

**'N ONDERSOEK NA DIE AANWENDING VAN
(PIKTURALE METAFORE IN DIE
SKILDERKUNS MET BETREKKING TOT DIE
TEMA "DIE MENS SE SKENDING VAN SY
OMGEWING")**

DEUR

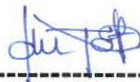
NELLIE DU TOIT

SEPTEMBER 1998



**INGEHANDIG OOREENKOMSTIG DIE VEREISTES VIR DIE
B-TECH GRAAD IN BEELDENDE KUNS AAN DIE FAKULTEIT
GEESTESWETENSKAPPE, TECHNIKON VRYSTAAT.**

Hiermee sertifiseer ek, die navorser, dat al die materiaal in hierdie dissertasie,
tensy anders vermeld, my eie is en dat die dissertasie aan geen ander instansie
voorgelê is vir kwalifikasie-doeleindes nie.



NELLIE DU TOIT

ERKENNINGS

My opregte dank en waardering aan:

- Mnr. LMJ van Vuuren vir sy geduld en tyd met die afhandeling van beide die teoretiese - en praktiese komponent van die navorsing.
- Mev. A Beukes en die personeel van die Technikon Vrystaat se Biblioteek vir haar hulp met die verkryging van navorsingsinligting.
- Julia Roux vir haar hulp met die uiteensetting en taalversorging van die navorsing.
- My ouers vir hul morele en finansiële bystand.
- God vir die krag wat Hy my gegee het om die studie te voltooi.

I H O U D S O P G A W E

HOOFSTUK 1

1.1	Die probleemstelling.....	1
1.2	Die subprobleme.....	1
1.3	Die hipoteses.....	2
1.4	Afbakening van die studieveld	3
1.5	Die definisie van terme	3
1.6	Aannames	3
1.7	Metode van navorsing	4
1.8	Die belangrikheid van die studie.....	4

HOOFSTUK 2

DIE KUNSTENAAR AS GEWETE VAN DIE SAMELEWING.....	6
---	----------

2.1 Die kunstenaar as gewete van die samelewing: algemene historiese agtergrond	7
2.1.1 Die Griekse tot Middeleeuse tydperke	7
2.1.2 Die Renaissance tot moderne tydperk	10
2.2. Kontemporêre teorieë: die kunstenaar as gewete van die samelewing	14
2.2.1 Norbert Lynton	14
2.2.2 E.J. De Jager	15
2.2.3 Lucy Lippard	16
2.2.4 Richard Cork.....	17
2.2.5 Suzi Gablik.....	18
2.3 Denkwyses oor die samelewing se invloed op die kunstenaar ...	19
2.3.1 Die Antieke tot Middeleeuse tydperke.....	19
2.3.2 Die Renaissance tot moderne tydperk.....	22
2.4 Kontemporêre teorieë: die samelewing se invloed op die kunstenaar	26
2.4.1 Trewin Copplestone	26
2.4.2 Meyer Schapiro	27
2.4.3 Frederick Hartt.....	28
2.4.4 William M Evan.....	29
2.4.5 Herbert Read.....	30
2.5 Konklusie.....	30

HOOFSTUK 3

KUNSTENAARS SE UITBEELDING VAN OMGEWINGSKWESSIES	37
3.1 Die samelewing se rol in die skending van die omgewing.....	38
3.2. Kontemporêre teorieë: omgewingskwessies in die beeldende kuns	40
3.2.1 Ian Rotherham.....	40
3.2.2 Geoff Lockwood	42
3.2.3 Suzi Gablik.....	43
3.2.4 Raymond Spurrier.....	45
3.2.5 Thomas Berry.....	46
3.3 Kontemporêre teorieë: omgewingskwessies in die Suid-Afrikaanse landskapskilder-kuns	48
3.3.1 Marion Arnold.....	48
3.3.2 Esmè Berman.....	49
3.4 Omgewingskwessies in die beeldende kuns:'n bespreking van geselekteerde kunstenaars se benadering.....	49
3.4.1 Kurt Schwitters (1887-1948).....	49
3.4.2 Anselm Kiefer (1945-).....	52
3.4.3 David Hanson (1948-).....	54
3.4.4 Mierle Laderman Ukeles (1936-).....	56
3.5 Die uitbeelding van omgewingskwessies in die werke van geselekteerde Suid-Afrikaanse kunstenaars.....	60
3.5.1 William Kentridge (1955-).....	60
3.5.2 Willie Bester (1956-).....	62
3.5.3 Mark Dixon (1957-1993).....	64
3.6 Konklusie.....	65

HOOFSTUK 4

ANALISE VAN GESELEKTEERDE SKILDERKUNSPROJEKTE:

TOEPASSING VAN DIE TEORETIESE NAVORSING..... 70

4.1 Uitbeelding van die tema in praktiese komponent van die navorsing 70

4.2 Bespreking van individuele kunswerke 71

4.2.1 Gekwesde erfenis..... 71

4.2.2 Futuristiese paradys..... 73

4.2.3 Dustcart..... 74

4.2.4 Man made Eden..... 75

4.2.5 Landskap – labirint..... 76

4.2.6 The Daily Wastelander..... 77

4.3 Konklusie 78

LITERATUURLYS..... 80

ILLUSTRASIES 84

ILLUSTRASIES VAN PRAKTIESE KOMPONENT 91

LYS VAN AFBEELDINGS 100

HOOFSTUK 1

1.1 Die probleemstelling

Die vraag is al dikwels gevra of kuns na 'n hoër doel moet streef as bloot estetiese verrukking. Behoort 'n kunstenaar en, nog belangriker, is hy daartoe in staat om op te tree as gewete van die samelewing waarin hy homself bevind. Dit dan veral met betrekking tot aspekte soos omgewingskending. Moet en kan die kunstenaar deur die metaforiese aanwending van sy genre 'n samelewing wakker skok en tot daadwerklike aksie oorhaal? Met die navorsingsprojek gaan hierdie vraagstukke onder die loep geneem word en gepoog word om moontlike antwoorde te verskaf.

Eerstens gaan bepaal word tot watter mate die kunstenaar oor die nodige kennis en insig rakende 'n bepaalde probleem of kwessie moet beskik om dan suksesvol as gewete te kan optree. In hierdie verband gaan ook na die mate waarin die kunstenaar beïnvloed word deur die voorskrifte van opdraggewers insake omgewingskending gekyk word. Verder word die invloed wat die kunstenaar uitoefen op 'n gemeenskap bespreek. Daarna gaan 'n ondersoek ingestel word na die pikturale metafore wat binne die konteks van Westerse en Suid-Afrikaanse landskapskilderkuns ontgin is. Geselekteerde kontemporêre kunstenaars se uitbeelding van omgewingskending as tema sal geanaliseer word. Daar gaan verder gepoog word om geskikte pikturale metafore binne die konteks van die tema te identifiseer wat dan vervolgens in kunswerke van die navorser ontgin kan word.

1.2 Die subprobleme

Die eerste subprobleem behels 'n ondersoek na die mate waarin die beeldende kunstenaar as gewete van die samelewing kan optree, die rol wat

opdraggewers speel om die beeldende kunstenaar tematies te beïnvloed en die invloed wat die beeldende kunstenaar as gewete van die samelewing uitoefen en spesifiek dan met betrekking tot omgewingskending.

Die tweede subprobleem behels 'n ondersoek na die pikturale metafore met betrekking tot omgewingskwessies wat binne die konteks van Westerse en Suid-Afrikaanse landskapskilderkuns ontgin is.

Die derde subprobleem is om geskikte pikturale metafore te identifiseer waarvolgens die tema van skending van die omgewing in bepaalde skilderkunswerke van die navorser ontgin kan word.

1.3 Die hipoteses

Die eerste hipotese is dat die beeldende kunstenaar kan optree as gewete van die samelewing sonder dat sy artistieke vryheid beperk word deur 'n te rigiede kondisionering deur opdraggewers.

Die tweede hipotese is dat pikturale metafore van omgewingskending wat deur kontemporêre Westerse en Suid-Afrikaanse kunstenaars aangewend word, geskoei is op 'n oorwegend profetiese toekomsblik, eerder as 'n bloot veroordelende nabetraging ten opsigte van omgewingskwessies.

Die derde hipotese is dat die visueel-metaforiese benadering wat met die praktiese komponent van hierdie studie beoog word, oor die potensiaal sal beskik om meersinnige en verbeeldingryke vertolking van die betrokke tema te stimuleer en dat dit vir die navorser moontlik sal wees om binne hierdie konteks 'n rol te vervul as gewete van die samelewing.

1.4 Afbakening van die studieveld

Aspekte soos polities-gefundeerde omgewingskwessies, chemiese aftakeling van die omgewing, skending van die oseaan en die vernietiging van die osoonlaag sal nie deur hierdie studie gedek word nie.

1.5 Die definisie van terme

Pikturale metafoor

'n Pikturale metafoor is 'n visuele analogie wat deur die kunstenaar in die kunswerk gesuggereer word ten einde meersinnige en verbeeldingryke vertolking van die kunswerk te fasiliteer.

Omgewing

Die omgewing sluit die onmiddellike fisiese omgewing in, hetsy landelik of stedelik.

Skending

Die aftakeling van die omgewing na aanleiding van misbruik deur die mens as dominante faktor word as skending omskryf.

1.6 Aannames

Die eerste aanname is dat die mens as dominante faktor die grootste impak op die natuur het en aanleiding gee tot omgewingskending.

Die tweede aanname is dat kunstenaars die publiek bewus kan maak van omgewingskending deur middel van pikturale metafore in hulle skilderwerk, maar dat kunstenaars nie die probleem in sy geheel kan oplos nie.

1.7 Metode van navorsing

Inligting sal primêr verkry word uit kunstydskrifte en boeke asook vanaf kunsmuseums. Inligting sal ook verkry word uit weekblaaie, maandblaaie en uit fotografiese verwysings. Die kunswerke van Suid-Afrikaanse en Westerse kunstenaars wat met omstrede omgewingskwessies gemoeid geraak het en dit uitgebeeld het, sal geanaliseer word. Om inligting in te win oor genoemde groepe sal veral biblioteke asook kunsmuseums geraadpleeg word.

Vir agtergrond oor omgewingskending en om 'n groter begrip daarvoor te ontwikkel sal die Department van Omgewingsgesondheid geraadpleeg word. Omgewingsbewaringsorganisasies soos **Enviroteach**, **Friends of the Earth**, **Environmental Investigation Agency** en die **International Institute for Environment** sal as addisionele bronverwysings aangewend word ten einde die navorser op hoogte hou van die nuutste ontwikkelings op die gebied van die betrokke tema.

1.8 Die belangrikheid van die studie

In Gen. 1 vers 26 gee God aan die mens die opdrag om te heers oor die visse in die see, oor die voëls in die lug, oor al die diere, die wilde diere en alles wat op die aarde kruip. Deur middel van verbeterde tegnologie en ook die bevolkingsaanwas word die heerskappy van mens oor natuur daaglik uitgebrei en bevestig. Die potensiaal van die mens om elke lewende organisme op aarde te vernietig, word egter terselfdertyd met elke treë na vooruitgang wesenlik bevestig.

Die konvensionele landskapsbeskouing van 'n natuurtoneel bestaande uit bosse en weivelde het plek gemaak vir 'n nuwe gesig- arbitrêr en



gefragmenteerd met sterk stedelike ondertone. Die wêreld is dus besig om radikaal te verander. Vrae wat onwillekeurig opkom is die volgende:

- hoe bewus is die samelewing van hierdie verandering,
- wat is hulle bereid om daaraan te doen; en
- wie behoort op te tree as gewete van die samelewing?

Dit blyk dat die kollektiewe bewussyn van die moderne samelewing oorwegend beperk is tot 'n voorkeur van en smagting na 'n oud-modiese, konvensionele landelike toneel. Die realiteit is egter dat die veranderinge binne genoemde tonele van so aard is dat 'n bloot konvensionele weergawe sekere problematiek inhou. Natuurlike beelde wat as inspirasie kon dien word toenemend uitgeput en veranderinge in die omgewing vind daagliks plaas.

Die beeldende kunstenaar kan dus:

- 'n blote weergawe gee van dit wat gesien word naamlik 'n verwronge, geskende omgewing,
- die skending ignoreer en 'n weergawe maak wat aan alle estetiese norme beantwoord; of
- deur gebruik te maak van pikturale metafore suggesties daarstel wat op indirekte wyse die betragter se gewete sal prikkel en sal dien as aansporing tot 'n groter bewuswording van omgewingskending.

Hierdie keuses bring die navorser te staan voor die volgende uitdagings naamlik:

- om 'n vindingrykheid aan die dag te lê om in die vervalte omgewing te soek na nuwe idees,
- om dieper te delf as bloot landskapskildering en die samelewing bewus te maak van die omgewingskending wat waargeneem word.

HOOFSTUK 2

DIE KUNSTENAAR AS GEWETE VAN DIE SAMELEWING

Ons is deel van 'n gemeenskap wat ons sensitiwiteit teenoor morele en spirituele sake drasties verminder het. Die probleem waarmee ons nou te kampe het, is hoe om 'n struktuur wat psigologiese en spirituele ontwikkeling temper, te hanteer en te verander. Die enigste oplossing blyk die totstand-koming van 'n definitiewe verandering binne die denke van die samelewing te wees. Op watter manier kan so 'n nuwe agenda of visie egter prakties binne die gemeenskap geïmplementeer word? In hierdie hoofstuk gaan gekyk word na watter veranderinge nodig of wenslik is, hoe dit bereik kan word en watter rol kuns en die kunstenaar kan speel om hierdie proses te fasiliteer.

Hierdie hoofstuk kan in twee dele verdeel word naamlik (i) die kunstenaar as gewete van die samelewing en (ii) die samelewing se invloed op die kunstenaar. In die eerste deel sal 'n kort historiese agtergrond bespreek word om die ontwikkeling van die kunstenaar se rol as gewete van die samelewing te identifiseer. Geselekteerde kontemporêre teorieë sal vervolgens bespreek word met betrekking tot die rol van die kunstenaar as gewete van die samelewing.

In die tweede deel van die hoofstuk gaan die ontwikkeling van die samelewing se invloed op die kunstenaar bespreek word. 'n Kort historiese oorsig gaan die ontwikkeling van die samelewing se invloed op die kunstenaar in duideliker perspektief stel, waarna 'n aantal geselekteerde teorieë in hierdie verband ontleed sal word. In die mate waarin hierdie twee aspekte binne die konteks van die beeldende kuns ondersoek word, word dit as inleidend beskou van hoe die kunstenaar as gewete van die samelewing kan optree binne die verband van omgewingskwessies.

2.1. Die kunstenaar as gewete van die samelewing: algemene historiese agtergrond

2.1.1 Die Griekse tot Middeleeuse tydperke

Daar kan nie na die kuns van die Griekse en Helleense tydperk gekyk word sonder om te verwys na bekende wysgere soos Plato, Sokrates en die heidense filosoof Aristotelis nie. Hierdie filosowe het die gedagtes en denke van die samelewing op alle vlakke beïnvloed en veral dan die kunstenaar wat gedurig gekonfronteer is met vraagstukke rakende die wese van die mens, sy bestaan, en veral sy doel en plek in die heelal.

Beide Plato en Sokrates het beweer dat kuns 'n tipe "techne" is en dat belangrike menslike kunsvorme soos musiek, skilder en beeldhou in navolging is van die siel, liggaam en aktiwiteite van die mens (Sporre, 1993: 110). Die omgekeerde is egter ook waar in soverre die aktiwiteite van die mens terselfdertyd beïnvloed kan word deur dit wat die kunstenaar tot stand bring. Om hierdie rede is Helleense kuns ryk aan tematiese variasie, vindingryke tegnieke en passie in die uitdrukking van die menslike bestaan.

Aanvanklik was die Grieke se enigste belangstelling daarin geleë dat hulle oplossings wou vind vir probleme wat uit hul skeppings voortgespruit het. Eksterne faktore soos byvoorbeeld die religieuse het 'n ondergeskikte rol in hul benadering gespeel (Gombrich, 1972: 77). Kunstenaars is egter gekonfronteer met die probleem van voortbestaan en verandering en gevolglik moes hulle hul aspirasies om 'n tydlose ideaal te vind, wysig. Die groei en ontwikkeling wat binne hul samelewing plaasgevind het, moes nou ook 'n plek vind in hul kunswerke (De La Croix, Kirkpatrick, & Tansey, 1986: 127).

Die helder idealisme van die 5e eeu v.C. het plek gemaak vir chroniese burgeroorloë, politieke onrus, skeptisisme en sinisme. Hierdie verandering het

meegebring dat al die vaardighede wat deur die eeue heen in Griekse kuns aangeleer is, aangewend is om verslag te lewer oor onder andere die oorlog (Gombrich, 1972: 79). Plato het besef dat die stand van kuns onlosmaaklik verbind was met die stand van die samelewing en dat die kunstenaar deur hul werk 'n verandering kon teweegbring in die ingesteldheid van die gemeenskap (Russel, 1991: 14). Die afleiding kan gemaak word dat daar reeds gedurende hierdie tydperk 'n klimaat van denke gevestig is waarin kunstenaars 'n invloed op die denkwyse van die samelewing uitgeoefen het.

Gedurende die 2e eeu v.C het daar 'n religieuse skeptisisme geheers wat eers met die geboorte van Christus verander het. Daar was nou 'n hoop buite die werklikheid en die kunstenaar kon uitstyg bo die elemente van naturalisme en gehoor gee aan 'n bonatuurlike inspirasie (Gough, 1973: 10). Die opkoms van die Christendom was egter sinoniem met vervolging - 'n situasie wat dit moeilik gemaak het vir die kunstenaar om openlik veral as religieuse gewete van die samelewing op te tree. Op die mure van die katakombes waarin die Christene geskuil het is 'n kru pikturale verslag van hul nuwe religieuse entoesiasme en hul poging om 'n eie estetiese kode te vestig (Copplesstone, 1983: 131). Dit is dan juis hier waar die kunstenaar 'n didaktiese rol kon speel en opgetree het as religieuse gewete van die samelewing waar hy deur middel van sy kunswerke Bybelverhale op eenvoudige en beknopte manier tot gelowiges kon bring wat nie kon lees of skryf nie.

Uit die voorbeelde van hierdie kunswerke uit die katakombes is dit duidelik dat die geestelike en simboliese betekenis van hierdie kunswerke van primêre belang was, terwyl algemene formele aspekte soos elemente van balans, verhouding en perspektief, sekondêr was. Dit was belangriker vir die kunstenaar om as religieuse gewete van die samelewing op te tree eerder as om goeie gehalte kuns te lewer. Die kunstenaar was dus nooit op soek na nuwe idees of modelle nie, hy moes slegs oor 'n deeglike kennis van die Christelike simboliek beskik.

Die Middeleeue, ook bekend as die Donker eeue, was leeg, ontoeganklik en neerdrukkend. Omring deur hierdie relatief oninspirerende milieu, het die Middeleeuse kunstenaar sy soeke gerig op die geestelike en is sy hele lewensopvatting bepaal deur een belangrike aspek, naamlik die Christelike geloof. Die sentrale wetenskap was die teologie, met alle ander wetenskappe ondergeskik daaraan. Ontwikkeling in die Middeleeue was gestrem, en het niks nuuts opgelewer nie. Kunsbeginsels is sonder teenkanting aanvaar soos dit van ouds af in streng formules oorgelewer is en bloot vanuit die Christelike geloof verklaar is (Copplestone, 1983: 250). Die implikasie daarvan dat Middeleeuse kunstenaars in diens van die kerk gestaan het, was dat die kunstenaar stagneer het in sy rol as gewete van die samelewing.

Nader aan die eeuwending het daar egter subtiële veranderings begin intree. Volgens De La Croix, et al. (1986: 312) het daar binne die Christelike geledere gedurende die 13e eeu 'n nuwe belangstelling oor die mens se natuurlike omgewing ontstaan - 'n soeke wat nie deur die bestaande geestelike dogmas onderdruk kon word nie. Die geleentheid het homself nou voorgedoen vir die kunstenaars om tydens die 13e eeu te kan optree as gewete van die samelewing omdat hulle nie meer bloot spreekbuis van die kerk was nie, maar deur 'n nuwe bewustheid rakende die waarde van die omgewing, hulself en hul idees met groter welslae aan 'n ewe soekende samelewing kan oordra. Die gevolge van die tegnologiese vooruitgang teen die einde van die eeu was so verreikend dat die mens se mag oor sy omgewing geweldig uitgebrei het (Ibid. 312). Die daarstelling van 'n gewete binne die samelewing het veral in die 13e eeu van kardinale belang geword om te verhoed dat die mens sy fisiese omgewing totaal misbruik.

2.1.2 Die Renaissance tot moderne tydperk

Die Renaissance kan samevattend beskryf word as 'n tydperk van vryheid van denke groei van die menswees en ook die eeu van ontwikkeling. Met die begin van die Renaissance het daar 'n verandering op sosiale en geestelike gebied gekom wat aan die mens groter vryheid tot ontwikkeling gebied het. Giovanni Pico della Mirandola, 'n Renaissance filosoof het die volgende oor die Renaissance kunstenaar verklaar:

"...Thou, contained by no limits of thy nature. We have set thee at the world's center... and have made thee neither of heaven nor of earth, neither mortal nor immortal, so that with freedom of choice and with honor...thou mayest fashion thyself in whatever shape thou shalt prefer"
(cf. De La Croix, et al. 1986: 523).

'n Daadwerklike verandering wat volgens Hauser (1989: 3;4) deur die Renaissance teweeg gebring is, was dat metafisiese simbolisme alle krag verloor het. As gevolg hiervan moes Renaissance kunstenaars hul mikpunte wysig en die empiriese wêreld meer bewustelik en definitief in hul werk verteenwoordig. Die kunstenaar het van 'n oorheersend religieuse posisie in die Middeleeue beweeg na 'n deels konseptuele en deels perseptuele benadering gedurende die Renaissance. Hoe meer die gemeenskap en ekonomie losgemaak is van die bande van geestelike dogmas, hoe vryliker het die kuns beweeg na die onmiddellike werklikheid en het die vroeëre ingesteldheid waarvolgens daar deels op die kunstenaar neergesien is, nou plek gemaak vir 'n ingesteldheid wat aan kunstenaars nuwe aansien binne die gemeenskap verleen het (De La Croix, et al. 1986: 525).

In die Europese lande is elke moontlike aspek van kuns aangewend om vroom emosies tot by die punt van ekstase te ontlok (De La Croix, et al. 1986: 712). Dit was moeilik vir die kunstenaar om gedurende die Renaissance tydperk as

gewete van die samelewing op te tree aangesien hy meestal gewerk het vir een of ander ryk aristokraat of koninklike en afhanklik was van die opdragte wat van hulle ontvang is. Dit het dus selde gebeur dat die kunstenaar gesprek het tot die gewone, alledaagse samelewing.

Copplestone (1983: 297) dui aan dat die magposisie van die aristokrasie en koninklikes van die Renaissance tydperk gedurende die 17e en 18e eeue bly voortbestaan het. Die 18e eeu was 'n tyd van verandering en revolusie in sekere opsigte en vooruitgang en stabiliteit in ander. Die Franse Revolusie van 1789 het 'n einde gemaak aan die kultuur van artistokratiese verfyning en die aanhang van oppervlakkige skoonheid. Die middelklas het vir hul plek in die samelewing begin meeding terwyl humanistiese sosio-filosofie gepoog het om plek te maak vir alle klasse in die sosiale spektrum (Sporre, 1993: 244). Die dinamika van hierdie revolusionêre tydperk met sy sosiale, politiese en industriële omwentelinge het volgens Fleming (1995: 543) die kunstenaar blootgestel aan die beeld van 'n vinnig veranderende wêreld. Kuns was nie meer bloot gerig tot 'n klein, gesofistikeerde groep aristokrate nie, maar eerder tot 'n groter, onbekende middelklas en die kunstenaar kon openlik optree as gewete binne hierdie uitgebreide gehoor. Die satire en sosiale kommentaar van verligte humaniste soos die Engelse skilder William Hogarth het 'n balans gevorm met die aristokratiese beuselagtighede kenmerkend van die Rococo styl. Hogarth (1697-1764) se reeks werke getiteld *Rake's Progress* en *Harlot's Progress* was 'n poging om die sosiale euwels van sy tyd te ontbloot en stewige middelklaswaardes onder die gemeenskap te vestig. Hogarth se kritiek het duidelik na vore gekom in hierdie reeks skilderye en was bedoel om mense aan te spoor tot die daad - karakteristiek eie aan die 18e eeuse humaniste (Sporre, 1995: 354). Talle kunstenaars het hom nagevolg om 'n verandering in die denke van die gemeenskap teweeg te bring.

