

**Teken, landskap en kennis: 'n ondersoek na die rol van teken in  
Suid-Afrikaanse kuns**

**Deur Cornelia de Kock-Wiesener**



Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad van Magister in die Lettere en Wysbegeerte aan die Universiteit van Stellenbosch.

Promotor: Prof. K.H. Dietrich

Desember 2003

## **VERKLARING**

**Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat my eie, oorspronklike werk is wat nog nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige ander universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê is nie.**

**Handtekening**

**Datum**



## Opsomming

Hierdie tesis is 'n ondersoek na die rol wat visuele beelde kan speel in die oordrag van idees . Daar word spesifiek gekyk na hoe tekeninge van die Suid-Afrikaanse landskap gelei het tot die totstandkoming van kennis oor ons land. Die Westerse verstaan van die begrip *natuur* in verhouding tot *kultuur* of *beskawing* word ondersoek deur kortliks te verwys na 'n paar periodes gedurende die Westerse geskiedenis. Daar word aangevoer dat Westerse denke die mens en die natuur van mekaar geskei het deur die instelling van rasonele denke. So het daar 'n geloof in menslike rede ontstaan. Dié beskouing het daartoe gelei dat die mens die natuur begin uitbuit het tot eie voordeel. Die kloof tussen mens en natuur het al hoe dieper geword in 'n strewe na tegnologiese vooruitgang. Die eerste Europese reisigers het vanuit 'n Westerse verwysingsraamwerk na Suid-Afrika gekom met die hoop op beter ekonomiese vooruitsigte. Die geïllustreerde reisverslag weerspieël die inneming en uitbuiting van die Suid-Afrikaanse landskap visueel en verbaal. Daar word aangevoer dat Europese reisigers die landskap deur middel van tekeninge, uitgevoer volgens Westerse estetiese tradisies, probeer struktureer het. Tekeninge kom skilderagtig voor, maar het radikale politiese, ekonomiese en sosiale implikasies. Koloniale tekeninge het kennis geskep en in werklikheid magsuitbreiding simbolies gelegitimeer. Westerse estetiese tradisies is tot die middel van die twintigste eeu toegepas op visuele uitbeeldings van die Suid-Afrikaanse landskap. Gedurende dié tydperk het kunstenaars die onderdrukkende, heersende politieke stelsel in werklikheid ondersteun deur totaal onkrities daarteenoor te staan. Teen die middel van die twintigste eeu het verskillende kunstenaars in opstand gekom teen die onregverdig beleid van die regerende party. Visuele beelde is gebruik om subtiele vrae te stel sowel as radikale uitsprake te lewer en het so kennis geskep en bygedra tot die bevryding van alle Suid-Afrikaners. My tekeninge van Suid-Afrikaanse landskappe moet teen dié teoretiese agtergrond gelees word. Ek gebruik teken om vrae te stel oor die verhouding tussen die visuele beeld en kennis wat so tot stand kom. Daar word verwys na die verhouding tussen oorspronklike en kopie, werklikheid, foto en tekening. Die gevolgtrekking is dat tekeninge kan lei tot die totstandkoming van kennis en dat uitbeeldings van landskappe magsimplikasies kan hê. Die oplossing vir hierdie probleem lê uiteindelik weer in tekeninge. My uitbeeldings van Suid-Afrikaanse landskappe word as antwoord gebied.



## **Abstract**

This thesis explores the role played by drawings in the creation of knowledge. The study specifically focuses on drawings of the South African landscape and how it led to knowledge of our country. The Western perception of the concept of *nature* in relation to *culture* or *civilisation* is investigated by brief reference to a few periods in Western history. It is argued that man and nature was separated in Western thought by the establishment of rational thinking. This concept led to man's exploitation of nature to his own advantage. The division between man and nature was broadened in the quest for technological advancement. The first European travellers came to South Africa with a Western mind set, hoping for better economical conditions. The illustrated traveller's report reflects the verbal and visual capturing and exploitation of the South African landscape. It is further argued that European travellers tried to structure the landscape according to Western aesthetical traditions. Drawings appear to be picturesque but have radical political, economical and social implications. Colonial depictions created knowledge, but in fact symbolically legitimise the expansion of power. Until the middle of the twentieth century Western aesthetic traditions were applied to visual depictions of the South African landscape. During this period, artists were uncritical of the oppressive political system and in doing so gave their tacit consent. Ever since the middle of the twentieth century, several artists voiced their opinions against the unfair policy of the ruling political party. Visual images asked subtle questions and gave radical judgements; thus knowledge was created and a contribution made to the freedom of all South Africans. My drawings of South African landscapes are to be understood against this theoretical background. I use drawings to ask questions about the relationship between the visual image and the establishment of knowledge. I also refer to the relationship between the original and the copy, reality, the photo and the drawing. I conclude the following: drawings lead to the creation of knowledge and landscape depictions have implications of power. The solution to this problem lies, in the end, once more in drawings. My depictions of South African landscapes are given as an answer.

## **Inhoudsopgawe**

**Erkenning**

**Voorwoord**

**Lys van afkortings**

**Inleiding** **1**

### **DEEL 1: TEORETIESE NAVORSING**

**1 Onderzoek na interpretasies van die begrippe *natuur* teenoor *kultuur* gedurende enkele tydperke in die Westerse geskiedenis** **7**

1.1.1 Antieke Grieke: die einde van 'n holistiese wêreldbeskouing deur die instelling van rasionele denke 8

1.1.2 Linnaeus se sisteem van klassifikasie as direkte gevolg van die instelling van rasionaliteit en kategorisering deur Aristoteles 11

1.2 1 Judeo-Christelike beskouing van die Skeppingsverhaal: mens as heerser oor die natuur 12

1.2.2 Die beloofde land: Afrikaners se identifisering met ou Israel 14

1.3 'n Westerse ontstaan van die begrip *landskap* in konteks van sewentiende eeuse Nederlandse landskapskilder 15

1.4.1 Die era van Verligting en die ontheiliging van die natuur 18

1.4.2 Die era van Verligting en soeke na wetenskaplike kennis as invloed op die reisverslag 20

1.5 Die Romantiese herontdekking van die natuur 21

**2 Teken gedurende die koloniale era** **28**



2.1 Kortlikse agtergrond oor kolonialisme in Suid-Afrika	28
2.2 Die reisverslag: Westerse wetenskaplike ingesteldheid en visuele uitbeelding	30
2.3 Ideologiese implikasies van koloniale uitbeeldings van Suid-Afrikaanse landskappe	32
2.3.1 Romantisisme en kolonialisme	32
2.3.2 Romantiese Engelse letterkunde as spreekbuis vir koloniale idees	33
2.3.3 Simboliese waarde van Westerse estetiese tradisies	37
2.3.4 Bespreking van kunstenaars en kunswerke uit die koloniale era	39

### **3 Visuele uitbeelding in opstand teen kolonialisme** **51**

3.1 Verdere dominerings van Westerse estetiese konvensies	51
3.2 Die postkoloniale kritiek as agtergrond	53
3.3 Weerstandskuns in Suid-Afrika	55
3.3.1 Die eerste tekens van verzet	56
3.3.2 Die landskap en politieke protes	57

### **4 Slot** **67**

### **5. Addenda**

5.1 Addendum 1	
5.2 Addendum 2	
5.3 Addendum 3	

### **Lys van Kunstenaars en Kunswerke**

### **Afbeeldings**

### **DEEL 2: KATALOGUS VAN ATELJEEWERK**

<b>Teken, landskap en realiteit</b>	<b>72</b>
1. Die verhouding tussen tekeninge en werklikheid	72
1.1 Verskuiwing van realiteit	73
1.2 Betekenis as gevolg van verskil	75
2. Landskap in 'n postkoloniale Suid-Afrika	77
3. Die Romantiese siening van 'n verhewe natuur	80
4. Samevatting	82
<b>Bronnelys</b>	<b>83</b>

## **Erkenning**

Vir geldelike ondersteuning: **Stellenbosch 2000**  
**Harry Crossley-stigting**

## Voorwoord

In hierdie MA-navorsing word die ideologiese implikasies van tekeninge van Suid-Afrikaanse landskappe ondersoek. Daar word geargumenteer dat tekeninge tot die totstandkoming van kennis kan lei. Die sentrale fokus is op die verhouding tussen teken as piktorale taal en *landskap* as 'n sistematiese objektivering van natuurlike verskynsels wat die kyker en visuele beeld in 'n ruimte/tyd kontinuum skei. *Landskap* word letterlik beskou as 'n streek met 'n eiesoortige geaardheid, maar in dié tesis word landskap ook beskou as 'n kultuursimbool met sterk politieke, ekonomiese en sosiale implikasies. Dié navorsing is aangepak omdat *landskap* 'n baie belangrike rol in Suid-Afrika speel. Dit het deel gevorm van 'n onderdrukkende politieke stelsel in Suid-Afrika, maar is ook aangewend in die stryd teen politieke en ekonomiese onderdrukking. Suid-Afrikaners kan vandag as een nasie na hulle *landskap* kyk as 'n oppervlak waarop verskillende generasies hulle geskiedenis geskryf en herskryf het. Deur middel van hierdie ondersoek kan ek my eie tekeninge van Suid-Afrikaanse landskappe in konteks plaas met die geskiedenis van Suid-Afrika. My ateljee werk stel kritiese vrae oor kennis wat deur landskapstekeninge tot stand kom. Dié navorsing is nie slegs 'n poging om my eie werk te verdedig nie; dit is 'n poging om die relevansie van teken as visuele taal binne die huidige Suid-Afrika te beklemtoon. Individuele kunstenaars se tekeninge sal bespreek word met verwysing na vorm, inhoud en historiese konteks. *Landskap* word vanuit 'n postkoloniale oogpunt ondersoek en beskou as 'n Westerse benadering tot visuele uitbeelding wat ernstige ideologiese implikasies inhou en 'n groot rol in die kolonialisering van Suid-Afrika gespeel het. My tekeninge dien as 'n teenpool vir dié eensydige benadering tot visuele uitdrukking. Alhoewel dié tesis oor teken handel, word daar soms verwys na drukkuns en skilderkuns om konsepte te illustreer. Die term *kyker* word gebruik om te verwys na die persoon wat 'n beeld aanskou (dit is ook moontlik om *toeskouer* of *betragter* te gebruik). Die term *kultuur* verwys in hierdie tesis na alle menslike bedrywighede of skeppings wat sin aan hulle aardse bestaan gee – die geestelike besetting van 'n groep mense – in teenstelling met *natuur* wat gebruik word om te verwys na die wêreld met alles daarop wat nie deur die mens gemaak is nie.

## **8. Lys van Afkortings**

red. / reds. - redakteur of redakteurs

s.a. - geen datum verskaf

WAT - Woordeboek van die Afrikaanse Taal

DB - Die Burger

FUBA - Federated Union of Black Artists



## Inleiding

Hierdie navorsing poog om die verband tussen landskap, kennis (wat mag impliseer) en teken as visuele teks bloot te lê binne 'n Suid-Afrikaanse konteks. Daar word geargumenteer dat tekeninge kennis kan skep en oordra. Die fokus val op die uitbeelding van landskap en die ideologiese waarde van visuele voorstellings van landskap. Daar is reeds baie geskryf oor die uitbeelding van die mens, maar die radikale implikasies van visuele voorstellings van Suid-Afrikaanse landskappe is eers die afgelope paar dekades heroorweeg. Binne 'n vrye en regverdig Suid-Afrika word die ongelykhede uit die verlede ondersoek en reggestel; kwessies soos onteiening en grondbesit is nou van groot belang. 'n Bespreking van landskapsuitbeelding en die waarde wat visuele voorstellings van landskap dra, is daarom uiters relevant. Die doel van die tesis is om die ateljee-werk-komponent van die navorsing in 'n akademiese konteks te plaas. Die teks dien as kritiese omskrywing van bepaalde denkrigtings waarvolgens die ateljee-werk beskou kan word. Besprekings vind plaas binne 'n poststruktureel-konteks waar die sekerheid of waarheid van kennis en sosiale verwagtings vervang word deur 'n aanvaarding van onsekerheid, dubbelsinnigheid en 'n verdraagsaamheid van diversiteit. Daar word weg beweeg van 'n strewe na universele reëls en waarhede deur rasionele, sistematiese en wetenskaplike modelle na kreatiewe, visuele transformasie.

Binne dié bespreking word teken beskou as piktorale taal – 'n sisteem van verskille waarmee die mens uiting kan gee aan sintuiglike ervarings, idees en denke<sup>1</sup>. Teken word gesien as 'n denkproses waar idees getoets kan word; waar sosiale en politieke omstandighede bevraagteken kan word. Daar word aanvaar dat 'n verhouding en analogie tussen taal, teks en visuele beeld bestaan. Die fokus is op die vermoë van tekeninge om inligting oor te dra wat op geen ander manier gekodeer kan word nie<sup>2</sup>. Daar word aangevoer dat tekeninge tot die totstandkoming van kennis kan lei. Skilderye en drukkuns word tot hierdie bespreking betrek om konsepte te verduidelik. Teken bly egter altyd die fokuspunt aangesien my ateljee-werk slegs konsentreer op

---

<sup>1</sup> Volgens Jacques Derrida word betekenis geskep op die basis van verskille tussen tekens (Gasché 1994: 82-106). So is taal dus 'n betekenis van verskille (Kearney 1988: 281-291).

<sup>2</sup> Die boodskap wat 'n tekening oordra, is relatief en kan beïnvloed word deur die vorm, inhoud en konteks waarbinne hierdie beeld funksioneer. Die historiese periode en sosiale en politieke omstandighede waarbinne tekeninge geskep word, kan 'n rol speel in die betekenis van 'n tekening. Estetiese tradisies en simboliese waardes kan hiertoe bydra. Selfs die medium waarin 'n tekening uitgevoer word en die tekenmerke wat die kunstenaar agterlaat, kan op sigself betekenis dra.



teken as 'n benadering tot visuele uitdrukking.

As Suid-Afrikaner ag ek dit belangrik om my werk binne 'n Suid-Afrikaanse konteks te plaas. Die uitbeelding van die Suid-Afrikaanse landskap staan sentraal tot hierdie bespreking. In dié werkstuk word landskap beskou as 'n kultuursimbool<sup>3</sup>. Landskap word verder verbind met teks en die interpretasie van landskap tydens die lees van 'n teks. 'n Poststrukturealistiese benadering word gevolg vir die interpretasie van landskap, maar in teenstelling met die benadering word eksterne betekenis nie heeltemal verwerp nie<sup>4</sup>. Die historiese, politieke en sosiale omstandighede waarbinne visuele uitbeeldings van landskappe geskep word, word by die bespreking betrek. Argumente word deurgaans gestaaf deur na visuele voorbeelde te verwys. My eie Afrikaanse vertaling vir afbeeldings se titels word verskaf. Die bron waaruit die afbeelding geneem is, word aangedui sodat lesers die oorspronklike titels kan opspoor. Kunswerke wat bespreek word, is gekies as gevolg van hul visuele voorkoms en politieke implikasies. Die klem val op die visuele beeld en nie op die kunstenaars nie.

My ateljee werk funksioneer binne 'n postkoloniale interpretasie van landskap<sup>5</sup>. Binne hierdie bespreking word postkolonialisme verstaan as dit wat kolonialisme ondermyn en nie noodwendig dit wat op kolonialisme volg nie. Om dié rede word in Hoofstuk Een gekyk na die Westerse verstaan van natuur teenoor kultuur wat bygedra het tot die vorming van idees oor 'n onbekende Suid-Afrikaanse landskap vir 'n verafgeleë Europa gedurende die koloniale tydperk in Suid-Afrika. Die invloed van antieke Griekse en Judeo-Christelike beskouings van die begrip *natuur* op die Westerse onderskeid tussen natuur en kultuur word bespreek. Daar word voorts verwys na 'n ou Calvinistiese Afrikanersiening van Suid-Afrika as die *Beloofdeland*. Die Middeleeuse verklaring van die verhouding tussen wildernis en polis word kortliks genoem en in verband gebring met die verhouding tussen stedelike sentrums en landelike gebiede, wat van toepassing is op koloniale sowel as kontemporêre Suid-Afrika.

---

<sup>3</sup> Simboliese uitbeeldings, herskeppings en gebruik van "landskap" kan omskryf word as 'n piktorale (skilderagtige) manier van uitbeelding, strukturering of simbolisering van die omgewing (Crossgrove & Daniels 1997: 1-2).

<sup>4</sup> Derrida se verstaan van teks of spore (*traces*) voorveronderstel 'n fenomenologiese vermindering van die aardse of wêreldse sintuiglikheid of verstandelikheid. Dekonstruksie berus op selfrefleksie en outonomie van teks (Gashé 1994: 26-32).

<sup>5</sup> Binne 'n postkolonialistiese raamwerk kan landskap verwys na die toevoeging van kultuur tot 'n bloot geografiese terrein (Schama 1996: 12). Landskap verwys nie net na spesifieke terreine nie; dit het ook 'n geskiedenis wat verband hou met bepaalde estetiese tradisies (Coetzee 1988: 37-40).



Daar word melding gemaak van die Westerse verstaan van die begrip *landskap* binne die konteks van sewentiende-eeuse Nederlandse skilderkuns, omdat dit aansluit by my argument dat inligting oorgedra kan word deur visuele beelde. In die sewentiende eeu is daar in Europa gepoog om die objektiewe wêreld meer effektief te beskryf en juis op dié tydstip het die eerste koloniale kunstenaars begin om die Suid-Afrikaanse landskap visueel uit te beeld. In die stamland, Nederland, het landskapskilder 'n gevestigde praktyk geword<sup>6</sup>. Waterverfskilderye van landskappe is in die agtiende eeu in Engeland gemaak en eers na 1850 het Franse skilders op landskapskilder begin fokus. Teen die negentiende eeu het dié lande elk 'n eie landskapstyl ontwikkel en is die weg vir Suid-Afrikaanse kunstenaars van die twintigste eeu gebaan (Martienssen 1966: vii-ix)<sup>7</sup>.

Die era van Verligting kan as 'n keerpunt in Westerse geskiedenis gesien word<sup>8</sup>. Hierdie denkrigting word bespreek en in verband gebring met koloniale uitbeeldings van Suid-Afrika, omdat dit 'n geloof in die oorheersing van *beskawing en kultuur*<sup>9</sup> oor natuur bevorder het. Die filosofie van die Renaissance en die wetenskaplikes van die Verligting het die natuur gereduseer tot 'n logies verstaanbare struktuur<sup>10</sup>. Die reaksie hierop was die Romantiese siening van natuur as outonoom met betrekking tot betekenis en integriteit. Daar word gekyk na die natuur se eie dinamika en die Romantiese konsep van 'n verhewe natuur. Hierdie siening het 'n invloed gehad op uitbeeldings van die Suid-Afrikaanse landskap en sluit sterk aan by my ateljee werk.

Dié ondersoek fokus verder op die geskiedenis van 'n Westerse interpretasie van *natuur* as agtergrond tot my uitbeeldings van Suid-Afrikaanse landskappe in 'n postkoloniale, een-en-twintigste-eeuse Suid-Afrika. Daarom moet daar kortliks melding gemaak word van Charles Darwin (1809 – 1882). Daar word aangevoer dat Darwin 'n revolusie in wetenskap, filosofie en teologie veroorsaak het wat die Westerse mens se siening van en verhouding tot die natuur omvergewerp het.

---

<sup>6</sup> Die Kaap is vanaf 1652 – 1795 en weer vanaf 1803 – 1806 deur Nederland regeer.

<sup>7</sup> Engeland was vanaf 1806 tot 1910 die koloniale moondheid wat Suid-Afrika regeer het en dus moes dié invloed ook sterk gewees het.

<sup>8</sup> Hierdie denkwyse het in die agtiende eeu in Europa ontwikkel as 'n onvoorwaardelike geloof in die ontwikkeling van Wetenskap (Marshall 1966: 216).

<sup>9</sup> In dié geval die agtiende-eeuse Europeër se siening van *beskawing en kultuur*.

<sup>10</sup> Sintuiglike aspekte van die natuur is as onbelangrik beskou (Marshall 1966: 284).



In antwoord op die Verligting voer Claude Levi- Strauss<sup>11</sup> aan dat die mens dit reggekry het om die natuur te domineer en so sy eie vitaliteit verloor het (Pace 1983: 42). Volgens hom staan die verlede as harmonie, natuur en skoonheid teenoor die teenwoordige chaos, konflik en kultuur. Uiteindelik word daar geredeneer dat die Westerse implementering van rasonale denke 'n wig tussen mens en natuur gedryf het. Hierdie skeiding het gelei tot 'n geloof in die mens as verheewe wese wat die mag en die vryheid besit om die natuur in te neem en daaroor te heers. Dié konflik tussen mens en natuur word direk verbind met koloniale inname en magsuitbreiding van landskappe in 'n strewe na ekonomiese vooruitgang. J. Douglas Porteous se *Environmental Aesthetics - ideas, politics and planning*. (1996), P. Marshall se *Natures Web - Rethinking our Place on earth* (1996) en S. Alpers se *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century* (1989) word gebruik as hoofbronne vir die bespreking rondom die westerse verstaan van die begrip, natuur.

Tydens die koloniale periode, en spesifiek voor die ontwikkeling van die kamera, is teken gebruik om die karakter van die land te dokumenteer. Die problematiek van perspektiewelike voorstellings van Afrika gedurende die koloniale era sal in Hoofstuk Twee bespreek word. 'n Kort oorsig word gegee oor koloniale reisigers wat die Suid-Afrikaanse landskap visueel uitgebeeld het. Op dié manier word visuele beelde ook binne die konteks van reisliteratuur gestel. Reisverslae het gewildheid in Europa verkry gedurende 'n tydperk waarin daar gestrewe is na die insameling van feite eerder as fiksie. Hierdie geïllustreerde dagboeke was gewild, omdat dit gegrond was op die werklike ervarings van reisigers wat geïllustreer is deur visueel oortuigende beelde. Tekeninge kom miskien illustratief voor, maar is binne 'n bepaalde denkraamwerk, ondergeskik aan Westerse estetiese konvensies, geskep. Dit het bygedra tot die insameling van kennis oor Suider-Afrika vir die Europese gemeenskap. Deur te verwys na visuele voorbeelde, voer ek aan dat die Suid-Afrikaanse landskap deur die Westerling visueel in besit geneem is en tot orde gedwing is deur middel van tekeninge. Hierdie tekeninge impliseer uiteindelik vrye deurgang en hoop op ekonomiese vooruitgang vir die verafgeleë Europese kyker. Sommige van die tekeninge wat bespreek word, is deur amateurs geskep en nie deur opgeleide kunstenaars nie. Dit is nie van estetiese belang nie, maar het politieke waarde. Die tekeninge is gebruik om Europeërs in te lig oor die Suid-Afrikaanse landskap. Daar word ook uitsluitlik gefokus op die landskap en nie op antropologiese, botaniese of soölogiese tekeninge nie.

---

<sup>11</sup> Hy word beskou as 'n strukturalistiese denker en strukturalisme sien die mens as onderdeel van die natuur, omdat



Landskapstekeninge word gekies volgens 'n bepaalde benadering tot die voorstelling van natuurlike verskynsels. B. Stafford, *Voyage into substance* (1984), R.J.C. Young, *Postcolonialism - an historical introduction* (2001), T. Fulford en P.J. Kitson (red.), *Romanticism and colonialism - writing an Empire 1780-1830*. (1988) en V.S. Forbes, *Pioneer travellers of South Africa - a geographical commentary upon routes, records and opinions of travellers at the Cape* (1969) vorm die kernliteratuur vir hierdie bespreking.

In die eerste helfte van die twintigste eeu het Europese estetiese tradisies steeds 'n sterk rol gespeel ten opsigte van die uitbeelding van die Suid-Afrikaanse landskap. Uitbeeldings van landskappe gedurende die laaste helfte van die vorige eeu kan nie losgemaak word van die destydse regeringsbeleid van Apartheid nie. Hierdie uitbeeldings van Suid-Afrikaanse landskappe word in Hoofstuk Vier geïnterpreteer in die lig van die grondkwessie<sup>12</sup>. In teenstelling met koloniale kuns, waar Europeërs 'n Afrikalandskap visueel inneem en probeer struktureer volgens aanvaarde Westerse estetiese tradisies, kom swart Suid-Afrikaners deur middel van Weerstandskuns in opstand teen land wat van hulle weggeneem is. Die geskiedenis word heroorweeg en verskeie kunstenaars neem deel aan die stryd teen koloniale onderdrukking. In Hoofstuk Drie word daar gekyk hoe verskillende Suid-Afrikaanse kunstenaars deur middel van visuele beelde die landskap simbolies teruggeëis het. F. Herreman se samestelling, *Liberated voices - contemporary art from South-Africa*, (2000), R.J.C. Young, *Postcolonialism - an historical introduction*. (2001) en Elza Miles se *Land and lives - a story of early black artists* (1997) dien as hoofbronne vir die bespreking.

Die tweede gedeelte van my navorsing behels 'n dokumentêre katalogus van my ateljeewerk. Fokus val hier op die verhouding tussen my tekeninge en koloniale tekeninge, landskap as die sentrale onderwerp wat uitgebeeld word en die visuele beskrywing van die wêreld. Temas wat in die vorige hoofstukke bespreek is, word met die bespreking in verband gebring. Die Romantiese siening van 'n verhewe natuur is toegepas en daar word gefokus op die metaforiese rol van die natuur in dié tekeninge. My tekeninge word geëvalueer en bespreek binne 'n postkoloniale konteks. Landskap word beskou as 'n oppervlak waarop verskillende generasies hulle

---

hy oorheers word deur magte van 'n dwingende denk- en taalsisteem (Erasmus 1995: 1).

<sup>12</sup> Binne 'n postkolonialistiese konteks kan landskap verduidelik word deur te verwys na geografiese terrein, topografie, ruimte en grond. Ruimte kan verstaan word as 'n entiteit met veelvuldige dimensies (sosiale, kulturele en territoriale dimensies) (Darian-Smith, Gunner & Nuttall 1996: 2). Ruimte is gevolglik nie meer 'n neutrale term nie.

geskiedenis geskryf en herskryf het. Daar word aangevoer dat my tekeninge betekenis verkry in verhouding met koloniale landskappe, maar ook funksioneer as outonome visuele beelde wat vrae stel oor oorspronklikheid en afbeelding. Die tekeninge se fisiese vorm, sowel as hul inhoud, word bespreek. My tekeninge stel vrae oor oorspronklikheid en nabootsing en bevraagteken so die kennis wat deur die visuele beeld tot stand kom. Dit is nie slegs ter verduideliking van my eie werk nie, maar ook 'n poging om teken as benadering tot die skep van visuele beelde binne 'n huidige Suid-Afrika te beklemtoon. Tekeninge uit die verlede het bygedra tot die skep van kennis oor ons land. Tekeninge kan vandag weer bydra om ons denke te vernuwe en so kan ons tot nuwe insigte of kennis kom.

---

Dit kan in verband gebring word met grond en met grondkwessies (wat binne 'n suid-Afrikaanse konteks territoriale dimensies het).

## **Deel een: Teoretiese navorsing**



## **1 'n Onderzoek na interpretasies van die begrippe *natuur* teenoor *kultuur* gedurende enkele tydperke in die Westerse geskiedenis**

Natuur is 'n hoogs gekompliseerde konsep. Douglas Porteous voer in *Environmental aesthetics – ideas, politics and planning* (1996: 47) aan dat natuur 'n onduidelike term is en geen betekenis besit buite dit wat mense daaraan koppel nie. Daarom bestaan daar net soveel nature soos kulture – elk met hul onderskeie denkrigtings. In dié bespreking word die betekenis van natuur ondersoek deur te kyk na Westerse filosofie, godsdiens en wetenskaplike ontwikkeling. Die bespreking word ingelei deur die Antieke Grieke se instelling van rasonale denke en die beklemtoning van die menslike rede as die enigste bron van ware kennis. Aristoteles se kategorisering van fisiese verskynsels word dan verder verbind met Linnaeus se klassifisering van die plante- en diereryk (*scala natura*) wat dien as agtergrond vir die koloniale kategorisering en sistematisering van die Suid-Afrikaanse landskap. Daarna volg 'n kort bespreking van die Judeo-Christelike beskouing van die Skeppingsverhaal. Daar word aangevoer dat die Ou Testament vir generasies beskou is as 'n opdrag om oor die natuur te heers. Antieke Griekse filosofie en die Judeo-Christelike godsdiens het die basis vir 'n Westerse verstaan van die fisiese wêreld, waar die mens en die natuur geskei word, gevorm.

Die begrip *landskap* word tot hierdie bespreking betrek deur te verwys na sewentiende-eeuse Nederlandse landskapskilder. Nederlandse skilders het gepoog om oortuigende uitbeeldings van die natuur te skep wat gegrond is op waarneming en beskrywing ("na die lewe geteken"). In 'n poging om so veel as moontlik inligting op 'n plat vlak vas te lê, het die panoramaformaat tot stand gekom. Hierdie formaat skei kykers van die uitgebeelde landskap en is eeue lank as visuele instrument ingespan. Die Verligting is gekenmerk deur 'n geloof in wetenskaplike kennis as instrument tot menslike vooruitgang. Dit word bespreek as agtergrond tot die koloniale reisverslag wat in Hoofstuk Twee ondersoek word. Die Westerse rasionalisering van die wêreld het gelei tot verstedeliking en morele verval en uiteindelik tot 'n gevoel van die leegheid van die menslike bestaan ten aanskoue van die natuur. Die Romantiese siening van die natuur as verhewe word beklemtoon, omdat dit ook betrek kan word tot koloniale uitbeeldings van landskappe.

Ten slotte word melding gemaak van hoe Charles Darwin se teorieë oor evolusie die Romantiese



siening van 'n heilige natuur finaal vernietig het en die basis gevorm het vir 'n verskeidenheid van wetenskaplike velde. Uiteindelik word daar afgelei dat die Westerse wêreldbeskouing, wat rasonale denke en menslike rede beklemtoon het, aanvaar het dat die mens fundamenteel verskil van ander aardse wesens en verhewe is. Daarteenoor staan die natuur as onuitputbare hulpbron. Hierdie Westerse konsep van natuur word in verband gebring met die kolonialiste se uitbuiting van die Suid-Afrikaanse landskap.

### **1.1.1 Antieke Grieke: die einde van 'n holistiese wêreldbeskouing deur die instelling van rasonale denke**

Antieke Griekse filosofie en godsdiens kan tot 'n groot mate as organies beskryf word<sup>13</sup>. Die Westerse natuurbeskouing het eers sedert Plato radikaal verander<sup>14</sup>. Die antieke Grieke het geleef volgens hulle fundamentele en tradisionele godsdienste waarvolgens gode as die onsterflike bepalers van die toekoms beskou is (Marshall 1996: 63). Die antieke Grieke het geglo in 'n "goue era" in die verlede waar die mens en die natuur in harmonie bestaan het en die natuur vry was en nie ondergeskik aan die mag van die mens nie<sup>15</sup>.

Die Olimpiese mite oor die skepping van die aarde beskryf hoe Gaia, die Griekse woord vir moederaarde, uit chaos te voorskyn kom en geboorte aan haar seun, Uranus, skenk<sup>16</sup>. Uranus laat val vrugbare reën op Gaia se kloue en sy skenk geboorte aan gras, blomme, bome en lewende diere. Dieselfde reën laat riviere vloei en mere en oseane kom te voorskyn. Uiteindelik word hemel en aarde geskei en Zeus word die heerser van die gode (Marshall 1996: 65). In *The Oxford history of the classical world – Greece and the Hellenistic world* word aangevoer dat geen ooreenkomstige beskrywing van die ontstaan van die mens in ou Griekse mitologie gevind kan word nie (Boardman, Griffin & Murry 1988: 73-74). Sommige mites vertel blykbaar hoe die mens uit bome te voorskyn gekom het, ander hoe Prometheus hulle uit klei gevorm het of dat die mens uit klip geskep is. Dit is egter baie duidelik dat die antieke Grieke 'n holistiese wêreldbeskouing gehad het waar die mens deel vorm van die natuur en selfs uit natuurlike

---

<sup>13</sup> Die natuur is deur die antieke Grieke as 'n lewende wese gesien (Marshall 1996: 62).

<sup>14</sup> Plato het die rede en die liggaam geskei en gevolglik ook die wêreld van rede en die wêreld van sintuie (Grant & Kitzinger 1988: 1603).

<sup>15</sup> Die filosoof Empedocles beskryf hierdie periode as 'n tydperk van liefde: "All things were tame and kindly to man" (Marshall 1996: 63).



verskynsels tot stand gekom het. Weens Plato se geloof in die menslike rede as bron van objektiewe kennis en Aristoteles se empiriese benadering tot die insameling van kennis het die Westerse metafisiek 'n organiese en holistiese wêreldbeskouing verwerp.

Plato het die aarde met al sy verskynsels as onvolledig, tydelik en verganklik beskou en geglo in meer as net die materiële wêreld (Grant & Kritzinger 1988: 1603). Plato se siening dat alles in die natuur blote refleksies van ewige en onveranderde idees is, word duidelik verbeeld in sy *Gelykenis van die spelonk*<sup>17</sup>. Die verhouding tussen dit wat onveranderlik en ewig is (ideale vorme) en die veranderlike of vloeiende (refleksies en skaduwees wat deur menslike sintuie waarneembaar is) word gevolglik deur Plato beklemtoon.

Peter Marshall (1996: 71-74) voer aan dat Plato, ten spyte van sy rasionalisme, tog nie heeltemal verwyderd was van die wortels van die antieke Griekse beskawing se siening van die wêreld as lewende wese nie. Plato beskryf die kosmos in sy weergawe van die skeppingsverhaal, *Timaeus*, as 'n enkele lewende wese wat in sigself alle lewende wesens van dieselfde orde bevat. Daar word in *Timaeus* verwys na die heelal as 'n waarneembare god – die mees verhewe, voltooide en perfekte vorm (Grant & Kitzinger: 1988: 1607). Plato glo ook in die reaksie of verbintenis tussen makro- en mikrokosmos en die struktuur en gedrag van die wêreld en sy menslike inwoners, en brei die Griekse geloof tot 'n hiërargie van verhewe wesens uit sodat dit mens en dier insluit<sup>18</sup>. Deur Plato se skeiding van siel en liggaam en 'n geloof in 'n verhewe wêreld van onveranderde idees wat net deur die rede verstaan kan word, impliseer hy in der waarheid dat die mens weens sy vermoë tot logiese denke verhewe is bo ander natuurlike verskynsels. Al beskryf Plato se skeppingsverhaal die wêreld as lewende organisme, vorm sy rigiede geloof in rede en logika as waarheid – verhewe bo die sintuiglike wêreld – die grondslag vir die Westerse onderskeid tussen *beskawing of kultuur* teenoor die *natuur*.

Aristoteles was nie slegs geïnteresseerd in abstrakte spekulasies nie, maar het sy hipoteses getoets deur inligting en getuienis in te samel (Marshall 1996: 74). In *The Cambridge companion to*

---

<sup>16</sup> Die stamwoord "geo" in woorde soos "geografie" word van *Gaia* afgelei (Marshall 1996: 65).

<sup>17</sup> Die spelonk kan toegepas word op die filosoof se pad na verheldering van denke met die bewuswording van skadubeelede wat ons omring terwyl daar in der waarheid ware idees agter natuurlike verskynsels bestaan. Plato se allegorie van die grot illustreer die mate waartoe die menslike natuur verlig of onverlig kan word (Allen 1966: 197).

<sup>18</sup> "Indeed, in his doctrine of the transmigration of souls, he suggests that men came first, then women and finally animals" (Marshall 1996: 72)



*Aristotle*, saamgestel deur Taylor, Hare en Barnes (1995: 128-150), word aangevoer dat Aristoteles 'n natuur voorveronderstel wat sy einddoel bewustelik koester. Deur die veranderinge in die natuur te bestudeer, kon Aristoteles logies aflei dat die natuur doelgerig is. Volgens Aristoteles het stof altyd die potensiaal om 'n spesifieke vorm te realiseer, dit wil sê stof strewe daarna om altyd 'n ingebore of inherente potensiaal te bereik. Veranderinge in die natuur kan gevolglik beskryf word as 'n gedaanteverwisseling vanaf 'n potensiele toestand tot 'n wesenlike toestand. Aristoteles se filosofie van die heelal as 'n komplekse sisteem van organismes waar elkeen strewe na 'n einddoel, soos deur die natuur bepaal word, staan bekend as teleologie<sup>19</sup>.

In *Greek Philosophers* (1999: 243-250) maak Barnes melding van Aristoteles se kategorisering van stof (*scala naturae*). Alles in die natuur behoort volgens Aristoteles tot kategorieë en subkategorieë. In die algemeen word verwys na Aristoteles se kategorieë van bestaan (om te wees) en daar word selfs melding gemaak van klasse van bestaan<sup>20</sup>. Volgens Aristoteles besit lewende wesens die potensiaal om te verander en nie-lewende wesens besit geen potensiaal tot verandering nie. Die kriteria vir kategorisering lê gevolglik vir Aristoteles in die potensiaal van die verskynsel. Stof besit kragte of vermoëns wat bydra om 'n doel in die natuur te bereik – dit word volgens hierdie potensiaal of doel gekategoriseer (Barnes 1995: 249).

Dit is duidelik dat 'n holistiese siening van die natuur met Aristoteles heeltemal verdwyn het. Sy herbevestiging van rasionaliteit, soos ingestel deur Plato, het 'n sentrale deel van Westerse metafisika geword. Hierdie antroposentriese kategorisering van verskynsels het die Europese siening van die natuur vir 'n lang tyd gedomineer. Dit kan ook in verband gebring word met Linnaeus se sisteem vir klassifikasie. Koloniale kunstenaars se visuele ondersoek en kategorisering van fisiese verskynsels in Suid-Afrika kan ook in verband gebring word met Aristoteles se verstaan van die sigbare wêreld en die geloof in sinuïglike waarneming.

---

<sup>19</sup> *Telos* is die Griekse woord vir *einde* (Marshall 1996: 74).

<sup>20</sup> In *De Anima* stel Aristoteles 'n hiërargie voor wat gebaseer is op die "kragte van die siel" van wesens (Marshall 1996: 75).



### 1.1.2 Linnaeus se sisteem vir klassifikasie as direkte gevolg van die instelling van rasionaliteit en kategorisering deur Aristoteles

Hickman, Hickman en Roberts se *Intergrated principles of Zoology* (1988: 117) beklemtoon Aristoteles as die eerste persoon wat gepoog het om organismes te klassifiseer volgens strukturele ooreenkomstighede. Die Engelse naturalis John Ray het volgens Hickman, Hickman en Roberts na die Middeleeue 'n meer omvattende sisteem geskep, maar die uiteindelijke insteller van sistematiek was Carolus Linnaeus, aan wie die moderne sisteem van klassifikasie toegeskryf word.

Linnaeus het 'n uitgebreide sisteem vir die klassifikasie van plante en diere uitgewerk wat morfologiese kenmerke gebruik het as basis vir klassifikasie. Dit is gepubliseer in sy groot werk *Systema Naturae* (Hickman, Hickman en Roberts 1988: 117). Hickman, Hickman en Roberts (1988: 117) verduidelik verder dat hierdie sisteem eintlik arbitrêr en kunsmatig was. Linnaeus het die diereryk verdeel tot op die vlak van spesies met kenmerkende name (met ander woorde, spesies vorm die basis vir klassifikasie). Sy sisteem vir die benaming van spesies staan bekend as die binominale nomenklatuur (elke organismesoort het hiervolgens 'n dubbele verlatynste naam, byvoorbeeld: *Homo sapiens* vir die mens en *Bitis arietans* vir die pofadder). Sy sisteem was duidelik hiërargies van aard. Hickman, Hickman en Roberts haal Linnaeus aan en beklemtoon die feit dat sy sisteem kreasionisties van aard was, maar tog steeds vandag gebruik word as basis om filogenetiese verwantskappe uit te wys:

Linnaeus wrote,; *The Author of Nature, when He created species, imposed on his Creations an eternal law of reproductions and multiplication within the limits of their proper kinds. He did indeed in many instances allow them the power of sporting in their outward appearances, but never that of passing from one species to another.*

(Hickman, Hickman en Roberts 1988: 117).

Linnaeus se invloed op koloniale reisigers kom duidelik navore in verskeie tekeninge. Opgeleide kunstenaars en wetenskaplikes soos Anders Sparrman het na Suid-Afrika gereis en die diere- en planteryk geklassifiseer volgens dié Westerse rasionalisme. Sparman se uitbeeldings van die renoster, seekoei en dwergmuis (**afbeelding 1a, 1b, 1c**) illustreer hoe reisigers natuurlike verskynsels benoem, geklassifiseer en visueel uitgebeeld het.



### 1.2.1 Judeo-Christelike beskouing van die Skeppingsverhaal: mens as heerser oor die natuur

In Genesis Een (Vir hierdie bespreking word die 1983 Afrikaanse vertaling van Die Bybel gebruik.) word beskryf hoe God die hemel en die aarde geskep het. God was tevrede met Sy skepping<sup>21</sup> en het besluit om die mens te skep as Sy verteenwoordiger op aarde, as beeld van God. Dan ontvang die mens opdrag om voort te plant en te heers oor die res van die natuur<sup>22</sup>. Die mens is gevolglik verhewe bo die natuur en besit mag oor die natuur. Hierdie mag is ongelukkig ook al misbruik en God se opdrag geïnterpreteer as 'n reg om die natuur te misbruik en uit te buit.

Na die sondeval in die Tuin van Eden spreek God Sy straf oor mens en natuur uit<sup>23</sup>. God vervloek die aarde en die mens en beklemtoon die stryd tussen hulle<sup>24 25</sup>. Die vrou word egter nog swaarder gestraf en die man verkry volgens Genesis ook mag oor haar<sup>26</sup>. Die afleiding kan dus gemaak word dat die man se heersing oor die vrou binne 'n Judeo-Christelike tradisie ook weerspieël word in sy heersing oor die natuur. As gevolg van die mens se ongehoorsaamheid verloor die natuur sy heilige karakter en word dit 'n bose mag waarteen die mens moet stry om te oorleef. Gedurende die Middeleeue is siening van die natuur as bose mag nog verder gevoer. Die oorwinning van die Christendom in Europa het groot veranderinge in die Westerse verstaan van die mens se verhouding tot sy omgewing te weeg gebring. Die mens het homself nie meer gesien as 'n onafskeidbare deel van die natuur nie en kon hom losmaak van enige respek of verantwoordelikheid teenoor die natuur sonder om die straf van God te vrees (Douglas Porteous 1996: 51). Die Christendom se bewuswording van lineêre tyd het die tydelikheid van die menslike bestaan op aarde beklemtoon (Douglas Porteous 1996: 52). Hierdie transendentale

---

<sup>21</sup> " En God het gesien dit is goed." (Genesis 1: 25)

<sup>22</sup> " Toe het God vir hulle geseën vir hulle gesê: Wees vrugbaar, word baie, bewoon die aarde en bewerk dit. Heers oor die vis in die see, oor die voëls in die lug, oor al die diere van die aarde, ook oor die diere wat oor die aarde kruip." (Genesis 1:28)

<sup>23</sup> Daar heers volgens die Bybel 'n vloek oor die aarde: " Omdat jy na jou vrou geluister het en geëet het van die boom waarvan Ek jou verbied hetom te eet, is die aarde deur jou toedoen vervloek; met swarkry sal jy daaruit 'n bestaan maak, jou lewe lank " (Genesis 3: 17)

<sup>24</sup> Die Bybel beklemtoon die stryd tussen die natuur en die mens: "Die aarde sal vir jou dorings en dissels laat uitspruit" (Genesis 3: 18)

<sup>25</sup> Dit is egter interessant om te sien dat daar volgens die Bybel tog 'n verwantskap tussen mens en natuur is en dat daar in der waarheid net soos in ou Griekse mitologie geïmpliseer word dat die mens uit die aardse geskep is en weer na sy dood terugkeer na die aardse: "Stof is jy, en jy sal weer stof word" (Genesis 3: 19)

<sup>26</sup> Daar word 'n patriargale siening van die vrou en van die natuur gelewer: "Met pyn sal jy jou kinders in die wêreld bring. Na jou man sal jy hunker en hy sal oor jou heers." (Genesis 3: 16)



wêreldbeskouing het veroorsaak dat die mens sy verbintenis met natuurlike prosesse heeltemal verloor het.

Gedurende die Middeleeue is die natuur as onbekend en gevaarlik beskou. Middeleeuse dorpe en stede het bestaan uit huise en omheinde tuine. Buite die dorpe en stede (polis) het enorme ongerepte woude gestaan en agter hierdie woude donker berge, onverbiddelik, koud en onbekend (Douglas Porteous 1996: 52). Die stad is beklemtoon as plek van orde en deug<sup>27</sup>. Geometries geordende tuine was die enigste aanvaarde natuurlike tonele. Dié tuine staan as simbool van 'n natuur wat deur Westerse rasionaliteit tot struktuur gedwing is<sup>28</sup>. Middeleeuse tuine en hulle Renaissance opvolgers het op 'n manier die mens se oorwinning oor die natuur verbeeld. Buite die kunsmatige stad lê die onheilige wildernis. Wildernis is gesien as 'n weerspieëling van die dierlike, duiwelse en donker kant van die menslike natuur<sup>29</sup>. Die idee dat die mens verhewe is bo ander diere word gedurende die Renaissance deur Giorgio Vasari in *Lives of the painters, sculptures and architects* (1966) aangeraak:

*When I said above that the origin of all these arts was nature herself, and the example or model, the most beautiful fabric of the world, and the master, that devine light infused by special grace into us, which has not only made us superior to the other animals, but, if it be not sin to say it, like to God. And if in our own times it has been seen (as I trust to be able to demonstrate a little later by many examples) that simple children roughly reared in the woods, with their only model in the beautiful pictures and sculpyures of nature, and by the vivacity of their wit, have begun by themselves to make designs, how much more may we, nay, must we confidently believe that these primitive men, who, in proportion as they were less distant from their origin and divine creation, were thereby more perfect and better intelligence, that they, by themselves, having for guide nature, for master pures intellect, and for example the so lovely model of the world, gave birth to these most noble arts, and from a small beginning, little by little bettering them, brought them at last to perfection.*

(Vasari 1966: 32)

---

<sup>27</sup> Dit kan miskien ook in verband gebring word met die Bybel se beskrywing van die "hemelse stad" teenoor die "verderf".

<sup>28</sup> Middeleeuse tuine en hulle Renaissance opvolgers simboliseer eintlik 'n oorwonne natuur, besnoei tot 'n mensgemaakte natuur ;ingehok soos 'n troeteldier (Douglas Porteous 1996:54).

<sup>29</sup> Douglas Porteous 1996: 54) beskryf dit duidelik: "wilderness, full of mischief and evi l" .



### 1.2.2 Die Beloofde Land: Afrikaners se identifisering met ou Israel

Volgens die Judeo-Christelike tradisie het God aan Sy uitverkore volk, wat Sy gebooië gehoorsaam, 'n land belowe wat bestaan uit weivelde en gekultiveerde velde wat vrugbaarheid verkry deur reën, fonteine, riviere en strome<sup>30</sup>. Dié land was volgens Josh Pedersen, skrywer van *Israel: its life and culture* (1959: 453-454), die plek waar seëninge blywend is. Hierdie seëninge verwys nie slegs na materiële vrugbaarheid nie, maar na lewenskragtigheid in alle vorme.

Daar is dikwels in die verlede aangevoer dat Afrikaners hulleself as deel van God se uitverkore volk beskou het. Afrikaners het hulself as geroepe beskou. Die term *Afrikaner* is vir die eerste keer vroeg in die agtiende-eeu gebruik saam met ander terme soos *burgher*, *Christen*, *Hollander* en *Boer* en is eers teen die middel van die twintigste eeu beperk tot blankes (Giliomee 2003: xix). Die Bybel het die sentrale plek in die wordingsgeskiedenis van die Afrikaner ingeneem<sup>31</sup>. Afrikaners het in die Bybel 'n teologie, 'n geskiedenis en 'n wetenskap gevind.

Die Afrikaner het egter nie net met die mense van die Ou Testament geïdentifiseer nie, maar ook met die landskap van die Bybel. Die Bybelse beskrywing van fisiese werklikhede het verbasend baie ooreenkomste met die Suid-Afrikaanse landskap getoon. In die Bybel is daar talle verwysings na die stryd teen die natuur: hitte, dors, droogtes, sprinkaanplae, die aanwesigheid van roofdiere en mislukte oeste (Grobelaar 1974: 134). Die Afrikanerpionier het veral met die Ou Testament geïdentifiseer. In *Die Afrikaner en sy kultuur* (Grobelaar 1974: 105) word die stelling gemaak dat die Afrikaners van die landelike sosiale ordening hulle in 'n mate vereenselwig het met Israel as uitverkore volk en as Christene met 'n roepingsverhaal teenoor die omringende "heidene". Die boodskap aan Israeliete oor heidene in die beloofde land kan in verband gebring word met Voortrekkers se houding teenoor inboorlinge<sup>32</sup>. Daar was self 'n groep trekkers wat hulself die Jerusalem-gangers genoem het, omdat hulle geglo het dat die Groot

<sup>30</sup> "As julle al die gebooië wat ek julle vandag gee, stiptelik gehoorsaam en die Here julle God liefhet en dien met hart en siel sal Hy vir julle land sy reën gee op die regte tyd, lente- en somerreëns, en julle sal koring, wyn en olie oes." (Deuteronomium 11: 113-114). "Vir jou het die Here jou God gekies om uit al die volke op aarde sy eiendomsvolk te wees." (Deuteronomium 7: 6).

<sup>31</sup> "Die Bybel was vir vele – en is vir sommige vandag nog – nie net die kanon of reël vir godsdienstige waarhede, en die maatstaf vir die etiese lewe nie, maar 'n soort ensiklopedie ook vir sekulêre aangeleenthede en vir algemene informasie" (Nepgen 1938: 6).

<sup>32</sup> "Jy mag hulle nie jammer kry en 'n verbond met hulle sluit nie. Jy mag nie met hulle ondertrou nie: jou dogter mag nie aan een van hulle seuns gegee word nie en vir jou seun mag jy nie een van hulle dogters as vrou vat nie, want hulle sal jou kinders wegroekel van die Here af en hulle sal ander gode dien." (Deuteronomium 7: 3-4).



Trek by Jerusalem sou eindig, dus word 'n rivier met die naam Nyl in die ou Transvaal (vandag bekend as Gauteng) aangetref. Middelburg se vroeëre benaming was Nasaret (Grobbelaar 1974: 134). Uit bogenoemde blyk dit dus bo alle twyfel dat die Judeo-Christelike siening van die natuur nie slegs Westerse metafisika beïnvloed het nie, maar ook 'n volk wat op die Afrika-kontinent self ontwikkel het.

