

# Die Karoo, sintuiglike verkenning en die terugkeer tot kunsskepping in *Die swye van Mario Salviati*

*Susan Meyer*

---

S. Meyer, Navorsingseenheid vir Tale en Literatuur in Suid-Afrikaanse konteks, Noordwes-Universiteit, Potchefstroomkampus

---

## **Opsomming**

*Die swye van Mario Salviati* is 'n roman oor kuns en kunstenaarskap. Die Karoo, wat telkemale terugkeer in die prosa van Etienne van Heerden, is in hierdie roman besonder prominent, omdat die landskap so sterk geïntegreer word met die tema van kuns. Die doel van hierdie artikel is om vas te stel op watter wyses die primêre fokalisator, Ingi Friedländer, in interaksie tree met die Karoolandskap tydens 'n besoek aan die dorp Tallejare. Hoewel Ingi voeling verloor het met haar skeppende vermoëns weens die verpligtinge in kunsadministrasie wat die museum haar oplê, verrai haar estetiese ingesteldheid ten opsigte van die visuele elemente in die Karoo haar kunsagtergrond. Met verskerpte sintuie identifiseer en waardeer sy die verhoudings tussen en die effekte geskep deur die lyne, vorms en kleure van die natuur wat ook waardering uitlok ontlok in kunskomposisie. Die artikel fokus op hierdie visuele waarneming om aan te toon hoe dit betekenisvolle ooreenkomste toon met dié van die fotograaf wat, as eerste stap in die beplanning van 'n landskapfoto, selekteer en artistiek orden aan wat deur die lens waargeneem word. Beginsels uit die wêreld van kuns en (kuns)fotografie word in die bestudering van die roman betrek om Ingi se visuele omgang met die natuurlandskap van die Karoo te ondersoek en beter te begryp. Daar word aangevoer dat in die uitbeelding van haar natuurwaarneming – waarin die rol van die liggaam en sintuie prominent is – aansluiting gevind word by die estetiese natuurteorie van die Duitse filosoof Gernot Böhme. Ingi se waarneming van die landskap impliseer 'n ervaring van mede-aanwesigheid met, en liggaamlik-sintuiglike teenwoordigheid in, die natuur – die “ecological embodiment” wat as kernbeginsel in Böhme se teorie van natuurwaarneming geld – en die keuse om die natuur deur middel van die estetika te begryp. Hieruit realiseer vir Ingi bevryding om opnuut weer kuns te kan skep.

**Trefwoorde:** Karoo; mens-natuur-interaksie; estetiese natuurteorie; Gernot Böhme; kuns en kunstenaarskap; *Die swye van Mario Salviati*; Etienne van Heerden

## Abstract

### The Karoo, sensory exploration, and a return to artistic creation in *Die swye van Mario Salviati*

*Die swye van Mario Salviati* by Etienne van Heerden (translated into, and published in, English as *The Long Silence of Mario Salviati*) is a novel about art and being an artist. The Karoo, which recurs in Van Heerden's prose works, is especially prominent in this novel because the landscape is so powerfully integrated with the art theme. Ingi Friedländer from the National Art Museum receives a commission to purchase a painting by the reclusive artist Jonty Jack Bergh, who lives at Tallejare in the Karoo. The purpose of this article is, first, to establish in what ways Ingi interacts with the Karoo landscape during her visit to Tallejare. Attention is given to how her background in art studies and her career experience in the art world impact on her visual exploration of the landscape. Although Ingi has lost touch with her creative abilities because of obligations in art administration in which the museum has trained her, her aesthetic preoccupation regarding visual elements in the Karoo reveals her artistic background. With sharpened senses she identifies and appreciates the proportion between, and the effects created by, the lines, forms and colours of nature which are also considered in appreciating the role of composition in art.

The article focuses on Ingi's visual perceptions in order to show meaningful similarities to those of the photographer who, as a first step in the planning of a landscape photograph, selects and arranges artistically what is perceived through the lens. This process of arranging is particularly meaningful with regard to the aesthetic appreciation of nature, as the unbounded and diverse character of the natural world entails a process of perceptual arrangement – through selection, emphasis and composition – which engenders in the perceiver appreciation of nature at the aesthetic level. Principles from the world of art and (art) photography are woven into the exploration of the novel in order to examine and better understand Ingi's visual relationship with the natural landscape of the Karoo.

Further, the portrayal of Ingi's experience of nature – in which the role of the body and the senses is prominent – finds resonance with the aesthetic nature theory of the German philosopher Gernot Böhme. Böhme's nature theory involves the relationship between the human body and the natural environment. Böhme's point of departure is that the most apt way of understanding nature is via aesthetics; beauty is then described as "an experience of co-presence, of the shared reality of subject and object" (Böhme 1995:105). Perception is a central concept and is regarded as "a mode of bodily presence in given surroundings" (Böhme 1995:99), so the body is very much present in the perception of nature. Perception is "a bodily state which [...] has as its core the relation to the object of perception" (Böhme 1992:99). The core of Böhme's nature theory is thus the view of "bodies as the nodes of earthly relationality", and "engagement of perception" is central to the concept of "ecological embodiment", meaning a disposition of willing and conscious bodily involvement in the perception of nature (Böhme 1992:92).

Early on in the novel, as Ingi drives into the Karoo, it appears from her perception how she herself is positioned *within* the landscape: "[She] saw herself as though from afar: a young woman, [...] driving through a landscape where, far away, the rock strata against the hills seemed like brown waves" (Van Heerden 2002:9) This implies an experience of co-presence

with the natural elements and scenery that are perceived, the “shared reality of subject and object” that characterises the aesthetic experience for Böhme (1995:105). While she immerses herself in the exploration of the Karoo, a powerful bodily sensory presence is demonstrated by the perceptual process. The colours and textures of the environment are captured visually in a manner that betrays her aesthetic appreciation of the Karoo, fed by both her heightened sensuousness and her art-theoretical-mindedness. She perceives in the manner of someone seeking for artistic principles in natural scenery, not because knowledge of art is crucial to an aesthetic experience of nature, but because it serves as a stimulus to provide a wider, more intense experience.

Ingi’s perception reveals that she works with the principles of art photography at an intellectual level while she explores the landscape visually, that she plans photographs through the lens of the eye, as it were, in a manner similar to the planning phase when the photographer decides on what in a scene will be captured later through the camera’s lens, and how. From this emerges the attitude of not merely looking and forgetting. Ingi reveals the desire to give a kind of permanence to the landscape she perceives, as if, through the lens of a camera, she could “design” and plan the “shot” that would lend greater permanence to the Karoo images she perceives. Through an awareness and appreciation of the elements of art composition in the Karoo landscape – lines, shape, form, texture, colour, light, and so on – the point of departure for Böhme’s aesthetic nature theory becomes clear, namely, that the most apt manner to comprehend nature is by means of aesthetics. Ingi comes to know nature via aesthetic means.

Ingi’s bodily sensory involvement in the process of perceiving nature also includes the conscious and intense exploration of the smells of the Karoo. Her experiences of the smells of the landscape are further evidence of the “bodily sensuous presence” that characterises perception, in accordance with the principles of Böhme’s aesthetic nature theory. Ingi’s surrender to sensuous experiences and the conscious experiencing of the world of the Karoo through her body evidences the “engagement of perception”. Böhme regards this as a core principle regarding perception, and he links it to the willingness to sustain active consciousness for some time in the perceptual process (Böhme 1992:100). This exploration leads to the discovery that a unique literary embodiment of Gernot Böhme’s aesthetic nature theory is to be found in *Die swye van Mario Salviati*.

The investigation serves a further purpose in illuminating the role that Ingi’s interaction with the Karoo plays in escaping her “wounding” as artist. Via its natural characteristics, the Karoo permeates her in a powerful sensuous manner and a desire to create art out of this landscape burgeons after a creative drought. This becomes clear when one examines the way in which the artistic organisation of the landscape takes place in her head, as if she desires to make a photograph or painting of it. It is precisely because of her bodily involvement and her sensuous exploration of the Karoo that the intellectual processes of selection and arrangement follow, processes preceding the technical procedures of artistic creation. The creative ability and energy finally return. Ingi “feels” the Karoo scenes arising in her; she already “sees” and “smells” the paintings that she is ready to create of this landscape (Van Heerden 2000:403). Thus, Ingi can once again face her potential as an artist as a result of her sensory experiences of the Karoo.

The final aim of this article is to establish a more in-depth interpretation of the role of place in this novel, to supplement earlier literary analyses in which the question of art and being an artist received attention. In this study, the focus extends to the relationship between artist and landscape in order to explore the ways in which Ingi's visual interaction with nature underpins the theme of art and being an artist in the novel. In a fascinating way, the Karoo supersedes its role as given background and is meaningfully integrated with the theme of art. This finding corresponds with the conclusion that Böhme's aesthetic nature theory finds a unique application in *Die swye van Mario Salviati*.

**Keywords:** Karoo; interaction between human and nature; aesthetic theory of nature; Gernot Böhme; art and being an artist; *The Long Silence of Mario Salviati*; Etienne van Heerden.

## 1. Inleiding

Etienne van Heerden se *Die swye van Mario Salviati* (2000) is 'n roman oor kuns en kunstenaarskap. Hierdie roman dwing die leser tot besinning oor die rol en funksie van kunswerke, oor die aard van kunstenaarskap en die sosiale implikasies van kuns (Van Coller 2000:8; Norval 2000:10).

Kritici se waardering vir Van Heerden se hantering van sy sentrale tema blyk uit studies van die roman waarin daar vanuit verskillende hoeke ondersoek ingestel is na fassinerende aspekte van die tematiese gegewe. Renders (2005) bestudeer die roman binne die literêre konteks van die postapartheidsera in Suid-Afrika en fokus op die belangrike rol van die kunstenaar in die ontstaan van 'n nuwe samelewing soos dit in die roman uitgebeeld word. Botes en Cochrane (2006) ondersoek die werk binne die konteks van magiese realisme en stel interessante verbande vas tussen kunstenaarskap en magies-realistiese kenmerke daarin. Burger (2003) bestudeer die verband tussen kuns en die verlede in die roman en ondersoek die wyse waarop die kunstenaars as dokumenteerders van die verlede optree.

Burger (2003:69) voer aan dat die verhaal van die Karoodorp, Tallejare, wesenlik die verhaal is van al sy kunstenaars: die kluisenaar-kunstenaar Jonty Jack, wat die land se aandag trek met sy "volmaakte" kunswerk, *Visman Steier*; die doofstom klipkunstenaar Mario Salviati; die ontwerper van 'n artistieke ingenieursprojek, GrootKarel Berg; die flambojante mode-ontwerper Meerlust Bergh en sy kleremaker-vrou, Irene Lampak; die uitvoerende kunstenaar met die betowerende sangstem, Edit Bergh. Uit die vroegste era van die vertelde romantyd kom ook die verhaal van Tietie Xam! en die ander San-mense wat chronologies eerste staan in die verhaal met hulle kunsnalatenskap teen die grotwande, asook dié van kaptein William Gird, die ontdekkingsreisiger wat Karoolandskappe en -diere in sy sketse vasvang en terugneem na Brittanje. Die primêre karakter-fokalisator, die personasie wat in die romanhede hoofsaaklik optree as fokalisator, is Ingi Friedländer, 'n gefrustreerde kunstenaar en kunsaankoper, wat op besoek aan die Karoo hierdie lyn van kunstenaars begin volg en hulle stories bymekaar las om die storie van Tallejare onder die knie te kry.

Die vertelling het sy oorsprong in die opdrag wat Ingi as werknemer van die Nasionale Kunsmuseum kry om 'n beeld by die alleenloper Jonty Jack Bergh op Tallejare te gaan

koop. Daar aangekom, begin sy geleidelik die geskiedenis van die Pistorius- en Bergh-families (van wie Jonty Jack afstam) rekonstrueer. Sy raak bewus daarvan dat hulle geskiedenis verweef is met dié van die land, wat in 'n groot mate bepaal is deur die soeke na water, goud en boerderybedrywe soos die volstruisveerbedryf. Water, goud en klip – elemente uit die aarde – bind die karakters in hierdie roman saam in die sentrale storielyne. Daar is GrootKarel Berg se skema in die 1940's om 'n klipkanaal oor die berg te bou – met behulp van die “Wet van Bernoulli” beplan hy wetenskaplik om water aan die droë dorp te voorsien. Die doofstom Mario Salvati, 'n Italiaanse krygsgevangene, arriveer in 1944 om die klipkanaal te bou. In die dorp se geskiedenis weggebêre is ook die soektog na die verlore kaart wat die presiese ligging van die begraaft Krugergoud sal aandui, met daarónt die verhaal van die geheimsinnig voorttrekkende ossewa uit die tyd van die Anglo-Boereoorlog wat die kis met die bewaakte staatskat tot op Tallejare gebring het.