Volgens De La Croix, et al., (1986: 785) het die pas gedurende die tweede helfte van die eeu versnel en het die stemming verander. Die geskiedenis het

blindelings voortbeweeg totdat dit 'n klimaks bereik het met die revolusies wat die eeuwending ingelei het. Die humanistiese beeld van die mens wat tydens die Renaissance geskep is, het gedurende hierdie tydperk vervaag en is selfs uitgewis. In die moderne epog is die mens ontnem van sy magposisie wat die Renaissance aan hom toegedien het as heerser oor die Godgeskape natuur (Ibid.: 770). Daarom is hy nie meer in die posisie as heerser oor die natuur nie, maar eerder 'n slagoffer van sy eie verwoestende mag.

Die revolutionêre veranderinge wat in die moderne wêreld op die gebied van die wetenskap, industrie en sosio-ekonomie plaasgevind het, het die karakteristieke ingesteldheid van ons tyd geskep: 'n mengsel van rusteloosheid, obsessie met vooruitgang en nuwighede asook 'n nimmereindigende bevraagtekening (De La Croix, et al. 1986: 771).

Tydens afloop van die industriële revolusie in Frankryk het duisende werkers na die stede gestroom net om in haglike omstandighede te leef. Kunstenaars het hulself toenemend deur hul kunswerke geïdentifiseer met die negatiewe implikasies van vooruitgang. Die kunstenaars en die samelewing van hierdie tydperk is oor die algemeen meer bedag gemaak op die geweldige mag van die algemene publiek. 'n Klemverskuiwing in die beskouing van kunstenaars het plaasgevind. Daar moes meer gekonsentreer word op die fisiese voorkoms van die wêreld asook op die lewenswyses van mense wat kon lei tot 'n verbetering in sosiale toestande (Coppstone, 1983: 293). In 1808 was die Spaanse skilder Francisco de Goya (1746-1828) 'n getuie van die swaarkry waardeur sy landgenote moes gaan tydens Napoleon se inval van Spanje. Hy het niks positiefs gesien in oorlog nie en was intens bewus van sy vaderland se verwoesting asook die bloedvergieting en ellende wat daarmee gepaard gegaan het. Goya se standpunt was dat die "Verligtings tydperk" rede en orde in die samelewing moes bring. Hy was die eerste skilder wat die afgrysligheid van die oorlog in sy skilderye uitgebeeld het in onder andere sy bekende werk getiteld. *3 Mei 1808*. Wat sosiale kommentaar betref het Goya 'n baie kragtige

standpunt gemaak (Ibid.: 348). Hy was een van die kunstenaars wat dit gewaag het om die euwels van die samelewing in bytende satires uit te beeld, veral in sy grafiese werk.

Die Engelse skilder Joseph William Turner (1775-1851) het in een van sy latere werke *Reën, Stoom, en Spoed* die kyker die blindelingse beweging van die Edinburg Express laat beleef. Die haas wat voor die trein uithardloop simboliseer beide spoed en die verromantiseerde siening van moderne tegnologie as bedreiging van die natuur en die organiese grondslag van die lewe (Hattingh, 1985: 540). Alhoewel kunstenaars gedurende hierdie tydperk uiteraard ook voordeel getrek het uit die vrugte wat deur die industriële revolusie opgelewer is, het hulle geensins gepoog om hierdie revolusie deur middel van hul kunswerke te verheerlik nie.

Realisme wat gedurende die middel 19e eeu tot stand gekom het was tekenend van 'n benadering waarvolgens kontemporêre tonele vanuit 'n sosialistiese oogpunt geskilder is en het klem geplaas op die onderdrukking van die enkeling deur die gemeenskap (Sporre, 1993: 393). Gustave Courbet (1819-77), die leier van die Realiste en een van die belangrikste eksponente van hierdie benadering, se mikpunt was om op objektiewe wyse verslag te lewer oor die gewoontes, idees en verskynsels kenmerkend van die kontemporêre Franse gemeenskap. As sosiale realis was Courbet meer ingestel op die oordra van 'n sosiale boodskap, as op 'n nadenkende reaksie.

Die 20e eeu kan beskou word as die bloeitydperk van modernisme. Kuns het homself losgemaak van sy sosiale bande om sy kreatiewe essensie te probeer behou. Die verontmensliking wat plaasgevind het gedurende die eerste dekades van die eeu was in reaksie op die geestelike ongemak wat die kunstenaar ondervind het ten opsigte van kapitalisasie en totalitêre gemeenskappe (Gablik, 1984: 21). In teenkanting met materialistiese waardes en as gevolg van die geestelike ineenstorting wat gevolg het na die val van

godsdienst in die moderne gemeenskap, het die kunstenaar weggedraai van die wêreld en na homself en sy innerlike wese gekeer. Indien die wêreld hul geen betekenis kon bied nie, sou hulle dit in hulself vind. Die meeste vroeg 20e eeuse kunstenaars het van die veronderstelling uitgegaan dat 'n kunswerk 'n suiwer onafhanklike skepping was met 'n eie, hoofsaaklik geestelike, essensie (Ibid.: 21).

2.2. Kontemporêre teorieë: die kunstenaar as gewete van die samelewing

2.2.1 Norbert Lynton

Lynton (1989: 356-357), 'n professor in kunsgeskiedenis aan die Sussex Universiteit in Engeland en eertydse kunshistorikus en kritikus is van mening dat die samelewing aan die kunstenaar sy morele vryheid wil gee, maar dat die samelewing dit terselfdertyd nie kan verdra wanneer hierdie vryheid buite hul begripsvermoë beweeg nie, in vrees dat daar op satiriese wyse met hul gespot word. Die houdings teenoor die eietydse kunstenaar, houdings wat deur die media tot stand gebring is, is volgens Lynton (1989: 360) te verwarrend om 'n besef te vestig dat die kunstenaar dikwels nie kuns beoefen vir doeleindes van eie ambisie, wêreldse sukses of die ontwikkeling van bloot persoonlike artistieke idees nie, maar dat dit soms handel oor 'n humanitêre saak.

Lynton (Ibid.: 361) wys daarop dat daar 'n onderskeid getref kan word tussen die kunstenaar as leermeester en kunstenaar as navorser. Beide bly primêr kunstenaars, maar as leermeester het die kunstenaar 'n groter bewustheid van die publiek wat hy aanspreek en gebruik hy dan sy kuns, al is dit net gedeeltelik, om 'n invloed uit te oefen. Aan die ander kant gee die kunstenaar as navorser weer voorkeur aan die definiëring van sy artistieke probleme en die strewe na 'n oplossing. Lynton (Ibid.: 362) is van mening dat kunstenaars wat hul kuns openlik en direk gebruik vir sosiale verklaring en vermanings,



duidelik die rol van leermeesters vervul. 'n Minder gepolariseerde manier waarop die sosiale rol van 'n kunstenaar se werk bepaal kon word, is om sy werksproses (beide verstandelik en fisies) te ondersoek en te beoordeel. So vra kunstenaars dan dikwels dat hul werk nie slegs op grond van die eindproduk beoordeel moet word nie, maar as deel van 'n komplekse reeks aktiwiteite.

Volgens Lynton (Ibid.: 94) kan die kunstenaar self besluit of hy na binne wil fokus en dit wat hy daar vind met die wêreld wil deel op grond van die talle ooreenkomste tussen mense, en of hy na buite wil fokus om vorms en ritmes wat opmerklik is in die eksterne wêreld, uit te beeld.

2.2.2 E.J. De Jager

Volgens De Jager (1992: 43), 'n lektor aan die Universiteit van Ciskei, is dit duidelik dat daar onderlinge verbande bestaan tussen die individuele kunstenaar en sy kuns en die kunstenaar en sy gemeenskap en kultuur. Aangesien die twee verhoudings nie losstaande van mekaar funksioneer nie, staan die gemeenskap en kuns ook in 'n bepaalde verband tot mekaar. Die kunstenaar, die kunswerk en die gemeenskap funksioneer in wisselwerking met mekaar om 'n netwerk te vorm. Kuns en die gemeenskap, met as gemene deler, die kunstenaar, toon hiervolgens nie net 'n onderlinge verwantskap met mekaar nie, maar ook 'n onderlinge afhanklikheid. De Jager (Ibid.: 43) is van mening dat kuns nie sonder georganiseerde menslike handeling asook sosiale en kulturele waardes kan bestaan nie. In hierdie verband is die individuele kunstenaar, noodgedwonge deel van 'n gemeenskap, die skakel tussen kuns en kultuur deurdat hy nie net betrokke is by die refleksie van sy eie persoonlike gevoelens en idees nie, maar terselfdertyd ook die gevoelens en denkwyses van die samelewing en kultuur weerspieël.

Net soos Lynton is De Jager van mening dat die kunstenaar daartoe in staat is om die gevoelens en idees van die betrokke samelewing uit te lig in sy kreatiewe uitbeeldings. Dit word gedoen deur middel van simbole wat verkry is uit die waardesisteem van sy gemeenskap. Die rol van die kunstenaar as innoverende skepper moet daarom nie misken word nie aangesien hy dikwels 'n belangrike skakel is wat verantwoordelik is vir die daargestelling en totstandkoming van sekere waardes. De Jager (Ibid.: 43) illustreer duidelik dat 'n kunstenaar se werk tot 'n sekere mate altyd die weerspieëling is van die waardes en simbole van sy kultuur en gemeenskap wanneer hy beklemtoon dat kuns die spieël is waarin die mens homself, sy medemens, hul optredes en bestaan, hul geloof, hul hoop en wanhoop kan sien. Die mens poog hiervolgens deur sy kreatiewe denkwysse en optrede asook deur die kunsproses in sy geheel, om al hierdie aspekte in estetiese terme uit te druk.

2.2.3 Lucy Lippard

Die uitgesproke Amerikaanse feminis en sosiale kritikus, Lucy Lippard, het formalisme beveg en net soos De Jager en Lynton nadruklik geëis dat kuns 'n boodskap moes oordra. Vanweë haar betrokkenheid by sosiale en politieke kwessies, was sy een van die mense wat diep bekommerd was oor die verskuiwing na radikalisme en die estetiese wat karakteriserend was van so baie laat-modernistiese kunswerke. Lippard (cf. Gablik 1984: 26) het dit problematies gevind om 'n goeie middeweg te vind tussen suiwer estetika en sosiale propaganda en sy het beklemtoon dat kunstenaars 'n sosiaal verantwoordelike rol moet vervul, ongeag die soort kuns wat hul beoefen (cf. Gablik, 1984: 26).

Sedertien het sy gepoog om die modernistiese idee te probeer wysig dat die kunstenaar sy kuns moet prysgee as hy deel wil wees van die wêreld, of dat hy die wêreld moet prysgee as hy 'n goeie kunstenaar wil wees.

2.2.4 Richard Cork

Volgens Cork (cf. Gablik, 1991: 28), eertydse redakteur van *Studio International* en kunskritikus van die *London Evening Standard*, word kunstenaars van die Avant-garde beweging verblind deur hul weiering om vir enige iemand buiten vir hulself te werk en klou hul soos drenkelinge vas aan hul artistieke vryheid. Cork sluit by Lippard aan as hy sê dat kunstenaars hulle boodskappe aan 'n kultuurarm samelewing moet oordra ten einde as gewete van die samelewing te kan optree. Kuns behoort hiervolgens aan die massa en nie net aan 'n kwynende groeie van die elite nie. Sy grootste beswaar is dat die meeste hedendaagse kunstenaars hulself terugtrek in een of ander innerlike heiligdom of private verbeeldingswêreld.

Volgens Cork (Ibid.: 32) het sosialistiese sisteme nie beter kuns tot stand gebring as die meer markgerigte sisteme nie, maar eerder aan die individu minder vryheid gebied en veral sy vryheid van keuse beperk. Hy wys daarop dat die kunstenaar van die moderne kapitalistiese samelewing gewoonlik die gemeenskap verag waarin hul hulself bevind. Die kwessie word verder beklemtoon dat groot kunswerke byna nooit sosiaal verheerlikend was nie maar eerder openlik vyandiggesind en ongevoelig was teenoor die sosiale orde. Omdat moderne kuns dan primêr die verduideliking van die kunstenaar se innerlike wêreld is, is dit nie in staat om diepere sosiale waardes uit te druk nie (Ibid.: 31).

In teenstelling met vorige samelewings wat gegrond was op die beperkinge van die mens se lot, suggereer die hedendaagse samelewing volgens Cork (Ibid.: 32) 'n lewe sonder beperkinge wat die mens in staat stel om op ongebonde wyse enige gemeenskaplike verpligtinge aan te gaan wat kan verhoed dat vryheid selfsugtig en eng raak. Namate 'n kultuur gevestig word waarvolgens die kunstenaar en gemeenskap in wisselwerking kan optree, kan die samelewing moontlik 'n posisie van balans vestig tussen die twee uiterstes

van Marxistiese sosialisme wat die estetiese karakter van kuns misken, en die estetiese formalisme wat kuns beskou as sosiaal onvoorwaardelik en outonoom. Binne hierdie verband is Cork (Ibid.: 33-34) van mening dat kuns deur die hedendaagse kunswêreld tot 'n onegte werklikheid manipuleer word.

2.2.5 Suzi Gablik

Volgens Gablik (1984: 29) eertydse lektor, kunstenaar en professor van die *Virginia College of Art and Science* is kunstenaars wat vir die gemeenskap werk die enigste kunstenaars wat hul vaardighede in diens van die gemeenskap stel.

Indien die kunstenaar se rol in die Westerse samelewing tot die kantlyn beperk is, is dit volgens Gablik (1984: 29) nie omdat moderne kuns intrinsiek defektief is nie, maar wêl omdat die gemeenskap kuns van alle waarde ontbloom het, net soos kuns die samelewing van 'n betekenisvolle geestelike ondervinding ontnem het. Die probleem van onenigheid tussen kuns en die gemeenskap moet hiervolgens eerstens as 'n sosiale probleem beskou word wat toegeskryf kan word aan 'n gebrek in die waardesisteem van die moderne samelewing, en nie aan enige defekte wat inherent is tot kuns nie (Gablik, 1984: 29).

Gablik (1991: 7) is van mening dat die meeste kunstenaars kuns sien as 'n gebied waarin individuele vryheid en uitdrukking nagevolg kan word. So impliseer die modernistiese kunsrigting vryheid van die eise van die gemeenskap, teenoor verpligtinge van die wêreldprobleme. In die skepping van 'n nuwe paradigma sal kunstenaars egter 'n strewe reflekteer om deelagtig te wees aan die sosiale omgewing; met die klem wat nou op die gemeenskap en omgewing val eerder as op individuele prestasies. Gablik (1991: 8) wys daarop dat die ekologiese perspektief nie die estetiese vervang nie, maar eerder 'n beter verklaring gee van wat kuns se doelwitte en strewes is. Die

betekenis en doel van kuns buite die formele kunsspektrum word herformuleer om sodoende die gebrek aan besorgdheid binne die estetiese model aan te vul met die sake rakende konteks en sosiale verantwoordelikheid.

Gablik (1991: 25) is verder van mening dat die selfidentifiserende rol wat die kunstenaar inneem, hetsy dië van iemand wat verborgenhede onthul of dië van 'n kulturele heler, beïnvloed word deur sy persoonlike siening rakende verantwoordelikhede binne die gemeenskap en die wyse waarop 'n afwyking van die kapitalistiese en patriargale sisteme sy sukses sal beïnvloed.

2.3 Denkwyses oor die samelewing se invloed op die kunstenaar

2.3.1 Die Antieke tot Middeleeuse tydperk

Die manier waarop die Antieke kunstenaar kuns gelewer het was gegrond op 'n reeks vooropgestelde idees wat oor die eeue heen deur die samelewing vasgestel is. 'n Goeie voorbeeld hiervan is Egiptiese kuns wat bestaan het uit 'n stel baie streng wette wat elke kunstenaar van kindsbeen af moes aanleer. So byvoorbeeld moes sittende beelde meestal hul hande op hul knieë gehad het, mans in donkerder kleurskakerings geskilder word, en moes die voorgeskrewe voorkoms van elke Egiptiese god streng nagekom word (Gombrich, 1972: 36-38).

Alhoewel die Grieke die idee van demokrasie uitgevind het en aan latere beskawings oorgedra het, is die meeste Griekse state, selfs al is hulle gekonstitueer as demokrasieë, beheer deur die ryk artistokrasie (De La Croix, et al. 1986: 127). Die ryk Grieke wat in beheer gestaan het van sake in die stede en hul tyd spandeer het met nimmereindigende filosofiese argumente het meestal neergesien op beeldhouers en skilders en hulle beskou as minderwaardige werkers wat hul opdragte soos vakmanne moes uitvoer. Die

gevolg was dat die meeste skilder-en beeldhouwerke in opdrag van die aristokrasie uitgevoer is (Mchugh, 1994: 227).

Gedurende die Helleense tydperk het die afstand tussen opdraggewer en kunstenaar progressief vernou (De La Croix, et al. 1986: 169). Binne hierdie hegte verhouding was die kunstenaar in staat om 'n balans te vind tussen die gehoorsaamheid aan reëls en vryheid binne die reëls. Wanneer nou teruggekyk word na hierdie tydperk kan gesien word hoe die bereiking van hierdie balans bewonderenswaardige kunswerke tot gevolg gehad het (Gombrich, 1972: 48-49).

Tydens die Christelike tydperk is die kunstenaars tot só 'n mate aan reëls verbind in die uitbeelding van die heiliges dat hul eie artistieke vryheid en vermoëns nooit ontgin kon word nie. Die kunswerke wat voortgespruit het uit hierdie tydperk, het beslis die Christelike saak gedien. Bybelverhale en die leerstellings van die kerk is nie deur die geskrewe woord aan die ongeletterde menigtes tuisgebring nie, maar wel deur afbeeldings daarvan (De La Croix, et al. 1986: 178). Dit het meegebring dat die kunstenaar in diens van die kerk gestaan het en gevolglik deur die wette van die kerk beperk en beheer is. Opdragte kon dus nie volgens 'n eie, persoonlike siening uitgevoer word nie, maar wél volgens 'n voorgeskrewe styl. Die kerk was so rigied in die beheer wat hulle uitgeoefen het op die kunstenaars wat tempels moes versier, dat die kunstenaar geen vryheid van keuse gehad het ten opsigte van onderwerp en uitvoering nie. Die kerk het selfs handleidings uitgegee oor die tipe onderwerpe wat geskilder moes word (Gough, 1973: 13,14). Die gevolg hiervan was 'n algehele degradasie en vervlakking in die gehalte van kunswerke van die Christelike tydperk. Ten spyte daarvan dat die kunstenaar die suiwerste vorm van inspirasie in godsdienst gehad het, het die Christelike kuns onder hierdie dominerende opdraggewing versmoor. Vir byna 6 eeue is die kunstenaar se kreatiwiteit onderdruk deur die mag van die kerk. Volgens Copplestone (1983: 113) het die Middeleeuse kunstenaar aan 'n gilde behoort,

wat naas die koning, pous en aristokrasie, hom van genoeg opdragte voorsien het sodat hy 'n goeie bestaan kon voer. Geleidelike meganisering het die handewerkers hul werk ontnem en met die verdwyning van die klasseverskil, het die kunstenaar van sy vaste klante onder die aristokrasie verloor.

Die fokus van die opdraggewer het verskuif vanaf die klooster na die katedraal. Laasgenoemde het 'n belangrike kulturele fokuspunt geword omdat dit groot stedelike gemeenskappe gedien het (Copplestone, 1983: 113). Die rol van die kerk was nie meer om die oordenkende monnik te inspireer of om die leek met sy onwaardigheid te oorweldig soos in die Roomse era nie. In plaas daarvan is daar gepoog om deur die geweldige omvang en skoonheid van geboue 'n sin van die allesomvattende mag van die koninkryk van God weer te gee (Ibid.: 113).

Volgens Copplestone (Ibid.: 120) kon geld altyd kulturele bedrywighede genereer en het welgestelde landhere bly funksioneer as belangrike opdraggewers. Hoe ryker hulle was, hoe kwistiger was hul opdragte. Gedurende die laat Middeleeue was van die ryker inwoners nie meer tevrede om naamloos te bly nie en het 'n reeks nuwe tipe klein-skaalse opdraggewers ontwikkel wat kunstenaars in diens geneem het om aan hul kulturele behoeftes te voorsien.

Die opdraggewer het stelselmatig sy persoonlikheid en karakter letterlik deel laat vorm van 'n kunswerk. Aanvanklik was hy 'n vroom donateur wat beskeie in 'n hoekie van die skildery gekniel het, maar geleidelik het die opdraggewer in grootte en belangrikheid gegroei totdat hy, in kunswerke van hierdie tydperk op dieselfde skaal geskilder is as die heilige figure (Read, 1964: 26; 27).

2.3.2 Die Renaissance tot moderne tydperk

Volgens Schapiro (1994: 229) het die kunstenaar gedurende die pre-Renaissance die status van werknemer gehad en was kunstenaars oor die algemeen eerder bekend as ambagsmanne en is hul geag in dieselfde lig as messelaars en ystersmede. Kunstenaars se werke is verder streng gereguleer deur die voorskrifte van die kerk en die gildes waaraan hulle behoort het.

Dit blyk asof kunstenaars min kunswerke spontaan en sonder 'n opdrag geskep het (Schapiro, 1994: 227). Die meeste belangrike skilderye en beelde van die Renaissance kunstenaar is in opdrag van een of ander ryk en magtige individu of groep gemaak (Ibid.: 230). Aangesien opdraggewers tipiese verteenwoordigers was van die gemeenskap waarin hulle hulself bevind het, het die kunstenaar die opdraggewer se behoeftes en smake tot op die letter probeer uitvoer. Renaissance kunstenaars se kunswerke het daarom sonder uitsondering 'n spesifieke funksie gehad. Dit kon dalk die uitdrukking wees van pouslike mag, die aspirasies van die gemeenskap, 'n indikasie van die rykdom van die heerser of familie, die republikeinse houding van die Florentynse stadsraad, of die uitdrukking van Venesiaanse outoriteite (Copplestone, 1983: 174).

As gevolg van die stygende vraag na kunswerke gedurende die Renaissance, het die kunstenaar se status begin verhoog vanaf dié van 'n burgerlike handwerker tot 'n vryer, intellektuele wese. Die gevolg was dat daar teen die middel van die 15e eeu 'n wending ingetree het in die opdraggewer se houding teenoor die kunstenaar. Hierdie verandering in die status van die kunstenaar en die ontwikkelde verhouding tussen hom en sy opdraggewer het na vore getree in die artistieke karakter van die vroeë Renaissance skilderye en beeldhouwerke (Copplestone, 1983: 176).

Opdraggewers het die kunstenaar gewoonlik voorsien van gedetailleerde instruksies, maar het tog aan die kunstenaar geleentheid gebied om homself te laat geld ten opsigte van styl en onderwerp. Sekere innovasies is direk aan die kunstenaar toe te skryf wat daarop dui dat die kunstenaar tog met verloop van die tyd ontwikkel het tot 'n onafhanklike en gerespekteerde figuur. Dit het dikwels gebeur dat 'n tussenganger opgetree het tussen opdraggewer en kunstenaar om sodoende beide partye tevrede te hou. Dit was veral die kunstenaar wat gehelp is om die verlangde onderwerp na behore uit te voer. 'n Algemene gebruik was om 'n kontrak op te stel tussen kunstenaar en opdraggewer waarin aanduidings gegee is oor die houdings en verwagtinge van beide partye (Copplestone, 1983: 176).

