ondervinding. Die laaste, moderne fase bestaan uit 'n meer abstrakte benadering en word grotendeels oorheers deur rasionele- en wetenskaplike denke. Die finale fase simboliseer die volwasse mens se ontwikkelde en komplekse denke- en bewussynkapasiteit.

Die drie kunsperiodes wat in hierdie dissertasie behandel word, kan elk as 'n verteenwoordiger van die genoemde ontwikkelingsfases beskou word. Dus kan die Griekse beeldhoukuns as primitief bestempel word, die Barok (waarin emosies van groot belang was) as godsdienstig en Futurisme as modern.

Gablik was ook verder van mening dat elke stadium in die kunsgeskiedenis 'n meer komplekse benadering ten opsigte van bewegings en handeling teweegbring. Hierdie feit realiseer duidelik in die voorafgaande besprekings aangaande die verskillende kunsperiodes en beeldhoukuns uit dié era's. Só het die Barok-benadering ten opsigte van beweging grootliks 'n ontwikkeling getoon op dié van die Grieke. Die Futuriste het weer 'n nuwe konsep met betrekking tot beweging in ruimte en tyd daargestel en sodoende die Barok-benadering verder gevoer.

## HOOFSTUK 6

### 1. Bespreking van eie werke

#### 1.1 Die tema

Die praktiese komponent van hierdie navorsing bestaan hoofsaaklik uit bewegingstudies van figure wat gebaseer is op die Griekse en veral Barok-benadering. Alhoewel die Futuristiese tydperk ook deel uitmaak van die teoretiese komponent, word dit nie direk verteenwoordig in die prakties nie. Die klem val eerder op die Barok-tipe-beweging.

Hierdie keuse kan dalk as negatief vertolk word, aangesien die praktiese- en teoretiese komponente van die navorsing mekaar juis behoort aan te vul. Die keuse om die prakties op veral die Barok te baseer sodat Futurisme oënskynlik afgeskeep word, kan egter gemotiveer word.

Die oogmerk van hierdie dissetasie was hoofsaaklik om die bewegingsaspek gedurende die Griekse, Barok- en Futuristiese era's te ondersoek. Hierdie beweging was nie fisies van aard nie, maar het eerder 'n suggesie (illusie) van beweging geïmpliseer. Die menslike figuur is verder as uitgangspunt geneem, tesame met die hantering daarvan in terme van tyd, beweging en ruimte.

Soos dit duidelik in die Futuristiese beeldhoukuns sigbaar was, het Boccioni tot 'n groot mate wegbeweeg van die naturalistiese uitbeelding van die figuur. Dit het grotendeels 'n masjienagtige, byna onmenslike weergawe van die menslike figuur tot gevolg gehad. Hierdie Futuristiese eksperimentasie het teweeggebring dat die figuur en naturalistiese kwaliteite daarvan grootliks verlore gegaan het in dié proses.

Indien die belangrikheid van die figuur in ag geneem word, het Futurisme ast'ware 'n destruktiewe bydrae ten opsigte daarvan gelewer en is die Griekse- en Barok-benaderings meer aanvaarbaar. As gevolg van hierdie feit neig die praktiese werk van dié Hoër Diploma-

navorsing dus 'terug' na die verlede. Die vraag ontstaan of só 'n neiging nie 'n agteruitgang of negatiewe besluit is nie.

Volgens Munro (1975, p.335) is 'n terugkeer na vroeëre kunstipes nie noodwendig destruktief of rampspoedig nie. Hierdie verskyning staan bekend as regressie en dit kan volgens Munro (1975, p.339) selfs tot 'n positiewe uiteinde lei.

Dit hang hoofsaaklik af van watter elemente uit die vroeë kultuur of kunsfase herleef word. Oor die vraag of 'n regressiewe beweging suksesvol kan wees bestaan daar uiteenlopende menings. Indien aanpassings en uitbreidings gemaak word ten opsigte van 'n vroeë kunsfase, is die uiteindelijke verskynsel wat só gevorm word inderwaarheid progressief. Op hierdie manier kan sekere elemente van die vroeëre styl gekombineer word met meer moderne faktore (Munro, 1975, p.340).

Picasso kan as voorbeeld genoem word by hierdie bespreking aangaande regressie in die kuns. Aanvanklike Picasso-werke soos onder andere 'Les Femmes d'Alger' (1911) weerspieël 'n duidelike invloed van primitiewe kuns. Picasso het veral belanggestel in die primitiewe Egiptiese beeldhoukuns, asook dié van die Kongo- en Ivoorkus in Afrika. Primitiewe maskers het ook 'n duidelike invloed op Picasso se weergawes van gesigte in sy werke gehad (Hamilton, 1983, p.237). Hy het dus ook 'n regressiewe fase in sy kuns beleef deurdat hy hierdie byna primitiewe benadering weer in sy kuns laat herleef het. Picasso het egter nuwe elemente met dié van primitivisme gekombineer, byvoorbeeld fragmentasie van vorms en vlakke, asook 'n nuwe ruimte-benadering wat herinner het aan dié van Cézanne<sup>95</sup>). Vanweë hierdie kombinasie van 'n primitiewe- met 'n meer moderne benadering, kan Picasso se regressiewe fase in sy werk as voorbeeld van suksesvolle regressie beskou word.

Die feit dat daar in die praktiese komponent veral op die Barok-tipe benadering gekonsentreer sal word, is dus nie noodwendig negatief nie. Aangesien dit 'n persoonlike interpretasie van dié beeldhoukuns is, kan dit dus bestaansreg hê.

---

95) Sien p.82.

## 1.2 Algemeen

Die praktiese komponent bestaan hoofsaaklik uit 10 werkstukke. Sommige daarvan is enkele beelde terwyl ander, byvoorbeeld dié uit brons uit twee of drie figure saamgestel is.

Daar word van twee primêre mediums in die beeldhouwerke gebruik-gemaak, naamlik sement-fondu en brons. Die 5 torso's is uit sement-fondu gemaak, aangesien dié medium geskik is vir groter beeldhouwerke. Vanweë die bronsmedium se gewig is daar besluit om dit te gebruik vir die kleiner figure in die ander beeldhouwerke. Die skaal van die beeldhouwerke varieer van  $\pm 25$  cm hoog (bronsfigure) tot ongeveer 80 cm hoog (sement-fondu-torso's). Hierdie skaalverskil bewerkstellig 'n afwisseling in die groottes van die beeldhouwerke, wat die aanbieding daarvan interessanter maak en eentonigheid voorkom.

