

DIE LANDSKAPWÊRELDE VAN NICO ROOS¹

DIRK VAN DEN BERG

Departement Kunstgeskiedenis
Universiteit van die Oranje-Vrystaat

Volgens die Franse filosoof, Paul Ricoeur, beskik enige kunswerk, hetsy literêr, beeldend of musikaal, oor die vermoë om 'n eie imaginêre wêreld te projekteer. Die wyse van bestaan van hierdie fiktiewe wêreld van kunswerke kan vergelyk word met dié van 'n spel. In die geval van die skilderkuns is dit die betragters van die skilderye wat optree as die spelgenote wat volgens die reëls van 'n visuele spel deelneem aan die "possible worlds" van ruimte en kleur.

Die spelgenote by die geleentheid van hierdie uitstalling van geskilderde landskapwêreld is die kunsskilder, Nico Roos, met sy geselskap uit Pretoria en 'n aantal Bloemfonteinse vriende van die kuns. Hierdie groep het vantevore met mekaar kennis gemaak, want dit is reeds die tweede keer dat Nico Roos by die UOVS uitstal.

Dit is egter die eerste uitstalling in die Johannes Stegmann-kunsgalery. Die treffende geheelbeeld van hierdie uitstalling is nie uitsluitlik te danke aan die besondere kwaliteit van die individuele skilderye nie. Die uitleg en beligting van die uitstalruimte in die galery dra beslis by om die beste hoedanighede van die skilderye na vore te bring.

Die visuele kunste van die afgelope dekade in Suid-Afrika is oorheers deur verskillende kunsvorme van sosiale betrokkenheid en kommentaar. Politiek-aktivistiese kuns dryf die direkte verbande tussen die imaginêre wêreld van die kunswerke en die lewensomstandighede van die betragters op die spits. Waar die betrokkenheid van die kuns soveel aandag ontvang het, vestig Paul Ricoeur egter ons aandag daarop dat die betrokkenheid in 'n eienaardige verhouding met die onbetrokkenheid verkeer – 'n verhouding van wedersydse teenstelling en veronderstelling.

Laat ons dus heel kortliks, en aan die hand van die landskappe van Nico Roos, besin oor die distansierende of afstandskeppende vermoë van kunswerke. Dit is waar dat die imaginêre wêreld van die skilderye eers lewendig word wanneer die betragters begin om saam te speel. Eers wanneer ons op verbeeldingryke wyse deelneem aan die skouspel van gloeiende kleurnuansies en ver-

vlegde vorme, verkry die geprojekteerde wêreld gestalte en aktualiteit. Maar die kunswerke se afhanklikheid van die kunstenaar en kunspubliek is slegs een helfte van die waarheid.

Daar is ook 'n ander kant van die saak. Ons moet ons onderwerp aan die reëls van die skouspele van die kunswerke, voordat ons die wêreld wat hier voorgestel word, ons eie kan maak en daarop kan reageer. Sonder dat die skilder ons persoonlik ken, het hy vir ons imaginêre persoonlikhede in hierdie fiktiewe wêreld geskep. Dit bestaan uit spesifieke betragtersrolle wat ons moet speel om aan die skilderye te kan deelneem. Die gepaste maniere van kyk deur die oë van 'n fiktiewe "ek" word vir ons gemodelleer in die visuele aanbod van die skilderye.

Wanneer ons tot die besef kom dat ons nie net fisiek voor geraamde doeke en velle van papier, bedek met kleurvolle pigmente, staan nie; wanneer ons begin om met ons oë deel te neem aan die imaginêre projeksies wat deur hierdie visuele media gedra word; wanneer ons oë geopen word vir die idealiteit van die landskappe in die verbeeldingswêreld van Nico Roos – dan word 'n afstand, hoe kortstondig ookal, geskep tussen ons eie alledaagse identiteite en hierdie nuwe bestaan in selfrolle waarin die skilder ons visualiseer deur ons toegang tot en deelname aan sy wêreld te gun.