Die rol van die religieuse het afgeneem en die klem het verskuif vanaf die beskermheer na die kunstenaar self (Read, 1964: 62). Die verhouding tussen beskermheer en kunstenaar was so verfyn dat die beskermheer vereër is bloot omdat hy met 'n sekere kunstenaar geassosieer is. Hiervolgens is 'n situasie geskep waarvolgens die kunstenaar, eerder as die opdraggewer vereër is (Ibid.: 62). Die nuwe artistieke eise het 'n dramatiese en permanente verandering in die posisie en status van die kunstenaar meegebring wat ook in die verhouding tussen kunstenaar en opdraggewer weerspieël word (Copplestone, 1983: 174). 'n Verdere element wat tot die lewens van kunstenaars gevoeg is en vroeër gedurende die Middeleeue nie algemeen toeganklik was nie, was meer geleentheid om oor die grense heen te reis om opdragte uit te voer. Die kunstenaars het in aanraking gekom met internasionale kulture wat 'n ryker dimensie aan hul werk verleen het en waardeur suiwer plaaslike tradisies verbreek is (Ibid.: 176).

In teenstelling met Read is Evan (cf. Schapiro, 1994: 228) egter van mening dat opdraggewers na afloop van die Renaissance weer die rol van werkgever/kliënt teenoor die kunstenaar ingeneem het en dat die outonomie van die kunstenaar sodoende bedreig is. As werkgever het die opdraggewer

veronderstel dat hy die reg gehad het om presies te spesifiseer hoe die eindproduk moes lyk na aanleiding van sy formele of informele kontraktuele verbintenis met sy werknemer.

Die 18e eeu is gekenmerk as 'n periode van stryd tussen kunstenaars en kunsskrywers en kritici wat die kuns- en modeneigings van die tyd voorgeskryf het. Die leiers in die kunste het bestaan uit 'n intellektuele groep, afkomstig uit die middelklas. Na afloop van die industriële revolusie het kunstenaars ter wille van finansiële oorlewing parasities afhanklik geraak van hul opdraggewers (Read, 1964: 26). Die kunstenaar het kruiperig die sienswyse van die opdraggewer en die bestaande sosiale strukture aangehang. Daar was geen inspirasie te kry uit die gemeenskap nie en die kuns het verarm en gesofistikeerd geraak en op geestelike vlak sonder doel voortbestaan. Schapiro (1994: 201) het aangedui dat die Franse filosoof Diderot (1713-1784) probleme vir die moderne kunstenaar antisipeer het as gevolg van moderne kunstenaars se aandrang op kunstenaarsoutonomie en op 'n inhoud wat tot die morele bewussyn van die publiek gespreek het. Vir Diderot was die kunstenaar die verpersoonliking van 'n vry mens. Dit is deur die vryheid en individualiteit dat hy andere, insluitende die toekoms van die mens, kon dien. Die kunstenaar is hiervolgens betrek by die dialektiek van impuls en rede, van vryheid en verantwoordelikheid wat deel was van die sosiale filosofie rakende die kunste.

Diderot het die stelling gemaak dat kunstenaars vryheid in hul skeppingsproses wil hê, sonder 'n eksterne doel buite kuns. Terselfdertyd streef hul egter om deur hul werk deel te hê aan die daarstelling van 'n gewete binne die samelewing (Ibid.: 207). Volgens Diderot word die kunstenaar se vryheid egter beperk deur die magte van opdraggewers en die beperkende aard van die samelewing. Sy veralgemening mag dalk foutief wees, maar baie van dit wat hy te sê gehad het oor die kunstenaar is vandag steeds relevant (Ibid.: 201).

Schapiro (Ibid.: 203; 204) wys daarop dat die verhouding tussen 'n kunstenaar se kreatiwiteit en die sosiale omstandighede baie meer kompleks was as wat Diderot besef het. Dit wil egter voorkom asof sy kritiek teenoor beskermheerskap en spesifiek die beperkinge wat dit in sy leeftyd op kuns geplaas het, gegrond was. Die konsep van kuns wat vrylik geskep is, van kunstenaars wat slegs 'n verantwoordelikheid teenoor hulself dra, is net soos die konsep van intellektuele vryheid die gevolg van die situasies binne die samelewing.

Die rol van die kunstenaar het drasties verander in die 19e eeu. Kuns kon onafhanklik bestaan deur die ondersteuning en opdragte van die aristokrasie en geestelikes. Kunstenaars het gedurende die moderne tydperk die heerskappy van opdraggewers (met hul onwelkome beperkinge) met opset teengegaan en 'n nuwe plek ingeneem binne die sosiale orde waar kuns toenemend individualisties en krities teenoor die gemeenskap en sy instansies gestaan het (Sporre, 1993: 387). Die direkte invloed wat die samelewing op die kunstenaar uitgeoefen het, het derhalwe afgeneem en is ingeneem deur 'n meer subtiel en indirekte invloed geleë binne die veranderde wese en ingesteldheid van die samelewing.

Schapiro (1994: 203) wys daarop dat die 19e eeuse kunstenaar gebombardeer was met geweldige veranderings op alle gebiede. Die kerk, sowel as die sekulêre adelstand wat die kunstenaar vroeër van opdragte voorsien het, is vervang met 'n triomfantlike middelklas wat uit 'n nasionale staat en nasionale akademie bestaan het. Die nuwe publiek was ongekultiveerd en materialisties ingestel en is gelei en gemanipuleer deur die sogenaamde kunskritici wat hulself vrylik in die media uitgespreek het. Dit het gelei tot onseker en riskante markte vir die individuele kunstenaars. Groot groepe kunstenaars is ook beïnvloed deur die veranderde kodes van kompetisie en dit het daartoe gelei dat hulle soms hul inherente strewes en ideale moes opsyskuif om vir die publiek se aandag mee te ding deur werke te lewer wat in die publiek se smaak sou val (De La Croix, et al. 1986: 808). Daarom het kunstenaars

geprotesteer teen die degenerasie van moderne kuns en was hulle ontevrede met standarde van die publiek waaraan hulle moes voldoen en die eise wat aan hulle gestel is.

Volgens Russel (1991: 14, 15) is kunstenaars gedurende die tweede helfte van die 19e eeu verlos van sommige van die take wat om die publiek se onthalwe uitgevoer is en kon hul begin om selfondersoek te doen in hul benadering tot hul werk. Hy wys verder daarop dat die 19e eeuse kunstenaar deur tegnologie ontwortel is net soos die geval was gedurende die era waartydens manuskripskrywers in die 16e eeu vervang is met die drukpers. Die kollektiewe tegnieke van die industriële era het kunstenaars gedwing om hul funksie te her-analiseer en die gebruik van hul medium te bestudeer.

2.4 Kontemporêre teorieë: die samelewing se invloed op die kunstenaar

2.4.1 Trewin Copplestone

Volgens die Amerikaanse historikus Trewin Copplestone (1983: 30) word die kunstenaar se benadering tot sy onderwerp beïnvloed deur wat hy noem "tydruimtelike visie". Die meeste kunstenaars strew nie na hul eie identiteit nie, maar is eerder betrokke by die waardes en standarde wat die samelewing van hulle verwag. Wanneer sommige kunstenaars hulle onderwerp intellektueel of visueel ondersoek, is hulle dus besig om te soek na dit wat hulle samelewing van hulle verlang en gebruik nie bloot hul eie artistieke uitdrukking nie.

Copplestone (1983: 14) is van mening dat die tipe opdraggewer 'n belangrike bepaler is ten opsigte van die wese van kuns gedurende 'n sekere periode. Omdat die opdraggewer net soos die kunstenaar, oor spesiale en individuele

smaak beskik (verkry vanuit sy siening oor die lewe, die gemeenskap en natuur) word hierdie smaak in kunswerke reflekteer. Die manier waarop die betragter dan die kunswerk beskou en vertolk is die laaste fase in die kreatiewe proses en verbind hom met die skepper daarvan. Hy wys verder daarop dat enige kommentaar wat oor 'n kunswerk gelewer word, terselfdetyd kommentaar lewer oor die kommentator self.

In verband met die verhouding tussen kunstenaar en betragter noem Copplestone verder dat die kunstenaar dalk mag voorspel hoe die betragter deel kan hê aan sy uitdrukking. Deur op aandrang en in opdrag van 'n ander werk te doen, mag hy 'n spesifieke reaksie ten doel hê, maar bly hy steeds op die einde alleen in die skeppingsproses. Binne sy kunswerk plaas die kunstenaar sekere kodes wat dan deur die betragter geïnterpreteer moet word. Sou die betragter egter nie in staat wees tot 'n geldige interpretasie nie, beteken dit nie dat die kunswerk sy waarde verloor nie (Ibid.: 16).

Copplestone (Ibid.: 16) wys daarop dat die bestaande konsep waar die hedendaagse kunstenaar gesien word as 'n vry, onafhanklike gees wat onbevange en kreatief kan werk, grootliks verskil van die idees wat gehuldig is in vroeëre tydperke. Die idee van 'n vrye kunstenaar word tot so 'n mate as norm aanvaar dat die blote gedagte aan 'n opdraggewer grens aan artistieke prostitusie. Net so sou die idee van 'n kunstenaar sonder beperkinge eeue gelede as absurd beskou kon word. Beskermheerskap was in historiese konteks gesien, 'n voedingsbron en inspirasie vir kuns.

2.4.2 Meyer Schapiro

Meyer Schapiro (1994: 202) is van mening dat die kunstenaar, van nature 'n hartstogtelike wese, ontnem word van sy natuurlike gevoelens en instinkte as hy bloot opgelegde take moet uitvoer. Die mag van opdraggewers, sowel as

die beperkinge wat deur die samelewing daargestel word, kan dus die kunstenaar se vryheid beperk. Die spontaneïteit van die kunstenaar kan, buiten vir die druk vanuit die geledere van opdraggewers, in 'n mindere of meerdere mate ook deur die spesifieke ingesteldheid van 'n samelewing teëgewerk word. Deur 'n algemeen - aanvaarde wêreldse manier van doen aan te hang, kan tot gevolg hê dat die kunstenaar sy integriteit verloor. Na aanleiding hiervan maak Schapiro (Ibid.: 223) die afleiding dat kuns wat deur 'n samelewing gedomineer word as nutteloos beskou kan word.

Schapiro beklemtoon voorts dat hoewel hedendaagse kunstenaars vrye skeppers wil wees, ongebonde deur enige doel wat nie betrekking het op kuns nie, hul tog terselfdertyd deel wil wees van 'n ontwikkelde samelewing wat beïnvloedbaar is deur hul werk (Ibid.: 223).

2.4.3 Frederick Hartt

Omdat kunstenaars deur die loop van die meeste geskiedkundige eras 'n duidelike plek in die gemeenskap ingeneem het, was hul werk volgens die kunskritikus Frederick Hartt (1982: 6) onwillekeurig 'n refleksie van die begeertes van daardie gemeenskap. Hartt (Ibid.: 5) wys voorts daarop dat daar ook ander belangrike faktore betrokke was by die skep van kunswerke in vroeëre gemeenskappe. Hierdie faktore het verband gehou met sosiale eise wat aan die kunstenaar gestel is en was nie bloot esteties van aard nie. Indien hierdie faktore steeds teenwoordig is in die hedendaagse samelewing blyk dit baie moeilik te wees om op te spoor. Net soos Schapiro is Hartt (Ibid.: 5) van mening dat hedendaagse kunstenaars selde direk betrokke is by die uitvoer van opdragte en dat hul werk meestal gekenmerk word aan 'n ongedwonge en innoverende benadering waarvolgens geen bepaalde aanpassings gemaak word ter wille van 'n spesifieke opdrag nie (Ibid.: 235).

2.4.4 William M Evan

Professor William M. Evan (1962: 346) neem as beginpunt die gedagte van 'n ideaal-tiperende opdraggewer-kunstenaarsverhouding waarin eersgenoemde kunstenaarsvryheid toelaat waarin die kunstenaar sy eie drifte kan nastreef. Volgens Evan (Ibid.: 347) word daar verkeerdelik aanvaar dat die Pre-Renaissance kunstenaar vergelykbaar is met 'n blote werknemer wie se werk streng gereguleer is deur die kerk en gildestelsel. Evan (Ibid.: 349) wys voorts daarop dat kunstenaars as ambagsmanne hul eie gereedskap besit het en dat hulle meesters was wat 'n groot werkswinkel besit het en talle assistente in diens gehad het. Die gildes was organisasies waaraan die kunstenaars self behoort het. Wanneer geskille opgelos moes word tussen opdraggewer en kunstenaar was die bemiddelaars dikwels self kunstenaars. Dit was hiervolgens hoogs onwaarskynlik dat die kunstenaar gevoel het dat die verwagtinge wat in hul opdragte gespesifiseer is en die reëls ten opsigte van kwaliteit en vakmanskap wat deur die gildes daargestel is, hul artistieke vermoëns sou beperk.

Evan se beskouing van die verhouding tussen kunstenaars en opdraggewers het dus grootliks verskil met die van ander akademici. Evan (Ibid.: 350) beskou eerder die opdraggewer as oorgelewer aan die genade van 'n bekwame en professionele kunstenaar in die hoop dat hy hom sal voorsien van die bes moontlike diens en eindproduk. In teenstelling met die universele denkrigting, noem Evan dat kuns gedurende die Middeleeue tog soms beoefen is ter wille van kuns opsigself en nie noodwendig as een of ander opdrag nie. In hierdie verband meld hy dat monnike in kloosters gedurende die 7e tot 15e eeu die kerklike geskifte beeldryk en ornamenteel bloot om estetiese doeleindes versier het. Die feit dat die kunstenaars van hierdie tydperk terdeë bewus was van hul artistieke vermoëns en persoonlike meriete, blyk volgens Evan (Ibid.: 351) duidelik uit die talle handtekeninge en gepaardgaande inskripsies wat op die kunswerke aangebring is. Tydens die Herlewing het die

opdraggewer weer niks spesifiek van die kunstenaar gevra nie. Deur te voorskriftelik te wees word die kunstenaar se outonomie belemmer en kan die moderne opdraggewer in die posisie geplaas word waar hy onseker is of die opdrag wel na sy wense uitgevoer sal word. Dit impliseer dat die opdraggewer 'n opdrag sonder vooropgestelde spesifikasies moet gee met die volle vertroue dat die kunstenaar die nodige respek vir, en positiewe benadering teenoor hom sal openbaar om die opdrag binne sy vermoë suksesvol af te handel (Ibid.: 352).

2.4.5 Herbert Read

Read (1964: 64) maak die stelling dat wanneer 'n kunstenaar vir 'n private opdraggewer werk gedoen het, hy 'n definitiewe idee gehad het van wat hy moes doen - hy het geweet waar die skildery gaan hang, dat daarmee saamgeleef gaan word en dat dit 'n spesifieke smaak sal bevredig. In die geval waar die staat egter die opdraggewer is, ontstaan die vraag of die kunstenaar nie geneig sal wees om na aanleiding van vooropgestelde idees te skilder nie. In hierdie geval moet die kunswerk eers een of ander obskure amptenaar tevrede stel alvorens dit aan die dikwels oningeligte publiek beskikbaar gestel word. In sommige gevalle kan dit selfs lei tot die misbruik van 'n kunstenaar se talent. Waar die staat 'n politieke instrument is, moet die kunstenaar in ag neem wat die leidende party se ideologie en vooroordele is. Selfs al is die staat politiek neutraal in sy administrasie, moet die kunstenaar steeds die doelwitte en ideale van die burokrasie ondersoek. (Ibid: 64).

2.5 Konklusie

Die navorser het tot die konklusie gekom dat die kunstenaar gedurende die Griekse tot Middeleeuse tydperk nie in die posisie was om as gewete van die

samelewing te kon optree nie. Gombrich het bevind dat kunstenaars se belangstelling gedurende die Griekse tydperk hoofsaaklik daarop gevestig was om oplossings te vind vir probleme wat uit hul skeppings voortgespruit het. Hy wys egter verder daarop dat gebeurtenisse soos politieke onrus en burgeroorloë in die 5de eeu voor Christus meegebring het dat Griekse kunstenaars wel in 'n latere stadium as gewete van die samelewing kon optree aangesien hulle al die vaardighede wat deur die eeue heen in Griekse kuns aangeleer is, aangewend het om verslag te lewer oor politieke gebeure. Copplestone se bevindinge verwys daarna dat die vervolging wat gevolg het op die opkoms van die Christendom tot gevolg gehad het dat die kunstenaar nie openlik as veral religieuse gewete van die samelewing kon optree nie. Die Middeleeuse kunstenaars het in diens van die kerk gestaan, wat tot gevolg gehad het dat die kunstenaar homself nie teen die kerk kon uitspreek nie en stagneer het in sy rol as gewete van die samelewing. Kuns het egter op informele wyse 'n rol gespeel as religieuse gewete deur middel van uitbeeldings op die mure van katakombes waarin Christene geskuil het.

Volgens De La Croix was dit vir die Renaissance kunstenaar moeilik om as gewete van die samelewing op te tree aangesien hy meestal gewerk het vir een of ander ryk aristokraat of koninklike en afhanklik was van die opdragte wat van hulle ontvang is. Die kunstenaar se posisie het egter gedurende die 18e eeu verander en hy was volgens Fleming, nou in staat om as gewete van die samelewing op te tree aangesien sy teikengroep nie meer die klein, gesofistikeerde groep aristokrate was nie, maar uitgebrei het om ook die groter, onbekende middelklas in te sluit. Volgens De La Croix, et al se bevindinge is die mens gedurende die tweede helfte van die 18e eeu in teenstelling met die magposisie wat hy in die Renaissance ingeneem het, nie meer as heerser oor die natuur opgetree het nie maar eerder 'n slagoffer van sy eie verwoestende mag geword het. Kunstenaars soos Goya, Courbet, en Hogarth het gedurende die 18e eeu en 19e eeu as voorlopers gedien om as gewete van die samelewing op te kan tree in soverre hulle 'n sosiale boodskap

deur hulle werk aan die samelewing wou oordra. Gablik is ook van mening dat die posisie van die 20ste eeuse kunstenaar verander het, deurdat die kunstenaar aanvaar dat 'n kunswerk suiwer en onafhanklik geskep kon word sodat dit 'n eie, hoofsaaklik geestelike, essensie bevat sonder om enigsins as gewete van die samelewing op te tree.

Kontemporêre teoretici het die rol van kunstenaar as sosiale gewete verder beklemtoon. Lynton verwys daarna dat die kunstenaar dikwels kuns nie vir persoonlike, wêreldse of artistieke doeleindes beoefen nie, maar dat hul werk dikwels handel oor 'n humanitêre saak. Gablik steun Lynton se standpunt wanneer sy verwys dat kunstenaars 'n strewe reflekteer om deelagtig te wees aan die sosiale omgewing; met die klem op die gemeenskap en omgewing, eerder as op individuele prestasies. Lynton wys verder daarop dat die kunstenaar self sy fokuspunt moet vasstel en dan moet besluit of hy sy innerlike leefwêreld met die wêreld wil deel op grond van die talle ooreenkomste tussen mense, en of hy die eksterne wêreld in terme van vorm en ritme wil uitbeeld. Ongeag wat die kunstenaar verkies, is dit duidelik dat daar geen kunswerk is wat nie in 'n sekere mate die gemeenskap bevoordeel nie.

De Jager ondersteun Lynton se teorie en is ook van mening dat die kunstenaar die gevoelens en idees van sy betrokke samelewing kan uitlig in sy kreatiewe uitbeeldings om sodoende as gewete van die samelewing te dien. Lippard het net soos De Jager en Lynton nadruklik geëis dat kuns 'n boodskap moes oordra. Lippard en Cork se teorieë beklemtoon beide dat die kontemporêre beeldende kunstenaar se kunswerke 'n sosiale boodskap moet oordra ten einde as gewete van die samelewing te kan optree. Lippard het dit egter problematies gevind om 'n goue middeweg te vind tussen suiwer estetika en sosiale propaganda, maar sy het dit beklemtoon dat kunstenaars wel 'n sosiaal verantwoordelike rol moet vervul, ongeag die soort kuns wat hul beoefen. Binne hierdie verband is Cork van mening dat kuns deur die hedendaagse kunswêreld tot 'n onegte werklikheid gemanipuleer word. Gablik beskou die

onenigheid tussen kuns en die samelewing hoofsaaklik as 'n sosiale probleem wat toegeskryf kan word aan 'n gebrek in die waardesisteem van die moderne samelewing, en nie aan enige defekte wat inherent is tot kuns nie.

In die tweede deel van die hoofstuk is die samelewing se invloed op die kunstenaar gedurende die Antieke tot Middeleeue duideliker beklemtoon en is verwys na Gombrich wat beweer dat die kunstenaar gedurende die Antieke tydperk deur die samelewing beïnvloed is aangesien hulle kuns gelewer het wat gegrond was op 'n reeks vooropgestelde idees wat oor die eeue heen deur die samelewing vasgestel is. De La Croix, et al het die samelewing se invloed op die kunstenaar verder uitgewys deur na die kunstenaars gedurende die Griekse tydperk te verwys as minderwaardig, aangesien hulle beskou is as vakmanne en opdragte daarvolgens uitgevoer moes word. Copplestone dui aan dat die verhouding tussen die Renaissance kunstenaar en die samelewing gedurende die 15de eeu verander het sodat die kunstenaar tog met verloop van tyd ontwikkel het tot 'n onafhanklike en gerespekteerde figuur. Gombrich maak ook melding daarvan dat die kunstenaar binne hierdie hegte verhouding gedurende die Helleense tydperk in staat was om 'n balans te vind tussen die gehoorsaamheid aan reëls en vryheid binne die reëls. In teenstelling hiermee dui De La Croix, et al aan dat kunstenaars gedurende die vroeg – Christelike tydperk tot so 'n mate aan die reëls verbind is, dat hulle artistieke vryheid en vermoëns nooit ontgin kon word nie. Gough in ooreenstemming met De La Croix, et al, noem dat die kunstenaars gedurende hierdie tydperk in diens van die kerk gestaan het en in so 'n mate deur die wette van die kerk beheer is dat dit tot die beperking van hul artistieke vryheid gelei het. Dat die opdraggewer 'n duidelike invloed op die kunstenaar uitgeoefen het, het Gough se bevindinge duidelik uitgewys, aangesien die kerk selfs handleidings uitgegee het oor die tipe onderwerpe wat geskilder moes word. Die gevolg hiervan was 'n algehele degradasie en vervlakking in die gehalte van kunswerke van die Christelike tydperk. Copplestone maak melding van 'n nuwe tipe kleinskaalse opdraggewer wat gedurende die laat Middeleeue ontwikkel het. Hulle het

kunstenaars in diens geneem om aan hul kulturele behoeftes te voorsien. Read het uitgebrei op hierdie tipe opdraggewer wat ontstaan het as 'n vroom donateur, geleidelik in grootte en belangrikheid gegroei het totdat hy, in kunswerke van hierdie tydperk, op dieselfde skaal geskilder is as die heilige figure.

