

**WOORDLANDSKAPPE IN GESPREK MET BEELDLANDSKAPPE
– 'N PRAKTYKGEBASEERDE ONDERSOEK NA DIE KREATIEWE VERBANDE
TUSSEN DIGKUNS EN VISUELE KUNS**

Mini-verhandeling

deur

Marianne van Loggerenberg

Voorgelê ter gedeeltelike vervulling van die vereistes vir die graad
Magister Artium in Kreatiewe Skryfkuns

**Eenheid vir Kreatiewe Skryfkuns
Departement Afrikaans
Fakulteit Geesteswetenskappe
Universiteit van Pretoria**

Studieleier: Professor H.J. Pieterse

November 2014

OPSOMMING

In hierdie studie word kreatiewe verbande tussen digkuns (woordteks) en visuele kuns (beeldteks) op 'n teoretiese, filosofiese en konseptuele wyse ondersoek en bespreek. Hierdie teoretiese ondersoek dien as begronding vir die praktiese uitbeelding van die moontlike interpretasievlakke van die kreatiewe verbande wat tussen digkuns en visuele kuns kan ontstaan (as 'n visuele kunswerk en 'n beeldgedig op 'n intertekstuele vlak in gesprek met mekaar sou tree). Die ondersoek is gerig op verruimingsmoontlikhede wat geskep (of aangebied) word deur verskeie interpretasievlakke wat tussen 'n woordteks (vyf beeldgedigte uit die navorser se pen) en 'n beeldteks (vyf visuele kunswerke uit die kwas van Joan Miró) kan ontstaan, indien dié onderskeie kreatiewe terreine, op 'n metaforiese vlak, met mekaar in gesprek sou tree. Aangesien kreatiewe uitkomst (soos beeldgedigte en visuele kunswerke) meervoudig van betekenis kan wees en ook komplekse konsepte en/of teenstrydighede tydens die ontleding van die werke kan oproep, word die navorser/digter gedryf om die gesprek tussen die twee terreine én die proses van ontleding noukeurig te bestudeer en prakties te dokumenteer. Om die praktiese dokumentasie te steun, word gebruik gemaak van die konsep van 'n *hegkaart*, wat dien as 'n praktiese hulpmiddel wat die kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns (in hierdie studie) omraam. In wese is dié studie 'n ondersoek na die gedeelde wortelstelsel tussen digkuns en visuele kuns én die interpretasiemoontlikhede wat op 'n intertekstuele vlak tussen die twee terreine, wat in gesprek met mekaar tree, kan ontstaan. Die studie word afgebaken tot die interpretasiemoontlikhede van die kreatiewe verbande wat uitgelig kan word en wat prakties toegepas kan word op die intertekstuele gesprek wat moontlik, tussen die vyf geselekteerde visuele kunswerke van Joan Miró en die vyf beeldgedigte in reaksie op dié kunswerke, kan ontstaan. Dit stel die vraag en bied (op 'n praktykgebaseerde wyse) ook kreatiewe voorbeelde, van vyf moontlike interpretasievlakke aan wat kan ontstaan as 'n visuele kunswerk in die lig van 'n beeldgedig ondersoek word én as 'n beeldgedig in die lig van 'n visuele kunswerk ondersoek word. (Die vyf moontlike interpretasievlakke is geskoei op Alain de Botton en John Armstrong se weergawe van 'n hersiene vloerplan, vir 'n kunsgalery, volgens 'n terapeutiese visie.) Moontlike gedaanteverwisselings wat 'n visuele kunswerk en 'n beeldgedig kan ondergaan (ter simboliese illustrasie van die betrokkenheid van 'n ontvanger by 'n kunswerk of beeldgedig) word ook in die studie aangespreek; spesifiek om die gedeelde wortelstelsel tussen digkuns en visuele kuns op meer as een interpretasievlak te kan ontgin. Die navorser/digter maak gebruik van verskeie konsepte en sleutelwoorde met betrekking tot die kreatiewe verbande

wat moontlik tussen dié vyf visuele kunswerke en vyf beeldgedigte kan ontstaan, naamlik: *woordlandskap; beeldlandskap; hegkaart; woordwolk; kleurkalligram; beeldspraakverhaal; kleurverskuiwing; versverskuiwing en boeklandskap.*

[I]mages can convey multiple meanings that can be used to evoke the complexity of our work and the contradictions that are inherent to it.