Deur die motiewe van water en klip – uitgewerk in die roman se eerste en laaste afdelings, “Blitswater” en “Handklip”, en só as sleutelmotiewe bevestig – is die landskap<sup>1</sup> van die Karoo kragtig teenwoordig as medespeler in die saamvloeiende storielyne. Du Plooy (2000) maak die opmerking dat die landskap “absoluut geïntegreer is in alles wat die roman sê en vertel”; dit sluit aan by Venter (2000:11) se stelling dat die karakters op besondere wyse, elk deur sy eie storie, verbind is aan die landskap van berg, vlakte, grot en boom.

Van Heerden se lesers het die Karoo as mitiese ruimte leer ken binne 'n indrukwekkende prosa-oeuvre bestaande uit talle romans, novelles en ook drie verhaalbundels.<sup>2</sup> Die skrywer het grootgeword in die plaaswêreld van Graaff-Reinet en Cradock, met die bakens van Toorberg, Kompasberg en Buffelskop in die agtergrond. Hierdie streek, waaruit Van Heerden weggetrek het as veertienjarige en wat “verseël (is) tot geslote, mitologiese wêreld”, volgens 'n onderhoud met Brand (2005:10), is die landskap waarheen hy telkens terugkeer in sy skryfwerk.

Sedert *Toorberg* (1986), die verhaal van die Moolman-familie (en “skaamfamilie”) van die Karoo, het Van Heerden oor die bestek van vele romans 'n soort persoonlike verwysingsraamwerk ontwikkel, met die Karooplakas en spesifieke, ruimtelike Karoobakens wat (naas ander verhaalelemente) steeds in sy nuutste romans die intertekstuele gesprek met vorige werke in stand hou. In *In stede van die liefde* (2005), *Asbesmiddag* (2007) en *30 nagte in Amsterdam* (2008) sirkel die verhaallyne tussen verder geleë stadsruimtes en, telkens, die Karoo. Erasmus (1999:686) verwys na die “deurtastende (terug-)blik op die (dikwels agtergelate) Karoo-plaasmilieu in elke vroeëre teks van Van Heerden”; sy beskou dit as “een van die sleutels tot Van Heerden se skrywerskap”. 'n Kerninsig waartoe in verskeie tekste gekom word, word só verwoord in *Om te awol* (1984): “Ons het seker almal, op ons manier, 'n plaas verloor. 'n Lewenswyse, 'n soort besit” (Van Heerden 1984:42).

Van Heerden verwys in 'n onlangse onderhoud na hoe sy werk gewortel is in die vlaktes onder die Toor- en Kompasberge: “As jy kyk na die kaart voor in *30 nagte in Amsterdam* kan jy letterlik al my romans daar in die Karoo *plot*” (Grundling 2012). In dieselfde onderhoud verduidelik Van Heerden dat elke herbesoek aan die Karoo “'n herwinning van 'n verlore mitologie” is en “'n helende proses” waardeur hy opnuut waardering kry vir die vlaktes en die geweldig gevarieerde omgewing (Grundling 2012). In sy nuutste verhaalbundel, *Haai Karoo* (2012), is verhale met 'n deurlopende Karoo-motief byeengebring uit vorige bundels, *My Kubaan* (1983) en *Liegfabriek* (1988), en uit die novelle *Die gas in rondawel*

*Wilhelmina* (1995). Van der Merwe (2012) meen dat Van Heerden se nuutste bundel beskou kan word as 'n huldeblyk aan die Karoo met sy uitgestrekte verlatenheid, soos wat dié streek herhaaldelik beslag gekry het in verskillende Van Heerden-werke.

In *Die swye van Mario Salviati*, waarin die Karoo-aarde so duidelik langs die weg van verskillende motiewe saam praat, vind ook die tema van kuns 'n besondere plek. Venter (2000:11) interpreteer hierdie werk as, “by ander dinge [...] veral 'n roman oor die kunstenaar en die verbetering waarmee hy of sy sin in die werklikheid soek”. Hierby, meen Venter, speel die oog as middel om te verken en te soek 'n onontbeerlike rol. Die oog waardeur die Karoo-omgewing ontdek word, is dié van Ingi Friedländer, 'n museumbeampte wat met 'n kooptransaksie in gedagte uit die stad vertrek. Ingi is self 'n kunstenaar, maar een wat (volgens Taljard 2002:59) 'n “verwonding” het, “een wat daar in die stad gaan verloop het en haar 'n klomp verpligtinge in kunsadministrasie op die hals gehaal het” (163). Ingi se “verwonding”, die feit dat sy tydelik haar vermoë om te skilder verloor het, is toe te skryf daaraan dat sy kontak met die praktyk van die kuns verloor het deur verstrengel te raak in die sekondêre aspekte daarvan (Taljard 2002:59).

Die doel van hierdie artikel is eerstens om vas te stel op watter wyse Ingi in interaksie tree met die Karoolandskap tydens haar besoek aan Tallejare en hoe haar agtergrond van kunsstudies en beroepservaring in die kunswêreld haar visuele verkenning van die landskap beïnvloed. Tweedens word ondersoek watter rol haar verkenning van die landskap speel om aan die “verwonding” as kunstenaar te ontkom. Die ondersoek is dus gerig op die wyse waarop die landskap die rol van agtergrondgewe oorstig en met die kunstema in die roman geïntegreer word.

Hoewel Ingi voeling verloor het met haar skeppende vermoëns, verraai sy die estetiese ingesteldheid ten opsigte van die visuele elemente in die Karoo van iemand wat daagliks die taak het om goeie kunswerk te eien met die oog daarop om dit vir die Nasionale Versameling aan te koop (Van Heerden 2000:288). Haar sintuie is verskerp deur hierdie taak en haar kunsteoretiese agtergrond lei tot die identifisering en waardering van die verhoudings tussen en die effekte geskep deur die lyne, vorme en kleure van die natuur wat ook waardering in kunskomposisie uitlok ontlok – dus tot 'n ruimer, intense ervaring van die natuur.

Die artikel fokus op hierdie visuele waarneming om aan te toon hoe dit betekenisvolle ooreenkomste toon met dié van die fotograaf wat, as eerste stap in die beplanning van 'n landskapfoto, selekteer en artistiek orden aan wat deur die lens waargeneem word. Beginsels uit die wêreld van kuns en (kuns)fotografie word in die bestudering van die roman betrek om Ingi se visuele omgang met die natuurlandskap van die Karoo te ondersoek en beter te begryp. Daar sal ook vasgestel word hoe daar in die uitbeelding van Ingi se natuurbeleving – waarin die rol van die liggaam en sintuie prominent is – aansluiting gevind word by die estetiese natuurteorie van die Duitse filosoof Gernot Böhme.

Die finale oogmerk van die artikel is om tot 'n meer deurtastende interpretasie van die rol van plek in hierdie roman te kom, ter aanvulling van vorige literêre ontledings waarin die kwessie van kuns en kunstenaarskap die aandag geniet het. In hierdie studie word die fokus uitgebrei na die verhouding tussen kunstenaar en landskap om die wyse te ondersoek

waarop Ingi se visuele interaksie met die natuur die tema van kuns en kunstenaarskap in die roman ondersteun.

## 2. Teoretiese konteks

In my ondersoek staan die fokus van die ekokritiek sentraal. Ekokritiek word in *The Routledge dictionary of literary terms* (Childs en Fowler 2009:65) omskryf as “[t]he study of literary texts with reference to the interaction between human activity and the vast range of ‘natural’ or non-human phenomena which bears upon human experience – encompassing (among many things) issues concerning fauna, flora, landscape, environment and weather”. Ekokritiek is interdisiplinêr van aard en behels die studie van kultuurprodukte soos kunswerke, skryfwerk en wetenskaplike teorieë wat hulle bemoei met die menslike verhouding met die natuurlike wêreld. In die seminale publikasie *The ecocriticism reader* verduidelik Glotfelty (1996:xix): “As a critical stance, it (ecocriticism) has one foot in literature and the other on land; as a theoretical discourse, it negotiates between the human and the nonhuman.”

Oor die verbintenis en verwantskap van die mens met plek sê Lawrence Buell, een van die toonaangewende navorsers binne die veld van die ekokritiek: “Place is succinctly definable as space that is bounded and marked as humanly meaningful through personal attachment, social relations, and physiographic distinctiveness (Buell 2005:145). Oscarson (2010:10) sluit hierby aan wanneer hy verwys na die produksie van plek as interaksie tussen menslike ondervinding, emosionele verbondenheid en materiële omgewing.

Hierdie beskouing is die voortsetting van die teoretisering oor die onderskeid tussen die konsepte *ruimte*, *plek* en *landskap* wat heelwat vroeër begin het. Cartner (1993:xii) omskryf *plek* as ruimte waaraan betekenis toegeskryf is. Darian-Smith (1996:3) stem saam dat ruimte getransformeer word tot plek en geografiese terrein tot landskap deur “the cultural process of imagining, seeing, historicizing and remembering”. Schama (1996:10) tref, soos Darian-Smith, nie onderskeid tussen die kultureel-gedefinieerde begrippe *plek* en *landskap* nie en ondersteun die siening dat *landskap* uit materiële (geografiese) elemente tot stand kom deur die mens se vormgewende persepsie.

Daar word nuanses toegevoeg tot Darian-Smith se teorie in Erwin Straus (in Raes 2003:313) se onderskeid tussen *ruimte* en *landskap* op grond van waarneming en gewaarwording. *Geografiese ruimte* het volgens Straus te doen met ’n gesistematiseerde en geslote waarneming. Dit is ’n homogene ruimte, soos aangetref op ’n kaart, waarin geen enkele punt meer waarde het as ’n ander nie, en waargeneem vanuit ’n objektiewe perspektief. As waarneming oorgaan tot gewaarwording ten opsigte van die geografiese ruimte is sprake van die konstruering van plek of landskap (Raes 2003:313–40). Smith (2012) sien dit só: “Plek [...] is gegrond in subjektiewe ondervinding [...]. Dit wys uitwaarts na die tasbare wêreld, maar binnetoe na die persepsies wat deur die interaksie tot stand kom.” Russo (s.j.:2) se siening van plek stem hiermee ooreen: “One [...] experiences and so owns sensually the sounds, textures, smells, of a place.”

Interessant vir hierdie ondersoek, waarin die sintuiglike transformasie van die ruimte van die Karoo tot landskap sentraal staan, is Taylor (2000:715) se bewering dat Ralph Waldo

Emerson reeds in 1836, in die eerste hoofstuk van 'n boek getiteld *Nature*, 'n bepaalde verband gelê het tussen die natuur, die mens en landskap. Landskap is volgens Emerson nie die natuur self nie; landskap is afhanklik van 'n soort integrasie tussen die natuurlike en die menslike. Die natuur is voltooid in sigself, maar dit kan slegs onder die invloed van die menslike blik landskap word (sien Taylor 2000:715). Hierdie idee leef voort in die eietydse beskouing van Buell (2005:63) dat plekbeleving 'n sensoriese, emotiewe en intellektuele bewussyn van die waarnemer veronderstel.

Relke (1999:312) sluit aan by die idee van sintuiglike en liggaamlike bewussyn in die waarneming van plek wat spesifiek 'n natuuraard het: "The body is our primary means of communication with nonhuman nature, because it's our bodies [...] that define our environment for us."