Gedurende die Renaissance tot die moderne tydperk het die verhouding tussen opdraggewer en kunstenaar vernou tot so 'n mate dat selfs in die vroeë Renaissance tydperk die kunstenaar die opdraggewer se behoeftes en smake tot op die letter probeer uitvoer het. Dit word gestaaf deur die bevindings van onder andere Mchugh naamlik dat die Griekse kunstenaars opdragte van die ryk aristokrasie wat oor hulle geheers het baie getrou uitgevoer het. Volgens Copplestone is sekere innovasies direk aan die kunstenaar toe te skryf wat daarop dui dat die kunstenaar tog met verloop van die tyd ontwikkel het tot 'n onafhanklike en gerespekteerde figuur. Gedurende die 17e en 18e eeu het die kunstenaar kruiperig die sienswyse van die opdraggewer en die bestaande sosiale strukture aangehang. Sporre verwys na 'n afname in die direkte invloed van die samelewing wat op die kunstenaar uitgeoefen is gedurende 19e eeu. Hierdie direkte beïnvloeding is vervang deur 'n meer subtiële en indirekte invloed geleë binne die veranderde wese en ingesteldheid van die samelewing. 'n Bewys van die verslapping van opdraggewers se greep op kunstenaars is die protes van die kunstenaars teen die degenerasie van moderne kuns in die 19e eeu en hulle ontevredenheid met die standaarde van die publiek waaraan hulle moes voldoen asook die eise wat aan hulle gestel is. Volgens Russel kon die kunstenaars gedurende die tweede helfte van die 19e eeu begin om selfondersoek te doen ten opsigte van hul benadering tot hul werk.

Kontemporêre teorieë soos Copplestone se bevindinge toon aan dat die kunstenaar gesien kan word as 'n vrye, onafhanklike gees wat onbevangen en kreatief kan werk. Hierdie sienswyse verskil grootliks van die idees wat

gehuldig is in vroeëre tydperke. Hartt sluit by Copplestone aan en is van mening dat hedendaagse kunstenaars selde direk betrokke is by die uitvoer van opdragte. Schapiro gaan so ver as om te noem dat die kunstenaar vryheid in sy skeppingsproses wil hê sonder 'n eksterne doel buite kuns, maar dat kunstenaars terselfdertyd daarna streef om deur hulle werk deel te hê aan die daargestelling van 'n gewete binne die samelewing. Hy sê egter ook dat kuns wat deur 'n samelewing gedomineer word as nutteloos beskou kan word. Copplestone steun sy bevindinge verder deur te noem dat die meeste kunstenaars eerder betrokke is by die waardes en standaarde wat die samelewing van hulle verwag.

Evan se beskouing van die verhouding tussen kunstenaars en opdraggewer verskil egter met die van ander akademici. Evan het verwys na die gedagte van 'n ideaal-tiperende opdraggewer-kunstenaarsverhouding waarin eersgenoemde kunstenaarsvryheid toelaat waarin die kunstenaar sy eie drifte kan nastreef. Hiermee stem die navorser nie saam nie aangesien haar bevindinge getoon het dat in die hedendaagse samelewing 'n sisteem van opdraggewing bestaan wat aan die kunstenaar langdurige ondersteuning bied sonder om voorskrywend te wees.

Binne die verband van die samelewing se invloed op die kunstenaar is Copplestone, en Schapiro dit eens, dat die kunstenaar se vryheid beperk word deur 'n samelewing wat 'n te regstreekse invloed uitoefen op, of wat te veel verlang van die kunstenaar. Die navorser het tot die gevolgtrekking gekom dat Schapiro en Copplestone se teorieë waarde het, maar dat die aandrang op absolute vryheid vir elke kunstenaar tot 'n negatiewe houding teenoor die gemeenskap kan lei en dat dit weer beperkend kan inwerk op kunswerke. Vrymaking van alle reëls en bande het op die ou einde 'n vervreemding van die sosiale dimensie tot gevolg gehad. Die problematiek wat hieruit voortgevloei het is dat daar nou 'n balans gevind moes word tussen individuele vryheid en sosiale verantwoordelikheid. Dit het dalk tyd geword vir 'n meer

omsigtige denkwys wat die behoefte raaksien om kuns teen sy huidige toestand van willekeurigheid en broosheid te beskerm en te versterk. Die navorser se hipotese is volgens bevindinge foutief bewys en kom sy tot die konklusie dat die beeldende kunstenaar as gewete van die samelewing kan optree, maar dat sy artistieke vyheid beperk kan word deur 'n te rigiede kondisionering deur opdraggewers.

HOOFSTUK 3

KUNSTENAARS SE UITBEELDING VAN OMGEWINGS- KWESSIES

Volgens Stoltenberg (1980: 58) is dit die kunstenaar se funksie om die omgewing rondom hom te ondersoek, te klassifiseer te interpreteer, om dit te evalueer, en dit ook op verskillende maniere sy eie te maak. Die kunstenaar kan skoonheid vind en uitdruk waar daar geen skoonheid blyk te wees nie; en kan stemmings of kwaliteite uitwys wat die genot en waardering van samelewingsomstandighede blootstel. Die kunstenaar kan dus 'n bydrae lewer om die warboel van verwarrende en uiteenlopende vorme waaraan die mens in sy groterwordende omgewing blootgestel word, te verstaan. Belangrike vrae is egter of kunstenaars bereid is om betrokke te raak by werke wat sosiale sake aanspreek en of hul besig is om die natuur en omgewingsake op nuwe maniere te betrek. Die vraagstuk bestaan voorts of daar 'n onderlinge verhouding tussen hul werk en dié van omgewingsaktivisme bestaan.

'n Geselekteerde aantal kontemporêre Westerse asook Suid-Afrikaanse kunstenaars met wisselende temperamente en uit verskillende tydperke, en sosio-ekonomiese agtergronde, wat met omgewingskwessies gewerk het, is geïdentifiseer. Hierdie ondersoek is geloods met die doel om meer te wete te kom oor die houdings en keuses waarmee elke individuele kunstenaar gekonfronteer word binne die talle aspekte in verband met omgewingskwessies. Daar sal gekyk word na die wyse waarop die kunstenaar sommige van die aspekte intensiveer en oordryf en hoe ander kwaliteite weer onderdruk of verminder word, ten einde 'n visuele stelling te maak oor omgewingskwessies in ons samelewing.

3.1 Die samelewing se rol in die skending van die omgewing

Sedert die skepping het die mens deel gevorm van sy natuurlike omgewing en sy plek ingeneem tussen die ander lewende wesens. In Genesis 1 vers 26 gee God aan die mens die opdrag om te "heers oor die vis in die see, oor die voëls in die lug, oor al die diere, die wilde diere en al die wat op die aarde kruip". Al is ons as heersers aangestel, beteken dit egter nie dat ons onverantwoordelik teenoor ons omgewing moet optree nie. Die vennootskapverhouding tussen die mens en die Skepper word as volg deur die Poolse priester en digter, Jan Grezeska, beklemtoon:

"...man in this world is God's partner in the act of creation. To shape the natural environment wisely, he should approach it with reverence"
(Porritt, 1991: 19).

Volgens Porritt (1991: 10) bevorder die mens sy eie belange ten koste van die omgewing. 'n Groeiende bevolkingsaanwas wat druk op die omgewing uitoefen, asook die mens se onvermoë om hierdie druk te verlig, kan beskou word as grondliggend aan die mens se skending van sy omgewing. Girardet en Seymour (1986: 213) beklemtoon weer op hul beurt dat die magte van die mens steeds uitgebrei word deur middel van verbeterde tegnologie. In sy versterkte staat, en voorsien van 'n groot verskeidenheid werktuie, beskik die mens dus oor die vermoë om die aarde totaal te verander. Tot op hede was dit baie makliker vir die mens om 'n dig begroeide landskap te verander na 'n nuttelose stuk aarde, as andersom. Die stelling is ook al gemaak dat woestyne die voetspore van die mens op aarde is (Ibid.: 13). Gablik (1991: 77) is van mening dat 'n sisteem van oorheersing die mens dwing om voortdurend sy eie belange te soek en te domineer selfs al strek dit tot nadeel van die aarde. Die moderne individu sien die aarde nie as 'n bron van geestelike vernuwing nie, maar as 'n voorraadskuur van rou materiaal wat geëksploiteer en gebruik kan word.

Die afgelope twee dekades het die mens se omgang met die aarde dus meer en meer te make met geldelike gewin as met morele, ekologiese oorwegings en as gevolg daarvan vra die mens die hoogste prys van die natuur. Wanneer opnuut na ons planeet gekyk word, sien ons 'n landskap wat verwoes word deur myne, wat geboor word en gedreineer is van alles wat van nature waardevol is. 'n Halwe eeu se tegnologiese vooruitgang het veroorsaak dat die natuurlike bronne vir oorlewing vernietig is en dat die wêreld se voorkoms radikaal verander het (Jessup, 1976: 353). Die volgende aanhaling deur die Argentynse skrywer Ernesto Subako vind hierby aansluiting:

"It might be that the human race is incapable of withstanding the drastic changes that are taking place in today's world. Man has not had time to adapt to the sudden and powerful changes that this technology of society have produced around him; man is the only animal to have created his own environment. Ironically, he is also the only one to have thus created his own means of self-destruction (Porritt, 1991: 105).

Gelukkig het die samelewing nou 'n tydperk betree waar die mens poog om ten spyte van die gedurige veranderinge, in groter harmonie met sy omgewing te leef. Omgewingskwessies bekleed daarom teenswoordig 'n belangrike plek in die samelewing. Vraagstukke wat aangeraak word is onder andere aanvaarbare limiete ten opsigte van besoedeling en ook ingewikkelde sake soos sosiale en politieke aksies wat nodig is om besoedeling te bekamp. Madeja (1977: 253) maak die volgende stelling: *"In the past, a plume of smoke from a factory or a railroad implied hope and progress and therefore beauty"*, maar Joseph Wood Krutch, 'n Amerikaanse fotograaf, sluit hierby aan as hy sê:

"If modern urban life is becoming more comfortable, more orderly, more sanitary, and more socially conscious than it ever was before- but if at the same time it is becoming less beautiful and less joyous -then the

deepest reason for that may be its increasing forgetfulness of nature"
(cf. Barnbaum, 1986: 64).

In plaas van estetiese entiteite word roes, verweer en verwaarlosing aangetref. Jones (1972: 67) het die waarneming gemaak dat 'n aspek soos besoedeling nie effektief in isolasie hanteer kan word nie. Die wortel van die probleem is menslike selfsug, hetsy individueel of gesamentlik, en die mens se onvermoë om die natuur, geraak deur tegnologiese vooruitgang, werklik te verstaan.

3.2 Kontemporêre teorieë met betrekking tot omgewingskwessies in die beeldende kuns

3.2.1 Ian Rotherham

Ian Rotherham (1995: 6) direkteur van die Sheffield Centre vir Ekologie en dosent aan die Universiteit van Sheffield Hallam, het aangedui dat kunstenaars al hoe meer met omgewingsgerigte onderwerpe werk, terwyl omgewingsdeskundiges al hoe meer van die kunste gebruik maak om hul besorgdhede en entoesiasme rakende die omgewing uit te druk. Die samewerkingspotensiaal is groot en die voordele wat dit vir beide partye inhou, duidelik sigbaar. Hierdie tendens is in 1993 beklemtoon tydens 'n nasionale konferensie te Sheffield, getiteld "Kuns en die Omgewing" wat Rotherham help reël het.

Rotherham (1995: 6) dui aan dat 'n bewustheid van moontlike probleme dalk die eerste stap is na konflikoplossing. Ten einde 'n gesamentlike en voordelige einddoel te bereik is die ontwikkeling van metodes van samewerking tussen kunstenaars en omgewingskenners van kardinale belang. Rotherham het voorts gewys op die ingewikkelde aard van probleme ten opsigte van omgewingsgerigte kuns en die kwessie dat daar geen aanvaarde



of aanvaarbare definisie daarvoor bestaan nie. Hierdie leemte het duidelik na vore gekom uit die stellings wat die omgewingskenners en kunstenaars onderskeidelik by hierdie konferensie gemaak het.

Volgens Rotherham (Ibid.: 7) het 'n vrees by sommige kunstenaars ontstaan dat hul kreatiwiteit deur omgewingsbewaarders misbruik word. Hierdie vrees het in verband gestaan met die fundamentele miskonsepsie dat omgewings-kunstenaars noodwendig omgewingsbewaarders is. Rotherham (Ibid.:6) dui aan dat dit moontlik slegs 'n geval mag wees dat die omgewing met sy variërende vorme vir die kunstenaar bloot dien as gekose onderwerp vir uitdrukking. Hy dui vervolgens aan dat die verhouding tussen omgewings-aktivis en kunstenaar nie problematies hoef te wees nie, solank die kunstenaar sy integriteit behou en die omgewingsbewaarders nie aanneem dat die kunstenaar wel in sy missie deel nie. Indien hierdie aspek nie duidelik uitgespel word met die aanvang van 'n projek nie, mag daar dalk 'n wrewel ontstaan by die kunstenaar dat sy artistieke vryheid ingeperk word. Die kunstenaar kan dan voel dat sy werk beskou word as bloot 'n omgewings-gerigte boodskap, sonder enige verwysing na die artistieke proses wat daarmee gepaard gegaan het. Baie omgewingsaktiviste het min of geen ondervinding daarin om sy aan sy te werk met kunstenaars nie - 'n feit wat Ian Rotherham (Ibid.: 6) konstateer in die volgende aanhaling:

"Working together brings mutual benefits- but know your partner first."

Rotherham (Ibid.: 8) beweer dat omgewingsgerigte kuns 'n unieke geleentheid bied om interaksie te bewerkstellig tussen die samelewing en kunstenaar asook die samelewing en sy omgewing. 'n Groot voordeel van die kunste is die vermoë om deur omgewingsgerigte kuns meer relevant en beskikbaar te word vir 'n groter groep mense. Baie lede van die publiek voel hulself ontoereikend om die moderne tendense in kuns te verstaan en waardeer. 'n Hele generasie kan hierdeur geïsoleerd word van die kunste. Wanneer die

kunstenaar homself bereid stel om in sy kuns raakpunte te vind in onderwerpe soos omgewingskwessies wat bekend is aan die oningeligte toeskouer, ontstaan die potensiaal om ondersteuners vir beide sake te werf. In sommige gevalle is kuns die beste manier om blootstelling van en verhoogde aandag aan die omgewing te bewerkstellig. Volgens Rotherham (Ibid.: 7) moet dit dan egter duidelik gestel word dat kuns in hierdie geval 'n suiwer opvoedkundige rol het, en nie omgewingskuns as sulks is nie.

Kuns kan dus 'n pad oopmaak na omgewingsbewustheid terwyl die omgewing kan dien as katalisator vir artistieke uitdrukkings. Die konklusie waartoe ons gelei word, is dat die kunstenaar van die 21ste eeu 'n meer holistiese denkpatroon moet ontwikkel ten opsigte van die omgewing en die rol wat hy daarin moet speel.

3.2.2 Geoff Lockwood

Net soos Rotherham meen die ekoloog, Lockwood (1994: 6) ook dat daar vandag steeds by sommige kunstenaars 'n vrees is dat hulle deur omgewingsbewustes misbruik kan word en dat hul kunsvaardigheid en kunsgevoel deur omgewingsbewustes gekaap kan word net om 'n spesifieke boodskap oor te dra. In teenstelling met hierdie siening bestaan die realiteit van 'n omgewing met variërende vorme wat as onderwerp vir ekspressie dien en dat die kunstenaar dit as sodanig aanwend sonder om besorg te wees oor die bewaring van die omgewing. Daar is sommige opdraggewers wat oortuig daarvan is dat hul geregtig is om aan die kunstenaar te dikteer, nie net ten opsigte van 'n spesifieke tema nie, maar ook oor hoe hy sy taak moet uitvoer.

Volgens Lockwood (Ibid.: 7) werk die hedendaagse kunstenaar ongedwonge en innoverend en dink hy geensins daaraan om aanpassings te maak ter wille van 'n spesifieke opdrag nie en loop gevolglik gedurig die risiko om te faal in

die aanwending van nuwe idees. Ten spyte van hierdie innoverende en onafhanklike kwaliteit van die kunstenaar is Lockwood (Ibid.: 7) daarvan oortuig dat kunstenaars tog daarna streef om deur middel van hul werk deel te hê aan die daarstelling van 'n gewete binne die samelewing.

3.2.3 Suzi Gablik

Gablik (1991: 40-42) is van mening dat kunstenaars in 'n samelewing leef waarin die sensitiwiteit ten opsigte van morele en geestelike sake baie vervaag het. Die probleem wat die kunstenaar in die gesig staar, is dus hoe om met 'n samelewingstruktuur te werk waarvan beide die geestelike en psigologiese ontwikkeling getemper is. Die moderne kunstenaar maak gebruik van die vervreemdingstegniek wat tot gevolg het dat onderlinge verbande in die samelewing negeer word. Slegs wanneer die modernistiese patrone van vervreemding en konfrontasie plek maak vir nuwe patrone van mutualisme en die ontwikkeling van aktiewe en praktiese dialoog met die omgewing, kan daar 'n nuwe dimensie van wisselwerking tussen persoonlike kreatiwiteit en sosiale verantwoordelikheid ontstaan. Geen veranderinge kan egter plaasvind sonder die transformasie van individuele voorkeure en waardes nie- 'n transformasie wat die kunstenaar noop om sy doelwitte te verander en 'n groter aanspreeklikheid te aanvaar in die samelewing. Die besef dat die kunstenaar se verhouding met die natuur nie 'n onafhanklike entiteit is wat ekstern bestaan nie, moet dus realiseer. Hierdie veranderde doelwit en beklemtoning van aanspreeklikheid is egter dikwels onversoenbaar met die estetiese standpunt dat kuns nie 'n bruikbare rol te speel het nie - 'n modernistiese aanname wat nog steeds aangehang word (Ibid.: 42).

Hierdie standpunt sluit volgens Gablik (Ibid.: 43) aan by die vraag of daar deur die aanwending van die Beeldende Kuns wel 'n verskuiwing in bewustheid kan plaasvind; 'n verskuiwing wat helaas nooit verkry sal kan word deur die blote

die aanwending van nuwe idees. Ten spyte van hierdie innoverende en onafhanklike kwaliteit van die kunstenaar is Lockwood (Ibid.: 7) daarvan oortuig dat kunstenaars tog daarna streef om deur middel van hul werk deel te hê aan die daarstelling van 'n gewete binne die samelewing.

3.2.3 Suzi Gablik

Gablik (1991: 40-42) is van mening dat kunstenaars in 'n samelewing leef waarin die sensitiwiteit ten opsigte van morele en geestelike sake baie vervaag het. Die probleem wat die kunstenaar in die gesig staar, is dus hoe om met 'n samelewingstruktuur te werk waarvan beide die geestelike en psigologiese ontwikkeling getemper is. Die moderne kunstenaar maak gebruik van die vervreemdingstegniek wat tot gevolg het dat onderlinge verbande in die samelewing negeer word. Slegs wanneer die modernistiese patrone van vervreemding en konfrontasie plek maak vir nuwe patrone van mutualisme en die ontwikkeling van aktiewe en praktiese dialoog met die omgewing, kan daar 'n nuwe dimensie van wisselwerking tussen persoonlike kreatiwiteit en sosiale verantwoordelikheid ontstaan. Geen veranderinge kan egter plaasvind sonder die transformasie van individuele voorkeure en waardes nie- 'n transformasie wat die kunstenaar noop om sy doelwitte te verander en 'n groter aanspreeklikheid te aanvaar in die samelewing. Die besef dat die kunstenaar se verhouding met die natuur nie 'n onafhanklike entiteit is wat ekstern bestaan nie, moet dus realiseer. Hierdie veranderde doelwit en beklemtoning van aanspreeklikheid is egter dikwels onversoenbaar met die estetiese standpunt dat kuns nie 'n bruikbare rol te speel het nie - 'n modernistiese aanname wat nog steeds aangehang word (Ibid.: 42).

Hierdie standpunt sluit volgens Gablik (Ibid.: 43) aan by die vraag of daar deur die aanwending van die Beeldende Kuns wel 'n verskuiwing in bewustheid kan plaasvind; 'n verskuiwing wat helaas nooit verkry sal kan word deur die blote

ontwikkeling van intellektuele vaardighede nie. 'n Posing moet dus aangewend word om 'n nuwe konteks daar te stel waarin sosiale doelwitte gedien word deur die onderskeie belangstellings te harmonieer (Ibid.: 67).

Volgens Gablik (Ibid.: 80) sien die moderne individu nie die aarde as 'n bron van geestelike vernuwing nie, maar as voorraadskuur van rou materiaal wat geëksploiteer en gebruik kan word. Hiervolgens word die individu vanaf geboorte grootgemaak met die idee dat die mens verbruikers is op die aarde. Hierdie eksploiterende denkwysse bepaal alle sosiale, ekonomiese en politiese verhoudings op 'n manier wat geen perke ken nie. Gablik (Ibid.: 77) kom tot die gevolgtrekking dat die moderne metafoor vir die mens se teenwoordigheid op aarde dië van 'n stootskrapeer is. Die afgelope twee dekades het die mens se hantering van die aarde meer en meer te make met geldelike gewin as met morele, ekologiese oorwegings.

Gablik (Ibid.: 45) maak die waarneming dat die moderne mens die domein van die onbekende en misterieuse verlaat het en homself gevestig het binne die gebied van funksionaliteit en roetine. In die moderne wêreld is die mensgemaakte omgewing dus gerig rondom doelgerigte, voorwerp-georiënteerde aktiwiteite. Vir eeue is kuns dan ook beoefen in gehoorsaamheid aan gekontroleerde ruimtes waarvan alle ongewenste entiteite uitgesluit is (Ibid.: 84). Indien kuns slegs 'n produk van 'n samelewing se denkproses is, sal dit nooit in staat wees om enigsins te verander nie. Die mens se enigste hoop is gevolglik om 'n ander soort mitologie te skep. As voorbeeld kan die Kubistiese collage, die sogenaamde rommel estetika, insluitende die omgewingsgerigte Merzbau konstruksies van Kurt Schwitters genoem word. Volgens Gablik (Ibid.: 133) het hierdie kunstenaars die rommelkonstruksies gebruik, nie omdat hulle bekommerd was oor besoedeling nie, maar wel omdat hulle estetiese grense wou verbreed. Sy kom na alles tot die volgende konklusie:

"The question of whether or not art will ever change the world is not a relevant question anymore: the world is changing already, in inescapable ways. We can no longer deny the evidence at hand. The issue is whether art will rise to the occasion and make itself useful to all that is going on. To become useful again: the very word indicates a complete reversal of that long process by which aesthetics developed an objectivity of its own, became formalized and divorced itself from basic moral and practical consideration. We imagine that to play a useful role would make art merely a tool, no longer a valuable end in itself" (Ibid.: 141).

3.2.4 Raymond Spurrier

Spurrier (1989: 22) is van mening dat skilders deesdae geneig is om hul eie besorgdhede in hul kuns te reflekteer en dat hul om hierdie rede van landskappe, net soos enige ander onderwerp, gebruikmaak bloot as middel tot eksperimentering. Hiervolgens blyk dit dat die onderwerp wat uitgebeeld word ondergeskik is aan die teorieë wat vervat word in stylrigtings soos byvoorbeeld Kubisme, Impressionisme en Fauvisme. Spurrier vra die vraag of daar van die kunstenaar verwag kan word om deel te hê aan 'n mite wat verklaar dat die landskap steeds wonderskoon is: dit terwyl die samelewing steeds voortgaan om met tegniese vindingrykheid en tonnelvisie die landskap te degradeer, te misvorm en die ekologiese balans te versteur. Vir Spurrier (Ibid.: 24) bestaan daar geen twyfel dat die landelike natuurskoon van vroeër vervang is met die intimiderende stedelike chaos van skoorstene en kubistiese wolkekrabbers nie- almal simbole van 'n moderne wêreld.

Spurrier (Ibid: 22) wys daarop dat hierdie nuwe omgewings nou uitdagings moet vestig vir 'n nuwe benadering tot landskapskilder- 'n benadering wat die kultuur van sy tyd reflekteer (Ibid: 22). Die eietydse kunstenaar kan dus

genoep word om te konsentreer op die duidelik abstrakte patrone van die gemeganiseerde omgewing en om te soek na die uitgebreide ritmes binne die uitgestrekte landskappe.