– Weber en Mitchell (1995:18) –

Sleuteltermes: kreatiewe skryfkuns, visuele kuns, intertekstualiteit, Joan Miró, ekphrastiese poësie, beeldpoësie, konkrete poësie, woordwolk, kalligram, kunstenaarsboek

ABSTRACT

In this study, creative relationships between poetry (lexical text) and visual art ('text'-in-images) are examined and discussed in a theoretical, philosophical and conceptual way. This theoretical investigation serves to substantiate the practical portrayal of the possible levels of interpretation of the creative relationships that may emerge between poetry and visual art (when a visual artwork and an image-poem (*beeldgedig*) enter into a conversation with each other on an intertextual level). The research focuses on the potential for a heightened experience that may be created (or offered) by several levels of interpretation possibly emerging between a lexical text (five image-poems written by the researcher) and a 'text'-in-images (five visual artworks by Joan Miró), as these distinct fields of creativity enter into a conversation on a metaphorical level. As creative outcomes (such as image-poems and visual artworks) may convey multiple meanings and may also evoke complex concepts and/or contradictions during analysis, the researcher/poet is compelled to examine the conversation between the two fields as well as the process of analysis closely, and to document this in a practical way. To support the practical documentation, the concept of a composite 'map' (*hegkaart*) is used, serving as a practical aid to frame the creative relationships between poetry and visual art (in this study). In essence, this study is an investigation into the shared root system between poetry and visual art, and also into the possible interpretations that may emerge on an intertextual level between the two fields entering into a conversation with each other. The study is delimited to the interpretation possibilities of the creative relationships that can be highlighted and practically applied to the intertextual conversation that may emerge between the five selected visual artworks of Joan Miró and the five image-poems in response to these artworks. This study poses the question and also offers (in a practice-based way) creative examples of five possible levels of interpretation which may emerge when a visual artwork is examined in the light of an image-poem, and when an image-poem is examined in the light of a visual artwork. (The five possible levels of interpretation are based on Alain De Botton and John Armstrong's version of a revised blueprint for an art gallery according to a therapeutic vision). Some metamorphoses that a visual artwork and an image-poem may possibly undergo (as symbolic illustration of a recipient's involvement in an artwork or image-poem) are also addressed in the study – specifically to explore the root system that is shared between poetry and visual art at more than one level of interpretation. The researcher/poet uses various concepts and keywords with regard to the creative relationships that may emerge between these five visual artworks and five image-poems,

namely: creative writing; Joan Miró; composite ‘map’ (*hegkaart*); word/lexical landscape (*woordlandskap*); (visual) image landscape (*beeldlandskap*); word cloud (*woordwolk*); colour calligram (*kleurkalligram*); metaphorical tale (*beeldspraakverhaal*); colour shift (*kleurverskuiwing*); poetic shift (*versverskuiwing*); and book landscape (*boeklandskap*).

[I]mages can convey multiple meanings that can be used to evoke the complexity of our work and the contradictions that are inherent to it.

– Weber en Mitchell (1995:18) –

Key words: creative writing, visual art, intertextuality, Joan Miró, ekphrasis, image poetry, concrete poetry, word cloud, calligram, artist book