Teoretiese besinning oor die rol van die liggaam en sintuie in plekbeleving – en spesifiek natuurbeleving – is nodig as grondslag vir hierdie ondersoek. Die beskouings van Gernot Böhme, eietydse Duitse filosoof en skrywer, dien as besonder geskikte teoretiese basis vir hierdie studie. Böhme het 'n teorie ontwikkel wat gemoeid is met die verhouding van die menslike liggaam tot die natuurlike omgewing en wat fokus op die liggaam as die knoop- of steunpunt in die herartikulasie van die natuur-kultuur-verhouding. Böhme se teorie is gebaseer op wat hy "ecological embodiment" noem, "bodies as the nodes of earthly relationality" (Böhme 1992:92). Hierdie teorie word deur Böhme 'n estetiese natuurteorie genoem en die uitgangspunt is dat die mees gepaste manier om die natuur te begryp deur middel van die estetika is: die natuur word op estetiese wyse bekend.

Böhme (1992:90) gee toe dat sy "aesthetic theory of nature" allesbehalwe voor die hand liggend is. Die sfeer van die Europese moderniteit waarbinne hy werk, hou hom daarvan bewus dat die natuur tot tema gemaak word langs twee uiteenlopende bane: daar word gefokus op wetenskaplike kennis van die natuur of op die artistieke weergawe daarvan – werkwyses wat wedersyds uitsluitend is. Hy argumenteer egter dat terwyl daar op wetenskaplike wyse gepoog word om verklarings en oplossings te vind vir omgewingsprobleme, daar dikwels nie besef en erken word dat natuur- en omgewingsbewustheid by talle mense ontstaan en groei as resultaat van indrukke wat juis deur die skoonheids- of estetiese waarde van die natuur tot stand kom nie (Böhme 1992:90).

Die estetiese verhouding tot die natuur bring nie enige kennis-eise ter sprake nie – volgens Böhme in elk geval nie eise van kennis ten opsigte van natuur as objek (voorwerp van bestudering) nie. Wanneer daar 'n estetiese komponent in die nadenke oor die natuur is, hou die kennis wat ter sprake kom, eerder verband met die natuur as onderwerp vereenselwig met byvoorbeeld harmonie, sublimiteit, afsondering of hunkering – dus word ook die subjek betrek, die waarnemer wat hom stel teenoor die natuur. Böhme (1995:105) beskou skoonheid, soos ander estetiese ervarings, as "an experience of co-presence, of the shared reality of subject and object". Dus is estetika nie 'n vorm van vervreemding ten opsigte van die natuur nie en impliseer dit nie 'n posisie van gedistansieerde waardering nie, maar "an engagement of perception as the interaction that binds the world together" (Böhme 1992:92). In die lig hiervan word Böhme se teorie deur Gersdorf en Mayer (2006:19) beskou as 'n sinvolle poging om bestaande dualiteite in die beskouing van natuur en kultuur teen te spreek. Terwyl wetenskaplike natuurkennis en artistieke natuurbeelding mekaar opponeer as behorende tot die teenstellende kaders van natuur op sigself ("nature in itself") en natuur

vir die mens (“nature for us”), maak ’n estetiese natuurteorie daarop aanspraak dat dit die aspek van *natuur op sigself* in ’n aantoonbare verhouding met die konsep *natuur vir die mens* plaas (Böhme 1992:90).

In Chandler (2011:557) se bespreking van die bydrae wat Böhme se estetiese natuurteorie tot die ekokritiek kan lewer, verbind hy Böhme se denkwyse met dié van Aristoteles, wat natuur beskou het as “above all, that which is sensuously given”. Die natuur-*vir-die-mens*-beginsel hou hiermee verband: Aristoteles sien die mens, in sy liggaamlik-sintuiglike bestaan, as “entirely reliant on an exchange with the nature surrounding us” (Böhme 1992:92). Böhme vind ook aanklank by Aristoteles se idee dat die wesenlike van die natuur daarin te vind is dat dit bestaan ook vir wat buite die natuur self lê, ’n “being-there-for-other-things” wat, volgens Böhme se interpretasie, kan verwys na die effek van die natuur op bestaansvorme wat nie tot die natuurlewe self beperk is nie (Böhme 1992:93).

Böhme (1993:125) steun op die volgende uitgangspunt: “If nature reveals itself to human beings, insofar as we belong to it through our ‘bodily sensuous presence’ (rather than just because of a claim to reason), *then perception is the mode of this bodily presence in given surroundings*” (eie kursivering). Aan *waarneming*, as ’n konsep waarby die menslike liggaam in ’n baie sterk sin betrokke is, word baie aandag gegee in Böhme se teoretisering oor die mens-natuur-verhouding, want: “Perception is how we relate to the world” (Böhme 1992:99). Böhme betrek weer die teorie van Aristoteles in sy verduideliking van waarneming as ’n verbindingstoestand waarin die waarnemer ’n toestand van mede-aanwesigheid betree saam met dit wat waargeneem word. Daarmee gee hy te kenne dat waarneming, vanaf die kant van die waarnemer, heeltemal ontoereikend begryp word in die beskouing daarvan as sou dit die blote opmerk of gewaar (“noticing”) van iets wees. Waarneming is vir Böhme “a bodily state which [...] has as its core the relation to the object of perception. It is not grasped precisely as a sensuous state if one does not include in it how one finds oneself disposed in the presence of the [...] perceived object” (Böhme 1992:99–100).

Hieruit volg die gedagte dat die aspek van *ingesteldheid* in waarneming (“disposition in perception”) gekoppel is aan die gewilligheid om op pertinente wyse en vir ’n bewuste tyd lank liggaamlik betrokke te raak by die waarnemingsproses. Die gemiddelde mens se waarnemingsingesteldheid, daarenteen, het as oogmerk om ’n situasie of die toedrag van sake so gou as moontlik te begryp deur middel van die identifikasie van voorwerpe of tekens, ’n proses wat grootliks op die vlak van die rede voltrek word. Dat ons liggaamlik teenwoordig is in ons waarneming, sê Böhme (1992:100), blyk ons te ontgaan en onbelangrik te wees in die moderne lewe. Chandler (2011:558) bemerk by Böhme besondere erns omtrent die kwessie dat waarneming oor meer as die rasionele bewuswording van die teenwoordigheid van ’n voorwerp gaan, en dat liggaamlike gewaarwording die kern van natuurwaarneming is.

Twee kernbegrippe in Böhme se teorie is *medium* en *atmosfeer*. Wanneer hy oor die waarneming van natuurdinge praat, word die stelling gemaak dat hierdie voorwerpe nie direk waargeneem word nie, maar dat daar tussen die natuuritem en die sintuig ’n bindmiddel inglip, die *medium* (Böhme 1993:125). Wat volgens hierdie beskouing eerste en dadelik waargeneem word, is nie sensasies, vorme of voorwerpe nie – daar is ’n “tussenvorm” deur middel waarvan die mens en die natuur sintuiglik skakel, waaruit die aansluiting tussen die natuur en die menslike toestand te voorskyn kom en wat Böhme

(1993:114) *atmosfeer* noem. Teen die agtergrond van hierdie atmosfeer onderskei die analitiese aandag dinge soos voorwerpe, vorme en kleure.

Atmosfeer is vir Böhme (1992:100) die toonkleur (“timbre”) en die stemming (“mood”) wat dinge rondom hulle dra. ’n Belangrike aspek van atmosfeer is die ruimtelike karakter daarvan. Om dit te verduidelik, praat Böhme van die ruimtelik uitgebreide waarneembaarheid van byvoorbeeld ’n muskiet. Die fisiese teenwoordigheid van die insek is waarneembaar op grond van die wyse waarop die vertrek gevul word met sy gezoem. Juis op hierdie manier betree die muskiet ons bewussyn, en nie omdat die ligging daarvan nou vasgestel kan word in die vertrek nie. Om die muskiet waar te neem, redeneer Böhme (1992:100), behels eers in die lááste instansie die identifisering daarvan as ’n insek op ’n spesifieke plek; veel eerder behels dit dat daar in die gezoem die gewaarwording opgesluit lê van die gevaar van die insek se teenwoordigheid.

Opsommenderwys: die drie komponente in Böhme se teorie van natuurwaarneming is voorwerp, medium en die sintuig van die waarnemer; vir die doeleindes van ’n estetiese natuurteorie moet voortbeweeg word vanaf die idee van “Ek sien iets” na “Die teenwoordigheid van iets is waarneembaar in die medium” (Böhme 1992:99). Wanneer Böhme praat oor estetika, hou genoemde drie komponente van waarneming onderskeidelik verband met die konsepte van fisionomie,<sup>3</sup> atmosfeer en ingesteldheid. Fisionomiese eienskappe hoort, volgens Böhme (1992:101), tot ’n middelgebied tussen die kenmerke wat objektief en onafhanklik van intense sintuiglike ervaring aan die voorwerp toegeskryf kan word en, aan die ander kant, die verrukking wat ervaar kan word slegs in oorgawe aan die sintuiglike teenwoordigheid daarvan. Die hoofkenmerk van fisionomiese elemente is hulle vermoë om atmosfeer teweeg te bring in die medium van waarneming (Böhme 1992:101).

Dit is teen hierdie teoretiese agtergrond dat ek die ondersoek na die primêre fokalisator in *Die swye van Mario Salviati*, Ingi Friedländer, se waarneming in die tydperk wanneer sy die Karoo-omgewing van Tallejare leer ken, aanpak. Die fisionomie en atmosfeer van die Karoo, sowel as die ingesteldheid van Ingi as waarnemer, word betrek in hierdie bespreking waarin getoon word dat die estetiese natuurteorie van Gernot Böhme unieke toepassing in *Die swye van Mario Salviati* vind.

Dit is nodig om ook vas te stel hoe Böhme se teorie skakel met die meer algemene opvatting rakende estetika en hoe die verband tussen die domeine van estetika en kuns daar uitsien. Janaway (2006:86–7) bespreek die lang geskiedenis van die Westerse hoofstroombeskouing van estetika as ’n teorie van kuns, kunsproduksie en kunservaring. Binne hierdie geskiedenis beskou hy Hegel se *Introductory lectures on aesthetics* as van besondere belang, op grond van Hegel se verklaring dat die woord *estetika* (*aesthetics*) reeds teen ongeveer 1820 algemeen gebruik is vir “the discipline which does not treat of beauty in general, but merely of artistic beauty” (Janaway 2006:86).

Carroll (1999:156) onderskei tussen die breër betekenis van *estetika* as ongeveer ekwivalent aan (en ook uitruilbaar met) *filosofie van kuns* enersyds, en ’n meer spesifieke betekeniswaarde daarvan andersyds, in ag genome dat die woord *aesthetics* ontstaan het uit die Griekse *aisthesis*, wat verwys na sintuiglike persepsie of sensoriese kognisie. In die middel van die 18de eeu het Alexander Baumgarten die term *aisthesis* in gebruik geneem om na kuns te kyk vanuit die resepsieperspektief. Carroll (1999:156–7) verduidelik dat

Baumgarten die klem geplaas het op die verhouding tussen die kunswerk en die toeskouer, en dan veral op die interaksie tussen die kunswerk en die leser/luisteraar/kyker (toeskouer) – dit gaan oor 'n tipe geestes- sowel as verstandstoestand of -stemming (“mental state”) wat die toeskouer/luisteraar/leser na die kunswerk bring of in reaksie op die kunswerk ondergaan. In hierdie studie vind die tweede betekenis van *estetika* toepassing, wanneer ondersoek word hoe die interaksie tussen Ingi en gewaardeerde visuele elemente in die natuur plaasvind op vergelykbare wyse as dié tussen toeskouer en kunswerk, en waarin haar ingesteldheid van gees en verstand teenoor die landskap 'n bepalende rol speel.

Verskeie pogings is in die moderne tyd aangewend om die sogenaamde “crisis of aesthetics”, weens die enkelvoudige beskouing daarvan as die filosofie van kuns, te oorkom. Verwijnen (2001:59) noem ook Böhme se rol hierin:

This has led to the emergence of new theoretical concepts that attempt to free aesthetics from its narrow confinement as art theory, and instead to widen it to a mode of reflection on perceiving and experiencing reality. [...] Adorno still sees it [the beauty of nature] as a theory of beauty and the sublime and is therefore firmly rooted in classical aesthetics. [...] Böhme has attacked this position, developing a theory of “atmospheres” that transgresses cognitive perception and its deterministic position. In his approach aesthetics becomes a critique of judgment [...] and a theory of sensual experience in general, not just works of art.