### **1.3 'n Westerse ontstaan van die begrip *landskap* in konteks van sewentiende-eeuse Nederlandse landskapskilder**

Teen die einde van die Middeleeue het die vrees vir 'n bose, onbekende natuur ernstig verminder en die akkurate waarneming en uitbeelding van natuurlike verskynsels is toegelaat (Douglas Porteous 1996: 55). Hierdie uitbeeldings was egter meestal die voorstellings van geïsoleerde objekte en nie saamgestel tot 'n uitbeelding van natuur wat ons vandag as landskap sal kan beskryf nie. Die Renaissance het plek gemaak vir twee benaderings tot die uitbeelding van landskap: die naturalistiese beweging uit Vlaandere en die geïdealiseerde uitbeeldings uit Italië. Ongelukkig is die Nederlandse skilders se feitelike benadering tot die uitbeelding van die natuur deur die heersende idealisme van die Italiaanse Renaissance afgekeer. (Douglas Porteous 1996: 59-60). Nederlandse skilders het eers teen die einde van die sewentiende-eeu met die begin van 'n wetenskaplike geïnteresseerdheid in die sigbare wêreld, hulle naturalistiese benadering gevestig deur die werke van kunstenaars soos Ruysdael, Rembrandt en Van Goyen. Dit is verder baie interessant om daarop te let dat die woord *landskap* oorspronklik uit Middel-Nederlands (die taal waaruit Afrikaans ontstaan het) kom. Die woord *landschap* het reeds in Oud-Saksies as *landskepi* bestaan, in Oud-Hoogduits as *Lantscaf*, in Middel-Nederlands as *lantscap* en in Oud-Engels as *landscipe*. Deur die Nederlandse skilderkuns het die woord in 1598 in Engels as *landscape* na vore gekom (De Vries & Tollenaere 1991: 222). Die Middel-Nederlandse woorde was die volgende: *lantschap*, *landschep* en *lantship* (Van Dale 1989: 433). Die Nederlandse definisie is die volgende: "Landelijke omgeving, schilderstuk met voorstelling daarvan" (van Dale 1989: 433). Hierdie Nederlandse woord is in Afrikaans opgeneem en word vandag volgens die WAT verklaar as 'n stuk land wat 'n eiesoortige, gewoonlik natuurlike, geografiese karakter openbaar en wat gewoonlik vanaf 'n afstand waargeneem word (WAT deel 9 1994: 73).

Svetlana Alpers beweer in *The art of describing: Dutch art of the seventeenth century* (1989:



119-120) dat Holland 'n baie sterk tradisie in kaartteken gehad het en dat daar in die sewentiende eeu baie duidelike ooreenkomste tussen kaartteken en visuele kuns was. Kaarttekenaars is beskou as beskrywers van die wêreld en gevolglik het die term "beskrywing" die sewentiende-eeuse kaartindustrie aangedui. Nederlandse skilders en tekenaars het nie bloot probeer om die wêreld te beskryf nie, maar eerder om 'n verskeidenheid kennis op 'n plat oppervlak vas te vang.

Hendrick Goltzius se tekeninge van landskappe naby Haarlem (1603) (**afbeelding 2**) kan beskou word as een van die eerste weergewende Nederlandse landskapsbeelde (Alpers 1989: 139). Hy het volgens Alpers (1989: 139) uitgegaan tot in die landskap en geteken wat hy gesien of ervaar het - sy werk was beslis nie die totstandkoming van realisme nie, maar die transformasie van kartering tot die uitbeelding van landskap in tekeninge.

Hans Koningsberger voer in *The World of Vermeer* (1967: 107) aan dat tekeninge en etse skilderye voorafgegaan het. Net soos kaarte 'n verskeidenheid inligting in een beeld vervat, is landskapskilderye deur Nederlandse kunstenaars gedurende die sewentiende eeu saamgestel uit 'n verskeidenheid sketse wat in die veld geteken is en dan in die ateljee verwerk is tot skilderye. Omdat dié uitbeeldings gewoonlik geskep is deur die samestelling van verskillende tekeninge, word daar nie noodwendig spesifieke plekke uitgebeeld nie, maar ook samestellings uit die kunstenaar se verbeelding. Daar is in Nederlandse kuns 'n duidelike onderskeid getref tussen beelde wat volgens visuele waarneming geskep en as die waarheid ("naar het leven") voorgehou is en dit wat uit kunstenaars se verbeeldingswêreld saamgestel is ("uit het geest"). Volgens Koningsberger (1967: 107) het die sewentiende eeuse Nederlandse skilders landskap bevry van blote verhoog vir mitologiese en Bybelse verhale. Natuurlike skoonheid van landskappe word in eenvoudige komposisies uitgebeeld. Aelbert Cuyp se *Landskap met bome*. (**afbeelding 3**) (datum onbekend) is 'n goeie voorbeeld van die gedetailleerde sketse wat kunstenaars in voorbereiding op latere skilderye geskep het. Die tekening bevat geweldig baie visuele inligting en skep die indruk van 'n deeglike visuele ondersoek van fisiese gegewens.

Die natuurlike voorkoms van die Nederlandse landskap het self ook 'n invloed op visuele voorstellings van landskappe gehad. Dit is algemeen bekend dat die topografie van Nederland baie eenvormig is – daar word na die Nederlande verwys as die *Laelande*. Hierdie platheid van die landskap kan natuurlik tot eentonigheid van visuele voorstellings lei. Deur die landskap in volle breedte uit te beeld, is hierdie probleem opgelos. Die panoramaformaat is dus 'n direkte



gevolg van die fisiese voorkoms van die Nederlandse landskap<sup>33</sup>. Hierdie formaat kan dus beskou word as 'n Westerse visuele instrument waarvolgens natuur visueel gekonstrueer kan word. Die idee van tydsverloop word deur hierdie lang en uitgestrekte formaat aangeraak en dit skep die indruk dat beelde van links na regs gelees moet word. Daar het 'n Nederlandse tradisie van panoramiese landskappe gevolg wat oppervlak en uitbreiding beklemtoon het ten koste van volume en soliditeit. 'n Gelokaliseerde kyker is nie voorveronderstel nie<sup>34</sup>. Sien byvoorbeeld Jacob van Ruisdael se uitbeelding van Haarlem (**afbeelding 4**). Die kyker het 'n uitsig, maar daar bestaan 'n duidelike spanning tussen afstand wat gehandhaaf word en die visuele toegang wat aan die kyker verleen word. Die feit dat daar iets van die kyker weerhou word, skep 'n atmosfeer van onaantasbaarheid. Die kunstenaar beeld dus duidelik ook sy persoonlike ervaring of interpretasie van die landskap uit en voldoen nie slegs aan 'n vooropgestelde formule nie.

Die Nederlanders het nie net natuurlike verskynsels uitgebeeld nie, maar toon ook 'n sterk belangstelling in stadslandskappe. In stadslandskappe word geboue, stede, windmeule en bome dikwels aangedui asof dit dien as landmerke wat deur reisigers gebruik kan word om hulle weg te vind (Alpers 1989:143-147). Hierdie verskynsel is baie duidelik afkomstig uit die invloed van kaarte op die Nederlandse skilderkuns. Philips Koninck se uitbeelding van 'n reisgeselskap (smouse) in 'n landskap (**afbeelding 5**) illustreer hierdie manier van notasie duidelik: bakens in die landskap word aangedui. Die horison is verlaag. Die skilderoppervlak word in twee verdeel en daar is net soveel landskap as lug en wolke sigbaar en die landskap self behou sodoende die panoramiese formaat.

Indien Nederlandse panoramas van nader beskou word, is daar dikwels 'n stad in die verte sigbaar (aangedui deur 'n kerktooring) – dit het visuele sowel as sosiale implikasies (Alpers 1989: 152). Rembrandt se ets *Die Goudweër se veld* (1651) (**afbeelding 6**) bied aan ons 'n topografiese stadsblik. Hy dokumenteer die fisiese uitleg van die land en daar is 'n sosiale element aanwesig wat sterk verskil van die gekarteerde beeld. Wanneer ons die groot hoeveelheid stadsuitbeeldings beskou, word dit duidelik dat die stad ook 'n belangrike rol in die lewe van die gemeenskap gespeel het. Rede het nie meer net as simbool van menslike beskawing teenoor die wildernis gestaan nie, maar verbeeld nou ook 'n strewe na materiële welvaart.

---

<sup>33</sup> Hulle het die panorama geskep – 'n wye blik oor hemel en aarde, gekonstrueer op 'n geweldige skaal (Koningsberger 1967: 111).



Uit dié afdeling word dit duidelik dat die Nederlandse uitbeelding van landskap 'n bepaalde manier van waarneming en samevoeging van 'n verskeidenheid van inligting aangewend het om 'n manier van landskapsbeskrywing tot stand te bring. Hierdie tradisie van geografiese beskrywing het 'n duidelike rol in die geskiedenis gespeel om mense in te lig. Deur middel van visuele beelde kon gewone mense in hulle huise gebeurte en plekke waarneem wat baie ver weg geleë was. Dit is 'n uiters belangrike punt, wat aansluit by die kern van hierdie navorsingstuk: dit illustreer die geloof wat mense in visuele beelde as onbevooroordeelde bronne van kennis gehad het<sup>35</sup>. Tekeninge was hulle enigste beskrywing van fisiese gegewens en hulle kon dit nie vergelyk met die ware stand van sake nie. Die gegewe inligting is gevolglik as die waarheid aanvaar sonder dat enige verdere navorsing gedoen is. So is ongeverifieerde inligting versprei. Die instelling van 'n panoramaformaat het 'n nuwe tradisie in Westerse landskapskuns gevestig. Daar moet onthou word dat hierdie beskouing van landskap 'n verwyderde blik aan kykers bied. Hierdie formaat is ook deur koloniale reisigers aangewend om uitbeeldings van Suid-Afrikaanse landskappe te konstrueer wat op 'n bepaalde manier gelees moes word.

#### **1.4.1 Die era van Verligting en die ontheiliging van die natuur**

Die era van Verligting het gedurende die agtiende-eeu in Europa ontwikkel as die triomfering van kultuur (en veral wetenskap) en beskawing oor natuur en staan as keerpunt in die Westerse geskiedenis (Marshall 1996: 214). Dit was gevolglik die begin van die moderne idee van wetenskaplike vooruitgang. Daar is aanvaar dat die mens sy eie toekoms bepaal en deur rasonale denke vryheid en vooruitgang kan verkry<sup>36</sup>.

'n Kulturele revolusie het dus plaasgevind en die mens het geglo dat hy homself en die natuur deur rede en rasonale denke kan beheer. Peter Gay voer in *Great ages of man: age of Enlightenment* (1966: 12-18) aan dat die Renaissance-denkers se nuwe geïnteresseerdheid in antieke Griekse en Latynse tekste krities teenoor Christelike Middeleeuse filosofie gestaan het, sowel as teenoor die wêreld en die menslike bestaan. Sonder die invloed van wetenskap sou die

---

<sup>34</sup> Die gewone raam wat in landskapsvoorstellings aanwesig was en die kyker in die ruimte geplaas het, is afwesig (Alpers 1989: 139-144).

<sup>35</sup> Vandag beskou baie mense foto's as objektiewe bronne van kennis. Dit is 'n uiters belangrike punt wat aansluit by die kern van hierdie navorsingstuk: dit illustreer die geloof wat mense in visuele beelde as onbevooroordeelde bronne van kennis gehad het.



Verligting volgens Gay (1966: 12) onmoontlik gewees het en Newton se publikasie van *Philosophiae naturalis principia mathematica* in 1687 kan as keerpunt uitgesonder word. Newton is voorgegaan deur Bacon, Galileo, Copernicus, Locke en Descartes, maar Alexander Pope som volgens Gay (1966: 18) Newton se invloed uit:

*Nature and Nature's laws lay hid in Night  
God said, 'Let Newton be!' and all was Light.*

(Pope aangehaal in Gay 1966: 18)

Newton het die nuwe benadering tot wetenskap gevestig deur observasie en ervaring te beklemtoon bo abstrakte redenering as bron van kennis (Marshall 1996: 216). Gedurende dié nuwe tydperk waar observasie beklemtoon is, was die grootste filosofiese belangstelling om uit te vind hoe menslike denke en redenasie self werk<sup>37</sup>. Filosofe het dus eerder gefokus op die proses van waarneming as om die natuur self te ondersoek. Die menslike rede is ondersoek en dus weer eens uitgelig bo die wêreld van fisiese verskynsels. So het die ou Westerse kloof tussen mens en natuur verder verdiep.

Opvoeding en kennis lei vervolgens gedurende die Verligting tot beskawing en verbetering van die mens<sup>38</sup>. Die Christelike geloof in die sondigheid van die mens is vervang deur 'n geloof in die inherente goedheid van die mens (Marshall 1996: 217). Daar is geglo dat die moraliteit van die mens deur sy gemeenskap bepaal word en deur die gemeenskap op te voed, kan die menslike kondisie verbeter word. Hierdie opvoeding kon net verkry word deur die verspreiding van wetenskap en tegnologie.

Die nuwe siening van die mens en sy gemeenskap het 'n leemte gelaat vir 'n teorie waarvolgens die mens as verhewe bo die natuur kan staan. 'n Nuutgevonde geloof in "die magtige lewensloop" verskaf aan die mens 'n spesiale plek, iewers tussen die diereryk en die

---

<sup>36</sup> Daar is geglo dat akademiese opvoeding sou lei tot geestelike vryheid (Marshall 1996: 214)

<sup>37</sup> Al het Engelse en Franse filosofie gedurende die Verligting soms radikaal verskil, was hulle primêre geïnteresseerdheid in menslike begrip en hulle prokkupasie met epistemologie en sielkunde 'n bindende faktor (Marshall 1996:217)

<sup>38</sup> Daar is geglo dat vooruitgang deur die menslike rede en wetenskap kan lei tot 'n perfekte mensdom (Marshall 1996: 218)



hemelwesens<sup>39</sup> (Marshall 1996: 218). Hierdie term is gebruik om die mens se bevoordeelde of verhewe posisie teenoor die natuur te beskryf. Dit kan weer baie sterk verbind word tot Plato en Aristoteles waar mens en natuur in verskillende klasse ingedeel word. Hierdie kategorisering word ook weerspieël in die koloniale reisigers se indeling en visuele kategorisering van Suid-Afrikaanse fauna en flora.

#### **1.4.2 Die era van Verligting en soeke na wetenskaplike kennis as invloed op die reisverslag**

Verhoogde verstedeliking en industrialisasie, die uitwerking van wetenskaplike vooruitgang, die verbeterde reistoerusting en verval van die Christelike doktrine het alles saamgewerk om radikale verandering – sosiale verval en morele agteruitgang – te weeg te bring (Douglas Porteous 1996: 60-61). Hierdie veranderinge het daartoe gelei dat die Westerse mens sy bestaan ten aanskoue van die natuur moontlik as leeg ervaar is en gevolglik het die strewe na die verstaan van die kern van fisiese gegewens meer dringend geword. Die diepgaande behoefte om die innerlike stof van natuurlike verskynsels te deurdring, word duidelik weerspieël in die reisverslag. (Stafford 1984: 284)<sup>40</sup>. Daar kan dus afgelei word dat die mens geglo het dat ontdekkingsreise uietindelik tot die ontmaskering van die natuur sou lei.

Gedurende die Verligting het wetenskaplikes nie meer slegs gekonsentreer op die verhewe of allegoriese elemente van die natuur nie. Die religieuse benadering om na die natuur te kyk het gevolglik baie buigsamer geword. Deur geologiese bevindinge het die Heilige Boek of Manuskrip van die Skepping, volgens Stafford (1984: 286), 'n gesekulariseerde teks geword. Die tradisioneel Christelike siening van die Skeppingsverhaal en die nuwe natuurwetenskaplike benadering het dus in direkte konflik gestaan.

Stafford (1984: 287) beweer dat die nuutgevonde vertroue in die krag van sig waarmee die wêreld gelees kan word, eintlik geïmpliseer het dat geen materiële verskynsel die deurdringende oë of nuuskierige verstand van die mens vir lank kan ontsnap nie. Hierdie oortuiging was dus totaal in stryd met die ou geloof in 'n natuur waarvan die diepgaande identiteit versteek is buite

---

<sup>39</sup> Marshall beskryf hierdie omverwerping duidelik: " the eighteenth century turned to the old notion of the Great Chain of Being which reconciled the one with the many, and perfection with imperfection" (Marchall 1996: 218).



sy grense. Die natuur word dus nou 'n sigbare objek wat ontleed en verstaan kan word deur die menslike rede. Die mens staan vry om die wêreld te deurdring en sy mag oor die natuur verder uit te brei en dit is in opdrag van 'n beter gemeenskap moreel geregverdig.

### 1.5 Die Romantiese herontdekking van die natuur

Romantisisme het gedurende die laat agtiende-eeu in Europa ontwikkel gedurende die negentiende eeu gefloreer. Die Franse Revolusie het 'n gevoel van historiese verandering geskep en die geordende hiërargie van mens en natuur is omvergewerp deur die idee van verandering en vooruitgang. Daar is te midde van radikale tegnologiese ontwikkeling en verstedeliking met nostalgie teruggehouer na 'n onaangeraakte natuur<sup>41</sup>.

Dit is baie moeilik om Romantisisme duidelik te omskryf. Die woord *romanties* is oorspronklik gebruik om Middeleeuse romanse te beskryf. Teen die agtiende eeu is dit geassosieer met wilde romantiese fiksie en eers teen die einde van die eeu het dit 'n meer positiewe betekenis verkry wat geassosieer is met oorspronklikheid en verbeelding (Marshall 1996: 269).

Die wortels van die Romantisisme lê in die ontwikkeling van die wetenskap en landskapsuitbeelding wat fokus op die skilderagtige (*picturesque*) en die sublieme. Die skilderagtige was 'n fundamentele konsep wat landskap beklemtoon het as 'n soort ideale beeld ('n prentjie). Dit is vervang deur die siening van natuur as 'n verhewe mag wat ontstaan het uit 'n toenemende voorliefde vir die Gotiese en die gewelddadige element in die natuur<sup>42</sup>. Agtiende eeuse kunsfilosowe soos Kant en Burke het 'n soort geslagtelikheid aan landskappe begin koppel waar die skoonheid in die natuur as vroulik gesien is en die manlike sublieme natuur opwinding gewek het (Douglas Porteous 1996: 63). Terwyl die Verligtingsfilosowe rede en vooruitgang in

---

<sup>40</sup> Barbara Stafford beskryf die verhouding tussen kuns, wetenskap en die geïllustreerde reisigersdagboek in *Voyage into Substance* (1984).

<sup>41</sup> "The overriding problem of the Romantic period was to create a new world on the wreckage of the old. With a shattering impact, the stage had been blasted clean by the French Revolution, the authority symbols of God and king had been toppled." (Prideaux 1971: 13)

<sup>42</sup> "The picturesque style aimed to enhance the variety and intricacies of the landscape so that it would be visually striking" (Evans 1995:27). "From Walpole's *Castle of Otranto*, and Mary Shelley's *Frankenstein* to Bram Stoker's *Dracula*, an aesthetic appreciation of horror emerged" (Douglas Porteous 1996: 63).



'n soeke na universele waarheid onderstreep het, het die Romantiese denkers gekyk na individualisme en relatiwiteit. Kunstenaars het nie gestrewe na die uitbeelding van universele skoonheid of die nabootsing van natuur nie, maar eerder na simboliese eienskappe van die natuur as 'n kragtige lewende, wese<sup>43</sup>. Die filosofiese agtergrond van hierdie nuwe wêreldblik kan gevind word in Rousseau se konsep van die Edele Barbaar en Goethe se beskrywing van 'n verhewe en menslik onbegryplike natuur. Goethe verwys in sy skryfwerk nie na die bomenslike eienskappe van die natuur nie, maar ook na die Westerse mens se vroeëre geloof in die deurdringbaarheid van hierdie verhewe krag:

*Die Natur ist deswegen unergrundlich, weil sie nicht ein Mensch begreifen kann, obgleich die ganze Menschheit sie wohl begreifen konnte.*

( Goethe aangehaal in Ludwig 1922: 88)

Goethe het ook nie slegs melding gemaak van die wonder van die natuur nie, maar het dit ook in konteks geplaas met Westerse estetiese tadisies:

*Es ist viel Tradition bei den Kunstwerken, die Naturwerke sind immer wie ein erst-ausgesprochenes Wort Gottes.*

(Goethe aangehaal in Ludwig 1922: 88)

Die natuur is weer gesien as 'n organiese sisteem wat ondergeskik staan aan groei en verandering en nie meer as die rasideel beheerbare sisteem van Newton en Galileo nie. Hierdie klemverskuiwing kom die duidelikste na vore in Romantiese digkuns, wat die onskeibaarheid van die natuur en morele en estetiese waardes beklemtoon het (Marshall 1996: 269). Romantisisme was deurtrek van idealisme en spiritualiteit en die natuur self is as heilig beskou<sup>44</sup>. In teenstelling met die Middeleeue is geglo in die spirituele eenheid tussen mens en natuur. Die Romantisisme was egter ook een van die laaste denkrigtings wat die moontlike vereniging van kuns en wetenskap

---

<sup>43</sup> Schlegel het aangevoer dat Romantisisme die misterie van die heelal vervat (Marshall 1996: 168).

<sup>44</sup> Daar is selfs geglo dat die natuur God manifesteer (Douglas Porteous 1996: 68).



nagestreef het<sup>45</sup>. Intuïsie en verbeelding is gekombineer met die indringende oog van die wetenskap. Volgens Douglas Porteous (1996: 68) was Romantiese kunstenaars bo alles geïnteresseerd in die krag van menslike sig. Gevolglik verbeeld Romantiese visuele kuns 'n verbeeldingryke visuele ondersoek na die skoonheid van die natuur. Dit is 'n voortbouing op die beginsels van die skilderagtige sowel as die uitbeelding van 'n kragtige, verhewe natuur met simboliese kwaliteite.

Daar moet ook gelet word op die interaksie tussen kuns en die natuurwetenskappe teen die einde van die agtiende eeu. In die voorwoord van die katalogus *Expedition Kunst – Die Entdeckung der Natur von C.D. Friedrich bis Humboldt* ('n uitstalling gehou in Hamburg, 25 Oktober 2002 tot 23 Februarie 2003) word verduidelik dat daar sedert die middel van die negentiende eeu noue bande tussen die natuurwetenskappe en landskapkunstenaars bestaan het (Howoldt & Schneede 2003: 7). Nuwe ontwikkelinge in die empiriese wetenskappe het tot 'n nuwe belangstelling in die natuur gelei. Hierdie ontwikkelinge het 'n radikale invloed op kunstenaars se uitbeelding van landskappe gehad. Kunstenaars was gepreokkupeerd met landskap as komplekse sisteem en die studie van spesifieke detail, maar ook met die manier wat landskap waargeneem en uitgebeeld is<sup>46</sup>. Kunstenaars kon die direkte observasie van die natuur kombineer met nuwe kennis rondom verhoudings binne die natuur self en hulle verhouding tot die natuur. Tekeninge het duidelik 'n baie belangrike rol gespeel in hierdie wetenskaplike benadering tot die visuele uitbeelding van natuurlike verskynsels. Kunstenaars het veldobservasies gemaak wat dan later verwerk is tot skilderye. Dié benadering is verder beïnvloed deur die Westerse gemeenskap se soeke na *waarheid* asook die toepassing van tegniese hulpmiddels soos ingestel deur die natuurwetenskappe.

Kunstenaars soos Johan Christian Dahl en Thomas Ender het hulle landskapsuitbeeldings gebaseer op 'n geologiese beskouing van die natuur, soos gepubliseer in wetenskaplike publikasies. **Afbeelding 7**, Johan Christian Dahl se *Middernagson* (ongedateerd), illustreer duidelik hoe wetenskaplike waarneming van die natuur gekombineer word met tegniese tekenvernuf om sodoende 'n dramatiese uitbeelding van 'n landskap te skep. Die uitbeelding is visueel uiters oortuigend, maar skep terselfdertyd die indruk van 'n verhewe natuur. Die

---

<sup>45</sup> Romantiese denkers het probeer om die menslike rede en die menslike hart te kombineer; die verstand, die liggaam en die gees (Marshall 1996: 271).



Switserse kunstenaars Casper Wolf en Samuel Birmann (**afbeelding 8**) se *Panorama van Faulhorn* (1820) het 'n nuwe soort woordeskat vir die uitbeelding van ys, gletsers en rotsformasies in die regte proporsies ontwikkel (Howoldt & Schneede 2003: 7).

Teorieë oor die vorming van die aarde (geognosie) word weerspieël in Casper David Friedrich se *Blik op Kaltenberg* (**afbeelding 9**) en Carl Gustav Carus se *Montblanc* (1821) (**Afbeelding 10**). Carus het *Erdlebenbildkunst* ingestel as 'n sisteem waarvolgens wetenskap die basis vir kuns vorm<sup>47</sup>. Alexander von Humboldt het daarop aangedring dat geografiese besonderhede van spesifieke landskappe uitgebeeld moet word. Presiese wetenskaplike observasiewas gevolglik aan die orde van die dag. In **afbeelding 11**, Phillip Otto Runge se *Blare en bloeiesels van die Kresse* (1809) kom die empiriese ondersoek en uitmeting van fisiese verskynsels duidelik navore.

Daar is ook gefokus op dit wat vebygaan – die verganklikheid van die natuur. Gedurende die Romantiese periode is die wetenskaplike benadering van kortstondige verskynsels, soos wolke, sigbaar in die werke van John Constable. **Afbeelding 12**, John Constable se *Wolkstudie oor groter Landskap* (1830), is 'n waterverfstudie van die veranderlike hemelruim. In dié werk word die fisiese vorm van die uitbeelding (die skilderagtige) gebruik om die dramatiese skoonheid van 'n verbygaande toneel te beklemtoon en nie slegs vooropgestelde estetiese tradisies te onderhou nie.

William Turner het 'n groot invloed uitgeoefen op die uitbeelding van landskap in Brittanje en veral die siening dat landskap 'n spirituele dimensie het. Sy *Stoomskip in sneeustorm* (1842) (**afbeelding 13**) is 'n dramatiese uitbeelding van die glorie, magtigheid van die natuur, absoluut verhewe,<sup>48</sup>. Turner en Constable breek gevolglik die skilderagtige tradisie van Britse landskapskilder en laat kunstenaars met twee moontlikhede: 'n poëtiese en dramatiese uitbeelding van die natuur of 'n intense, maar eerlike, ondersoek na eenvoudige natuurtonele (Gombrich s.a.: 375).

Die invloed van Duitse Romantiese digkuns is reeds geïllustreer deur die twee aanhalings van

---

<sup>46</sup> "Nicht nur wurden neue Motive und Orte als bildwürdig anerkannt, auch die Darstellungsabsichten wandelten sich" (Howoldt & Schneede 2002: 7).

<sup>47</sup> Carl Gustav Carus se term vir die uitbeelding van die aarde se lewe (Howoldt & Schneede 2002: 7).

<sup>48</sup> Turner gebruik volgens Gombrich die natuur om menslike emosies uit te beeld en op te wek: " We feel small and overwhelmed in the face of the powers we cannot control, and are compelled to admire the artist who had nature's forces at his command" (Gombrich s.a. 373).



Goethe en die ontwikkeling van empiriese metodes vir die visuele waarneming en uitbeelding van landskappe kom duidelik navore in die kunstenaars en kunswerke wat bespreek is. Dit is egter die kombinasie van hierdie twee elemente wat Romantiese kuns onderskei van ander tydperke. Hierdie bepaalde waarneming of sig gekombineer met spiritualiteit word van toepassing gemaak op my ateljee werk. Casper David Friedrich staan veral uit as invloed en sleutelafbeelding van Duitse Romantiese kuns. Friedrich se uitbeeldings van landskappe reflekteer ook die Romantiese liriese digkuns (Gombrich s.a.: 375-376). Sy landskappe toon 'n soort spiritualiteit wat amper 'n surrealistiese atmosfeer skep. Casper David Friedrich se *Die Ysmeer* (1824) (**afbeelding 14**) gee 'n monumentale blik op 'n skip wat teen 'n ysberg gebots en stukkend gebreek het. Hierdie skildery is 'n duidelike produk van 'n wetenskaplike visuele ondersoek sowel as 'n poëtiese blik op die natuur. Dit kan moontlik geïnterpreteer word as uitbeelding van die menslike weerloosheid in die aangesig van die magtige natuur.

Die Romantiese periode staan duidelik as 'n soort breuk in die verhaal van die Westerse mens se siening van die natuur. Die kloof tussen mens en natuur wat deur rasionele denke veroorsaak is, het al dieper geword deur wetenskaplike en tegnologiese vooruitgang. Na die omverwerping van vaste politieke stelsels en die sielkundige invloed van verstedeliking staan die mens skielik ontnugter in die aangesig van die grootsheid van die natuur. 'n Nuutgevonde spirituele eenheid tussen mens en natuur word verbeeld in digkuns en skilderkuns en selfs morele en estetiese kwaliteit word aan die natuur toegeskryf. Die Romantiese siening van die natuur is uitgebou en het verder versprei as net Europa. Die idee van natuur as verhewe of bron van spiritualiteit kan verbind word met koloniale reisigers se siening van die Afrikawildernis as hoop op 'n nuwe bestaan. Dié breuk in Westerse rasionaliteit was egter van korte duur.

Teen die middel van die negentiende eeu het Romantiese denke uitgesterf. Romantisisme is versmoor deur die moderne ontwikkeling van wetenskap en tegnologie. Die idee van 'n verhewe spirituele natuur kon nie Charles Darwin se teorieë oor evolusie deurstaan nie. S.C. Burchell beweer (1967: 29) dat die wetenskap teen die middel van die negentiende eeu so gegroei het dat daar totaal nuwe idees rondom die natuur en die menslike bestaan ontstaan het. Hierdie nuwe kennis het gelei tot die ontstaan van nuwe velde in die wetenskap: bakteriologie, kernfisika, genetika, sielkunde, antropologie en sosiologie. Daar kan afgelei word dat al hierdie ontwikkelings gelei het tot 'n geloof in menslike mag en beheer oor die wêreld. Burchell (1967: 29) noem dit 'n soort aardse paradys waar wetenskap die plek van godsdiens en filosofie as toring



van hoop vervang het. Wetenskap was gevolglik nie net tot intellektuele kringe beperk nie, maar het die wapen van die Westerse gemeenskap geword. Die wetenskaplike bewuswording van evolusie, bewaring van energie, ruimte as kontinuum deurdring met fisiese aktiwiteit en die feit dat aksie afhanklik is van basiese eenhede, dra by tot 'n totale evolusie van die menslike bestaan (Burchell 1967: 37).

Darwin se wetenskaplike navorsing in sy *The origin of species* (1859) het baie groot filosofiese sowel as godsdienstige implikasies gehad (Marshall 1996: 329). Die wêreld word nie meer as 'n statiese verskynsel gesien nie, maar as 'n organisme wat blootgestel is aan ewigdurende verandering. Die ou Westerse siening van die mens as spiritueel verhewe wese is omvergewerp en hyself het deel geword van 'n vloeiende sisteem wat blootgestel is aan evolusie. Darwin se teorieë oor natuurlike seleksie is verder polities geïnterpreteer (waar die klem val op sekere bevolkingsgroepe as verhewe) deur mense in Westerse gemeenskappe wat klas of rasgeoriënteerde strukture in die gemeenskap wou instel<sup>49</sup>.

Die teorie van natuurlike seleksie kan amper gesien word as die finale opsomming van 'n denkproses wat in die Weste ontstaan het en deur die hele wêreld uitgebrei is. Die proses is tot stand gebring deur die antieke Grieke se instelling van rasionaliteit en die klassifikasie van fisiese verskynsels. 'n Organiese en hollistiese wêreldbeeld het gesterf. Na die oorwinning van die Christendom in Europa is die Bybel, veral die Ou Testament, gebruik (in werklikheid misbruik) as regverdiging vir menslike mag en die uitbuiting van die natuur. Die natuur is toe gesien as wildernis wat beveg moes word deur menslike beskawing. Omdat die natuur as boos beskou is, is die visuele uitbeelding van landskappe ook beperk. Eers gedurende die sewentiende eeu het daar in Nederland 'n sterk tradisie van waarneming by landskapsuitbeelding ontstaan. Hierdie beelde het kennis oorgedra en die verhouding tussen kartering en visuele kuns het duidelik na vore gekom in die instelling van die panorama as gekarteerde landskap. Die tradisie van kartering kan verder verbind word met die Westerse mens se soeke na kennis oor sy sigbare wêreld deur die onderneming van ontdekkingsreise. Gedurende die era van Verligting het die kloof tussen mens en natuur verder verdiep. Wetenskaplikes het die fisiese wêreld toe as deurdringbaar beskou en geglo dat die natuur deur rasonale denke verstaan en beheer kon word en dat hierdie ingesamelde kennis kon lei tot 'n beter gemeenskap. Hierdie rasionalisering van fisiese verskynsels het 'n

beeld van die wêreld as rasioneel beheerbare masjien geskep. Die mens word egter ontugter wanneer gevestigde politieke sisteme val. Daar het 'n kortstondige terughunkering na die natuur as spirituele velossing ontstaan, maar die naïwe geloof in die versoening tussen wetenskap en kuns is steeds nagestreef. Die laaste hoop op 'n geloof in die natuur as verhewe wese het verval met Darwin se uitsprake oor evolusie.

Hierdie bespreking dien as agtergrond tot 'n Westerse beskouing van natuur wat direk van toepassing is op koloniale uitbeeldings van Suid-Afrikaanse landskappe. Westerse reisigers het hierdie land geïnfiltreer, dit visueel ondersoek en geklassifiseer en inboorlinge in die wildernis probeer bekeer tot die *beskawing*. Dan was daar ook die paar reisigers wat gesoek het na geestelike verlossing en ontsnapping van 'n geïndustrialiseerde Europa in die Suid-Afrikaanse landskap. Ook die konsep van evolusie het sy merk op die Suid-Afrikaanse geskiedenis gelaat en 'n politieke sisteem van rasseonderdrukking word reeds in koloniale tekeninge geïmpliseer. Die Westerse skeiding tussen die mens en natuur het deur wetenskaplike vooruitgang en industrialisasie oor die hele wêreld versprei. Ons leef in 'n tyd waarin konsepte soos postmodernisme, postkapitalisme en postkolonialisme aan die orde is en tog word die laaste natuurlike hulpbronne steeds uitgebuit. Of die mens se waardering en uitbeelding van landskappe regtig sal verander, is te betwyfel.

---

<sup>49</sup> Hierdie radikale effek word duidelik deur Marshall uitgespel: "Social Darwinists began to argue that capitalism, racism and imperialism were confined by science and vindicated by the laws of nature." (Marshall 1996: 331)



## 2 Teken gedurende die koloniale era

Teken is gedurende die koloniale periode in Suid-Afrika op 'n bepaalde manier aangewend om visuele waarnemings uit te beeld. Koloniale reisigers het in die sewentiende eeu uit 'n Verligte Europa na Suidelike Afrika gekom. Reisigers het dus 'n Westerse verwysingsraamwerk gehad wat sterk beïnvloed is deur die heersende politieke, sosiale en ekonomiese omstandighede in Europa. In hierdie hoofstuk word gekonsentreer op die visuele uitbeelding van Suid-Afrikaanse landskappe en spesifiek die rol wat die reisverslag gespeel het in die insameling van kennis oor Suid-Afrika vir 'n Europese publiek. Visuele beelde word verbind met Westerse wêreldbeskouings wat in die vorige hoofstuk bespreek is. Ten slotte word daar aangevoer dat visuele uitbeeldings gedurende kolonialisme 'n bepaalde rol gespeel het om vaste idees oor die Suid-Afrikaanse landskap te skep en in der waarheid kolonialisme gelegitimeer en geregverdig het.

### 2.1 Kortlikse agtergrond oor kolonialisme in Suid-Afrika

Robert Young voer in *Postcolonialism – an historical introduction* (2001: 15) aan dat kolonialisme en imperialisme altyd die onderdrukking van een groep mense deur 'n ander groep behels. Edward Said beweer in *Culture and Imperialism* (1993) dat imperialisme en kolonialisme nie net 'n eenvoudige daad van verwerwing en opgaring is nie. Albei word ondersteun deur onderdrukkende ideologiese formasies waaronder sekere groepe en gebiede domineer (Said 1993: 8). Tradisioneel het Westerse heersers hulle domein binne een landmassa vanuit 'n sentrale punt uitgebrei<sup>50</sup>. Wetenskaplike navorsing en tegnologiese vooruitgang gedurende die sestiende eeu het gelei tot die verbetering van navigasie en seevaartinstrumente. Prakties toegeruste Europese seevaarders kon nou ook ander kontinente bereik en gevolglik het daar nuwe moontlikhede tot gronduitbreiding ontstaan<sup>51</sup>. Imperialisme moet beskou word as 'n struktuur wat burokrasies vanuit 'n sentrum of middelpunt beheer word vir finansiële sowel as ideologiese redes, terwyl kolonialisme die uitbreiding van 'n ryk deur individuele gemeenskappe

---

<sup>50</sup> Young beskou die Romeinse Ryk as model vir koloniale uitbreiding: "The Roman empire, which nineteenth-century imperialists frequently invoked as the guiding model and moral justification for their own activities, expanded from the centre, Rome, and pushed outwards" (Young 2001: 15-16).

<sup>51</sup> Seevaart kan beskou word as die sleutel tot kolonialisme (Young 2001: 16).



in opdrag van 'n handelonderneming en weens ekonomiese redes behels (Young 2001: 16-18). Kolonialisme kan dus, omdat dit ekonomies gedrewe is, as pragmaties beskou word. Imperialisme is voorgestel as 'n uitbreiding van landskap wat verstaan moet word as onvermydelike vooruitgang en ontwikkeling van die geskiedenis – 'n uitbreiding van kultuur en beskawing in 'n natuurlike gebied. Dit het egter 'n sterk ideologiese dimensie wat fokus op die uitbreiding van staatsmag vanuit 'n metropolitaanse sentrum. Said (1993: 225) beklemtoon die feit dat imperialisme nie net 'n verhouding van domein behels nie, maar 'n bepaalde ideologie van uitbreiding: "Once the basic fact of European and Western control over the non-Western world was taken as a fact, as inevitable, much complex and, I would add, antinomian cultural discussions began to occur with noticeably greater frequency."

Imperialisme is dus duidelik nie 'n eenvoudige, enkele of homogene fenomeen nie, maar 'n komplekse sisteem van kulturele, politieke en ekonomiese uitbreidings wat varieer ten opsigte van plek, volke en historiese periode. Dit is 'n proses wat saamhang met geweld, onteiening, en samewerking (Mitchell 1994: 9-17). Said (1993: 5) beklemtoon die rol van kultuur binne koloniale en Imperiale uitbreiding. Dit handel oor terrein en besittings, geografie en mag. Hy voer aan dat die menslike geskiedenis in die aarde gewortel is en daarom word habitat beklemtoon. Dit het egter aanleiding gegee tot 'n behoefte aan die uitbreiding van terrein en daarom moes daar 'n plan gemaak word met inheemse inwoners. Imperialisme handel basies oor vestiging, beheer van land wat jy nie besit nie, wat verafgeleë is en wat aan ander behoort: "For all kinds of reasons it attracts some people and often involved untold misery for others" (Said 1993: 5).

Die Suid-Afrikaanse koloniale geskiedenis begin in 1657 toe die Verenigde Oos-Indiese Kompanjie vryburgers in die Kaap toegelaat het om plase te besit. Aanvanklik was die bedoeling van die Nederlandse heersers slegs die stigting van 'n verversingspos of halfwegstasie vir verbygaande skepe. Vanaf 1795 tot 1803 was Groot Brittanje die koloniale heerser aan die Kaap. Vir 'n kort periode (1803-1806) was die regeerder weer eens Nederland (wat toe bekend gestaan het as die Bataafse Republiek). In 1806 het Brittanje vir meer as 'n eeu die koloniale heerser van Suid-Afrika geword. Al was kolonialisme nie noodwendig ideologies gedrewe nie, het dit tog uiteindelik tot onderdrukking van een groep deur 'n ander gelei. Kolonialisering het aanvanklik plaasgevind weens 'n Westerse soeke na rykdom of 'n uitbreiding van lewensruimte. Die vestiging van setlaars het meestal gelei tot selfregerende gebiede en handelsposte is beskou as



gevestigde gemeenskappe. Kolonialisme is nie oorspronklik gesien as 'n poging om inheemse volke te onderdruk of te oorheers nie. Dit is volgens Young (2001: 20) eerder gesien as die verskuiwing van gemeenskappe wat gestrewe het om hulle oorspronklike kultuur te behou in 'n soeke na 'n beter ekonomiese, religieuse of politieke situasie.<sup>52</sup> Kolonialisme was nie 'n direkte poging om kultuur oor te dra of Westerse standaarde vir beskawing te implementeer nie. Die afforsering van 'n Europese wêreldbeskouing was egter die byproduk van handel en ekonomiese uitbuiting. 'n Geloof in die koloniale stelsel se vermoë om die welstand van gekolonialiseerde nasies te bevorder, het in wese gelei tot 'n beleid van magsuitbuiting. Daar bestaan nie absolute duidelikheid en ooreenstemming oor wanneer die koloniale tydperk in Suid-Afrika afgesluit is nie<sup>53</sup>. Die eerste demokratiese verkiesing het in 1994 plaasgevind en dus het die eerste werklik demokratiese regering eers toe die bewind oorgeneem. Daardeur is kolonialisme waarlik in Suid-Afrika beëindig.

## 2.2 Die reisverslag: Westerse wetenskaplike ingesteldheid en visuele uitbeelding

Die eerste kolonialiste het gedurende die sewentiende eeu na Suid-Afrika toe gekom en die meeste ontdekkingstogte deur die Suid-Afrikaanse landskap het vanaf die agtiende eeu plaasgevind. Reisigers het almal uit Europese agtergronde gekom en daarom het heersende Westerse denke 'n sterk invloed op reisigers se beskrywings van die landskap uitgeoefen. Barbara Stafford se ondersoek na die verhouding tussen wetenskap en kuns binne 'n Westerse konteks, *Voyages into Substance* (1984), beklemtoon die rol van die reisverslag as die krag tussen wetenskap en kuns gedurende die Verligtingsjare in Europa. Reisigers se geloof dat die wetenskaplike ondersoek van natuurlike verskynsels uiteindelik sou lei tot universele kennis, word visueel en verbaal uitgedruk in die reisverslae. Stafford voer aan (1984: xx) dat hierdie reisbeskrywings 'n krag tussen wetenskap en kuns gedurende die Verligtingsjare gevorm het. Die Verligting is gekenmerk deur 'n geloof in rasionaliteit en 'n strewe na objektiewe kennis.

---

<sup>52</sup> Al was die gevolge van kolonialisme baie onderdrukkend, was dit volgens Young nie noodwendig die direkte bedoeling nie: "Colonization in this sense comprised people whose primary aim was to settle elsewhere rather than to rule others." (Young 2001: 20).

<sup>53</sup> Sommige historici beskou Uniewording (31 Mei 1910) as afsnypunt, want van toe af was die Suid-Afrikaanse regering soewerein ten opsigte van binnelandse beleid. Ander geskiedkundiges beskou die Statuut van Westminster (1834) as finale afsnypunt, aangesien die regering toe volkome beheer oor buitelandse beleid gekry het en ook op regsgebied onafhanklik geword het. Die Republiek van Suid-Afrika was eers sedert 1961 nie meer lid van die Britse Statebond nie (Cameron & Spies 1977: 61, 65, 76, 79, 271, 272, 303, 310, 314).



Die reisverslag se populariteit in Europa was juis gebaseer op 'n soeke na feite eerder as fiksie. Dié verhale beskryf reisigers se persoonlike ervarings en illustreer dit met visueel oortuigende beelde<sup>54</sup>.

Die reisverslag staan as kulturele teks wat die *eksotiese* en *primitiewe* uit die *donker wêreld* na Europese gehore gebring het. Edward Said beskryf die rol van kulturele tekste duidelik in *Culture and Imperialism* (1993: 229):

*Cultural texts imported the foreign into Europe in ways that very clearly bear the mark of the imperial enterprise, of explorers and ethnographers, geologists and geographers, merchants and soldiers. At first they stimulated the interest of European audiences; by the beginning of the twentieth century, they were used to convey an ironic sense of how vulnerable Europe was, and how – in Conrad's great phrase – 'this also has been one of the dark places on earth'.*

(Said 1993: 229).

Verbale beskrywings en visuele uitbeeldings van die Suid-Afrikaanse landskap gee voor om 'n waarde-vrye beeld van die land te skep. Illustrasies is as dokumentasie-middel gebruik. Volgens Keith Dietrich (1993: 427) het die term *naturalisme* verwys na die styl van uitbeelding wat negentiende eeuse reisillustrasies gekarakteriseer het. Visuele voorstellings van landskappe uit die koloniale periode vertel 'n verskeidenheid visuele verhale. Dit beeld nie slegs reisigers se persoonlike ervarings van die natuur en inboorlinge uit nie, maar dit werp ook lig op geskiedkundige gebeurtenisse in die land.

Die kulturele verskeidenheid en uiteenlopendheid kom na vore in tekeninge en geskrewe teks uit die koloniale era. Hierdie geïllustreerde verhale het ook 'n ideologiese funksie: dit lê denkpatriene bloot. Die sistematiese kategorisering van natuurlike verskynsels word duidelik in koloniale tekeninge. Reisbeskrywings oor Suid-Afrika wat van die sestiende tot negentiende eeu verskyn het, lê denkpatriene in die Europese siening van Suid-Afrika en sy inheemse bevolking bloot (Dietrich 1993: 1-2). Die beskrywing van roetes en identifikasie van plekke het gelei tot

---

<sup>54</sup> " That is, descriptive word wedded to accurate image." (Stafford 1984: xx)



die ontstaan en verspreiding van kaarte in Europa sowel as naamgewing aan plekke (Forbes 1965: 13).

Reisigers se siening van die inheemse landskap en sy inwoners is deur hulle Westerse erfenis beïnvloed. Privaatreisigers uit Europa het verslae vir die geletterde Europese publiek saamgestel. Volgens Forbes, samesteller van *Pioneer Travellers of South Africa* (1965), bestaan daar 'n algemene band tussen die reisverslae van verskeie reisigers. Al kom reisigers uit verskillende agtergronde en nasionaliteite, gee hulle almal baie aandag aan geografiese besonderhede en pas hulle nuwe Westerse wetenskaplike teorieë toe op die Suid-Afrikaanse landskap. Hierdie reisnovelle was Europeërs se enigste bron van informasie oor die Suid-Afrikaanse landskap. Volgens Forbes (1965: 6) moet 'n mens ook in ag neem dat reisigers se verskillende beskrywings mekaar beïnvloed het. Boeke is op daardie stadium nie altyd in respektiewelike orde gepubliseer nie. Reisigers het dus nie net hulle voorgangers se werke gelees nie, maar soms was hulle opvolgers se werke ook beskikbaar as bron van inligting. Reisbeskrywings was oor die algemeen dokumentatief en illustratief van aard. Dit het 'n ingrypende rol gespeel om Europeërs oor Afrika in te lig. 'n Mens sou dus kon aanneem dat subjektiewe gevoelens ten opsigte van die landskap as objektiewe kennis aanvaar is.

Daar moet volgens Dietrich (1993: 10) onthou word dat die reisbeskrywings se primêre doel die oordrag van etnografiese en verhalende kennis was. Vandag vervul joernalistieke foto's hierdie rol. Aangesien die graveerders van die illustrasies deur beperkings gebind was, was daar ook nie veel geografiese of volkekundige waarde in dié illustrasies nie. Die grootste waarde is geleë in die feit dat hierdie illustrasies aantoon hoe Europeërs oor Afrika en sy inwoners gedink het, meer nog, hoe hul oor hulself gedink het (Dietrich 1993: 10-11).

## **2.3 Ideologiese implikasies van koloniale uitbeeldings van Suid-Afrikaanse landskappe**

### **2.3.1 Romantisisme en kolonialisme**

Die belangstelling in die natuurlike voorkoms van die Suid-Afrikaanse landskap kom reeds in die vroegste Europese beskrywings van die Kaap van Goeie Hoop voor. Hier is soms sterk ooreenkomste getref tussen 'n aardse paradys (as plek van hoop en verlossing – van die stad en



van sosiale stedelike probleme) en die topografie van die Kaap. Hierdie assosiasies hou noue verband met die Romantiese idees van die verhevene en die wildernis as 'n plek van spirituele vernuwung. Die idee van die paradys en 'n nuwe bestaan in die Suid-Afrikaanse landskap word uitgebeeld in tekeninge en die naam *Die Kaap van Goeie Hoop* omskryf hierdie geloof die beste. Tog bestaan daar ook vrese ten opsigte van hierdie onbekende en gevaarlike landskap wat ook in name soos *Die Kaap van Storms* en *Donker Afrika* omsluit word. Tekeninge (tekeninge word volledig bespreek in 2.3.4.) deur koloniale reisigers fokus op skilderagtige uitbeeldings van die Suid-Afrikaanse landskap, maar soms ook op die donker (wat met die duiwelse of barbaarse geassosieer kan word) en die onherbergzaamheid van die landskap en gevaarlike kus. Die gedramatiseerde koloniale landskap verteenwoordig deur middel van woord of beeld 'n strewe na magsuitbreiding. Die toepassing van Romantiese letterkunde en estetiese konvensies op die Suid-Afrikaanse landskap het 'n soort simboliese instrument vir die koloniale ideaal geword.

### **2.3.2 Romantiese Engelse letterkunde as spreekbuis vir koloniale idees**

Die Westerse geskiedenis tussen 1785 en 1830 is nie net sterk deur die Franse revolusie beïnvloed nie, maar ook deur die Amerikaanse Vryheidsoorlog, die verplasing van gevangenes na Australië en betogings teen slawehandel. Dit het alles bygedra het tot 'n veranderende politiese en sosiale klimaat in Europa. Verder is daar klem gelê op die administrasie van ou kolonies in Afrika en Indië sowel as nuwe ontwikkelinge in Kanada. Europese reisigers het stelselmatig begin met die ontdekking van die interieur van die Afrikakontinent<sup>55</sup>. In 1815 het Brittanje die Kaapkolonie van die Verenigde Oos-Indiese Kompanjie oorgeneem. Teen die einde van die agtiende eeu het Brittanje ook met die Chinese markte begin handel dryf<sup>56</sup>. Die Britse ryk het teen die einde van die negentiende eeu die wêreldmag geword.<sup>57</sup> (Fulford & Kitson 1998: 2).

---

<sup>55</sup> Volgens Fulford & Kitson (1998: 2) het die ontdekking van die Afrikakontinent begin by Mungo Park: "With Mungo Park's first exploration to the Niger in 1795, the systematic exploration of the interior of Africa began."

<sup>56</sup> Die rol van die Britse vloot om markte te open, word deur Fulford & Kitson beskryf: "Chinese history became known through De Mailla's translations (1777- 85) and Britain began to countenance the opening up of Chinese markets through the power of the royal navy." (Fulford & Kitson 1998: 2)

<sup>57</sup> Die Britse Ryk was totaal en al die grootste ter wêreld met 'n populasie van groter as 400 miljoen wat oor die hele aarde verspreid was. (Fulford & Kitson 1998: 2-3).



Westerse kolonialisme was duidelik globaal in dimensie, nie net geografies nie, maar ook ten opsigte van die invoering en fasilitering van 'n ekonomiese stelsel<sup>58</sup>. 'n Koloniale sisteem wat gebaseer is op skeepshandelsbeginsels het dus ontwikkel in 'n handelstelsel met 'n politieke en morele dimensie. Britse oorname en onderdrukking was nie net beperk tot die inname van grondgebied nie, maar is verder versterk deur die afforsering van 'n taal en kultuur. Said (1993: 3) beklemtoon die bevoordeelde rol van kultuur binne die moderne imperiële ervaring. Daar ontstaan gevolglik 'n vraagstuk rondom die rol en invloed van Europese estetiese tradisies en van Engelse Romantiese letterkunde in die kolonialistiese tydperk<sup>59</sup>

*Romanticism and colonialism*, (Fulford & Kitson 1998) beklemtoon die rol van Engelse Romantiese letterkunde in die koloniale projek. Hulle beweer (1988: 2-4) dat gedigte die bevordering van Britse tradisies beklemtoon het. Dit het 'n beliggaming van Britse kultuur en Christelikheid geword en is ook gebruik as morele regverdiging en aansporing vir kolonialisme. Wordsworth se gedig *The Excursion* (1814) (addendum 1) is 'n goeie voorbeeld van hoe Romantiese letterkunde aangewend is om Brittanje se godgegewe plig tot kolonialisme uit te druk.