INHOUDSOPGAWE

Woordelys.....	1
INLEIDING: AGTERGROND EN KONTEKSTUALISERING VAN DIE STUDIE.....	3
HOOFSTUK EEN: PROBLEEMSTELLING, MOTIVERING VIR DIE STUDIE, AFBAKENING VAN DIE NAVORSINGSONDERWERP EN NAVORSINGSMETODOLOGIE.....	12
1.1 Inleiding	12
1.2 Motivering vir die studie	12
1.3 Probleemstelling	14
1.4 Afbakening van die navorsingsonderwerp	15
1.5 Navorsingsmetodologie.....	15
1.6 Ontplooiing van die studie	19
1.7 Samevatting	20
HOOFSTUK TWEE: LITERATUUROORSIG MET BETREKKING TOT DIE KREATIEWE VERBANDE TUSSEN DIGKUNS EN VISUELE KUNS	21
2.1 Inleiding	21
2.2 Teoretiese, filosofiese en visuele begronding – ’n oorsig.....	21
2.3 Joan Miró en sy verhouding met die digkuns.....	30
2.4 Letterlike en konseptuele verbande tussen digkuns en visuele kuns	33
2.4 Samevatting	37
HOOFSTUK DRIE: BEELDLANDSKAPPE IN GESPREK MET WOORDLANDSKAPPE	39
3.1 Inleiding	39
3.2 Vyf moontlike interpretasievlakke.....	40
3.3 Vyf hegkaarte (raamwerke) vir die vyf landskaps gesprekke	44
3.4 Kreatiewe uiteensetting van die vyf landskaps gesprekke	48
3.4.1 Inleiding	48
3.4.2 Bespreking van die praktiese hulpmiddels	49
3.4.2.1 Woordwolke, kleurkalligramme en beeldspraakverhale.....	49
3.4.2.2 Kleurverskuiwings, versverskuiwings en boeklandskappe	50
3.4.3 Eerste landskaps gesprek (<i>kyk</i> figuur 15-23).....	53
3.4.4 Tweede landskaps gesprek (<i>kyk</i> figuur 23-30)	63
3.4.5 Derde landskaps gesprek (<i>kyk</i> figuur 31-38).....	72
3.4.6 Vierde landskaps gesprek (<i>kyk</i> figuur 39-46).....	81
3.4.7 Vyfde landskaps gesprek (<i>kyk</i> figuur 47-54).....	90
3.5 Samevatting	99
HOOFSTUK VIER: KONSEPTUELE SAMESTELLING VAN DIE DIGBUNDEL. .	102
HOOFSTUK VYF: SLOT, SAMEVATTING EN BEVINDINGS.....	105
BIBLIOGRAFIE	107

LYS VAN FIGURE

bladsy

Figuur 1:	Vertakkings van 'n beeld (<i>image</i>), W.J.T. Mitchell, 1986	22
Figuur 2:	Twee voorbeelde van die werk van Willem Boshoff uit <i>Kykaprikaans</i> , 1980	28
Figuur 3:	Voorbeeld uit <i>I saw a Peacock with a Fiery Tail</i> , geïllustreer deur Ramsingh Urveti, 2012	29
Figuur 4:	Voorbeeld uit die werk van Joan Miró in <i>Miró: A Toute Épreuve</i> , 1993	29
Figuur 5:	Vergelyking van 'n gedeelde woordeskat tussen visuele kuns en digkuns ..	33-35
Figuur 6:	Vergelyking van geselekteerde konsepte met betrekking tot visuele kuns en digkuns	37
Figuur 7:	Alain De Botton en John Armstrong se weergawe van 'n hersiene vloerplan, volgens 'n terapeutiese visie, vir 'n kunsgalery, 2013	41
Figuur 8:	Raamwerk vir die ontwikkeling van 'n <i>hegkaart</i>	41
Figuur 9:	Raamwerk vir die vyf moontlike interpretasievlakke waarvolgens die kreatiewe verbande tussen 'n visuele kunswerk en 'n beeldgedig ontleed kan word.....	44
Figuur 10:	Raamwerk vir hegkaart een: die eerste landskapsgesprek (swart)	45
Figuur 11:	Raamwerk vir hegkaart twee: die tweede landskapsgesprek (geel)	46
Figuur 12:	Raamwerk vir hegkaart drie: die derde landskapsgesprek (blou)	46
Figuur 13:	Raamwerk vir hegkaart vier: die vierde landskapsgesprek (rooi)	47
Figuur 14:	Raamwerk vir hegkaart vyf: die vyfde landskapsgesprek (wit)	47
Figuur 15:	Beeldlandskap 1. Oorspronklik(en kleurinversie): Joan Miró, <i>Photo: this is the colour of my dreams</i> , 1925.....	53
Figuur 16:	Woordlandskap 1. Oorspronklik: "Ligfoto van binne"	54
Figuur 17:	Woordwolk 1. (na Beeldlandskap 1)	55
Figuur 18:	Kleurkalligram 1. (na Woordlandskap 1)	56
Figuur 19:	Beeldspraakverhaal 1. Versinnebeelding van die interaksie tussen Woordwolk 1 en Kleurkalligram 1	57
Figuur 20:	Beeldlandskap 6. Kleurverskuiwing van Beeldlandskap 1 – vervlegte kleurinversie van Joan Miró: <i>Photo: this is the colour of my dreams</i> , 1925.....	58