Ook Rigby (2011:145) gee erkenning aan Böhme se poging om *estetika* in 'n ruimer betekenisverband te gebruik as slegs gekoppel aan die waardering van kunswerke:

Böhme returns aesthetics to its eighteenth-century origins as a general theory of sensual cognition, overturning its post-Hegelian restriction to the specialized task of making judgments regarding those privileged human artifacts defined within bourgeois culture as works of art.

'n Ander benadering wat aansluit by Böhme se pogings om *estetika* in verband te bring met ervaring buite om dié met kuns, is om die gebied van *estetika* uit te brei deur te fokus op die estetiese karakter van alledaagse ervarings. Sartwell (2005:761–70) bied 'n oorsig oor die ontwikkeling en die belangrikste uitgangspunte van die sogenaamde *estetika* van die alledaagse (“aesthetics of the everyday”). Hy beskryf dit as 'n hedendaagse ontwikkeling uit John Dewey se standpunte in *Art as experience* (1934) waarin twee uitgangspunte geld: dat kuns te voorskyn kom uit aktiwiteite en ervarings buite die veld van kuns (“non-art activities and experiences”) en dat die terrein van die *estetika* veel verder strek as die gebied wat algemeen beskou word as dié van die skone/beelde kunste (“fine arts”) (Sartwell 2005:761). Daarom word enige onderskeid tussen skone kuns (“fine art”) en populêre kuns (“popular art”), ook tussen die konsepte *kuns* en *handwerk* (*craft*) of tussen estetiese en nie-estetiese ervarings, verwerp of bevaagteken. Sartwell (2005:769) oordeel dat Arnold Berleant in sy *Art and engagement* baie van die idees waaruit die stroming van die *estetika* van die alledaagse saamgestel is, byeenbring. Berleant bepleit 'n “deelnemende *estetika*” (“participatory aesthetics”) wat kuns verbind met alledaagse kulturele gebruike en die daaglikse lewe. Hy skets 'n alternatief vir die tradisie van skeiding tussen hierdie terreine deur te wys op hoe daar, uit intense menslike betrokkenheid by byvoorbeeld liefde en spel, kuns te voorskyn kom (Sartwell 2005:769).

Immanuel Kant, wat in *The critique of judgment* (1987) 'n duidelike onderskeid tref tussen die gebiede van estetika en kuns, doen dit op grond daarvan dat kennis, volgens sy oordeel, nie as vereiste geld in estetiese waardering nie, maar wel in die geval van kunswaardering. By laasgenoemde geld as belangrikste beginsel die kennis dat die voorwerp of belewenis van ons waardering bedoel en op vaardige, kundige wyse deur 'n mens geskep is (Kant 1987:170). Voorbeelde van estetiese ervarings wat Kant noem, kom dikwels uit die mens se kontak met die natuur, en hier onder, gebruik hy so 'n voorbeeld om die verskil te demonstreer tussen waardering van kuns en die waardering van die natuur:

What do poets praise more highly than the nightingale's enchantingly beautiful song in a secluded thicket on a quiet evening by the soft light of the moon? And yet we have cases where some jovial innkeeper, unable to find such a songster, played a trick [...] on the guests staying at his inn to enjoy the country air, by hiding in a bush some roguish youngster who (with a reed or rush in his mouth) knew how to copy that song in a way very similar to nature's. But as soon as one realizes that it was all a deception, no one will long endure listening to this song that before he had considered so charming. (Kant 1987:169)

Kant (1987:169) redeneer die wete dat iets volgens voorneme geproduseer is, hoewel op bedrewe wyse – die besef dat hier te doen is met kuns – staan juis in die pad daarvan om in hierdie geval 'n estetiese ervaring te beleef.

Die eietydse filosoof Allen Carlson stem saam met Kant dat daar 'n wesenlike verskil bestaan tussen die waardering van kuns en die waardering van die natuur. Anders as Kant glo hy egter nie dat die verskille daarin setel dat geen kennisaspekte betrokke is by laasgenoemde nie. Carlson (2008:126) verwys na Dewey se oortuiging dat, in 'n poging om 'n estetiese ervaring van die natuur te beleef in plaas van 'n samesmelting van fisiese sensasies ("a blooming, buzzing confusion") kennis betrek moet word in die omskepping van die rou ervaring om dit as meer afgebaken, harmonieus en betekenisvol beleef kan word.

In die geval van kunswaardering, sê Carlson (2008:120), word ons kennis van wat en hoe om te waardeer gegrond op die feit dat kunswerke ons eie skeppings is; ons weet watter eienskappe esteties relevant is omdat ons hierdie werke geskep het vir die doel van ons estetiese waardering. Die natuur is – inteendeel – nie kuns of die mens se maaksel nie, tog stel Carlson (2008:125–6) dit duidelik:

The fact that the natural environment is natural does not mean that we can have no knowledge of it. [...] This knowledge, essentially common sense and scientific knowledge, is a plausible candidate for playing the role in appreciating nature that our knowledge of art forms, types of works, and artistic traditions play in appreciating art.

Carlson (2008:120–3) bied 'n oorsig oor enkele kunsgebaseerde modelle wat al benut is in die estetiese waardering van die natuur. Hierdie oorsig word opgevolg met die voorstel dat wetenskaplike natuur- en omgewingskennis die sleutel moet wees tot die estetiese waardering van natuurlike omgewings volgens die Natuurlike-omgewingsmodel ("Natural Environmental Model"). Die uitgangspunt vir die gebruik van hierdie model word duidelik geformuleer: "The scientific knowledge that we have discovered about the environments in

question [...] yields appropriate boundaries of appreciation, particular foci of aesthetic significance, and relevant act of aspection” (Carlson 2008:127). Carlson motiveer dan hoe dit ons estetiese waardering van die natuur tot hulp kan wees indien ons bepaalde wetenskaplike kennisaspekte in ons waarneming kan toepas: ons moet byvoorbeeld weet dat ons in ’n woestyn is, en nie in ’n woud nie, om volledig te waardeer wat ons sien, ruik, hoor, ensovoorts. Carlson (2008:127) se gevolgtrekking is: “If to aesthetically appreciate art we have knowledge of artistic traditions and styles within those traditions, to aesthetically appreciate nature we must have knowledge of the different environments of nature and of the systems and elements within those environments.”

Eaton (2004:67) ondersteun Carlson in sy siening dat in die estetiese beskouing van die natuur en van kuns sekere ooreenkomste geld. Sy gee Carlson gelyk dat dit ’n fout is om die estetiese waardering van die natuur te reduceer tot, of te definieer in terme van, estetiese kunswaardering – in Carlson (1979: 270) se terme: “treating landscape as if it were a landscape painting” – maar meen vertrouwdheid met teoretiese raamwerke ten opsigte van kunswaardering kan meehelp om die estetiese waardering van die natuur te verhoog.

Aesthetic consideration of nature and art do share many features – some works of art, like some landscapes, give pleasure because of their design, the patterns of colors, the proportions of volumes, the rhythms of contours, and so on. So the artistic and aesthetic certainly intersect. The artistic may even, on such view as Carlson’s, be wholly included in the aesthetic. (Eaton 2004:67)

Crawford (2004:307–8) sluit by hierdie gedagte aan wanneer hy oor die begrip natuurskoon teoretiseer. Hy verbind die klassieke konsep van skoonheid, as dit wat aangenaam is vir die oog of oor, op twee wyses met die natuur. Eerstens word verwys na hoe die natuur die waarnemer behaag in die wydheid, ongetemdheid en brute krag daarvan, hier is sprake van positiewe ervarings van ontsag en verwondering wat tradisioneel met die estetiese geassosieer word. Tweedens word die natuur verbind met skoonheid omdat die beginsels van harmonie en balans in die verhouding tussen elemente ewe toepaslik is in die waardering van die natuur en van kuns (Crawford 2004:307). Die slotsom waartoe Crawford (2004:307) kom, is: “The *picturesque* in nature – whether it means ‘like what is found in a picture’ or ‘like the vision of a painter’ – relates to what can be viewed as an artistic composition.”

Wanneer die aard van kuns as aktiewe werksaamheid bedink word, tree ’n verdere interessante verband tussen kuns en die estetiese waardering van die natuur na vore. In sy bespreking van die verband tussen kuns en die werklikheid sê Grové (1953:1):

As hy (die kunstenaar) begin skilder, kopieer hy nie noodwendig die een of ander bestaande toneel nie, maar hy skep ’n *nuwe* landskap, ’n eie wêreld deur die materiaal wat hy gebêre het, op ’n oorspronklike manier te sif en te rangskik. Selfs wanneer ’n kunstenaar ’n bepaalde toneel of voorwerp “afskilder”, beklemtoon hy sekere aspekte, terwyl hy ander verwaarloos, hy is dus besig om te kies en te orden.

Hierdie proses van seleksie, beklemtoning en rangskikking is ook van toepassing in die waardering van die natuur op estetiese vlak. In die digter en filosoof George Santayana se werk *The sense of beauty* word die natuurlike landskap só beskryf:

The natural landscape is an indeterminate object; it almost always contains enough diversity to allow [...] great liberty in selecting, emphasizing, and grouping its elements, and it is furthermore rich in suggestion and in emotional stimulus. A landscape to be seen has to be composed [...] then we feel that the landscape is beautiful [...]. The promiscuous natural landscape cannot be enjoyed in any other way. (Santayana 1961:99)

Carlson (2008:119) oordeel dat hierdie woorde van Santayana na 'n kernvraag lei betreffende die estetiese waardering van die natuur, naamlik wat en hoe om te selekteer, te beklemtoon en te rangskik in die proses van waarneming, aangesien ordening noodsaaklik is vir die waardering van die onbegrensde mengelmoes van die natuur.

Die idee van estetiese natuurwaardering en kunswaardering as “not identical but nonetheless often intersecting” (Eaton 2004:69) word geïntegreer in die volgende afdeling van hierdie artikel, wanneer Ingi se estetiese ervaring van die Karoo ondersoek word en die wyse waarop sy die landskap visueel verken, gekoppel word aan die kunsagtergrond waarvoor sy beskik. Die vraag mag ontstaan of hierdie strategie bo verdenking is, veral teen die agtergrond daarvan dat Böhme standpunt ingeneem het teen die die beskouing van estetika as kunsgesentreerd. 'n Antwoord moet gevind word op die vraag of Böhme dan nie juis probeer het om die estetika te verwyder van die gevestigde kunsteoretiese raamwerke en waardeoordele nie.

Böhme het die konsep *estetika* uitgebrei na 'n meer algemene teorie van sensoriese persepsie en hy fokus daarop om sensoriese ervaring in alledaagse belewings, ook van die natuur, te ondersoek. In Verwijnen sowel as Rigby se verwysings na Böhme se werk, soos hulle hier bo aangehaal word, beklemtoon die slotfrases presies wat die kern is van die bevryding wat Böhme se teorie bewerk het: dat estetiese ervarings op veel méér betrekking kan hê as slegs op kuns.

Böhme se estetiese natuurteorie hef dus die begrensings gestel deur die beskouing dat estetiese ervarings juis kunsgesentreerde ervarings is, en beperk deur kunsteoretiese kennis- en waardebeginsels, op. Sy uitgangspunt is dat die mens die natuur esteties kan ervaar op sensoriese vlak en nie slegs op kognitiewe wyse nie. Hoewel die idee van estetiese ervaring, soos dit gestalte kry in die estetiese natuurteorie, 'n bevrydende oorstyging impliseer van estetika as filosofie van kuns en as begrens deur kunsteoretiese uitgangspunte, word nêrens bewyse gevind dat dit Böhme se bedoeling is om estetika totaal aan die teoreties-gefundeerde waarderaamwerke van kuns te ontruk nie. Ook wanneer sy estetiese natuurteorie bestudeer word teen die agtergrond van sy breër omgewingsetiese beskouings oor, word geen rede gevind om te glo dat Böhme die bedoeling gehad om (kuns)teoretiese beginsels in sy siening oor natuurwaardering te verwerp nie. Uit Rigby (2011:141–2) se sinvolle, bondige weergawe van Böhme se uitgebreide ekologiese waardeopvatting blyk dat hy die komponent van “knowledge” en “knowing” (verwysend na wetenskaplike/teoretiese kennis) herhaaldelik erken, hoewel hierdie kennis beskou word as onvoldoende om 'n etiese verwantskap met die niemenslike natuur te grondves.