Hier volg 'n uiteensetting van die praktiese werke:

1. Torso - "Vincent" ( $\pm 70$  cm hoog) - sement-fondu; glasvesel.
2. Torso - "Nike" ( $\pm 70$  cm hoog) - sement-fondu.
3. Torso - "Like This" ( $\pm 70$  cm hoog) - sement-fondu; glasvesel.
4. "Enkeling" ( $\pm 140$  cm hoog) - Brons; staal.
5. "Three Graces" ( $\pm 140$  cm hoog) - Brons; staal.
6. "Nissi" ( $\pm 30$  cm hoog) - Brons; sement-fondu; glasvesel.
7. "Where are you?" ( $\pm 30$  cm hoog) - Brons, sement-fondu; glasvesel.
9. "It's your choice" ( $\pm 120$  cm hoog) - Brons; staal.
9. Torso - "Dawid" ( $\pm 100$  cm hoog) - sement-fondu; glasvesel.
10. Torso - "Laokoön" ( $\pm 100$  cm hoog) - sement-fondu; glasvesel.

Daar is gepoog om 'n 'groei' in veral beweging uit te beeld deur middel van hierdie werke. So is daar byvoorbeeld in die torso's nie sprake van dinamiese beweging nie, maar eerder 'n suggestie van spierbewegings asook spanning. Alhoewel die ledemate van 'n figuur grotendeels aanleiding gee tot bewegingsaksies en dit versterk, word torso's (sonder arms of bene) in die werke uitgebeeld. Daar word van die standpunt uitgegaan dat torso's, afhangende van die houding en uitbeelding van spiere, ook 'n illusie van beweging kan weerspieël. Dus is arms en bene nié noodwendig nodig in 'n beeld om beweging in 'n beeldhouwerk te suggereer nie.

Torso's 1, 2 en 3 herinner tot 'n mate aan die formele, klassieke benadering wat deur Griekse beeldhouers toegepas was. Daar is gepoog om 'n groter illusie van beweging te bewerkstellig in torso's 4 en 5. Hulle basiese houdings is gebaseer op dié van die Barok-beelde met dieselfde titels. Die meer dinamiese beweging wat in hierdie twee beelde voorkom is moontlik gemaak deur die gebruik van 'n versterkingstuk<sup>96)</sup> binne-in die oorspronklike klei-weergawe. Gevolglik kon klei gemoduleer word bo-oor die versterkingstut sonder dat vars klei van dié vorm afgeval of afgesak het. Torso's 1, 2 en 3 is gemaak sonder dat enige stutraam in die klei gebruik is. Dus kon die figure in dié werke byvoorbeeld nie té veel oorleun nie, anders sou dit omval. Die gevolg is dat hierdie drie torso's meer staties en gebalanseerd is as die ander twee.

Beeldhouwerke 6 tot 10 bestaan hoofsaaklik uit kleiner bronsfiguretjies. Hierdie figure is aanvanklik in was gemoduleer en later in brons gegiet. (Die sement-fondu en bronsgiet-prosesse word later volledig bespreek). Die benadering wat gebruik is in die bronsbeelde verskil grootliks van dié in sement-fondu. 'n Barok-tipe benadering word hoofsaaklik gebruik in die bronsbeelde, meereendeels as gevolg van persoonlike voorkeur vir dié Baroktipe-beweging. Die brons beeldhouwerke word as die hoogtepunt van die praktiese reeks werke beskou. Eerstens vind daar 'n groei in die bewegingsbenadering plaas. Tweedens kan die bronsgietproses as 'n ontwikkeling (vooruitgang) beskou word ten opsigte van die sement-fondu proses.

Die praktiese werkstukke is meestal naturalisties benader, met die klem veral op spier-uitbeelding en algemene anatomie. Alhoewel die figure almal naak is, het dit geensins 'n seksuele konnotasie nie. Deur dié naaktheid is eerder gepoog om die natuurlike onskuld van die mens te weerspieël. Die feit dat niks vir God verborge is nie, kan verder daartoe aanleiding gee dat die fisiese naaktheid ook hierdie spirituele naaktheid voor die Skepper simboliseer.

---

96) 'n Stutraamwerk wat vooraf gemaak word uit yster om die klei-model te ondersteun.

Daar is geen praktiese werkstukke wat regstreeks gebaseer word op die Futuristiese beeldhouwerk nie<sup>97)</sup>. In sommige van die beeldhoustukke se basisse word daar egter van abstrakte aspekte soos eenvoud, lyn en blokke gebruikgemaak. Hierdie faktore is grotendeels beïnvloed deur Futuristiese beeldhoukuns en word op hierdie manier gekombineer met die Griekse en veral Barok-tipe benaderings.

Die beeldhouwerke kan beskou word as 'n persoonlike interpretasie van beweging as element in die beeldhoukuns. Die Barok het hoofsaaklik as inspirasiebron gedien aangesien dit persoonlike voorkeur geniet b6 ander style.

Daar is besluit om sement-fondu en brons as mediums te gebruik, grootliks vanweë die feit dat daar reeds dikwels in die verlede met dié twee prosesse geëksperimenteer is. Verder het die keuse op hierdie twee mediums geval omdat dit voorkeur geniet bo ander beeldhoukuns-tegnieke en reeds tot 'n groot mate tegnies bemeester kon word.

## 2. Gietprosesse waarvan gebruikgemaak is

### 2.1 Die sement-fondu-gietproses

Die oorspronklike model vir 'n sement-fondu-beeldhoustuk word eers in klei gemoduleer. (In hierdie praktiese werke is daar slegs by die torso's gebruikgemaak van 'n lewende model). Sodra die klei-weergawe voltooi is, word 'n gips-gietvorm daarvan gemaak. Die klei word hierna verwyder en die gietvorms word met water skoongespuite. Daar is van tweestuk-gietvorms gebruikgemaak aangesien die torso-vorms eenvoudig was en nie 'n meervoudige gietvorms vereis het nie.

Die gips-gietvorms is deurgaans klam gehou aangesien 'n nat-gietvorm-benadering (sogenaamde 'wet-mould') gebruik is. Dit is dus onnodig om 'n skei-middel (soos seep) in die gietvorms te plaas aangesien die nattigheid bydra tot die loskom-proses van die sement-fondu uit die gietvorms.

---

97) Sien p.93.