3.2.5 Thomas Berry

Thomas Berry (cf. Gablik: 1991: 82), 'n filosoof in ekologie meld in sy boek *The dream of the earth* dat dit die grootste probleem van eietydse samelewing is om ontslae te raak van al die afvalprodukte wat die omgewing bedreig. Hy beskou die mens se versuim om 'n oplossing vir hierdie probleem te vind as een van die mees afstootlike aspekte van die samelewing se kontemporêre vertegnologisering. Berry is van mening dat die moderne Westerse samelewing nie meer in geestesvervoering raak oor die skoonheid van die omgewing nie en dat hierdie aspek alle fasette van hul lewens beïnvloed sodat hul toekomsvisie beperk word. Hy sê ook verder dat die mens al die gerief en weelde in sy mensgemaakte omgewing het, maar van geesdrif ontnem is. Berry stel dit dan as volg:

"If we were truly moved by the beauty of the world about us... we would honor the earth in a profound way. We would understand immediately and turn away with a certain horror from all those activities that violate the integrity of the planet" (cf. Gablik, 1991: 84).

Berry glo ook dat die hedendaagse missie die vestiging van 'n nuwe kulturele gedragskode behoort te wees asook die daarstelling van 'n waardesisteem wat die verwoestende gevolge van die bestaande gedragslyn (wat hoë verbruiking en afval insluit) sal oorkom. Sou bogenoemde realiseer kan die skep van 'n kunswerk wat verbind is tot die nuwe gedragspatrone, 'n nuwe fase binne die esteties inlei. Dit is volgens Berry duidelik dat 'n groeiende aantal kunstenaars die behoefte het om weg te beweeg van ideologieë wat die mens as heerser

oor die natuur onderskryf" (cf. Gablik, 1991: 91). Sodra die beskerming van die mens se lewensonderhoudende sisteme die prioriteit van die samelewing geniet, sal die taak van die kunstenaar in die toekoms geleë wees in die oproeping van 'n nuwe wêreld waarbinne die kunstenaar as rolmodel kan optree ten einde 'n ekologies lewensvatbare stemming in die kulturele bewussyn tot stand te bring. Volgens Berry (cf. Gablik, 1991: 91) kan kunstenaars nie meer bloot idealisties of romanties wees in hul denke nie aangesien 'n nuwe lewensuitkyk rakende hul omgewing noodsaaklik is om die aarde te red van vernietiging. Indien kuns beskou word as bloot 'n produk van 'n bepaalde denkrigting, sal dit nie in staat wees om die gemeenskap te heroriënteer nie. Die enigste hoop is om 'n totaal anderse en nuwe denkrigting tot stand te bring. In hierdie verband het Berry die volgende stelling gemaak oor die verhouding tussen die kunstenaar en sy omgewing:

"We consistently think of the human as primary and the Earth as derivative rather than thinking of the Earth as primary and the human as derivative. This must change... We need an art that goes beyond merely treating nature as raw material for an environmental project" (cf. Grande, 1994: 8).

Die Industriële era het die mens tot so 'n mate in vervoering gelaat dat sy hele lewensuitkyk verander het en totaal fikseer geraak het op vooruitgang. Volgens Berry (cf. Gablik, 1991: 81, 82) is die probleem waarmee die hedendaagse samelewing worstel die stryd om oorlewing in 'n omgewing wat deur vooruitgang bedreig word. Hy is verder van mening dat die mens nie in staat is om die onderlinge interafhanklikheid van die lewe te begryp nie en as gevolg van hierdie gebrek aan insig besig is om die omgewing in sy eie hebsug te vernietig. Wat die samelewing eintlik nodig het, is 'n tipe kuns waarvan die subteks die korrekte balans en ingesteldheid onderskryf (Ibid.: 91).

3.3 Kontemporêre teorieë: omgewingskwessies in die Suid-Afrikaanse landskapskildererkuns

3.3.1 Marion Arnold

Arnold (1996: 40) maak die stelling dat geskiedkundiges Suid-Afrikaanse landskappe gebruik om sekere historiese gebeure te waarmerk. Ideoloë het dit weer gebruik om die barre onbewoonbaarheid met die beskikbaarheid vir nedersettings aan te dui, of om Afrika te skets as 'n primitiewe en eksotiese bestemming. Arnold (Ibid.: 40) beskou landskapskilder as beide feitlik en fiktief. In Suid-Afrika waar die vestiging en ontwikkeling van die landelike gebiede 'n sensitiewe politiese saak is, word die omgewing 'n teelaarde vir die konflik tussen 'n domein wat aan menslike behoeftes en voedingsbronne moet voorsien en terselfdertyd 'n unieke fauna en flora moet onderhou.

Arnold (Ibid.: 66) meen dat landskapkilderye se oorsprong verklaar kan word na aanleiding van die kunstenaar se beskouing van die eksterne wêreld en die wyse waarop die kunstenaar hierdie beskouing waarneem en artistiek manipuleer. Arnold (Ibid.: 66) is van mening dat afbeeldings van die natuur nuwe verpligtinge meebring wat in eietydse verband 'n verhoogde bewuswording vir 'n bedreigde omgewing vereis. In die kunstenaar se studie van die omgewing moet die klem volgens Arnold (Ibid.: 66) nou val op die idee van kortstondigheid terwyl sikliese verganklikheid onderskei moet word van kwaadwillige beskadiging en vernietiging. Sy is verder van mening dat die verontmensliking van die stad wat noodwendig voortspruit uit die fisiese omgewing, reflekteer word in die kunsmatige, anorganiese aard van hedendaagse stadsgebiede.

3.3.2 Esmè Berman

Berman (1993.: 207-208) stel dit dat die nuwe generasie kunstenaars gebore en getoë is in die stad. Hul natuurlike habitat is dus die stedelike landskap en hulle is beter bekend met mensgemaakte strukture en artefakte as met die formasies van die natuur opsigself. Omdat die onderlinge wisselwerking tussen fundamentele natuurkragte hierdie nuwe generasie kunstenaars betower het, het hulle die ritme, buie en atmosfeer van die natuur asook die abstrakte kenmerke van ruimte en lig ondersoek. Hierdie stadsgebore skilders was volgens Berman (Ibid.: 207) verstom oor die dekoratiewe patrone en teksture wat hul in selfs die kleinste, eenvoudigste natuurlike elemente waargeneem het. Alhoewel bepaalde werke wat deur hierdie kunstenaars gelewer is verbande toon met die natuur, sou dit nie korrek wees om die aanname te maak dat landskappe die primêre tematiek van die generasie vyftig en sestig in Suid-Afrika was nie. Berman wys in hierdie verband daarop dat die landskap in Post-modernistiese terme nie slegs as 'n natuurverskynsel beskou kan word nie, maar dat dit ook geag kan word as 'n intellektuele ruimte, gevul met 'n teks wat gekodeerde reekse ideologiese en psigologiese betekenis bevat. Hierdie betekenis berus nie op vasgestelde betekenis nie, maar kan eerder deur elke individuele aanskouer bepaal of verander word ooreenkomstig die konteks waarin dit uitgebeeld word (Ibid.: 208).

3.4 Omgewingskwessies in die beeldende kuns: 'n bespreking van geselekteerde kunstenaars se benadering

3.4.1 Kurt Schwitters (1887-1948)

Hoewel die Duitse kunstenaar Kurt Schwitters Kubistiese ontwerpe in sy skilderye en vrystaande konstruksies geïnkorporeer het, kan sy werk volgens Copplestone (1983: 215) nie as 'n bloot klakkelose nabootsing van die

Kubistiese benadering beskou word nie, aangesien sy uiteindelijke doelwitte en prosesse in vele opsigte daarvan afgewyk het. In plaas daarvan om bloot op die skepping van nuwe vorms te konsentreer, het hy sy collages gebruik om nuwe sosiale en psigologiese inhoud te openbaar en het hy die rommel wat hy in sy collages gebruik het, op subtiële metaforiese wyse aangewend ten einde verdere verbreding te gee aan die vryheid wat vroeër deur Kubisme en Ekspressionisme tot stand gebring is. Daarmee saam het sy kombinasie van alledaagse voorwerpe en fragmente uit die samelewing asook die metaforiese integrasie daarvan in sy werk, die kwessie van anti-kuns op die voorgrond gebring (Hunter & Jacobus, 1992: 152).

Terwyl Schwitters na die Eerste Wêreldoorlog in Duitsland was, het hy sy collagetegniek op vindingryke wyse verfyn. Hierdie veredeling het na vore gekom in die wyse waarop hy die beperkinge van die medium oorkom het, asook die manier waarop hy die karakter van die onderwerpe in sy kunswerke weergegee het. Inherent tot sy collages is 'n kommentaar oor die gedisintegreerde en verbrokkelde na-oorlogse gemeenskap wat hy vanuit 'n totaal afgetakelde Dadaïstiese oogpunt geïnterpreteer het (Hunter & Jacobus, 1992: 152).

Hy het nie alleen indrukwekkende kunswerke uit rommel voortgebring nie, maar ook terselfdertyd geëksperimenteer met die ekspressiewe potensiaal wat hierdie materiale in sy kunswerke tot stand gebring het. Die materiale wat hy gebruik het, soos onder andere hout, rommel, pleister en illustrasies, het hul normale verwysing en betekenis verloor en 'n totaal nuwe en metaforiese dimensie verkry (Hauser, 1989: 144). Schwitters het verder gepoog om verwronge en beskadigde materiale vanuit die alledaagse lewe weer heel te maak deur dit binne die utopiese konteks van die kunste te plaas. Sy materiaal is verder op estetiese wyse omskep sodat dit op 'n geestelike vlak vernuwe kon word (Kuspit, 1993: 63). Die oënskynlik - onmoontlike taak om uiteenlopende, en dikwels onversoembare materiale in sy kunswerke te

integreer, het nie alleen vir Schwitters as uitdaging gedien nie, maar veral ook die besef by hom tuisgebring dat die essensie van sy kuns juis in die onversetlikheid van hierdie materiale geleë was (Ibid.: 66). Dit het hom in staat gestel om op subtiële en bykans poëtiese wyse kommentaar te lewer oor die neiging tot materialisme wat eie is aan die hedendaagse samelewing (Hauser, 1989: 144).

Wanneer Schwitters se werkproses bestudeer word, kan daar gesien word hoe hy die toevallige verbande wat daar tussen sy materiale bestaan, op kunsmatige manier uitbuit of op weldeurdagte wyse twee of meer onverenigbare werklikhede naasmekaar plaas op 'n oppervlak wat nie noodwendig daarvoor geskik is nie. Sy benadering is dus nie geleë in 'n proses van uitvinding of verandering nie, maar eerder in die naasmekaarstelling van uiterstes wat uit die werklikheid geneem is, om meer as 'n werklikheid, 'n metaforiese geheel te vorm. Deur sy collages het Schwitters aangedui dat die verband tussen sy voorwerpe nie organies nie, maar eerder konstruktief van aard is (Kuspit, 1993: 56). Hiervolgens word die samelewing gekonfronteer met kunswerke wat nie net hul kennis van kunsvorme bevraagteken nie, maar ook alle vorme van kommunikasie, insluitende dié van die massamedia (Lynton, 1989: 146). Kuspit (Ibid.: 64, 65) is van mening dat Schwitters hom tot kuns gewend het deur sy beskouing van die geïdealiseerde beeld van die vernietigbare natuur en dat kuns hom as't ware moes ondersteun om deur middel van sy collages 'n onvernietigbare vorm van die natuur tot stand te bring. Sy collages word fisies verteenwoordigend van 'n geestelike landskap, 'n utopiese fantasie en mitiese ideaal wat in 'n sekere opsig ewigdurend en onvernietigbaar is en aan hom 'n manier bied waarop hy sy droom van 'n intieme verhouding met 'n perfekte natuur kon herskep.

Die deels - Kubistiese, deels Futuristiese komposisie *Merz Picture 19* (afbeelding 1) dui op die oortuigende manier waarop Schwitters die mees alledaagse materiaal (versendingsnota, kaartjie, stukkies hout) op



verbeeldingryke en artistieke manier verwerk het, wat as't ware dien as pikturale metafoor van 'n werklikheid wat die kunstenaar ontredderd gelaat het. Die oorspronklike konteks en betekenis van die materiaal wat hy gebruik verkry dus in hierdie kunswerk 'n nuwe dimensie binne die groepering van die collage (Ruhrberg, 1986: 130).

3.4.2 Anselm Kiefer (1945-)

Volgens Burger (1988: 42) het die Duitse kunstenaar, Anselm Kiefer gebruik gemaak van die negentiende-eeuse benadering waar mite, sinnebeeld en geskiedenis betrek word om die hede en verlede te assimileer. Kiefer wend hom ook tot die skilderkunstige strategieë van Abstrak Ekspressionisme. Alhoewel hy volgens Rosenthal (1987: 133) ernstig kopsie daarteen maak om getipeer te word as landskapskilder, gebruik hy tog die landelike as basis in baie van sy kunswerke.

Simboliek is vir Kiefer (vergelyk Burger, 1988: 42) van kardinale belang en daarom verkry die materiaal wat hy aanwend (sand, klip, strooi, lood, draad) 'n dieper dimensie en verskaf dit 'n meervlakkige ruimte wat die toeskouer noop om sy werk met 'n groter bewustheid en betrokkenheid te vertolk. Kiefer is veral bekend vir die reuse doeke wat hy met dik lae verf beskilder en bewerk totdat dit as metafoor van vullis en sand dien. Gedurende 1981 en 1982 het hy besef dat die kombinasie van strooi as materiaal met sy bestaande metode van kleuraanwending, 'n totaal nuwe dimensie in sy skilderye tot stand gebring het. Die eindresultaat van sy werk word dan nie alleen esteties meer prikkelend van aard nie, maar bied ook nuwe vertolkingsmoontlikhede aan die toeskouer met betrekking tot die simboliek van die materiale wat hiervolgens gemanipuleer word (Ibid.: 42).

Kiefer se strooi-skilderye was 'n nuwe voorstelling van die landskap binne sy kuns. Dit verskaf volgens Rosenthal (1987: 32) 'n kwesbare verhoog vir die mens se uitbeelding van die geskiedenis en drifte. Letterlik en metafories word strooi die mees geskikte simbool wat hy kan aanwend vir die wye reeks emosies wat die Duitse karakter in hom ontketen sowel as vir die geskiedenis en toekoms van sy land. Rosenthal (Ibid.: 32) het uitgewys dat 'n standaard-tipe landskap Kiefer se afbeeldings begin domineer het, naamlik die uitbeelding van grond in 'n donker kleurskakering. In die belewing van Kiefer se werke word die aanskouer gekonfronteer met 'n aansig waarvolgens die landskap as't ware vanuit 'n swewende oogpunt van bo-af waargeneem word, bykans asof die aanskouersblik op die grond self vasgenaai is. Sy werk getiteld *Cockchafer Fly*, (afbeelding 2) is 'n sprekende voorbeeld van hierdie benadering. Kiefer word 'n oorlogsdigter met die swart verskroeiende aarde as sentrale motief en swart word dan ook 'n kleurskakering eie aan sy werk. Hy beeld die landskap uit in terme van menslike lyding en nie as verheerliking van die natuur nie. Die weergawe van rook wat opstyg uit die grond word 'n suggestie van die vure van die hel wat vergelykbaar is met die skilderye van Hieronymus Bosch. Kiefer herkonstrueer die verbrande aarde wat sinoniem is met die afgryse van die oorlog. Sy landskappe rou oor dit wat was, en is 'n grusame herhinnering aan die wreedheid van die Nazi's. Die onbewerkte grond het dieselfde funksie in Kiefer se werk as die pastorale landskappe van die 17e eeu en verwys na die nie-historiese terrein waarop diverse materiale saamgevoeg is tot 'n allegoriese vorm. Met sy masochistiese verwronge landskappe verbind hy die vernietigde aarde met 'n oerwêreld van leed, wat verbrand en onherbergzaam is. Beide Max Ernst en Kiefer het die destruktiewe verandering van die omgewing as metafoor vir menslike lyding gebruik. In teenstelling met Caspar David Friedrich vestig Kiefer sy benadering direk en letterlik op die aarde (Rosenthal, 1987: 133). Kiefer het sonder vrees hierdie bakens gebruik om die donker, geheimsinnige ideologieë waarmee die Nazi's die Duitse Nasionalisme gevul het, te ontmasker (Wheeler, 1991: 314).

3.4.3 David Hanson (1948-)

Volgens Patterson (1982: 8) is die lot van die natuurlike omgewing in die mens se hande en het kunstenaars 'n verantwoordelikheid om die publiek bewus te maak van en bekommerd te maak oor die krisis waarmee die mens in hierdie verband gekonfronteer word. Ten einde 'n inherente bereidwilligheid vir verandering by die gemeenskap te vestig is dit vir die kunstenaar belangrik om deur middel van kragtige visuele uitdrukking te kommunikeer. Hierdie benadering kan volgens Gablik (1991: 78) gesien word in die werk van die Amerikaanse fotograaf David T. Hanson. Hanson, wat ook 'n dosent is in fotografie en landskap argitektuur aan die 'Rhode Island School of Design', se foto's beeld die interaksie tussen mens en natuur uit asook die hedendaagse mens se standpunt oor die omgewing waarin hy homself bevind. In sy poging om weer 'n holistiese bewussyn by die samelewing tot stand te bring ten opsigte van die verhouding tussen mens en omgewing, maak Hanson gebruik van dramatiese fotomateriaal om die dominerende ingesteldheid van 'n kultuur wat aanhoudend en arrogant teen die natuur indruis, aan die lig te bring. In 'n ongepubliseerde essay oor sy eie werk, maak hy die volgende uitlating:

"It seems frightening yet strangely appropriate that perhaps the most enduring monuments that the West will leave behind for future generations will not be Stonehenge but rather the hazardous remains of our industry and technology" (cf. Gablik, 1991: 80).

As onderwerp vir Hanson se lugfotografie het hy die geskiedenis van die Westerse industrie se aanslag op en vernietiging van die natuur gebruik. Tussen 1985 en 1988 het hy 'n reeks studies getiteld *Waste Land* (afbeelding 3) voltooi. Hierdie studies van gevaarlike afvalhope in die Verenigde State wat die geografiese en industriële stortingsaktiwiteite in Amerika uitbeeld is ter wille van Hanson se eie veiligheid grootliks uit die lug gefotografeer. Die

groter mate van toeganklikheid wat deur middel van hierdie benadering verkry is het dit vir hom moontlik gemaak om skaal en kompleksiteit binne die konteks van die omringende omgewing met groter welslae aan te dui. Die foto's dien onvermydelik as refleksie van die degenererende aard van die Amerikaanse landskap aangesien die stortingsterreine in verskeie stedelike en ook landelike gebiede geleë is wat dien as metafoor vir menslike konstruktiewe en destruktiewe (Ibid.: 17). In die finale produk word die foto's vergesel van 'n topografiese kaart van die terrein en 'n beskrywende teks waarin historiese en sosiale realiteite van die betrokke landskappe uitgespel word. Ook die bedreiging wat die mens vir die omgewing inhou en die pogings wat aangewend word om die probleme op te los, word aangedui. Hanson vra met reg die vraag: *"Do these pictures then, reflect the spirit of our time and the world we live in, in addition to my own personal vision?"*(cf. Ibid.: 82).

In 'n sekere opsig kan hierdie studies beskou word as 'n geografiese voorstelling van die geestelike landskap van ons tyd. Alhoewel *Waste land* 'n uitbeelding is van die sosiale en filosofiese implikasies van die terreine waarop die skadelike afvalstowwe gestort word, is dit terselfdetyd ook 'n weerspieëling van die probleme waarmee die moderne kunstenaar te kampe het wanneer hy die realiteite van die 20e eeuse Amerikaanse landskap wil weergee.

Vir Hanson (cf. Gablik, 1991: 82) is die primêre pobleem van ons tyd die lewenswyse van die mens op aarde. In hierdie foto's word die selfvernietigende aard van die mens as oorheerser weerspieël en word dit duidelik gemaak hoe die mens sy meganiese strewes tot voltooiing bring sonder om enige oorweging te skenk aan die wesenlike voortbestaan van die wêreld. In die mens se poging om 'n tegnologiese wonderlandskap te skep, is 'n wêreld vol afvalprodukte tot stand gebring.

3.4.4 Mierle Laderman Ukeles (1936-)

Daar is 'n groep kunstenaars wie se werk 'n dieper betekenis het as "arts for arts sake". Hulle is betrokke by die planeet en sake rakende die omgewing en voel hulself verantwoordelik om te help verhoed dat die aarde op 'n ekologiese ramp afpeil. Hierdie kunstenaars strewe na betekenis in hulle werk en bied 'n omgewingskuns wat direk tot die samelewing spreek. Hierdie tipe omgewingskuns het nie 'n spesifieke styl, medium of voorkoms nie, maar fokus hoofsaaklik op die inherente potensiaal en konnotasies daaraan verbonde. Omgewingskuns laat nie net kunstenaars op nuwe maniere oor hulself, hul kuns en hul wêreld dink nie, maar sommige het die potensiaal om die betragter se denkwyse te verander. Die kunstenaar Mierle Laderman Ukeles kan beskou word as verteenwoordigend van hierdie benadering.

Deur in 1978 inwonende kunstenaar te word by die New Yorkse Sanitasiedepartement was Ukeles in staat om in te skakel by die werksaamhede van hierdie departement se sanitasiewerkers. Sy kon dus fisies meer deel word van omgewingskwessies en daardeur is sy in staat gestel om selfs verder te gaan as bloot die skepping van omgewingskuns. Sy maak die volgende uitlating oor hierdie noue verbintenis met die sanitasiewerkers:

"For me, it was a matter of finding the minimalist and process art at the end of the 1960's sterile and socially remote ... how much of my own personal freedom do I have to give up to live on the earth and not destroy it, or to live in a community? I love that notion of freedom, but you can only talk about freedom when you can deal with the air and earth and the water (cf. Gablik, 1991: 70).

Volgens Ukeles (cf. Phillips, 1989: 47) is die wegdoening van vullis 'n steeds groeiende probleem wat grootliks buite die gesigsveld plaasvind en wat as realiteit nie meer veel langer uit menslike denke verban kan word nie. Hierdie

groot en algemeen-walglieke probleem van vullis skending het Ukeles gefassineer en sy het haar kunswerke daarop gebaseer. Die doelwit van haar werk was om die werksaamhede van die Sanitasie-departement meer sigbaar te maak by die publiek en te wys dat die eliminerings van vullis 'n kwessie van groot publieke belang is (Ibid.: 47).

Beide die stad as woning asook vullisstorting het die grondliggende motief in Ukeles se werk geword en sy het ook gepoog om die interafhanklikheid tussen hierdie twee entiteite in haar kunswerke uit te wys. Hierdie motief is gedurende 1979-80 in haar eerste grootskaalse werk, *Touch Sanitation* geïllustreer. In die elf maande waartydens sy die kunswerk voltooi het, het sy New York se vyf munisipaliteite besoek en persoonlik met elke werknemer binne die departement hand geskud. Sy het aan elke individu die volgende woorde gesê: "*Thank you for keeping New York alive*" (cf. Crabtree, 1994: 17). Sy maak die volgende uitslating oor haar kunswerk *Touch Sanitation*:

"It was an eight-hour-day performance work. The real artwork is the handshake itself. When I shake hands with a sanitation man I present this idea and performance to them, and they finish the art (cf. Gablik, 1991: 70).

Die waarde van die Sanitasiedepartement kom duidelik na vore as in gedagte gehou word dat New York 26 000 ton rommel per dag lewer en dat 'n gesin van vier 3 ton rommel per jaar weggooi. Dit is dus duidelik dat die stad sonder die ingryping van die Sanitasiedepartement ten gronde sou gaan. Ukeles beklemtoon dit verder dat ingryping van die Sanitasiedepartement konstant moet wees as enige stad wil floreer (Ibid.: 51). In hierdie verband maak sy die volgende stelling:

"I hope my handshakes will eventually burn an image into the public's mind that every time they throw something out, human hands have to take it away" (cf. Gablik, 1991: 70).