In order to create humane living spaces within which other-than-human entities might also thrive, we certainly need the guidance of the natural and technical sciences. Scientific and technical knowledge is nonetheless insufficient to the task of grounding an ethical relationship with other-than-human nature [...]. If we are to reposition ourselves as allies rather than conquerors of nature in the production of a newly “habitable earth”, we need to supplement the sciences with a different type of knowledge [...]: a carnal kind of knowing, whereby we come to understand the other, if never fully, on the basis of a relationship that is given in and through our shared physical existence. (Rigby 2011:141)

Böhme se estetiese natuurteorie mag goed aansluit by die wyse waarop Eaton (2004:74) oor estetiese ervaring dink: sensoriese waarneming word as die kernelement beskou, maar ruimte word gelaat vir kognitiewe elemente wat ook, in ten minste sommige gevalle, ’n sleutelrol in estetiese ervarings kan speel. Eaton redeneer dat dit moeilik is om te aanvaar dat ’n estetiese ervaring suiwer perseptueel kan wees: “A necessary component of aesthetic experience is the fact that one must look or listen or touch or feel or taste *in order to know that something does in fact have a particular intrinsic property*”<sup>4</sup> (Eaton 2004:74; eie kursivering). Hierdie herkenning van intrinsieke eienskappe impliseer baie duidelik ’n kenniselement, daarom is Eaton van mening dat kennis steeds as belangrik beskou moet word in die estetiese waardering van beide die natuur en kuns. Haar slotsom is dat hoewel ’n onderskeid getref moet word tussen die estetiese en kuns, hierdie domeine nie totaal van mekaar geskei behoort te word nie (Eaton 2004:76).

Eaton (2004:67) se idee van “the artistic [...] included in the aesthetic” is versoenbaar met Böhme se siening dat estetiese ervaring nie deur kennisagtergronde (en spesifiek kunsteoretiese agtergrond) bepaal of voorgeskryf word nie, en méér behels as omgang met ’n kunswerk. Dit klop met die uitgangspunt dat natuurbeleving eerstens sensories is en nie afhanklik van die kennisraamwerke van kuns nie, maar dat laasgenoemde wel eersgenoemde kan ondersteun om ’n ruimer estetiese ervaring te bewerk.

### 3. Die estetiese ervaring van die Karoo en Böhme se natuurteorie

In *Die swye van Mario Salviati* dra Ingi se estetiese ingesteldheid by tot ’n bepaalde invalshoek ten opsigte van haar waarneming tydens die ontmoeting met die Karoo. Hierdie ingesteldheid hou verband met haar kunsagtergrond ten opsigte van opleiding en beroep. Sy het kuns studeer, maar in stede van ’n beroep te volg in die kreatiewe-kuns-wêreld, “omdat sy haar talent betwyfel het, en omdat haar ouers haar aangemoedig het om ’n vaste baan te vind”, ’n werksaanbod by die museum aanvaar (288). Om met ’n kunswerk gekonfronteer te word, is ’n sintuiglike ervaring, en die sintuie van iemand wat met kuns werk op die vlak waarop Ingi as kurator daagliks aan visuele en beeldende kuns blootgestel is, kan beswaarlik onbeïnvloed bly deur die intensiteit van die voortdurende sintuiglike kontak met kunswerke. Burger (2003:80) sien dit só: “Die kunswerk verg ’n verhoogde sintuiglike intensiteit – waarnemings wat moontlik gemaak word deur verskerpte sintuiglikheid eerder as deur denke.” Vyf dekades vroeër het Grové (1953:1) reeds die oortuiging uitgespreek dat die sintuie van ’n kunstenaar waarskynlik skerper ontwikkel is as dié van ’n niekunstenaar. ’n Estetiese ingesteldheid teenoor die natuur berus ook spesifiek op sintuiglike sensitiwiteit; Crawford (2004:316) sê: “When we speak of aesthetically appreciating nature today, we

generally have in mind the physical world, usually the out-of-doors, as perceived directly with our sense organs, and the emphasis is on what is visible.”

Wanneer Ingi die stad agterlaat, ontvou die landskap om haar “soos ’n vuis wat stadig oopgaan”, sy word begroet deur wingerde, fynbosvlaktes en voëls (16). ’n Sterk sintuiglike ingesteldheid blyk uit die staanspoor: by ’n vrugtestalletjie langs die pad koop sy ’n tros druiwe, “neem ’n eerste korrel tussen duim en voorvinger, ruik daaraan, en byt dit stadig, nadenkend, stukkend” (16). Die bewustheid van verskeie sintuie, wat blyk uit die nadenkende gevoels-, reuk- en smaakervaring, word aangevul deur ’n merkwaardige visuele opmerkzaamheid:

Teen die wingerdhanse speel kleure subtiel op ander kleure in; die wind stoot oor fynbosvlaktes; ’n swerm voëls wyk stadig voor die motor uit. [...] [Sy] sien haarself asof van ver af: ’n jong meisie, [...] hare wapperend in die wind, agter ’n effe gedateerde skrikgeel Peugeot-stasiewa se stuur, aan die ry deur ’n landskap waar die kliplae teen die rante van ver af soos bruin branders water lyk, in ewige beweging, golwend en onrustig. (16)

Uit hierdie paragraaf blyk hoe Ingi haarself eksplisiet binne die landskap posisioneer. Dit bring dadelik Böhme se konsep van waarneming ter sprake – die idee van ’n verbindingstoestand, aangesien die waarnemer ’n toestand van medeaanwesigheid betree saam met dit wat waargeneem word. Met hierdie soort waarneming benut Ingi ’n aspek wat ook Janaway (2006:85–6) as positief onderskei ten opsigte van die estetiese ervaring van die natuur, naamlik dat die waarnemer perseptueel ingetrek kan word by, en betrokke kan wees in, die estetiese situasie van natuurwaardering.

On occasion he may confront natural objects as a static, disengaged observer; but far more typically the objects envelop him on all sides. In a forest, trees surround him; he is ringed by hills, or he stands in the midst of a plain. [...] We have not only a mutual involvement of spectator and object, but also a reflexive effect by which the spectator experiences *himself* in an unusual and vivid way. The effect is not unknown to art, especially architecture. But it is both more intensely realized and pervasive in nature-experience – for we are *in* nature and a part *of* nature; we do not stand over against it as over against a painting on a wall. (Janaway 2006:86)

Ingi neem hier nie slegs die voorwerpe en vorme in die natuur waar nie. Daar is duidelike tekens dat sy van die stemming van die omgewing bewus raak, van ’n “ewige beweging” in die kliplae van die rante deur die assosiasie met “bruin branders water” (16). As gevolg hiervan kan Ingi die vermoede van die verloop en gebeurtenisse van eeue uit die voorkoms van die klippe “lees”. Haar gewaarwording hou eerstens verband met ’n ervaring van grootsheid en uitgestrektheid in tyd. Teen die agtergrond van Böhme se teorie van natuurwaarneming is die bindmiddel of medium wat tussen natuuritems en die sintuig inglip, hier beskryfbaar as die atmosfeer van tydlose onversteurbaarheid en ondeurgrondbare geheimenis waarin die Karoo homself hul. Du Plooy (2000) word met die lees van die roman juis deur hierdie aspek getref: “Met die grootste sorg word [...] die atmosfeer van die Karoo vasgevang, die lig, die lug, die gevoel van die plek.”

Ingi se ontmoeting met Berg Onwaarskynlik, kort nadat sy van die teerpad afgedraai het, illustreer wat Böhme (1992:101) moontlik kon bedoel met sy stelling dat fisionomiese elemente gekenmerk word deur hulle vermoë om atmosfeer teweeg te bring in die medium van waarneming. Die voorkoms van die berg skep dadelik 'n spesifieke atmosfeer: "Onverwags, byna skrikwekkend, sien sy die massiewe berg in die verte: donker, nukkerig; onvanpas hier" (18). Dit bring mee dat Ingi spontaan onthou van die gedempte opmerking van 'n kollega oor "die berg van geheime".

In Ingi se waarneming van die Karoo wat sy binnery, is die estetiese ingesteldheid wat die gevolg is van haar kunsagtergrond duidelik. Die kleure wat op mekaar inspeel teen die wingerdhange en die tekstuur van die klip wat in lae ingepak lê teen die rante word vasgevang deur haar visie op 'n manier wat verraaï dat haar estetiese waardering van die Karoo gevoed word deur beide haar verhoogde sintuiglikheid en haar kunsteoretiese ingesteldheid. Sy neem waar op die wyse van iemand wat na kunsbeginsels soek in natuurtonele, nie omdat kuns kennis onontbeerlik is vir 'n estetiese ervaring van die natuur nie, maar omdat dit as stimulus dien vir 'n wyer, intenser ervaring. Omdat dit Ingi se werk is om goeie kunswerke te vind (haar pos behels om "te help bestuur en uitbou aan die Nasionale Versameling", 288), sou redelikerwys aanvaar kon word dat sy kyk na, en waardering ervaar vir, visuele elemente in haar omgewing op 'n ander manier en op 'n ander vlak as iemand sonder die agtergrond van kunsstudies en 'n beroep in die wêreld van visuele en beeldende kuns. Hiermee word nie te kenne gegee dat kuns kennis as voorvereiste geld vir estetiese waardering nie, nog minder dat estetiese ervaring afhanklik is van die kennis of die skerper sensoriese ingesteldheid van 'n kunstenaar, maar by Ingi speel die groter bewustheid en die onmiddellike herkenning van die inspeel van kleure en teksture op mekaar 'n duidelike rol in haar waarneming. Haar estetiese ingesteldheid teenoor die natuur word beïnvloed en gestimuleer deur haar kunsagtergrond.

In die res van die bespreking in hierdie afdeling sal by herhaling bevestiging gevind word van Eaton (2004:67) se siening dat "aesthetic consideration of nature and art do share many features". Dit is duidelik dat die ingesteldheid van iemand met 'n kunsagtergrond Ingi se waarneming rig, al vind sy dit ten tye van haar besoek aan Tallejare nie moontlik om haarself skeppend as kunstenaar uit te leef nie.

Weens die ooreenkoms tussen kamerabeelde en die beeldreekse wat Ingi met haar oog vaslê terwyl sy op pad is na die Karoo – wingerdhange, fynbosvlaktes, grasvlaktes, rantjielandskap (16) – en waarby haar artistieke verbeelding in die seleksie en rangskikking van voorwerpe en tonele 'n definitiewe rol speel, word gewaag om Ingi se visuele verkenning van die Karoo in verband te bring met die kuns van fotografie. Dit gaan spesifiek oor die parallele wat aangetref word tussen Ingi se waarneming en dié van die fotograaf wat, as eerste stap in die beplanning van 'n landskapfoto, selekteer en orden aan wat deur die lens waargeneem word. Hierdie proses is baie sinvol in estetiese natuurwaardering. In die vorige afdeling is reeds verwys na hoe Santayana (1961:99), deur sy beskouing van die natuur as onbegrens en vermeng (*promiscuous*), die belangrikheid beklemtoon om 'n proses van ordening toe te pas in waarneming – deur seleksie, beklemtoning en rangskikking – ten einde die natuur op estetiese vlak te waardeer.

Ingi se visuele waarneming, aangevul deur ander sensoriese ervarings van die Karoo, lei uiteindelik ook tot 'n konkrete kunsproduk – soos die fotograaf uiteindelik fotokuns lewer. Sy

slaag naamlik aan die einde van die roman daarin om haar indrukke van die landskap met verf op doek vas te lê. Vir die doeleindes van hierdie ondersoek sal dit sinvol wees om aan die stappe in fotografie te dink as twee momente: die moment van persepsie, waartydens die kreatiewe brein reeds begin met die skeppende proses om die materiaal wat ontvang word op 'n oorspronklike manier te sif en te rangskik, en die latere moment van kamerategniek en -vakmanskap. Hierdie skeiding van die momente in die fotografiese proses om aan die eerste moment afsonderlik te dink, word gedoen om die verbande aan te dui tussen Ingi se persepsie – waarin die intellektuele kreatiwiteit as vóór stadium vir die voltooiing van kuns duidelik aanwesig is – en dié van die fotograaf wat ingestel is op 'n artistieke produk.