Die sement-fondu gietproses word begin deur 'n lagie nat sement in die gietvorms aan te wend met 'n kwas. Hierdie sementlaag vorm die uiteindelijke oppervlak van die beeldhoustuk. Hierna word gehalveerde stroke glasvesel in 'n sement-en watermengsel gedoop en bo-op die eerste sementlagie vasgedruk met 'n kwas. Indien daar ongeveer vier tot vyf lae glasvesel op hierdie manier opgebou is, is die verlangde dikte wat die beeld se wand bereik ( $\pm \frac{1}{2}$  cm). Met hierdie benadering word daar gladnie van sand in die sement-mengsel gebruikgemaak nie. Die glasvesel-lae vervang die sand en dien in plaas daarvan as versterking en hegmiddel vir die sement-fondu. Die eindresultaat is merkwaardig lig, in teenstelling met die gevalle waar sand gebruik word.

Die twee gietvorms word opmekaar geplaas en aanmekaar geheg deur 'n strook glasvesel in die sement te doop en bo-oor die las te plaas. Die beeld word hierna klam gehou deur plastieksakke, om sodoende te verhoed dat die sement kraak.

Ná 24 uur is die sement-fondu hard genoeg en kan die gietvorm met 'n beitel afgekap word. Die uiteindelijke sementbeeld word met water-skuurpapier geskuur om 'n gladde afwerking te verkry. Die finale kleurproses van die beeld kan gedoen word deur die aanwending van verskeie dun lagies olievern (opgelos in terpentyn).

Sodra die verlangde kleur verkry is, word die beeldhouwerk gepoleer om die sement-oppervlak te seël en ook om 'n glansende effek te verkry.

## 2.2 Die brons-gietproses

Die oorspronklike model vir 'n bronsbeeld word eers in was gemoduleer. Sodra hierdie wasbeeldjie voltooi is word bronstoevoerpypies en lugpypies (beide uit was) aan die beeldjie vasgeheg. Die lugpypies verhoed lugborrels tydens die gietproses, terwyl die gesmelte brons deur die toevoerpypies na alle dele van die wasbeeldjie vervoer word.

'n Gietvorm (wat uit silika en grint-korrels bestaan) word hierna laag vir laag deur middel van doop-proses opgebou buite-om die was-

beeldjie. Indien hierdie gietvorm oral ongeveer 'n sentimeter dik is (ná  $\pm 10$  lae), word die binneste was uitgesmelt en die leë gietvorm opgewarm in 'n gas-oond. Gesmelte brons word dan binne-in dié warm gietvorm gegiet en ongeveer 'n uur gelaat om af te koel.

Ná afkoeling word die silika-gietvorm afgekap met 'n beitel. Die brons-toevoerpypies en luggypies word van die beeldjie afgesaag. Alle saagmerke word deur middel van verskillende gereedskap afgewerk sodat dié dele uiteindelik net soos die res van die beeld lyk.

Ten laaste word die bronsbeeldjie gepatineer en is dit gereed om op 'n basis gemonteer te word.

### 3. Individuele bespreking van die praktiese werke

#### 3.1 "Vincent"



Figuur 16 "Vincent" (Sement-fondu; glasvesel) Hoogte 70 cm

Hierdie beeld was eerste in die reeks torso's en kan beskou word as die aanvangswerk in die ontwikkeling van beweging as element uit dié reeks.

Deur middel van die torso se houding en spanning van spiere is daar gepoog om 'n illusie van beweging te bewerkstellig. In "Vincent" is daar 'n effense draai in die bolyf wat verder versterk word deur die gedraaide nek en kop. Beide arms is gelig en die figuur se ruggraat en liggaam vorm 'n tipe S-kurwe.

Ten tye van hierdie werkstuk se skepping was 'n geskikte model nie beskikbaar nie. Gevolglik, hoofsaaklik vanweë dié praktiese beperking, is die beeldhouwerk persoonlik-geïdealiseerd <sup>98)</sup> benader. Die natuur is as hoof-inspirasiebron geneem aangesien dit persoonlik as maatstaf beskou word van alles wat uniek en volmaak geskape is. <sup>99)</sup> Die persoonlike mening is verder dat die intuïsie (wat deel uitmaak van die metafisika) vir die kunstenaar onafskeidbaar is van sy rasonale denke.

Tydens die praktiese uitvoering van die beeldhouwerke is gevind dat die onderbewussyn en spirituele sy verder ook as inspirasie gedien het vir die werke. Die spirituele en rasonale werklikhede kan as afsonderlike aspekte beskou word maar is nou verwant en afhanklik van mekaar. Hegel <sup>100)</sup> se filosofie stem grootliks hiermee ooreen.

---

98) Persoonlik-geïdealiseerd: In dié opsig dat die werklike natuurlike en korrekte voorkoms van 'n figuur hier nagestreef is volgens persoonlike kennis van die natuur (anatomie), asook deur middel van intuïsie. Dit wil sê die natuur is wel as uitgangspunt gebruik.

99) In teenstelling hiermee was Plato van mening dat daar altyd een of ander tekortkoming in die natuur is en dat niks perfek is nie.

100) Sien p.24.

### 3.2 "Nike"



Figuur 17 "Nike" (sement-fondu) Hoogte 70 cm

"Nike" is 'n vrouetorso met arms wat agtertoe getrek is en eindig in vlerke. 'n Intense spierspanning word beklemtoon in die maag-, agteroor nek- en teruggeboë skouergedeeltes. Dié uitbeelding van gestrekte spiere suggereer grootliks 'n illusie van beweging en die figuur se houding versterk dié aspek verder. 'n Vleuelbegrip dui opsigself beweging aan en is dus hier geïmplimenteer om die illusionistiese beweging te beklemtoon. Die torso is vooroor gemonteer om die vleuel-aspek verder te beklemtoon.



Ná voltooiing van die beeldhouwerk is gevind dat daar 'n sterk ooreenkoms bestaan tussen dié "Nike" en die gevleuele Nike van Samothrace <sup>101)</sup> uit die Griekse era. Hierdie toevallige ooreenkoms was onbewustelik en daar is aanvanklik nie beplan om 'n soortgelyke produk as dié van die Griekse godin te skep nie. Nadat hierdie ooreenkoms geïdentifiseer is, is besluit om die "Nike" ook op 'n skipvormige basis te plaas. Alhoewel dié basis slegs uit 'n eenvoudige vorm bestaan wat herinner aan dié van 'n skip, was die Griekse Nike op 'n werklike skip gemonteer. Daar bestaan dus 'n groot verskil tussen hierdie twee beelde se basisse. Die oorspronklike Nike, wat as boegbeeld gedien het op 'n Griekse oorlogskip, het 'n tweeledige doel gedien. Eerstens was dit dekoratief van aard en tweedens het dit as simbool gedien vir

---

101 Sien p.56.

oorwinning. Daarenteen kan die "Nike" beskou word as 'n simboliese voorstelling van illusionistiese beweging.