Figuur 21:	Woordlandskap 6. Versverskuiwing van Woordlandskap 1 – gedaanteverwisseling van “Ligfoto van binne” na “Ligfoto van buite”	59
Figuur 22:	Boeklandskap 1. Visuele en poëtiese samehorigheid tussen Beeldlandskap 6 (en Woordlandskap 6)	61
Figuur 23:	Beeldlandskap 2. Oorspronklik (en kleurinversie): Joan Miró, <i>Lark’s Wing, Encircled with Golden Blue, Rejoins the Heart of the Poppy Sleeping on a Diamond- Studded Meadow</i> , 1967	63
Figuur 24:	Woordlandskap 2. Oorspronklik: “Boomgesprek”	64
Figuur 25:	Woordwolk 2. (na Beeldlandskap 2)	65
Figuur 26:	Kleurkalligram 2. (na Woordlandskap 2)	66
Figuur 27:	Beeldspraakverhaal 2. Versinnebeelding van die interaksie tussen Woordwolk 2 en Kleurkalligram 2	67
Figuur 28:	Beeldlandskap 7. Kleurverskuiwing van Beeldlandskap 2 – vervlegte kleurinversie van Joan Miró: <i>Lark’s Wing, Encircled with Golden Blue, Rejoins the Heart of the Poppy Sleeping on a Diamond-Studded Meadow</i> , 1967	68
Figuur 29:	Woordlandskap 7. Versverskuiwing van Woordlandskap 2 – gedaanteverwisseling van “Boomgesprek” na “Droomgesprek”	69
Figuur 30:	Boeklandskap 2. Visuele en poëtiese samehorigheid tussen Beeldlandskap 7 en Woordlandskap 7	70
Figuur 31:	Beeldlandskap 3. Oorspronklik (en kleurinversie): Joan Miró, <i>Personage</i> , 1925	72
Figuur 32:	Woordlandskap 3. Oorspronklik: “Perspektief”	73
Figuur 33:	Woordwolk 3 (na Beeldlandskap 3)	74
Figuur 34:	Kleurkalligram 3. (na Woordlandskap 3)	75
Figuur 35:	Beeldspraakverhaal 3. Versinnebeelding van die interaksie tussen Woordwolk 3 en Kleurkalligram 3	76
Figuur 36:	Beeldlandskap 8. Kleurverskuiwing van Beeldlandskap 3 – vervlegte kleurinversie van Joan Miró: <i>Personage</i> , 1925	77
Figuur 37:	Woordlandskap 8. Versverskuiwing van Woordlandskap 3 – gedaanteverwisseling van “Perspektief” na “Binnegedagte van woordbeginsels”	78

Figuur 38: Boeklandskap 3. Visuele en poëtiese samehorigheid tussen Beeldlandskap 8 en Woordlandskap 8	79
Figuur 39: Beeldlandskap 4. Oorspronklik (en kleurinversie): Joan Miró, <i>Painting, The Magic of Colour</i> , 1930	81
Figuur 40: Woordlandskap 4. Oorspronklik: “Afwesig/Aanwesig”	82
Figuur 41: Woordwolk 4. (na Beeldlandskap 4)	83
Figuur 42: Kleurkalligram 4. (na Woordlandskap 4)	84
Figuur 43: Beeldspraakverhaal 4. Versinnebeelding van die interaksie tussen Woordwolk 4 en Kleurkalligram 4	85
Figuur 44: Beeldlandskap 9. Kleurverskuiwing van Beeldlandskap 4) – vervlegte kleurinversie van Joan Miró: <i>Painting: The Magic of Colour</i> , 1930	86
Figuur 45: Woordlandskap 9. Versverskuiwing van Woordlandskap 4 – gedaanteverwisseling van “Aanwesig/Afwesig” na “Teenwoordig/Teenbeeldig”	87
Figuur 46: Boeklandskap 4. Visuele en poëtiese samehorigheid tussen Beeldlandskap 9 en Woordlandskap 9	88
Figuur 47: Beeldlandskap 5. Oorspronklik (en kleurinversie): Joan Miró, <i>Silence</i> , 1968	90
Figuur 48: Woordlandskap 5. Oorspronklik: “Buigsaamheid van ’n realiteit”	91
Figuur 49: Woordwolk 5. (na Beeldlandskap 5)	92
Figuur 50: Kleurkalligram 5. (na Woordlandskap 5)	93
Figuur 51: Beeldspraakverhaal 5. Versinnebeelding van die interaksie tussen Woordwolk 5 en Kleurkalligram 5	94
Figuur 52: Beeldlandskap 10. Kleurverskuiwing van Beeldlandskap 5 – vervlegte kleurinversie van Joan Miró: <i>Silence</i> , 1968	95
Figuur 53: Woordlandskap 10. Versverskuiwing van Woordlandskap 5 – gedaanteverwisseling van “Buigsaamheid van ’n realiteit” na “Onwrikbaarheid van ’n droom”	96
Figuur 54: Boeklandskap 5. Visuele en poëtiese samehorigheid tussen Beeldlandskap 10 en Woordlandskap 10	97