Om haar waardering vir die sanitasiewerkers uit te spreek en om ook as plaasvervanger vir die res van die publiek te dien wat nie die werk doen nie, het Ukeles die sanitasie- werkers gevolg, hul bewegings nagmaak en haar verbeeld dat sy soos hulle is. Deur middel van hierdie "happening" het sy 'n vorm van dialoog tot stand gebring waarvolgens 'n vennootskap geskep is tussen haar en die werkers en indirek ook tussen haar en haar toeskouers.

Gedurende die afgelope 10 jaar het die omvang van Ukeles se gemeenskap gegroei om nie slegs 'n ander gehoor te betrek nie, maar ook om 'n baie breër konsep vir die publiek daar te stel (Phillips, 1989: 51). Talle aanskouers van haar kunswerke was skepties oor die gedagte om rommel te gebruik in kuns of om instandhoudingswerk as onderwerp of konteks van kuns aan te wend. Deur Ukeles se projekte waar instandhoudings en -sanitasiewerk by die kunswerk betrek word, het nuwe oplossings en dimensies na vore getree. Rommilverwydering het 'n sleutel gebied waarmee ander aspekte rakende verstedeliking en omgewingskwessies aangespreek kon word.

Ukeles het gepoog om die publiek te oorreëde om die geweldige hoeveelhede rommel wat daagliks verwyder moet word, te verminder en het die uitvoering van haar kunswerke gewysig sodat dit in 'n permanente binneshuise uitstalling by die oordragstasie van die New Yorkse Sanitasiedepartement in Wesstraat 59 Manhattan gehuisves kon word (Matilsky, 1994: 7). Om dit vir die publiek moontlik te maak om werklik die probleem van rommelherwinning te sien, is Ukeles besig om 'n gemengde media aanleg genaamd *Flow City* (afbeelding 4), op die been te bring. In hierdie kunswerk word die instandhoudingswerk beklemtoon as integrale deel van die natuurlike funksionering van die biosisteem (Ibid: 49). Die beplanning en ontwikkeling het meer as 5 jaar



gelede begin. Omdat die besoekers self die werksituasie kon betree, kon sy in die kunswerk poog om die publiek te konfronteer met die probleem van vullisverwydering. Die kunswerk bestaan uit drie komponente: 'n voetgangers-laaibrug na die werksone, 'n gang vir voetgangers en 'n glasbrug vanwaar toeskouers kan waarneem hoe die trokke hul vragte rommel op sleepbote laai (Crabtree, 1994: 17). 'n Muur met 24 videoskerm bring klank en beelde van die werksomgewing in aksie: bv. oor die herwinningsproses, lewendige beelde van die Hudson-rivier en inligting oor die breër ekologiese krisis.

Die publiek sal deur die gang tot by die glasbrug beweeg wat op die verste punt van die gang aangebring is (die gang word gevorm van saamgeperste en herwinne afvalmateriaal soos glas, aluminium, koerantpapier, swaar metale, rubber, en giftige materiale wat binne hierdie ruimte kreatief hergebruik word. Die glasbrug bestaan uit 'n ruim gedeelte tussen die stortingsaktiwiteite in die weste en die stadsprofiel in die ooste. Hier kan die besoeker sien hoe tonne rommel op sleepbote gegooi word, en is dit vir besoekers moontlik om die normale werksgeluide en ander industriële en riviergeluide in die agtergrond te hoor. Vir elke besoeker behoort dit 'n verbysterende ervaring te wees, want aan die een kant is daar die aktiwiteite van storting en die geluid van tonne vullis wat in staal sleepbote gegooi word en aan die ander kant die rustige gesigseinder. Die brug is spesifiek so gekonstrueer om vir die toeskouer 'n nuwe perspektief toe te laat op die belangrike, maar tog gevaarlike proses waarmee die sanitasiewerkers daagliks besig is (Phillips, 1989: 49;51). Die feit dat *Flow City* geleë is waar die natuur en mensgemaakte herskeppende sisteme, naamlik rivier en rommelverwyderingsprosesse ontmoet, maak dit beide insiggewend en openbarend van aard. Deur mense nader te bring aan die gebied waar rommelverwydering van 'n groot metropolitaanse area plaasvind, kon Ukeles vrae opper oor die hele proses van rommelverwydering, oor die nasionale rivier as brose sisteem wat die stad reinig en oor die verhouding tussen arbeid en die individu se identiteit. Vir die eerste maal kon

die publiek 'n geleentheid en die motivering hê om die see- oordragfasiliteit, wat normaalweg 'n geslote werksomgewing behoort te wees, te besoek. Ukeles se projek omraam en interpreteer hierdie aktiwiteite (Ibid.: 49,50). *Flow City* is die ontknoping van haar voortgesette ondersoek oor die sanitasiesisteen as werklike proses, maar dien terselfdertyd ook as metafoor vir stedelike vitaliteit en rommelbestrooiing.

Ukeles het deur haar werk getoon dat grootskaalse landskapprojekte 'n werklike publieke dimensie kan aanneem waar die publiek se bewustheid van die moderne gemeenskap se verhouding tot sy omgewing onder die soeklig geplaas kan word (Crabtree, 1994: 19). Ukeles is verder van mening dat tyd 'n groot faktor is wanneer daar gepoog word om die aarde te red, en sy vra dan die vraag of dit inderdaad vir kunstenaars moontlik is om die planeet te red (cf. Cembalest, 1991: 99). Sy wys voorts daarop dat kunstenaars eerder op die toekoms van die samelewing se vullisprobleem moet fokus as op die verlede se pragtige natuurskoon (Ibid.: 104). Haar werk betwis die idee van 'n nougesette publieke kuns en beveg ons beperkte konsep rakende kuns as gewete van die samelewing (Phillips, 1989: 51). Op hierdie manier gebruik Ukeles haar kunswerke as kritiese, konstruktiewe hulpmiddels wat publieke bewuswording verhoog oor rommelbestrooiing oftewel skending van die omgewing.

3.5 Die uitbeelding van omgewingskwessies in die werke van geselekteerde Suid-Afrikaanse kunstenaars

3.5.1 William Kentridge (1955-)

Die Suid-Afrikaanse kunstenaar, William Kentridge (Berman, 1993: 314-315) se visuele uitdrukking neem vele dimensies aan en hou onder andere ook verband met 'n betrokkenheid by die film- en videobedryf. Verskeie van sy

werke is 'n weerspieëling van die mens se ingesteldheid teenoor sy omgewing en lewer brutale kommentaar oor die gevolge van die mens se dwaasheid in sy omgang met die omgewing. Die herhaalde gebruik van metafore in sy werk dien as 'n persoonlike kode waarmee 'n boodskap aan die samelewing oorgedra word (Ibid.: 317).

Kentridge se reeks "landskappe" in houtskool en pastel spreek in nagmerrie-agtige ondertone wanneer dit tonele weergee soos waargeneem asof vanuit 'n treinvenster. Die natuur – en nywerheidsgebied word roeterig en verstrengel weergegee met reuse rommelhope wat metafories spreek van omgewingskending. Hierdie metafoor word verder versterk deur afbeeldings van doringdraadbosse wat geil groei in die grasvelde en enkele verskrompelde bome wat verdring word deur staalgeraamtes. Die sketse is 'n uitbeelding van chaos wat eie is aan die indringing van mensgemaakte strukture binne die omgewing (Bruwer, 1988: 4).

Kentridge bied met sy satiriese, tegniese- energieke en beeldryke tekeninge 'n nuwe benadering tot visuele verslaggewing en tot landskapskildering. Sy benadering ten opsigte van die landskap word weerspieël in die volgende stelling:

"Ek stel belang in die stadsmens se landskap. Hierdie landskap is samegroeiings van verstedeliking, verskansing en versperrings wat deur siviele ingenieurs artikuleer word" (cf. Burger, 1988: 42).

Volgens Kentridge (cf. Burger, 1988: 42) is die moderne wêreld chaoties en teenstrydig. Elke lewensfaset aksentueer die gaping wat bestaan tussen die optimistiese ideologieë oor die werklikheid en die realiteit. Met sy landskap *Anti-waste* (afbeelding 5) wat die littetekens van die indringing van die mens dra, konstrueer Kentridge die landskap volgens die spore van die bewoners. Hierdie manifestasie verwys eerstens na die feit dat die landskap bewoon is,

dat die natuur aan die mens onderwerp is en deur die mens verander is. Terselfdertyd dra die landskap ook geringe tekens van die mens se eie begeertes, vrese en drome (Ibid.: 1988: 42). In hierdie verband kan sy werk ook as verteenwoordigend beskou word van die nuwe generasie Suid-Afrikaanse kunstenaars van die vyftiger en – sestigerjare waarna Esmè Berman (cf. Hoofstuk 3.3.2) verwys en betrek sy landskappe nie bloot konvensionele weergawes van die natuur nie, maar kan dit ook geag word as 'n intellektuele ruimte wat die mens se begeertes en destruktiewiteit teenoor die omgewing beklemtoon.

3.5.2 Willie Bester (1956-)

Volgens Wemyss (1989: 19) lê die Wes-Kaapse kunstenaar Willie Bester se grootste talent in die wyse waarop hy die nuttigheid en waarde van rommel wat uit bevoorregte gemeenskappe afkomstig is kan uitwys. Sy soeke is na 'n kreatiewe alternatief vir die algemene materialisme en vermorsing van die gemeenskap. In sy kunswerke beeld Bester woonbuurtes uit in collages wat bestaan uit stukkies optelgoed wat hy in sy omgewing gevind het. Hy noem dan ook dat hy sy hele lewe lank nog besig was met die herwinning van voorwerpe deur ou gebruikte artikels te benut om sy kunswerke uit beeld (Ibid.: 18).

Bester se collages is 'n kombinasie van helder kleure gemeng met gedeeltes uit die media, naamlik stukkies van foto's en koerantuitknipsels, asook platgedrukte koeldrankblikkies, motorbande, stukkies tou en verskeie ander voorwerpe wat vanaf vullishope versamel word. Hierdie voorwerpe dra by tot die wese van die stadslewe en openbaar ook 'n dieper simboliese betekenis. Bester dui aan dat hy verkies om van helder, vrolike kleure in sy werk gebruik te maak aangesien hierdie benadering hom in staat stel om “die slegte dinge in die samelewing op 'n goeie manier verduidelik” (Bothma, 1992: 9). Die

materiaal wat Bester in sy werk gebruik, blyk opsigself ook betekenisvol te wees. Die koerantfoto's wat hy gebruik bied nie net 'n visuele beeld nie, maar verleen ook as gevolg van inherente nuuswaardigheid 'n metaforiese dimensie aan die kunswerk. Deur tekste by die fotobeelde te voeg, word die 'leesbaarheid' verder verhoog. 'n Verdere benadering waarvan Bester gebruik maak is om beelde uit fotografiese bronne, hetsy sy eie of koerantre-produksies, oor te dra in die verfmedium. Sy versamelings (assemblages) is reusagtig en word gevorm uit materiale wat opeengestapel word. In sy reliëfwerke word die werkoppervlakte met rommel bestrooi om 'n opsigtige geheel te vorm. In beide gevalle verwerp Bester enige vorm van delikate skakerings en lyn (Williamson & Jamal, 1996: 137). Die voorwerpe wat hy gebruik is afkomstig van vullishope, polisie-arsenale, hardewarewinkels en hospitale en verwys terug na hul plek van oorsprong. Deur die materiaal te verwerk tot beeldhouwerke, reliëfwerke en assemblages verkry dit 'n breër verwysingsraamwerk net soos in die collages van Kurt Schwitters. Hy kombineer sy verftegniek met rommel wat op die doek vasgeplak word totdat dit 'n vermenging van 'n kleurryke, drie-dimensionele kunswerk word, byvoorbeeld *Kakebeen* (afbeelding 6). Bester gebruik twee regte skaapkakebene om twee ossewaens of kakebeenwaens te skep. Hierdie waens simboliseer die baasskap van die konserwatiewe Suid-Afrikaner soos dit ondervind is tydens die bewind van die Nasionale Party. Aan beide kante van die kakebene is twee foto's wat deur Bester geneem is. Dit beeld die oorhandiging van geld uit wat omkoopbaarheid simboliseer asook die opening van 'n slot en ketting, wat vryheid simboliseer. *Kakebeen* bevat soos die meeste van Bester se werke ook 'n kitaar (wat volgens hom "beheer" simboliseer) en 'n ratel wat gemaak is uit platgedrukte bottelproppies (Magnin, 1996: 156).

Elke kunswerk wat deur Bester geskep word, dien volgens Williamson & Jamal (1996: 136) as sosiale dokument wat ten doel het om die gemeenskap betrokke te hou met omgewings- en gemeenskapskwessies. Omdat hy as

gewete van die samelewing optree, beskryf Bester sy kuns as "slegte medisyne". Willie Bester maak dan ook die volgende stelling:

"Jy kan nie mooi prentjies skilder nie, daar is geen toekoms in nie...", "Mense wil werke met betekenis sien, en wil dit kan bevraagteken, of dit 'n politieke aangeleentheid of 'n omgewingsaak is" (cf. Van Rooyen, 1993: 9).

3.5.3 Mark Dixon (1957-1993)

Ten spyte van die beperkte inligting wat oor die Kaapse kunstenaar Mark Dixon bekom kon word, het die werke wat hy tydens 1983-84 te Tulbagh voltooi het grootliks bygedra om breër perspektief aan die navorser se eie werk te verleen. Hoewel Dixon oor die algemeen nie met skending van die omgewing as tema gewerk het nie spreek die werk wat hy tydens sy verblyf in Tulbagh voltooi het metafores van landelike vernietiging. Volgens sy moeder, mev. Joan Dixon (1998), het hy vanaf 1983-84 op mnr. Koos Theron, se plaas in die Tulbach omgewing gewoon en gedurende hierdie tydperk 'n reeks kunswerke, die sogenaamde *"Tulbagh Droëbane reeks"* geproduseer. Drie kunswerke uit hierdie reeks is in Mei 1998, in die Pietersburg Kunsgalery vertoon as deel van 'n groepsuitstalling getiteld *"The X-puzzle- the earth our heritage"*.

Die gemengde media sowel as die assemblage wat in die Droëbane reeks geïmplementeer word, word saamgestel uit optelgoed afkomstig uit die omgewing en dui op die kunstenaar se kombinasie van spontaneïteit en intellektuele kennis asook 'n strewe om homself met sy nuwe omgewing te identifiseer. Dixon se vroeëre belangstelling in mites en simboliek kom steeds duidelik in hierdie werke na vore en roep nie net die aura van 'n gegewe plek op nie, maar verwys eerder na die dieper geheimenisse van die aarde. Voorwerpe soos pitte, planke, hoefysters, sakke en stukkies kurk word in

hierdie reeks werke met 'n kragtige kwastegniek kombineer om te dien as metafore van die warm son, die droë aarde en die helder lig (Joan Dixon, 1998).

Een van die skilderye uit die *Droëbane reeks* getiteld *Waferen Wasteland* (afbeelding 7), is 'n abstrakte interpretasie van die landskap wat oorwegend weergegee word in skakerings van wit, grys en geelbruin. Die komposisie word in twee verdeel wat dan die suggestie stel van land teenoor lug. Hierdie komposisie word saamgestel uit strooi, stukke lap en stukkies karton wat op 'n paneel geheg is. Die aanwending van hierdie elemente dra grootliks daartoe by om die skendingsmetafoor te bevestig. In teenstelling met Bester en Schwitters se benadering waarvolgens simboliese betekenis aan individuele collage elemente geheg word, poog Dixon egter nie om die collage elemente in sy werk te isoleer nie. *Sulphur Smoke* (afbeelding 8), nog 'n werk uit die *Droëbane reeks*, beeld die verweerdheid en geskendheid van die landskap uit met behulp van gate wat fisies in die doek gemaak is ten einde die skendingsmetafoor te versterk. Sy benadering toon eerder 'n betrokkenheid by die getekstureerde en verweerde aard van die landskap wat deur die collage elemente as geheel tot stand gebring word. Die donker, bykans vuil en sombere kleurgebruik skep 'n neerdrukkende atmosfeer in die landskap en word afgewissel met tonaliteite van oranje en geel. Collage elemente wat in die skildery geimplimenteer word, word weereens nie geïsoleer nie, maar eerder met die komposisie as geheel geïntegreer.

3.7 Konklusie

Uit die voorafgaande blyk dit dat daar tans voldoende potensiaal vir samewerking tussen kunstenaar en omgewingsdeskundiges bestaan en die voordele wat hierdie vennootskap vir beide partye inhou is duidelik sigbaar, aldus Rotherham. Omgewingsdeskundiges neig al hoe meer van die kunste

gebruik maak om hul besorgdhede en entoesiasme rakende die omgewing uit te druk. Kuns kan dus omgewingsbewustheid aanwakker terwyl die omgewing kan dien as voedingsbron vir artistieke uitdrukking. Dit blyk voorts dat die kunstenaar van die 21ste eeu 'n meer holistiese denkpatroon moet ontwikkel ten opsigte van die omgewing en die rol wat hy daarin moet speel.

Rotherham se teorie stem ooreen met dié van Gablik wat die gevolgtrekking gemaak het dat die ontwikkeling van aktiewe en praktiese dialoog met die omgewing 'n groter en dieperliggende wisselwerking tussen persoonlike kreatiwiteit en sosiale verantwoordelikheid tot gevolg het. In teenstelling met Rotherham se sienswyse het Lockwood die stelling gemaak dat sommige kunstenaars vrees dat hulle misbruik kan word deur omgewingsbewustes ten einde 'n spesifieke boodskap oor te dra. Gablik en Lockwood was dit eens dat kuns wat slegs as produk van 'n samelewing se denkproses tot stand kom, nooit in staat sal wees om positiewe verandering tot stand te bring nie. het gewys.

Spurrier het betoog dat daar 'n nuwe benadering ten opsigte van landskapskilder tot stand moet kom wat ook die kultuur van sy tyd sal reflekteer. Die eietydse kunstenaar word dus daarop aangewese om binne die abstrakte patrone van die gemeganiseerde omgewing te soek na nuwe ritmes wat hierdie veranderde landskap reflekteer.

Volgens Berry sal die taak van die kunstenaar in die toekoms wees om 'n nuwe wêreld waarbinne die kunstenaar as rolmodel kan optree, op te roep ten einde 'n ekologies- lewensvatbare stemming in die kulturele bewussyn tot stand te bring. Berry het voorts daarop gewys dat kuns nie in staat sal wees om die gemeenskap te heroriënteer as dit bloot 'n produk van 'n bepaalde denkrigting van die samelewing is nie. Hierdie beskouing is ooreenstemmend met Gablik en Lockwood se bevindinge.

Dat beeldende kunstenaars meer betrokke raak by omgewingskwessies en dat hulle werk terselfdertyd ook as gewete van die samelewing spreek, het duidelik geword uit die werk van kunstenaars soos Schwitters, Kiefer, Ukeles, Bester en Kentridge. Schwitters het meer gedoen as bloot die skepping van nuwe vorms; hy het collages gebruik vir die openbaarmaking van 'n alternatiewe inhoud. Deur alledaagse voorwerpe en fragmente uit die samelewing in sy kunswerke te kombineer en metafories in sy werk te integreer, het Schwitters geëksperimenteer met die ekspressiewe potensiaal van die materiale wat hy gebruik het. Die navorser het op soortgelyke wyse as Schwitters tot die gevolgtrekking gekom dat die essensie van haar kunswerke vir doeleindes van hierdie navorsing geleë is in die integrasie van uiteenlopende en oënskynlik onversoenbare elemente.

David Hanson se fotografiese studies, wat in 'n sekere opsig dien as geografiese metafoor van die landskap van ons tyd, konfronteer die betragter enersyds met historiese en sosiale realiteite, maar andersyds ook met die letterlik- gegewe realiteit met betrekking tot die omvang van omgewingskending. Hoewel die navorser haarself uiteraard kon vereenselwig met die wese van Hanson se fotografiese idioom, kon sy hoogstens aansluiting vind by die kunsmatige en onbeholpe nalatenskap van die mens wat verteenwoordig word in Hanson se weergawe van myn hope en uitgrawings.

Ukeles het verder gegaan as bloot die skepping van omgewingskuns. Sy het fisies deel geword van die omgewingskwessies en kon daarom talle aspekte rakende verstedeliking en omgewingskwessies aanspreek. Ukeles het haar kunswerke aangewend as kritiese, konstruktiewe hulpmiddels wat publieke bewuswording verhoog oor die skending van die omgewing. Haar benadering betwis die idee van 'n te nougesette publieke kuns en ons beperkte konsep rakende kuns as gewete van die samelewing.

Die boodskap wat Kentridge met sy satiriese landskapskildering wil oordra is dat daar geen verandering in die mens se situasie is nie en dat daar 'n gaping bestaan tussen die optimistiese ideologieë oor die werklikheid en die bestaande realiteit.

Net soos in Bester en Schwitters se benadering word Dixon se werk ook saamgestel uit optelgoed afkomstig uit die omgewing. Die kunstenaar kombineer spontaneïteit en intellektuele kennis in sy strewe om homself met sy omgewing te identifiseer en om die gemeenskap betrokke te maak met omgewings- en gemeenskapskwessies. Nie alleen raak kunstenaars tans meer betrokke by omgewingskwessies nie, maar vind hulle ook dat die psigiese en sosiale strukture waarin die mens homself bevind, te anti-ekologies, ongesond en destruktief geword het om onbetrokke te bly. Die navorser is van mening dat daar na aanleiding van hierdie tendens 'n nuwe veranderde verhouding besig is om te ontstaan tussen kunstenaars se persoonlike kreatiwiteit en sosiale verantwoordelikheid. Die navorser is dit eens met teorieë soos dié van Rotherham waarin hy argumenteer dat die kunstenaar se artistieke integriteit vervlak as sy werk bloot beoordeel word na aanleiding van omgewingsgerigte boodskappe wat oorgedra word sonder om enigsins te verwys na die artistieke proses wat daarmee gepaard gegaan het. Kunstenaars moet ook beseef dat hul kuns nie net opvoedkundig van aard kan wees nie, maar dat dit ook aan bepaalde artistieke vereistes moet voldoen.

Gablik en Rotherham se sienswyse waarvolgens kuns slegs as produk van die samelewing se denkproses beskou word, blyk vervolgens om 'n oorvereenvoudiging te wees wat nie rekening hou met die eiesoortige kreatiewe rol wat deur die kunstenaar vervul word nie. Hierdie sienswyse dui klaarblyklik ook op 'n onderskatting van die betragter se vermoë om op verbeeldingryke wyse betrokke te raak by die dekodering van individuele kunswerke.

Die navorser se hipotese dat pikturale metafore van omgewingskending wat deur kontemporêre kunstenaars aangewend word, geskoei is op 'n oorwegend – profetiese toekomsblik eerder as bloot 'n veroordelende nabetragting is nie onteenseglik bewys nie. Dit blyk eerder dat die toekoms tans reeds 'n realiteit geword het en dat die wese van hierdie werklikheid reeds in die werke van kontemporêre kunstenaars vervat word.

HOOFSTUK 4

ANALISE VAN GESELEKTEERDE SKILDERKUNSPROJEKTE: TOEPASSING VAN DIE TEORETIESE NAVORSING

Die kern van die degenererende omgewing en die penarie waarin dit tans verkeer is geleë in die gemeenskap se gedistorteerde definisie van die werklikheid. Die navorser sien in die beeldende kuns die verskuiwingsmoontlikhede wat sin kan gee aan 'n samelewing wat totaal gedisoriënteerd staan teenoor omgewingsbewaring. As kunstenaar poog die navorser om onvoorspelbare situasies skep en op verrassende wyse aan die publiek insae te bied tot die probleem rakende die aftakeling van die omgewing. Die navorser is verder van mening dat die kunstenaar homself kan herdefinieer in terme van sosiale verwantskappe en ekologiese heling sodat daar 'n nuwe paradigma kan ontstaan wat verskil van oorgeëksploiteerde clichès wat dikwels aangetref word in die uitbeelding van omgewingskwessies.