Tydens die skepping van "Nike" is daar grootliks intuïtief te werk gegaan met behulp van die verbeelding. In teenstelling met die vorige werk, is hier 'n mate van fantasie te bespeur. Die vlerke van die torso is 'n aanduiding hiervan. Weereens kom die verbeeldingskrag (dit wil sê metafisiese) van die kunstenaar ter sprake. Die beeld is geskep deur middel van 'n kombinasie tussen naturalistiese elemente en fantasie.

Met aspekte soos intuïsie, verbeelding en fantasie is "Nike" oorwegend gegrond op die metafisiese wat vervolgens deel uitmaak van die emosionele- en spirituele werklikheid.

### 3.3 "Like this"



Figuur 18 "Like this" (Sement-fondu; glasvesel) Hoogte 70 cm

Hierdie torso se middellyf is gedraai en beide arms is gelig. "Like this" is gedurende dieselfde tydfase geproduseer as "Vincent". Beide beeldhouwerke is op dieselfde grondslag benader, dit wil sê

naturalisties, maar tog deur middel van 'n persoonlik-geïdealiseerde interpretasie. 102)

Die halfgemodelleerde koppe en gesigte van al die torso's verleen óf 'n tipe identiteit aan elke torso, óf dit kan selfs dui op 'n gebrek aan identiteit. Dié onvoltooide element bewerkstellig andersyds 'n tikkie misterie aan die werke en stimuleer die toeskouer se reaksie. Dit beklemtoon verder grootliks die metafisiese benadering en spirituele inslag van die praktiese werke.

Aangesien die torso's op ooghoogte uitgestal is kan die toeskouer dit van naderby aanskou. Op dié manier word 'n interaksie tussen kunswerk en toeskouer bewerkstellig.

### 3.4 "Enkeling"



Figuur 19 "Enkeling" (Brons gemonteer op staalbasis);  
Hoogte (Figuur) 20 cm: Hoogte (Basis) 120 cm

102) Sien p.100, voetnota 1.

"Enkeling" is 'n mansfiguurtjie. Vanweë die aard van die medium was dit moontlik om 'n vollengte weergawe van 'n figuur uit te beeld.

Met die skepping van dié beeldjie is gepoog om op klein skaal 'n figuurtjie te skep wat anatomies naturalisties is. Om 'n geloofwaardige houding en spierspanning te verkry, is die oorspronklike wasbeeld eers frontaal gemodelleer. Daarna is die figuur se arms, nek, middellyf en heupe gebuig en gedraai na die verlangde posisie. 'n Natuurlike en realistiese draai-effek het só tot stand gekom. Al die bronsfigure is op soortgelyke wyse gemodelleer. Die groen afwerking is verkry deur middel van 'n ammoniak- en wateroplossing wat oor die brons aangewend is. Plek-plek is 'n perskleurige resultaat verkry en selfs roesbruin-oranjes, afhangende van die bronsoppervlak se suurgehalte. Die oranje-geroesde staalbasis is met dieselfde oplossing behandel. Vanweë die uiteenlopende aard van die staal en brons is dié verskillende kleure deur middel van oksidasie verkry.



In "Enkeling" word 'n tipe dubbelsinnigheid uitgebeeld wat vrae by die toeskouer kan laat ontstaan. Die beeldjie kan vertolk word op verskillende maniere, wat van toeskouer tot toeskouer sal wissel. Enersyds blyk dit of die figuur vinnig vorentoe beweeg. Andersyds blyk dit asof die regterarm iets van die gesig probeer wegkeer. Dit kan selfs dui op 'n verberging van die beeld se identiteit, wat aansluiting vind by die keuse om die torso's se gesigte as halfgemodelleerd (en verborge) uit te beeld. Die werklike boodskap in "Enkeling" is egter geheimsinnig en word oorgelaat aan die toeskouer se verbeelding.

Soos reeds telkens in hierdie verhandeling genoem is, vul die rasionele- en spirituele (metafisiese) werklikhede mekaar aan. Die rasionele wêreld kan onderverdeel word in terme van fisiese, tasbare aspekte, byvoorbeeld die letterlike voorkoms en sigbare komposisionele aspekte van 'n kunswerk. Die metafisiese wêreld verteenwoordig weer die spirituele, emosionele en onsigbare aspekte van 'n kunswerk. Elke kunswerk kan dus in terme van fisiese- en metafisiese konsepte bespreek word.

Daar is gepoog om 'n spirituele konnotasie te heg aan elk van die praktiese werke. Dit kan persoonlike spirituele betekenis oordra of selfs 'n tipe atmosfeer skep wat die toeskouer sal ervaar. Daar word 'n ietwat misterieuse gevoel deur hierdie "Enkeling" oorgedra, wat dus resorteer onder die metafisika.

Die titel van die bronsbeeldjie dui op eensaamheid en isolasie. Dié faktore hou direk verband met emosionele- en spirituele gewaarwordinge en is gevolglik metafisies van aard.

Hierdie oorwegend metafisiese benadering stem ooreen met dié van Aristoteles en Descartes wat beide erkenning gegee het aan die belangrikheid van die metafisiese werklikheid.<sup>103)</sup> Comte daarenteen was, soos Kant<sup>104)</sup>, skepties teenoor dié aspek en het eerder die rasionele werklikheid voorgestaan.

---

103) Sien pp.30, 31.

104) Sien pp.20, 24.

### 3.5 "Three Graces"



Figuur 20 "Three Graces" (Brons op metaalbasis): Hoogte (figure) 20 cm; Hoogte (Basis) 120 cm

Die drie figure in hierdie beeldegroep is in 'n vrolike luim besig om 'n dansie uit te voer. Met behulp van uitgestrekte ledemate en waiende hare word 'n illusie van beweging bewerkstellig. Diagonale lyne word grootliks beklemtoon deur middel van opgeligte bene en swaaiende arms. 'n Heftige beweging word verder versterk deur die ekspressiewe houdings van die figuurtjies.