Die invloed en rol van die Engelse taal was uiters sterk in die Kaapkolonie. In 1815 is die Kaapkolonie amptelik onder Britse bewind verklaar nadat dit twee keer oorgeneem is van die Nederlandse regering. Op daardie stadium het die koloniale bevolking in die Kaap reeds begin om 'n eie identiteit en taal te vorm. Die koloniale bewoners was van Europese herkoms, maar het in 'n groot mate kontak met hulle stamlande verloor<sup>60</sup> (Grobelaar 1974: 95). In 1820 kom die Britse setlaars na die Kaap en teen 1822 word Britse wette amptelik afgedwing en Engels word die amptelike taal (Fulford & Kitson 1998: 39-40). Self Charles Darwin maak melding van die taalkwessie in die Kaapkolonie: "There is scarcely a resident, except amongst the lowest order, who does not speak English. It does not, however, arise from the popularity of the

<sup>58</sup> Vandag funksioneer die hele wêreld in 'n ekonomiese stelsel wat deur die Weste geskep en geïmplementeer is (Young 2001: 5).

<sup>59</sup> Die rol van die Engelse letterkunde in kolonialisme is onontkenbaar: "British colonial administrators, provoked by missionaries on the one hand and fears of native insubordination on the other, discovered an ally in English literature to support them in maintaining control of the natives under the guise of liberal education." (Fulford & Kitson 1998: 3)

<sup>60</sup> Volgens Easton is dit baie duidelik dat die meerderheid van die bevolking aan die begin van Britse bewind in die Kaap nie Engelssprekend was nie: "This was an old settlement at the southern tip of Africa, peopled mostly by descendants of French Huguenots and Dutch Calvinists who farmed the land in a particular way" (Easton 1964:7)



English; for the Dutch as well as the French, although they have profited to an immense degree by the English government, yet thoroughly dislike our whole nation" (Darwin 1838:358) Die Britse implementering van mag deur middel van finansiële uitbuiting sowel as 'n taalbeleid lei ook uiteindelik tot die Groot Trek in 1838<sup>61</sup>.

Thomas Pringle, 'n Skotse skrywer en joernalis, het in 1820 as 'n setlaar na Suid-Afrika toe gekom en Engelse Romantiese digkuns op die Suid-Afrikaanse landskap toegepas (wat die landskap skilderagtig beskryf waar en die mens 'n reg tot vrye deurgang deur die landskap besit)<sup>62</sup>. Mitchell se samestelling van opstelle oor die verhouding tussen mag en landskap, *Landscape and power* (1994), beklemtoon dat dit die afgelope tyd duidelik geword het dat landskapskilder en literatuur 'n belangrike rol gespeel het in die benoeming van klas, geslag en nasionale identiteit. Landskap is volgens Mitchell (1994: 127) uitgevoer vanaf stedelike Engeland na die imperialistiese periferie. Hierdie tendens is duidelik te vinde in Pringle se werk:

*Not the nature which you know, that waves in well-kept woods and smiles out in corn-fields, but Nature as she was in the age when creation was complete, still underfiled by any sinks of struggling, sweltering humanity. I would go again where the wild game was, back to the land where of none know the history, back to the savages, whom I love, although some of them are almost as merciless as political economy.*

(Pringle 1834: 11)

Hierdie Romantisisme kan moontlik gekoppel word aan die verval van Europese stedelike sentrums, die uitbreiding van kapitalisme in die strewe na vooruitgang en die gevolglike verplasing van die landelike tot wêreldgeografie. Dit kom uiteindelik voor asof die ekonomiese, politieke en kulturele kragte wat ingewerk het op die kolonies 'n relatief outonome bestaan gehad het, 'n bestaan wat geassosieer is met die opkoms van die koloniale staat (ook nou verbind tot die wêreld se kapitalistiese behoeftes) (Mitchell 1994: 127-130). Die opkoms van Romantisisme en

---

"When the British won the Cape of Good Hope from the Dutch at the end of the Napoleonic Wars, it was inhabited mainly by Dutch farmers, or Boers." (Easton 1964: 61).

<sup>61</sup> Afrikaners se geduld was op en hulle het saam met hulle Koisan slawe begin met 'n "trek" in 'n strewe na vryheid (Easton 1964: 61).

<sup>62</sup> Volgens Fulford en Kitson het Pringle die *skilderagtige* op die Suid-Afrikaanse landskap toegepas: "His collections of verse and prose, *Ephemerides* (1828) and *African Scetches* (1934) applied the rhetoric of the picturesque to the South African landscape." (Fulford & Kitson 1998: 40)



die daaropvolgende siening van die wildernis as paradys het duidelik 'n sterk invloed op reisigers uitgeoefen.

Implikasies van ekonomiese uitbuiting en onderdrukking is ook te vinde in Pringle se beskrywings van Suid-Afrikaanse landskappe in gedigte. In *Evening Rumbles* (addendum 2) plaas Pringle sy werk binne die konteks van die inheemse Suid-Afrikaanse landskap. Hierdie gedig illustreer nie net die kolonialisering van die landskap nie, maar is 'n goeie voorbeeld van die gebruik en die bevordering van Engels as instrument van taalkundige kolonialisering in Suid-Afrika. Hy het saam met die Britse Setlaars in 1820 na Suid-Afrika gekom. Die koms van die Setlaars was Brittanje se poging om sy binnelandse werkloosheidsprobleem op te los (Mitchell 1994: 136). Die gebruikswaarde van die Suid-Afrikaanse landskap was duidelik vir 'n verarmde, verstedelike Engeland. Visuele uitbeeldings van Suid-Afrikaanse landskappe het die indruk geskep van utopias waar die vrugbare natuur daar is vir menslike inname en gebruik. Dit is dus nie slegs die Romantiese soeke na geestelike vernuwning deur middel van die natuur wat Europeërs na Suid-Afrika gelok het nie, maar ook duidelike praktiese oorwegings soos die moontlikheid om 'n nuwe bestaan te voer en die beskikbaarheid van ruimte. Pringle gebruik die landskap as estetiese en materiële praktyk om die setlaaronderwerp te neutraliseer en vestig volgens Mitchell (1994: 136-137) op dié manier 'n plaaslike weergawe van die *bourgeois* publieke ruimte. Sy voorstellings van landskap is volgens Mitchell (1994: 137) bewus van die hede, maar roep ook herinneringe uit die verlede op. Die koloniale landskap moet onderhandel tussen twee wêrelde: die onlangs verlore stadslewe en die ongekodeerde, teenswoordige vreemdheid van die onbekende teenwoordigheid in die Suid-Afrikaanse landskap. Die nuwe vooruitsigte van 'n lewe in Afrika word vergelyk met die ou bekende stedelike bestaan in Engeland. Pringle se gedig beeld die probleem van oorsprong en voorstelling duidelik uit (Mitchell 1994: 140)<sup>63</sup>. Daar word 'n soort oorgangslandskap geskep wat 'n besondere ideologiese behoudendheid gebruik. Hierdie konteks laat die digter toe om rond te dwaal of te swerf (“ramble and wander”) binne 'n gekolonialiseerde Suid-Afrikaanse landskap. Die digter is duidelik tuis in dié landskap en het ook vrye deurgang. Daar kan gevolglik aangevoer word dat

---

<sup>63</sup> Dit illustreer duidelik hoe Westerlinge probeer het om die Suid-Afrikaanse landskap te orden om sin daaruit te kan maak binne 'n konteks wat hulle kon verstaan.



hierdie gedig 'n beeld skep van 'n skilderagtige landskap wat die koloniale self in 'n nuwe konteks vestig<sup>64</sup>.

### 2.3.3 Simboliese waarde van Westerse estetiese tradisies

Gedurende die post-Renaissanceperiode in Europa het kunstenaars gestreef na die uitbeelding van universele waarheid en kennis. Hierdie strewe het deel gevorm van 'n algemene tydsgees wat in die Weste geheers het (Bauman 1994: XII-XIII). Wetenskaplike ondersoek van visuele verskynsels is beklemtoon en kunstenaars het self geglo in die wetenskaplike bestudering en uitbeelding van natuurverskynsels. Die Verligting se strewe na tegnologiese vooruitgang en die Romantiese beklemtoning van sig het gelei tot die uitvinding van optiese instrumente. Koloniale reisigers is gevolglik ook sterk beïnvloed deur die nuwe benaderings van waarneming wat in Europa ontstaan het. Visuele uitbeelding was ondergeskik aan voorafbepaalde tradisies en tekeninge is gekonstrueer deur middel van visuele konvensies soos lineêre perspektief, *chiaroscuro*, die *camera obscura* en die instelling van die panorama as formaat vir landskapsuitbeelding.

Optiese hulpmiddels het in der waarheid gedien as bemiddelaar vir menslike sig. So kon idees gereproduseer word tot 'n enkele beeld, geskep vir die Europese intellek. Volgens Dietrich (1993: 435) is hierdie beelde as die waarheid voorgehou – 'n spieëlbeeld van die sigbare wêreld. Die bestudering van die wêreld deur middel van optiese toestelle soos lineêre perspektief<sup>65</sup> en die *camera obscura*<sup>66</sup> kan beskou word as 'n belangrike sleutel tot die verstaan van 'n wêreld wat kennis en waarheid impliseer<sup>67</sup>.

<sup>64</sup> Mitchell (1994: 142) glo dat hierdie gedig implikasies kan hê as handelsmetafoor van individuele teenwoordigheid, vloeï en sirkulasie. As 'n draer van die setlaars se koloniale ideologie binne 'n handelsingesteldheid tot vervaardiging, poog hierdie gedig ook moontlik volgens Mitchell (1994: 142-147) om die idee van binnelandse of huishoudelike moontlikhede in die wildernis te vestig.

<sup>65</sup> Perspektief is nie slegs 'n formele visuele element nie. Die woord kan metafories verbind word met kennis en begrip (etimologies is *ars perspectiva* afkomstig van die Latynse woord *perspicere* wat beteken om duidelik te kyk / intellektueel waar te neem). (Dietrich 1993: 435)

<sup>66</sup> Kennis oor die *camera obscura* is algemeen versprei teen die middel van die sewentiende eeu in astronomiese navorsing, populêre literatuur sowel as handleidings oor perspektief vir argitekte en visuele kunstenaars. Die *camera obscura* kon natuurlike beelde op 'n tekenoppervlak vasvang soos met die retina van die menslike oog en kunstenaars kon dan lineêre aftrysings of tonale tekeninge vanaf hierdie beelde maak. Hierdie optiese hulpmiddel is volgens Aaron Scharf, skrywer van *Art and Photography* (1969: 3-4), reeds sedert die Renaissance ingespan om komplekse probleme oor ligperspektief aan te pak. Die *camera obscura* het saam met ander optiese instrumente 'n soort geloofwaardigheid verkry wat soortgelyk was aan die outoriteit van die latere fotografiese kamera, omdat dit



Die toepassing van Westerse estetiese hulpmiddels het deel gevorm van 'n proses van rasionalisering. Dit is volgens Dietrich (1993: 435-437) gedoen deur die toenemende skeiding tussen die kyker en die werklikheid as 'n ruimte / tyd kontinuum en hierdie beliggaming skep 'n nuwe verhouding tussen die mens en die natuur. Die kyker en die visuele beeld word geskei<sup>68</sup>. Hierdie afstand is versterk deur visuele konvensies in te span om visuele illusies te skep<sup>69</sup>. Dié skeiding tussen kyker en landskap het gelei tot die objektivering van die landskap<sup>70</sup>. Daar het dus 'n duidelike skeiding tussen Europeërs en die wêreld buite Europa tot stand gekom. Hierdie gekoördineerde ruimtelike stelsel is gebaseer op die statiese oogpunt van die kyker. Die verhouding tussen subjektiewe en objektiewe realiteit is gerasionaliseer deur kykers in 'n bepaalde onveranderde afstand tot die wêreld te plaas. Die simboliese verhouding tussen visuele instrumente en waarheid is belangrik in die periode van Europese kolonialisme in Suid-Afrika. Dit impliseer ook 'n hiërargiese verhouding tussen die kyker (Europa) en die togeskoude (Afrika). Die Suid-Afrikaanse landskap is veruiterlik en geobjektiveer in tekeninge vir 'n Europese gehoor. Daar word vervolgens verwys na koloniale uitbeeldings wat bogenoemde uitsprake kan staaf. Verwysing word gemaak na beelde wat waarde-oordele lewer, eerder as foutiewe feite.

---

reflekerende lig en die helderheid van skaduwees objekte in die natuur uitlig en die gebruik van *chiaroscuro* om vorm aan objekte te gee, vergemaklik.

<sup>67</sup>Fulford en Kitson verduidelik die werking van die panorama: "Part of the sensational appeal of the massive panorama, with its mobile, circulating audience was the sacrifice of picturesque framing technique, its replacement by the 360 canvas, and a proliferation of minute and apparently accidental particulars." " In panorama, the top and bottom of the picture are connected by the framework of the gallery; thus the spectator, having no object with which to compare those represented in the picture, they appear in their natural dimensions, and, with the aid of aerial perspective, an almost infinite space and distance can be represented with a degree of illusion quite wonderful." (Fulford & Kitson 1998: 172-173)

<sup>68</sup>Scharf beklemtoon (1969: 4) verder dat die manier waarop die menslike oog natuurlike objekte waarneem, verskil van die visie van die *camera obscura*. Wanneer hierdie instrument gebruik word om visuele beelde te konstrueer, word daar 'n glasplaat tussen objekte en hulle refleksies geplaas. Die effekte van lig word deur die *camera obscura* gedramatiseer en bied 'n kunsmatige visie wat kragtig en helder is. Kontoerlyne word duideliker, ligperspektief word akkuraat daargestel en *chiaroscuro* strek verby normale menslike waarneming. Die visie wat deur die *camera obscura* aan kunstenaars verleen is, het bygedra tot 'n bepaalde voorkoms van tekeninge. Die *camera obscura* het in der waarheid letterlik ingetree tussen die waarnemer en die objek wat uitgebeeld word (in hierdie geval die landskap). Die landskap kon dus op 'n afstand geplaas word en waargeneem word deur die meganiese en sistematiese sig van die *camera obscura*.

<sup>69</sup>Volgens Dietrich (1993: 435-437) is lineêre perspektief gebruik om deur middel van die toepassing van wiskundig gebaseerde formules die illusie van diepte in 'n visuele beeld te verkry.

<sup>70</sup>Die ingewikkelde werking van die panoramaformaat word deur Fulford & Kitson verduidelik: " The panorama's illusionistic recreation of natural effects, the abolition of this frame and the effect of 'perspectival relativism' which nullified a commanding, viewing position (placing the spectator as it were 'within' the scene, without any external point of visual comparison), embodied a novel relationship between spectator and the exotic object, demanding a radical revision of viewing dispositions." (Fulford & Kitson 1998: 173)



### 2.3.4 Bespreking van kunstenaars en kunswerke uit die koloniale era

François le Vaillant (1753-1824) was een van die ontdekkingsreisigers in Suid-Afrika wie se vertellings as populêre literatuur in Europa gepubliseer is. Sy werk is uiters belangrik, omdat sy boeke wyd deur Europa versprei is en so die verhalende aard van reisbeskrywings ingelei het. Sy verromantiseerde verhale is in vyf volumes uitgegee in verskillende Europese tale vertaal en versprei aan 'n geletterde Europese publiek<sup>71</sup> (Forbes 1965: 17-18). Le Vaillant se werk sluit sterk by hierdie bespreking aan: dit lewer nie net subjektiewe waarde-oordele nie, maar maak ook onakkurate aannames en uitsprake. Die chronologie van sy reisverslae is ook nie heeltemal logies nie<sup>72</sup>. Die mees logiese afleiding uit sy verslae dui daarop dat Le Vaillant in Desember 1787 uit Holland vertrek het en in 1781 in die Kaap aangekom het. Hy het vanaf Desember 1781 tot Oktober 1782 'n reis na die oostelike dele van Suider-Afrika onderneem en daarna distrikte om Kaapstad besoek (Caledon, Franchhoek, Ceres, Tulbag en Malmesbury). Hy was na bewering voor 1783 weer terug in Kaapstad en het in Junie begin met 'n toer na die noordelike dele. In 1784 het Le Vaillant terug gekeer na Europa. (Forbes 1965: 17-18).

In *Voyage de M. le Vaillant dans l' Interior de l'Afrique* beskryf Le Vaillant Tafelberg in woord en beeld. **Afbeelding 15** is die kopergravure wat vir hierdie publikasie gebruik is. Nicolaas Vergunst voer in die katalogus *Hoerikwagga – images of Table Mountain* (2001: 18) aan dat Tafelberg in die eerste plek 'n soort landmerk is waarvolgens mense hulleself kan oriënteer. Die berg vorm tot 'n mate die essensie van die landskap in en om Kaapstad. Selfs Charles Darwin beskryf die raarheid van die berg in sy *Voyage of the Beagle*:

*I should think that so high a mountain, not forming part of an extensive platform, and yet being composed of horisontal strata, must be a rare phenomenon. It certainly gives the landscape a very peculiar, and from some points of view, a grand character.*

(Darwin 1989: 359).

---

<sup>71</sup> Sy werke is in 1790 in Frankryk uitgegee onder die titel *Voyage de M. le Vaillant dans l' Interior de l'Afrique*. In dieselfde jaar het drie Engelse weergawes verskyn as *Travels into the Interior Parts of Africa*, en ook 'n Duitse weergawe; die Hollandse uitgawe het die daaropvolgende jaar verskyn. Die oorblywende drie volumes van sy reisnovelle is in 1795 in Frankryk uitgegee en blykbaar kort daarna in Engels, Duits en in Hollands. Daar bestaan ook 'n Italiaanse weergawe, gedateer 1816-1817. (Forbes 1965: 17)

<sup>72</sup> Die foute in reisverslae is volgens Forbes ooglopend: "He may indeed have overlooked this fact when altering his chronology to give verisimilitude to his account." "A clumsy manipulation of the dates in this fabrication perhaps may account for the chief chronological misfits of his five volumes." (Forbes 1965: 118)



Tafelberg kan volgens Vergunst (2001: 19) egter ook as 'n landskap beskou word. Dit is 'n fisiese, natuurlike verskynsel, duidelik sigbaar vanaf die baai, maar bestaan op sigself reeds as 'n uitbeelding in eie reg<sup>73</sup>. 'n Landskap staan tot 'n mate as beliggaming van mens en natuur; van kyker en objek<sup>74</sup> (Vergunst 2000: 19). Le Vaillant se uitbeelding van Tafelberg verbeeld 'n bepaalde Westerse beskouing van die natuur waar die kyker en die landskap geskei word. Hierdie horisontale uitbeelding van leë, donker waters met Tafelberg op die horison is getiteld *Uitsig van die Kaap van Goeie Hoop*. Daar is twee kleiner uitbeeldings in die linker en regterhoek van die groot beeld met onderskeie titels *Uitsig van die Kaap vanaf Robbeneiland* en *Kaapse berge gesien van die Weste*. Dit bied nie slegs 'n enkele voyeuristiese blik op die berg nie, maar verskaf kykers meer as een uitsig oor die landskap – 'n soort simbolisering van die emosioneel gedrewe indringende oog van die reisiger<sup>75</sup>. Hierdie verskillende uitsigte kan miskien gekoppel word aan die sewentiende-eeuse Nederlandse benadering tot die uitbeelding van landskap wat beïnvloed is deur kartering en soveel as moontlik inligting op 'n plat vlak probeer vasvang (sien 1.3 vir volledige verduideliking). Dié voorstelling is nie bloot 'n naturalistiese beskrywing van 'n landskap nie, maar het sterk politieke dimensies. Le Vaillant se beskrywing beeld Tafelberg duidelik as 'n landmerk uit – sigbaar in die verte bo die donker waters. Die berg staan as 'n teken van die bestemming wat bereik is na 'n lang reis vanaf Europa. Ook die Romantiese geloof in die natuur as verlossing word in hierdie beeld vervat. Dit sluit sterk aan by die idee van besetting. Die beeld skep in der waarheid die vooruitsig van hoop en 'n nuwe bestemming wat bereikbaar is. So bring Le Vaillant se uitbeelding van Tafelberg die verwyderde monument van *Die Kaap Van Goeie Hoop* tot binne in die huise van verafgeleë Europeërs.

Le Vaillant se reisverslag, *Voyage de M. le Vaillant dans l' Interior de l'Afrique* (1790), lees volgens Mitchell (1994: 131-132) soos 'n soort erotiese spel. Die landskap bied volgens Mitchell spesiale voyeuristiese geleenthede vir die manlike ontdekkingsreisiger – die vrye dryfkrag van die verhalende teks en die behoefte vir uitkenning kan beskou word as algemeen aanwesig in

<sup>73</sup> Landskap is op sig self 'n voorstelling. (Mitchell 1994: 15)

<sup>74</sup> Vergunst beklemtoon die rol van die kyker: " As Greg Meining (1979) has shown, there is always a person present in front of each landscape." (Vergunst 2001: 19)

<sup>75</sup> Stafford verduidelik die aansporing tot reisverslae: "*Le Vaillant's Voyage dans l'interieur de l'Afrique* (1790) raises scientific ardor to the acme of passion: 'Little by little, the genius of discovery has spread its wings; arts and letters have ceded their place to the sciences; the passion for voyages awakened an even more insatiable desire to know and to compare'" (Stafford 1984: 44)



grensdagboeke. Die illustrasies in *Le Vaillant se reisverhale* illustreer dikwels die Romantiese beklemtoning van die skoonheid van die natuur. Dit betrek egter ook die idee dat die natuur slegs bestaan as objekte vir menslike genot en dat die mens 'n reg tot vrye deurgang in die natuur het<sup>76</sup>.

*Le Vaillant se Kampering in die Groot Namakwaland* (1790) (tekening verwerk tot gravure) (**afbeelding 16**) illustreer hierdie ingesteldheid van reisigers duidelik. Die beeld is baie teatraal. Plantegroei word so uitgebeeld dat dit 'n boog oor die sentrale afbeelding vorm en skep so die indruk van 'n soort voortoneel. 'n Uitheemse afbeelding (in hierdie geval na bewering 'n selfportret) word hier binne 'n eksotiese Suid-Afrikaanse landskap geplaas. *Le Vaillant se* uitbeelding gebruik 'n vorm van tentoonstelling wat die invloed van die skilderagtige weerspieël. Die teatraliteit dien 'n dubbele rol. Die landskap word eerstens 'n plek van verordening of bepaling wat in staat is om verskeie uitheemse teenwoordighede te ontvang. Tweedens word dit 'n skilderagtige terrein, uitgebeeld deur tradisionele, Europese estetiese konvensies. Daar is 'n hoë uitkykpunt en die ruimte is duidelik verdeel in voorgrond en middelgrond met opvallende verskynsels en die liggeskakeerde horison in die agtergrond. Hierdie beeld is duidelik sistematies beplan. 'n Verskeidenheid van instrumente is gelyk ingespan om verskynsels te orden en sodoende die proses van visuele beskrywing te vergemaklik. Die teatrale raameffek van hierdie beeld rangskik verskillende objekte volgens belangrikheid. Die buitenste raam word deur 'n boom gevorm wat lei tot 'n eksotiese palm en 'n kameelperd in die middel van die tekening<sup>77</sup>. *Le Vaillant* stel homself voor in 'n wildduinomgewing waar hy voortgaan met die gemaksugtige, aristokratiese praktyk van jag. Sy handgebare en liggaamshouding herinner aan ou Europese uitbeeldings van helde en is dus voorskriftelik. Hy staan met sy voete na buite gekeer – asof na 'n geïmpliseerde gehoor. Kykers word so ingenooi in hierdie tekening en in der waarheid ook in die Suid-Afrikaanse landskap. Die kombinasie tussen die bevelende liggaamshouding en die bevelende uitsig kan mag oor die verlate landskap suggereer, sowel as die vryheid van die oningeperkte reisiger om in die eksotiese landskap rond te beweeg. Dit is 'n baie belangrike beeld, omdat dit die manlike reisiger as hoofkarakter van 'n reisverhaal uitbeeld. Dit is duidelik verhalend van aard en nie 'n wetenskaplike studie nie.

<sup>76</sup> Stafford (1984: 5) beskryf die siening van die natuur as blote gebruiksartikel vir menslike genot as volg: "Prevading this criticism is the assumption that such gardens exist only as objects of amusement, as mere stage settings offering scenic variety conducive to a stroll."

<sup>77</sup> Hierdie dier kan beskou word as die eksotiese vir Europese kykers en die maksimale waarde vir versamelaars (Mitchell 1994: 131)



Die manlike reisiger kan duidelik gesien word as patriargale indringer in die landskap (Mitchell 1994: 131-132). Hierdie ideologiese implikasies is ook sigbaar in Burchell se werk. Burchell (1781-1863) het 'n streng Europese akademiese en wetenskaplike agtergrond gehad. Hy het wyd deur Suid-Afrika gereis en gedetailleerde visuele dokumentasies van sy reise en botaniese navorsing nagelaat (Kennedy 1971:42 Volume 6). Burchell het teen die einde van 1810 in Kaapstad aangekom en hiervandaan verskillende reise onderneem. Sy eerste reis het op 19 Julie 1811 aanvang geneem en Klaarwater was die bestemming. In Januarie 1813 het Burchell Klaarwater verlaat en daarvandaan 'n nuwe roete ingeslaan. Sy eindbestemming was Graaff-Reinet, wat hy teen 25 Maart bereik het. Burchell het in 1815 teruggekeer na Brittanje, waar hy vier jaar lank geskryf het aan *Travels in the interior of Southern Africa*. Volgens Stafford (1994: 365) was die onveranderde stilte van skroeiende vlaktes 'n baie gewilde onderwerp gedurende die eerste deel van die negentiende eeu. Tekeninge bied miskien 'n romantiese blik op so 'n reis in die verlate vreemde, maar hoe rustig, stil en verlate hierdie reise regtig was, is baie bevraagtekenbaar. Die organisasie vir so 'n reis deur 'n geharde landskap verg beslis baie inspanning en mannekrag. Stafford (1984: 365) beweer dat die gelykmatigheid van die warm binnelandse landskap die deurdringende oog van reisigers bly lok het en dat hierdie reistogte met 'n soort somberheid of melankolie geassosieer is<sup>78</sup>. Die reisigers en hulle reisgeselskap was alleen in die teenwoordigheid van die oneindige droë landskap – daar was geen duidelike spoor van die teenwoordigheid van ander mense nie<sup>79</sup>. Myns insiens moet die verlatenheid van die landskap van toepassing gemaak word op die feit dat vorige spore van reisigers en inboorlinge miskien nie meer duidelik sigbaar was aan reisigers nie (miskien weens natuurlike verweer; wind en stof wat spore uitwis). Visuele uitbeeldings van reisigers alleen en verlate in die wildernis was ook miskien 'n meer dramatiese en romantiese storie om aan verafgeleë lesers te vertel. Dit is dus duidelik hoe tekeninge kan lei tot die ontstaan van verkeerde persepsies. Die reisgeselskap was egter nie net beperk tot die skrywer van die verhale nie. Hy en sy span was miskien alleen in die aangesig van die uitgestrekte landskap. Burchell het deur naakte landskappe van 'n harde oop land getrek<sup>80</sup>.

<sup>78</sup> Volgens Stafford het die verlate (Stafford se aanname dat die landskap verlate was) landskap 'n uiters emosionele effek op Lichtenstein gehad: "Lichtenstein, traversing South Africa's broad, treeless, grassless, and steamless hollows situated in plains even more denuded (if that is conceivable), was overcome by an oppressive melancholy." (Stafford 1984: 365)

<sup>79</sup> Stafford illustreer hierdie absolute verlatenheid: "No trace of human passage existed, although neither rocks nor shrubs barred the way. Even the Bushmen fled these canyons, and many, doubtless, were never trod by human feet." (Stafford 1984: 365)

<sup>80</sup> "He continues: 'The train of waggons, steadily following each other at equal distances drew a lengthened perspective line over the wide landscape, that presented the only object on which the eye could fix. While the van



**Afbeelding 17**, *Hottentots-Holland Kloof-Spitskonferensie* (c. 1815), is 'n oorspronklike tekening (in pen, ink, potlood en waterverf) wat oor twee bladsye in een van Burchell se reisdagboeke loop. In hierdie oop panorama vorm die reisiger se ossewa en trekdiere 'n perspektiewelike lyn wat die kyker se oog in die oneindige landskap inlei. Sandra Klopper beklemtoon die simboliese waarde van die ossewa in *Crossing rivers: or exploring the interior of Southern Africa* (1989: 65). Dit staan as simbool van die reisiger se teenwoordigheid in die landskap – dit laat 'n spoor in die landskap agter en vervorm die spore van inheemse diere tot paaie. Uiteindelik staan dit ook as fasiliteerder van die inname en beheer van 'n terrein. Die ossewa het verder ook as 'n skuiling en bron van voorrade gedien. Die tekening het 'n teatrale komposisie en vorm in der waarheid 'n soort verhoog waar die verhaal afspeel. Omdat hierdie beeld slegs 'n vinnige skets is, is fisiese besonderhede nie in uiterste detail uitgebeeld nie en skep 'n gevoel van verwyderdheid. Die omgewing word uiters skilderagtig voorgestel. Dit kom as bloot beskrywend voor, maar het tog ook verdere implikasies – 'n reisiger (afbeelding met sweep in die hand uitgebeeld) staan daar in die middel van die wye landskap met osse wat die wa trek deur 'n landskap wat oop staan vir vrye deurgang en inname deur die reisiger. Daar word 'n landskap geskep wat bereid is om toe te stem tot koloniale teenwoordigheid. Hierdie teenwoordigheid word uitgebeeld as 'n patriargale beeld van 'n reisiger wat 'n onbekende en verlate landskap invaar. Landskap word dus hier 'n metafoor vir vrye deurgang of ruimte en dit kan in verband gebring word met die uitbreiding van land vir ekonomiese vooruitgang en mag <sup>81</sup>.

Die idee dat monumentale rotsformasies skielik binne 'n oop landskap kan verskyn, het reisigers meegevoer. William Burchell is volgens Stafford (1994: 415) gefassineer deur die Kareeberge (noordwes van Carnarvon in die Groot-Karoo) wat skielik vanuit 'n mensverlate vlakte te voorskyn kom:

*Describing the uniform mountains of the Kareeberge, remarks that, as his party reached the northern opening of the pass, a wide-extended prospect 'burst at once' upon them.*

(Burchell aangehaal in Stafford 1984: 415)

---

was advancing over the highest swell, the rear was still far out of sight in the hollow. Waggon behind waggon slowly rose to view..." (Stafford 1984: 365)

<sup>81</sup> Kolonialisme kan duidelik verbind word met kapitalisme (Young 2001:5).



*Uitsig op die Kareeberge* (1811) (**afbeelding 18**), word deur Barbara Stafford (1984: 152) toegeskryf aan Heinrich Lichtenstein en verbeeld die siening van uitgestrekte droë vlaktes as somber en verlate. Die panoramaformaat, lineêre perspektief en *chiaroscuro* word ingespan om 'n eksotiese beeld te skep. Daar is geen teken van menslike teenwoordigheid nie en troppe inheemse diere beweeg vrylik oor die landskap. Die landskap is vry en onaangeraak deur Westerse beskawing. Die Romantiese siening van die natuur as verhewe en magtig word hier geïmpliseer. Dit verbeeld 'n soort misterie en die onsekerheid wat gepaard gaan met 'n wilde *ongekultiveerde* landskap wat moontlik 'n soort vrees by kykers sou kon ontlok. Op die agtergrond rys die Kareeberge uit soos 'n monument bo die onbekende landskap met dreigende gevare.

Die inname van landskap kom nie net na vore in uitbeeldings van reisigers en hulle helpers nie, maar is nog duideliker sigbaar in die visuele uitbeeldings van geboue wat deur kolonialiste opgerig is in die landskap. Barrow se uitbeeldings van amptelike geboue staan in der waarheid as monumente van inname en onderdrukking. Sir John Bart Barrow het as privaat sekretaris van Lord Macarthy in 1797 na Suid-Afrika toe gekom. Op daardie tydstip was die reisverslag as verhalende verslag baie gewild in Europa. (Forbes 1965: 132). Volgens Forbes (1965: 132) het geografiese en geologiese publikasies joernalistieke dimensie gehad en die strewe na deduktiewe wetenskaplike verslae was nog net in wording. John Barrow het egter 'n streng wetenskaplike agtergrond gehad en in hierdie gees ontdekkingsreise deur die Suid-Afrikaanse binneland onderneem<sup>82</sup>. Sy publikasies was gebaseer op deduktiewe logika en verbeeld gevolglik Die Westerse geloof dat rasonale denke as waarheid aanvaar kan word. Sy nuwe benadering tot wetenskaplike navorsing het hom bekendheid en gewildheid in Europese akademiese kringe besorg<sup>83</sup>. Al was baie van Barrow se navorsing en veral die samestelling van kaarte<sup>84</sup> van groot waarde, waspreek hy ook waarde-oordele uit. Daar word nie slegs morele oordele oor die natuurlike bevolking van Suid-Afrika gevel nie, maar direkte verwysing na ekonomiese

<sup>82</sup> Barrow se geologiese en geografiese werke was hulle tyd vooruit. Dit kan gesien word as 'n breuk in die katalogisering en naiewe teleologie sowel as toevallige verskynsels van sy voorgangers (Forbes 1965: 132).

<sup>83</sup> Hy was 'n briljante skrywer op verskillende gebiede. Hy was 'n lidmaat van die Royal Society en het 'n ere LL.D. ontvang van die Universiteit van Edinburgh. Teen 1830 het Barrow hom gevestig as een van die belangrikste geografe in Brittanje. (Forbes 1965: 132).

<sup>84</sup> Barrow het sy wetenskaplike opleiding gebruik om die eerste redelik akkurate kaarte van die Kaapkolonie op te stel (in vergelyking met vandag se kaarte kom daar natuurlik 'n paar radikale foute voor). Hy het ook die foute in ander reisigers se aannames uitgewys en het in hierdie opsig tog 'n kritiese ingesteldheid gehad: "Barrow mentions the chief defects that he had detected in the five published maps known to him whose authors and dates of



voortgang kan verbind word met die koloniale implementering van kapitalisme<sup>85</sup> (Forbes 1965: 132).

Barrow se *Militêre Kwartiere, Kaapstad*. (c. 1800) (**afbeelding 19**) en *Die Kasteel en plek van teregstelling, Kaapstad* (c. 1800) (**afbeelding 20**) is uitbeeldings van koloniale geboue wat deur Europeërs in die Suid-Afrikaanse landskap opgerig is en staan daar as monument van hulle heerskappy. Hier tref ons dus 'n direkte onderskeid tussen natuur en kultuur aan. Die geboue is omring deur landskap en skep 'n skilderagtige beeld van die regering van die Suid-Afrikaanse kolonie. Lineêre perspektief word in albei gevalle ingespan om die natuur en die landskap esteties te versoen en 'n romantiese beeld te skep. Die titel van die uitbeelding van die Kasteel in Kaapstad suggereer onmiddellik mag en beheer. Die militêre kwartiere simboliseer ook mag en beheer en staan stewig en vas en kyk uit oor die waters en die landskap. Die koloniale regering het dus nie net die ongetemde Suid-Afrikaanse landskap ingeneem nie, maar het ook wet en orde bewaar en gereed gestaan om hulle eiendom teen moontlike aanvalle te verdedig. Charles Darwin verwys in sy *Voyage of the Beagle* (1989: 358) na die gedeeltelike beskawing wat in die Kaap sigbaar is sowel as die ekonomiese voortgang wat duidelik sigbaar is. Hy vergelyk die stad met stedelike Engeland<sup>86</sup>. Die uitbeelding van koloniale geboue as die sentrum van orde en ekonomiese voortgang was niks nuuts nie. Kyk byvoorbeeld na Johannes Schumacher se *Uitsig oor die Kaap van Goeie Hoop vanaf die Weste* (**afbeelding 21**). So word die koloniale regering in die kollig geplaas. Lineêre perspektief word gebruik om kykers te lei na die middelpunt van die gravure, waar die kasteel pryk. In Allain Mallet se *Kaap van Goeie Hoop* (c.1683) (**afbeelding 22**) is die distorsie van Tafelberg nie net duidelik sigbaar nie, maar die Fort word bo die berg vertoon in so 'n mate dat dit die fatsoen van die berg reflekteer, miskien as monument wat, net soos die berg, 'n simbool van hoop geword het.

---

publication are these. Sparman, 1st London edition of 1785; Paterson, 1790; Riou, 1792; Da la Rochette, 1795; Le Vaillant, English edition, 1796." (Forbes 1965: 134)

<sup>85</sup> "An account of travels into the interior of Southern Africa, including cursory observations on the geology and geography of the southern part of the continent; the natural history of such objects as occurred in the animal, vegetable and mineral kingdoms; and sketches of the physical and moral characters of the various tribes of inhabitants surrounding the settlement of the Cape of Good Hope. To which is annexed a description of the present state, population and produce of that extensive colony." (Forbes 1965: 132)

<sup>86</sup> Darwin het die implementering van Engelse tradisies positief ervaar: "All the fragments of the civilized world which we have visited in the southern hemisphere, appear to be flourishing: little embryo Englands are springing into life in many quarters." (Darwin 1989: 358)



Barrow se uitlatings kan verder betrek word tot die patriargale dimensie van kolonialisme. Volgens Stafford (1984: 344) beskryf die feitelike reisverslag die natuurlike verweer van fisiese verskynsels as 'n soort dialektiek tussen die weerbarstige en die smeebare of die manlike en die vroulike. Stafford verwys dan na Barrow se waarde-oordeel in *Travels into the interior of South Africa* (1801):

*Barrow harshly juxtaposes Devil's Mountain, 'broken into irregular points,' with the Lion's Head, a 'rounded' and solid mass of stone.*

(Stafford 1994: 344)

Die patriargale beeld van koloniale reisigers kom miskien die sterkste na vore in oorlogstekeninge. John Thomas Baines (1820-1875) is in Engeland gebore en het in 1842 na Suid-Afrika gekom. Hy het verskeie reise in Suider-Afrika onderneem en gedurende al sy reistogte gedetailleerde sketse van alles wat volgens hom noemenswaardig was, gemaak. (Kennedy, 1966: 28 Volume 1). In 1848 het Baines per skip na Algoabaai gevaar en daarvandaan is hy verder per ossewa na Grahamstad. Hy het hier in die omgewing rondgereis en heelwat Grensoorloë beleef. In Maart 1851 was Baines terug in Grahamstad. Op daardie tydstip was die Agste Grensoorlog aan die gang. Hy het opgetree as oorlogskunstenaar, maar het ook self aan gevegte deelgeneem. Kunswerke is gevolglik dikwels later voltooi – gebaseer op vinnige veldsketse, sy herinneringe en verslae van ooggetuies (Kennedy s.a.: 49). Baines het deur die Oos-Kaap tot by die Oranjerivier gereis, deur die Transkei (vandag bekend as Umtata) tot by die Katrivier-nedersetting, deur die Baviaansriviervallei en selfs tot by Potchefstroom aan die Mooirivier (Kennedy s.a.: 49). Hy het 'n reuseversameling visuele beelde en geskifte nagelaat<sup>87</sup>. Sy visuele beelde is baie beskrywend en oortuigend en is daarom in die Suid-Afrikaanse verlede as histories van waarde beskou. Baines het dikwels die presiese plek, datum en in sommige gevalle selfs die tyd van tonele wat hy uitgebeeld het, aangeteken (Kennedy s.a. 49).

*Bymeekaarkomplek van die patrollie teen die aand in 1847 onder Spitzkop naby Murry's Krantz* (c. 1847) (**afbeelding 23**) is na bewering deur Baines op hoorsê geteken (Kennedy s.a. 49). Dit is dus onmiddellik tweedehandse inligting wat uitgebeeld word. Baines skep hier 'n soort



melodrama op papier waar die natuur die verhoog vorm. Soldate het in der waarheid die landskap ingeneem en lê en wag vir die vyand. Mag word dus duidelik geïmpliseer. Die landskap vorm ook 'n soort omringing of skuiling vir die soldate. Die skilderagtige landskap is gekonstrueer deur tradisionele estetiese konvensies, maar ook gelaai met politieke implikasies: die soldate is nie slegs totaal vry om in die landskap te beweeg nie, maar het dit letterlik ingeneem en is bereid om hulle eienaarskap met wapens te verdedig.

Die inname van die romantiese wildernis word ook aangeraak in ander tekeninge van Baines. Dit is miskien nie so direk soos oorlogstekeninge nie, maar raak op subtiële wyse aan kwessies soos gebiedsuitbreiding en inname. *Houtkappers wat hout wegsleep* (1849) (**afbeelding 24**) is 'n teatrale uitbeelding van menslike inname van die Suid-Afrikaanse landskap. Die tekening is baie besig en oorvol met plantegroei. Die ongestruktureerdheid van die natuurlike Afrikawildernis kom dus na vore. 'n Groot boom op die voorgrond vorm 'n tipe raam en die tekenoppervlak is ook duidelik verdeel in voorgrond en middelgrond, waar die toneel afspeel, en die wildernis in die agtergrond. Die beeld illustreer die inname en vervorming wat Europeërs op die landskap uitgeoefen het. Daar word gewys hoe bome afgekap word en oorblyfsels van boomstompe word ook aangedui – agtergelaat as bewys van menslike inname. Dit is duidelik dat hierdie houtkappers vrye toegang tot die landskap gehad het en dit vir eie gewin gebruik het. Die afkap van bome kan twee moontlike implikasies hê. In die eerste plek word die natuur as gebruiksartikel uitgebuit vir ekonomiese vooruitgang en tweedens illustreer die afkap van bome hoe daar 'n weg deur die dig beboste oerwoud geskep word en die ongestruktureerde Suid-Afrikaanse wildernis so struktuur en orde verkry.

*Boesmansrivier* (datum onbekend) (**afbeelding 25**) illustreer die status van die kunstenaar/reisiger as dokumenteerder. Baines beeld homself uit in die landskap waar hy sit en teken hoe die res van die geselskap deur die rivier trek. Die kunstenaar speel dus die hoofrol in hierdie toneelstuk – die patriargale heerser wat die reistog lei en ook die mag besit om besluite ten opsigte van dit wat uitgebeeld word, te neem. Dit is weer eens 'n skilderagtige voorstelling van die reisiger se verowering en inname van die Suid-Afrikaanse landskap terwyl die inheemse bevolking moet toekyk. Tog kom die inspanning van 'n trek deur 'n uitdagende en ongekultiveerde landskap en die moed wat daarmee gepaard gaan na vore. Die trekkers word

---

<sup>87</sup> Sy werk is byeengebring in die Baines African Collection. Dit sluit 650 waterverf -en potloodtekeninge in. Sy



sentraal uitgebeeld en twee inboorlinge staan regs in die hoek en toekyk – die inboorlinge is nie deel van die landskap nie, maar staan buite die toneel wat voor hulle afspeel. Die ossewa staan weer as veiligheid in die beskawing in 'n wilde, romantiese landskap – simbool van die reisiger se teenwoordigheid. Die kunstenaar word letterlik en simbolies van die landskap en die toneel wat in die landskap afspeel, geskei.

Thomas Baines se *Bushmans Krantz, Baviaans River* (c. 1850) (**afbeelding 26**) is 'n uitbeelding van 'n grot met die kunstenaar op die voorgrond. Volgens Mitchell (1994: 147-148) het verskeie landskapskrywers probeer om sielkundige verduidelikings vir die herhaling van habitate, soos lushowe en grotte, in visuele uitbeeldings van landskappe te bied. Daar word soms betoog dat grotte 'n mens in staat stel om waar te neem sonder om self waargeneem te word. Daar kan egter ook politieke waarde in hierdie soort topografie skuil. Grotte en skuilings dui op 'n bepaalde ingesteldheid teenoor eiendom en besitting en die estetika van die Suid-Afrikaanse koloniale landskap.

**Afbeelding 27**, *Aanval op Mocomo se Vesting* (c. 1851) is 'n voorbeeld van oorlogstekeninge soos waargeneem deur Baines. Die interessantheid van die tekening is dat die natuur die grootste gedeelte van die tekening in beslag neem. 'n Pad verdwyn in die verte en word omring deur berge, velde en bosse, uitgebeeld in lig en donker toonwaardes. 'n Klein groepie soldate staan in die middel van die toneel, maar vertoon klein en onbelangrik tussen die bome en berge. Indien 'n mens nie die bypassende teks lees nie, sou jy kon dink dit is 'n natuurstudie. Dit is egter die teks wat die stand van sake verduidelik. Die konteks waarbinne tekeninge funksioneer, dra duidelik by tot die kennis wat tot stand kom.

Die meeste van die voorafgaande reisigers wat bespreek is, was avonturiers en nie werklik professionele kunstenaars nie. Daar het egter ook opgeleide kunstenaars uit Europa na Suid-Afrika gekom en hulle kunswerke het ook bygedra tot die totstandkoming van kennis. Charles Davidson Bell het in 1830 vanaf Skotland na Suid-Afrika gekom (Kennedy 1966: 130). Kennedy (1966: 130-131) beskryf in Volume 1 van sy katalogus van Johannesburg se Africana museum dat Bell in 1832 in 'n siviele pos by die koloniale regering aangestel is en daarna verskillende ampte beklee het, van amptelike besigheidsman tot tekenaar vir reisekspedisies. Hy was 'n baie

---

honderd-en-dertig olieverf skilderye word in die Africana-museum bewaar (Kennedy s.a.: 49).



kompeterende en begaafde kunstenaar wat geteken, geskilder en gehelp het met amptelike ontwerpe aan die Kaap (Kennedy 1966: 131). Myns insiens is Bell se tekeninge baie interessant, omdat dit lig werp op die sosiale en politieke omstandigede uit die koloniale tydperk in Suid-Afrika en omdat hy so 'n goedontwikkelde tekenstyl gehad het. Sy werk is dus esteties en polities van waarde. Daar is in die Inleiding genoem dat die fokus van hierdie navorsing slegs op landskap val en nie op die uitbeelding van die mens nie. Myns insiens is Bell se uitbeeldings van landskappe interessant, veral die manier wat hy figure in die landskap plaas sodat hulle deel van die toneel vorm. Bell se *Seekoeijagting in die Maricorivier* (1835) (**afbeelding 28**) is 'n waterverfstudie van twee mans op 'n rotswal wat besig is om na 'n seekoei in die water te skiet. Bell skep 'n uiters romantiese verhoog waarteen hierdie toneel afspeel. Die eksotiese Afrikawildernis vorm die agtergrond en die renoster blaas dramatiese water in die lug in op. Die menslike figure is maar klein teen die reusagtige landskap; tog staan die koloniale indringer gewapen en oorgehaal om die landskap in te neem. Hierdie beeld is dus weer eens 'n uitbeelding van die patriargale inname van die kolonialis.

Nog 'n baie interessante en uiters romantiese beeld van Bell is sy *Aanddiens in Morija* (1834) (**afbeelding 29**). Hier illustreer Bell 'n godsdienstige byeenkoms met die romantiese Suid-Afrikaanse landskap in die agtergrond. Dit is reeds donker en die hemel is gevul met helder wolke en 'n volmaan. 'n Groot berg is op die agtergrond en die voorgrond is gevul met sittende figure. Dié beeld is nie 'n direkte uitbeelding van menslike inname van die landskap waar bome afgekap of soldate gewapen staan nie. Die implikasies van hierdie beeld is meer subtiel: *chiaroscuro* is aangewend om 'n dramatiese verhoog van die natuur te skep. 'n Persoon geklee in Westerse klere lei die byeenkoms en Kennedy (1966: 135) voer aan dat die byeenkoms na bewering in Nederlands gehou is. Bell het 'n misterieuse beeld geskep deur die landskap te dramatiseer as agtergrond waarteen 'n georganiseerde byeenkoms afspeel. Hierdie beeld illustreer duidelik hoe Romantiese estetiese tradisies aangewend is om die Suid-Afrikaanse landskap visueel uit te beeld.

Dit het in die afgelope bespreking duidelik geword dat kolonialisme 'n globale dimensie het. Kolonialisme het nie slegs die geografiese uitbreiding van land behels nie, maar het 'n Westerse ekonomiese stelsel geïmplementeer. Die skeiding tussen mens en natuur deur die rasonele denke en die Romantiese siening van die wildernis as 'n plek van verlossing het die denke van koloniale reisigers sterk beïnvloed.



Die reisverslag staan as krag tussen Westerse wetenskap en kuns en ontbloot die kennis wat tot stand kan kom deur visuele uitbeelding. Hierdie geïllustreerde dagboeke ontbloot die inname, uitbuiting en onderdrukking wat met kolonialisme gepaard gegaan het. Gepubliseerde reisverslae het gewildheid onder 'n geletterde Europese publiek verkry. So is die gekolonialiseerde Suid-Afrikaanse landskap tot binne die huise van verafgeleë Europeërs gebring. Westerse estetiese konvensies is ingespan om die ongestruktureerde landskap tot orde te dwing. *Chairoscurio* gee 'n dramatiese effek aan natuurtonele. Lineêre perspektief lei kykers na 'n fokuspunt en die panoramaformaat skep 'n afstand tussen die kyker en die landskap as onderwerp. So is Romantiese estetiese konvensies gebruik om 'n verhoog te skep waar patriargale inname, vrye deurgang en ekonomiese uitbuiting kon afspeel. Die landskap is in tekeninge voorgestel as idillies en onbewoon en kon geestelike ontsnapping vir die romantiese gees bied sowel as 'n vooruitsig vir ekonomiese verbetering. Hierdie tekeninge het eintlik as 'n bevestiging van die inname van Suid-Afrika deur Europa gestaan en verdere uitbuiting en strukturalisering vooruitgevoel. Deur 'n landskap te teken, bevestig die kunstenaar sy teenwoordigheid in die landskap en baan so die weg vir ander om te volg.



### **3 Visuele uitbeelding in opstand teen kolonialisme**

In die vorige hoofstuk is kolonialisme beskryf as 'n geweldadige geskiedenis wat rassisme gevestig het, inheemse kulture verwoes het en uitheemse kulture gelegitimeer het in 'n strewe na ekonomiese vooruitgang. Hierdie onderdrukkende politieke stelsel word duidelik gereflekteer in koloniale reisigers se uitbeelding van Suid-Afrikaanse landskappe. In hierdie hoofstuk word daar gekyk na die gebruik van visuele beelde in opstand teen koloniale onderdrukking binne 'n Suid-Afrikaanse konteks. In die eerste plek sal daar kortliks aangevoer word dat 'n sterk Westerse benadering tot landskapsuitbeelding steeds tot en met die middel van die twintigste eeu aan die orde van die dag was. Die landskap is gedurende hierdie periode dikwels geobjektiveer en geabstraer tot blote dekoratieweit. Met die opkoms van swart nasionalisme in die sestigerjare het kunstenaars begin om die land deur hulle kuns te proklameer. Stelselmatig het wit kunstenaars ook begin om politieke kommentaar te lewer. Hierdie hoofstuk fokus op postkoloniale uitbeeldings van Suid-Afrikaanse landskappe in 'n poging om land wat weggeëem is, simbolies terug te eis. In die vorige hoofstuk het dit duidelik geword dat landskap binne die koloniale konteks gedien het as 'n imperiale teks wat waarde-oordele beliggaam het. In hierdie hoofstuk word landskap eerder beskou as 'n teks wat deur verskillende generasies geskryf en herskryf word en so 'n amper 'n soort selfportret word.