4.1 Uitbeelding van die tema in praktiese komponent van die navorsing

Die praktiese komponent van hierdie navorsing bestaan uit nege skilderye waarin die navorser die landskap as basis gebruik het. 'n Wye reeks collage voorwerpe soos koerantpapier, swart vullis sakke, platgedrukte koeldrankblikkies en ander afvalmateriale is in hierdie olieverfskilderye gekombineer en op skilderoppervlak geheg en vooraf, asook tydens die skeppingsproses voorberei met materiale soos gips, hars, byewas asook mengsels van kaseinelym. Hierdie voorwerpe en materiale beskik uiteraard individueel, asook in kombinasie met mekaar, opsigself oor metaforiese dimensies wat dien as suggestie vir die vertolking van die onderskeie werke.

Helder ekspressiewe kleure is in die reeks skilderye gebruik en is in kontras met die natuurlike organiese kleure wat normaalweg in die landskap aangetref word. Juis deur die aanwending van hierdie kosmetiese kleurgebruik word daar gepoog om die betragter se aandag te vestig op ondertone van skending wat na vore tree namate 'n dieperliggende betragting van die werke onderneem word. Hierdie tegniek korreleer met die gedagte dat skending van die omgewing in die daaglikse lewe ook geleidelik plaasvind tot daar uiteindelik onherroeplike skade berokken is. Die navorser se ritmiese lynwerk en ekspressiewe kwasmerke versterk die gedagte van 'n chaotiese omgewing wat onbeheerbaar geskend word. Die skilderye kommunikeer op subtiële wyse sodat die idee van skending slegs tot die betragter spreek namate hy in staat is om die metaforiese verbande in die kunswerk te interpreteer. 'n Eenvoudige boodskap word dus op artistieke wyse uitgebeeld sodat 'n moderne ekologiese perspektief wat met verontrusting en berou terugkyk op vorige misbruike van die natuur, tot stand kom. Die sentrale doelwit van die navorser is nie om bloot die natuur uit te beeld nie, maar om die wisselwerking tussen mensgemaakte elemente en natuurlike elemente teenoor mekaar te kontrasteer om sodoende suggesties van metafore daar te stel wat sal spreek as skending van die omgewing. Die navorser neem die natuur uit sy geïsoleerde wetenskaplike kader en tref vergelykings wat nie noodwendig logies of rasioneel verklaarbaar hoef te wees nie. Die wyse waarop die navorser haar visuele inligting orden bied groter intellektuele uitdagings en verkry derhalwe ook groter trefkrag.

4.2 Bespreking van individuele kunswerke:

4.2.1 Gekwesde land (afbeelding 10)

As aanvang van die praktiese navorsingskomponent van die studie betrek hierdie skildery 'n naturalistiese weergawe van omgewingskending en verskil

dit grootliks van die geabstraheerde benadering wat in die res van die kunswerke in hierdie studie verteenwoordig word. Die olieverskildery bestaan uit gestileerde boomstompe waarvan die takke deur plastiekbottels vervang is, en suggereer die vervorming van die natuur na aanleiding van vertegnologisering. In die uitbeelding word die boomstompe en bottels in sò 'n mate vervorm dat die suggestie daargestel word dat rommel so deel word van die mens se alledaagse bestaan, dat dit as natuurlik beskou word en nie beskou word as deel van 'n steeds groeiende probleem nie. Die uitbeelding van die bottels dui verder op die kunsmatigheid wat besig is om die landskap te verdring en op die mens se onbeholpenheid om sy verhouding met die omgewing te herstel. Die insekte wat in die bottels geplaas is, dui op die lamlendige bewaring van dit wat agterbly as die mens met tegnologie en meganisering alles vernietig wat veronderstel is om in die omgewing te wees.

Kontras word in die skildery verkry deur die verskillende toonwaardes wat teenoor mekaar gestel word soos die bruin kleur van die boomstompe teenoor die helder anorganiese kleure wat die landskap definieer. Die heldergeel toonwaarde van die agtergrond beklemtoon die boomstompe en fokus die betragter se aandag daarop. Die uitbeelding van 'n afgeleë woud in die agtegrond weerspieël 'n deel van die landskap wat nog nie deur die mens se strewes verdring is nie en bied verdere kontras teenoor die voorgrond waar mensindringing klaar plaasgevind het.

Die figuratiewe uitbeelding van skending in hierdie skildery het vir die navorser as die beginpunt gedien vanwaar tematiese wysiging en verdieping in toekomstige skilderye kon plaasvind. Die geabstraheerde wyse waarop die uitbeelding van skending progressief in die res van die skilderye hanteer word, suggereer skending as gekamoeefleerde realiteit wat slegs geleidelik gestalte kry deur die betragter se herhaalde beskouing van die kunswerk. Deur die toenemende geabstraheerde uitbeelding van skending in die res van die

skilderye kon die navorser illustreer hoe skending van die omgewing in ons daaglikse lewe ook subtiel intree totdat dit later duideliker gestalte begin kry.

4.2.2 Futuristiese paradys (afbeelding 11)

Die sinspeling waarna die navorser in hierdie skildery strewe in die uitbeelding van paradysvoëls wat verstrengel is in (mensgemaakte) plastiek, is dat natuurlike produkte wat omskep word tot mensgemaakte gebruiksartikels op die ou einde kan lei tot die vernietiging van dieselfde natuur waaruit hierdie gebruiksartikels tot stand gebring is. Die afleiding kan gemaak word dat die vooruitstrewendheid van die mens terselfdertyd kan lei tot die vernietiging van die omgewing waarvan hy so afhanklik is. Die plastiek word onlosmaaklik weergegee as deel van die voëls en hul natuurlike habitat. Die integrasie tussen voëls en plastiek maak van die plastiek 'n natuurlike aanhangsel ten spyte van die werklike kunsmatige kwaliteite daarvan. Deurdat slegs 'n gedeelte van die dooie voëls se gedaante sigbaar is en die res saamsmelt met die agtergrond, kom verrotting en ontbinding ook ter sprake. Die ironie is dan ook dat voëls tot stof vergaan, maar dat die menslik-vervaardigde element, die plastiek agterbly. Die werk moedig die betragter aan om empatie te hê met die lot van die voël; 'n sienswyse wat aansluit by die behoortlikheid van die menslike ondervinding. Die manier waarop die voëls in hierdie skildery geïnkorporeer word, is 'n bevestiging van die resultate van die omgewing se aftakeling en spreek ook profeties van die naderende uitwissing van bedreigde voëlsoorte.

In hierdie werk word kontras verkry tussen die vereenvoudigde vlakke en die delikate areas soos byvoorbeeld die groot oranje vlak teenoor die gedetailleerde vlakke wat van fyner kwasmerke getuig. Dele van die organiese wat agtergelaat is, kry gestalte in die organiese bruin en groen kleure wat kontrasterend staan teenoor die definitiewe kunsmatige oranje vlak. Die

duidelik gedefinieerde strook in die linkerkantse boonste gedeelte van die komposisie getuig van mensgemaakte merke wat indruis teen die natuurlike wese van die landskap.

Die skildery word metafories verryk deur tekstuur wat verkry is deur die aanbring van strooi op die skilderoppervlak. Anselm Kiefer (cf. hoofstuk 3.6.1) het strooi in sy skilderye aangewend en dit het deel geword van sy idioom om die landskap weer te gee as 'n kwesbare verhoog vir die menslike geskiedenis en drifte. Onder die invloed van Kiefer het die navorser in hierdie skildery die strooi geïntegreer om die suggestie te stel dat die strooi wat as nes aan die voëls beskerming bied, nou deel word van die omgewing en terselfdertyd besig is om te vergaan net soos die dooie voëls.

4.2.3 "Dustcard" (afbeelding 12)

In hierdie geabstraheerde uitbeelding van 'n heuwel word klem geplaas op die mens se kunsmatige impak op die natuurlike omgewing. Die navorser is van mening dat kunsmatigheid 'n onderliggende realiteit is van omgewingskending. Hiervolgens is daar met hierdie skildery gepoog om die betragter te konfronteer met 'n subtiele kunsmatigheid wat oënskynlik die sweem van 'n bekoorlike omgewing bied, maar inderdaad weldra blyk om in konflik te wees met die dieperliggende dimensies van natuurlike skoonheid. Die kunsmatigheid van die landskap word veral beklemtoon deur die helder, ekspressiewe en onnatuurlike rooi weergawe van die hemelruim wat in kontras staan met die kleurgebruik wat normaalweg met die lug geassosieer word.

Die werk bied dus nie die onmiddellike konnotasie van skending nie, maar verkry deur die "kamouflering" van rommelagtige en kunsmatige elemente 'n latente verteenwoordiging in die landskap. Vooraf beplanning het 'n belangrike rol gespeel in die realisering van hierdie skildery. 'n Kleinskaalse

komposisie wat vooraf saamgestel is uit verskillende helderkleurige verkreukelde stukkies papier en plastiek, het aan die navorser die geleentheid gebied om te eksperimenteer met collage elemente waarmee 'n kunsmatige basis geskep is wat as uitgangspunt kon dien in die weergawe van hierdie landskap. Aangesien die navorser daarop aangewese was om vanaf 'n mensgemaakte werklikheid (maket) af te werk, was dit hiervolgens moontlik om 'n verhoogde kunsmatigheid tot stand te bring.

4.2.4 "Man-made Eden" (afbeelding 13)

Hierdie skildery verteenwoordig 'n wending wat ingetree het in die navorser se fisiese uitbeelding van die tema en dui op 'n toenemend geabstraheerde en eksperimentele tegniese benadering. In 'n poging om dieperliggende metaforiese suggestie tot stand te bring, het die navorser geleidelik begin wegbeweeg van die beperkings wat in die olieverfmedium opsigself geleë was en eerder op tentatiewe wyse met die kombinerings van olieverf en collage – elemente begin eksperimenteer.

Die voorbereidingslae wat op die skilderdoek aangebring is was bydraend tot 'n eindproduk wat die idee van lae vullis suggereer. Deur gebruik te maak van 'n tegniek soortgelyk aan dié van Jackson Pollock, is drup- en- spat tegnieke met akriel en- olieverf aangewend en verder aangevul met koerantpapier wat deur middel van hars op die doekoppervlakte geheg is. Die aanwending van hierdie drup- en- spat tegniek het die navorser in staat gestel om 'n arbitrêre, vryer merk tot stand te bring. Deur die toevoeging van 'n ritme wat saamgestel is uit dominerende vertikale en horisontale lyne, is die aanvanklike chaos wat in die komposisie teweeggebring is tot 'n ordelike struktuur verwerk. In teenstelling met Pollock se benadering het hierdie werkswyse bloot gedien as onderliggende vertrekpunt. Formele elemente soos die helderkleurige,

blokagtige mensgemaakte strukture wat die mens se indruising teen die natuurlike omgewing suggereer, is by die landskap geïntegreer.

Die beperkinge van die tentatiewe en ietwat onoortuigende inkorporeing van collage elemente en kosmetiese kleurgebruik wat steeds in hierdie skildery voorgekom het, is as leemte ervaar. Die leemte het die navorser genoop om in latere werke andersyds op soortgelyke wyse as Schwitters te poog om uiteenlopende en “onversoembare” elemente teenoor mekaar te kontrasteer.

4.2.5 Landskap - labirint (afbeelding 14)

Hierdie skildery is die weergawe van arbitêre, gefragmenteerde mensgemaakte strukture wat die natuurlike omgewing in beslag neem. Kurt Schwitters (cf. hoofstuk 3.4.1) het na die stadsmens se landskap verwys as samegroeiings van verstedeliking, verskansing en versperrings wat deur die mens geartikuleer word. Daar is gepoog om die wese van Schwitters se stelling in hierdie stedelike landskap te verbeeld waarin die mens 'n primêre skeppingsrol gespeel het. Die werk bou voort op die nuwe wending wat die navorser ingeneem het en poog om in vergelyking met vroeëre werke meer prominensie te gee aan die beperkinge wat die mensgemaakte habitat vir die omgewing inhou. Deur die omskepping van die omgewing in 'n klaustrofobiese en nagmerrieagtige doolhof, is gepoog om 'n profetiese blik te bied op 'n onwerklikheid wat eersdaags 'n realiteit gaan word. Die labirintagtige ruimte wat in die komposisie tot stand gebring word, dien voorts as suggestie van 'n gevangeneskap wat die mens op homself plaas in sy onbeholpenheid om in harmonie met die omgewing te leef.

Landskap – labirint kan in dieselfde lig gesien word as David Hockney se *Pear blossom Highway* (afbeelding 9) waarin mensgemaakte gehuggies op so 'n wyse uitgebeeld word dat dit duidelik nie 'n bron van estetiese

verrukking is nie. Sy ondersoek na Kubistiese ruimte het verder 'n invloed gehad op die navorser se werk. Sy collage is verteenwoordigend van 'n primitiewe landskap wat met 20/e eeuse simbole bedek is en is ooreenstemmend met die moderne stedelike landskap wat die navorser in haar skildery verbeeld.

Die regterkantse deel van die skildery is saamgestel uit 'n intense oppervlak bestaande uit helder gedefinieerde blokke wat dien as metafoor vir die mens se invloed na aanleiding van verstedeliking en die gepaardgaande oornam van plastiese, kosmetiese mensgemaakte valshede. Deur die beklemtoning van helder ekspressiewe, kleurgebruik asook die definitiewe horisontale en vertikale lyne wat hierdie strukture definieer, word die suggestie gelaat van 'n besoedelde en geskende omgewing met nie-organiese kwaliteite wat hul oorsprong het in die indringing van die mens.

4.2.6 The Daily Wastelander (afbeelding 15)

Hierdie werk se titel is gedeeltelik geïnspireer deur Hanson se werk *Waste Land* (cf. hoofstuk 3.6.3) waarin hy deur middel van sy lugfoto's die impak van mynuitgrawings op die omgewing uitgewys het. Op 'n soortgelyke manier as wat Hanson se foto's die selfvernietigende aard van die mens as oorheerser weerspieël, word daar in hierdie skildery gepoog om die mens se meganiese strewes metafores tot volvoering te bring. Die skildery se titel tref verder 'n ironiese analogie met die nuuswaardigheid van berigte in dagblaaie, wat weldra hul trefkrag verloor namate die sensasie van die dag se gebeure vervaag om plek te maak vir die volgende dag se nuwe nuustreffer. Hierdie titel sinspeel dan ook op die moderne samelewing se dikwels kortstondige en halfhartige betrokkenheid by omgewingskwessies.



In hoofstuk drie het die navorser Gablik (vergelyk 3.3.3) aangehaal waar sy noem dat die metafoor van die mens op aarde dié van 'n stootskrapeer is. Deur 'n motorband met olie verf te bedek en dit daarna oor die skilderoppervlak te rol het die navorser gepoog om hierdie metafoor uit te beeld. Die skildery verteenwoordig dus die littekens wat die mens op die landskap laat in sy strewe na meganisering en vertegnologisering.

4.3 Konklusie

'n Onderliggende ironie aan al die mensgemaakte materiale wat op die skilderoppervlak van onderskeie skilderye geheg is, is dat hierdie materiale tog basies afkomstig is vanuit die natuur en hiervolgens enersyds meer toeganklik gemaak is vir menslike gebruik, maar andersyds ook dikwels deur die mens tot 'n onverganklikheid en kunsmatige produk vervorm is wat nie versoenbaar is met die normale siklus van die natuur se eie helingsprosesse nie.

In hoofstuk twee (cf. 2.6.1) is melding gemaak van Copplestone se standpunt sowel as Diderot (cf. 2.3.2) en Schapiro (cf. 2.3.2) dat die opdraggewer 'n negatiewe invloed op die kreatiwiteit van die kunstenaar kan uitoefen. Die navorser het tot die gevolgtrekking gekom dat die uitbeelding van omgewingskwessies tot oppervlakkige clichés kan degenerere indien die opdraggewer se invloed op blatante wyse in die kunstenaar se werk figureer. Juis daarom het die navorser gestrewe om met haar kunswerke 'n unieke beeld te bied van relevante omgewingskwessies ten einde die denkwyse van haar betragters te wysig en tot aksie oor te haal.

Alhoewel die mens die dominante faktor is in die skending van die omgewing, het die navorser glad nie gebruik gemaak van mensfigure in hierdie reeks

skilderye nie. Juis deur die ironiese weglating van die mens word die suggestie gelaat dat die mens by implikasie in so 'n mate van sy omgewing vervreemd geraak het dat hy hom nie meer kan vereenselwig met die wese van die natuur nie en het hy gevolglik doof geraak vir die noodroep van sy omgewing. Die navorser sluit met hierdie sienswyse by Kentridge (cf. hoofstuk 3.7.2) se kunswerke aan waarin die mens ook nie in sy geplunderde landskappe uitgebeeld is nie, maar as verkragters vertrek het om net rommelhope na te laat.

BRONNELYS

Arnold, M. 1996. Women and art in South Africa. Cape Town & Johannesburg: David Philip.

Barnbaum, B. 1986. Visual symphony - A photographic work in four movements. New York: Alfred van der Marck.

Berman, E. 1993. Painting in South Africa. Pretoria: Southern Books.

Bothma, A. 1992. *Proteskuns se collages tref*. Oosterlig, 55(167), 6 Mei 1992: 7.

Burger, L. 1988. *Hierdie chaotiese landskappe is samegroeings van verstedeliking*. Insig, 23(1155), 31 Augustus 1988: 42.

Bruwer, J. 1988. *Kentridge se reis nagmerrie-landskap*. Vrye weekblad, 23(1198), 1 November 1988: 4.

Copplestone, T. 1983. Art in society - a guide to the visual arts. London: Englewood Cliffs NJ.

Cembalest, R. 1991. *The ecological art explosion*. Art news v.90 (summer 91) p96-105 United states.

Crabtree, A. 1994. *Mierle Laderman Ukeles, re- spect*. Art and design v (9) p96-105 United States.

De La Croix, H.; Kirkpatrick, D. & Tansey, R.G. 1986. Art through the ages. 8th ed. New York : Harcourt, Brace & Jovanovich. p. 706

De Jager, E.J. 1992. Images of man - contemporary South African black art and artists. Republic of Ciskei, South Africa: Fort Hare University.

Dixon, J. 1998. Onderhoud gevoer met mev. Joan Dixon op 30 Julie 1998 met betrekking tot die kunswerke van Mark Dixon.

Eauclaire, S. 1984. American independents. New York: Abbeville.

Evan, W.M. 1962. *Role strain and the norm of reciprocity in research organizations*. American Journal of Sociology LXVIII, 346-54, esp. 351 ff.

Fleming, W. 1995. Arts & Ideas. Orlando, Florida: Harcourt Brace.

Gablik, S. 1984. Has modernism failed? London: Thames & Hudson.

Gablik, S. 1991. The reenchantment of art. London: Thames & Hudson.

Gombrich, E.H. 1972. The story of art. New York: Phaidon.

Girardet, H. & Seymour, J. 1986. Far from paradise – The story of man's impact on the environment. London: British Broadcasting Corporation.

Gough, M. 1973. The origins of Christian art. London: Thames & Hudson.

Hunter, S. & Jacobus, J. 1992. Modern art. New York: Harry N. Abrahams.

Hartt, F. 1982. A history of painting, sculpture and architecture. New York: Prentice – Hall Engelwood Cliffs NJ.

Hattingh, A.S.J. 1985. Kunswaardering. Johannesburg en Kaapstad: Perskor.

Hauser, A. 1968. The social history of art. (Vol. 2 - Vol. 4). London: Routledge.

Jessup, B. & Rader, M. 1976. Art and human values. New Jersey: Prentice Hall.

Jones, C. 1972. The land we live on. London: JM Dent.

Kuspit, D. 1993. The new subjectivism. Art in the 1980's. New York: Da Capo.

Lockwood, G. 1994. *Visual arts and the environment*. EnviroTeach, 3(1), April 1994: 2-7.

Lynton, N. 1989. *The story of modern art*. London: Phaidon.

Madeja, S. 1977. *Arts and aesthetics: An agenda for the future*. London: St. Louis Missouri.

Magnin, A. 1996. *Contemporary art of Africa*. London: Thames & Hudson.

Matilsky, B.C. 1994. *The survival of culture and nature: perspectives on the history of environmental art*. Art and design p. 6-15 May/June.

Mchugh, C. 1994. *Western art 1600-1800: Art and artist*. London: Wayland.

Patterson, F. 1982. *Photography of natural things*. London: David & Charles.

Phillips, P.C. 1989. *Public art-waste not*. Art in America Vol (77). Feb. 1989 p. 47.

Porritt, J. 1991. *Save the earth*. London: Darling Kinderslay.

Read, H. 1964. *The philosophy of modern art*. London: Faber & Faber.

Rosenthal, M. 1987. *Anselm Kiefer*. Chicago & Philadelphia: Prestel-Verlag.

Rotherham, I. 1995. *Art and environment-the case for simbiosis*. Ecos, 16(1), 1995: 6-10.

Ruhrberg, K. 1986. *Twentieth century art - painting and sculpture*. London: Thames & Hudson.

Russel, J. 1991. *The meanings of modern art*. London: Thames & Hudson.

Schapiro, M. 1994. *Theory and philosophy of art: Style, artist, and society.* New York: George Braziller.

Sporre, D.J. 1993. *The creative impulse: An introduction to the arts.* London: Prentice Hall, Englewood Cliffs.

Spurrier, R. 1989. *The landscape preference 1: Out of the wilderness.* The artist, 104(3), March 1989: 11-13.

Spurrier, R. 1989. *The landscape preference 4: Pictures in mind.* The artist, 104(6) June 1989: 22-24.

Spurrier, R. 1989. *The landscape preference 5: State of the art.* The artist, 104(7), July 1989: 19-22.

Stoltenberg, D. 1980. *The artist and the built environment.* Worcester, Massachusetts: Davis.

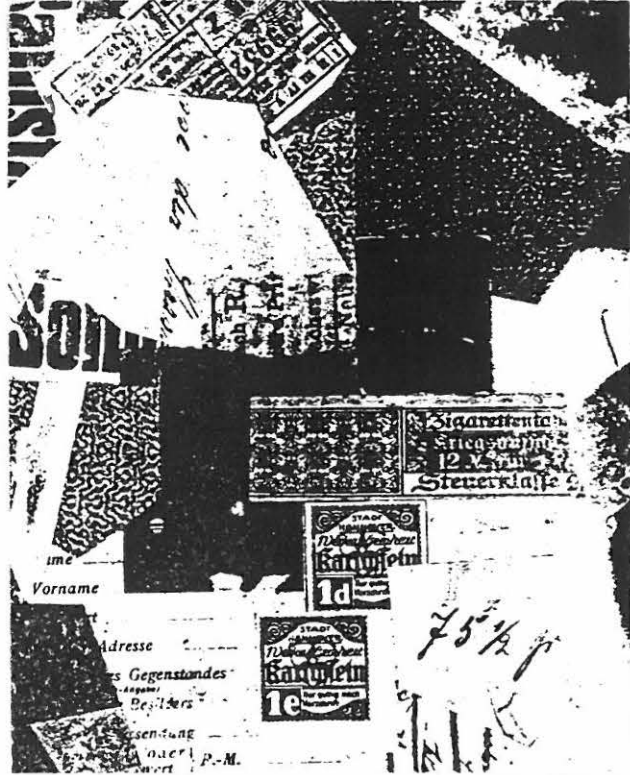
Van Rooyen, F. 1993. *An artist of substance.* The Argus, 58(27), 24 Junie 1993: 9.

Williamson, S. & Jamal, A. 1996. *Art in South Africa -the future presents.* Cape Town: David Phillip.

Wemyss, D. 1989. *Material things.* South African Garden and Home, March 1998: 18-19.