'n Sterk gevoel van fantasie word oorgedra deur dié kunswerk. Die figure herinner aan drie feë-agtige wesens wat 'n rituele dansie uitvoer. Op dié manier word 'n fantasie-atmosfeer deur die kunswerk geskep. Die figure dans op 'n ruimtelikbeperkte platvormpie wat op 'n hoë, smal staalkonstruksie gemonteer is. Wanneer hierdie konstruksie se hoogte in verband gebring word met die skaal van die figure, blyk die hoogte van die figure bo die grondoppervlak baie hoog te wees. Vanwee hierdie gewaarwording word 'n emosionele (spirituele) gevoel aan die toeskouer oorgedra. Indien die toeskouer dan die beeldjies aanskou, word die toeskouer intens bewus van die geweldige skaalverskil tussen hom en die drie figure. Die verhewe basis dra verder hiertoe by. As gevolg van die figure se plasing op die toeskouer se ooghoogte, word toeskouerbetrokkenheid en meelewing van die kunswerke gevolglik verhoog.

Die metafisiese en spirituele benadering in hierdie werkstuk verskil grootliks van dié wat die intellektualiste Plato en Kant voorgestaan het. Weens hulle skeptisisme aangaande die onsigbare metafisiese wêreld het hulle eerder die logiese redenasies van rasionalisme onderskryf. In teenstelling hiermee vind dié toegepaste metafisiese benadering egter aansluiting by filosowe soos Bergson, Hegel en Descartes. Die intuïtiewe en emosionele betrokkenheid by 'n kunswerk is volgens Bergson van uiterste belang. Hegel beklemtoon ook die onafskeidbare afhanklikheid tussen die rasonele- en die metafisiese sfere. Descartes het selfs 'n tweeledige teorie daargestel waarin hy die metafisika as 'n volwaardige studierigting beskou het.

Wat tyd, ruimte en beweging betref, blyk dit asof 'n oomblik vasgevang word in "Three Graces". Elke figuur is in 'n oomblik van aksie uitgebeeld.

Die heftige bewegingsaktiwiteit van die figuurtjies word ook verder juis beklemtoon as gevolg van die beperkte platvorm waarop hierdie bewegingsaksie plaasvind.

3.6 "Nissi" 105)



Figuur 21 "Nissi" (Brons gemonteer op sement-fondu en glasvesel): Hoogte 30 cm

Hierdie beeldhouwerk bestaan uit 'n enkele mansfiguur wat in samehang met 'n landskap weergegee word.

Van naderby sal gevind word dat dié landskap inderwaarheid 'n deel uitmaak van 'n torso, naamlik die bors- en maagdeelte. Hierdie kombinasie is deels toegepas om 'n skakel te vorm tussen die reeks bronsfigure en die torso's.

Die figuur hardloop en sy regterarm is uitgestrek in die lug. Beweging word bewerkstellig deur die draaiende torso, kop en uitgestrekte ledemate. Die regterwysvinger word in die lug gesteek

---

105) Die benaming "Nissi" is uit Hebreeus geneem en beteken 'God wat oorwinning gee'.

en dit blyk of die figuur 'n dringende en belangrike boodskap probeer oordra.



Na voltooiing van dié beeldhouwerk is gevind dat daar 'n ooreenkoms bestaan tussen dié figuur en die Liberty-figuur in 'n skildery van Delacroix. Dié skildery heet "Liberty leading the People" (1830) en die ooreenkoms is geleë in die houdings van die "Nissi"- en die "Liberty"- figure. Dié ooreenkoms is toevallig en nie doelbewus só beplan nie.

'n Naturalisties-filosofiese grondslag is deurentyd nagestreef sover dit die realistiese uitbeelding van anatomiese detail betref. Soos in die meeste ander beelde is dit egter die metafisiese filosofie wat hoofsaaklik hier deurskemer.

Aangesien die landskap waarop "Nissi" gemonteer is, deel uitmaak van 'n menslike torso, kan dit as metafisiese faktor beskou word. Vanweë die feit dat die figuur op 'n onwerklike (en dus metafisiese) landskap aangebring word, is die omgewing waarin die figuur homself bevind, nie logies verklaarbaar nie. Dié benadering hou dus verband met die spirituele.

Die toeskouer word hoofsaaklik betrek by die kunswerk deur middel van die torso-landskap waarop die figuur aangebring is. Dit vorm ast'ware 'n tipe dubbelsinnigheid waarmee die toeskouer gekonfronteer word en wat sy verbeelding aktiveer. Hierdie aspek herinner aan die Surrealisme waar onwerklikhede in die vorm van realistiese beelde as geloofwaardig aan die toeskouer voorgehou word. Dit is egter byna 'n droomwêreld wat só tot stand kom deur middel van 'n kombinasie tussen die realiteit en fantasie.

Vanweë die klein skaal waarin "Nissi" uitgebeeld is, kan die beeld self nie die toeskouer se ruimte betree soos byvoorbeeld 'n groot torso nie. Dit is eerder die toeskouer wat ast'ware gedwing word om nader aan die beeldjie te beweeg.

### 3.7 "Where are you?"



Figuur 22 "Where are you?" (Brons gemonteer op sement-fondu en glasvesel): Hoogte 30 cm

In hierdie werkstuk word figure weereens met 'n landskap (in die vorm van 'n skouer- en ruggedeelte van 'n torso) gekombineer.

Die drie bronsfiguurtjies stel 'n progressie van beweging voor. Dit kan ook as spirituele voorstelling van groei geïnterpreteer word.



In beide die landskappe van "Nissi" en "Where are you?" is daar van drie trappies gebruikgemaak. Dit simboliseer spirituele elemente en kan ook verband hou met die titel. Die beeld se titel is inderwaarheid 'n dubbelsinnigheid. Enersyds is dit bloot 'n vraag wat gevra word terwyl dit andersyds ook 'n persoonlike vraag is wat aan die toeskouer gestel word. Die toeskouer moet homself kan identifiseer met een van die drie stadiums wat deur die figure verteenwoordig word.

Drie opeenvolgende fases van 'n aksie word deur die figure uitgebeeld. Dus vind daar 'n verandering van posisie en houding plaas by elk van die drie figure. Die beeldhouwerk kan ook beskou word as een figuur wat terselfdertyd in drie verskillende stadia van beweging uitgebeeld is. Hierdie laaste beskouing kan direk in verband gebring word met Futurisme.