#### **3.1 Verdere dominerings van Westerse estetiese konvensies**

Westerse estetiese tradisies is deur die Europese reisigers en wetenskaplikes as byprodukte van 'n koloniale stelsel na Suid-Afrika gebring en gevestig. Aanvanklik het Europese reisigers na Suid-Afrika gekom om die eksotiese landskap visueel vas te vang vir 'n verafgeleë Europese publiek. Westerse estetiese tradisies is so toegepas dat Suid-Afrikaanse landskappe gedien het as 'n imperiale teks wat mag en ekonomiese vooruitgang impliseer. Al word die twintigste eeu gekenmerk deur 'n wêreldwye bewuswording van koloniale onderdrukking, was die Westerse invloed steeds sterk in Suid-Afrika. Teen die begin van die twintigste eeu het Suid-Afrikaanse kunstenaars begin om na Europa te reis en so moderne Westerse estetika leer ken en na Suid-Afrika ingevoer. Landskap was nie net 'n uiters gewilde onderwerp gedurende die koloniale periode nie, maar het in der waarheid 'n estetiese tradisie binne Suid-Afrika geword. Landskap



was steeds gelaai met politieke dimensies. As daar gekyk word na werke van kunstenaars soos Pierneef, word dit duidelik dat die landskap gedurende hierdie periode geabstraheer is of dat daar gefokus is op die formele elemente van tekeninge en skilderye eerder as die politieke waarde van visuele beelde. Sulke beelde is juis polities deurdat aangevoer kan word dat hulle eenvoudig die status quo ondersteun het deur die politieke eienskappe van landskap te ontken en onkrities was teenoor 'n onderdrukkende stelsel. Die groot verskeidenheid van landskapskilderye wat gedurende die eerste helfte van die twintigste eeu geproduseer is, illustreer dié tendens baie duidelik.

Strat Caldecot is in 1912 as vyf-en-twintigjarige na Parys om skilderkuns te gaan studeer (Scholtz 1970: 3). In sy geskryfte maak hy melding van twee teenstrydige wêreldes waarmee hy in Parys gekonfronteer is. Enersyds was hy 'n ingeskrewe student by die streng akademiese Ecole Nationale des Beaux-Arts en andersyds was daar die Boulevard Montparnasse waar revolusionêre kunstenaars saam gekom het. Dit was juis in die tyd van die opkoms en nabloei van Fauvisme en Kubisme (Scholtz 1970: 6). Gevolglik was hy veral beïndruk deur die Impressionisme en die invloed kom sterk na vore in sy landskapsuitbeeldings. Caldecot se *Strandtoneel* (**afbeelding 30**) illustreer sy gebruik van lineêre perspektief om kykers se oë in die tekening te lei en word versterk deur die tradisionele panoramaformaat. Die landskap is steeds deur Westerse estetiese tradities geobjektiveer en op 'n afstand geplaas. Geen politieke uitsprake word gemaak nie.

Hierdie vermyding van politieke kommentaar te midde van 'n radikale politieke stelsel (apartheid) kom nog duideliker na vore in Pierneef se werk. Hendrik Pierneef was een van die Suid-Afrikaanse kunstenaars wat die sterkste beïnvloed is deur modernistiese bewegings in Europa. Sy uiters gestileerde werk beklemtoon struktuur en geometriese vorm eerder as simboliese inhoud. Dit dui weer eens op die uiterste ignorering van simboliese waarde van die Suid-Afrikaanse landskap. Grosskopf maak in *Hendrik Pierneef: die man en sy werk* (1945: 12-13) melding van Pierneef se oorsese reise en veral die groot respek wat hy gehad het vir die Hollandse meesters. Aanvanklik het hy ook 'n naturalistiese benadering tot landskapsuitbeelding gehad, maar het later heeltemal wegbeweeg hiervan. Grosskopf beskryf hierdie verskuiwing duidelik:



*Sy beheersing van lyn dien nou al-hoe meer 'n groter argitektoniese doel*

(Grosskopf 1970: 13).

Pierneef se *Boomstamme* (**afbeelding 31**) toon sy abstrahering van natuurlike vorms duidelik: boomstamme word monumentaal uitgebeeld en vul amper die hele tekenoppervlak. Al gee die werk miskien voor om waardestry te wees, kan dit net soos sommige koloniale uitbeeldings geïnterpreteer word as 'n poging om struktuur te gee aan 'n landskap wat miskien volgens Westerse standaarde as ongestruktureerd ervaar is. Pierneef span lineêre perspektief in sy *Krokodilrivier* (1944) (**afbeelding 32**) in om kykers in die landskap in te lei en kykers en visuele beeld te skei in 'n ruimte / tyd kontinuum. Die kunstenaar het fyn lynwerk gebruik om 'n skilderagtige landskap te skep. Hierdie landskap gee die indruk van oneindigheid: die panoramaformaat is gebruik en 'n rivier loop deur die landskap, maar geen oorsprong of eindbestemming word aangedui nie.

Deur slegs na twee kunstenaars te verwys, is dit reeds duidelik hoe sterk die Westerse invloed was. Gedurende die eerste helfte van die twintigste eeu het kunstenaars steeds 'n baie modernistiese benadering tot landskapskilder gehad en landskap is dikwels gereduseer tot blote dekoratiewiteit. Eers teen die middel van die twintigste eeu het kunstenaar werklik begin om politieke uitsprake te maak en in opstand te kom teen 'n onderdrukkende politieke stelsel.

### **3.2 Die postkoloniale kritiek as agtergrond**

Postkoloniale kritiek heroorweeg koloniale geskiedenis deur spesifiek te kyk na die perspektiewe van die onderdrukte partye sowel as die sosiale en kulturele impak van hierdie uitbuitende stelsel<sup>88</sup>. In die lig van die koloniale geskiedenis word dit duidelik dat die twintigste eeu gekenmerk is deur simboliese en letterlike opstand van onderdrukte groepe in 'n poging om vryheid terug te kry en te vestig.

Robert Young beskryf die postkoloniale teorie as deel van 'n dialektiese proses wat geassosieer kan word met diaspora, transnasionale migrasie en internasionisme (Young 2001: 1-4). Binne



'n Suid-Afrikaanse konteks moet 'n mens ook kyk na anti-kolonialisme as 'n vorm van opstand teen die koloniale<sup>89</sup>. Die Anglo-Boereoorlog moet volgens Young (2001: 2) beskou word as die opkoms van 'n anti-koloniale stryd. Die wêreldwye stryd teen koloniale onderdrukking het ontstaan uit die versoening van die inheemse en die kosmopolitiese deur middel van internasionale netwerke en wydverspreide politieke kontak tussen verskillende revolusionêre organisasies. So is lokale kennis gekombineer met universele politiese beginsels (soos demokrasie en gelykheid van alle bevolkingsgroepe en kulture) in 'n globale stryd teen koloniale onderdrukking (Young 2001: 2).

Die onafhanklikheid van kolonies was tot 'n groot mate die werk van nasionaliste binne die kolonie self (Easton 1964: 370). Anti-kolonialisme gaan duidelik gepaard met die bewuswording van eie identiteit sowel as 'n heroorweging van die geskiedenis deur spesifiek te kyk na die perspektiewe van die lydende partye. Die Anglo-Boereoorlog en die daaropvolgende opkoms van Afrikanernasionalisme het uiteindelik daartoe gelei dat Suid-Afrika onafhanklikheid van Brittanje verkry het. Gedurende die weerstandsjare in Suid-Afrika het swart kunstenaars begin om hul werk te herformuleer en dus ook gelyktydig die geskiedenis begin herformuleer. Dit het aan verskillende kunstenaars 'n basis geskep waarvandaan hulle vrae kon stel oor identiteit en wat beantwoord kon word in terme van 'n politieke stryd teen kolonialisme (Geers 1997: 73). Edward Said beklemtoon (1993: 253) die rol van kulturele identiteit binne die proses van dekolonialisering. 'n Bewuswording van 'n eie identiteit onder stedelike swartmense gedurende die 1960's en 1970's is in die eerste plek toegepas op die sosiale, politieke en ekonomiese posisie van swart mense en is verder versterk deur die politieke stelsel van aparte ontwikkeling. Hierdie bewuswording van 'n eie identiteit en kultuur<sup>90</sup> is gevolg deur 'n behoefte aan selfidentifikasie en selfuitdrukking (De Jager 1992: 38-41). Dit het aanleiding gegee tot die ontstaan van 'n Swartnasionalisme<sup>91</sup>.

---

<sup>88</sup> Dit fokus op koloniale geskiedenis as die oorsaak van verspreide magstrukture wat vandag aanwesig is (Young 2001: 4).

<sup>89</sup> "Anti-colonialism is often identified exclusively, too exclusively, with a provincial nationalism" (Young 2001: 2).

<sup>90</sup> Levi-Strauss beskryf die rol van kulturele sisteme baie duidelik: "All these systems aim at expressing certain aspects of physical and social reality, and still more, the relations that the two types of reality maintain with each other and the symbolic systems maintain with one another." (Levi-Strauss aangehaal in Pace 1983: 156)

<sup>91</sup> Steve Biko was een van die sleutelfigure in die opkoms van Swartnasionalisme: "Black consciousness is an attitude of mind and a way of life, the most positive call to emanate from the Black world for a long time. Its essence is the realization by the black man of the need to rally together with his brothers around the cause of their oppression" (Steve Biko aangehaal in Malan 1997: 21).



Die postkoloniale teorie verbind die verlede en die hede. Dit fokus op Westerse kolonialisme as oorsaak van die magstrukture van die hede (Young 2001: 4). Wanneer daar na postkoloniale kuns gekyk word, moet ons dus die geskiedenis van Suid-Afrika heroorweeg. Kendell Geers meen dat dit miskien ironies klink om van geskiedenis te praat in verhouding tot kontemporêre Suid-Afrikaanse kuns. Volgens hom bly dit tog noodsaaklik om te weet dat die verlede die hede kan beïnvloed en dat die hede die geskiedenis vir die toekoms skep. Om die hede te verstaan moet ons dus volgens Geers in die verlede gaan delf (1997: 12-15). Visuele uitbeelding van Suid-Afrikaanse landskappe dien nie net as beskrywing van die verlede of hede nie, dit verwoord die kulture van 'n nasie. Die landskap is in sigself 'n soort teks waarop verskillende generasies hul geskiedenis skryf en herskryf.

### 3.3 Weerstandskuns in Suid-Afrika

Kuns, veral drukkuns en teken, is gedurende die weerstandsjare baie suksesvol ingespan as politieke kommentator<sup>92</sup>. Vir bykans 'n eeu is swart mense weens 'n regeringsbeleid verbied om self grond te besit<sup>93</sup>. Elza Miles noem in haar artikel *They claimed the land in art* (1994:8) dat swart mense as gevolg van wette soos verstoteling in hulle geboorteland gevoel het. Deur visuele uitdrukking het hulle grond opgeëis en 'n onderdrukkende stelsel simbolies beveg. In 1951 publiseer *Die Huisgenoot* 'n Afrikaanse kortverhaal deur Bartho Smit wat die rol van simboliese opstand duidelik illustreer. Bartho Smit se *Ek vat my Land* (addendum 3) handel oor 'n swart skilder, Nxumalo, wat net landskappe skilder, aangesien die land volgens hom "leef" en "asemhaal". Deur sy skilderye wil hy sy land "terugvat" van die wit man wat alle grond opgeëis het. Hierdie verhaal illustreer die basis van weerstandskuns.

Kendell Geers voer in *Art from South Africa* (katalogus van 'n uitstalling in Londen, 1990) aan dat alle kuns 'n politieke dimensie het omdat dit die ideologie en kulturele vooroordele van kunstenaars en kykers uitdaag (Ferris & Moore 1990: 24). In dieselfde katalogus beskryf Albie Sachs die voordele en nadele van kuns as 'n politieke wapen: volgens Sachs (in Ferris & Moore 1990: 11) lê die krag van kuns spesifiek in die vermoë om teenstrydighede en versteekte

---

<sup>92</sup> Die drukkuns-kultuur is afkomstig uit die koloniale era waar druktegnieke ingespan is om tekeninge te dupliseer en af te rond vir publikasie in boeke wat wyd versprei is (Geers 1997: 67 - 73).



spanning te ontbloot, maar die gevaar bestaan dat ons dit net as nog 'n wapen sien. Daar sal vervolgens gekyk word hoe kunstenaars die landskap inspan om politieke kommentaar te lewer sonder om estetiese waardes te verlaag<sup>94</sup>.

### 3.3.1 Die eerste tekens van verset

Swart kunstenaars het gedurende die tydperk van politieke onderdrukking geleidelik begin om sosiale en politieke kommentaar te lewer. Dit was egter aan die begin nog baie subtiel en dikwels in 'n Europese dialek. Gerhard Bengu se ongetitelde landskap (**afbeelding 33**) toon miskien 'n sterk Westerse invloed, maar is terselfdertyd 'n eerlike interpretasie van 'n swartman se siening van sy landskap. Deur die landskap uit te beeld, neem hy dit weer in besit.

Ander swart kunstenaars het meer direkte uitsprake gemaak, maar steeds binne 'n Westerse estetiese raamwerk. John Koenakeefe Mohl beeld tot 'n groot mate die verstedelingsproses uit. Volgens Miles (1997: 9) word die plaaslewe en stadslewe dwarsdeur sy oeuvre naas mekaar geplaas. Sy werk dien as 'n beskrywing van die swaarkry van arbeiders wat weg moet beweeg van 'n landelike leefwyse na die stad. Mohl se *Hierdie groei uit 'n rommelhoop* (**afbeelding 34**) raak dié onderwerp op 'n baie subtiel wyse aan. Dit is 'n uitbeelding van 'n stukkie groentetuin wat op 'n rommelhoop begin groei het. Daar word dus baie fyn gekyk na die konsep van *verganklikheid* (wat deur verstedeliking en sedelike verval verteenwoordig word) teenoor *lewe en groei* (wat deur die groei van nuwe plante verteenwoordig word). Hierdie beeld bied 'n vinnige blik op 'n gedeelte van 'n landskap. Dit is nie 'n tipiese Westerse interpretasie waar lineêre perspektief gebruik word nie. Dit bied amper die soort indruk van 'n foto wat in die verbygaan geneem is. Groot geel sonneblomme vul twee derdes van die beeld en rys miskien as 'n simbool van hoop bo die ashoop uit.

---

<sup>93</sup> Die Naturellen Grondwet no. 27 van 1913 het swart bewoning tot minder as agt persent van die landoppervlakte beperk (Cameron & Spies 1977: 235)

<sup>94</sup> Kendell Geers beklemtoon in *Art from South Africa* (1990: 24) dat standarde nie verlaag moet word ter wille van politieke agendas nie. Volgens hom is 'n negatiewiteit teenoor Westerse idees nie noodwendig die oplossing nie. Suid-Afrika is uniek: dit het die beste van albei wêreldes. Deur die kritiese evaluering en gelyke erkenning van verskillende kulturele tradisies, kan 'n unieke afrika-avant-garde gebore word. Daar moet nie gestrewe word na 'n kulturele model waar almal moet assimileer nie. Ons moet die kulturele verskeidenheid in ons land erken en trots daarop wees.



Nog 'n kunstenaar wat sterk sosiale uitsprake op 'n subtiele manier gemaak het, was Moses Tladi. Tladi se werk onderstreep die feit dat omgewing en kultuur nie geskei kan word nie. Hy konsentreer veral op die effek van nywerheidsontwikkeling op die ongerepte platteland. Tladi se *Kroonmyne* (1930) (**afbeelding 35**) toon die inherente politieke inhoud van landskap. Tladi span tegniese vaardigheid in om politieke kommentaar te lewer. Sy beeld toon 'n fabrieksgebou omring deur reuse mynhoop. Daar is nog enkele inheemse plante aanwesig en 'n groot blou hemel vul die agtergrond. Industrialisasie word dus teenoor landelikheid geplaas; finansiële vooruitgang teenoor die behoud van die natuur.

Die konsep van die kontras tussen die natuurlike en die industriële is ook deur ander swart kunstenaars aangegryp. Al maak Gladys Mgudlandlu nie uitsluitlik sosiale of politieke verwysings in haar werk nie, is die beperktheid en onmenslikheid van apartheid sigbaar in haar uitbeeldings van Nyanga en Guguletu (Miles 2002: 7). Miles wys in *Nomfanekiso who paints at night: the art of Gladys Mgudlandlu* (2002) daarop dat Mguglandlu se werk deur die jare gegroei het van piktorale vertellings tot dokumentere uitdrukkings. Mgudlandlu se *Uitsig oor Kaapstad* (1961) (**afbeelding 36**) is miskien nie as politieke kommentaar geskep nie, maar het baie duidelike politieke en sosiale dimensies. Dit is 'n ekspressiewe uitbeelding van Tafelberg wat uitsteek agter 'n geïndustrialiseerde stadslandskap. Op die voorgrond van die beeld word 'n onstuimige see en agter die wêreld is 'n donker hemelruim. Die Kaap van Storms doen letterlik sy naam gestand. 'n Donker storm word simbolies oor hierdie stad en dit onderstreep die kontras tussen natuur en kultuur.

### 3.3.2 Die landskap en politieke protes

Die tweede helfte van die twintigste eeu word gekenmerk deur direkte politieke protes. In die katalogus *Art from South Africa* (1990: 37) word aangevoer dat kuns in Suid-Afrika teen die middel sewentigerjare baie positief begin verander het. Daar is minder vertrou op tradisioneel Westerse estetiese tradisies; daar is in der waarheid op inheemse bronne gefokus. Landskap word nou dikwels uitgebeeld as wapen, draer van die boodskap van vryheid en 'n einde van onderdrukking. Kunstenaars het dikwels die mees direkte en ekonomiese vorm van visuele



uitdrukking gebruik<sup>95</sup>. Juis daarom het teken so 'n uiters belangrike rol gespeel in politieke bevryding in Suid-Afrika.

Dumile Feni was volgens Frank Herreman, redakteur van *Liberated Voices – Contemporary Art from South Africa*, een van die eerste kunstenaars wat nie toegewings gemaak het of bang was vir direkte konfrontasie nie. Die inhoud van sy werk was grootliks gebaseer op sosiale realisme. Hy het spesifiek gefokus op die sosiale omstandighede en probleme wat swart mense se identiteit binne 'n Suid-Afrikaanse stedelike konteks beïnvloed het (Herreman 1999: 23, 24). Sy tekenstyl kom miskien kras voor, maar is baie oorspronklik en strek verby die selfbejammerende uitdrukkings van sommige ander kunstenaars uit hierdie periode<sup>96</sup>. Dumile Feni se *Afrika Guernica* (**afbeelding 37**) is nie net 'n simboliese verwysing na Goya en Picasso nie; die beeldende simbolisme verwys ook na die politieke geweld by Sharpeville in 1960 (Herreman 1999: 24). Feni beeld nie 'n letterlike landskap uit nie; deur 'n fantasielandskap te skep waar wraak en chaos heers, lig die kunstenaar ons in oor die sosiale omstandighede waarin sommige Suid-Afrikaners moes leef. Dumile Feni pas die panoramaformaat toe in sy *Treinongeluk* (1966) (**afbeelding 38**). In die middel van die tekening lê 'n omgeslaande treintrok, omring deur stroke spore, menslike figure en wiele wat in alle rigtings spat. So word 'n alledaagse toneel ingespan om politieke kommentaar te lewer. 'n Interessante illusie van diepte word geskep deur die treintrokke wat al hoe kleiner word na agter en teen die boonste rand van die tekening eindig. Politieke implikasies word op 'n simboliese wyse geskep: die ongeluk en verdriet van hierdie voorval illustreer ook die politieke ramp wat op daardie stadium plaasgevind het.

Swart kunstenaars het ook gedurende die weerstandsjare aandag gegee aan Christelike temas en hulle eie interpretasies van Bybelverhale gelewer (De Jager 1992: 81). Judas Mahlangu het baie interessante beelde oor die Kruisigingstema en ander Bybelverhale soos Die Opstanding van Christus en Die Laaste Avondmaal geskep. Sy tekeninge en etse het 'n sterk verhalende kwaliteit. Mahlangu gebruik die Westerse Christelike godsdiens as verhoog vir politieke

---

<sup>95</sup> Hierdie estetika is dikwels bepaal deur ekonomiese beperkings. Swart kunstenaars kon eenvoudig nie duur materiaal soos olieverf bekostig nie. Wit kunstenaars het hierdie gebrek aan luukse materiale as heiligend (sacilege) beskou. (Herreman 1999: 23, 24)

<sup>96</sup> Vitaliteit, vryheid van die beperkings van rede en die afwesigheid van vooropgestelde estetiese vooroordele karakteriseer Feni se werk (De Jager 1992: 56)



kommentaar<sup>97</sup>. Mahlangu se *Kruisiging* (1975) (**afbeelding 39**) en *Doop* (1975) (**afbeelding 40**) is albei voorbeelde van tradisionele Christelike verhale wat gebruik word om sosiale kommentaar te lewer. Beide die verhale word met sensitiwiteit en meegevoel uitgebeeld. Die etse is gevul met figure, wat 'n soort "landskap van mens" vorm. Dit is 'n nuwe interpretasie van 'n ou bekende verhaal; politieke onderdrukking word in verband gebring met die Christelike boodskap van verlossing (wat gepaardgegaan het met pyn en lyding).

Swart kunstenaars het ook direkte politieke verwysings gemaak. Fikile Magadeledla het vanaf 1973 as voltydse kunstenaar gewerk en was ook die stigter van die Soweto Art Association (*Art from South Africa* 1990: 49). In sy *Roots* reeks gebruik Magadeledla landskap as 'n platform vir sterk politieke uitsprake. **Afbeelding 41** is 'n dramatiese tekening van twee figure in 'n landskap en 'n brandende kruis in die agtergrond. Die een afbeelding is ooglopend 'n swart man. Sy rug is ontbloot en koeëlwonde is duidelik sigbaar. Hy leun oor 'n liggaam, geklee in in wit vermomming (duidelik die Amerikaanse Clu-Clux-Clan-beweging se uitrusting). Daar vloei 'n plas bloed onder die geklede afbeelding uit. Die politieke implikasies van 'n gewonde swart man en 'n gestorwe regse politieke aktifis spreek vanself. Die brandende kruis en volmaan in die agtergrond beklemtoon die onrus wat in hierdie landskap heers.

Politiese kommentaar was nie net beperk tot swart kunstenaars nie. Gedurende die laaste helfte van die twintigste eeu het wit kunstenaars ook begin om visuele uitbeelding in te span vir politieke kommentaar. Politieke kommentaar is ook verder gevoer in die post-apartheidsera. Vandag word daar verder gekyk na landskap en sosiale ongelykhede as oorblyfsels van 'n ekonomies onderdrukkende politieke stelsel. Aan die begin van 2003 is daar 'n groot oorsigtelike uitstalling van William Kentridge se werk in die Nasionale Gallery in Kaapstad gehou. In die tentoonstellingsgids (2003: 1) word aangevoer dat sy werk gekenmerk word deur 'n intense bepeinsing oor die aard van openbare en private herinnering, die konstruksie van geskiedenis, persoonlike en kollektiewe verantwoordelikheid en die skuivende aard van identiteit<sup>98</sup>. Kentridge erken self dat hy geïnteresseerd is in politieke, dubbelsinnige en

<sup>97</sup> Hierdie religieuse uitbeeldings weerspieël 'n kombinasie tussen die invloed van die Christelike godsdiens waaraan hy by *Rorke's Drift Art and Craft Centre* blootgestel was met 'n politieke bewuswording van die toestand van swart Suid-Afrikaners (De Jager 1992: 81).

<sup>98</sup> Daar word in hierdie museumgids (2003) vertel dat Kentridge teken beskou as die grondslag van al sy werk. Volgens hom is die onbepaaldheid van teken 'n soort model vorm van hoe mense hulle lewens leef; die aktiwiteit wat met teken gepaardgaan, is 'n manier om te probeer verstaan wie ons is en hoe ons in die wêreld optree. Volgens Kentridge is dit in die vreemdheid van die aktiwiteit self dat oordeel, etiek en moraliteit ontdek kan word.



teenstrydige kuns met 'n onvoltooide en onsekere einde (Geers 1997: 74-75). Daarom veroorsaak die benadering tot landskap in sy tekeninge en films dikwels 'n gevoel van toevalligheid en onbeslistheid. Volgens Kendell Geers is die idee van 'n post-geïndustrialiseerde landskap, verbleik en gewond, sigbaar in Kentridge se tekeninge<sup>99</sup>. Ek beskou Kentridge as een van die sleutelfigure tot hierdie bespreking. Hy fokus op teken as 'n kommunikasiemiddel en skep so kennis. Sy werk is uiters polities en hy fokus pertinent op landskap. Dit is soms moeilik om spesifieke tekeninge te kry om konsepte te illustreer, maar myns insiens het Kentridge teken beklemtoon as een van die belangrikste en mees direkte benaderings om idees oor te dra.

Kentridge gebruik welige landskappe in sy reeks *Colonial Landscapes* (1995-1996) (**afbeelding 42**) om te verwys na koloniale uitbeeldings wat geskep is as verwyderde eksotiese landskappe vir Europese kykers. Die tekeninge funksioneer as 'n nostalgiese blik op die drome wat mense oor 'n nuwe wêreld het; Kentridge suggereer met die tekeninge dat so 'n wêreld nie moontlik is nie (Cameron, Christo-Bakargiev & Coetzee 1999: 22)<sup>100</sup>. Rooi pastelmerke is op die swart landskap aangebring en dien as 'n landmeter wat aandui hoe koloniale beelde geprojekteer is op die Suid-Afrikaanse landskap<sup>101</sup>. Wanneer die tekeninge van nader beskou word, word belangrike detail duidelik: 'n heuwel is byvoorbeeld in der waarheid die oorblyfsels van mynafval. Daar is 'n direktheid aan die uitbeelding van die mynhoop of rioolhoop – die spore van aktiwiteit wat oor 'n lang tydperk plaasgevind het, lê diep in hierdie landskap (Cameron, Christo-Bakargiev & Coetzee 1999: 22).

Die reeks *Stereoskoop* (1999) (**afbeelding 43**) toon 'n geïnteresseerdheid in hoe teenstrydighede binne die menslike bestaan saamgevoeg kan word tot 'n enkele onderwerp. Dit bevraagteken die mens se vermoë om komplementerende en teenstrydige fasette te handhaaf (Cameron, Christo-Bakargiev & Coetzee 1999: 23). In hierdie reeks tekeninge karteer Kentridge op 'n manier dié proses. In sommige tekeninge word landskap deur industriële en argitektoniese konstruksies

<sup>99</sup> In Kentridge se werk is landskap en "moderniteit" nie twee gelyke eksklusiewe kategorieë nie. Mensgemaakte strukture verduister dikwels die landskap. Tekeninge verbeeld nie slegs die fisiese verduistering van die werklike landskap nie, maar kan ook gesien word as die verval van kategorieë wat landskapskuns (die visuele uitbeelding van landskap) bepaal. Hier is geen romantiese panoramas sigbaar nie - landskap word deur die kyker geskep. (Geers 1997: 152-153).

<sup>100</sup> Volgens die museumgids vir Kentridge se uitstalling (2003: 3) verwys die tekeninge uit die reeks *Colonial Landscapes* se laag-op-laag beelde van Suid-Afrika na 'n soort Eden ('n beeld wat dikwels gedurende die koloniale tydperk gebruik is om nedersetters te lok).

<sup>101</sup> Merke verwys volgens die museumgids vir Kentridge se uitstalling (2003: 3) na die uitbuiting van die land en het uit tekeninge ontwikkel wat Kentridge gemaak het vir sy teaterproduksie *Faustus in Africa* (1998).



geskep; die natuur is afwesig. So word landskap 'n ruimte waarin 'n proses van sintese plaasvind: die landskap het self deur menslike bewerking 'n sintese tussen die natuurlike en die industriële ondergaan.

Die museumgids vir Kentridge se uitstalling in Kaapstad (2003: 2) beskou die reeks van agt geanimeerde films getiteld *Drawings for Projection* (1989-1999) as die hoogtepunt van die tentoonstelling. Die films vertel van twee karakters – Soho Ecksteen, 'n welgestelde myneienaar en landontwikkelaar en Felix Teitlebaum, 'n romantiese kunstenaar en kyker – se stryd tydens apartheid en post-apartheid. Volgens die museumgids weerspieël Soho en Felix, as alterego's van mekaar en van Kentridge self, die ongelykheid tussen enkelinge en die sosiale en historiese magte waarin hulle bevind.

Die verhaal gaan voort in *Felix in ballingskap* (1994) wat net voor die eerste algemene verkiesing in Suid-Afrika gehou is. Kentridge gebruik die mynlandskap in dié reeks. In **afbeelding 44** word die mynlandskap teen die Oos-Rand as verwysingspunt gebruik<sup>102</sup>. Die verlate landskap besit 'n gevoel van nostalgie en alles binne die landskap verwys na verganklikheid – die geskiedenis van die landskap word verbloem; dit is maar net nog oorblyfsels van 'n eens ekonomies florerende gebied<sup>103</sup>. In die natuur word gebeurtenisse op 'n natuurlike manier uitgewis deur erosie en groei. Binne die Suid-Afrikaanse konteks het hierdie proses verdere implikasies: die term *nuwe Suid-Afrika* impliseer 'n proses van uitwissing van die verlede (Cameron, Christo-Bakargiev & Coetzee 1999: 23). Daar verskyn in **afbeelding 44** slegs 'n leë landskap. Geen mense of geboue is in sig nie – net oorblyfsels van 'n stuk land wat deur nywerhede gestroop is van 'n natuurlike karakter. Rommel lê rondgestrooi op die grond, tussen onkruid en klippe<sup>104</sup>. Die enkele oorblyfsels van 'n advertensiebord staan in die middel van hierdie uitgediende landskap. Dit dien as 'n herinnering aan bedrywighede wat in die verlede hier plaasgevind het.

<sup>102</sup> Omtrent al die myne in hierdie gebied is gesluit en baie fabriekke in die omgewing kon nie die verskillende resessies van die afgelope paar jaar oorleef nie (Cameron, Christof-Bakargiev & Coetzee 1999: 126).

<sup>103</sup> Die landskap verbloem sy/haar geskiedenis; Kentridge bring dit in verband met die manier waarop die menslike geheue werk. Volgens hom sukkel die mens om vas te hou aan indrukke en herinneringe vervaag soos die tyd verloop. Hierdie proses word weerspieël in die terrein wat nie kan oorleef onder industrialisasie en uitputting nie. (Cameron, Christo-Bakargiev & Coetzee 1999: 126-27).

<sup>104</sup> Volgens die museumgids (2003: 3) verbeeld hierdie tekeninge die opneming van liggame deur die kaal grond. Sodoende word die rol van die landskap as reservoir vir herinneringe en die geskiedenis onderskraag. Daar word verder verduidelik dat *Felix in Exile* die manier waarop mense wat dood is, opreis na die nuwe bedeling, onthou sal word. So word landskap in der waarheid 'n metafoor vir die proses van onthou en vergeet.



In **afbeelding 45** plaas Kentridge 'n halfnaakte vroulike liggaam in die voorgrond teen die oorblyfsels van nog 'n industriële landskap. Die afbeelding staan teen die hoek van 'n gebou. Die identiteit van die gebou sowel as van die vrou word van kykers weerhou. Dit skep 'n gevoel van anonimiteit. Haar hande is omhoog en verbloem haar gesig. Kentridge het duidelike wit uitveërmerke op haar bolyf en ontblote borste agtergelaat – dit kontrasteer die vrou se donker gesig, arms en die hoek van die donker gebou agter haar. Hierdie beeld toon sterk ooreenkomste met Eugene Delacroix se *Vryheid lei die Volk* (1830) (**afbeelding 46**) waar 'n vrou met ontblote borste oor 'n verwoeste slagveld hardloop om haar volk na vryheid te lei. Net soos Delacroix maak Kentridge politieke en sosiale uitsprake. Delacroix se landskap bestaan uit liggamme van vervalle soldate, rook en vlamme; Kentridge se landskap is leeg, gestroop van lewe en beweging. Kentridge benader politieke kommentaar op 'n postmoderne en eklektiese wyse: hierdie beeld praat oor Suid-Afrikaanse geskiedenis, maar verwys terselfdertyd na kunsgeskiedenis uit die Europese verlede.

William Kentridge span teken in om kennis oor sosiale omstandighede uit te beeld. Sy werk staan as 'n duidelike teenpool vir koloniale landskappe. In plaas van die romantiese Afrikawildernis beeld hy 'n gewonde landskap uit. Sosiale en politieke verwysings lewer nie net kommentaar op hedendaagse omstandighede nie; dit dien ook as herinnering aan 'n verlede wat deur sommige vergeet wil word.

Al handel hierdie bespreking oor teken, ag ek dit tog belangrik om vervolgens te fokus op twee skilderye vanweë hulle politieke inhoud en fisiese vorm. Penny Siopis het gedurende die tagtigerjare bekendheid verwerf vir haar gebruik van ironie in historiese skilderye ("history paintings"). Haar buitengewone vermoë om die alledaagse onopvallende te beklemtoon as uniek en waardevol is ingespan om politieke kommentaar te lewer. Deur alledaagse objekte uit die verlede te versamel of uit te beeld, roep Siopis herinneringe uit die verlede op. Siopis se *Patience op 'n monument - "n Historiese skildery"* (1988) (**afbeelding 47**) lewer 'n hersiene blik op genreskilder waar 'n historiese belangrike gebeurtenis deur 'n kunstenaar uitgebeeld word<sup>105</sup> (Herreman 1999: 37). Hierdie skildery beeld 'n alledaagse toneel uit: 'n swart vrou wat sit en 'n lemoen skil. In teenstelling met geskiedkundige skilderye is hierdie vrou glad nie 'n heroïese karakter nie. Haar rug is gekeer op 'n landskap wat opgebou is uit ontelbare miniatuur



oorlogstonele en veldslae met soldate, perde en vlac. Die tonele is saamgestel uit fotokopeë van oorlogstonele uit historiese bronne, waaroor die kunstenaar geskilder het. Myns insiens is Siopis se werkswyse belangrik. Sy bou in der waarheid 'n oppervlak (dit sou ook as 'n landskap beskou kan word) deur beelde oor mekaar te plaas: dit sluit aan by die idee dat landskap 'n oppervlak is waarop idees en geskiedenis bo-oor mekaar geskryf staan. Ook die feit dat die kunstenaar fotokopieë gebruik, is interessant: dit bevraagteken volgens my die kennis wat deur fotobeelde in boeke aan lesers oorgedra word. Gedurende die koloniale tydperk is tekeninge gewoonlik verwerk deur graveerders en dan in boeke gedruk – dit was dus nie 'n eerstehandse bron nie. Die beelde wat Siopis kies, verbeeld tonele van koloniale onderdrukking oor inheemse volke. Die vrou sit op die pynlike oorblyfsel uit die koloniale proses: 'n gespanne skilderdoek, 'n skedel, 'n model van 'n verwagte baarmoeder en 'n gebroke hart, 'n klein handsakkie, 'n oopgeslaande boek en twee borsbeelde van 'n swart man. Hierdie skildery is letterlik gebou op die puin van die geskiedenis. Herreman verduidelik hierdie dié deur Walter Benjamin aan te haal:

events, she sees one single cata

*The angel of history. (Her) face is turned towards the past. Where we perceive a chain of strophe which keeps piling wreckage upon wreckage...*

(Benjamin aangehaal in Herreman 1999: 37).

In Siopis se *Opstapeling van wrakstukke (Piling Wreckage Upon Wreckage)* (1989) (**afbeelding 48**) word 'n sluier gelig van die puin van 'n ryk. Die ryk word voorgestel deur 'n landskap wat opgebou is uit erfstukke en huishoudelike artikels wat oor mekaar gestapel is – 'n mengsel van hoë kuns en "kitch"<sup>106</sup> (Herreman 1999: 97). Die afbeelding in die agtergrond wat die sluier lig, kan nie wegkyk van die verlede nie. Volgens Herreman (1999: 98) is dit nie duidelik of die afbeelding sukkel om die geskiedenis te ontbloot of eerder te probeer wegsteek onder die doek nie. Die gebroke objekte wat verstrooid lê, verteenwoordig die wonde wat geheel moet word. Die kunstenaar probeer nie om die objekte te herstel nie, maar ondersoek hulle as oorblyfsels uit 'n verlede wat nie vergeet moet word nie; 'n politieke ontwaking vind plaas en die kunstenaar maak kykers bewus van die diverse geskiedenis waaruit hierdie landskap opgebou is.

<sup>105</sup> Volgens Herreman (1999: 37) is sulke geskiedkundige skilderye is gewoonlik uitgestrek en die sentrale figure simboliseer deugde soos dapperheid en patriotisme. Figure staan in heroiese houdings.

<sup>106</sup> Herreman (2001: 96) voer aan dat "kitch" die vermoë het om 'n gevoel van sentimentele menslikheid in mense op te wek. Milan Kundera word aangehaal: "Kitch is the aesthetic ideal of all political parties and all politicians". Mense word deur sentiment aangetrek. Penny Siopis verduidelik verder: "Affect lies in the play of artifice."



Kunstenaars se werk het nie net gedurende die apartheidjare bygedra tot 'n proses van politieke bevryding nie; dit speel steeds 'n rol binne die postapartheids- en postkoloniale konteks. Daar bestaan steeds sosiale probleme wat grootliks afkomstig is uit 'n onderdrukkende politieke stelsel. Politieke vryheid bestaan, maar armoede en maatskaplike probleme heers steeds in Suid-Afrika as oorblyfsels van 'n koloniale stelsel. 'n Goeie voorbeeld van 'n kunswerk wat deur middel van landskap sosiale probleme aanspreek, is Gabriel Clark-Brown se *Shaun-James Mthetwa (swart albino kunstenaar) en sy agent, Kruispad, Kaapstad* (1998) (**afbeelding 49**). Hierdie beeld bied 'n dubbele perspektief op Kaapstad vanaf 'n brug op die N2 snelweg kykers kyk uit oor 'n landskap wat opgebou is uit plakkershutte in 'n plakkerskamp; die kantspieëltjie van die motor reflekteer 'n rykmanswoonbuurt teen die hange van Duiwelspiek. Dié beeld dui op die onafskeidbare sosiale dualismes wat in Suid-Afrika bestaan. Die profiel van die wit kunstenaar en gesig van die swart albino kunstenaar (afgesny deur die rand van die ets) is sigbaar in die regterkantste hoek van die beeld. Clark-Brown verwys na teenstrydighede in die Suid-Afrikaanse samelewing soos weerspieël deur die landskap en sy mense: rykdom en armoede, bevoordeelde en benadeelde gemeenskappe, 'n tuiste teenoor 'n gevoel van verdringing.

Sosiale probleme kan ook deur middel van subtiele verwysing na die verlede aangespreek word. Katherin Bull se *Milnerton* (1998) (**afbeelding 50**) is 'n parodie op die Nederlandse gravure *Kaap van Goeie Hoop* (1711) (**afbeelding 51**) deur Abraham Bogaert. Tradisionele witwoonbuurte soos Milnerton, naby Bloubergstrand, het gedurende die apartheidjare in Suid-Afrika floreer as gevolg van die vakansie atmosfeer en die bereikbaarheid vanaf die Kaapse middestad. Bull plaas hier ook twee teenstrydige landskappe teenoor mekaar. In die gravure deur Bogaert word twee wêrelde uitgebeeld: die Nederlandse regering teen Tafelberg en die Koisan oorkant die water. Twee groepe word dus letterlik geskei. Bull plaas inheemse volke en hulle tradisionele bedrywighede tussen die geïndustrialiseerde stadslewe met wolkekrabbers en motors; Tafelberg staan steeds in die agtergrond as simbool van hoop.

Die spanning tussen 'n onderdrukkende politieke stelsel uit die verlede en huidige sosiale probleme as produk van hierdie stelsel word nog verder gevoer deur kunstenaars soos Willie Bester, Vuyisani Mgijima en Sfiso Ka Mkame. Dit is egter baie moeilik om voorbeelde van tekeninge te kry en daar word gefokus op Willie Bester se collages. Sy collages word opgebou

---

Encounters with 'things' can produce in human beings extreme identification, so much as to bring to tears." (Siopis



uit rommel en oorblyfsels uit 'n verlede. Hierdie oorblyfsels vorm letterlik 'n landskap en simboliseer verder landskap as kultuurprodukt. Herreman (1999: 27) bespreek die simboliese waarde van die vorm en materiaal waarmee Bester werk. Volgens Herreman (1999: 27) was een van die paradokse van apartheid dat swart gemeenskappe ver verwyderd van gevestigde wit woonbuurte geplaas is en industrieë hulle afval in townships agtergelaat het. Willie Bester se ateljee het dus in der waarheid 'n plek geword waar hersirkulasie plaasvind. Hy teken en skildrer ook soms bo-oor objekte in sy collages en sluit dus ook aan by teken as 'n manier om kennis te skep. Sedert die einde van apartheid fokus Bester op sosio-ekonomiese probleme wat aangespreek moet word (Herreman 1999: 27). In sy *Kruispaaie* (1994) (**afbeelding 52**) plaas Bester townshipbewoners binne 'n landskap wat opgebou is uit rommel. Bester verskaf portrette van 'n ou man, te oud om te werk, 'n groep jong seuns en 'n swart stammoeder. Die identiteit van hierdie mense word gegee en nie 'n verwyderde blik nie. Volgens Herreman (1999: 27) wys Bester dat die gees van menslikheid nog heers ten spyte van ekonomiese verval. Die landskap van rommel wat hierdie figure omring, simboliseer die swaarkry en ekonomiese probleme wat steeds heers. Landskap is dus nie meer beperk tot romantiese uitbeeldings van berge en waterstrome nie. Dit staan as direkte kultuurprodukt wat kennis aan kykers oordra. Kykers word direk gekonfronteer met sosiale probleme.

Die sterk simboliese waarde van landskap binne 'n Suid-Afrikaanse konteks word al hoe duideliker. Dit is baie duidelik 'n manier om waardes en idees oor te dra en staan as kultuurprodukt. Teen die einde van die twintigste eeu is daar wegbeweeg van 'n onderdrukkende politieke stelsel na 'n vrye bedeling. 'n Soortgelyke klemverskuiwing het plaasgevind ten opsigte van die visuele uitbeelding van landskap. Die eerste helfte van die twintigste eeu is gekenmerk deur 'n modernistiese. Gedurende die tweede helfte van die eeu het kunstenaars begin om die geskiedenis te herformuleer as basis vir politieke kommentaar teen 'n onderdrukkende stelsel.

Die eerste tekens van verzet was subtiel en het veral gefokus op die sosiale probleme van swart verstedeliking. Die landelike en stedelike is dikwels teenoor mekaar geplaas en onderstreep; die feit dat kultuur en omgewing nie van mekaar geskei kan word nie. Teen die einde van die sestigerjare is kuns as 'n politieke wapen ingespan en landskapsuitbeeldings gebruik in direkte politieke verzet. So het landskap die draer van die vryheid van onderdrukking geword. Binne 'n

---

aangehaal in Herreman 1999: 96).



postkoloniale Suid-Afrika word landskap steeds ingespan om politieke kommentaar te lewer. Politieke vryheid heers in Suid-Afrika, maar ekonomiese ongelykheid is aan die orde van die dag. Die politieke onderdrukking van die verlede is nou sigbaar in hedendaagse maatskaplike probleme. Landskap word nou ingespan om dié onregmatighede uit te lig. Landskap verteenwoordig nou nie meer slegs die geskiedenis van die verlede of hede nie; dit verteenwoordig 'n nuwe en diverse nasie.



## 4 Slot

Hierdie navorsing poog om die verband tussen landskap (as waardevolle kultuursimbool), kennis (wat mag impliseer) en visuele beeld as teks bloot lê binne 'n Suid-Afrikaanse konteks. Daar is duidelik uitgewys hoe visuele beelde waarde-oordele en politieke uitsprake kan maak. Hierdie ideologiese implikasies van visuele beelde dra idees aan kykers oor en lei so tot die totstandkoming van kennis. Landskap en mag het die afgelope driehonderd jaar in Suid-Afrika geweldige uitwerkings gehad. Uitbeeldings van skoonheid en droefheid dra almal by om kennis van die verlede en vir die hede te skep. Die landskap het binne Suid-Afrikaanse konteks 'n soort metafoor vir lyding en onderdrukking geword. N.P. van Wyk Louw beskryf in die middel van die twintigste eeu iets omtrent die pyn wat in dié landskap lê:

*O wye en droewe land, alleen*

*onder die groot suidersterre.*

*Sal nooit 'n hoë blydschap kom deur jou stil droefenis?*

(Van Wyk Louw aangehaal in Opperman 1980: 137)

In die nuwe millennium (ook polities deel van 'n nuwe era van politieke bevryding) skryf Antjie Krog (2000:19).

*'n landskap soos dié maak my bang*

en dan word daar weer melding gemaak van die pyn en lyding:

*hoe lê die kliplaag van verdriet.*

Gesien die rol wat visuele voorstellings van landskap in die Suid-Afrikaanse verlede gespeel het ten opsigte van die oordrag van idees, kan landskap nie meer as waardevry beskou nie. Uit my ondersoek word dit duidelik dat landskap 'n manier van uitbeelding is waarmee die natuur gestruktureer en gesimboliseer word. Daar bestaan 'n onbetwiste verband tussen kennis, mag en landskap. Dit kan beskou word as 'n oppervlakte waarop verskillende generasies hulle



geskiedenis geskryf en herskryf het. Juis daarom is landskap so belangrik binne 'n Suid-Afrikaanse konteks: die geskiedenis kan heroerweeg word en sodoende is versoening moontlik. Die kennis wat deur tekeninge gedurende die onderdrukkende verlede oorgedra is, kan vandag bevraagteken word deur landskap in te span om sosiale ongelykhede uit te lig.

Die kennis wat deur visuele beelde gedurende die koloniale periode in Suid-Afrika oorgedra is, was die produk van 'n spesifieke Westerse denkraamwerk wat natuur en kultuur geskei het. Hierdie wêreldbeskouing is deur rasionalisme geskep en het uiteindelik die mens van die natuur vervreem. Ontdekkingsreisigers het uit Europa na Suid-Afrika toe gekom en sodoende bygedra tot die vorming van idees oor 'n onbekende Suid-Afrikaanse landskap vir 'n verafgeleë Europa. Die instelling van rasionele denke het begin by die antieke Griekse filosofie en was die einde van 'n holistiese wêreldbeskouing. Plato het siel en liggaam geskei en die geloof in 'n verhewe wêreld van onveranderende idees ingestel. Sy geloof in rede en logika as waarheid, verhewe bo die wêreld van die sintuie, kan beskou word as die grondslag van die Westerse skeiding tussen beskawing of kultuur en natuur. Aristoteles se antroposentriese kategorisering van fisiese verskynsels het die Europese siening van die natuur vir 'n lang tyd gedomineer en aanleiding gegee tot soölogiese en botaniese klassifikasiesistelsels soos dié van Linnaeus. Sy stelsel van naamgewing en klassifikasie is deur Europese reisigers toegepas op inheemse Suid-Afrikaanse plante en diere.

Die beklemtoning van die mens as verhewe bo die natuur was nie net beperk tot antieke Griekse filosofie nie. Na die oorwinning van die Christendom in Europa is die Ou Testament van die Bybel vir 'n lang tyd misbruik as 'n regverdiging vir menslike uitbuiting van die natuur. Die Judeo-Christelike tradisie het die mens weens sy siel as verhewe bo ander aardse verskynsels beskou en hy ontvang die opdrag om te heers oor die aarde. Gedurende die Middeleeue word hierdie opdrag van heersing nog verder gevoer. Nou word die natuur as boos en gevaarlik beskou en die mens moet hierdie wildernis beveg.

Teen die einde van die Middeleeue het die vrees vir 'n bose natuur drasties verminder en daar is plek gemaak vir die akkurate waarneming en uitbeelding van natuurlike verskynsels. Ongelukkig is die feitelike benadering tot die uitbeelding van die natuur deur die heersende idealisme van die Renaissance afgekeur. Nederlanders het eers teen die einde van die sewentiende eeu begin met 'n naturalistiese benadering tot visuele landskapskildering. Die Westerse verstaan van die begrip



*landskap* binne die konteks van sewentiende eeuse Nederlandse skilderkuns sluit sterk aan by die oordrag van kennis deur die visuele beeld. Die Nederlandse benadering tot die uitbeelding van landskap is beïnvloed deur hulle lang tradisie met kartering. Hulle het nie bloot probeer om die wêreld te beskryf nie, maar eerder om 'n verskeidenheid van kennis op 'n plat oppervlak vas te vang. Hulle instelling van die panoramaformaat het 'n nuwe tradisie in Westerse landskapskuns gevestig, waar die toeskouer en die beeld in 'n ruimte / tyd-kontinuum geskei word.

Die era van Verligting het gedurende die agtiende eeu ontwikkel as die triomfering van beskawing en kultuur oor natuur. Daar is geglo dat die wêreld deur rasionele denke beheer kan word en dat tegnologiese en wetenskaplike vooruitgang sal lei tot die verbetering van die menslike bestaan. Die mens was dus nou vry om die wêreld te deurdring en sy mag oor die natuur verder uit te brei en dit in opdrag van 'n beter gemeenskap moreel te regverdig.

Die geordende hiërargie van mens en natuur is in die laat agtiende eeu omvergewerp deur politieke en sosiale veranderinge in Europa en daar is teruggekeer na 'n onaangeraakte natuur. Die natuur is as verhewe mag beskou en kunstenaars het gefokus op simboliese eienskappe van die natuur as kragtige lewende wese. Die wildernis is deur Europese stedelinge gesien as 'n plek van spirituele vernuwning en verlossing van sosiale verval. Die Romantiese periode staan as 'n soort breuk in die verhaal van die Westerse mens se siening van die natuur. Teen die middel van die negentiende eeu het Romantiese denke uitgesterf.

Die idee van 'n verhewe natuur kon nie Charles Darwin se teorieë oor evolusie deurstaan nie. Sy navorsing het gelei tot die ontstaan van nuwe velde in die wetenskap: bakteriologie, kernfisika, genetika, sielkunde, antropologie en sosiologie. Die wetenskaplike bewuswording van evolusie, bewaring van energie, ruimte as kontinuum en die evolusie van die mens het die kloof tussen natuur en kultuur nog dieper laat skeur.

Die eerste koloniale reisigers het gedurende die sewentiende eeu vanuit Europa na Suid-Afrika gekom. Hulle is gevolglik sterk beïnvloed deur heersende Westerse idees. Kolonialisme word in hierdie ondersoek beskryf as 'n onderdrukkende politieke stelsel wat ekonomies gedrewe is. Hierdie uitbreiding van land, en gevolglik ook mag, het egter ook uiteindelik die uitbreiding van kultuur behels. Die reisverslag staan as krag tussen Westerse wetenskap en kuns. Reisigers kon deur die Suid-Afrikaanse landskap reis en veldobservasies verbaal en visueel vaslê vir 'n



verafgeleë Europese publiek. Dit het deel gevorm van die breë Westerse strewe na universele kennis. Koloniale kunstenaars se oorspronklike waarnemings en uitbeeldings van die Suid-Afrikaanse landskap het waardevolle en universeel toepasbare kennis voorveronderstel. Westerse estetiese konvensie is ingespan om die Afrikawildernis binne 'n Westerse raamwerk te plaas. Hierdie verwesterse beelde het kennis van Suid-Afrika aan Europese kykers oorgedra: die landskap is geobjektiveer en gestruktureer as 'n visuele bevestiging van inname.

In hierdie ondersoek word visuele uitbeelding verstaan as 'n denkproses of instrument waarmee menslike ervarings bymekaargemaak en gesorteer word. Dit is 'n piktorale taal en daar word aanvaar dat visuele uitbeelding 'n manier is om kennis in te samel, uit te brei en oor te dra en so gestalte te gee aan nuwe konsepte. Dit is dus nie slegs 'n instrument waarmee betekenis aan sintuiglike ervarings geheg word nie, maar idees kan ook deur middel van tekeninge gestalte kry. Daar word melding gemaak van die implikasies van Westerse estetiese tradisies met spesifieke verwysing na lineêre perspektief en die panoramaformaat. Hierdie hulpmiddels het 'n bepaalde manier van waarneming gekondisioneer. Deur middel van die panoramaformaat kon onderwerpe op 'n afstand geplaas word en die kunstenaar en onderwerp fisies geskei word. Europese ontdekkingsreisigers kon die onbekende Suid-Afrikaanse landskap deur middel van visuele instrumente in tekeninge konseptualiseer. Deur lineêre perspektief en die panoramaformaat is chaos tot orde gebring en die toeskouer word geskei van die werklikheid ten opsigte van ruimte en tyd. Die bestudering van die fisiese wêreld deur middel van optiese toestelle weerspieël 'n Westerse denkwysie wat die geloof in absolute objektiewe kennis deur sintuiglike waarneming simboliseer.