Wheeler, D. 1991. *Art since mid-century -1945 to the present.* London: Thames & Hudson.

ILLUSTRASIES



Afbeelding 1.
Kurt Schwitters

Merz Picture 19

1920

Collage

84.5 x 65.7 cm



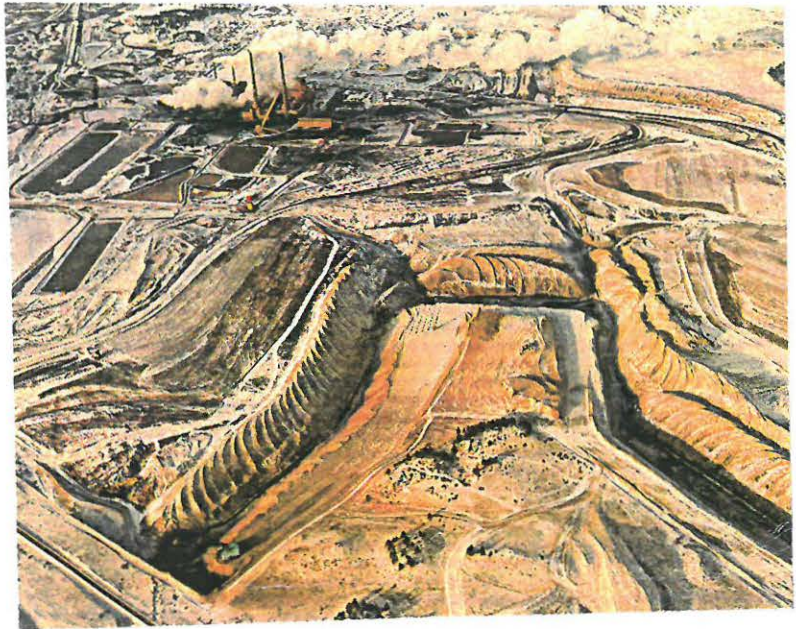
Afbeelding 2
Anselm Kiefer

Cockchafer Fly

1974

Olie op sak

220 x 300 cm



Afbeelding 3. a, b
David Hanson

a. Waste land – Coal strip

1986

Lugfoto

23 x 28 cm

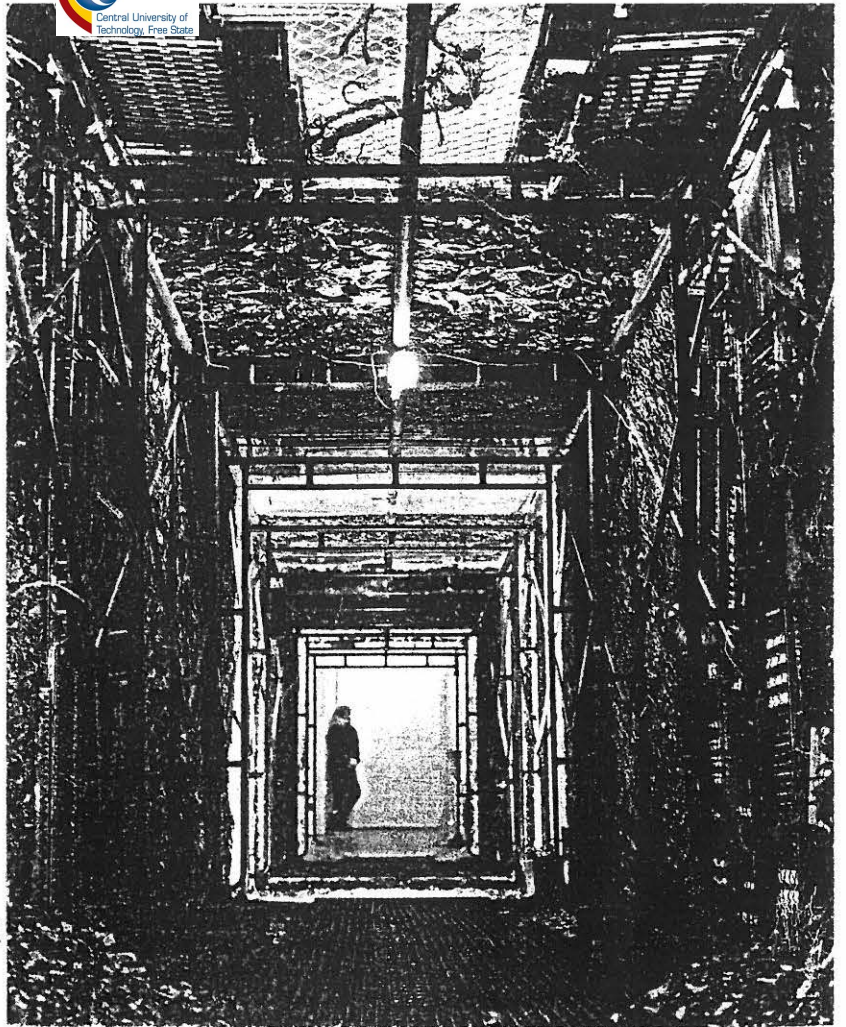


b. Waste land – Excavation, Deforestation

Lugfoto

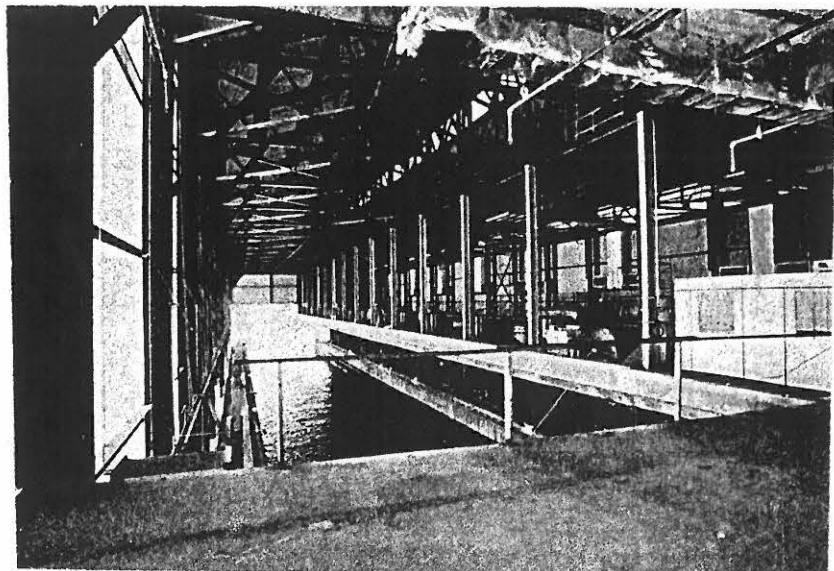
1986

23 x 28 cm

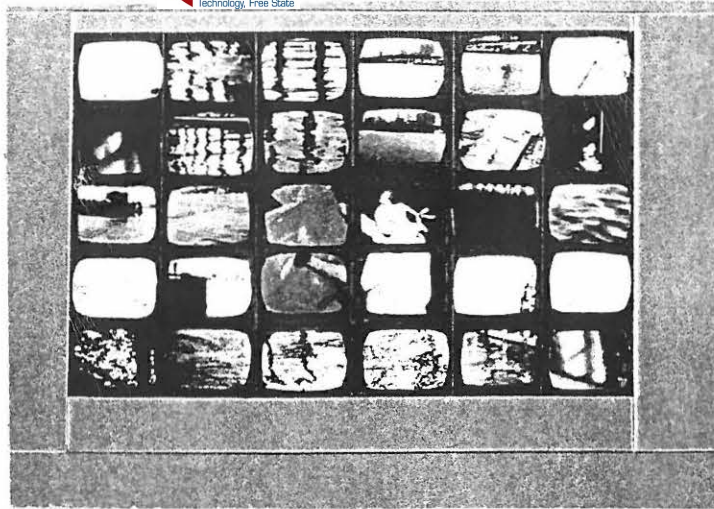


Afbeelding 6. **a, b, c, d**
Mierle Laderman Ukeles

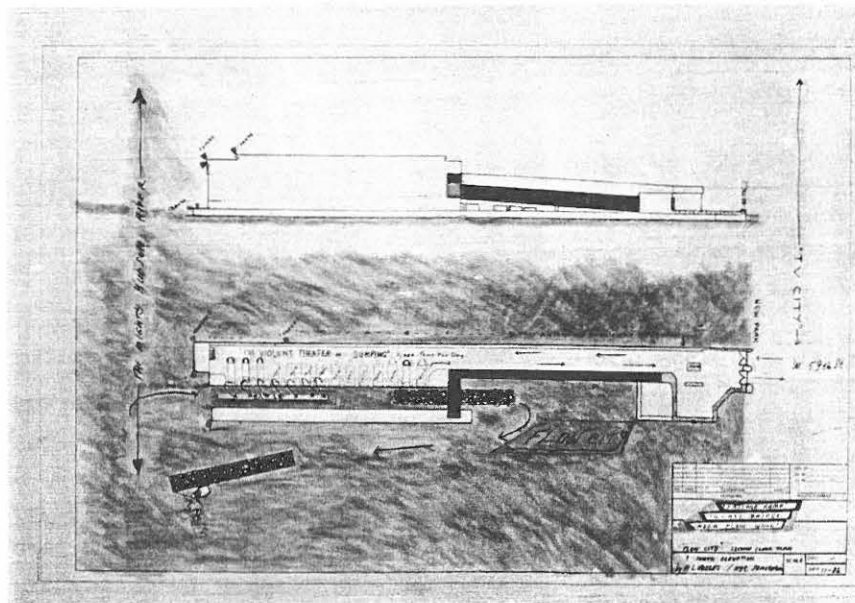
a. Flow City – Passage ramp
1983



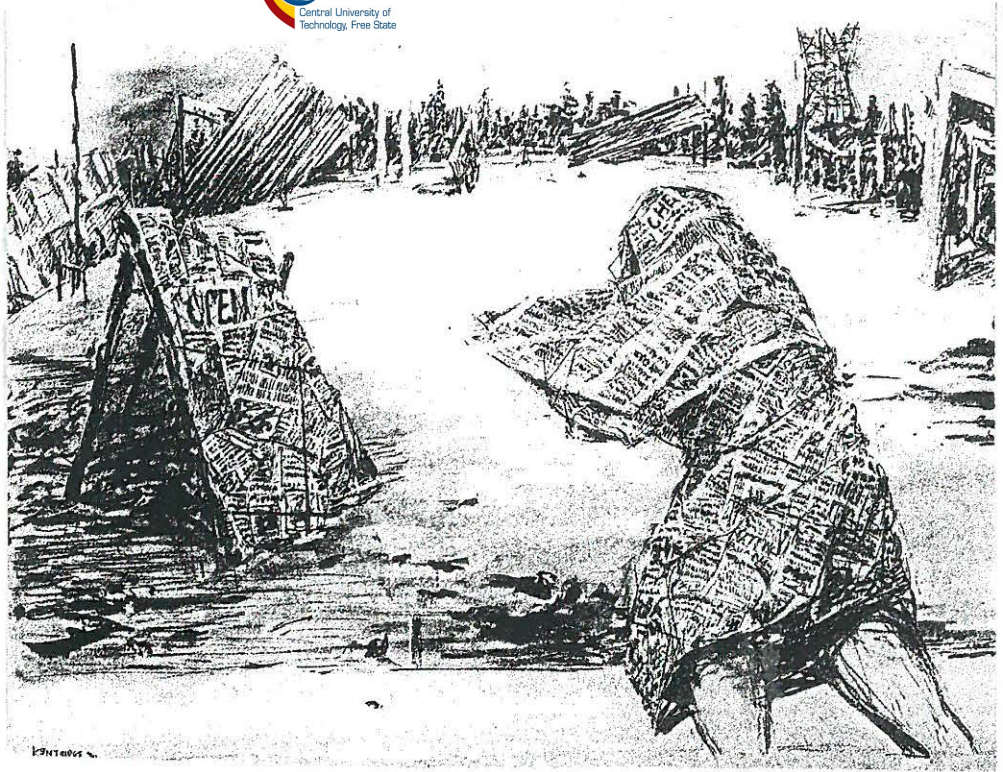
b. Flow City – Pier site
1983



c. Flow City – Media flow wall
1983



d. Flow City – South elevation plan
1983

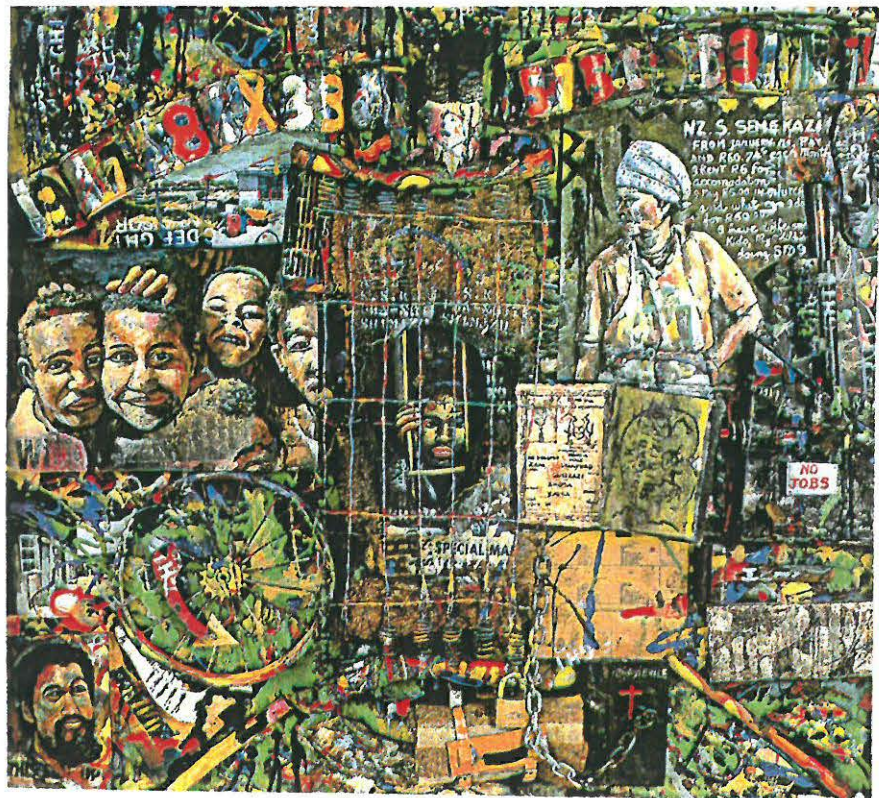


Afbeelding 5.
William Kentridge

Anti - waste

1990

Houtskool en pastel
106 x 140 cm



Afbeelding 6.
Willie Bester

Kakebeen

1993

Olie, gemengde medium op bord op jute
125 x 121 cm



Afbeelding 7.
Mark Dixon

Waferen Wasteland

1984

Gemengde medium op doek

91 x 106 cm



Afbeelding 8
Mark Dixon

Sulphur Smoke

1984

Gemengde media op doek

111 x 84 cm



Afbeelding 9.

David Hockney

Pear blossom highway

1989

Collage

ILLUSTRASIES VAN PRAKTIESE KOMPOENT



Afbeelding 10
Nellie du Toit

Gekwesde erfenis

1998

Olie op doek
2 m x 1.6 m



Afbeelding 11.
Nellie du Toit

Futuristiese paradys

1998

Olie op doek en strooi
1.6 m x 1.2 m



Afbeelding 12.
Nellie du Toit

Dustcart

1998

Olie op doek

1.8 m x 1.5 m



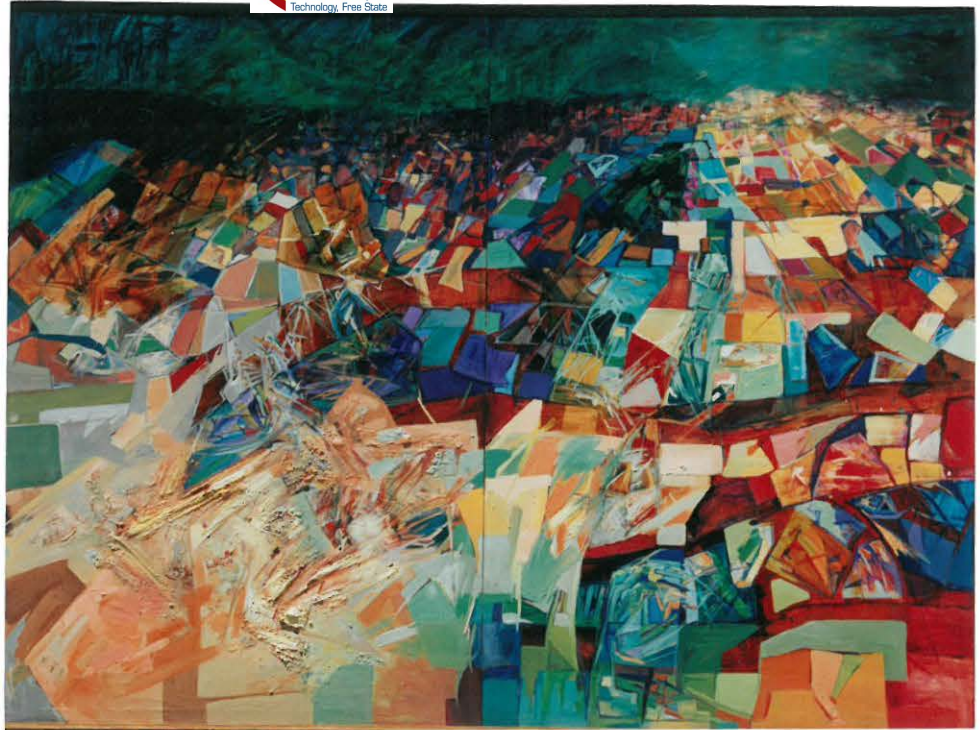
Afbeelding 13
Nellie du Toit

Man – made Eden

1998

Olie op doek, koerantpapier en hars

2.3 m x 1 m



Afbeelding 14.
Nellie du Toit

Landskap - libirint

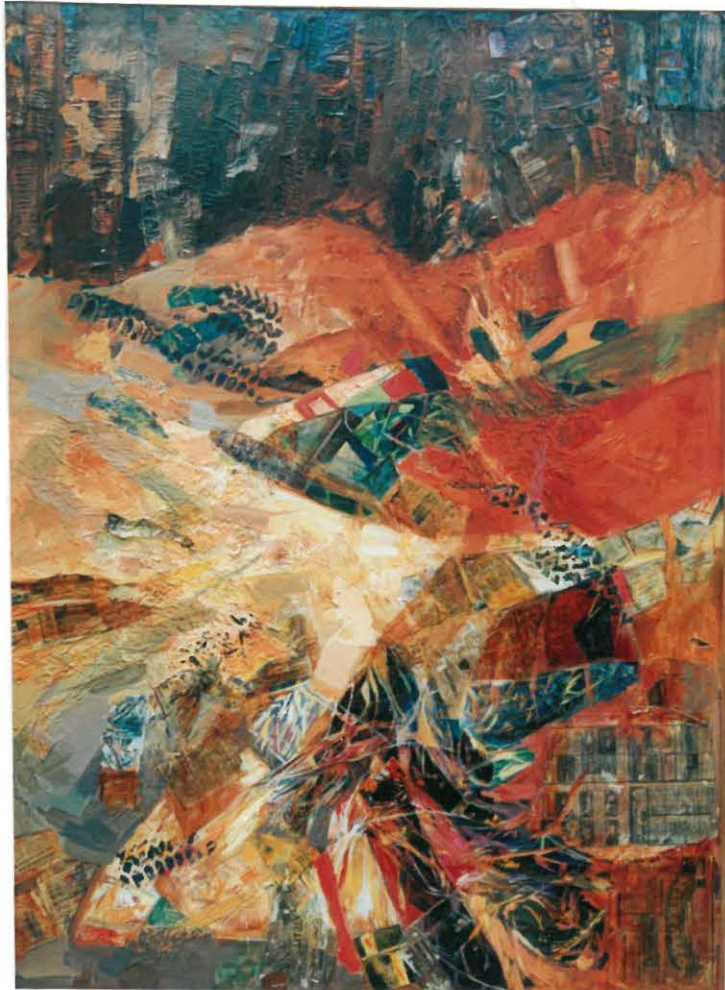
1998

Olie op doek, met gips

1.6 m x 2.1 m



a. detail van **Landskap labirint**



Afbeelding 15.
Nellie du Toit

The daily Wastelander

1998

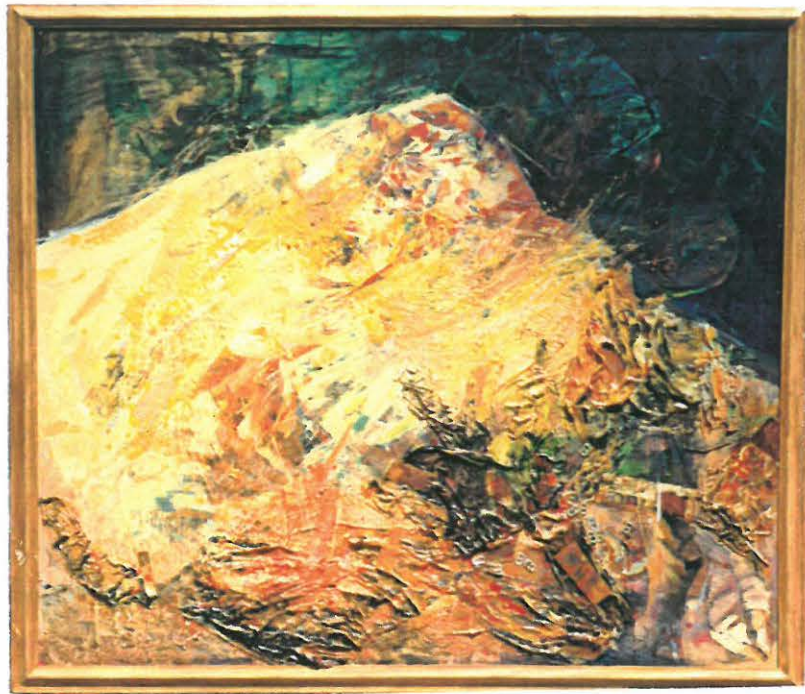
Olie op doek, koerantpapier, hars, byewas, vetkryt, kaseinelym en plastiek
2 m x 1.6 m



a. detail van The daily Wastelander

Afbeelding 16.
Nellie du Toit

Untitled
1998



detail van skildery



Afbeelding 17.
Nellie du Toit

"Ingozi"
1998



detail van skildery

LYS VAN AFBEELDINGS

- Afbeelding 1:** Elderfield, J. 1985. Kurt Schwitters. London: Thames & Hudson. p. 244.
- Afbeelding 2:** Rosenthal, M. 1987. Anselm Kiefer. Chicago & Philadelphia: Prestel-Verlag. p. 33.
- Afbeelding 3 a:** Eauclaire, S. 1984. American independents. New York: Abbeville Press. p. 76.
- b:** Eauclaire, S. 1984. American independents. New York: Abbeville Press. p. 76.
- Afbeelding 4.a:** Phillips, P.C. 1989. Public art-waste not. Art in America Vol(77).(Feb. 1989). p. 47.
- b:** Phillips, P.C. 1989. Public art-waste not. Art in America Vol(77).(Feb. 1989). p. 47.
- c:** Phillips, P.C. 1989. Public art-waste not. Art in America Vol(77).(Feb. 1989) p. 48
- d:** Phillips, P.C. 1989. Public art-waste not. Art in America Vol(77).(Feb. 1989). p. 48
- Afbeelding 5:** Oliewenhuis Kunsmuseum uitnodigings kaartjie
- Afbeelding 6:** Magnin, A 1996: Contemporary Art of Africa. London: Thames and Hudson. p. 157
- Afbeelding 7:** Pietersburg Kunsmuseum
- Afbeelding 8:** Pietersburg Kunsmuseum
- Afbeelding 9:** Spurrier, R. 1989. *The landscape preference 4: Pictures in mind.* The artist, 104(6) June 1989: p. 22-24