Die Futurist, Giacomo Balla, het in sy skildery getiteld "Vlug van die windswawels" (1913) van 'n verwante benadering gebruikgemaak. In hierdie skildery beeld Balla 'n reeks herhalende fatsoene van windswawels uit. Hierdeur poog hy om, deur middel van dié herhalings-element, beweging uit te beeld. Elke opeenvolgende swawelvlerk is op 'n volgende posisie uitgebeeld asof dit verder beweeg het. Op dié manier bewerkstellig Balla ast'ware 'n progressiewe vliegbeweging wat tegelykertyd uitgebeeld word. In

"Where are you?" is 'n soortgelyke benadering gevolg as dié van die Futuris. Die verskillende figure (en houdings van dié figure) verteenwoordig dus elk 'n fase in die bewegingsaksie wat plaasvind. In teenstelling met Balla wat grotendeels van 'n kombinasie tussen abstrakte, geometriese patrone en gestileerde swawels gebruikmaak het om voortdurende beweging uit te beeld, word daar in "Where are you?" slegs van realistiese beelde gebruikgemaak. 'n Verdere verskil tussen dié twee benaderings is dat "Where are you?" verskillende maniere van illusionistiese beweging kan interpreteer (soos bespreek). Balla het egter slegs gepoog om in sy skildery beweging in kontinuum (dit wil sê voortdurend of gelyktydig) voor te stel.

### 3.8 "It's your choice"



Figuur 23 "It's your choice" (Brons gemonteer op staalbasis;  
Hoogte (figure) 35 cm; Hoogte (basis) 120 cm)

Die twee figure word weergegee op 'n beperkte loopvlak en is in 'n onvermydelike konfrontasie betrokke. Vanweë dié smal, klein loopvlak word die interaksie en konfrontasie van die figure grootliks versterk. Elke figuur het slegs 'n beperkte ruimte van sowat 5 cm x 5 cm om te beslaan. Dit blyk asof hulle ast'ware oor dié beperkte ruimte stry. Soos by "Three graces" het hierdie beperkte loopvlak waarop die figure 'n illusionistiese bewegingsaksie uitvoer, ook 'n emosionele en selfs psigologiese uitwerking op die toeskouer. Die loopvlak is effens skuins. Die ietwat diagonale lyn wat só gevorm word impliseer 'n verdere wanbalans ten opsigte van die twee figure en wat elkeen simboliseer.



Deur middel van ekspressiewe gebare van beide figure (veral die vrou) word die illusie van beweging verder versterk. By die vrouefiguur dra die diagonale lyne van haar bene en arms en ook vooroor-houding grootliks by tot 'n meer dinamiese beweging as by die mansfiguur. Dié mansfiguur is meer vertikaal en staties uitgebeeld, alhoewel hy ook beweging suggereer. Vervolgens beeld die vroulike figuur 'n meer aggressiewe houding uit terwyl die manlike figuur meer staties, terughoudend en verdedigend voorkom. Soos by "Where are you?" kan hierdie twee figure ook verskillende mense of persoonlikhede verteenwoordig. Afhangende van 'n

toeskouer se "eie keuse" kan hy homself identifiseer met óf die aggressiewe (maar vrymoedige) vrouefiguur óf die verdedigende en terughoudende mansfiguur. Daar is onderliggende spirituele konnotasies wat persoonlike betekenis aan dié werkstuk verleen.

Ekspressiewe modellering word veral by die vrouefiguur beklemtoon. Sommige anatomiese detail is selfs oordrewe, byvoorbeeld die gebuigde regter-enkel en byna onnatuurlike draai in die heupe. Tog dra hierdie distorsies positief by tot 'n illusie van beweging. Die distorsies het intuïtief deel uitgemaak van die skeppingsproses. Dus is daar tot 'n mate sprake van 'n metafisiese (intuïtiewe) handeling wat gekombineer is met 'n naturalistiese uitbeelding van die anatomie.

### 3.9 "Dawid"



Figuur 24 "Dawid" (Sement-fondu; glasvesel); Lewensgrootte

Hierdie torso is 'n persoonlike verwerking van Bernini se Dawid <sup>106)</sup>. Soos vroeër gemeld, is besluit om met torso's te werk om sodoende te bewys dat arms en bene oorbodig is wat die uitbeelding van illusionistiese beweging betref <sup>107)</sup>

Die torso van ongeveer 1 m hoog kom baie groot en oorweldigend voor. Dit oorweldig ast'ware die toeskouer met sy monumentale voorkoms. Die toeskouer kan rondom die beeld beweeg en dit op ooghoogte besigtig.

Aangesien die Bernini-beeld grootliks 'n sterk suggestie van beweging uitbeeld <sup>108)</sup>, is besluit om van dieselfde houding gebruik te maak in "Dawid". Die vraag ontstaan of dit geldig is om van presies dieselfde houding gebruik te maak as dié van 'n bestaande beeldhouwerk. Hier word egter terugverwys na Munro (1975, p.335) se siening <sup>109)</sup> dat 'n terugkeer na die verlede in kuns nie noodwendig ongeldig is nie. Daar is besluit om die Dawidbeeld van Bernini in terme van 'n torso uit te beeld. Vervolgens sal dié twee verkil. Verder is daar gepoog om met 'n persoonlike benadering dieselfde tipe houding in die vorm van 'n torso uit te beeld. Die uiteindelijke produk sal dus noodwendig verskil aangesien daar 'n spesifieke ondersoek geloods is om 'n suggestie van beweging te skep deur middel van 'n torso, in teenstelling met 'n volledige figuur. Hierdie benadering word gevolglik verdedig op grond van Munro (1975, p.335) se regressie-teorie <sup>110)</sup>.

Deur middel van die manier waarvolgens die draaibeweging in "Dawid" se bolyf gekombineer word met die S-kurwe van die torso as 'n geheel, word die illusie van 'n spiraalbeweging geskep. Hierdie illusie van beweging word verder versterk deur die drapering wat spiraalvormig om die lendene gedraai is. Buiten die houding van die

---

106) Sien p.72.