Maar die eintlike en, vir my besef, belangrikste punt wat Paul Ricoeur maak, is dat die kunstenaar (selfs in die geval van die mees outobiografiese, ekspressiewe, selfbewuste of narsissistiese van kunswerke) ook van hom- of haarself gedistansieer word deur die kunswerke. Die kunstenaar skep weliswaar fiktiewe wêreld. Dog die omgekeerde is ewe waar: die kunstenaar is self 'n skepping van hierdie wêreld. Soos ons, is die kunstenaar een van die deelgenote aan die spel, een van die persone in hierdie skouspele.

Wanneer ons in hierdie landskapwêreld soek na die persoonlike spore wat daar gelaat is deur die mens, Nico Roos, dan ontmoet ons daar 'n "andere" deur wie se oë ons kyk, iemand waarvan die bestaan vergelykbaar is met 'n fiktiewe karakter soos Hamlet, 'n Don

¹ Geredigeerde weergawe van 'n voordrag gelewer op 12 September 1990 by die opening van 'n uitstalling van skilderye van Nico Roos wat van 12 tot 18 September 1990 in die Johannes Stegmann-kunsgalery van die UOVS plaasgevind het.

Quijot, 'n James Bond of 'n Poppie Nongena. Dit is die kunsskilder, Nico Roos.

Daarom is dit verstaanbaar dat Nico Roos, soos talle ernstige kunstenaars, maar in besonder daardie landskapskilders wat nie bloot visuele memento's of nostalgiese prente maak van die mooi plekke wat hul besoek het nie, half verwyderd van en afsydig staan teenoor sy maaksels wat 'n eie bestaan begin voer het. Mens dink in die verband aan skilders soos Hercules Seghers, Paul Cézanne, Graham Sutherland, Nico Roos se eie mentor, die Duitswester Adolf Jentsch, en uit die jonger geslag, Clive van den Berg.

Hierdie "skugter skilders" praat nie graag oor hul werke nie. Wanneer hulle voorbeelde van hul skilderye vir betragting uitstal, sê hul nie half spoggenderwys, "Kyk net wat het ek gemaak nie." Hul bely eerder in die openbaar: "Kom kyk wat het vir *my* gemaak, kom kyk na die fantasiewêreld waarin ek as kunstenaar bestaan en waarin vir julle as medebetragters ook lewensruimtes en avontuurlike ontdekkingsstogte beloof word."

Om biografiese anekdotes te vertel oor die eienaardighede, of lofsange te sing oor die voortreflikhede van die mens, Nico Roos, die Suidwester van geboorte, die nou reeds middeljarige man, hoof van die grootste departement van Beeldende Kunste aan 'n Afrikaanse universiteit, die akademikus, kollega, eggenoot, vader of (wat myself betref), oud-dosent en vriend ... dit alles dra weinig daartoe by om die kunswerke te waardeer of om die kunsskilder te verstaan.

Ons is geensins ondankbaar vir sy persoonlike aanwesigheid as gas by die opening van die uistalling nie. Intendeel, ons is hom dank verskuldig dat hy moeite gedoen het om ons met sy dubbele aanwesigheid in Bloemfontein – in eie lyf en in sy kunstenaarskap – te vereer. Daar is egter slegs een plek waar ons as die lede van die kunstpubliek, maar waar tewens ook die mens, Nico Roos, die karakter bekend as die kunsskilder, Nico Roos, kan ontmoet: in die fiktiewe landskapwêreld van sy skilderye.

Vergun my daarom om iets meer te sê oor die imaginêre wêreld van die skilderye wat hy met ons kom deel het. Dit is nie om dowe neute dat ek nog heelyd van geskilderde "wêreld" praat nie. In die geskiedenis van die kunste is die landskap een van die primêre verskyningsvorme van die wêreld, meer spesifiek die makrowêreld, in teenstelling met die mikrowêreld wat in stillewes, of die persoonlike wêreld wat in portrette vertolk word. Méér is egter ter sprake as bloot die voorkoms van natuurlike landskapmotiewe soos berge, vlaktes, wolke, riviere of plante nie. Sulke motiewe tref ons immers ook buite die landskapgenre aan.