Oor kunsfotografie word gesê dat die doel daarvan is om die fotograaf se kreatiewe visie te bevredig (Peterson 2003:11) en verby 'n realistiese weergawe van die werklikheid te streef na 'n voorstelling met trefkrag, “at which you are awed, and inspired at the same time” (Bright 2005:8). Die benutting van beginsels van kunskomposisie, spesifiek in die ontwerpfasie waartydens beplan word vir die foto met impak, demonstreer die aansluiting wat kunsfotografie vind by ander vorme van kunsskepping, soos dié van die skilder, beeldhouer of argitek. Hedgecoe (2008:9) en Peterson (2003:49) is oortuig dat komposisie in fotografie ewe belangrik is as by ander kunsvorme en dat die beginsels daarvan nou aansluit by dié waarmee byvoorbeeld kunsskilders werk. Ingi se visuele waarneming verraaai dat sy – op intellektuele vlak, hoewel nie op konkreet skeppende vlak (prakties of tegnies) nie – met die beginsels van kunsfotografie werk terwyl sy die landskap visueel ondersoek. Dat sy as't ware foto's beplan deur die lens van die oog op soortgelyke wyse as die eerste stap wat die fotograaf volg in die beplanning van wat omtrent 'n toneel later deur die lens van die kamera vasgevang sal word en hoe hierdie beeld vasgelê sal word. Hieruit blyk Ingi se ingesteldheid om nie slegs te kyk en te vergeet nie; dat sy graag 'n vorm van permanensie sou wou gee aan die landskap wat sy waarneem, asof sy deur die lens van 'n kamera “ontwerp” en beplan aan die “skoot” wat groter permanensie sou kon verleen aan die Karoo-beelde wat sy waarneem.

Vervolgens word hierdie intense visuele omgang met die Karoo se natuureienskappe ondersoek, en die wyse waarop die artistieke organisasie daarvan in haar brein plaasvind asof sy begeer om 'n foto of skildery daarvan te maak, terwyl die energie om skeppend te werk, tydelik ontbreek en sy moedeloos wonder: “Wat het van jou geword – jou eerste drome as kunsstudent, die energie [...] wat jy in jou voel roer het [...] om te skilder! Te skilder asof dit die eerste oggend is!” (286).

Ingi se bewustheid van en ingesteldheid op verskillende aspekte van kunskomposisie – lyne, fatsoen, vorm, tekstuur, kleur, lig ensovoorts – is nie te betwyfel nie. Ewe min is te betwyfel dat dit haar beïnvloed wanneer sy die visuele elemente van die omgewing op 'n estetiese vlak ervaar. Haar oog soek na en waardeer hierdie komposisie-elemente wanneer sy die omgewing fynkam: die onmiddellike natuur – “Ingi kyk na die klippe en plante aan haar voete, *greine* en *kleure* van allerlei vorm” (286) – en die verder liggende dorp “met sy *besondere* *teksture* van witgekalkte mure en bougainvillea, huisies met lae verandas en plat dakke, hoewes met boorde en verknotte vrugtebome” (287) (eie kursivering). Die skeppingsdrang wil-wil kop uitsteek wanneer die Moordenaarskaroo om haar lê: “In haar kop tas beelde na mekaar: 'n skildery, dalk; 'n doek wat vorm wil aanneem?” (285) Tog is dit duidelik dat Ingi se kreatiwiteit as kunstenaar nog nie teruggekeer het nie: “Die uitgepakte

buisies en kwaste lê haar en bedreig; sy kan haar nie indink dat sy dit ooit sal aanraak nie” (285). In die volgende afdeling word aangetoon dat dit eers aan die einde van die roman is dat Ingi haar potensiaal as kunstenaar in die oë kan kyk – en dan gebeur dit juis as gevolg van haar sensoriese ervaring van die Karoo.

Vanaf die oomblik dat Ingi die grondpad die Karoo in aanpak, blyk dit dat die skerp oog en ingesteldheid wat haar kunsagtergrond haar besorg het, stimulerend inwerk op haar waarneming om 'n verhoogde waarderingsvlak en intenser estetiese ervaring van die landskap te skep. Daar is die fyn aandag aan visuele besonderhede en assosiasies, byvoorbeeld: “Sy kyk hoe 'n valkiebo die vlaktehang, wapperend soos 'n stuk materiaal” (17); daar is die ingesteldheid op kleurnuanses wanneer sy die vlakte binnery, “met subtiele kleure van blou en wit en grysvaal wat in bruin wegbibber” (18) – weer vergelykbaar met die waarneming van die fotograaf wat op artistieke wyse selekteer en saamstel in die beplanning van sy foto. In kunswerke en -foto's skep lyne 'n aanduiding van diepte (Macie 2003:69; Peterson 2003:50); en wanneer Ingi die veldtoneel waarneem, vind haar oog die grondpad as leidende lyn wat die oogvloei (die wyse waarop die kyker se oog op sinvolle wyse deur 'n skildery of foto gelei word [Macie 2003:69] rig: “[...] swenk die pad opeens neffens 'n doringboom weg, kantel die laagte in, en duik dan deur 'n knikkie” (18).

Ook die beginsel dat die horison van besondere belang is in landskapfotografie (Peterson 2003:101; Friday 1999:33), word deur Ingi se waarneming erken waar sy in die veld stilhou om seker te maak dat die sleepwa se haak stewig vas is: “Waar sy die lyn van die horison verwag, is 'n skaars sigbare, deinende buitelyn stadig (in die stowwerige verte) aan die dans” (17). Ingi bewys, in hierdie identifisering van die estetiserende aspekte van die landskap, hoe haar waarneming gerig word deur haar agtergrond en opleiding as kurator en kunskenner en hoe dit haar estetiese ingesteldheid op die omgewing verskerp.

Nodine, Locher en Krupinski (1993:226–7) bevind, in hulle ondersoek na die rol van formele kunsopleiding op die perseptuele ontleding en estetiese beoordeling van visuele komposisies, dat kunsopleiding kykers op verskillende wyses bevoordeel om visuele komposisies te waardeer. “This appreciation seems to develop as a result of *training and experience* with art, which serves primarily to *enrich the viewer's cognitive schema*” (Nodine, Locher en Krupinski 1993:227; eie kursivering).

In Ingi se liggaamlik-sintuiglike betrokkenheid by die proses van waarneming, en in die wyse waarop sy doelbewus haar agtergrondkennis betrek in haar visuele ervaring om 'n toestand van mede-aanwesigheid te betree saam met die natuur as voorwerp van haar waarneming, is iets van die “ecological embodiment” herkenbaar waarop Böhme se estetiese natuurteorie gebaseer is. Ingi deel hier in Böhme se omskrywing van die ervaring van skoonheid as “an experience of co-presence, of the shared reality of subject and object” (Böhme 1995:105). In die wyse waarop sy visueel kennis maak met die Karoo word duidelik aangesluit by die uitgangspunt van Böhme se estetiese natuurteorie, naamlik dat die mees gepaste manier om die natuur te begryp deur middel van die estetika is: die natuur word in der waarheid vir Ingi deur die estetiese waardering daarvan bekend.

Terwyl sy nader ry aan Berg Onwaarskynlik, kyk Ingi hoe die berg “van vorm en skynsel verander”: “Die een oomblik lyk dit dreigend en gehul in skaduwees; die volgende oomblik, nadat dit agter doringbome verskuil was en terwyl sy deur 'n drif ry, blink dit silwerig in die

son, met triomfantelike rotskoppe wat bo die vlaktes uittroon” (19). In hierdie beeld, soos dit in Ingi se brein vasgelê word, is die rol van lig om atmosfeer en trefkrag aan ’n toneel te verleen, goed gedemonstreer. Die veranderende vorm van die berg word in Ingi se brein vasgevang deur haar aandag aan ligintensiteit en kleurmoment. Omdat die berg kortstondig deur die son verlig word, ontstaan ’n dramatiese kleurmoment van lig nadat die skadu’s kort tevore hul eie trefkrag aan die beeld gegee het. Ingi se sensitiwiteit ten opsigte van die treffende effekte van lig en die intensiteitsnuanses daarvan bring ook bewustheid van die besondere atmosfeer wat rondom die berg ontstaan: die dreigende aard daarvan staan in kontras met die “trionfantelike rotskoppe” wat deur die son ontbloot word.

Feitlik dadelik hierná verskuif Ingi se aandag na tekstuur. Sy ry by die berg verby “terwyl die pad syagtig glad word en stof soos poeier opdarrel en die tekstuur van die grond en die veld verander” (19). Weer blyk haar bewustheid daarvan dat lyne die oog na ’n nuwe fokuspunt lei wanneer haar oog die lyn bergaf vind: “Aan die berg se voet kry sy bome, [...] ’n verdroogde, uitgestorwe boord.” Die bome onder die berg word in haar blik vasgevang met terugkerende aandag aan tekstuur, fyn waargeneem en subtiel gesuggereer in die beskrywing van hierdie waarneming: “Verknot staan hulle daar, langs die dor akker en [...] ’n messelvoor van grys klip” (19).

Op dieselfde wyse verraai haar waarneming van die peperboom in een van die strate in Tallejare die intense aard van haar estetiese ervaring: “Sy kry die peperboom met sy groot, wye takke, sy bas en boomvleis wat oor die heining daarnaas geswel het, en sy kyk verwonderd na die eenwording van doringdraadheining en boomvesel” (21–2); “Die boom se vlees stol soos kerswas om die hoekpaal en draad waarmee dit versmelt het” (31). Hier is verskeie bewyse van die ingesteldheid op komposisie-elemente en -beginsels in haar waarneming. Eerstens is gelet op die lyn wat die oog vanaf die boom se wye takke dieper en na onder lei, na die bas en “boomvleis” wat oor die heining hang. Verder is aan die vorm en tekstuur van die groteske vergroeiing van die boom met die draad fyn aandag gegee: dit “stol soos kerswas” daarrondom.

Die mees treffende kunsbeginsel wat Ingi in hierdie vergroeide boom identifiseer, is egter die jukstaponering van die natuurlike en die mensgemaakte, naamlik die hoekpaal en draad. Dit lei tot vergrote trefkrag, waargeneem deur Ingi se opgeleide oog, van hierdie beeld van die boom waarvan die groei deur ’n mensgemaakte voorwerp gekortwiek is. Die bedoeling om nie net te kyk nie, maar om aan die beelde wat in haar brein registreer groter permanensie te probeer verleen – vergelykbaar met die intensie van die fotograaf wat met die doel van die bewaring van beelde deur sy lens daarna soek – blyk ook baie duidelik uit die wyse waarop sy tonele en voorwerpe “in skoot kry”, byvoorbeeld: “Aan die berg se voet kry sy bome” (19); “Sy kry die peperboom met sy groot, wye takke ...” (21; eie kursivering).

Ingi se intense sintuiglike betrokkenheid by die waarnemingsproses dui op ’n bepaalde ingesteldheid in waarneming, op die “disposition in perception” wat in Böhme se estetiese natuurteorie een van die kernbeginsels ten opsigte van waarneming is en gekoppel word aan die gewilligheid om op pertinente wyse en vir ’n bewuste tyd lank aktief betrokke te raak by die waarnemingsproses (Böhme 1992:100). Ingi se aktiewe waarnemingsbetrokkenheid lê, soos reeds uitgewys, in haar voortdurende, bewuste herkenning van beginsels uit die kunswêreld terwyl sy verkennend omgaan met die visuele elemente in die natuur – die gevolg van haar opleiding en ervaring in kunswaardering.

'n Besoek aan Jonty Jack, wie se huis in die kloof staan, bied aan Ingi 'n geleentheid om die bergwêreld van nader te beskou en om beelde vas te lê waarin sy opnuut komposisie-elemente soos patroon, ritme en tekstuur vind. Dit word gedoen terwyl sy die berglandskap "bestudeer" (38), dus aktief betrokke is by die waarnemingsproses – sodat weer eens ondersteuning gevind word vir Böhme se teorie.

Terwyl hulle 'n ruk so sit, bestudeer Ingi die omgewing – die ruie, plantryke vlei wat onder die huisie opstrek boontoe, die kloof in, en die groot eikebome om die huis, asook die stukke hout wat oral rondlê, en die ruwe berghang met 'n bobbejaantrop duidelik sigbaar op die kranse.