Koloniale tekeninge stel die landskap en sy inheemse inwoners dikwels as beskikbare gebruiksartikels vir Europese ekonomiese vooruitgang voor. Die landskap word ook as 'n besitting aangebied en dit het ideologiese implikasies ten opsigte van die verhouding tussen grondbesit en mag. Die inname en herskepping van die Suid-Afrikaanse landskap kom duidelik navore in die uitmeting en uitbeelding in tekeninge soos gekonstrueer deur lineêre perspektief. Verromantiseerde uitbeeldings van die Afrikaan in skilderagtige landskapstonele simboliseer inname en skep die idee dat Afrika deur die Europeër beheer kan word. Die ideologiese implikasies van Suid-Afrikaanse landskapstekeninge uit die koloniale periode kan nie ontken word nie. Die idees wat deur die tekeninge aan Europese kykers oorgedra is, het gelei tot die totstandkoming van kennis oor Suid-Afrika in die Europese gemeenskap. Die tekeninge het in



der waarheid gedien as 'n bevestiging van Europa se inname en uitbuiting van Suider-Afrika. Dit het ook verdere misbruik en strukturalisering vooruitgeloop. Tekeninge het gedien as bevestiging van Europese teenwoordigheid in die Suid-Afrikaanse landskap en baan eindelijk ook die weg vir ander om te volg. Dit is duidelik dat tekeninge idees kan oordra. Mense interpreteer tekeninge maklik as uitbeeldings van die waarheid of werklikheid. Tekeninge kan egter verkeerde inligting oordra of blatante leuens vertel. Hierdie valse inligting kan uiteindelik lei tot die skep van kennis. Indien 'n mens kennis as mag beskou, kan 'n mens die argument dus verder voer en aflei dat tekeninge ook magsimplikasies kan hê. So lei tekeninge tot die skep van kennis en uiteindelik tot die implementering van mag.

'n Westerse benadering tot die uitbeelding van Suid-Afrikaanse landskappe het tot die middel van die twintigste-eeu voortgeduur. Kunstenaars het dikwels gefokus op landskap as dekoratief en abstrak en politieke uitsprake is vermy, maar hierdie benadering op sigself juis polities: dit het 'n heersende onderdrukkende stelsel ondersteun deur onkrities daarteenoor te staan. Gedurende die tweede helfte van die twintigste eeu het kunstenaars begin om landskap in te span as visuele wapen in die proses van dekolonialisering. Daar het 'n sterk gevoel van swartnasionisme onder swart kunstenaars ontstaan en beelde fokus op identiteit en selfuitdrukking. Deur landskap visueel uit te beeld, kon wit en swart kunstenaars kommentaar lewer op inheemse inwoners wat ontnem is van verblyfsreg op hulle eie geboortegrond. Swart kunstenaars kon hulle vryheid deur hul kuns proklameer. Visuele beelde en veral tekeninge (omdat dit 'n goedkoop medium is) is dus ingespan om kennis te skep – hierdie keer kennis van ongeregtighede en leiding.

Binne 'n postkoloniale konteks word onderdrukkende magstrukture van die verlede steeds blameer vir ongelykhede en onreëlmatighede in die hede. Kunstenaars beeld steeds die Suid-Afrikaanse landskap uit en fokus nou op sosiale en ekonomiese probleme en span gevolglik steeds die visuele beeld in om kennis te skep en oor te dra. Die verband tussen visuele uitbeelding van landskap en die kennis kan nie ontken word nie. Landskap beliggaam steeds mense se pyn en lyding, maar behoort nie meer slegs tot een uitverkore groep nie. Ons is nou 'n nuwe nasie wat verskillende geskiedenis moet herevalueer in ons verstaan en uitbeelding van die Suid-Afrikaanse landskap. Visuele uitbeelding skep kennis; dit kan nou ook aangewend word om mense se denkraamwerk te vernuwe en te bou aan 'n positiewe ingesteldheid in 'n demokratiese Suid-Afrika waar die landskap diverse kulture kan akkommodeer.



## 5.1 Addendum 1

### William Wordsworth: *The Excursion*

So the wide waters, open the power,  
The will, the instincts, and appointed needs  
Of Britain, do invite her to cast off  
Her swarms, and in succession send them forth;  
Bound to establish new communities  
On every shore whose aspect favours hope  
Of bold adventure...  
Earth's universal frame shall feel the effect;  
Even the smallest habitable rock,  
Beaten by lonely billows, hear the songs  
Of humanised society...

Your Country must complete

Her glorious destiny. Begin even now. (aangehaal in Fulford & Kitson  
1998:4)

*(The Poetical Works of William  
Wordsworth, Vol. V, The  
Excursion, The Recluse, ed.  
Helen Darbishire (Oxford, 1949;  
1972)*



## 5.2 Addendum: 2

### Thomas Pringle, *Evening Rumbles*

The sultry summer noon is past;  
And mellow Evening comes at last,  
With a low and languid breeze  
Fanning the mimosa trees,  
That cluster o'er the yellow vale,  
And oft perfume the panting gale  
With fragrance faint: it seems to tell  
Of primrose-tufs in Scottish dell,  
Peeping forth in tender spring  
When the blithe lark begins to sing.

But soon, amidst our Lybian vale,  
Sush soothing recollections fail,  
Soon we raise the eye to range  
O'er prospects wild, grotesque, and  
    strange;  
Sterile mountains, rough and steep,  
That bound abrupt the valley deep,  
Heaving to the clear blue sky  
Their ribs of granite, bare and dry  
And riges, by the torrents worn,  
Thinly streaked with scraggy thorn,  
Which fringes Nature's savage dress,  
Yet scarce relieves her nakedness.

But where the Vale winds deep  
    below,  
The landscape hath a warmer glow:  
There the spekboom spreads its  
    bowers  
Of light-green leaves and lilac  
    flowers;  
And the aloe rears her crimson crest,  
Like stately queen for gala drest;  
And the bright-blossomed bean-tree  
    shakes  
Its coral tufs above the brakes,  
Brilliant as the glancing plumes



Of sugar-birds among its blooms,  
With the deep-green verdure  
    blending  
In the stream of light  
descending.

    And now, along the grassy meads,  
Where the skipping reebok feeds,  
Let me through the mazes rove  
Of the light acacia grove;  
Now while yet the honey-bee  
hums around the blossomed tree;  
And the turtles softly chide;  
Wooingly, on every side;  
And the cluckling pheasant calls  
To his mate at intervals,  
And the duiker at my tread  
Sudden lifts his startled head,  
Then dives affrighted in the brake,  
Like wild-duck in the reedy lake.

    My wonted seat receives me  
    now -  
This cliff with myrtle-tufted brow,  
Towerinh high o'er grove and  
    stream,  
As if to greet the parting gleam.  
With shattered rocks besprinkled  
    o'er,  
Behind ascents the mountain hoar,  
Whose crest o'erhangs the  
    Bushman's Cave,  
(His fortress once, and now his  
    grave,)  
Where the grim satyr-faced baboon  
Sits gibbering to the rising moon,  
Or chides with hoarse and angry cry  
The herdsman as he wonders by.

    Spread out below in sunand  
    shade,  
The shaggy Glen lies full  
    displayed-  
Its sheltered nooks, its sylvan  
    bowers,



its meadows flushed with purple  
flowers;  
And through it like a dragon spread,  
I trace the river's tortuous bed.  
Lo there the Chaldee-willow weeps,  
Drooping o'er the headlong steeps,  
Where the torrent in his wrath  
Hath rifted him a rugged path,  
Like fissure cleft by earthquake's  
shock,  
Through mead and jungle, mound  
and rock.  
But the swoln water's wasteful sway,  
Like tyrant's rage, hath passed away,  
And left the ravage of its course  
Memorial of its frantic force.  
- Now o'er its shrunk and slimy  
bed  
Rank weeds and withered wrack are  
spread,  
With the faint rill just oozing  
through,  
And vanishing again from view;  
Save where the guana's glassy pool  
Holda to some cliff its mirror cool,  
Girt by the palmite's leafy screen,  
or graceful rock-ash, tall and green,  
Whose slender sprays above the  
flood  
Suspend the loxia's callow brood  
in cradle-nests, with porch below,  
Secure from wind or creeping  
foe -  
Weasel or hawk or writhing snake;  
Light swinging, as the breezes wake,  
Like the ripe fruit we love to see  
Upon the rich pomegranate-tree.

But lo, the sun's descending car  
Sinks o'er Mount-Dunion's peaks  
afar;  
And now along the dusky vale  
The homeward herds and flocks  
I hail,



Returning from the pastures dry  
Amid the stony uplands high.  
First, the brown Herder with his  
flock  
Comes winding round my  
hermit rock:  
His mien and gate and vesture tell  
No shepherd he from Scottish fell;  
For crook the guardian gun he  
bears,  
For plaid the sheep-skin mantle  
wears;  
Sauntering languidly along;  
Nor flute has he, nor merry song,  
Nor book, nor tale, nor rustic lay,  
To cheer him through his listless  
day.  
His look is dull. his soul is dark;  
He feels not hope's electric spark;  
But, born the White Man's servile  
thrall,  
Knows that he cannot lower fall.

Next the stout Neat-herd passes  
by,  
With bolder step and blither eye;  
Humming low his tuneless song,  
Or whistling to the hornèd throng.  
From the destroying foeman fled,  
he serves the Colonist for bread:  
Bears on his brow the port of man;  
A naked homeless exile he-  
But not debased by Slavery.

Now, wizard-like, slow Twilight  
sails  
With soundless wing adown the  
vales,  
waving with his shadowy rod  
the owl and bat to come abroad,  
With things that hate the garish sun,  
To frolic now when day is done.  
Now along the meadows damp  
The enamoured fire-fly lights his



lamp;  
Link-boy he of woodland green  
To light fair Avon's elfin Queen;  
Here, I ween, more wont to shine  
To light the thievish porcupine,  
Plundering my melon-bed,-  
Or villain lynx, whose stealthy tread  
Rouses not the wakeful hound  
As he creeps the folds around.

But lo! the night-bird's  
scream  
Breaks abrupt my twilight dream;  
And warns me it is time to haste  
My homeward walk across the  
waste,  
Lest my rash tread provoke the  
wrath  
Of adder coiled upon the path,  
Or tempt the lion from the wood,  
That soon will prowl athirst for  
blood.  
- Thus, murmuring my thoughtful  
strain,

I seek out wattled cot again. (Mitchell 1994: 106-109)



### 5.3 Addendum 3

#### Bartho Smit Ek vat my land

Ek het Silwane Nxumalo een middag voor die Johannesburgse kunsmuseum ontmoet. Hy het op die trappies van die groot, grysgestaaan, sy hande onder sy verbleikte reënjas ingesteeek, en aandagtig gekyk na 'n uithangbord waarop 'n uitstalling van moderne Franse kuns geadverteer was. Toe ek met die trappies opklom, het hy omgedraai en na my toe gekom.

„Verskoon my, meneer,” het hy gesê met 'n helder, beleefde stem, en 'n oomblik verleë met sy oophangende reënjas gepeuter. „Ek wil baie graag na daardie skilderye gaan kyk, maar hulle wil my nie laat ingaan nie.”

My belangstelling is dadelik gewek. Ek weet nie waarom dit so is nie, maar 'n naturel wat belang stel in die kuns, of wat self die een of ander kunsvorm beoefen, geniet sonder meer my meegevoel. Ek het my dikwels afgevra wat 'n swart kunstenaar nou eintlik anders is as 'n blanke, maar keer op keer het daardie onverklaarbare, byna vriendskaplike gevoel in my opgeduik as ek een van hulle teenkom. Miskien het my vaste geloof – wat terselfdertyd 'n diepliggende vrees is – dat die kulturele toekoms van hierdie land in die harte van die swart miljoene opgesluit lê en nie in ons nie, daar iets mee te doen; ek weet nie.

„Wag 'n oomblik hier,” het ek gesê.

Ek het na die opsigter geloop, 'n man met wie ek as kunskritikus van 'n dagblad af en toe te doen gekry het, en sonder veel moeite daarin geslaag om verlof te kry dat Silwane my na die uitstalling mag vergesel.

Silwane Nxumalo het vol verwagting na my gekyk toe ek hom weer nader.

„Kom,” het ek gesê.

Sy houding het sy dankbaarheid weerspieël. Ek het die ruim voorportaal binnegegaan en hy het 'n entjie agter my gevolg, half bedees en byna op die tone, asof hy bang was dat die geluid van sy skoene in die groot saal die aandag van die marmerbeelde op hom sou vestig. Daar was niemand in die lokaal waar die Franse werke gehang het nie. Ek het Silwane Nxumalo aan homself oorgelaat en my in die enigszins swak keuse uit die werke van Braque, Derain, Utrillo,

Matisse, Picasso en die talle ander verloor. Eers nadat ek die hele ronde voltooi het, het dit my weer bygeval dat hy nog daar in die lokaal is. Ek het omgekyk. Hy het voor 'n ets van Picasso gestaan, sy profiel 'n swart silhoeët teen die wit muur agter hom. Daar was 'n trek van intense misnoë op sy gesig.

„Hou jy nie van die uitstalling nie?” het ek gevra toe ek by hom kom.

„Dis mooi,” het hy sonder oortuiging gesê.

„Waarom hou jy nie daarvan nie?”

Hy het nie dadelik geantwoord nie. Sy oë het op die ets voor hom bly rus. Toe sê hy byna bedees: „Hulle skilder net dinge wat deur mense self gemaak is.”

Ek het my oë weer vlugtig oor die doeke teen die muur laat gaan. Dis waar, het ek gedink: net huise en lampale en strate; geen berge of vlaktes of bome nie. Ons raak al hoe meer in onself geïnteresseerd; die groot natuur het 'n nietigheid in ons lewe geword.

„Dis waar,” het ek nadenkend gesê. „En tog sê hulle iets deur hierdie dinge. Kyk na daardie een.” Ek het met 'n beweging van die kop na die Picasso-ets bedui. Dit was 'n outydse straatlamp, met oë en pote. Hy het dit „Die Uil” genoem. „Daardie straatlamp het ons met ons eie hande gemaak. Dit is yster en glas en vuur. Dit simboliseer die masjien, die tegniek. Maar dis nie net 'n straatlamp nie; dis ook 'n uil. Jy ken die uil: hy sit in die donker; hy voorspel die dood. . .”

„Dis groot dinge, ek weet, meneer,” het hy gesê, maar dit was duidelik dat hy geensins oortuig was nie. 'n Oomblik het ons woerdeeloos na „Die Uil” gestaan en kyk. Ek het gebrand van nuuskierigheid om te weet of hy self ook skilder.

„Wat skilder jy dan?” het ek uiteindelik gevra. „Die natuur? Die berge en bome en vlaktes?”

Hy het vlugtig na my opgekyk asof hy bang was dat ek met hom spot. Toe antwoord hy met 'n byna kinderlike trots in sy stem: „Ja, meneer. Die land is 'n ding wat leef; hy haal asem. Maar hierdie dinge. . .” en hy het byna met veragting na Picasso gekyk.

„Ek wil 'n paar van jou skilderye sien.”

„Ek sal hulle eendag saambring, meneer,” het hy geantwoord, maar iets in sy stem het my laat voel dat hy hulle nooit sou bring nie.

„Nee, ek wil hulle by jou huis sien. Ek wil die plek sien waar jy werk.”



„Ek het nie 'n huis nie.” Sy gesig was weggekeer van my af. „Ek woon in 'n krot.”

„Waar?”

„In Moroka.”

„Ek sal môremiddag kom. Jy moet my by die polisiekantoor kry. Vieruur.”

„Goed, meneer,” het hy gesê, half teësinning. Ons het omgedraai en na buite gegaan – hy weer 'n entjie agter my soos toe ons gekom het. Hy sal nie môre daar wees nie, het ek gedink.

Ons het in die straat uitgestap en ek het gesê: „Jy moet my jou adres gee.”

Hy het dit gegee en ek het dit neergeskryf. Laer in die straat af het hy gaan staan.

„Ek moet hier afdraai om my bus te haal. Baie dankie, meneer.”

„Onthou nou: vieruur môremiddag.”

„Goed, meneer.”

Hy het in 'n systraatjie afgedraai. Ek het hom op 'n afstand gevolg tot waar hy in 'n lang tou by die bushalte gaan staan het. Die bus was vol, maar die hele tou het gestorm en ingedruk. Party van hulle het by die deur uitgehang soos kraaie aan 'n tak. Silwane Nxumalo het 'n deel van die swart massa geword.

Die eerste ding waarvan ek bewus geword het toe ek die volgende dag Moroka nader, was die stank. 'n Swaar reuk van asem en kos en menslike afval het opgestyg uit daardie klein stukkie aarde waarop honderdduisende mense saamgedrom was. Myle in die omtrek was die lug dik daarvan, en ek het een oomblik gewonder of die vaal rooksluiers wat oor die saamgehurkte krotjies hang nie maar die stank is wat sigbaar geword het nie. Maar teen die tyd dat ek die polisiestrasie bereik het, was ek reeds gewoon daaraan en kon ek weer asemhaal.

Silwane Nxumalo het daar op my gewag. Die sieklike grys kleur van sy gesig het my opgeval, en daar was iets in sy oë wat ek die vorige middag nie opgemerk het nie: 'n soort verwildering en 'n vurigheid wat jou laat voel dat hy terselfdertyd met haat en deernis na jou kyk.

„Sal ons ry of loop?” het ek gevra toe ek uit die motor klim.

„Sal u omgee, meneer, as ons loop?” het hy gevra.

„Glad nie.”

Ek het die deure van my motor gesluit en ons het swyend in 'n klein

straatjie opgestap wat tussen 'n menigte sak-, sink- en sooihutte deur kronkel. Orals het kinders – party in flenters, ander byna nakend – met luide gelag en geskreeu in die straat gespeel, maar telkens wanneer ons naby kom, het hulle stil geword en ons met skaamtelose nuuskierigheid aangejaag. Voor elke hut het 'n vuur gebrand. Die vroue was besig om die aandete voor te berei, en 'n swaar, grys rooknewel het oor die saamgedrukte hutte gehang en soms die oë laat brand.

Voor een van die sooihutte het Silwane Nxumalo gaan staan. Daar was 'n netjiese draadheining rondom die klein perseel. Die dak van die hut was van stukke sink van alle soorte en groottes aanmeekaargetimmer; die lae plankdeur was groen geverf, en in die kleinerige venster is een van die ruite met 'n stukkie karton vervang. Teen die muur in die laat namiddagson het 'n ou meid op die grond gesit. Sy het dieselfde sieklike kleur as Silwane Nxumalo gehad, en haar gesig was maer en uitgedor sodat 'n mens byna die kopbeen onder die verrimpelde vel kon sien.

Silwane Nxumalo het die hekkie oopgestoot en ons het ingegaan. Sonder om te verroer, het die ou vrou my gegroet. „Dis my moeder,” het Silwane gesê toe ons die hut binnegaan. Hy het die deur agter ons toegestoot. In die dowwe, onsekere lig het ek twee ysterkateltjies, 'n houttafeltjie, drie stoele en 'n kombuiskas met koppies en borde in die rakke gesien; op die grondvloer het 'n gebreide bokvel gelê.

„Dit is my huis,” het hy met 'n tikkie bitterheid in sy stem gesê.

„Sit, meneer.”

Ek het een van die stoele onder die tafel uitgetrek en gaan sit. Silwane Nxumalo het na 'n kis in die hoek geloop en 'n oomblik daarin gewerskaf. Toe het hy met 'n hele pak beskilderde doeke teruggekeer en hulle op die tafel neergesit.

„Hulle is nie geraam nie,” het hy gesê. „Ek sal hulle hier in die lig vir u hou.”

Hy het die eerste doek versigtig opgetel en dit voor hom gehou. Dit was 'n groot landskap met byna roekelose kleure en met breë hale van die kwas geverf – 'n vaal stuk vlakke met berge in die agtergrond. Maar alles was lomp, onbeholpe byna, en ek het nie daarvan gehou nie. Asof hy my reaksie aanvoel het, het hy dit onmiddellik weer neergesit en die volgende geneem. Maar dit was dieselfde: eentonige vlaktes en swaar, logge berge. Die derde ook. 'n Groot



jammerte vir hom het in my begin groei, en toe hy die derde doek ook weer wou neersit, het ek hom met 'n beweging van die hand terughou. En toe, nadat ek 'n rukkie langer daarna gekyk het, was dit skielik asof my oë gewoon raak aan die vreemde werklikheid van die landskap. Langsamerhand het die berge begin terugskuif, die vlakke het geleidelik oopgevou, steeds uitgestrekter geword en daar het iets onder die oppervlakte begin pols. Silwane Nxumalo se skildery het soos 'n slapende dier geroer en voor my oë begin leef. En plotseling het ek besef: dit is Afrika hierdie – ruwer en lomper, maar ook grootser as die land wat ek tot dusver geken het, en polsende van lewe onder 'n skroeiende son. Elke boom en heuwel, elke mensegestalte wat teen die agtergrond van die ontsaglike vertes verskyn, elke wolk was swaar en log van vorm asof dit 'n uitgroei van die aarde self was. En ek het begryp wat Silwane die vorige middag bedoel het met die woorde: „Die land is 'n ding wat leef; hy haal asem.”

Telkens het hy 'n nuwe doek opgetel en dit in die lig gehou, maar ek het dit skaars gemerk. Al waarvan ek bewus was, was daardie ontsaglike land wat langsaam begin leef tussen die vier mure van 'n klein sooihutjie: bruin berge wat in die somerson staan soos brode vars uit die oond, en grasvlaktes soos 'n wit doodbed in die winter. Ek het 'n blik in die siel van hierdie land gehad – en dit was stilte en 'n ontsaglike leegheid . . .

„Dis pragtig, Silwane,” het ek gesê toe hy die laaste doek op die tafel neerlê. „Jy het die gees van Afrika geskilder.”

„Ek is bly as u daarvan hou, meneer,” het hy nederig geantwoord.

„Ons moet vir jou 'n uitstalling reël.”

Hy het vlugtig na my gekyk en toe sy oë laat sak. „Baie dankie, meneer” het hy gesê, „maar ek wil nie 'n uitstalling hê nie.”

„Waarom nie?”

„Omdat ek hierdie skilderye vir myself gemaak het. Ek het dit vir my eie mense gemaak.”

„Maar koop jou mense ooit skilderye?” het ek verwonderd gevra.

„Nee. Maar hulle sal nog – later.”

„Maar waarvan leef jy, en waar kry jy geld om verf en doek te koop?”

„Ek doen tuinwerk – 'n week lank elke maand.”

Hy het die doeke gevat en hulle weer versigtig in die kis gaan weg-pak. En terwyl hy daar geboë oor die kis staan, het ek my probeer

voorstel hoe hy met 'n graaf en pik sou werk – hy was so skraal en tener.

Dit het by my gespoek – die wit vlaktes en lomp berge wat die middag so onverwags begin leef het in Silwane se hut. Die indruk wat my bygebly het, was van iets leliks, iets byna onbeholpe, en tog wou dit my nie loslaat nie.

Ek het weer na Moroka gery. Sonder om 'n woord daarvoor te praat, het Silwane sy doeke uitgehaal en hulle weer in die lig gehou. Die vlaktes was dié dag nog eindeloser as die vorige keer, en die berge nog lomper, maar ook ontsaglike. En nadat ek die tweede keer daar was, het die natuur om my geleidelik die vreemde werklikheid van die doeke begin aanneem, en ek het die gevoel gekry dat ek nog altyd soos 'n vreemdeling, soos 'n toeris na hierdie land gekyk het. Toe ek die derde keer gegaan het, was Silwane nie tuis nie. Alleen sy ma was daar. In die flou strale van die ondergaande son het sy teen die muur gesit. Toe ek die hekkie oopstoot, het sy sukkelend orent gekom en my ingewag.

„Bayete,” het sy gegroet. „Hy is nie hier nie, Nkosi; maar hy sal gou-gou terugkom.”

„Ek sal vir hom wag.”

'n Oomblik het ons woordeloos daar gestaan en die sirkelgang gevolg van twee aasvoëls bokant die grys rooknewel wat oor die ontelbare hutte hang.

„Jou seun sal nog 'n groot man word,” het ek gesê.

„Hy sal nie leef om dit te word nie, Nkosi,” het sy met haar rustige, krakerige stem geantwoord sonder om haar oë van die draaiende aasvoëls weg te neem.

„Nee, hoe praat jy dan so?”

„Daar is 'n groot dier wat hier binne in ons vreet.” Sy het haar verimpelde hand op haar maag gelê. „Hy sal ons klaar maak.”

„Jy praat in raaisels.”

„Daar is nie lang lewe as die mannetjiesjakkals nag en dag in sy gat lê nie, Nkosi. Die mannetjiesjakkals moet uitgaan om kos te soek.” „Ek verstaan jou: Silwane bring nie kos in die huis nie.”

„Toe hy 'n kind was, het ek die kos aangedra. Nou is ek oud. Ek is nou die kind, Nkosi, maar hy sit stil by die huis.”

Een van die aasvoëls het plotseling die onmeetlike hoogtes ingeskiet, 'n klein swart stippel geword en toe heeltemal verdwyn. Die ou vrou se oë het getraan soos sy hulle inspan om hom nog te sien.



„Ek ken Silwane nie meer nie,” het sy saggies voortgegaan. „Hy is soos daardie aasvoël – die kos lê onder op die grond, maar hy gaan boontoe.”

„Dis 'n groot werk wat hy doen.”

Sy het my vlugtig aangekyk. Daar was iets van Silwane se skugterheid in haar oogopslag. „Dit kan wees soos die Nkosi sê; ek weet nie. Maar dit sal nie die dier hier binnekant doodmaak nie.”

„Verkoop Silwane dan nooit van sy prente nie?” het ek gevra. 'n Diepe deernis vir die ou vrou het in my gegroei. Maar sy het my vreemd aangekyk, so asof sy my jammer kry oor die dom vraag wat ek vra.

„Dit kan wees dat jôu mense sulke dinge koop, Nkosi,” het sy byna moederlik geantwoord. „Hulle het baie geld. Maar wat sal ons mense daarmee maak? . . . Hier kom hy nou.”

Ek het die rigting van haar blik gevolg en die lang gestalte van Silwane deur die vroeë skemering sien aankom.

„Jy moet met hom praat, Nkosi,” het sy skielik baie dringend langs my gesê. „Hy sal jou glo, want jy praat met die stem van 'n man.”

„Ek sal met hom praat,” het ek gedemp beloof toe Silwane die houthekkie krakend oopstoot en na ons toe kom.

„Die Nkosi wag al die hele middag vir jou, seun,” het sy op sy groot geantwoord.

„Ek sien hy is hier,” het Silwane gesê. Hy het die deur vir my oopgehou om in te gaan. Dit was sterk skemer in die vertrek. Hy het 'n vuurhoutjie getrek en 'n klein bliklampie op die tafel aangesteek. Die vlam, met 'n dun, swart strepie rook bo-aan, het die skaduwee in die hoeke en onder die tafel en beddens ingejaag.

„Ek het 'n nuwe skildery gemaak,” het Silwane gesê en half verleë geglimlag. Daar was 'n vreemde uitdrukking op sy gesig. Sy oë was weggesink in die kasse vanwaar hulle met 'n byna dierlike flikkering na 'n mens kyk; sy wangbene het beenderig uitgestaan met asgrys vlekke in die donkerder vel. Ek het aan die ou vrou se woorde gedink, aan die groot dier wat knaag, en vir die eerste keer besef wat Silwane se sieklike gelaatskleur beteken.

„Wys dit vir my,” het ek gesê.

„Die lig is sleg.”

„Dit maak nie saak nie.”

Hy het na die kis in die hoek gegaan, 'n doek daar uitgehaal en dit teen die dowwe lamplig gehou. Dit was dieselfde as die ander:

uitgestrekte grasvlaktes en logge berge; maar hierdie keer was daar ook 'n stuk van Moroka in die voorgrond: die slordige krotte, die rook, die mensemassa. Soos 'n vuilishoop het dit daar in die ongepte natuur gelê. En tog het die sonlig wat met 'n onbeskryflike suiwerheid deur alles heen stroom, die mensefigure as 't ware uit die hoop uitgelig en hulle deel van die landskap in die agtergrond gemaak, hulle soos sterre in swart moeraswater laat straal.

„Dit is een van jou beste,” het ek gesê toe hy uiteindelik die doek op die tafel neerlê.

„Ek is bly as u daarvan hou,” het hy geantwoord.

„Ons moet werklik nou vir jou 'n uitstalling reël.”

Hy het my byna vyandig aangekyk. „Nee, meneer,” het hy gesê met 'n stem wat sy blik weerspreek het.

„Dan moet jy sommer een of twee uit die hand verkoop.”

„U vra my om my land te verkoop.”

„Ek weet hoe jy oor die dinge voel, Silwane. Maar ander mense skilder ook die land, en hulle verkoop dit, selfs die grootstes van hulle.”

„Dis nie dat ek die land skilder nie.”

„Nou, wat doen jy dan?”

„Ek vat hom,” het hy driftig gesê. Ek kon sien dat hy kwaad is; sy oë het gevlam.

„Wat bedoel jy?”

„Jy dwing my om die dinge te sê.”

„Ek is jou vriend,” het ek hom aangemoedig. „Jy kan alles vir my sê.”

„Ek vat die land terug wat julle van ons gevat het. Ek loop in die môre hier uit, ek vat 'n stuk van hom en ek bring dit in die aand na my huis toe. Dit is wat ek doen.”

„Hierdie land behoort tog aan ons almal,” het ek gesê, half uit die veld geslaan deur die skielike wending wat ons gesprek genceem het.

„Hy behoort aan ons, maar julle vermoor hom.”

„Hoe vermoor ons hom?”

„Julle ry hom dood met julle motors en treine, julle maak hom dood met julle huise. Oor 'n paar jaar sal daar nie meer plek wees vir 'n boom om te groei of vir die gras om groen te word of vir 'n rivier om te stroom nie. Daar is nou nie eens meer plek vir ons voete om te loop nie. Julle het ons voete in julle myne en fabriek vasgemessel. Julle het ons in hope bymekaar gegooi.” Hy het driftig van die tafeltjie af weggeloop en agter my rug voor die venster gaan staan. Ek



het besef dat hierdie dinge lank in hom opgekrop het, en dat ek hom maar moet laat uitpraat. „Hierdie plek,” het hy ’n oomblik later voortgegaan, „en Alexandra en Orlando en Sophiatown – is dit nie ashope waarop julle ons gesmyt het om plek te maak vir julle huise en motors en treine en fabriek nie?”

„Julle het self van die plase af hierheen gekom,” het ek hom in die rede geval.

„Omdat julle die plase en ons stante te klein vir ons gemaak het; omdat julle die kos hiernatoc gebring het. Julle het goed gewee: as julle die bene vat en hier kom begrawe, sal die honde móét volg. En noudat ons hier is, nou sien ons eers dat julle die bene onder sement begrawe het.”

„Jy het die bene hier in jou kamer, maar jy wil hulle nie eet nie.”

„Jy maak grappies, maar ek sê jou dis nie net ek wat hierdie land onder die Witman se neus wegdra nie; baie ander doen dit ook.”

„Hoe doen hulle dit?”

„Hulle sluip in die donker om julle rond, hulle steel julle goed, hulle verkrag julle vroue, hulle vermoor julle. Julle dink ons weet nie wat ons doen nie. Ons weet goed wat ons doen – ons maak julle bang. Ons wil hê julle moet in hierdie land word soos ’n klein kind in die donker . . .”

„Maar jy sal nie leef om dit te sien nie,” het ek geantwoord.

Hy het omgedraai en my vraend aangekyk.

„Jy’s honger, Silwane, en die honger is ’n dodelike siekte. Ek het orent gekom en voor hom gaan staan. Soos water wat terugvloei, het die gloed uit sy oë verdwyn en daar het net ’n dowwe begeerte in hulle oorgebly. „En dis nie net jy nie,” het ek voortgegaan, „maar jou moeder ook. Sy het vir jou kos gegee toe jy ’n kind was, maar noudat sy oud is, noudat sý die kind is, nou gee jy nie vir haar kos nie.”

Hy het nie geantwoord nie, maar ek kon sien dat my woorde hom geraak het.

„Die hand wat net wil neem, word uiteindelik leeg, Silwane; die hand moet gee ook as hy vol wil bly.”

Hy het vinnig opgekyk, met ’n nuwe flikkering in sy oë. „Wat het julle vir ons gegee?” het hy gevra. Sy stem was hees en skaars hoorbaar. „Julle het ons hele land gevat, maar wat het julle vir ons gegee behalwe honger en julle tronke en die angs omdat ons voete nie meer weet waar om te trap nie?”

„Ek is jou vriend, Silwane. Jy moet een van jou skilderye aan my verkoop sodat jy kan eet en leef.”

„En watter soort vriend is dit wat van ’n man se honger gebruik maak om sy land te vat?” het hy deur gespanne lippe gesê.

„Ek probeer nie daarvan gebruik maak nie.”

„Jy weet dat ek honger is. Jy weet dat ’n honger man sy oë sal verkoop net om kos te kry. Jy weet al hierdie dinge. Maar ek sien jou: jy is soos ’n aasvoël. Julle is almal soos aasvoëls.” Sy woede het hom so oorweldig dat hy geen woorde meer kon vind nie, en hy het driftig sy rug vir my gekeer.

Ek het na die tafel geloop en weer na die doek van Moroka gekyk. En skielik het dit my opgeval dat al die eeue-oue haat in daardie enkele lyne en vlakke ingepers was. Dit was ’n visioen van ’n groot, komende wraak.

„Dit is nie waar nie,” het ek baie kalm geantwoord. „Jy moet nog leer om ’n vriend te ken as jy hom sien.”

Ek het my beurs uitgehaal en ’n vyfpondnoot te voorskyn gebring. Maar dit was net die verkeerde ding. Soos ’n gewonde dier het Silwane omgeswaai.

„Ek wil nie jou geld hê nie,” het hy gesê. Sy hele liggaam het gebeef.

„Maar luister eers na my, Silwane . . .”

„Ek wil nie jou geld hê nie!”

Ek het die noot op die tafel neergesit en my na die deur gewend, maar met enkele treë was Silwane by my. „Ek wil dit nie hê nie!” het hy gesê. Aan sy stem kon ek hoor dat hy huil.

„Gooi dit weg as jy dit nie wil hê nie,” het ek vasberade gesê en weer in die rigting van die deur beweeg. Toe het die onverwagte gebeur. Hy het die doek op die tafel gegryp en dit in my hand gedruk. „Vat dit,” het hy gesê.

„Maar ek wil dit nie hê nie, Silwane.”

„Gooi dit weg as jy dit nie wil hê nie,” het hy my met eie woorde geantwoord. Groot tranes het oor sy wange gerol. Toe het hy my sagies in die rigting van die deur gestoot. „Maar jy moet nie terugkom nie,” het hy gesê, „jy moet nooit weer terugkom nie.”

Hy het die deur vir my oopgemaak en ek het na buite gegaan. Ek het hom nie bedank nie, ek kon geen woorde meer vind nie, want ek het die gevoel gehad dat ’n man sy oë aan my verkoop het omdat hy honger was, en dit het ’n knop in my keel gebring.



Die houthekkie het agter my gekraak en ek het in die smal, kronkelende straatjie afgestap. Om my het Moroka met gedempte stemme geleef. Die smeulende vure het soos rooi oë deur die rooknewels na my gegluur. Geruisloos, half onsigbaar soos 'n swart mot in die donker, het 'n gestalte by my verbygegly. En plotseling het ek ellendig klein en eensaam gevoel in daardie wêreld van sink- en sooihutte, soos 'n muis wat in 'n vol sirkustent vasgekeer is, en ek het vinniger geloop en met huiwerige voete oor die grond van 'n land waarin ek maar een van 'n paar daklose en onwelkome gaste is.

(Aucamp 1973: 32-43)



## **Lys van kunstenaars en kunswerke**

### **BAINES, JOHN. THOMAS.(1820-1875)**

23. *Bymeakaarkomplek van die patrollie teen die aand in 1847 onder Spitzkop naby Murry's Krantz.* 1814. Waterverf. (Diemont 1975: 45).
24. *Houtkappers wat hout wegsleep.* 1849. Potlood op Papier. (Diemont 1975: 91).
25. *Boesmansrivier.* Waterverf. (Diemont 1975: 45).
26. *Boesmans Krantz, Baviaans Rivier.* Olie op doek. (Mitchell 1994: Figuur 5.9).
27. *Aanval op Mocomo se vesting.* 1851. Waterverf. (Kennedy 1966: 63).

### **BARROW, JOHN, BART. (1764-1884)**

19. *Militêre kwartiere, Sir Lowry Road.* 1800. Waterverf. (Kennedy 1996: 121).
20. *Die Kasteel en plek van teregstelling, Kaapstad.* 1800. Waterverf. (Kennedy 1966: 121).

### **BELL, CHARLES DAVIDSON (1813-1882)**

28. *Seekoeijagting in die Maricorivier.* 1835. Waterverf. (Kennedy 1966: 157).
29. *Aanddiens in Morija.* 1834. Waterverf. (Kennedy 1966: 135).

### **BESTER, WILLIE.**

52. *Kruispaaie (X Roads).* 1994. Gemengde media. 89 x 167 x 11,4 cm. (Herreman 1999: 27).

### **BHENGU, GERHARD (1910-1990)**

33. *Ongetitelde landskap.* Waterverf op Papier. 38 x 26,5 cm. (Miles 1997: 28).

### **BIRMAN, SAMEUL. (1783-1847)**

8. *Panorama van Faulhorn.* .1820. Waterverf en Veer. 21.2 x 299,7 cm; 36 x 299,7 cm; 21,7 x 299,7 cm (driedelig). Kunsversameling, Basel. (Howoldt & Schneede 2002: 69).



**BOGAERT, ABRAHAM.**

51. *Kaap van Goeie Hoop*. (1711). Gravure. (Vergunst 2001: 23)

**BULL, KATHERINE.**

50. *Milnerton*. 1998. Gravure. (Vergunst 2001: 23).

**BURCHELL, WILLIAM. JOHN. (1781-1863)**

17. *Hottentots Holland Kloof-Spitskonferensie*. 1815. Ink en Potlood op Papier. (Kennedy 1971: 96).

**CALDECOT, STRAT (1886-1929)**

30. *Strandtoneel*. Inktekening. (Scholtz 1970: figuur 58).

**CARUS, CARL GUSTAV (1789-1869)**

10. *Montblanc*. 1821. Potlood en waterverf. 25,8 x 27,5 cm. Hamburg Kunsgalery. (Howoldt & Schneede 2002: 75).

**CLARK-BROWN, GABRIEL.**

49. *Shaun-James Mthethwa (swart albino kunstenaar) en sy agent, Kruispad, Kaapstad*. 1998. Ets. (Vergunst 2001: 29).

**CONSTABLE, JOHN. (1776-1837)**

12. *Wolkstudie oor groter landskap* 1830. Waterverf en potlood. 19 x 22,8 cm. Victoria and Albert Museum. (Howoldt & Schneede 2002: 143).

**CUYP, AELBERT (1620-1691)**

3. *Landskap met bome*. Potlood op papier. (Koningsberger 1973: 108).

**DAHL, JOHAN CHRISTIAN (1788-1857)**

7. *Middernagson*. Potlood op Karton. 35,6 x 51cm. Wallraf-Richartz-Museum - Foundation Corboud. (Howoldt & Schneede 2002: 125).



**DELACROIX, EUGENE (1798-1863)**

46. *Vryheid lei die volk*. 1880. 259 x 330 cm. Olie op Doek. (Flemming 1995: 514).

**FENI, DUMILE MHLABA (1939-1901)**

37. *Afrika Guernica*. Drukkuns. (De Jager 1992: 60).

38. *Treinongeluk*. 1966. Drukkuns. (De Jager 1973: Figuur 27).

**FRIEDRICH, CASPER DAVID (1774-1840)**

9. *Blik op Kaltenberg*. 1835 cm. Hamburg Kunsgalery. (Howoldt & Schneede 2002: 96).

14. *Die ysmeer*. 1823-1824. Olie op Doek. 29,5 x 21,6 cm. Hamburg Kunsgalery. (Howoldt & Schneede 2002: 105).

**GOLTZUIS, HENDRIK (1558-1616)**

2. *Duinlandskap naby Haarlem*. 1603. Ink op Papier. (Alpers 1989: 140).

**KENTRIDGE, WILLIAM (gebore 1955)**

42. *Tekeninge uit koloniale landskappe*. 1995-1996. Houtskool op papier. (Cameron, Christo-Bakargiev & Coetzee 1992: 22).

43. *Tekeninge uit Stereoskoop*. 1999. Houtskool op papier. (Cameron, Christo-Bakargiev & Coetzee 1992: 28).

44. *Detail uit Felix in Ballingskap*. 1994. Houtskool op papier. (Cameron, Christo-Bakargiev & Coetzee 1992: 123).

45. *Detail uit Felix in Ballingskap*. 1994. Houtskool op papier. (Cameron, Christo-Bakargiev & Coetzee 1992: 126).

**KONINCK, PHILIPS (1619-1688)**

5. *Landskap met smouse*. Olieverf op Doek. (Alpers 1989: 143).

**LICHTENSTEIN, HEINRICH.**

18. *Uitsig op die Kareeberge*. 1811. Gravure. British Museum, Londen. (Stafford 1984: 152).



**LE VAILLANT, FRANCOIS (1753-1824)**

15. *Uitsig oor die Kaap van Goeie Hoop*. c1796. Kopergravure. (Kennedy 1976 (Volume 2): 74).

16. *Kampering in die Groot Namakwaland*. 1790. Kopergravure. (Mitchell 1994: figuur 1.5).

**MAGADLELA, FIKILE (gebore 1952)**

41. *Detail uit "Roots" reeks*. 129,5 x 76,5 cm. Tekening. (Ferris & Moore 1990: 54).

**MAHLANGU, JUDAS (gebore 1951)**

39. *Kruisiging*. 1975. Drukkuns. (De Jager 1992: 80).

40. *Doop*. 1975. Drukkuns. (De Jager 1992: 81).

**MALLET, ALLAIN.**

22. *Kaap van Goeie Hoop*. 1683. Gravure. (Vergunst 2001: 69).

**MGUDLANDLU, GLADYS (1917-1979)**

36. *Uitsig oor Kaapstad*. 1961. 54 x 74 cm. Waterverf. (Miles 2002: 63).

**MOHL, JOHN KOENAKEEFE (1903-1985)**

34 *Hierdie groei uit 'n rommelhoop*. Olieverf op doek. (Miles 1994: 8).

**PIERNEEF, HENDRIK ( 1886-1957)**

31. *Boomstamme*. 1944. Potlood op papier. (Grosskopf 1945: afbeelding 13).

32. *Krokodilrivier*. 1944. Potlood op papier. (Grosskopf 1945: afbeelding 15).

**RUNGE, PHILLIP OTTO (1777-1810)**

11. *Kresse*. 1808. Veer en ink. 25,3 x 31,9 cm. Hamburg Kunsgalery. (Howoldt & Schneede 2002: 113).



**SCHUMACHER, JOHANNES.**

21. *Uitsig oor die Kaap van Goeie Hoop vanaf die Weste*. 1763. Gravure. (Vergunst 2001: 78).

**SIOPIIS, PENNY ( gebore 1953)**

47. *Patience op 'n monument - "'n Historiese skildery"*. 1988. 200 x 180 cm. Olie op doek. (Herreman 1999: 99).

48. *Opstapeling van wrakstukstukke*. 1989. 200 x 180 cm. Olie op doek. (Herreman 1999: 97).

**SPARRMAN, ANDERS**

*1a. Renoster*. Ink tekening. (Forbes 1977: afbeelding 3).

*1b Dwergrmeus*. Inktekening. (Forbes 1977: afbeelding 7).

*1c. Seekoei*. Inktekening. (Forbes 1977: afbeelding 4).

**TLADI, MOSES (1906-1995)**

35. *Kroonmyne*. 1930. Olie op Doek. 35 x 50 cm. (Miles 1997: 65).

**TURNER, WILLIAM (1775-1851)**

13. *Stoomskip in sneeustorm*. 1842. Olieverf op doek. Tate Galery. (Gombrich gs.a.: 372).

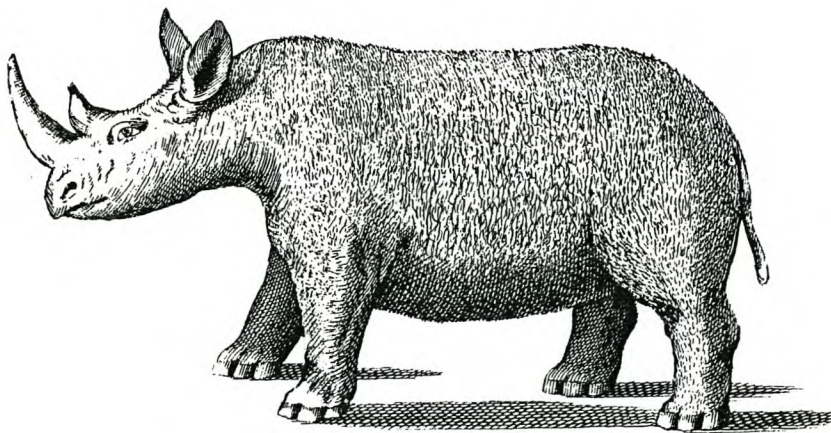
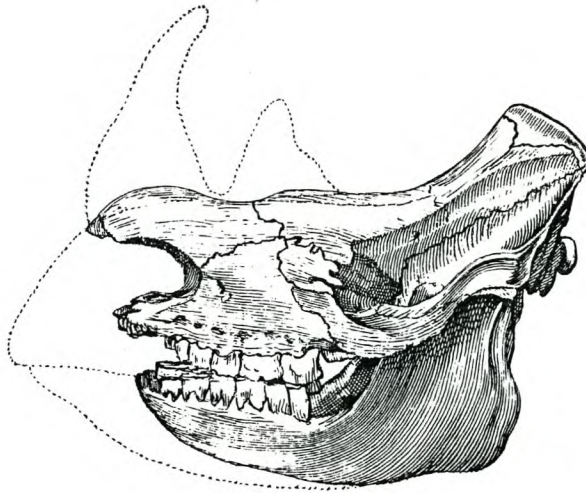
**VAN RIJN, REMBRANDT HARMENSZ (1606-1669)**

6. *Die goudweër se veld*. 1651. Ets. (Alpers 1989: 150).

**VAN RUISDAEL, JACOB (1628-1682)**

4. *Blik op Haarlem*. Olieverf op doek. (Alpers 1989: 146).