Meer spesifiek het ek die soort van eko-logiese (eerder as ego-logiese) totaliteitservaring van die natuur wat in ruimte, vista, panorama, habitat geprojekteer word, in gedagte. Ons herken hierdie makroperspektief aan die hand van die horison wat aarde en hemel kombineer, die wydsheid van die grense of die inklusiwiteit van die perspektief wat eie is aan die genre van lankskapskuns.

Wanneer vandag van "die natuur" gepraat word, dan word gewoonlik na die nie-menslike geheel verwys. Wanneer ons, om 'n banale, dog veelseggende voorbeeld te gebruik, 'n Kinderbybel by die eerste hoofstuk oopslaan, word die goddelike skepping in die illustrasies van die Genesisverhaal bloot in terme van die minerale-, plante- en diereryke van die groot nie-menslike natuur voorgestel.

Dit was nie altyd so nie. Opvattinge oor die wêreldorde wat deur vergange kulture gehuldig is, het in een belangrike opsig verskil van ons wêreldbeeld. As die ou Egiptenare aan *ma'at*, die Grieke aan *kosmos*, die Romeine aan *natura*, of die Middeleeuers aan *creatio divina* gedink het, het hul letterlik alles wat bestaan daarby ingesluit – die omvattende geheel van 'n menslike samelewingsorde, die geskiedenis van legendariese gebeure en kultuurprodukte, asook die nie-menslike omgewing.

26 April 1335 word soms opgegee as die geboortedatum van moderne idee van die "natuur". Op dié dag, teen die einde van die Middeleeue of die begin van die Renaissance, het die Italiaanse digter en humanis, Francesco Petrarca, die Mont Ventoux bestyg. Van bo af het hy 'n panoramiese uitsig, maar ook 'n soort religieuse visioen van die grootsheid van die natuur gehad. Die era van die "Weltbild", die "world picture", of die moderne "wêreldbeskouing", soos Martin Heidegger dit noem, het daarmee aangebreek.

Die mens het die nuwe sentrum van die wêreld geword, die instansie wat die oneindige heelal kan oorsien. Die natuur word die terrein wat die mens moet beheers, die niemenselike materiaal waaruit die "tweede natuur" van die kollektiewe menslike kultuur geskep moet word. Vir sy oorlewing as jagter, landbouer en reisiger was die destydse mens egter nog te afhanklik van die gevare en die vrugte van die natuur om afstand te verwerf wat benodig word vir 'n genotvolle estetiese ervaring van die natuur.

Daarom het die moderne landskapskuns stapsgewyse saam met die opkoms van moderne stede en die uitbreiding van die moderne industriële tegnologie ontwikkel. Heerskappy oor, uitbuiting van, en roofoorname op die natuur het aan die verstedelike mens die waan van onafhanklikheid van die natuur gegee, terwyl 'n utopiese verlangete na die

vergange en geïdealiseerde lewe in die natuur blyk uit idilliese landskapskilderye. Terselfdertyd het daar egter 'n verrassende wending plaasgevind in die estetiese landskapsbegrip van daardie moderne stedelinge wat hul aan die vryetydse natuurgenieting oorgegee het.

Die eienaardige van die moderne estetiese en ekologiese landskapsbegrip lê juis daarin dat die orde van die natuurelemente, die skoonheid van berge, woude en riviere, die gesekulariseerde mens aan die ongeskonde totaliteitservaring van die verlede herinner het. Uit die geologiese evolusie van die aardkors word die geskiedenis van die heelal afgelees. Vanaf die 18de eeu het die natuurlike harmonie in die landskap 'n simbool geword van sosiale en morele harmonie. In die estetiese ervaring van die moderne mens het tekens van versteurde harmonie, natuurrampe soos aardbewings of vulkaniese uitbarstings en sosiale rampe soos revolusies of oorloë, simbole van menslike verhewendheid en vrydskapspotensiaal geword.