Alles hier het 'n tekstuur, dink sy, [...] 'n grein wat jou opnuut die land laat proe en voel. (38)

Die herhaling van elemente – die plante in die vlei, die bome in die kloof en die stukke hout wat orals lê – wat in die kunswêreld bekend staan as *patroon* en gekoppel word aan ritmiese effekte (Peterson 2003:68), lei binne Ingi se intense visuele fokus tot 'n bestendige ritme waarin die reëlmatigheid van die landskap uitstaan: die ruigheid van die vlei word herhaal in die ruheid van die berghang. Hierdie tekstuur, hierdie "grein" van die landskap (38), is waarvan Ingi oorheersend bewus is. Die element van tekstuur vorm die grondslag van die erkenning wat Ingi gee aan die visuele trefkrag van die Karooberge, wat egter ook met ook allerlei kleurskakerings en ligspelings bekoor. Die eerste maal wat sy saam met Jonty 'n vlieër laat vlieg in die berg, vang sy "die swart klip en die skelblou lig" visueel skerp vas (111); later besin sy oor die kleure-impak van hierdie landskap met sy "klipkranse ongenaakbaar donker, en die lug 'n blou wat jy nêrens anders vind nie" (206). Wanneer sy die eerste maal op Madonnaskruin teen die berg staan, strek die vlakke om haar uit, "eers groenbruin, dan bruiner en later vaalgrys, en mettertyd kry dit 'n kleur wat met die lug se skakering saamsmelt, sodat jy oplaas nie met sekerheid weet wat aarde en wat hemel is nie" (137).

Ingi verraai, deur die vaardige herkenning van komposisiebeginsels in die natuurlike landskap, 'n ingesteldheid van bewuste en pertinente betrokkenheid by die waarnemingsproses – kenmerkend van die waarnemingsbenadering in Böhme se estetiese natuurteorie. Haar waarneming impliseer 'n ervaring van mede-aanwesigheid saam met die landskap wat waargeneem word, die "shared reality of subject and object" wat vir Böhme (1995:105) die estetiese ervaring karakteriseer. In die vernuf en ingesteldheid van die ervare kunswaardeerder, wat blyk uit die visueel verskerpte wyse waarop sy in interaksie met die Karoolandskap tree, word bewyse gevind van 'n bewuste liggaamlike teenwoordigheid in waarneming. Dit herinner deurgaans aan die wyse waarop 'n fotograaf in die beplanningstadium van 'n landskapfoto sy kennis van komposisie-elemente benut ter voorbereiding van die kameraskoot waarmee hy uiteindelik die waargenome beeld sal verewig. Ons vind klinkklare demonstrasie van "engagement in perception" (in Böhme 1992:92 se terme) as die interaksie wat mens en natuur saambind en wat 'n kernbeginsel in Böhme se estetiese natuurteorie is.

#### 4. Optimalisering van sintuie en die herontdekking van skeppingskrag

Ingi se verkenning van die Karoo vind op breër sintuiglike basis plaas as in visuele verband. As kenner van kuns is haar ervaring dat reuke intiem gekoppel is aan die skeppingsproses: sy bring haar neus graag na beeldhouwerke om daaraan te snuif (30). “Ruik daaraan,” het sy ook die skoolgroepe van die Skool vir Blindes aanbeveel wat die nasionale museum besoek; en: “Spoor die maakproses, die boetsering, na in die geure” (30).

Haar ontmoeting met die Karoo vind ook plaas deur ’n bewuste verkenning van die geure. “Tallejare het ’n spesifieke geur,” vind sy. “Geleë hier teen die berg, is daar ’n versnit van droë Karooreuk met die vogtiger, effe ruie geure van berghang en kloof; van dassiepis teen kranse en ’n ander geur wat Ingi nie kan plaas nie” (30).

Met die oopstoot van die kothuisie waar sy aanvanklik tuisgaan, tref ’n “koue reuk, asof diep uit die maag van die aarde” haar. “Ja, dit ruik soos ’n grot in ’n berg,” dink Ingi, “hier is jy in ’n huis wat behoort aan hierdie aarde en daardie berg” (27).

Op haar verkennende wandelings in Tallejare se strate kry sy die geur van onkruid, stof en Karooveld (29); wanneer sy ’n miertjie optel en daaraan ruik, vind sy aan die insek “’n muwwe geur van diepte en versteektheid” wat sy met die tydloosheid en onbegrensde ruimtelikheid van die Karoo verbind (47). Ook in haar reukwaarnemings van die landskap is blyke van die “bodily sensuous presence” wat waarneming kenmerk volgens Böhme se beskouing in sy estetiese natuurteorie (Böhme 1993:125).

Uit Ingi se oorgawe aan sintuiglike ervarings en die volledige, dringende beleving van die Karoowêreld deur haar liggaam, die onbetwyfelbare “engagement of perception” (in die taal van Böhme 1992:92) waardeur sy mede-aanwesig is in die landskap van haar waarneming, blyk hoe sy dié landskap as’t ware met die sintuie en gees wil omvat.

Wat haar uitgebreide sensoriese gewaarwordinge en die bewustelike benutting van verskillende sintuie dus verrai, is Ingi se erns om ’n nog meer omvattende beeld van die natuuraard van die Karoo te stoor, om op nog vollediger manier met hierdie naturomgewing om te gaan en dit op meer permanente wyse in die bewussyn vas te lê. Hierdie ingesteldheid in waarneming (“disposition in perception”, aldus Böhme 1992:100), bevestig deurgaans ’n gefokusde liggaamlik-sintuiglike teenwoordigheid in die natuur, en naas hierdie “ecological embodiment” ook ’n keuse om die natuur deur middel van die estetika te begryp. Ingi poog om die beginsels van skoonheid in die natuur aan te toon deur die identifisering en waardering van lyne en die effekte daarvan, vorme en ritmiese patrone, teksture en kleure in die natuur wat ook in kuns aangetref word.

In Grotkloof is daar die geur van grond, dennebome en struikgewas wat Ingi tref (357), die reuk van hout en humus wat, “soos ’n bekering, in haar neus en kop opslaan” (39). Hier besef Ingi – en verduidelik dit só aan Jonty – dat sy in die stad en in die museum-milieu verknoop geraak het in “gebare en simbole wat op die duur na niks [...] ruik nie” (191). Ingi vind nou, ná die tyd van “verwonding” as kunstenaar, iets terug van heelheid en vollediger menswees in die omvattende geurebeeld wat die Karoo haar bied: “Die nag word ’n geur; sonsopkoms ruik jy wanneer die poue en papegaaie (in die tuin van die drosdy) hul vlerke

begin roer en jy die geur van slaapvere kry; wanneer Karooreën vier dae ver op die vlaktes opdam in wit cumuluswolke, ruik jy dit al" (103).

Haar sintuiglike ingesteldheid teenoor die Karoo ontplooi op steeds duideliker wyse as geskoei op die voorneme om uiteindelik kuns daarvan te maak ná die kreatiewe droogte waarin sy vasgevang is, hoewel die proses nog maar net aan die gang gekom het in haar gees en brein. In die toneel waarin Ingi die eerste keer wel probeer skilder, word dit duidelik dat sy begin het om die landelike Karoodorpie metafories met kreatiwiteit gelyk te stel: "[...] dat jy later vergeet dat daar ook in jónu beelde roer, dat ook jónu gees 'n dorpie soos Tallejare huisves – vol herinneringe, moontlikhede, teksture, reuke, gebeure, drome – léwe" (288).

Op Madonnaskruin teen die berg "praat" die Karoo op sintuiglike vlak baie duidelik en spesifiek met die vergete kunstenaar in haar.

Ek moet weer begin skilder, dink Ingi [...]. Jy kan net só lank kleure en teksture ontken; dan begin jeuk hulle in jou hand; dan begin jou arm brand van opwinding en staan doeke voor jou oog op.

Ek is 'n kunstenaar, besef Ingi, en ek het dit vergeet: verknoop in die administrasie daar by die museum [...]. Maar hier, hier is dinge rou en suiwer, en is lig weer lig.

Hier lê heerlike kleure natuurlik, versprokkel, skelm, vermeng, in die landskap. (137)

Die kwessie van Ingi se bevryding as kunstenaar, die selfontdekking wat lei tot die besluit om 'n radikale verandering in haar lewe te maak, hou ook verband met ander sake as wat in hierdie artikel ondersoek word. Dit hou onder andere verband met haar kennismaking met die doofstom klipkapper, Mario Salviati, en haar verhouding met hom; Ingi voel dat sy in Salviati se sintuigloosheid weer haar eie sintuie ontdek (308). Die interaksie met Jonty Jack en haar kennismaking met sy idees oor kuns en die skeppingsproses, byvoorbeeld dat die kunstenaar sy eie demone moet konfronteer ("die skerpioen se rug streel", 345) dra verder by daartoe dat Ingi loskom uit haar psigiese beperkinge. Die rol van hierdie faktore in die bevrydingsproses uit Ingi se inperking as kunstenaar het reeds aandag ontvang in die romanbesprekings van Burger (2003:72–3) en van Botes en Cochrane (2006:46–7), en lê buite die ondersoekterrein van hierdie studie.

Die slotgebeurtenis in die roman, Ingi se ontkoming aan haar "verwonding" as kunstenaar, is egter nie volledig geïnterpreteer sonder dat die heeltemal direkte rol wat haar sensoriese verkenningstog van die Karoo daarin gespeel het, ook verreken word nie. Ingi se laaste interaksie tydens haar Karoobesoek is immers nie met mense nie. Met haar vertrek hou sy 'n ent buite Tallejare stil: "Sy staan in die pad en kyk na die onmeetlikheid van die Moordenaarskaroo. Sy sien 'n doek voor haar uitgespan, en voel die kliptonele in haar groei, sy ruik die verf. En Ingi Friedländer dink: Nou sal ek gaan skilder" (403). Die feit dat sy die "kliptonele" in haar voel groei, ondersteun die idee dat kuns nie die duplisering is van een of ander bestaande toneel nie, maar dat – in die beleë woorde van Grové (1953:1) – die "skeppingsproses, die proses van seleksie en herrangskikking, met ander woorde die hele komposisie [...]" soos dit bepaal is deur die skeppende verbeelding van die kunstenaar"

voorop staan. Hierdie seleksie en rangskikking, wat as 'n intellektuele proses ontkiem voordat dit uitmond in die tegniese proses van kunsskepping, het in Ingi se geval reeds tydens haar sintuiglike verkenning van die Karoo 'n aanvang geneem.

Nadat die kunsbegeerte oor baie jare in Ingi gekwyn het as gevolg daarvan dat “my sig en my gehoor [...] my durf en opwinding, byna weggeneem is” (308) deur die sleur van kunsadministrasie, dring die natuurruimte op kragtige wyse sintuiglik tot haar deur. Die kleure en teksture daarvan laat haar arm “brand van opwinding” en laat doeke voor haar gees opstaan (137). Haar kunstenaarspotensiaal, waarvan daar weinig *meer* herkenbaar was met haar aankoms in die Karoo as die ingesteldheid wat deur haar visuele waarneming van die landskap verrai is, ontvlam in skeppingsbegeerte wanneer die “heerlike kleure natuurlik, versprokkel, skelm, vermeng in die landskap” lê (137). Waar daar voorheen beelde in Ingi se kop na mekaar getas het, en sy dus intellektueel kuns probeer vorm het, reik haar gees nou na die konkrete doek, eerder as die landskap voor haar oë. Uit haar sensoriese ervarings spruit die gereedheid om weer kuns te skep.

Ingi se voltooiing as mens in hierdie roman word dus volledig begryp eers wanneer dit beskou word as deel van 'n wedersydse aanvullingsproses tussen mens en natuur. Terwyl sy ná 'n proses van intense waarneming 'n addisionele dimensie aan die landskap van die Karoo gee – dié van kuns – gee hierdie natuurruimte 'n verlore dimensie aan haar menswees terug.