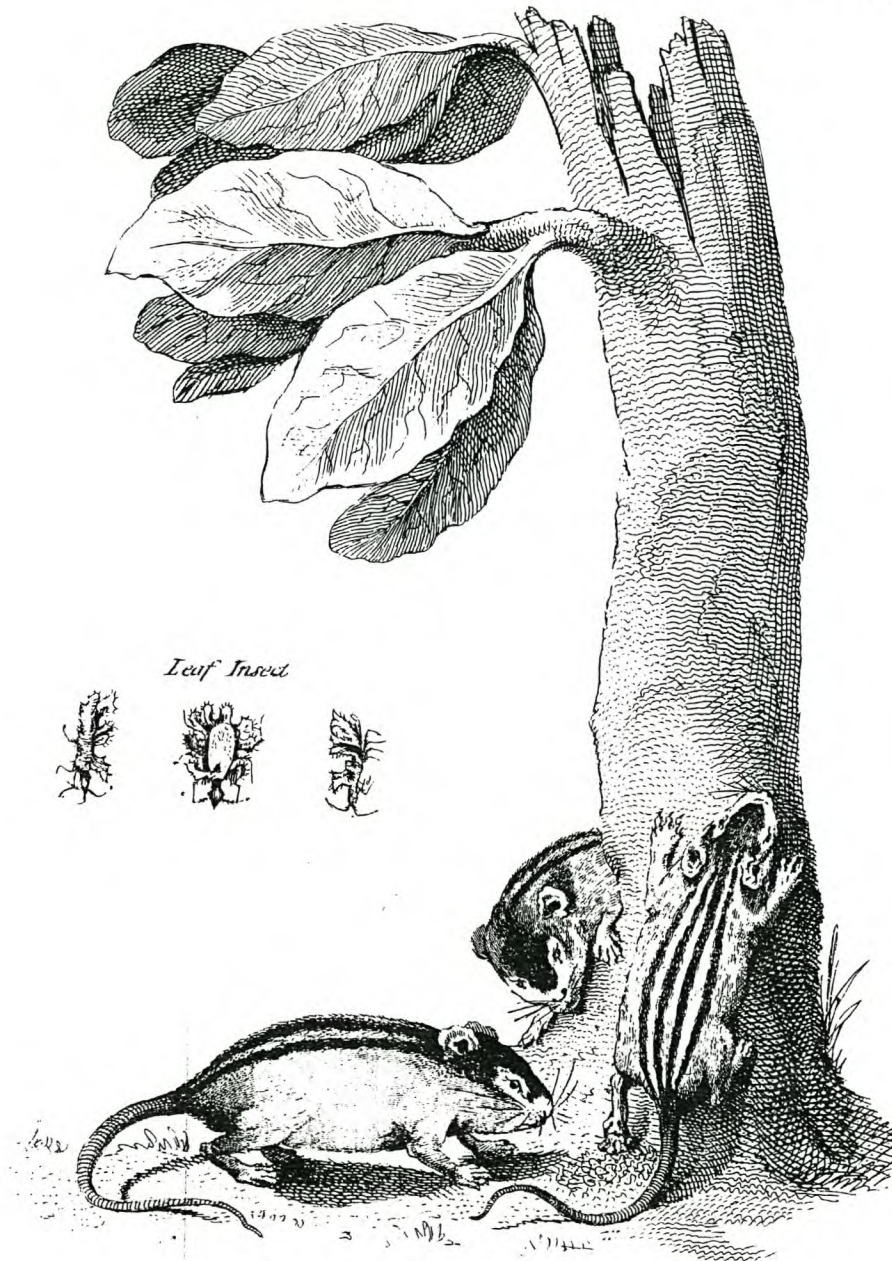


*Rhinoceros bicornis.*

**Afbeelding 1a:** Anders Sparman, *Renoster*.  
(Forbes 1977: Volume 1: afbeelding 3)



PL. II. PI. 7

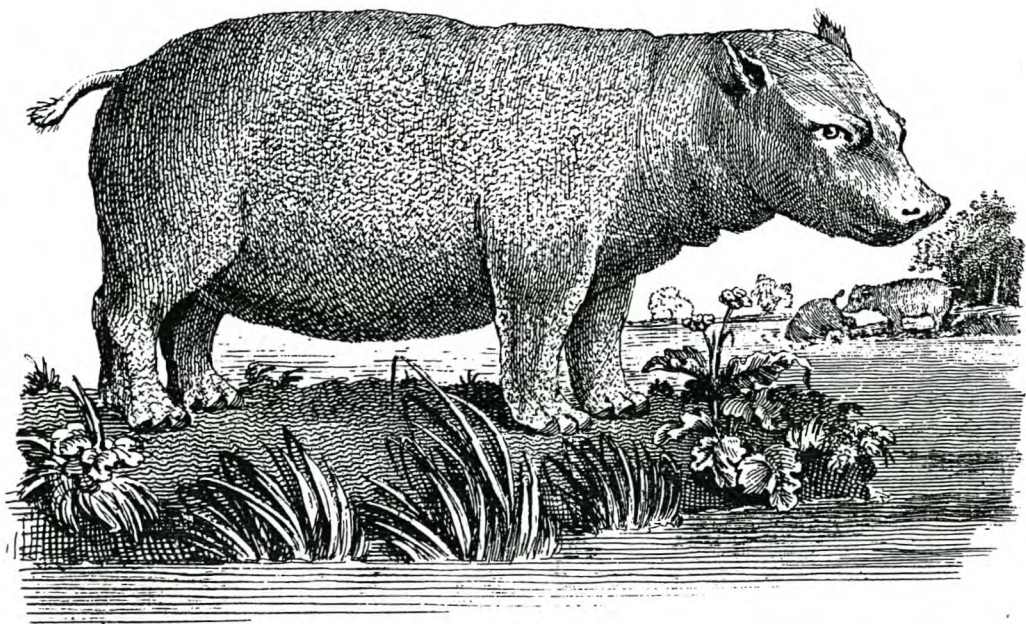


*Leaf Insect*

*Dwarf-Mice; the natural size.*

**Afbeelding 1b:** Anders Sparman, *Dwergmuis*.  
(Forbes 1977: Volume 1: afbeelding 7)

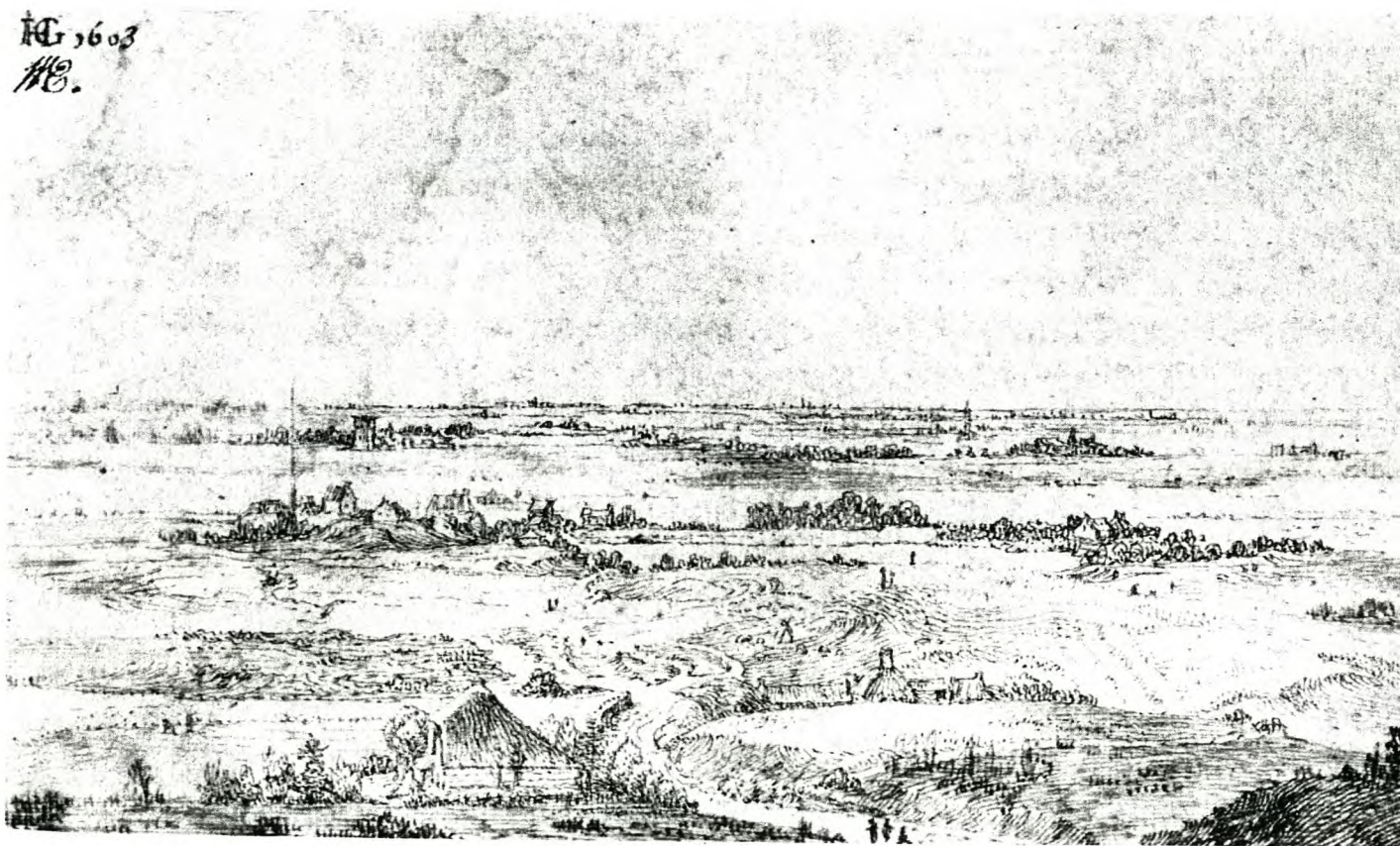
Vol II. Pl. 4.



*Hippopotamus.*

**Afbeelding 1c:** Anders Sparman, *Seekoei*.  
(Forbes 1977: Volume 1: afbeelding 4)





**Afbeelding 2:** Hendrik Goltzuis, *Duinlandskap naby Haarlem*. (1603)  
(Alpers 1989: 140)

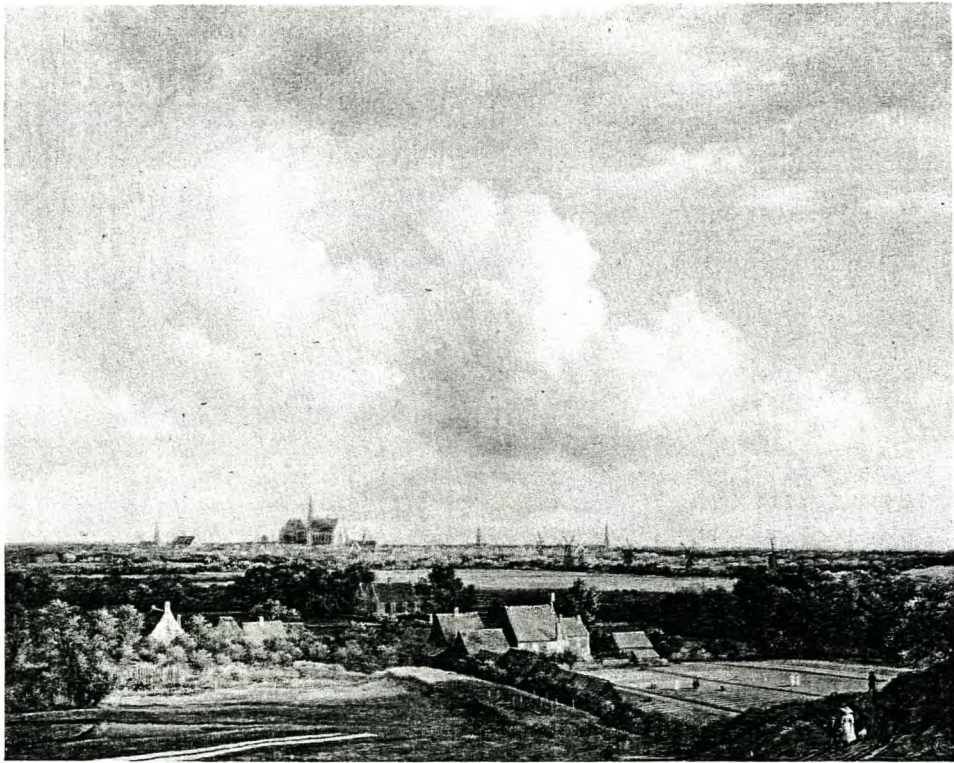




THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK, ROBERT P. H. 1007

**Afbeelding 3:** Aelbert Cuyp. *Landskap met Bome.*  
(Koningsberger 1973: 108)



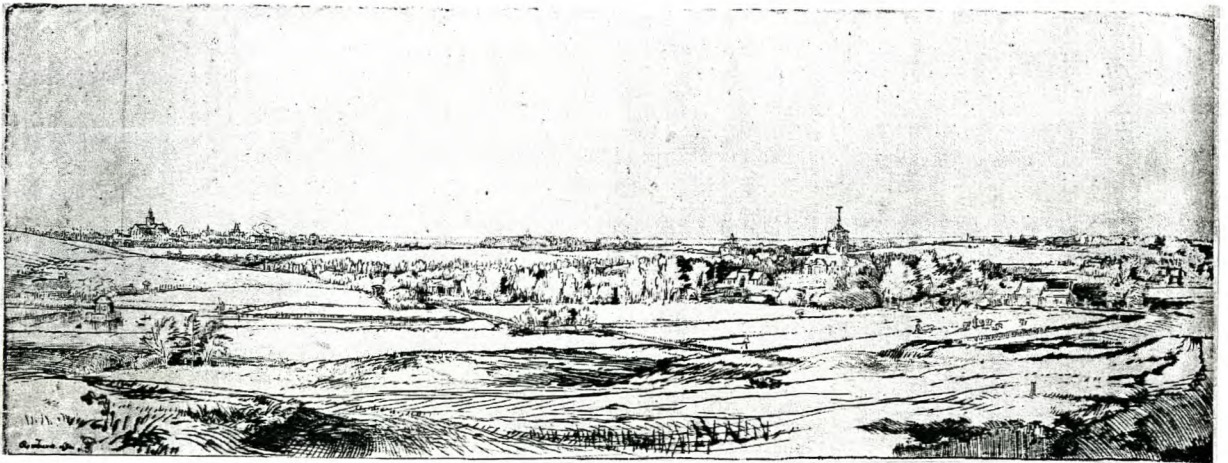


**Afbeelding 4:** Jacob van Ruisdael, *Blik op Haarlem*.  
(Alpers 1989: 146)



**Afbeelding 5:** Philips Koninck, *Landskap met smouse*.  
(Alpers 1989: 143)





**Afbeelding 6** Rembrandt van Rijn, *Die Goudweër se Veld*. (1651)  
(Alpers 1989: 150)



**Afbeelding 7:** Johan Christian Dahl, *Middenagson*.  
(Howoldt & Schneede 2002: 125)





Afbeelding 8: Sameul Birman. *Panorama van Faulhorn*. (1820)  
(Howoldt & Schneede 2002: 69)

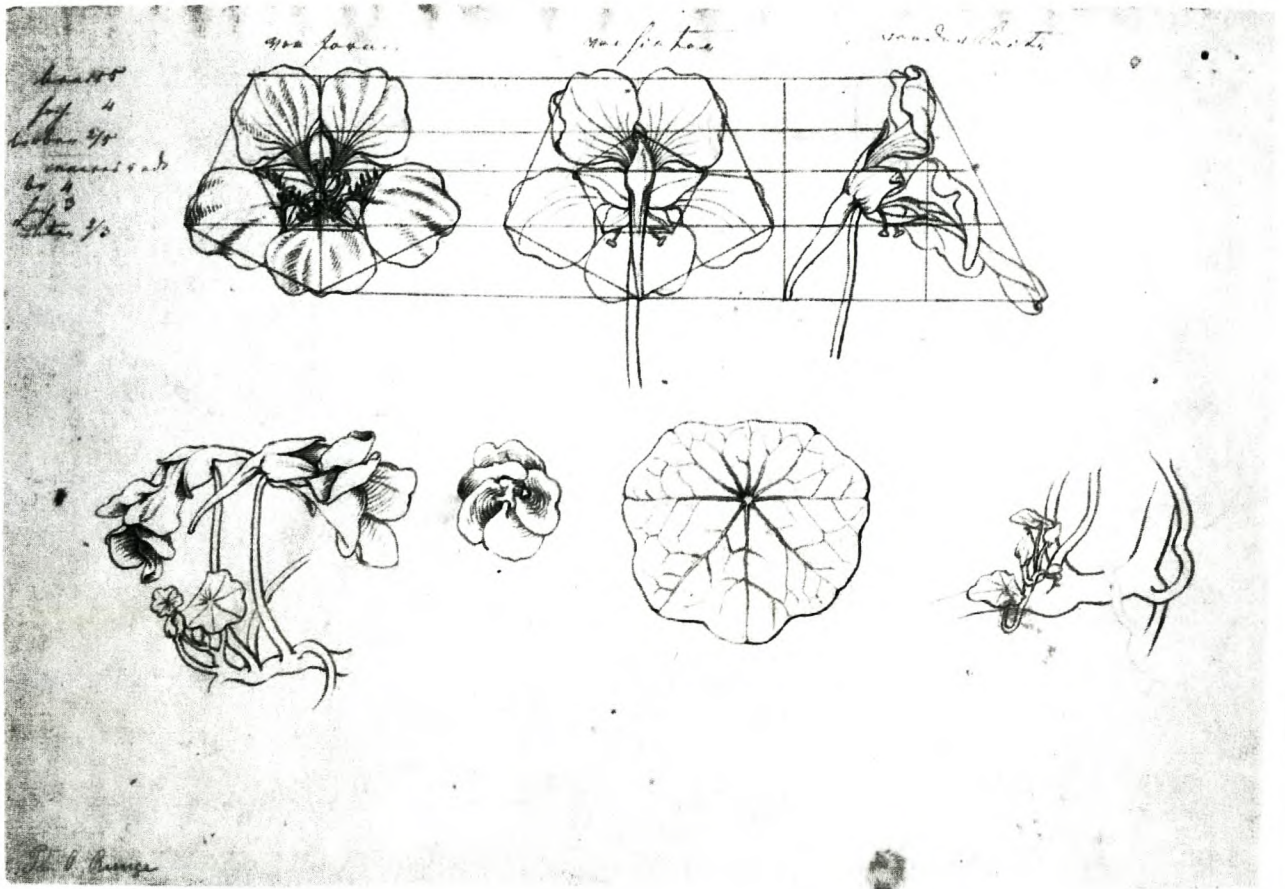


**Afbeelding 9:** Casper David Friedrich, *Blick op Kaltenberg*. (1835)  
(Howoldt & Schneede 2002: 105)





**Afbeelding 10:** Carl Gustav Carus, *Montblanc*. (1821)  
(Howoldt & Schneede 2002: 75)



**Afbeelding 11:** Phillip Otto Runge, *Kresse*. (1808)  
(Howoldt & Schneede 2002: 113)





**Afbeelding 12:** John Constable, *Wolkstudie oor groter landskap*. (1830)  
(Howoldt & Schneede 2002: 143)



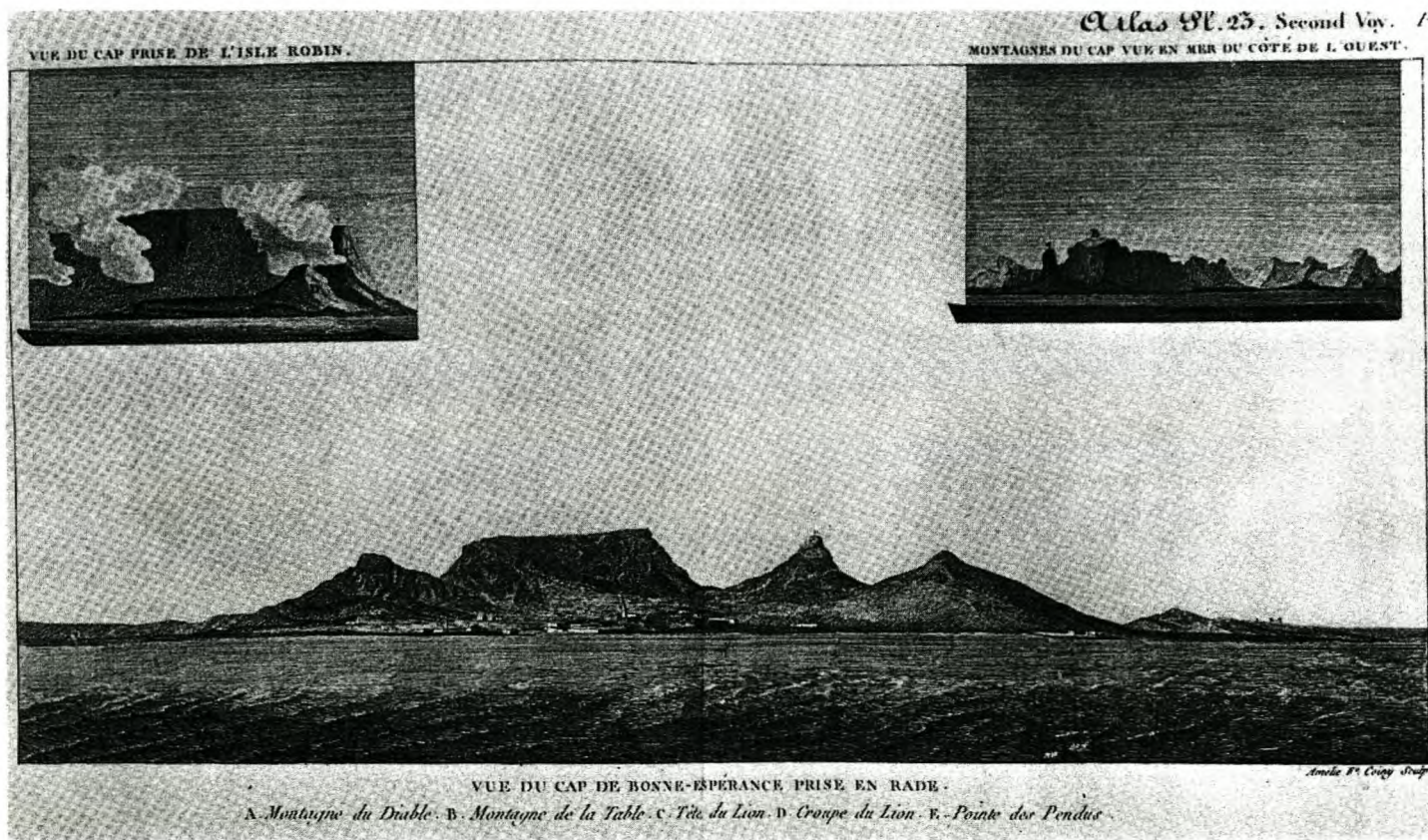
**Afbeelding 13:** William Turner, *Stoomskip in sneestorm*. (1842)  
(Gombrich s.a.: 372)





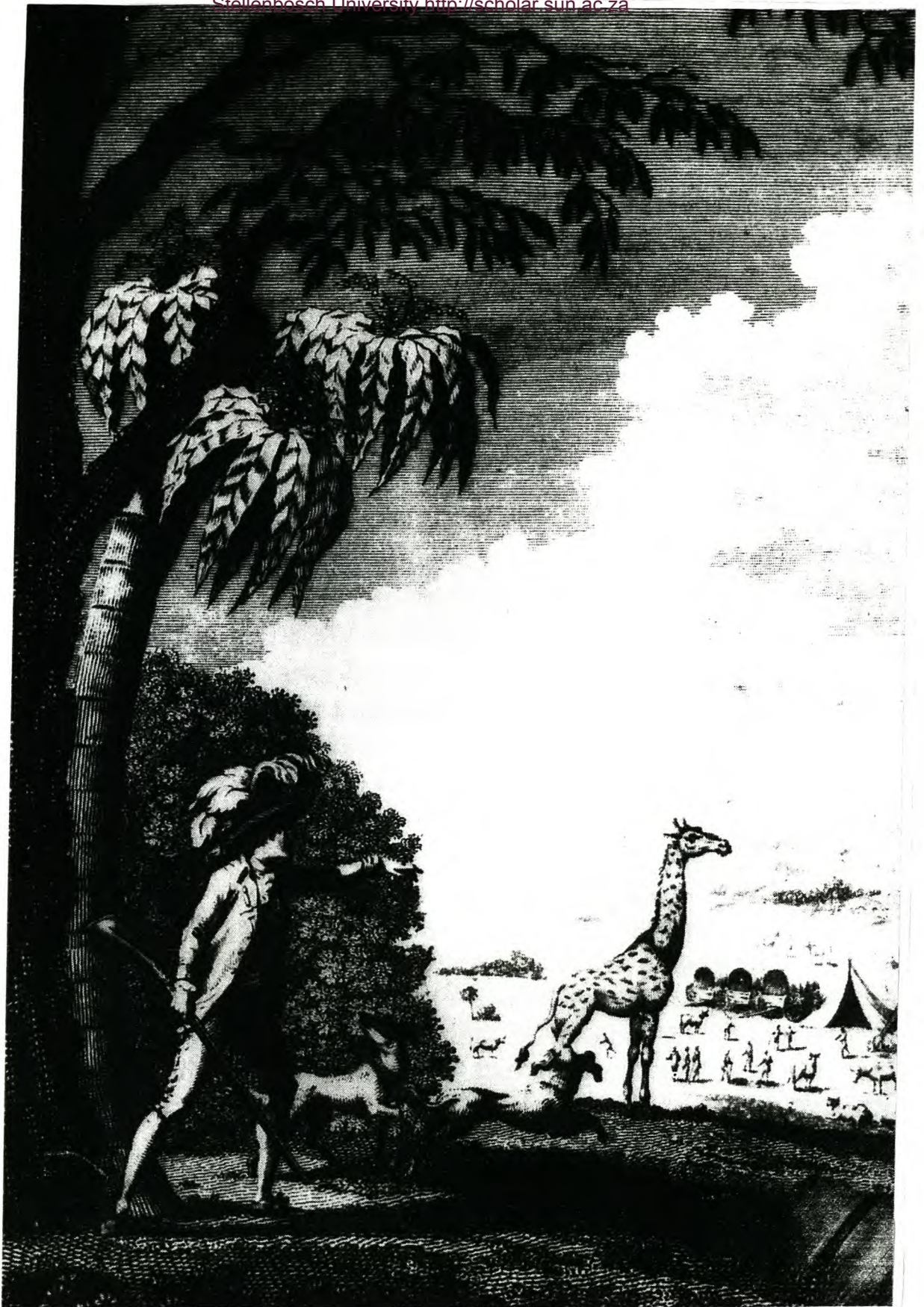
**Afbeelding 14:** Casper David Friedrich, *Die Ysmeer*. (1823-1824).  
(Howoldt & Schneede 2002: 1105)





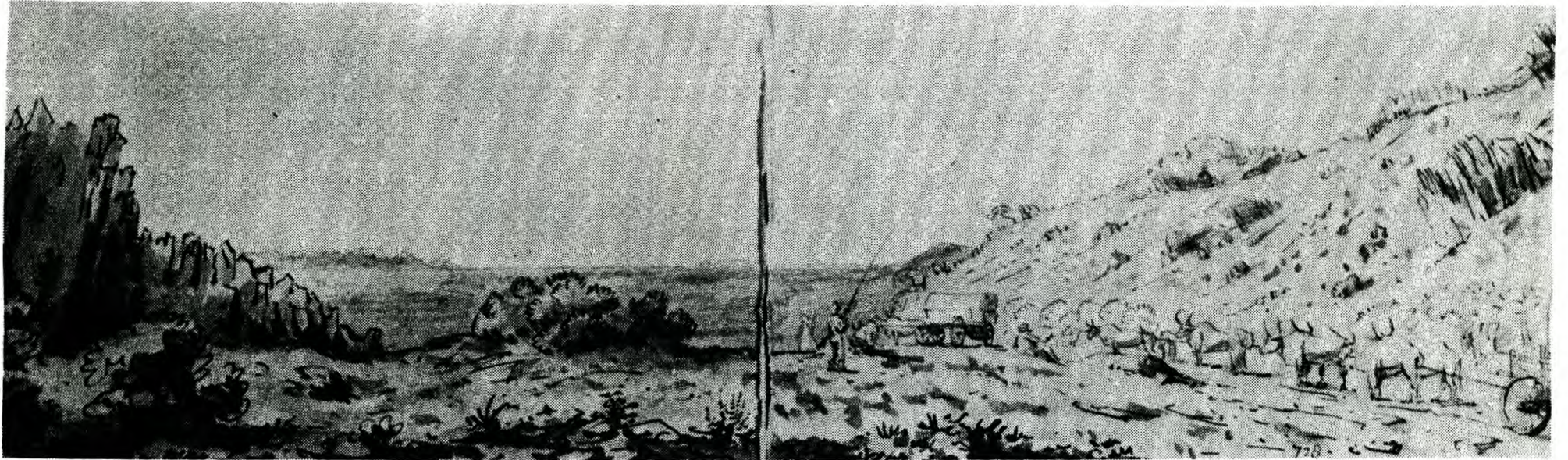
**Afbeelding 15:** François le Vaillant, *Uitsig oor die Kaap van Goeie Hoop*. (1796)  
(Kopergrafering) (Kennedy 1976, Volume 2: 74)





Afbeelding 16: François Le Vaillant, *Kampering in die Groot Namakwaland*. (1790)  
(Mitchell 1994: afbeelding 5.1)



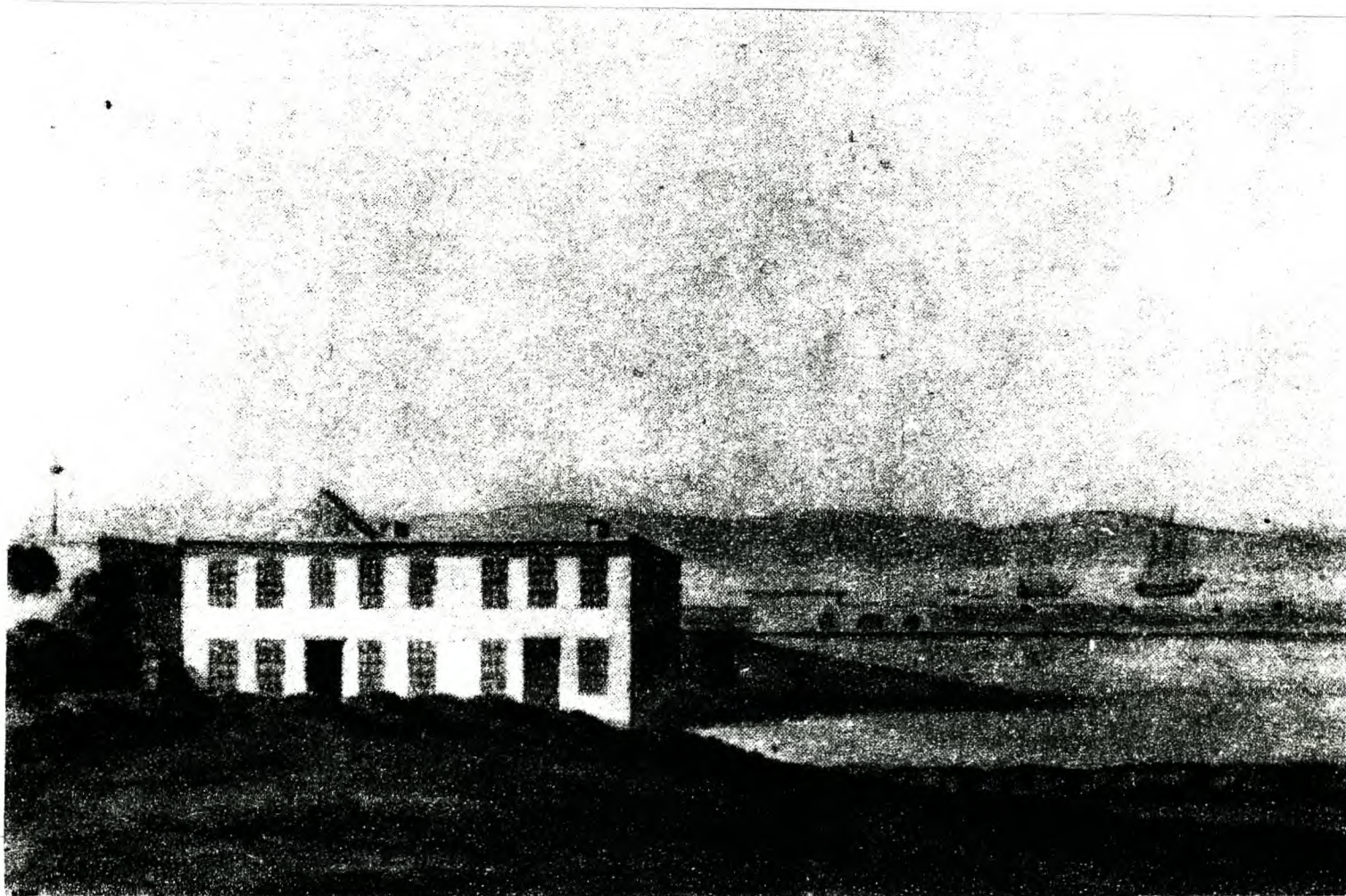


**Afbeelding 17:** William John Burchell. *Hottentotsholland Kloof-Spitskonferensie* (1815)  
(Kennedy 1971 (Volume 6): 96)



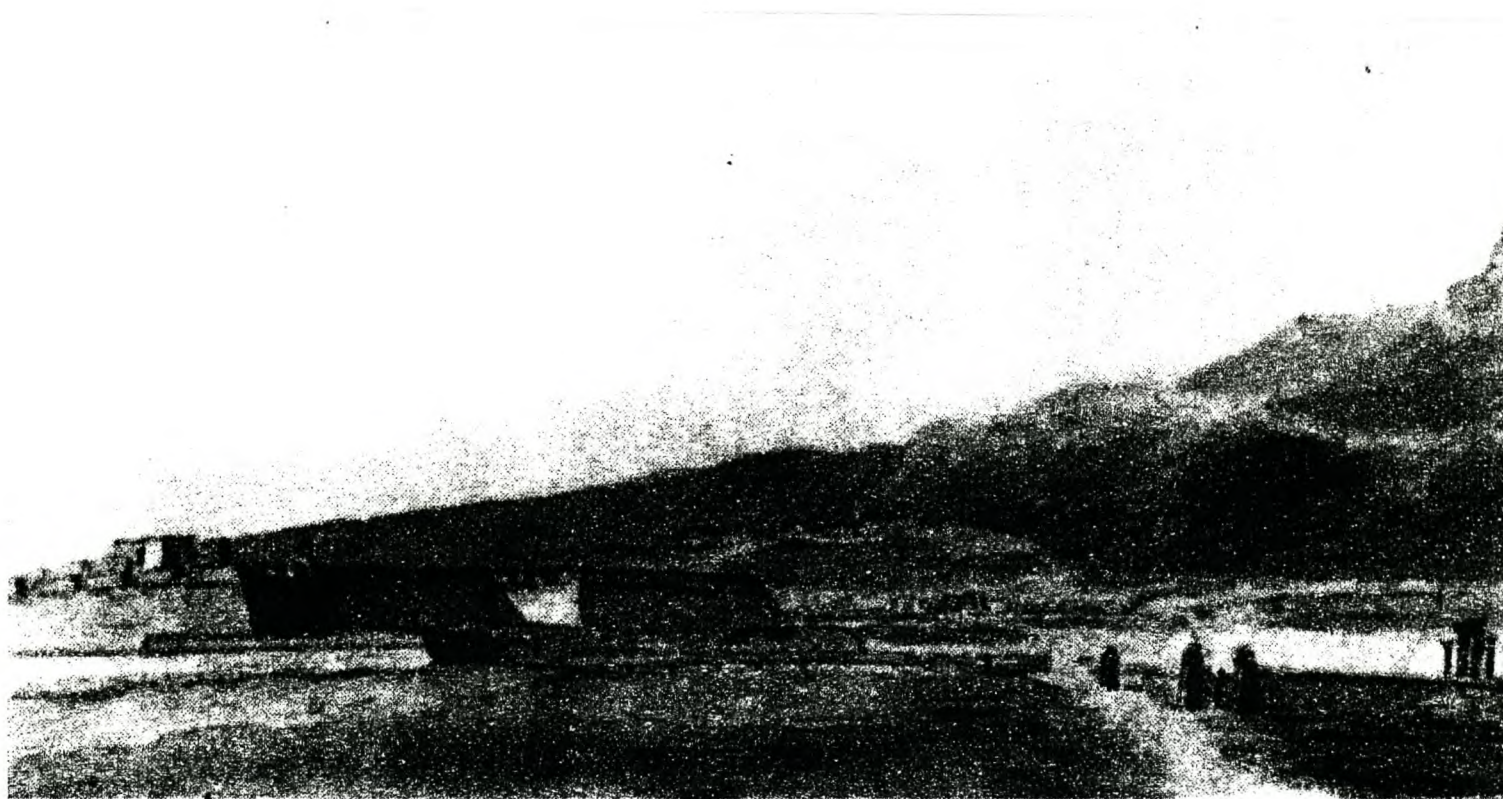


**Afbeelding 18:** Heinrich Lichtenstein, *Uitsig op die Kareeberge*. (1811)  
(Stafford 1984: 152)

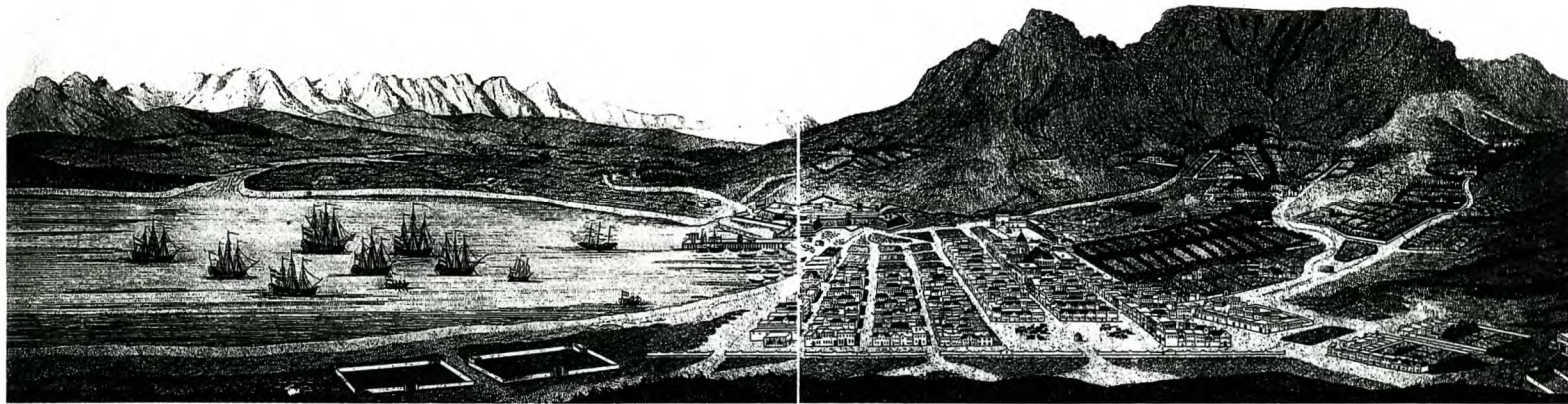


**Afbeelding 19:** John Barrow, *Militêre Kwartiere, Sir Lawry Road*. (1800)  
(Kennedy 1966 (Volume 1): 121)



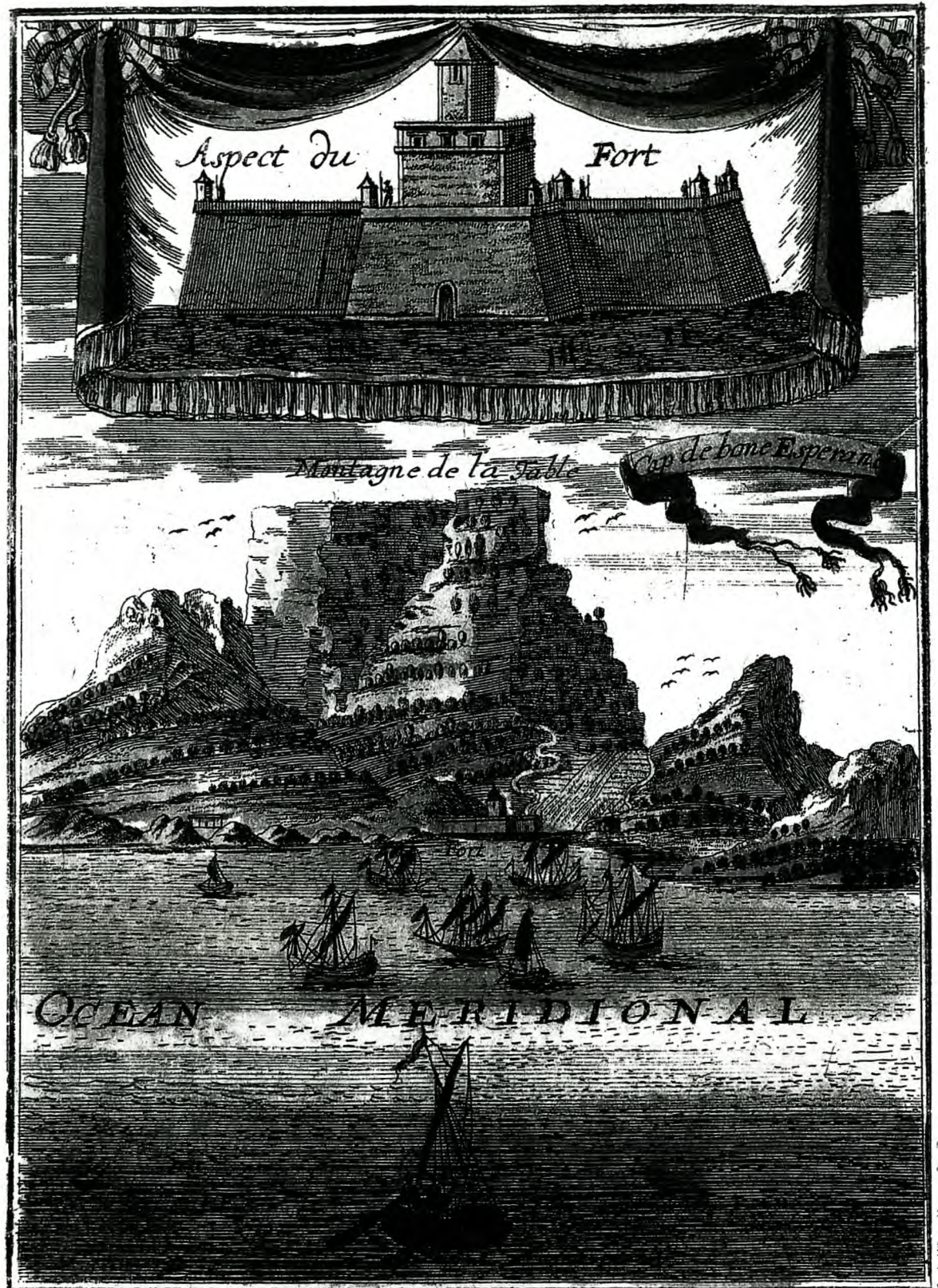


**Afbeelding 20:** John Barrow, *Die Kasteel en Plek van Teregstelling*. (1800)  
(Kennedy 1966 (Volume 1): 121)



**Afbeelding 21:** Johannes Schumacher. *Uitsig oor die Kaap van Goeie Hoop vanaf die Weste.* (1763)  
(Vergunst 2001: 78)





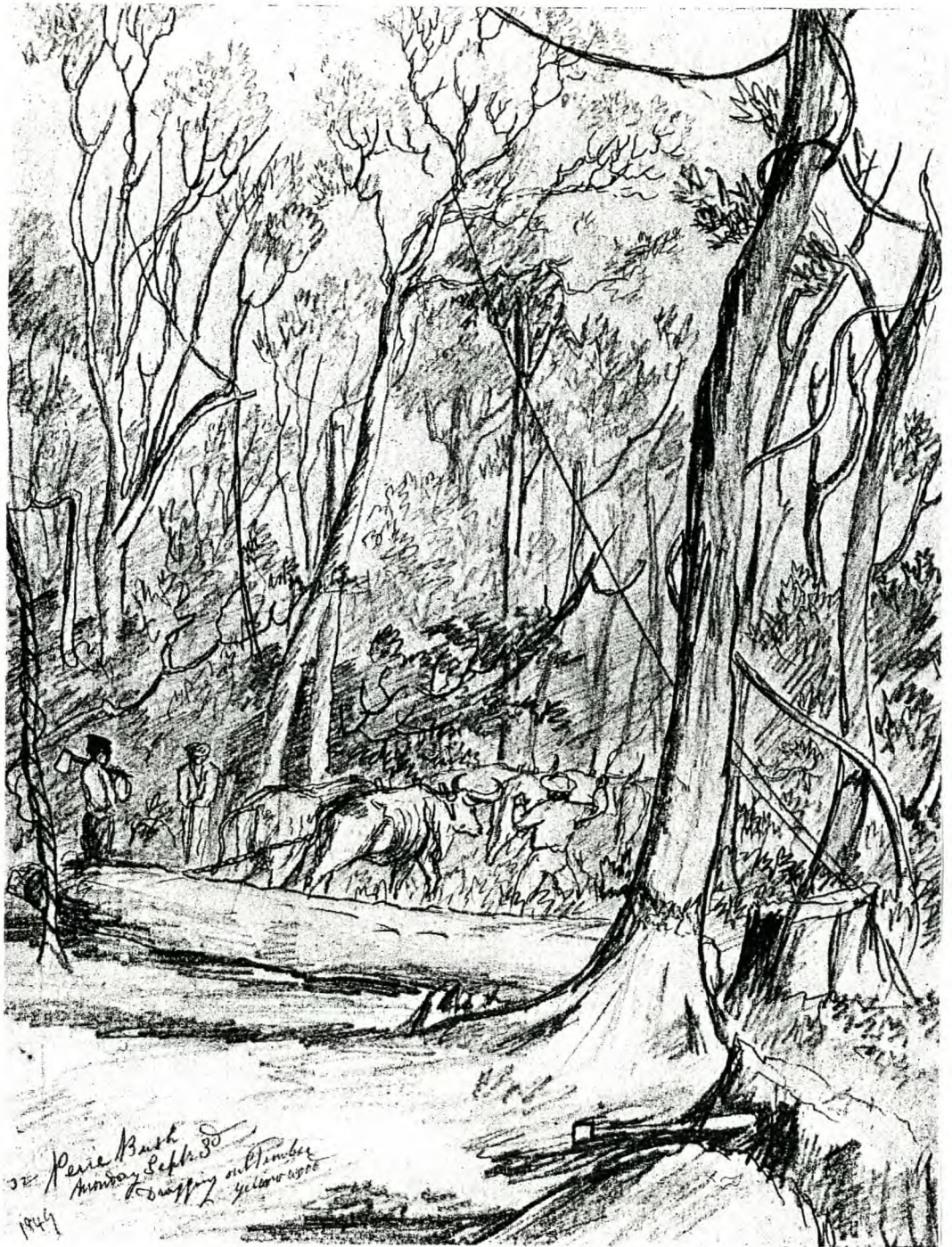
Afbeelding 22: Allain Mallet, *Kaap van Goeie Hoop*. (1683)  
(Vergunst 2001: 69)





**Afbeelding 23:** John Thomas Baines, *Bymeakaarkomplek van die Patroolie teen die aand in 1847 onder Spitzkop naby Murry's Krantz.* (1814) (Diemont 1975: 45)





**Afbeelding 24:** John Thomas Baines, *Houtkappers wat hout wegsleep.*  
(Diemont 1975: 91)





Afbeelding 25: John Thomas Baines, *Boesmansrivier*.  
(Diemont 1975: 51)





**Afbeelding 26:** John Thomas Baines, *Boesmans Krantz, Baviaans Rivier*.  
(Mitchell 1994: afbeelding 5.9)





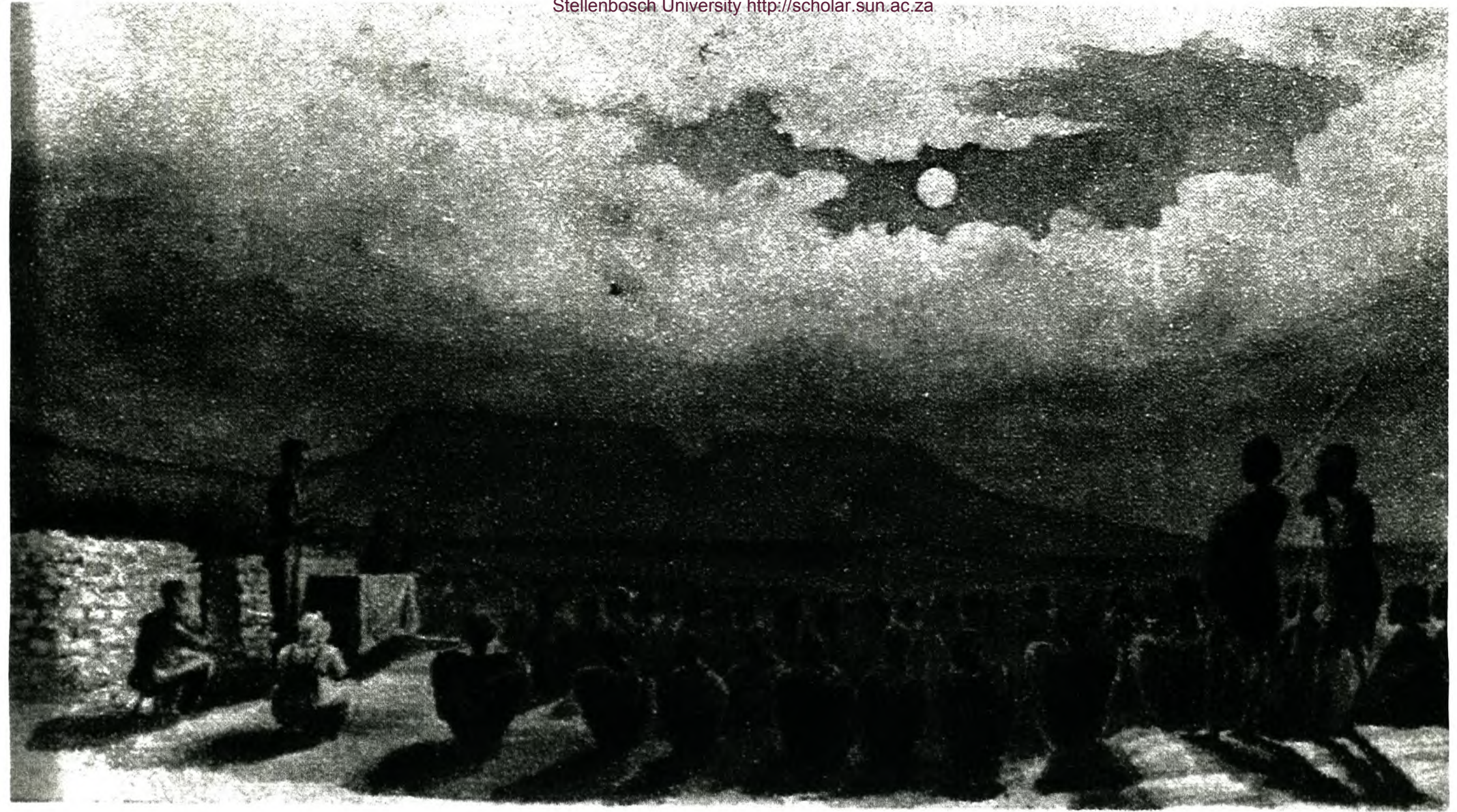
**Afbeelding 27:** Thomas Baines, *Aanval op Mocomo se Vesting*. (1851).  
(Kennedy 1966, Volume 1: 63)





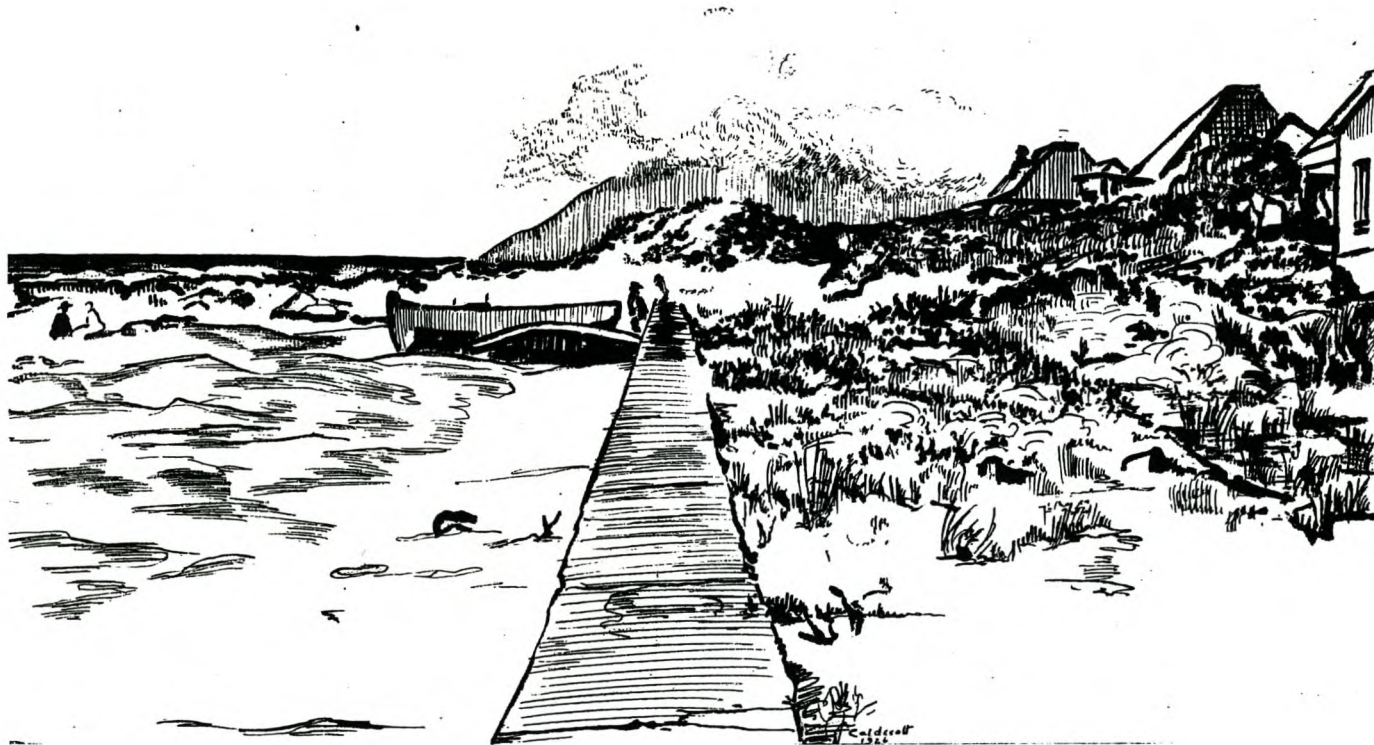
**Afbeelding 28:** *Seekoeijagteing in die Maricorivier.* (1835)  
(Kennedy (volume 1) 1966: 157)