In hierdie sin word dit verstaanbaar dat die natuurbevuiling en omgewingsbesoedeling van die 20ste eeu aan ons 'n beeld van sosiale uitbuiting, rooibou op mense materiaal en morele verval kan verskaf. Die stryd tussen goed en kwaad, tussen waar en vals, tussen slawerny en bevryding speel ook af in ons natuurbeleving, in die gees van plekke, in die dorings van distels, in die tuine en woestyne. Landskapskilders het die roeping om hierdie dieper dimensies van die wêreld vir ons sigbaar en begrypbaar te maak.

Ongerepte natuur bestaan nie meer nie. Sels in die wildernis ervaar die hedendaagse mens die natuur selgs tweedehands, hetsy as bewaringsgebied of die ontvlugting van 'n toeriste-oord. Ons word gesamentlik en elkeen afsonderlik omring en deurdring met die artifiële produkte van die tegnologie. Die biosfeer is verdring deur 'n tegnosfeer. Ook die landskapskilder gee aan ons eerder 'n kultuurskap as 'n natuurskap. Al skilder Nico Roos geen mense en geskiedkundige gebeure in sy landskappe nie, projekteer sy werke tog vir die betragters 'n menslike wêreld, 'n stryd om die ruimtelike ordening van menseverhoudings, 'n lig-en-skaduspel van goed en kwaad, nuanses van waar en vals in die spel van kleure.

In opvolging van J. M. Coetzee se *White writing* het die onbevolkte aard van natuurtonele in die landskapskilderye van Pierneef

onlangs kontroversieel geword. Die sosio-historiese konteks waarin Pierneef geskilder het, sal egter baie deeglik ondersoek moet word voordat direkte verbande tussen sy landskapvisie en die ruimtelike ordening van die apartheidsideologie met enige sekerheid gelê kan word. Landskappe sonder enige spore van menslike aanwesigheid, selfs onbevolkte stadsgesigte, bly immers 'n erkende strategie van distansiëring of vervreemding by talle skilders in die veel ouer tradisie van sieniese kuns.

Onder redaksie van die onlangs gestorwe Britse kritikus, Peter Fuller, het 'n nuwe kunstydskrif met die titel *Modern painters* enkele jare gelede verskyn. Dié titel verwys na 'n bekende geskrif van die 19de-eeuse kritikus en eksentrieke christen, John Ruskin, die boek wat handel oor die landskapskilderkuns van John Mallord William Turner en die "geskilderde teologie" van die romantiese ekologie-ervaring wat in sy skilderye vertolk word.

Volgens Fuller leef hierdie beskouings steeds voort in die inheemse kunstradisies van landskapskildering van verskillende lande. In sy tydskrif het hy dit as die geestelike kern van 'n alternatiewe Britse skilderkuns van die toekoms gepropageer. Hy het hierdie tradisie tydens 'n besoek aan Australië in die moderne landskapkuns van daardie kontinent ontdek – 'n ontdekking wat van hierdie bekendste Marxis onder die Britse kunskritici 'n student van die teologie gemaak het.

Sedert die opkoms van die internasionale modernistiese avant-garde aan die begin van die 20ste eeu, maar veral tydens die hoogbloei van die formalistiese kunskritiek tot en met die sewentiger jare, het hierdie inheemse tradisies van landskapskildering gekwyn. Tans is hul egter, volgens die opinie van Fuller, aan die herleef as deel van die tendens tot kritiese regionalisme in die postmoderne era.

In die lig van die voorafgaande lyk dit vir my geregtig om te vra of die landskapkuns van Nico Roos nie dalk 'n plaaslike verteenwoordiger van hierdie tendens kan wees nie. 'n Poging om hierdie vraag te beantwoord, bied 'n gepaste heuristiek vir ons betragtersblikke. As ons oë se rustelose soeke na sin deur hierdie vraagstelling gerig word, beloof ons deelname aan die landskapwêreld van Nico Roos om aangenaam en verrykend te wees.