## 5. Slotsom

Deur die uitbeelding van die direkte uitwerking van die natuur op Ingi se skeppingsvermoë word in hierdie roman op boeiende wyse aansluiting gevind by die natuur-vir-die-mens-beginsel. Hierdie beginsel vorm die knooppunt tussen Aristoteles se idee dat die wesenlike van die natuur te vind is in 'n “being there for other things” en Böhme se estetiese natuurteorie, waarin ruimte geskep word vir die aspek van “nature for us” naas die konsep van “nature in itself”, wat wetenskaplike natuurbenaderings rig (Böhme 1992:90). Beide die natuur, in die volle waargenome verskeidenheid daarvan in Tallejare se Karoo-omgewing, en Ingi as kunstenaar met herontwakende vermoëns kom tot hul reg in hierdie waarnemingsproses. Böhme sien juis as een van die positiewe aspekte van estetiese natuurwaarneming dat “both the perceived and what is perceiving come into their true essence in the process of perception” (Böhme 1992:92).

Die verkenning van die wyse waarop die primêre fokalisator in *Die swye van Mario Salviati* in interaksie tree met die Karoo as natuurlandskap het gelei tot die bevinding dat die natuur in hierdie roman ondersoek en begryp word deur middel van die estetika. Aangesien Ingi die visuele elemente van die omgewing op 'n estetiese vlak ervaar, en haar estetiese waardering van die Karoo gevoed word deur beide haar verhoogde sintuiglikheid en haar kunsteoretiese ingesteldheid weens haar kunsstudies en beroepservaring in die kunswêreld, word hierdie landskap vir haar 'n inspirerende en lewensveranderende ervaring. Uit haar waarneming van die landskap blyk haar begeerte om weer skeppende energie te ervaar: deurentyd is sy besig om op 'n kreatiewe manier te sif en te rangskik aan die inhoud van waargenome tonele, op 'n wyse wat herinner aan die metode van 'n fotograaf in die beplanningsfase van die herskepping van landskap in kuns. Uiteindelik lei Ingi se visuele

interaksie met die Karoo tot die terugkeer van haar skeppende vermoëns en die landskap voor haar verander in 'n skilderdoek. Kuns ontkiem uit die seleksie- en rangskikkingsprosesse in haar brein waartoe liggaamlike betrokkenheid en sintuiglike waarneming gelei het. Wat tot stand kom in Van Heerden se tydlose Karoo-roman is 'n unieke literêre vergestaltung van Gernot Böhme se estetiese natuurteorie.

## Bibliografie

Brand, G. 2005. Hy bid vir ligte hand, groot ongenade. *Die Burger*, 24 Oktober, bl. 10.

Buell, L. 2005. *The future of environmental criticism*. Malden, MA: Blackwell Publishing.

Burger, W. 2003. "Die ware storie": Die verband tussen kuns en die verlede na aanleiding van *Die swye van Mario Salviati*. *Stilet*, 15(2):68–83.

Böhme, G. 1992. An aesthetic theory of nature: An interim report. Vertaal deur J. Farrell. *Thesis Eleven*, 32:90–102.

—. 1993. Atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics. Vertaal deur D. Roberts. *Thesis Eleven*, 36:113–26.

—. 1995. Kant's aesthetics: A new perspective. Vertaal deur A. Lobb. *Thesis Eleven*, 43:100–19.

Botes, N. en N. Cochrane. 2006. 'n Ondersoek na die kunstenaarskap in *Die swye van Mario Salviati* binne die konteks van die magiese realisme. *Literator*, 27(3):27–49.

Bright, S. 2005. *Art photography now*. Londen: Thames & Hudson.

Carlson, A. 1979. Appreciation and the natural environment. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37:267–75.

—. 2008. Aesthetic appreciation of the natural environment. In Carlson en Lintott (reds.) 2008.

Carlson, A. en S. Lintott (reds.). 2008. *Nature, aesthetics, and environmentalism*. New York: Columbia University Press.

Carroll, N. 1999. *Philosophy of art. A Contemporary introduction*. Londen en New York: Routledge.

Carter, E. 1993. Introduction. In Carter, Donald en Squires (reds.) 1993.

Carter, E., D.J. Donald en J. Squires (reds.). 1993. *Space and place. Theories of identity and location*. Londen: Lawrence and Wishart.

Chandler, T. 2011. Reading atmospheres: The ecocritical potential of Gernot Böhme's aesthetic theory of nature. *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 18(3):553–68.

Childs, P. en R. Fowler. 2009. *The Routledge dictionary of literary terms*. Londen en New York: Routledge.

Crawford, D.W. 2004. The aesthetics of nature and the environment. In Kivy (red.) 2004.

Darian-Smith, K. 1996. Introduction. In Darian-Smith, Gunner en Nuttall (reds.) 1996.

Darian-Smith, K., L. Gunner en S. Nuttall (reds.). 1996. *Text, theory, space: Land, literature and history in South Africa and Australia*. Londen en New York: Routledge.

Du Plooy, H.J.G. 2000. Die verhaal staan sentraal. LitNet – SeminaarKamer. <http://www.oulitnet.co.za/seminaar/swye.asp> (4 Februarie 2011 geraadpleeg).

Eaton, M.M. 2004. Art and the aesthetic. In Kivy (red.) 2004.

Erasmus, M. 1999. Etienne van Heerden: Profiel. In Van Coller (red.) 1999.

Friday, J. 1999. Looking at nature through photographs. *The Journal of Aesthetic Education*, 33(1):25–36.

Gersdorf, C. en S. Mayer. 2006. Introduction: Nature in literary and cultural studies: Defining the subject of ecocriticism. In Gersdorf en Mayer (reds.) 2006.

Gersdorf, C. en S. Mayer (reds.). 2006. *Nature in literary and cultural studies: Transatlantic conversations on ecocriticism*. Amsterdam: Rodopi.

Glotfelty, C. 1996. Introduction: Literary studies in an age of environmental crisis. In Glotfelty en Fromm (reds.) 1996.

Glotfelty, C. en H. Fromm (reds.). 1996. *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology*. Athene: University of Georgia Press.

Goodbody, A. en K. Rigby (reds.). 2011. *Ecocritical theory: New European approaches*. Charlottesville: University of Virginia Press.

Grové. A.P. 1953. *Woord en wonder*. Kaapstad: Nasou Beperk.

Grundling, E. 2012. Die “fracking” van jou “private pain”. *Die Burger*, 1 September. <http://www.dieburger.com/By/Nuus/Die-fracking-van-jou-private-pain-20120901> (23 Januarie 2013 geraadpleeg).

- HAT: Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal. 2009. 5de uitgawe. Kaapstad: Pearson Education.
- Hedgecoe, J. 2008. *The new manual of photography*. Londen en New York: Dorling Kindersley.
- Janaway, C. 2006. *Reading aesthetics and philosophy of art*. Malden: Blackwell Publishing.
- Kant, I. 1987. *The critique of judgment*. Vertaal deur W.S. Pluhar. Indianapolis: Hackett.
- Kivy, P. (red.). 2004. *The Blackwell guide to aesthetics*. Malden: Blackwell.
- Levinson, J. (red.). 2005. *The Oxford handbook of aesthetics*. Oxford en New York: Oxford University Press
- Macie, T. 2003. *Photos with impact*. Newton Abbot: David & Charles.
- Nodine, C.F., P.J. Locher en E.A. Krupinski. 1993. The role of formal art training on perception and aesthetic judgment of art compositions. *Leonardo*, 26(3):219–27.
- Norval, R. 2000. Roman wys hoe kuns vervleg is met mag. *Die Burger*, 28 Augustus, bl. 10.
- Oscarson, C. 2010. Where the ground responds to the foot: Kerstin Elkman, ecology, and the sense of place in a globalized world. *Ecozon@*, 1(2):8–21.
- Peterson, B. 2003. *Learning to see creatively: Design, color & composition in photography*. New York: Amphoto.
- Raes, P. 2000. Erwin Straus over de ruimte van het landschap en de geografiese ruimte. *Tijdschrift voor Filosofie*, 62:313–40.
- Relke, D. 1999. *Greenwor(l)ds. Ecocritical readings of Canadian women's poetry*. Calgary, Alberta: University of Calgary Press.
- Renders, L. 2005. Paradise regained and lost again: South African literature in the post-apartheid era. *Journal of Literary Studies*, 21(1–2):119–42.
- Rigby, K. 2011. Gernot Böhme's ecological aesthetics of atmosphere. In Goodbody en Rigby (reds.) 2011.
- Russo, L. s.j. Writing within: Notes on ecopoetics as spatial practice. *How2*, 3(2). [http://www.asu.edu/pipercenter/how2journal/vol\\_3\\_no\\_2/ecopoetics/essays/russo.html](http://www.asu.edu/pipercenter/how2journal/vol_3_no_2/ecopoetics/essays/russo.html) (18 November 2012 geraadpleeg).
- Santayana, G. 1961. *The sense of beauty: Being the outline of an aesthetic theory*. New York: Collier.
- Sartwell, C. 2005. Aesthetics of the everyday. In Levinson (red.) 2005.

- Schama, S. 1996. *Landscape and memory*. Londen: Fontana Press.
- Smith, S. 2012. Plek en ingeplaaste skryf. 'n Teoretiese ondersoek na ingeplaaste skryf as ekopoëtiese skryfpraktyk. *LitNet Akademies* 9(3):887–928  
<http://www.litnet.co.za/Article/plek-en-ingeplaaste-skryf-n-teoretiese-ondersoek-na-ingeplaaste-skryf-as-ekopotiese-s> (8 Februarie 2013 geraadpleeg).
- Taljord, M.E. 2002. Herkoms en identiteit in *Die swye van Mario Salviati* (Etienne van Heerden) en *De naam van de vader* (Nelleke Noordervliet). Ongepubliseerde MA-verhandeling, Noordwes-Universiteit.
- Taylor, A. 2000. The bread of time to come: Body and landscape in David Malouf's fiction. *World Literature Today*, 74(4):715–23.
- Van Coller, H.P. 2000. Beleë skrywer se beste nog. Van Heerden tref met veerligte aanslag en humor. *Volksblad*, 18 September, bl. 8.
- Van Coller, H.P. (red.). 1999. *Perspektief en profiel. Deel 2*. Pretoria: J.L. van Schaik Uitgewers.
- Van der Merwe, C. 2012. *Haai Karoo* deur Etienne van Heerden: Hulde aan die Karoo. <http://www.litnet.co.za/Article/haai-karoo-deur-etienne-van-heerden-hulde-aan-die-karoo>. (15 Februarie 2013 geraadpleeg).
- Van Heerden, E. 1984. *Om te awol*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 2000. *Die swye van Mario Salviati*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 2002. *The Long Silence of Mario Salviati*. Transl. C. Knox. Sceptre: London.
- Venter, L.S. 2000. 'n Boeiende roman vir herlees. Selde was Van Heerden se greep so omvattend. *Beeld*, 30 Oktober, bl. 11.
- Verwijnen, J. 2001. Aestheticisation Processes of Everyday Life. *European Journal of Arts Education*, 3(2/3):59–70.

## Eindnotas

<sup>1</sup> Die term *landskap*, en noodwendig weer die onderskeid tussen *landskap* en die verwante begrippe van *ruimte* en *plek*, word in die volgende afdeling van die artikel behandel.

<sup>2</sup> Uit Van Heerden se pen verskyn ook twee poësiebundels, 'n kabaret en 'n bundel essays. Dis egter sy prosawerke wat gereeld bekroon word met die hoogste toekennings in die Afrikaanse literêre veld.

<sup>3</sup> *Fisionomie* verwys na uiterlike voorkoms as uitdrukking van karakter, en spesifiek na natuurlike voorkoms en kenmerke in die geval van 'n landskap (HAT 2009:236).

<sup>4</sup> Die begrip *intrinsieke eienskap* vorm deel van die definisie wat Eaton (2004:73) voorstel vir *estetiese eienskappe* einde ook by die definisie van *estetiese ervaring* uit te kom. Sy sê dat A 'n *estetiese eienskap* van x is slegs as A 'n *intrinsieke eienskap* van x is wat aandag waardig is of verdien binne 'n sekere kultuur. Iemand het 'n *estetiese ervaring* van x as daardie persoon reageer op 'n *estetiese eienskap* van 'n voorwerp (A) binne 'n kultuur waarin A as 'n *estetiese eienskap* beskou word.