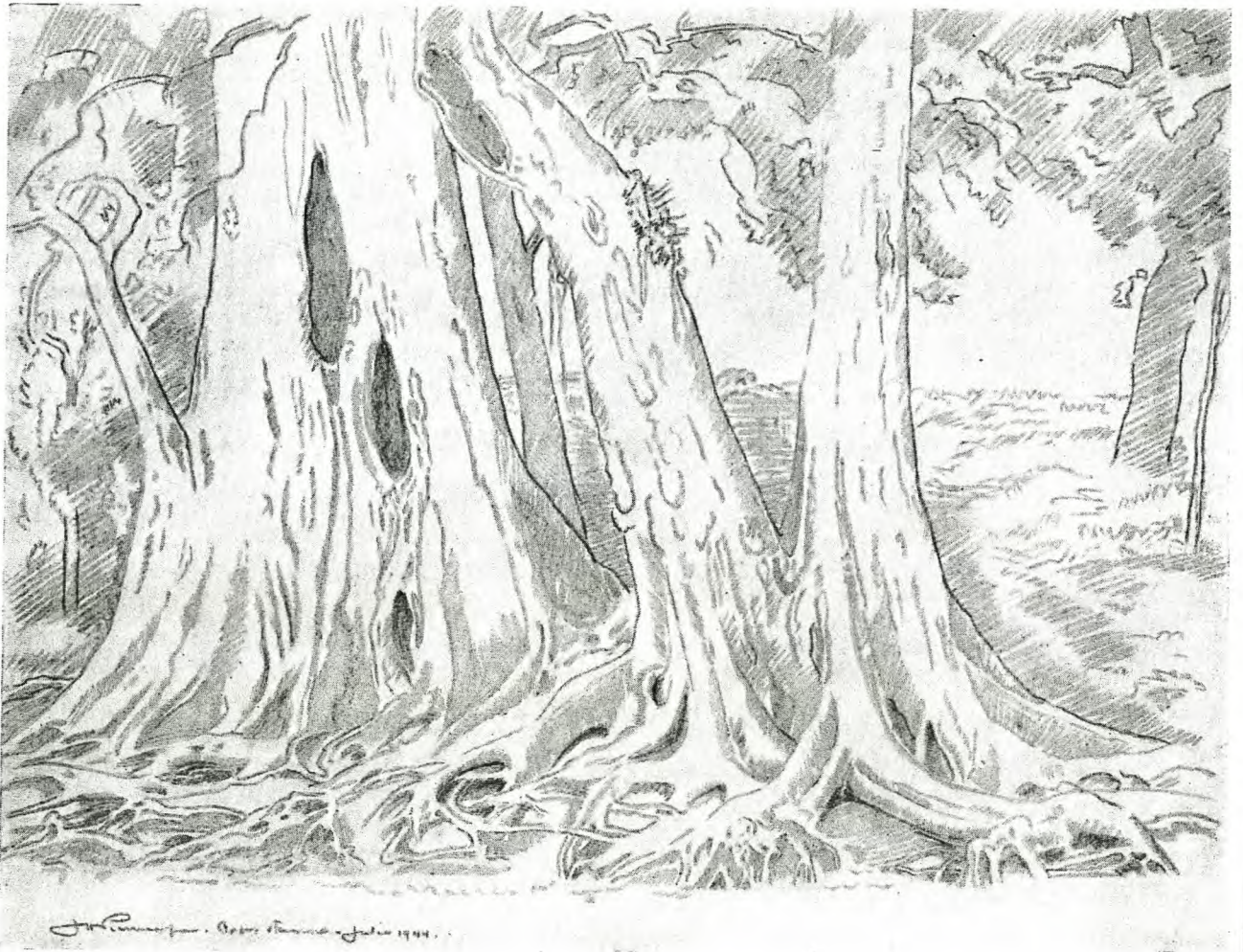
**Afbeelding 29:** Charles Davidson Bell, *Aanddiens in Morija*. (1834)  
(Kennedy (volume 1) 1966: 135)





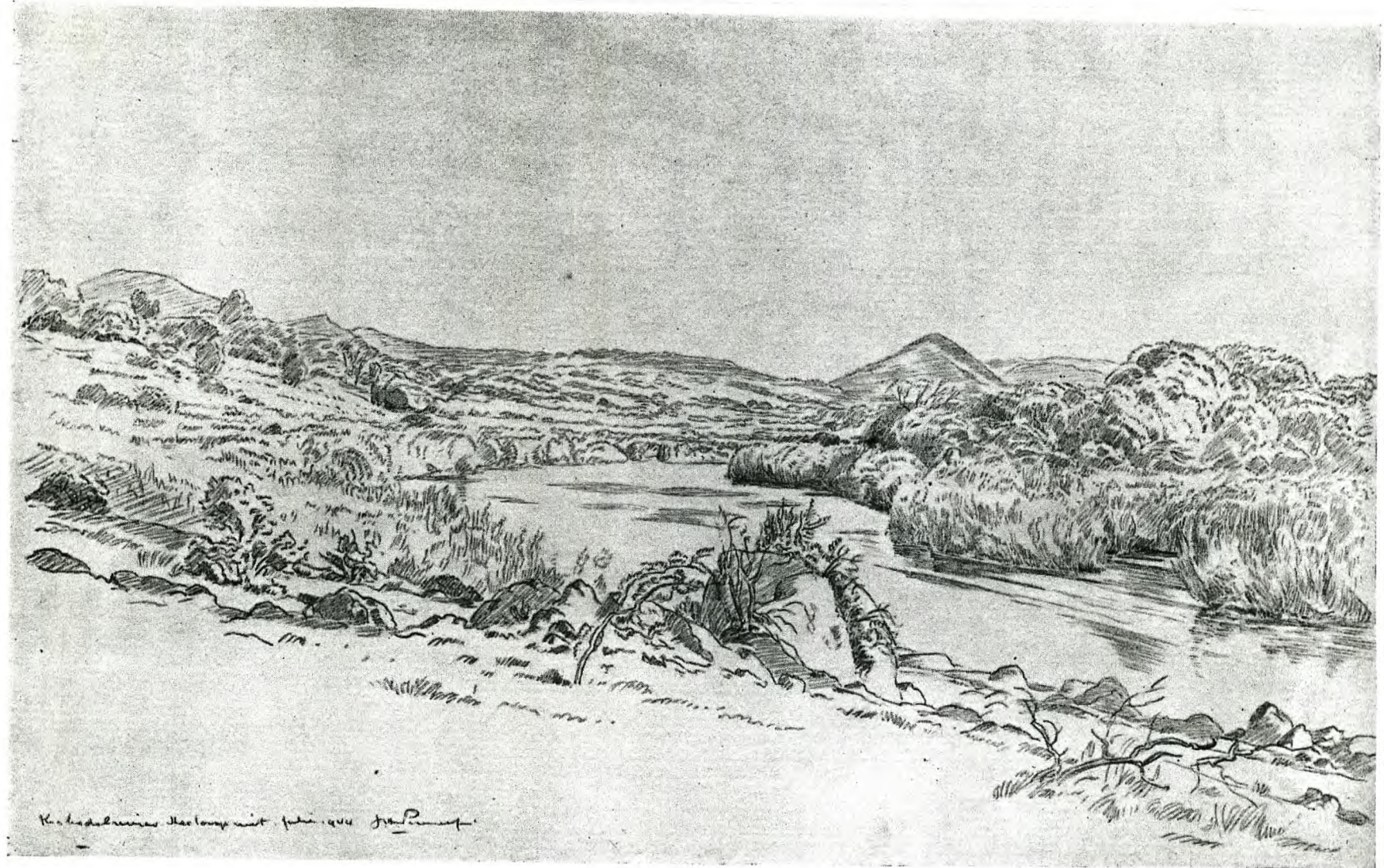
**Afbeelding 30:** Strat Caldecot. *Strandtoneel*.  
(Scholltz 1970: afbeelding 58)





**Afbeelding 31:** Hendrik Pierneef, *Boomstamme*. (1944)  
(Grosskopf 1945: figuur 13)





**Afbeelding 32:** Hendrick Pierneef. *Krokodilrivier*. (1944)  
(Grosskopf 1945: Afbeelding 15)





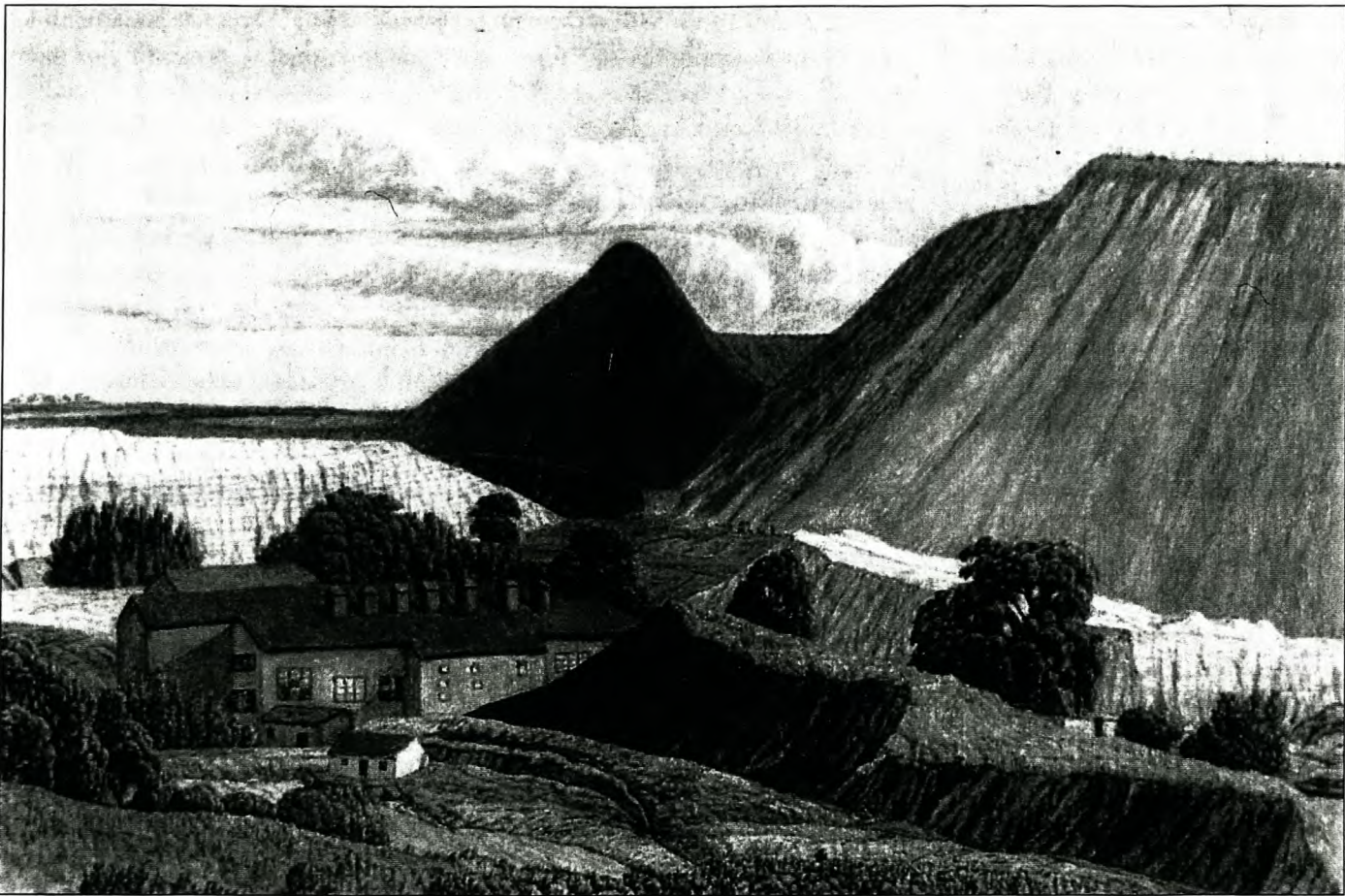
**Afbeelding 33:** Gerhard Bengu, *Ongetitelde Landskap*.  
(Miles 1997: 28)





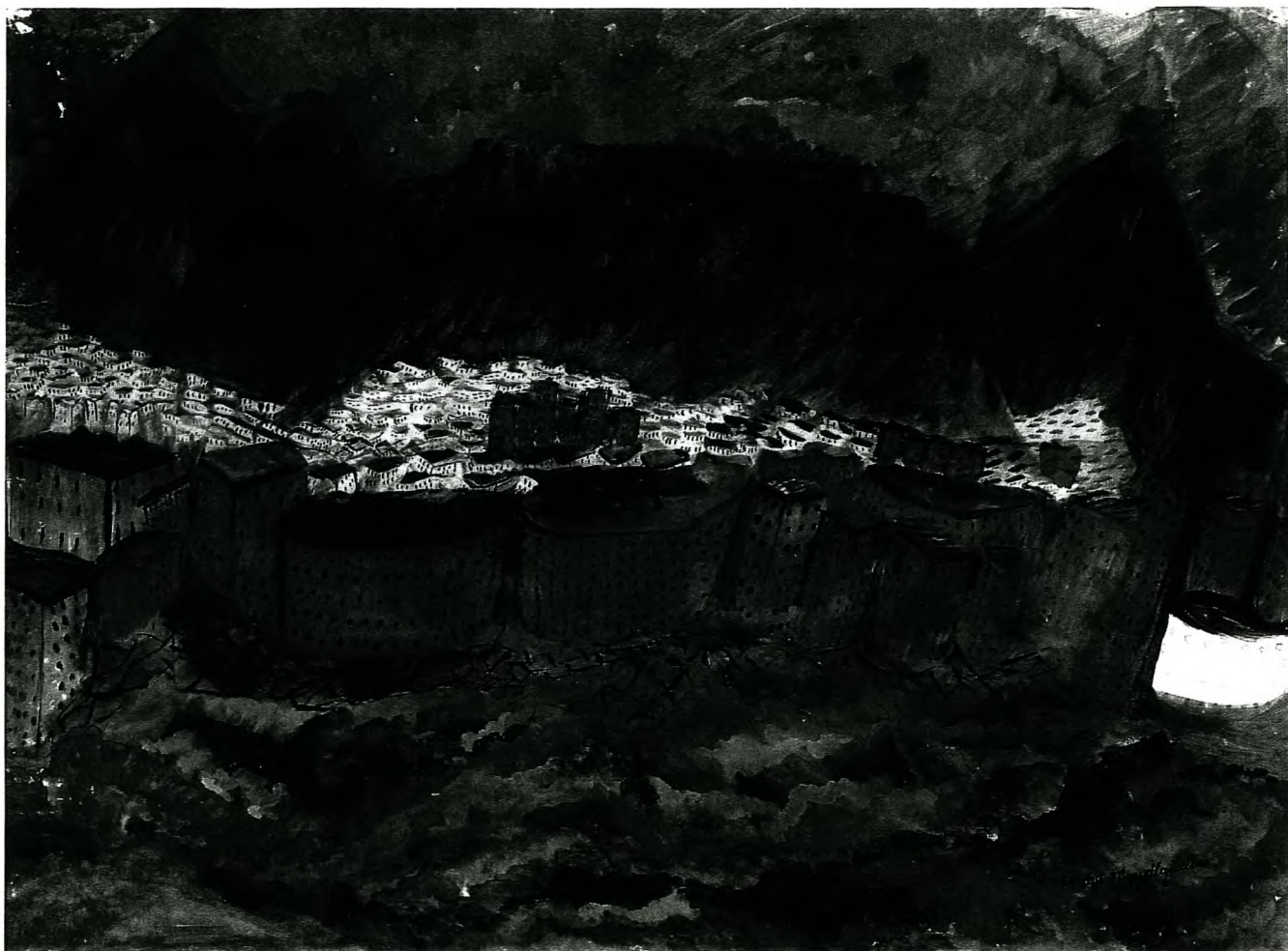
**Afbeelding 34:** John Koenakeefe Mohl, *Hierdie groei uit 'n rommelhoop.*  
(Miles 1994: 8)





**Afbeelding 35:** Moses Tladi, Koonmyne. (1929)  
(Miles 1997: 65)





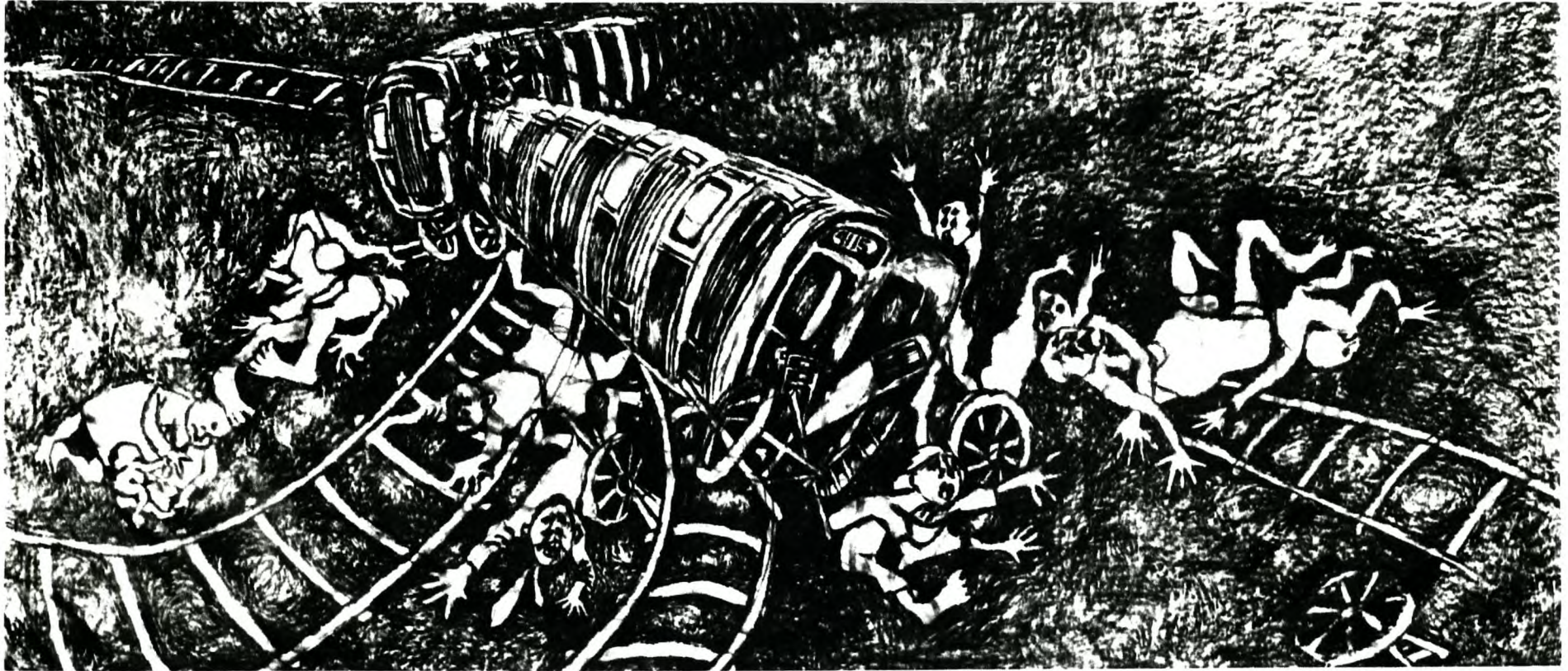
**Afbeelding 36:** Gladys Mgudlandlu, *Uitsig oor Kaapstad*. (1961)  
(Miles 2002: 63)





**Afbeelding 37:** Dumile Feni, *Afrika Guernica*.  
(De Jager 1992: 60)





**Afbeelding 38:** Dumile Feni. *Treinongeluk*. (1966)  
(De Jager 1973: Afbeelding 27)





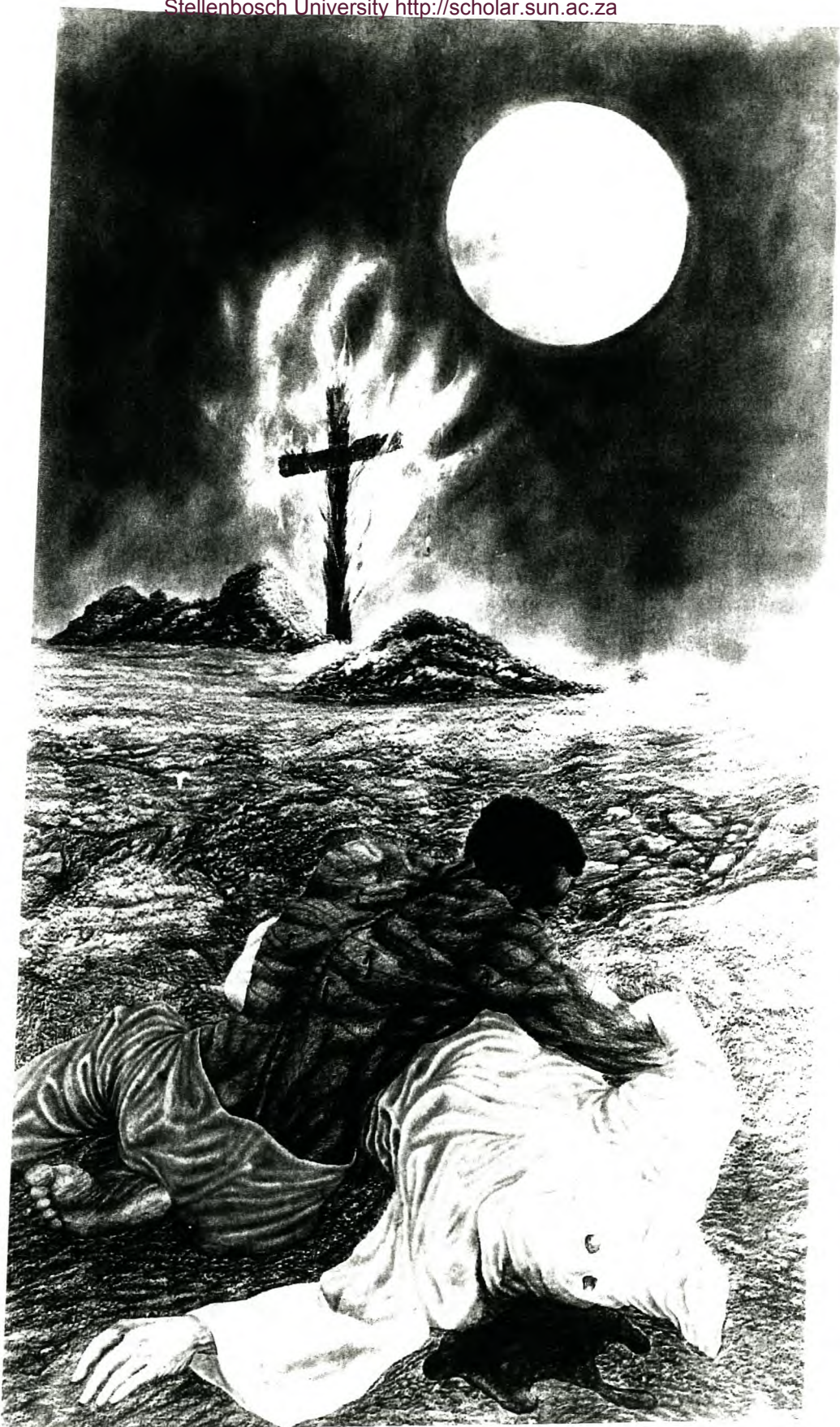
Afbeelding 39: Judas Mahalangu, *Kruisiging* (1975)  
(De Jager 1992: 80)





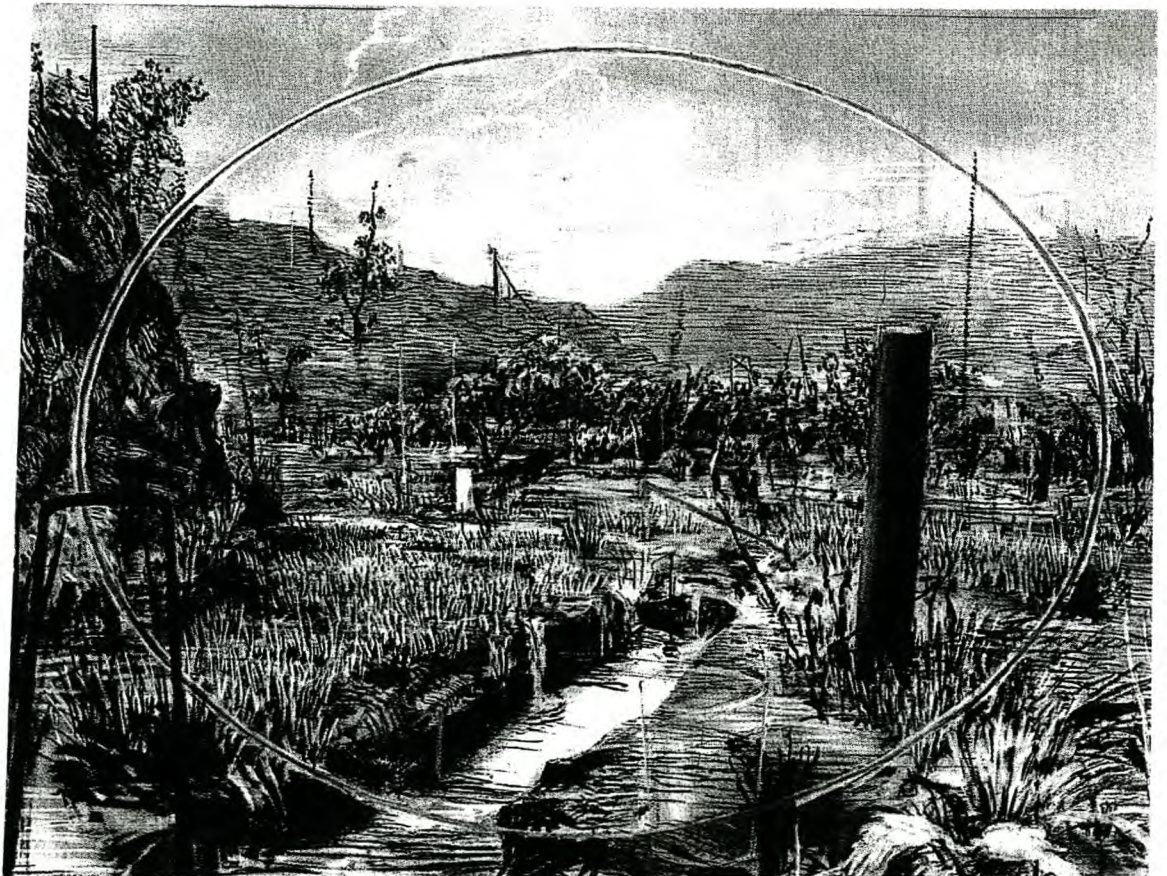
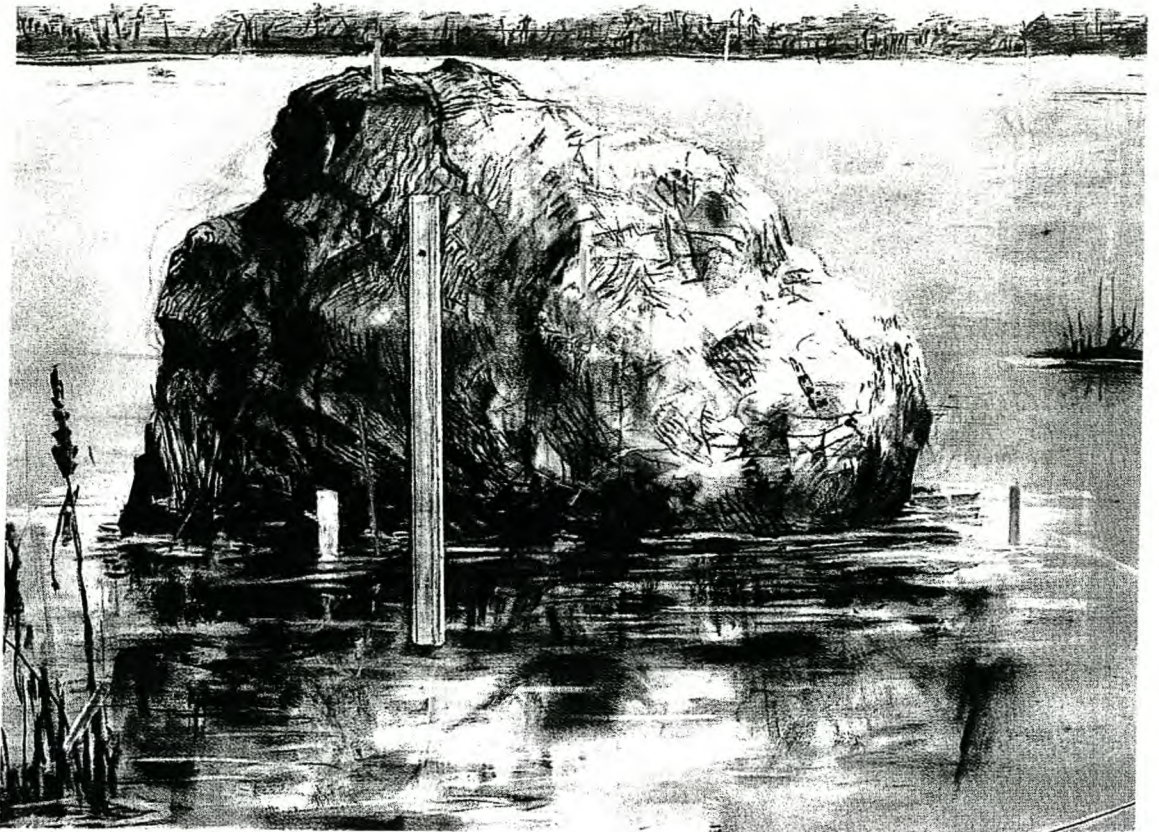
Afbeelding 40: Judas Mahlangu *Dooop* (1975)  
(De Jager 1992: 81)





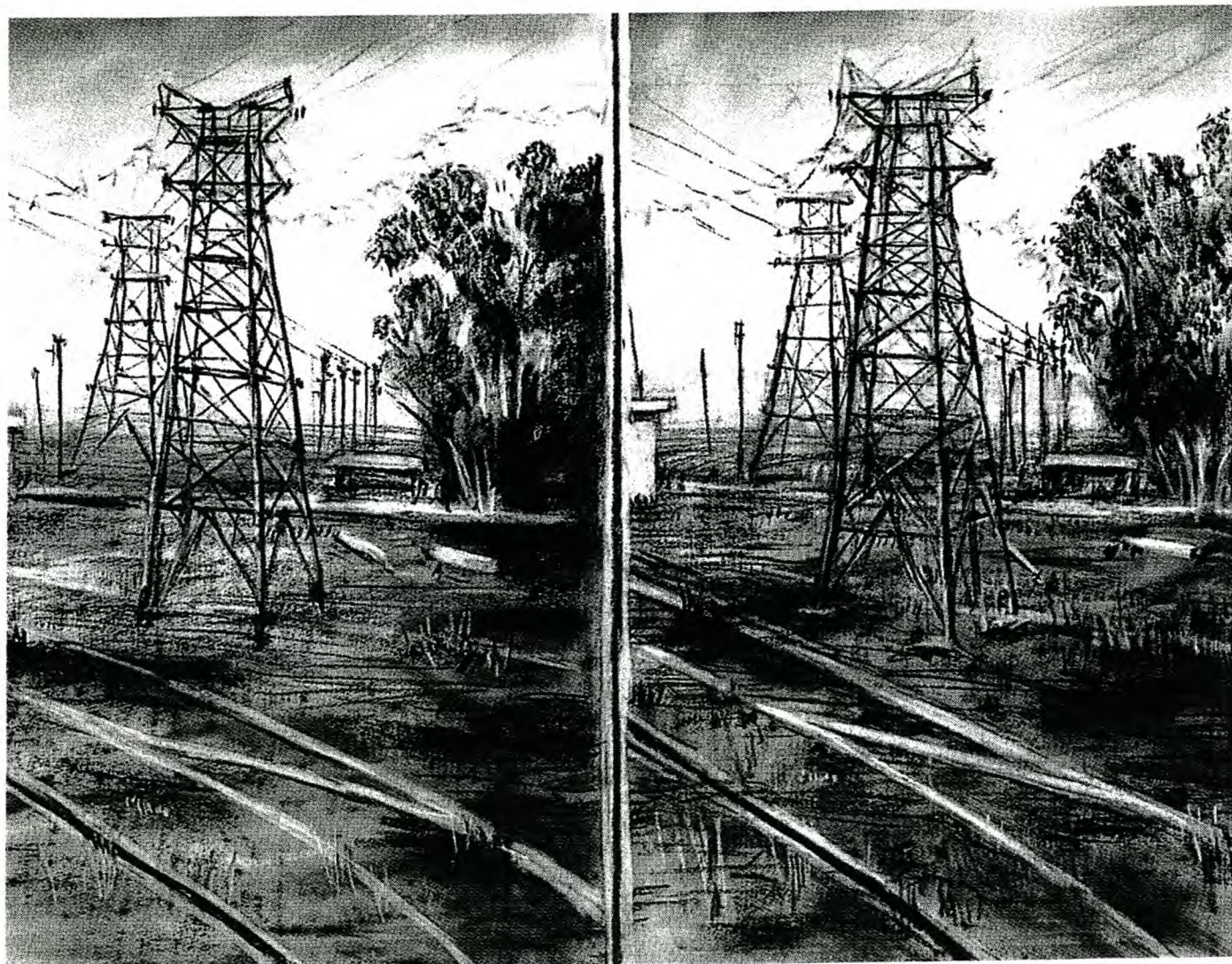
Afbeelding 41: Fikile Magadlela, *Detail uit "Roots" reeks.*  
(Ferris & Moore 1990: 54)





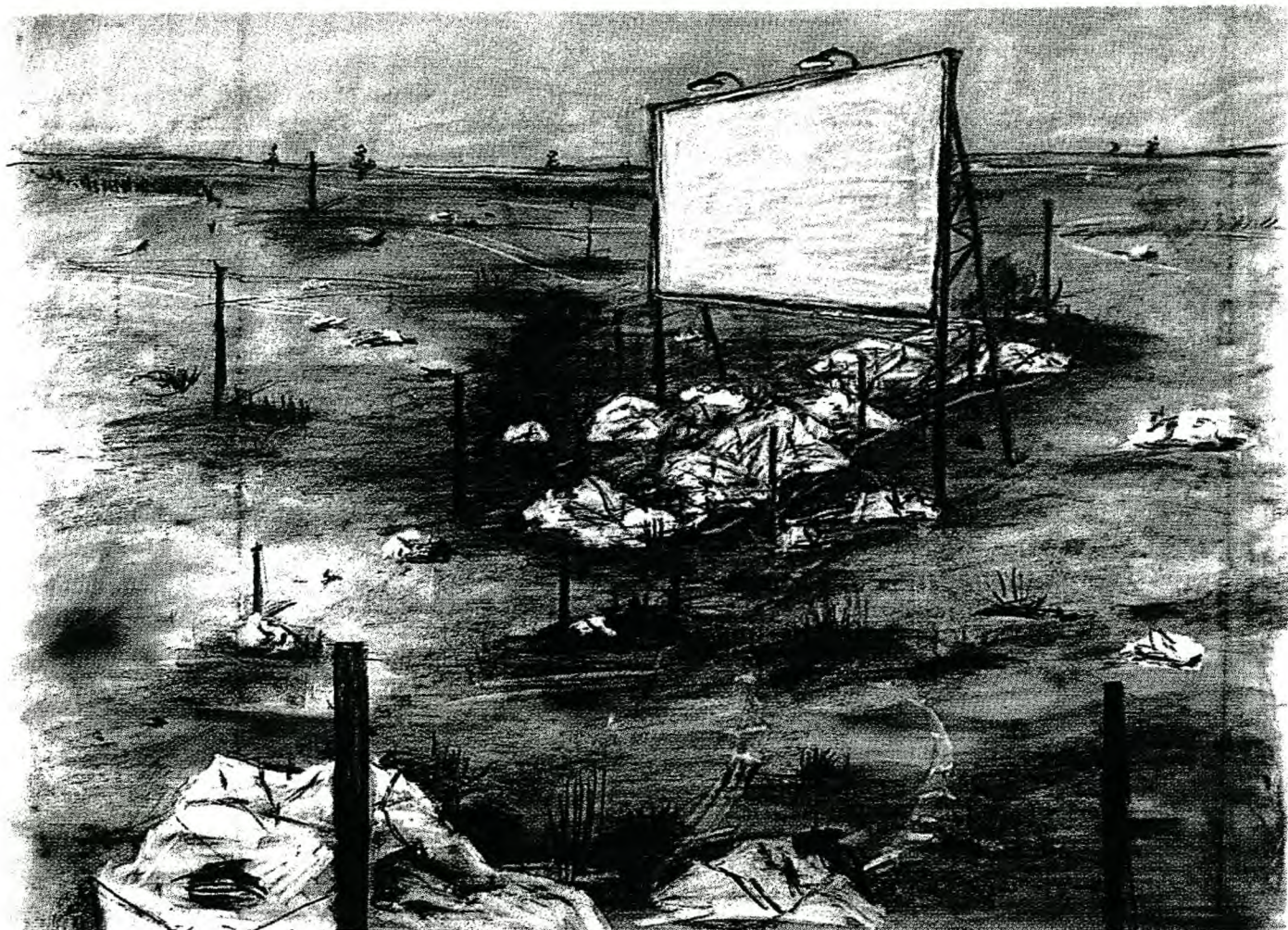
Afbeelding 42: William Kentridge, *Tekeninge uit Koloniale Landskappe*. (1995-1996)  
(Cameron, Christo-Bakargiev & Coetzee 1992: 22)





**Afbeelding 43:** William Kentridge, *Tekeninge uit Stereoskoop*. (1999).  
(Cameron, Christo-Bakargiev & Coetzee 1992: 28)





**Afbeelding 44:** William Kentridge, *Detail uit Felix in Ballingskap*. (1994)  
(Cameron, Christo-Bakargiev & Coetzee 1992: 123)





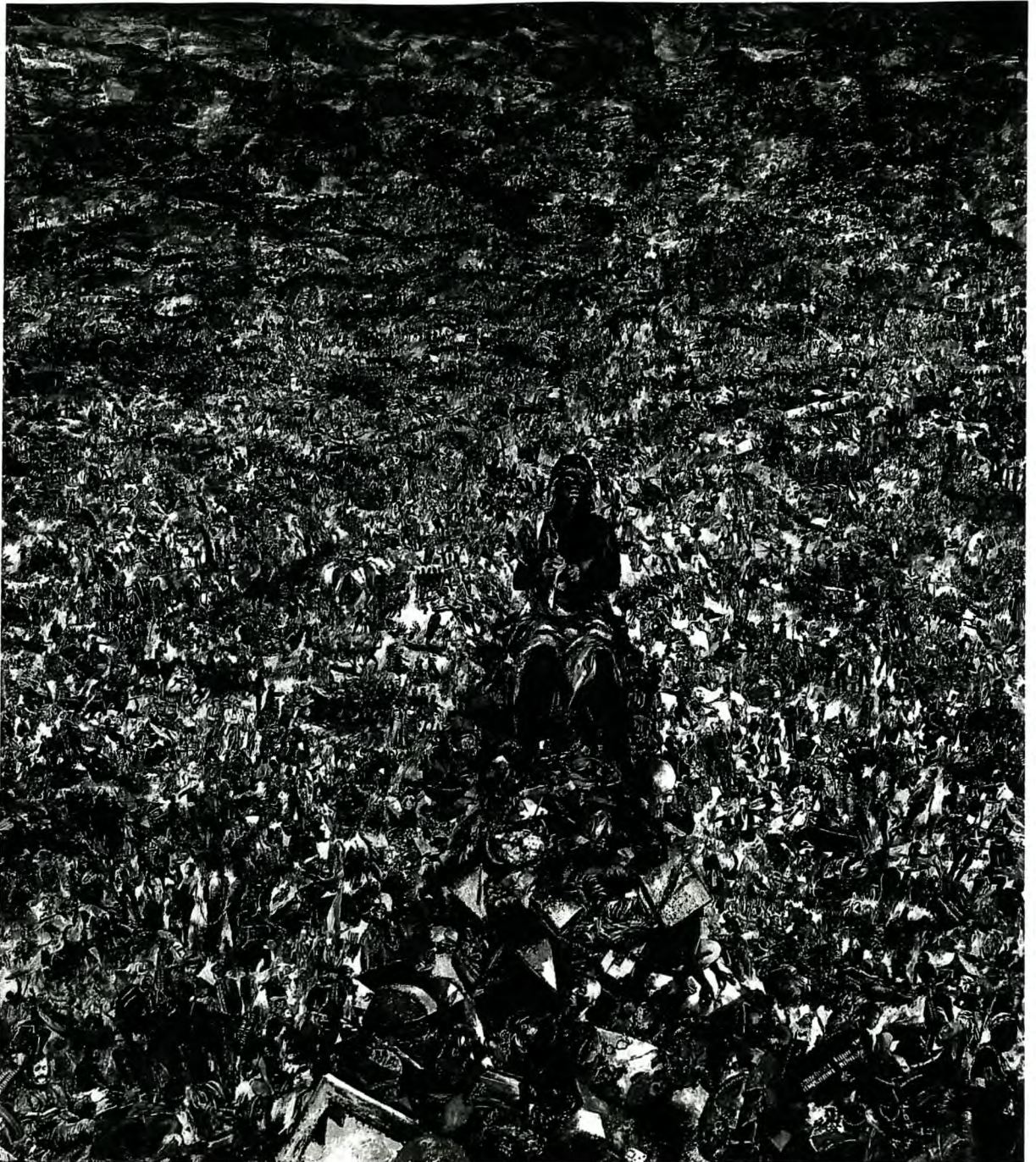
**Afbeelding 45:** William Kentridge, *Detail uit Felix in Ballingskap*. (1994)  
(Cameron, Christo-Bakargiev & Coetzee 1992: 126)





Afbeelding 46: Eugene Delacroix, *Vryheid lei die Volk.*(1830)  
( Flemming 1995: 514)





**Afbeelding 47:** Penny Siopis, *Patience op 'n monument - 'n historiese kildery*. (1988)  
(Herreman 2001: 99)





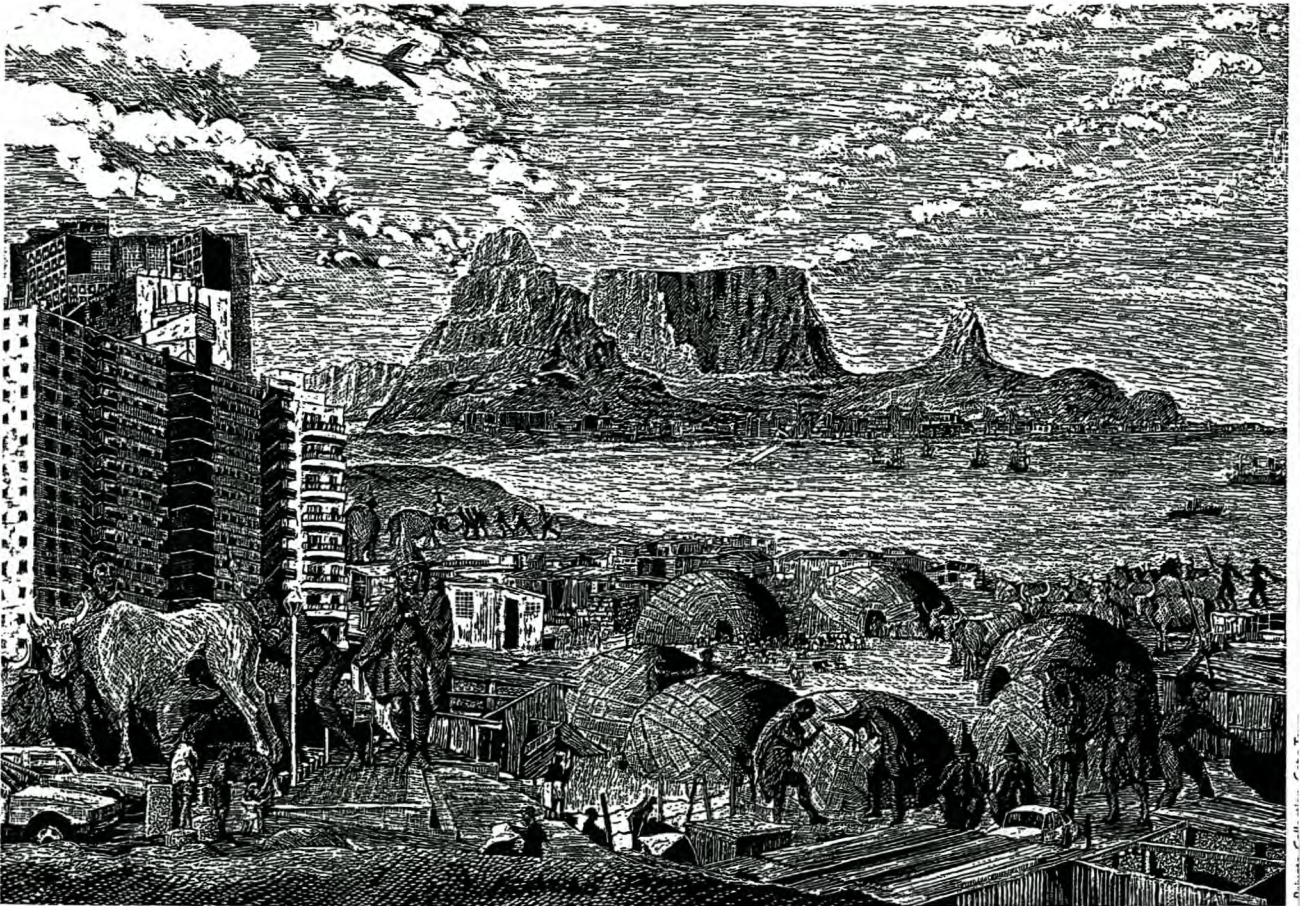
Afbeelding 48: Penny Siopis, *Opstapeling van wrakstukke*. (1989)  
(Herreman 2001: 97)





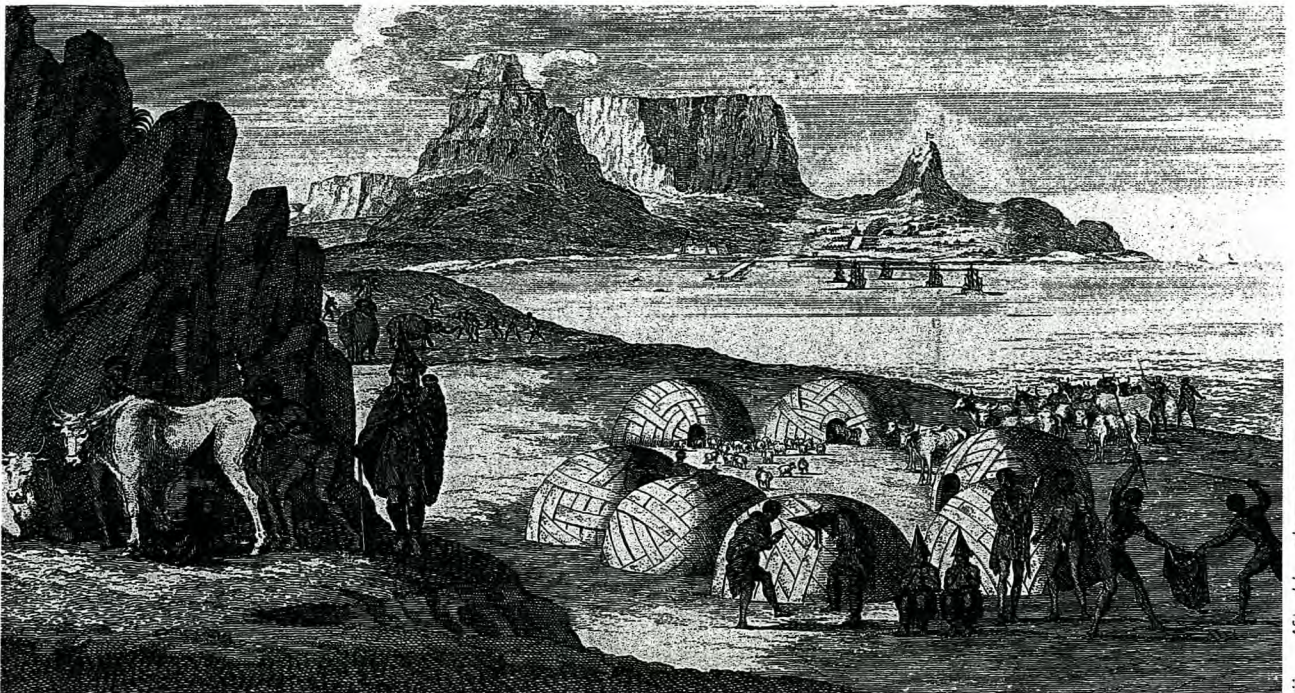
**Afbeelding 49:** Gabriel Clark-Brown, *Shaun-James Mthethwa (swart albino kunstenaar) en sy agent, Kruispad, Kaapstad. (1998)*  
(Vergunst 2001: 29)





**Afbeelding 50:** Katherine Bull, *Milnerton*. (1998)  
(Vergunst 2001: 23)





**Afbeelding 51:** Abraham Bogaert, *Kaap van Goeie Hoop*. (1711)  
(Vergunst 2001: 23)





Afbeelding 52: Willie Bester, *Kruispaaie*. (1994)  
(Herreman 1999: 27)



## **Deel twee: Katalogus van ateljeewerk**





**Afbeelding I** : *Koloniale Landskap*. (2000). 60 x 20 cm. Conté tekening.





**Afbeelding II:** *Spore*. (2001). 40 x 60 cm. Conté tekening.





**Afbeelding III:** *Verdorpe Landskap*. (2001). 40 x 30 cm. Conté tekening.





**Afbeelding IV:** *Hoefyster*. (2000). 30 x 20 cm. Conté tekening.





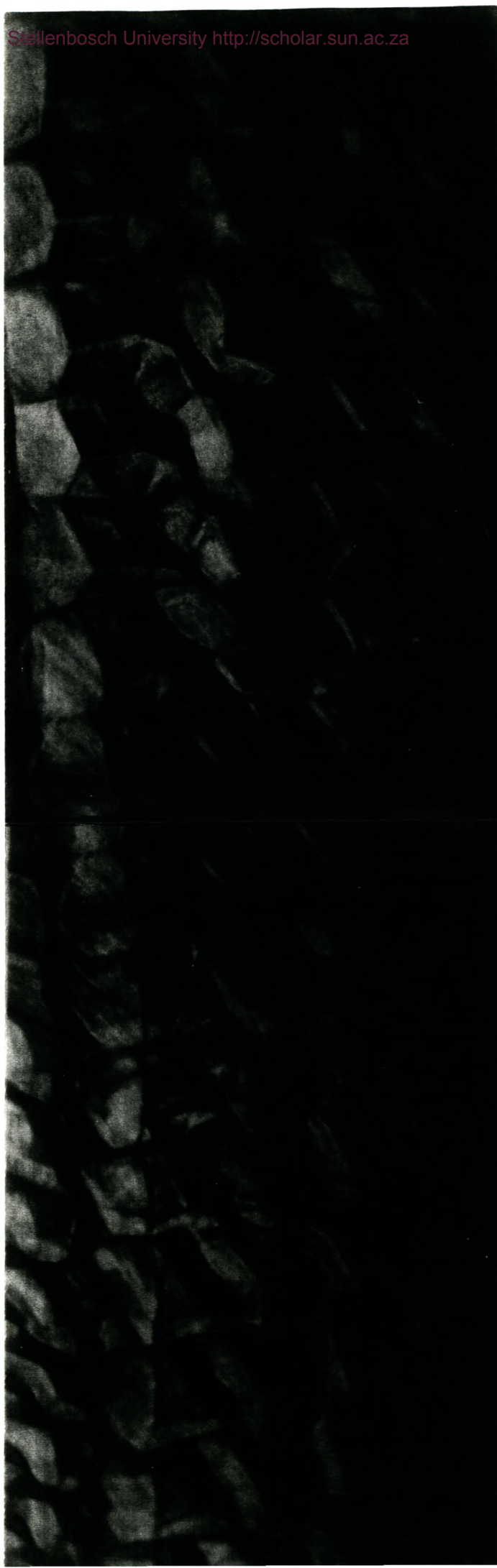
**Afbeelding V:** *Afdruk*. (2001). 30 x20 cm. Conté tekening.