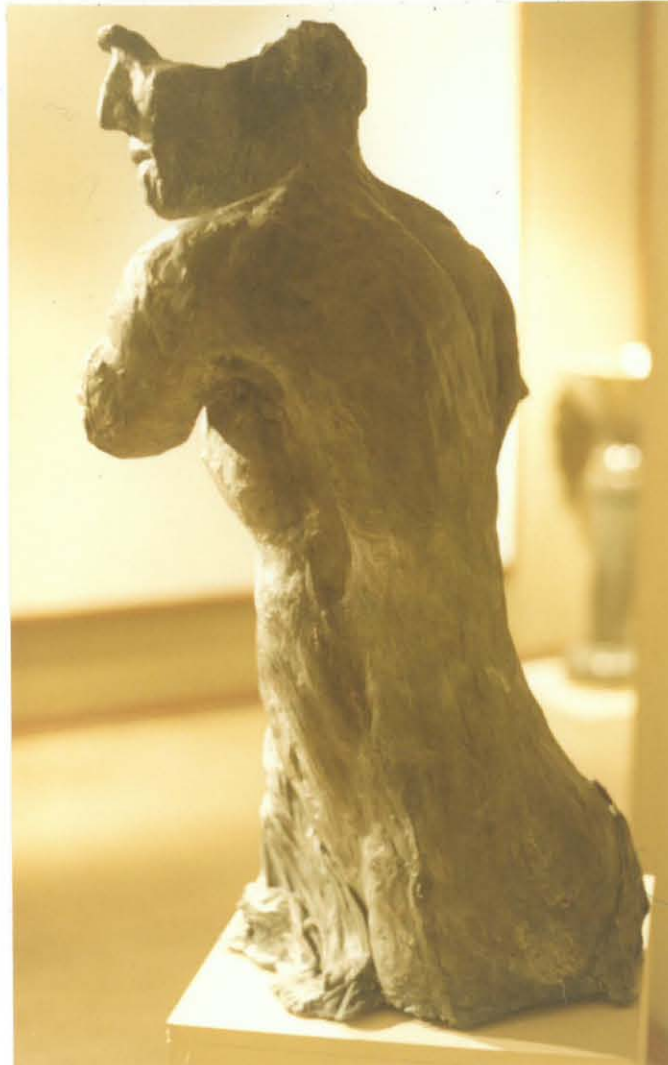
107) Sien p.95.

108) Sien p. 72.

109) Sien p.94.

110) Sien p.94.

figuur opsigself word die illusie van beweging verder ondersteun deur die bewegingsaksie wat deur die arms gesuggereer word.



'n Streng naturalistiese benadering is deurgaans in hierdie beeldhouwerk gehandhaaf. In teenstelling met werke soos "Vincent", "Nike" en "Like this" waar 'n persoonlik-idealistiese benadering ten opsigte van anatomiese detail toegepas is, is "Dawid" naturalisties benader. Die benaderings verskil aangesien hier van 'n lewende model gebruikgemaak is in teenstelling met die ander genoemde werke. "Dawid" stem ooreen met dieselfde naturalistiese benadering van die Baroktydperk. Die Baroknaturalisme was in dié tyd aan die orde van die dag vanweë die heersende wetenskaplike- en naturalistiese filosofieë van dié tyd. Baroknaturalisme was verder onafskeidbaar van die metafiesiese wêrelduitkyk en het deel gevorm

van die sielkunde van dié tyd <sup>111</sup>). So is die metafisiese sfeer dan ook in die praktiese werke gekombineer met ander elemente soos die naturalistiese uitbeelding van anatomie.

Met die effens vooroorleunende houding van die "Dawid"-figuur reik dit ast'ware uit na die omgewing. Op dié manier neem dit 'n deel van die toeskouer se ruimte in beslag. Dit veroorsaak dat die toeskouer meer betrokke raak en homself kan vereenselwig met die beeldhouwerk en dié se omgewing.

### 3.10 "Laokoön"



Figuur 25 "Laokoön" (Sement-fondu; glasvesel);  
Lewensgrootte

---

111) Sien pp.67, 68.

Soos by "Dawid" is die "Laokoön"-figuur uit die Griekse era <sup>112)</sup> bestudeer en hier in die vorm van 'n torso uitgebeeld <sup>113)</sup>.

Daar is ook van 'n liggaamsbouer as model gebruikgemaak om sodoende 'n naturalistiese anatomiese weergawe te verkry. Daar is 'n effense draai in die torso en intense spierspanning kom veral in die skouer-, maag- en ruggedeeltes voor. Soos by die Griekse Laokoön beeld hierdie figuur se gesig ook pyn en ongemak uit.



Die kronkelende slang wat in die oorspronklike Griekse beeld uitgebeeld is, is in dié geval weggelaat. Ten spyte van die feit dat daar aanvanklik 'n slang aangebring was op die "Laokoön"-figuur is later besluit om dit te verwyder. Alhoewel dié kronkelende element <sup>112)</sup> Sien p.58.

<sup>113)</sup> Sien p.116.

'n verdere illusie van beweging sou bewerkstellig, is dit verwyder om verwarring te voorkom. Daarmee sou dié beeld ook nie 'n eenheid vorm met die ander praktiese werk nie.

Soos by "Nike" word illusionistiese beweging in hierdie werkstuk oorwegend bewerkstellig deur middel van die styfgespande spiere van die figuur. Die onderlyf is effens na links gedraai en die ferm maagspiere is dienooreenkomstig gespanne. So word 'n effense S-kurwe bewerkstellig wat 'n illusie van beweging skep.

#### 4. Konklusie

Die teoretiese ondersoek na die verwantskap tussen ruimte, tyd en illusionistiese beweging in die Beeldhoukuns het grotendeels as rigsnoer en verwysing gedien vir die praktiese werke.

'n Persoonlike interpretasie van beweging as element in die Beeldhoukuns is uitgebeeld. 'n Beter begrip van die ruimte-, tyd- en bewegingsbegrippe met betrekking tot die Beeldhoukuns is gevorm. Die praktiese werke kan beskou word as 'n basis waarop verder gebou kan word in die toekoms.

Die teoretiese ondersoek na filosofiese beskouings in dié verhandeling het ook grootliks bygedra tot 'n begrip en vorming van 'n persoonlike filosofie ten opsigte van die Beeldhoukuns. Dit het ook verder as grondslag gedien om eie praktiese werke beter te begryp in terme van filosofiese denkwyses. Alhoewel die nut van die ondersoek na filosofiese teorieë nie altyd fisies sigbaar is nie, is dit as agtergrond van onskatbare waarde. Die ware bydrae het eers ná voltooiing van die praktiese werke deurgedring. Dié beeldhouwerke is grootliks afhanklik van die filosofiese grondslag en sou daarsonder heeltemal nutteloos wees.

Na aanleiding van die voorafgaande bespreking van die praktiese werke, het dit aan die lig gekom dat daar oorwegend van 'n kombinasie tussen metafisiese en naturalistiese filosofieë gebruikgemaak is. Veral die metafisiese denkwyse is van groot belang aangesien deurgaans gepoog is om 'n spirituele betekenis aan die beeldhouwerke te verleen.

Toekomstige praktiese werke sal ook op dieselfde metafisiese grondslag geskied, aangesien die spirituele sy van die lewe as dominante rigshoer en inspirasie beskou word. Wat die uitbeelding van 'n suggestie van beweging betref, sal dit moontlik later deur middel van eksperimentering gekombineer word met ware, fisiese beweging.

## BIBLIOGRAFIE

- Arnason, H., *A History of Modern Art : Painting, Sculpture, Architecture*; Thames and Hudson, London, 1977.
- Beset, M., *Art of the Twentieth Century*; Weidenfeld and Nicholson, London, 1976.
- Bullock, A., *The Fontana Dictionary of Modern Thought*; William Collins and Sons, London, 1977.
- Canaday, J., *Mainstreams of Modern Art*; Holt, Rinehart and Winston, New York, 1981.
- Casselman, R., *Continuum*; Richard Marek Publishers, New York, 1978.
- Collier, *Form, Space and Vision*; Prentice Hall, New Jersey, 1971.
- Conti, F., *How to Recognize Baroque Art*; Macdonald Educational Ltd., Milaan, 1978.
- Cooper, D., *The Cubist Epoch*; Phaidon Press, New York, 1971.
- De Ridder., *Art in Greece*; Paul, French, Trubner and Company, London, 1927.
- Dessoir, M., *Aesthetics and Theory of Art*; Wayne University Press, Detroit, 1970.
- De Villiers., *Nasionale Kernwoordeboek*; Nasou Beperk, Elsiesrivier (Kaap), 1967.
- Dickie, *Art and the Aesthetic*; Cornell University Press, London, 1974.
- Feldman, E.B., *Varieties of Visual Experience*; Harry N. Abrams, Inc., New York, 1981.
- Gablik, S., *Progress in Art*; Thames and Hudson, London, 1976.
- Gardner, H., *Art Through the Ages*; Harcourt Brace Jovanovich, Inc., New York, 1976.

- Gardner, *The Principles of Greek Art*; MacMillan, New York, 1914.
- Gentile, G., *The Philosophy of Art*; Cornell University Press, London, 1972.
- Gerhardus, M., *Cubism and Futurism*; Phaidon Press, Oxford, 1979.
- Goetz, *The New Encyclopaedia Britannica (Micropaedia)*; William Benton Publishers, Chicago, 1988.
- Gombrich, E., *Kuns deur die Eeue*; A.A. Balkema, Kaapstad, 1958.
- Gombrich, E., *Reflections on the History of Art : Views and Reviews*; Phaidon Press, Oxford, 1987.
- Hamilton, *Painting and Sculpture in Europe : 19880-1940*; Penquin Books, New York, 1967.
- Hamlyn, D., *A History of Western Philosophy*; Penquin Books, London, 1987.
- Hastings, *Encyclopaedia of Religion and Ethics*; T & T Clark, New York, 1955.
- Hauser, A., *The Social History of Art (Volume 1, 2)*; Routledge and Kegan Paul, London, 1952.
- Hauser, A., *The Social History of Art*; Aula-Boeken, Utrecht, 1959.
- Heyns, *Denkers deur die Eeue*; Tafelberg Uitgewers, Elsiesrivier (Kaap), 1967.
- Hirshen, J., *Art in the Ancient World*; Faber and Faber, London, 1981.
- Hofmann, W., *Turning Points in Twentieth Century Art, 1890-1917*, Phaidon Press, London, 1969.
- Honour, H., *A World History of Art*; MacMillan, London, 1982.
- Hulten, *Futurism and Futurisms*; Thames and Hudson, London, 1987.
- Hunter, *Modern Art*; Harry N. Abrams, New York, 1985.

- Irwin, *Winckelmann (Writings on Art)*; Phaidon Press, London, 1972.
- Kitson, M., *The Age of Baroque*; Paul Hamlyn, London, 1966.
- Kleinbauer, *Research Guide to the History of Western Art*; American Library Association, Chicago, 1982.
- Marais, J., *History of Philosophy*; Dover, New York, 1967.
- Margolis, J., *Art and Philosophy*; Harvester Press, Sussex, 1980/
- Martin, J.R., *Baroque*; Harper and Row, New York, 1977.
- Martin, M., *Futurist Art and Theory*; Clarendon Press, Oxford, 1968.
- Munro, T., *Evolution of the Arts*; Harry N. Abrams, New York, 1975.
- Myers, B., *Art and Civilization*; McGraw-Hill Book Company, New York, 1957.
- Myers, B., *The History of Art*; Viscount Books, Middlesex, 1985.
- Osborne, *The Oxford Companion to Art*; Clarendon Press, Oxford, 1970.
- Pater, W., *Greek Studies*; MacMillan, London, 1910.
- Preece, *Encyclopaedia Britannica*; William Benton Publishers, Chicago, 1971.
- Read, H., *The Styles of European Art*; Thames and Hudson, London, 1965.
- Ross, D., *Aristotle*; Methuen, London, 1977.
- Richardson, J., *Modern Art and Scientific Thought*; University Press, London, 1971.
- Runes, D., *Dictionary of Philosophy*; Littlefield, Adams & Co., New Jersey, 1962.
- Russel, B., *A History of Western Philosophy*; Simon and Schuster, New York, 1972.

Russel, B., *Wisdom of the West*; MacDonald, London, 1959.

Schoder, R., *Masterpieces of Greek Art*; Ares Publishers, Chicago, 1975.

Strong, *The Classical World*; Hamlyn, London, 1965.

Tisdall, *Futurism*; Oxford University Press, New York, 1978.

Urmson, *Concise Encyclopaedia of Western Philosophy and Philosophers*; Hitchenon, New York, 1960.

Werhane, H., *Philosophical Issues in Art*; Prentice Hall, New Jersey, 1984.

Winckelmann, J., *Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture*; Open Court Publishers, La Salle, 1987.

Wölfflin, H., *Principles of Art History*; Bell and Sons, London, 1932.

Die Bybel.