**Afbeelding VI:** *In die Verbygaan.* (2001). 30 x 20 cm. Conté tekening.





**Afbeelding VII: 4 x 4 .(2002). 150 x 30 cm. Conté tekening.**





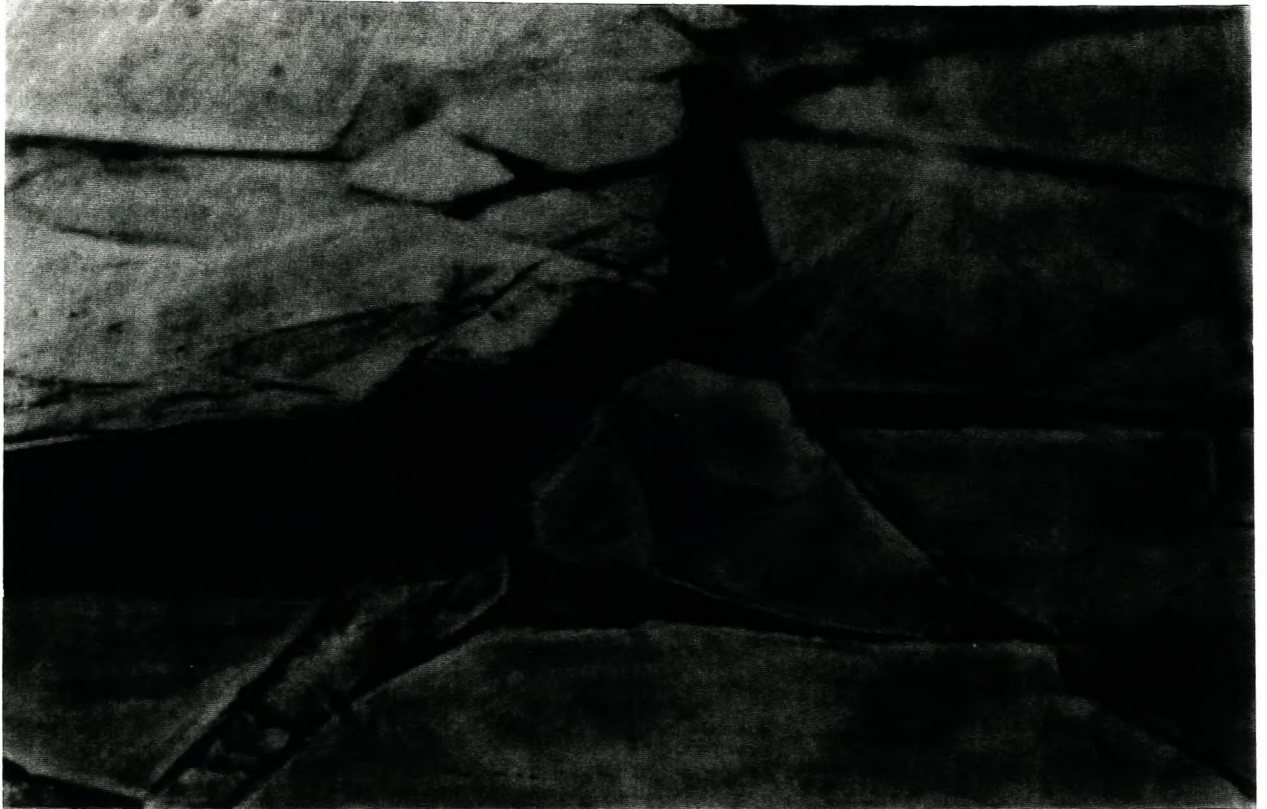
Afbeelding VIII: *Bloeityd*. (2001). 120 x 25 cm. Conté tekening.





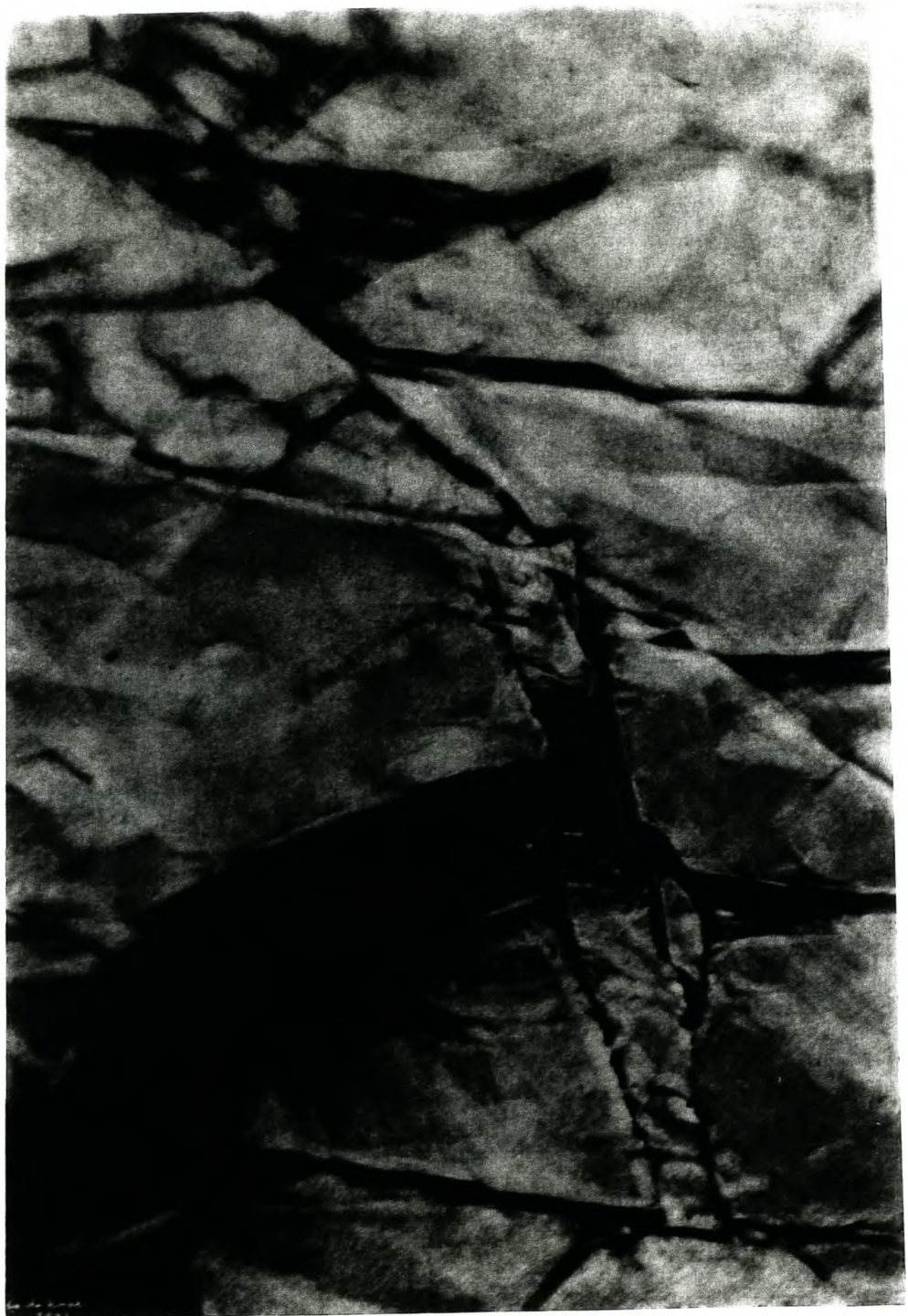
Afbeelding XI: *Tentakels*. (2002). 60 x 40 cm. Conté tekening.





**Afbeelding IX:** *Skeur (horisontaal)*. (2002). 60 x 40 cm. Conté tekening.





**Afbeelding X:** *Skeur (vertikaal)*. (2002). 40 x 660 cm. Conté tekening.





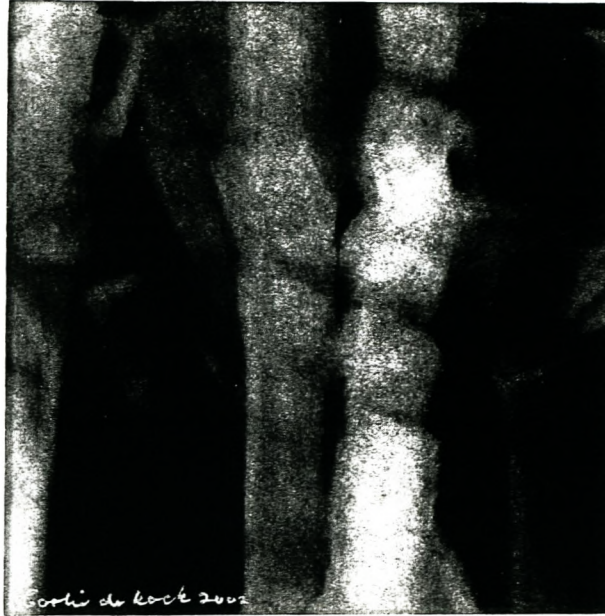
Afbeelding XII: *Oneidigheid*. (2001). 40 x 60 cm. Conté tekening.





**Afbeelding XIII:** *Oorblyfsels*. (2002). 40 x 60 cm. Conté tekening.





**Afbeelding XIV:** *X-straal*. (2001). 10 x 10 cm. Conté tekening.





**Afbeelding XV:** *X-straal*. (2001). 10 x 10 cm. Conté tekening.





**Afbeelding XVI:** *X-straal*. (2001). 10 x 10 cm. Conté tekening.



## **Teken, landskap en realiteit**

Hierdie uitstalling fokus op teken as visuele taal en landskap as 'n sistematiese en gestruktureerde benadering tot die uitbeelding van natuurlike verskynsels. Visuele beelde funksioneer binne 'n Suid-Afrikaanse konteks. Daar lê 'n sterk metaforiese betekenis in my keuse van conté en houtskool as tekenmedium: dit bied die moontlikheid om te teken, uit te vee en weer bo-oor te teken. Die medium word gevolglik 'n metafoor vir tydelikheid, verandering en uitwisbaarheid. Die feit dat al hierdie tekeninge met die hand en sonder enige elektroniese hulpmiddels uitgevoer is, beklemtoon arbeid en tyd sowel as die tekenwaarde van materie. Dit is 'n produk van menslike inspanning en nie van tegnologie nie. Tekeninge is soms skeef en die rande rondom tekeninge is soms nie meer heeltemal wit nie – dit beklemtoon tegniese vaardigheid en vakmanskap tot die proses van kunsmaak in teenstelling met kunsmatige, masjienvervaardigde beelde. Die visuele beskrywing van die sigbare wêreld word ondersoek deur vrae te stel oor realiteit en afbeelding; oorsprong en kopie. Landskap word beskou as 'n oppervlak waarop verskillende generasies hulle geskiedenis skryf en herskryf en funksioneer as gekodeerde tekste. Die simboliese waarde van landskap binne die verskillende geskiedenis van Suid-Afrika dien as verwysingsraamwerk vir die uitstalling. Tekeninge uit die verlede het bygedra tot die uitvoering van mag en oorwinning en heerskappy binne die koloniale konteks gevestig. Gedurende die weerstandsjare in Suid-Afrika is landskap aangewend as politieke wapen en onderdrukte groepe het hulle vryheid deur visuele beelde geproklameer. Hierdie versameling is my persoonlike interpretasie van landskap binne 'n postkoloniale Suid-Afrikaanse konteks.

### **1. Die verhouding tussen tekeninge en werklikheid**

#### ***Weerkaatsing***

*In die windlose, wasige vroegoggendlig*

*In verleë afsydigheid gehul.*

*Staan die bome op die oorkantste wal*

*Maar kyk, die metaalgladde watervlak stal*

*Hulle onderstebo arabaskhelder uit,*

*Aan onsigbare haarwortels hang hul gewig*



*Met splitsende takwerk sekuur ingevul.  
Op gietstaal die gitswart bevestiging  
van ongedeerde identiteit:  
afbeelding oortref weer die werklike ding.*

(Elisabeth Eybers 1993)

Elisabeth Eybers se gedig *Weerkaatsing* som in 'n groot mate die simboliese betekenis van my tekeninge op. Dit betrek nie net die natuur nie, maar fokus ook op die verhouding tussen weerkaatsing en werklikheid. My tekeninge fokus op die verhouding tussen visuele nabootsing en werklikheid.

### 1.1 Verskuiwing van realiteit

Ek gebruik foto's as primêre bron van kennis en verwerk dit dan tot tekeninge<sup>13</sup>. Tekeninge is dus 'n derderangse weergawe van natuurlike verskynsels op 'n bepaalde tydstip en plek – 'n nabootsing van 'n nabootsing. Tekeninge kom miskien uiters realisties voor, omdat dit lyk soos baie groot swart-en-wit foto's. Foto's word dikwels as realiteit of waarheid aan kykers voorgedhou. Daar ontstaan in der waarheid 'n soort visuele spanning, omdat kykers nie onmiddellik seker is of dit tekeninge of foto's is nie.

Realisme is egter relatief. Dit behoort nie te verwys na 'n absolute begrip van dit wat werklik is nie. Die werklikheid het 'n historiese sowel as 'n veranderlike karakter binne verskillende periodes en kulture. Dit bestaan tussen 'n sameloop van visuele uitbeelding en dit wat 'n spesifieke gemeenskap as realiteit aanvaar<sup>14</sup>. Aangesien baie mense geleer het om foto's as visuele waarheid te lees, word my voorstellings van landskappe maklik geles en as realisties geïnterpreteer<sup>15</sup>. Die korrelasie tussen voorstelling en objek bestaan egter tussen tekeninge en die

---

<sup>13</sup> C. Lindey beweer in *Superrealist painting and sculpture* (1980: 20) dat kopiëring 'n lang en sterk tradisie in die Westerse kunsgeskiedenis het. Dit is tot en met die Renaissance toegepas en het tot vandag toe oorleef as onderrigmetode. Beelde wat deur kopiëring tot stand gekom het, is egter grootliks bewonder weens die manier waarop kunstenaars die oorspronklike getransformeer het tot 'n nuwe visuele uitdrukking (Lindey 1980: 20).

<sup>14</sup> <sup>14</sup> Die realisme van 'n beeld moet verstaan word in terme van 'n stel waardes of kodes wat kultureel bepaal is en nie in verhouding tot 'n onveranderlike universele visuele ervaring nie (Bryson 1983:13).

<sup>15</sup> Lucie-Smith (1994: Inleiding) herinner lesers weer in *American Realism* aan die problematiek rondom die term realisme. Hy glo dat daar twee interpretasies of weergawes van dit wat as waar of eg of werklik beskou word,



foto's wat as inligtingsbron gebruik is en nie tussen tekening en die natuur nie. Daar ontstaan dus 'n illusie by kykers en die grense van "realiteit" verdof.

'n Spanning word tussen die kyker se onmiddellike reaksie en betewete geskep. My tekeninge lyk in die eerste plek soos die werklikheid of waarheid, in die tweede plek soos foto's en is uiteindelik net tekeninge. Ek probeer om deur middel van misleiding die kompleksiteit van gesosialiseerde persepsie te verskuif. Deur 'n illusie te skep, word realiteit in der waarheid verskuif.

Jean Baudrillard se argumente vir die verdwyning van realiteit bied 'n interessante konseptuele raamwerk vir hierdie tekeninge. Nietzsche het reeds gedurende die middel van die negentiende eeu aangevoer dat waarheid nie dieselfde as werklikheid is nie. Die werklikheid as 'n wêreld van verhewe idees (soos deur Plato beskryf) verdwyn by Nietzsche en maak plek vir 'n "ware realiteit" van woorde, van toeval en van pluraliteit. (van Gils 1986: 83)<sup>16</sup>. Die werklikheid as sodanig verval gevolglik. Ons vind by Baudrillard 'n besef van die verlies van werklikheid en betekenis en die afskaffing van die ware wêreld<sup>17</sup>. Ons leef in 'n tydperk van simulatie: die mag van die illusie.

Baudrillard beskryf volgens van Gils (1986: 83) die negentiende eeu as 'n era van die verwoesting van die sin en die opkoms van die sin. Die twintigste eeu word daarteenoor gekenmerk deur die verval van die sin van betekenis. Nou heers die mag van die illusie.

---

bestaan: konseptuele realisme en perseptuele realisme. Konseptuele realisme verwys na dit wat 'n kyker ervaar as fisies aanwesig op 'n bepaalde tydstop en plek. Hy onderstreep die feit dat hierdie term tot 'n groot mate deur ervaring beheer word - nie net deur dit wat waargeneem is in die verlede nie, maar ook die manier waarop dinge waargeneem is. Perseptuele realisme konsentreer op sig en poog om verskynsels waar te neem sonder om vooropgestelde idees te koester. Lucie-Smith voer aan dat perseptuele realisme in sy sterkste vorm 'n dokumentasie is van die manier waarop lig op objekte val en objekte ontbloot, eerder as die objekte self. Dit word onderbreek deur die teenwoordigheid van objekte. "Perseptuele realisme" is volgens Lucie-Smith sterk beïnvloed deur ons ervaring van fotografie en alle vorme van fotografiese beelde. Dit het die afgelope eeu al hoe duideliker geword dat die kamera 'n misleidende aanduider en dokumenteerder van die karakter van visuele realiteite is (Lucie-Smith 1994: Inleiding).

<sup>16</sup> W. van Gils se *Realiteit en illusie als schijnvertoning* (1986: 83) verwys na Nietzsche se invloed op Baudrillard: "de 'waarheid' niet meer is dan een beweeglijk leger van metaforen, metonymieën, antropomorfismen" ( Nietzsche aangehaal in Van Gils 1986: 83).

<sup>17</sup> Volgens Van Gils (1986: 84) sien Baudrillard tekens nie meer as voorstellings van een werklikheid nie, maar as *simulacra* (skynvertonings).



Baudrillard staan dus as dekonstruktiewistiese denker bekend<sup>18</sup>. Die teenstellings van subjek teenoor objek, individu teenoor gemeenskap en waarheid teenoor onwaarheid verval. Volgens Baudrillard verval die probleem van oorsprong van tekens (Van Gils 1986: 93). 'n Verhouding van weerspieëling, oorspronklike of analogie bestaan dus nie tussen tekens nie. Ons kan gevolglik aflei dat alles reproduseerbaar is<sup>19</sup>. As daar tussen betekenaar en betekende 'n formele gelykwaardigheid bestaan, kan daar nie meer gedink word aan een ambivalente of dubbelwaardigheid van 'n teken nie. Dit is dus niks meer as een kode van vorme waarin die tekens totstand kom nie.

Baudrillard maak gevolglik 'n einde aan die opvatting dat 'n teken in betekenisvolheid, simboliese hoedanigheid en dubbelsinnige posisie een bepaalde waarde sou verteenwoordig. My tekeninge verwys ook nie na net een werklikheid nie. Die tekeninge sowel as die foto's is albei flousings. Ons weet self nie eers of die oorspronklike landskap eg was nie. Waarde en gelykwaardigheid verval. My tekeninge is nie gelykwaardig aan die foto's of die oorspronklike landskap nie. Die tekeninge het ook nie noodwendig groter waarde as die foto's of die landskap self nie. Hierdie tekeninge kom deur middel van duplisering tot stand. Daar word 'n illusie geskep ('n illusie van werklikheid, 'n illusie van 'n foto) en die idee van realiteit word in der waarheid verskuif.

## 1.2 Betekenis as gevolg van verskil

Ek probeer om tekeninge te skep wat sintuiglik stimulerend is, maar wat ook die kyker se denke aangryp. Dit is 'n poging om die sensuele en die konseptuele te versoen. 'n Kriptiese sisteem vir die ontbloting van versteekte betekenis word verbind met die simboliese (waar simbool verstaan word as 'n teken met 'n spesifieke bepaalde betekenis wat onveranderd binne 'n bepaalde konteks funksioneer). Sien byvoorbeeld **afbeelding II**, waar perdespore se beweging oor die grond uitgebeeld is. Die perdehoefysters staan sentraal binne die Afrikaner se kultuur en dien ook as simbool van geluk. Hier dra dit ook betekenis as aanduier van beweging en die verloop van

---

<sup>18</sup> Volgens Van Gils (1986: 84) moet dit nie noodwendig gesien word as 'n teenpool vir konstruktiewisme of 'n eenmalige proses nie: "een daadwerklike *destructie* die steeds opnieuw tot stand komt."

<sup>19</sup> Van Gils haal Baudrillard direk aan: "Het is het tijdperk van die opkomst van tekens zonder traditie, zonder enige reminiscentie aan kastenselsel of feodaliteit" (1986: 93).



tyd. Die manier waarop die illusie van diepte geskep word (lig en donker kontraste) sowel as die vertikale formaat van die tekening dra ook betekenis omdat dit afwyk van tradisionele uitbeeldings van landskap in 'n panoramaformaat. **Afbeelding I** is geskep as parodie op koloniale voorstellings van landskap waar die panoramaformaat kyker en onderwerp skei in 'n ruimte / tyd-kontinuum. Die tekening illustreer hoe landskappe deur koloniale reisigers geobjektiveer is.

Ek beskou my tekeninge as beelde wat gegewe beelde reflekteer. Dit is duidelik nie 'n refleksie van realiteit nie. Tekeninge verkry betekenis in teenstelling tot ander beelde (foto's en koloniale uitbeeldings van landskappe) en nie deur te lyk soos 'n oorspronklike gegewe objek nie. 'n Poststruktureelste beskouing tot die totstandkoming van betekenis is relevant in die interpretasie van hierdie beelde.

Foucault onderskei tussen objekte ten opsigte van ooreenkoms en gelykenis. Sonder seleksie en uitsluiting is daar geen orde nie. Ooreenkoms voorveronderstel 'n primêre verwysing van beeld na realiteit. (Visker 1999: 51-53). Hiervolgens is die kopie 'n getroue weergawe van die oorspronklike. Gelykenis verwerp die idee van oorspronklike en afbeelding. Die kopie is gevolglik nie gebaseer op 'n bestaande model nie, maar vorm deel van 'n reeks beelde wat mekaar voortdurend reflekteer<sup>20</sup>. My voorstellings van Suid-Afrikaanse landskappe is nie beelde van oorspronklike landskappe nie, maar visuele beelde gebaseer op foto's en kan enige betekenis aanneem wat verband hou met ander visuele beelde wat kykers daarmee verbind. Die landskappe kan gesien word as 'n moontlike gelykenis van al die beelde wat daarmee verband hou. Die moontlikheid om beelde met mekaar in verband te bring is onbeperk en daarom laat dit eindelose ruimte vir die spel van die menslike verbeelding en denke. Anders as koloniale voorstellings van Suid-Afrikaanse landskappe is dit nie 'n ongebonde poging om universele waarheid of objektiewe kennis oor die land oor te dra nie. Die tekeninge is nie volgens 'n spesiale visuele sisteem gekonstrueer nie en het ook nie werklik 'n begin of einde nie. In **afbeelding III** is dit moeilik om vas te stel of die oppervlak van die landskap wat uitgebeeld word, uitstaan of induik. Dit verteenwoordig 'n segment uit 'n landskap sonder om begin of einde aan te dui en waarvan die oorsprong onbekend is.



Volgens Jacques Derrida word betekenis geskep op die basis van verskille tussen tekens (Gasché 1994: 82-106)<sup>21</sup>. . So is taal dus 'n sisteem van verskille<sup>22</sup>. Visuele beelde kan geïnterpreteer word as 'n piktorale taal en dus ook 'n sisteem van verskille. Die proses van interaksie is altyd in wording en betekenis is dus ook altyd in wording en nie 'n finale produk nie. Derrida se siening van realiteit kan ook geïnterpreteer word as teenwoordig in die betekenis wat tekens skep in verhouding tot mekaar, sonder direkte verwysing na eksterne betekenis. Daarom verval die onderskeid tussen oorsprong en kopie; die werklike en die nagebootste. 'n Mens kan gevolglik ook nie 'n einde bring aan konsepte soos oorsprong nie, omdat 'n dekonstruksie van oorsprong ook 'n dekonstruksie van die einde impliseer<sup>23</sup>.

Daar is reeds melding gemaak dat landskap as teks verstaan kan word. Volgens Gasché in *Inventions of difference: on Jaques Derrida* (1994: 26-28), voorveronderstel Derrida se verstaan van teks of spore ("traces") 'n fenomenologiese vermindering van die aardse of wêreldse sintuiglikheid of verstandelikheid. Dekonstruksie berus op selfrefleksie en outonomie van teks. Dit ontstaan uit teks sowel as uit die beperkings van teks. Piktorale taal is dus ook 'n spel van beelde sonder begin of einde<sup>24</sup>. My tekeninge skep kennis deur die aard van kennis wat deur tekeninge geskep kan word, te bevraagteken. Hierdie tekeninge skep kennis in verhouding tot mekaar, tot foto's en tot koloniale tekeninge. Sonder kennis van Westerse estetiese tradisies of van fotovisie dra my tekeninge miskien 'n totaal ander boodskap aan kykers oor. Die relatiewiteit van kennis wat deur visuele beelde oorgedra word, word dus aangeraak.

## 2. Landskap in 'n postkoloniale Suid-Afrika

My voorstellings van Suid-Afrikaanse landskappe is nie postkoloniaal omdat dit binne 'n bepaalde historiese periode geskep is nie, maar omdat dit 'n poging is om kunstradisies uit die

---

<sup>20</sup> In *Truth and Singularity: taking Foucault into Phenomenology* beweer Rudi Visser (1999: 51-53) dat daar volgens Foucault geen waarheid buite die diskoers bestaan nie of eerder dat waarheid 'n diskoers is.

<sup>21</sup> Gasché bespreek Derrida se idee dat betekenis deur 'n sisteem van verskille tot stand kom in sy *Inventions of Difference: on Jacques Derrida* (1994: 82-106).

<sup>22</sup> Kearney verduidelik Derrida se siening van taal as 'n sisteem van verskille in sy *The wake of imagination - toward a postmodern culture*. (1988: 281-291).

<sup>23</sup> Kearney haal Derrida se direkte woorde aan (1988: 310): "What we have is an ending without an end, an apocalypse without apocalypse."

<sup>24</sup> Merleau-Ponty beskryf 'n filosofie van refleksies as 'n poging om die wêreld ongedaan te maak sodat dit weer herskep kan word (Gasché 1994:32).



koloniale periode te ondermyn. Visuele voorstellings van die Suid-Afrikaanse landskap gedurende die koloniale era het sterk implikasies van mag en onderdrukking bevat. Inheemse bevolkingsgroepe is onderdruk in die imperiale strewe na ekonomiese vooruitgang. Deur die verskillende Suid-Afrikaanse geskiedenis te heroorweeg, poeg ek om tekeninge te skep wat nie net beperk is tot een kultuurgroep nie. Ek poog om vooropgestelde estetiese konvensies en waardes teen te werk (lineêre perspektief word ondermyn en daar word nie gefokus op landskap as 'n geheel nie, maar eerder op gedetailleerde aspekte van landskappe). Tekeninge gee nie voor om die voorstelling van absolute waarheid of kennis te wees nie, maar eerder 'n derderangse verwerking van die voorkoms van 'n bepaalde plek op 'n bepaalde tyd. Die simboliese en metaforiese betekenis van landskap word binne 'n postkoloniale Suid-Afrika ondersoek

My tekeninge poog om menslike teenwoordigheid in die landskap te beklemtoon. Die feit dat 'n landskap visueel uitgebeeld is, is reeds 'n bewys dat iemand die landskap betree het. **Afbeelding VI** bied 'n soort visie van die natuur wat iemand in 'n kortstondige oomblik ervaar. Dit lyk soos 'n foto wat geneem is terwyl die fotograaf deur die landskap beweeg het. Hierdie beeld beklemtoon dus nie slegs die kortstondigheid van fisiese verskynsels nie, maar beklemtoon ook menslike teenwoordigheid op 'n bepaalde tyd en plek. Anders as uitbeeldings van landskappe, wat gekonstrueer is deur middel van lineêre perspektief en waar die kyker die landskap vanaf 'n afstand aanskou, is my tekeninge uitbeeldings van gedeeltes van grond soos wat 'n persoon die landskap ervaar wanneer hy / sy vrylik in die natuur rondbeweeg. Die tekeninge verwys na die eksterne wêreld, en spesifiek 'n geskiedenis van Suid-Afrika. 'n Verloop van tyd word aangedui: spore en afdrukke in die grond word uitgebeeld as bewys van die gang van tyd. My tekeninge staan as produk van 'n tydsame proses en inhoud word verder bepaal deur die nie-teenwoordige karakter van die tekenoppervlak. 'n Intieme verhouding tussen mens en natuur word uitgebeeld en nie 'n verwyderde blik op die natuur nie. In teenstelling met uitbeeldings van die Suid-Afrikaanse landskap soos in die koloniale tydperk, wil ek nie bepaalde vooropgestelde idees of denke aan die kyker oordra nie. Ek probeer 'n segment of gedeelte van 'n landskap vir die kyker uitlig of beklemtoon – dit moet eerder geïnterpreteer word as uitbeeldings van Suid-Afrikaanse grond. Die tekenoppervlak word nie verdeel in voorgrond, middelgrond en agtergrond, gekonstrueer deur lineêre perspektief nie, maar fokus op oppervlaktes sonder begin of einde.

Grond moet verstaan word as die oppervlak van die aarde in teenstelling met die ruimte daarbo: as oppervlakte waarbo of waaruit dinge, byvoorbeeld berge, geboue, hulle as oneffenhede verhef



<sup>25</sup>. Die idee dat lewe (natuurlik of mensgemaak) uit die grond te voorskyn kom, is vir my belangrik<sup>26</sup>. Verder word die feit dat grond potensiële groei ondersteun, beklemtoon. Daar word in Afrikaans gepraat van: “Die grond dreun”. Juis dié dreuning in die grond is wat ek probeer vaslê in my tekeninge. Grond het nie net in Suid-Afrika sterk ideologiese en metaforiese implikasies nie; die hele Bybelse geskiedenis maak melding van "grond": “God het die droë grond aarde genoem” (Genesis 1: 10, 1933-vertaling).

Die visuele uitbeelding van landskap (en spesifiek binne ’n Suid-Afrikaanse konteks) het as gevolg van die koloniale geskiedenis uiters moeilik en problematies geword. Dit is nie slegs gekompliseerd weens die politieke en historiese konnotasies van landskap nie, maar ook as gevolg van bestaande estetiese tradisies wat gekoppel word aan die koloniale ideale. Ek ondersoek nie net die blote topografie van bepaalde landskappe in my tekeninge nie. Dit is in der waarheid ’n soeke na visuele en konseptuele oplossings tot die probleme en kompleksiteite wat gepaardgaan met visuele uitbeeldings van landskappe. Om ’n moontlike antwoord te vind, moet daar gekyk word na die rol van landskap en plek in die postkoloniale diskoers.

Landskap en plek vervul ’n belangrike rol in postkoloniale kuns. Plek en landskap kan binne die postkoloniale diskoers verduidelik word deur te verwys na geografiese terrein, topografie, ruimte en grond. Ruimte kan verstaan word as ’n entiteit met veelvuldige dimensies<sup>27</sup>. Ruimte is gevolglik nie meer ’n neutrale term nie. Dit kan in verband gebring word met grond en met grond-en-eiendomsreg (wat binne ’n Suid-Afrikaanse konteks territoriale dimensies het).

Daar kan verder onderskei word tussen ruimte as neutrale term en plek as historiese en kultuur-gelaaide term. Ruimte kan dus, in teenstelling met die vorige interpretasie, beskou word as ’n entiteit wat deur verskillende kulturele prosesse omvorm word tot plek<sup>28</sup>. Die term *landskap* kan dus verwys na landskap as ’n oppervlak waarop verskillende generasies hul onderskeie

<sup>25</sup> My interpretasie van "grond" is gebaseer op die WAT, deel 3 (1972: 437).

<sup>26</sup> In *Grondklassifikasie: ’n Taksonomiese sisteem vir Suid-Afrika*, (1991: 226) word daar aangevoer dat grond die versameling van "natuur"like liggame op die aardoppervlak is, in sommige plekke aangepas of selfs deur die mens van aardagtige materiaal gemaak. Verder word daar beklemtoon dat grond die vermoë het om lewende organismes te huisves en plantegroei te ondersteun. Dit is belangrik om daarop te let dat die mens grond kan uitbrei of bewerk, met ander woorde, kan inmeng met die prosesse van die "natuur" (waar grond deel van die "natuur" vorm).

<sup>27</sup> Sosiale, kulturele en territoriale dimensies van ruimte vorm vandag belangrike besprekingspunte in verskillende kennisvelde (Darian-Smith 1996: 2).

<sup>28</sup> Neutrale geografiese terrein word op dieselfde manier omskep tot landskap (Viljoen 1998: 74-75).



geskiedenis bo-oor mekaar geskryf het<sup>29</sup>. **Afbeelding II en IV en V** beeld verskillende spore in die grond uit en verwys nie net na die simboliese waarde van landskap nie, maar ook na die verganklikheid van menslike nalatenskap en die verwerende effek van natuurkragte. Eugene Marais beskryf hierdie kortstondigheid deur die mond van 'n Boesmanmeisie:

### *Hart-van-die-Dagbreek*

*"Die Spore van die Hart-van-die-Dagbreek!*

*Lank het ek dit in die dou gesien*

*Voor die son dit doodvee;*

*Die klein spoortjies van Nampti*

*Wat my hart laat sing."*

(Marais aangehaal in Brink 2000: 30)

Spore in die grond simboliseer nie net die idee van landskap as oppervlak waarop verskillende kulture geskryf staan nie, maar verwys ook direk na die menslike inname van plek. **Afbeelding VII** beeld die spore van 'n vierwielaaangedrewe voertuig in die grond uit. Menslike inname van 'n stuk aarde, sowel as verwysing na kultuur en klas, is dus duidelik sigbaar. Die panoramaformaat word aangewend as 'n herinnering aan die koloniale inname van grond en 'n poging tot strukturalisering van die Suid-Afrikaanse landskap.

### **3 Die Romantiese siening van 'n verhewe natuur**

Gedurende die Romantiese era in Europa het kunstenaars en digters verwys na die natuur as verhewe en die wildernis as plek van geestelike verlossing. Hierdie sentimente word ook deur koloniale uitbeeldings van Suid-Afrika weerspieël. Tekeninge in dié uitstalling verwys nie net na

---

<sup>29</sup> Binne die konteks van postkolonialisme kan daar volgens Ashcroft (1989: 391-393) 'n verdere onderskeid tussen ruimte en plek getref word. Deur naamgewing word ruimte op 'n simboliese wyse omskep tot plek. Gevolglik kan plek geïnterpreteer word as ruimte met 'n geskiedenis. Plek word dikwels binne postkoloniale gemeenskappe gesien as 'n ingewikkelde interaksie tussen kultuur, geskiedenis en omgewing. Binne hierdie konteks moet plek gelees word as 'n oppervlak waarop verskillende generasies agtereenvolgens die geskiedenis herskryf het. Dit is subjektief. Die rol wat ras, geslag en klas tot die vervorming van plek speel, kan na vore kom deur die verskillende geskiedenis van die plek na te volg (Ashcroft 1989: 391-393).



die dekonstruksie van betekenis of die politieke implikasies van landskap as kultuurprodukt nie – dit betrek ook 'n Romantiese interpretasie van die natuur.

Die opdrag van God (soos vertel in Genesis) aan sy volk om die aarde te bewoon en te bewerk is vir eeue heen misbruik as 'n verskoning om die natuur uit te buit (met verwysing na Hoofstuk 1). Gedurende die Middeleeue is die wildernis ervaar as 'n bese mag wat beveg moet word. Die wêreld is vandag tot 'n groot mate gekonfronteer met 'n omgewingskrisis as gevolg van 'n eeuelange gebrek aan respek vir die natuur. My tekeninge probeer ook om weer te kyk na 'n spirituele dimensie in die natuur. Ek sien die natuur nie net as skepping wat bewaar moet word nie, maar ook as refleksie van 'n verhewe God. Die Suid-Afrikaanse landskap staan vir my as metafoor van ondergang, verval en geestelike vernouing.

**Afbeelding III** is 'n nabootsing van 'n foto van 'n verdorde stuk grond. Dit toon die vernietigende krag van die skroeiende son en 'n gebrek aan reën. So 'n landskap wat onderwerp is aan erosie en ellende kan dien as 'n metafoor van die pyn en leiding van soveel Suid-Afrikaners. **Afbeelding VII** verbeeld 'n groep verdorde blare wat oor 'n draad hang. Dit herinner my aan die ingekamptheid van die hedendaagse lewe en die bevryding wat die natuur agter die draad kan bied, maar ook aan die gevare wat anderkant die draad kan skuil. Dooie blare dui verganklikheid en gevaar aan. Skerp lig maak dit moeilik om te onderskei wat voor en wat agter die draad is. In teenstelling met die beelde van verganklikheid, simboliseer die nuwe bloeiers in **afbeelding VIII** die idee van groei en nuwe lewe.

Geslagtelikheid word soms in verband gebring met die natuur. Wanneer koloniale tekeninge en hulle ideologiese implikasies ontleed word, word daar dikwels verwys na die manlike subjek wat die landskap binnedring en inneem (sien Hoofstuk Twee). Daar word algemeen verwys na "Moeder Natuur" waar geslag dan direk aan die natuur toegeken word. **Afbeelding IX en X** beeld 'n skeur uit. Slegs die klipskeur word skerp en presies uitgebeeld en die agtergrond is uit fokus en nie duidelik erkenbaar nie. 'n Skeur het meer as net een metaforiese betekenis: dit kan verwys na emosionele verskeuring en die vernietiging van die natuur, maar het ook ooglopende seksuele konnotasies. Daar word verdere verwysings na liggaamlikheid gemaak die in tekeninge. **Afbeelding XI** betrek 'n element van dierlikheid: plante word vergroot, gedramatiseer en teen 'n donker negatiewe ruimte omring; die dorings word oorbeklemtoon en kom amper soos dierlike tentakels voor. **Afbeelding XII, XIV en XV** maak verwysing na die ooreenkomste tussen



verskynsels in die natuur en die menslike liggaam. Gedeeltes van plante word uitgelig sodat dit voorkom soos 'n radiologiese interpretasie van 'n gedeelte van 'n menslike rugwerwel of menslike vingers.

#### **4. Samevatting**

Die Suid-Afrikaanse landskap is 'n baie komplekse kultuurproduk. Kykers behoort nie 'n onbetrokke houding teenoor visuele voorstellings van die Suid-Afrikaanse landskap te hê nie. My tekeninge poog om kykers se aandag te vestig op die kennis wat deur tekeninge geskep kan word. Deur tekeninge baie krities te evalueer, kan ons magsimplikasies en verdere onderdrukking van een groep oor 'n ander vermy. Die Suid-Afrikaanse landskap is nie net 'n refleksie van die kultuurverskeidenheid in Suid-Afrika of die sosiale ongelykhede wat steeds teenwoordig is as 'n produk van 'n onderdrukkende stelsel nie; dit kan ook 'n metafoor van nuwe lewe en groei in Suid-Afrika wees.



## Bronnelys

- Allen, R.E. 1966. *Greek Philosophy: Thales to Aristotle*. New York: Free Press.
- Alpers, S. 1989. *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*. Londen: Penguin Press.
- Aschroft, B., Griffiths, G. & Tiffin, H. 1989. *The post-colonial studies reader*. Londen: Routledge.
- Aucamp, H. 1973. *Bolder*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- Aucamp, H. 2003. *Smit-verhaal lui sestig in. Die Burger* 17.03.2003.
- Barnes, J. 1999. *Greek philosophers*. Oxford: Oxford University Press.
- Bauman, A. 1994. *Intimations of postmodernity*. New York: Routledge.
- Boardman, J., Griffin, J. & Murry, O. (reds). 1988. *The Oxford history of the classical world: Greece and the Hellenistic world*. Oxford: Oxford University Press.
- Borchs-Supan, H. 1974. *Casper David Friedrich*. New York: George Braziller.
- Brink, A. 1983. *A chain of voices*. Londen: Fontana.
- Brink, A.P. 2000. *Groot Verseboek 2000*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- Bryson, N., Holly, M.A. & Moxey, K. (EDS.) 1991. *Visual theory: painting and interpretation*. Cambridge: Polity Press.
- Burchell, S.C. 1967. *Great ages of man: age of progress*. Amsterdam: Time-Life International.
- Cameron, T. & Spies, S.B. 1977. *Nuwe geskiedenis van Suid-Afrika in woord en beeld*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Campbell, J. 1815. *Travels in South Africa undertaken in the request of the missionary society*. Londen: Printed for Black, Parry & Co.
- Cameron, D, Christo- Bakargiev, C., & Coetzee, J.M. 1999. *William Kentridge*. Londen: Phaidon Press.
- Clark, K. 1949. *Landscape into art*. Boston: Beacon Press.
- Coetzee, J.M. 1988. *White writing: on the culture of letters in South-Africa*. New Haven: Yale University Press.



Colvin, I.D. 1912. *The Cape of adventure*. London: T.C. & E.C. Jack.

Crossgrove, D. & Daniels, S. (reds.) 1997. *The iconography of landscape – essays on the symbolic representation, design and use of past environments*. Cambridge: Cambridge University Press.

Darain-Smith, K., Gunner, L. & Nuttall, S. 1996. *Text. Theory. Space. Land, literature and history in South Africa and Australia*. London: Routledge.

Darwin, C. 1989. *Voyage of the Beagle*. Londen: Penguin Books.

De Jager, E.J. 1973. *Contemporary African art in South Africa*. Kaapstad: Struik Uitgewers

De Jager, E.J. 1992. *Images of man – Contemporary South African black art and artists*. Republiek van Ciskei, Suid-Afrika: Fort Hare University Press.

De Vries, J. & Tollenaere, F. 1991. *Etymologisch woordenboek*. Uitgewer: Het Spectrum.

Diemont, M & J. 1975. *The Brenthurst Baines – A selection of the works of Thomas Baines in the Oppenheimer Collection, Johannesburg*. Johannesburg: The Brenthurst Press.

Dietrich, K.H. 1993. *Of salvation and civilisation*. D. Phil.-Proefskrif, Universiteit van Suid-Afrika.

Douglas Porteous, J. 1996. *Environmental Aesthetics - Ideas, politics and planning*. Londen: Routledge.

Easton, S.C. 1964. *Western colonialism*. Londen: Pall Mall Press.

Erasmus, J.C. 1995. *Rasionaliteit versus irasionaliteit: 'n ondersoek na die epistemologiese-metodologiese uitgangspunte en spanninge in die strukturalisme van Claude Levi-Strauss*. D Phil-Proefskrif, Universiteit van Stellenbosch.

Evans, H.I. (red.) 1981. *Brewer's dictionary of phrase and fable*. Londen: Cassell.

Evans, P. 1995. *Wild at Haert*. The Geographical Magazine Volome 67; 27-29.

Ferris, P. & Moore, J. 1990. *Art from South Africa*. Museum of Modern Art, Oxford. Londen: Thames and Hudson.

Flemming, W. 1995. *Arts and ideas* 9 de uitgawe. New York: Harcourt Brace College Publishers.

Forbes, V.S. 1965. *Pioneer travellers of South Africa – A Geographical commentary upon routes, records, observations and opinions of travellers at the Cape, 1750-1800*. Kaapstad: Gothic Printing Company.

Forbes, V.S. (red). 1977. *Anders Sparrman – A Voyage to the Cape of Good Hope towards the polar circle round the world and the country of the Hottentots and the Caffers from the year*



1772-1776. Kaapstad: Van Riebeeck Society.

Fulford, T. & Kitson, P.J. (reds.) 1998. *Romanticism and colonialism – writing an empire, 1780-1830*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gasché, R. 1994. *Inventions of difference: on Jacques Derrida*. Massachusetts: Harvard University Press.

Gay, P. 1966. *Great ages of man: age of Enlightenment*. Amsterdam: Time-Life International.

Geers, K. (Ed.) 1997. *Contemporary South African Art – The Gensor collection*. Johannesburg: Johnathan Ball Press.

Giliomee, H. 2003. *The Afrikaners – Biography of a people*. Kaapstad: Tafelberguitgewers.

Goldscheider, L.D. (red.) 1958. *De schilderijen van Vermeer*. Londen: Phaidon Press.

Gombrich, E.H. 1977. *Art and illusion: a study of the psychology of pictorial representation 5 de uitgawe*. Oxford: Phaidon Press.

Gombrich, E.H. 1968 & 1982. *The image and the eye: further studies in the psychology of pictorial representation*. Oxford: Phaidon Press.

Gombrich, E.H. s.a. *The story of art*. Londen: Phaidon Press.

Grant, M. & Kitzinger, R. 1988. *Civilization of the Ancient Mediterranean: Greece and Rome Volume 3*. New York: Scriber's Sons.

Grobbelaar, P.W. (red.). 1974. *Die Afrikaner en sy kultuur (Deel 1 – Mens en Land)*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.

Grondklassifikasiewerkgroep. 1991. *Grondklassifikasie: 'n Taksonomiese sisteem vir Suid-Afrika*. Pretoria: Departement van Landbou-ontwikkeling.

Grosskopf, J.F.W. 1945. *Hendrik Pierneef: die man en sy werk*. Kaapstad: Cape Times.

Hale, J.R. 1966. *Great ages of man: the age of exploration*. Amsterdam: Time-Life International.

Herreman, F. (red.) 1999. *Liberated voices – Contemporary art from South Africa*. New York: Prestel.

Hickman, C.P., Hickman, F.M. & Roberts, L.S. 1988. *Integrated principles of Zoology*. St. Louis: Times Mirror / Mosby College Publishing.

Hill, E. 1966. *The language of drawing*. New Jersey: Prentice Hall.

Howold, E. & Schneede, U.M. (reds.).(2002). *Expedition Kunst – Die Entdeckung der Natur von C.D. Friedrich bis Humboldt*. Hamburg Kunsgalery: Dollig und Galitz Verlag.



- Huntley, M. 1992. *Art in outline – An introduction to South African Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Kearney, R. 1988. *The wake of imagination – Toward a postmodern culture*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Kennedy, R.F. 1976. *Catalogue of Prints in the Africana museum and in books in the Strange Collection of Africana in the Johannesburg public library up to 1870* Volume 2: L-Z. Cape Town: The Rustica Press.
- Kennedy, R.F. 1966. *Catalogue of pictures in the Africana museum* Volume 1. Kaapstad: Cape and Transvaal Printers Limited.
- Kennedy, R.F. 1967. *Catalogue of pictures in the Africana museum* Volume 2. Kaapstad: Cape and Transvaal Printers Limited.
- Kennedy, R.F. 1968. *Catalogue of pictures in the Africanam useum* Volumes 4 & 5. Kaapstad: Cape and Transvaal Printers Limited.
- Kennedy, R.F. 1971. *Catalogue of pictures in the Africana museum* Volume 6. Kaapstad: Cape and Transvaal Printers Limited.
- Kennedy, R.F. (s.a.). *Thomas Baines*. Ons Kuns. Pretoria: SAUK.
- Klopper, S. 1989. *Crossing rivers: or exploring the interior of Southern Africa*. South African association of art historians 5th Annual Conference. 17-19 Julie 1989. p63-68.
- Koningsberger, H. 1967. *The world of Vermeer: 1632-1675*. Amsterdam: Time-Life International.
- Krog, A. 2000. *Kleur kom nooit alleen nie*. Kaapstad: Kwêla Boeke.
- Law, J. & Picton, J. (reds.) 2000. *Cross Currents: contemporary art practice in South Africa, an exhibition in two parts*. Somerset: Atkinson Gallery.
- Lindley, C. 1980. *Superrealist painting and sculpture*. Londen: Orbis Publishing.
- Lucie-Smith, E. 1994. *American Realism*. Londen: Thames & Hudson.
- Ludwig, E. 1922. *Vom unbekannte Goethe*. Berlyn: Ernst Rowohlt Verlag.
- Malan, R. (red.) 1997. *The essential Steve Biko*. Kaapstad: David Phillip Publishers.
- Marshall, P. 1996. *Nature's web - Rethinking our place on earth*. New York: M.E. Sharpe.
- Martienssen, H. (1966). *Voorwoord*. Suid-Afrikaanse kuns van die twintigste eeu. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Mayer, M. 1996. *A dictionary of art terms and techniques*. Londen: Adam & Charles Black.



- Miles, E. 1994. *They claimed the land in Art*. Conserva, Vol. 9. No. 3, (pp 8-10).
- Miles, E. 1997. *Land and lives – a story of early black artists*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Miles, E. 2002. *Nomfaneekiso who paints at night: the art of Gladys Mgudlandlu*. Johannesburg: Fernwood Press.
- Mitchell, W.J.T. 1994. *Landscape and power*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Muller, C.F.J. (red.) 1968. *Vyfhonderd jaar Suid-Afrikaanse geskiedenis*. Pretoria: Academia.
- Nepgen, C.C. 1938. *Die sosiale gewete van die Afrikaanssprekendes*. Stellenbosch: Christenstudentevereniging van Suid-Afrika.
- Opperman, D.J. (red.) 1980. *Groot Verseboek*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- Pace, D. 1983. *Claude Levi-Strauss – The bearer of ashes*. Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Pama, C. 1973. *Vintage Cape Town – Historic houses and families in and around the old Cape*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- Paulick, S. (red.) 2000. *Der Brockhaus in einem Band*. Leipzig: F.A. Brockhaus.
- Pedersen, J. 1959. *Israel: its life and culture I-II*. Londen: Oxford University Press.
- Pienaar, P. de V. (red.) 1968. *Kultuurgeskiedenis van die Afrikaner*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel BPK.
- Prideaux, T. 1971. *The world of Delacroix: 1798-1863*. Amsterdam: Time-Life International.
- Pringle, T. 1843. *Poems illustrative of South Africa*. Kaapstad: uitgewer onbekend.
- Roets, A.J. 1975. *Die kuns van Pieter Hugo Naudè*. M.A.-Proefskrif. Universiteit Stellenbosch.
- Said, E.W. 1993. *Culture & imperialism*. Londen: Vintage.
- Schama, S. 1996. *Landscape and memory*. London. Fontana Press.
- Scharf, A. 1969. *Art and photography*. Londen: Penguin Press.
- Scholtz, J. Du P. 1970. *Stat Caldecott*. Kaapstad: A.A. Balkema.
- Stafford, B.M. 1984. *Voyage into substance*. Cambridge: MIT Press.
- Steadman, P. 2001. *Vermeer's camera: uncovering the truth behind the masterpieces*. New York: Oxford University Press.
- Suid-Afrikaanse Nasionale Galery, Kaapstad. 2003. *William Kentridge Exhibition Guide*.



Kaapstad: iziko-museums for Cape Town.

Taylor, C.C.W., Hare, R.M. & Barnes, J. (reds.) 1995. *The Cambridge companion to Aristotle*. Cambridge: Cambridge University Press.

Van Dale. 1989. *Etymologisch woordenboek – De herkomst van onze woorden*. Utrecht: Van Dale Lexicografie.

Vasari, G. 1966. *Lives of the painters, sculptures and architects Volume 1*. Possneck: GGP Media.

Van Gils, W. 1986. *Realiteit en illusie als schijnvertoning – Over het werk van Jean Baudrillard*. Nijmegen: SUN Uitgewers.

Vergunst, N. 2001. *Hoerikwagga – Images of Table Mountain*. Kaapstad: South African National Gallery.

Versveld, M. (s.a.). *'n Handleiding tot die Republiek van Plato*. Landsdowne, Kaapstad: Citadals-Pers.

Viljoen, L. 1988. *Plek, Landskap en Postkolonialisme in twee Afrikaanse Romans*. Stilet Jaargang X: 1. 1998.

Viljoen, L. 1996. *Postcolonialism and recent womans' writing in Afrikaans*. World literature today – A literary quarterly of the University of Oklahoma

Visker, R. 1999. *Truth and singularity: taking Foucault into phenomenology*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

Watson, O.C. (red.). 1968. *English Larousse*. Longmans Londen: Longmans.

*Woordeboek van die Afrikaanse taal*, deel 3. (1972). Pretoria: Die Staatsdrukker.

*Woordeboek van die Afrikaanse taal*, deel 9. (1994). Stellenbosch: Buro van die WAT.

*Woordeboek van die Afrikaanse taal*, deel 11. (2000). Stellenbosch: Buro van die WAT.

Young, R.J.C. 2001. *Postcolonialism - An historical introduction*. Oxford: Blackwell Publishers.