WOORDELYS:

Woordlandskap – Beeldgedig

Beeldlandskap – Visuele kunswerk

Hegkaart – Geheelbeeld (ter illustrasie) van moontlike interpretasievlakke wat tussen 'n woordteks en 'n beeldteks ontsluit kan word, as 'n beeldgedig en 'n visuele kunswerk langs mekaar geplaas word, om die twee terreine, op 'n visuele en metaforiese vlak, in gesprek aanmekaar te heg. Die *hegkaart* dien as 'n omraming van kreatiewe verbande, wat tussen 'n beeldgedig en 'n visuele kunswerk wat in gesprek met mekaar tree, ontsluit kan word.

Woordwolk – Praktiese kreatiewe hulpmiddel om 'n visuele kunswerk van visueel na letterlik te vertaal; dit is 'n letterlike voorstelling van die visuele kunswerk waar gebruik gemaak word van trefwoorde wat opgeroep word as die visuele kunswerk van naderby beskou en geïnterpreteer word.

Kleurkalligram – Praktiese kreatiewe hulpmiddel om 'n beeldgedig van letterlik na visueel te vertaal; dit is 'n visuele kleurbelaaide voorstelling van die beeldgedig waar gebruik gemaak word van trefkleure wat opgeroep word wanneer die gedig van naderby gelees en geïnterpreteer word.

Beeldspraakverhaal (*Allegorie*) – Om iets te beskryf onder die beeld van iets anders en die eintlike betekenis moet agter die oppervlak-gegewe of -verhaal gelees word (Grové 1988:5); in hierdie studie word 'n *allegorie* as 'n beeldspraakverhaal ingespan om die moontlike gesprek tussen 'n woordwolk en 'n kleurkalligram te versinnebeeld en saam te bind.

Kleurverskuiwing – 'n Tipe fokusverskuiwing wat op 'n oorspronklike visuele kunswerk toegepas kan word en ook as 'n praktiese kreatiewe hulpmiddel gebruik kan word om kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns uit te beeld; die oorspronklike kleure van die visuele kunswerk word met die inversie van daardie kleure vervleg; 'n *kleurverskuiwing* simboliseer 'n moontlike gedaanteverwisseling wat 'n oorspronklike kunswerk kan ondergaan as dié kunswerk op 'n metaforiese vlak in gesprek, met die betrokke ontvanger van dié kunswerk, sou tree.

Versverskuiwing – ’n Tipe fokusverskuiwing wat op ’n oorspronklike beeldgedig toegepas kan word en ook as ’n praktiese kreatiewe hulpmiddel gebruik kan word om kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns uit te beeld; die beeldgedig ondergaan ’n gedaanteverwisseling deurdat sekere versreëls in die gedig uitgelaat word en deurdat sekere versreëls verskuif word; sommige woorde word verplaas en sommige woorde verspring van klank; ’n *versverskuiwing* simboliseer ’n moontlike gedaanteverwisseling wat ’n oorspronklike beeldgedig kan ondergaan as dié gedig op ’n metaforiese vlak in gesprek, met die betrokke ontvanger van dié beeldgedig, sou tree.

Boeklandskap – Kunstenaarsboek wat die geïntegreerde eenheid tussen ’n *kleurverskuiwing* en die *versverskuiwing* op ’n visuele en letterlike vlak voltooi; *die boeklandskap* simboliseer die moontlike visuele en poëtiese samehorigheid tussen ’n beeldlandskap en ’n woordlandskap wat op ’n metaforiese vlak met mekaar in gesprek tree.

INLEIDING: AGTERGROND EN KONTEKSTUALISERING VAN DIE STUDIE

Anne Michaels (2000:89) beskryf die ideale metaforiese gesprek tussen digkuns en visuele kuns in “Modersohn – Becker” as volg:

There is failure in every choice.

Art emerges from silence;
silence from one's place in the world.

Not that paint captures light
but that light breaks free from the paint.

Michaels se fyn woordkeuse en treffende taalgebruik vind aansluiting by die idee van 'n intertekstuele gesprek wat tussen 'n gedig en 'n visuele kunswerk kan plaasvind – tussen woorde en visuele beelde deur middel van haar gedig. Sy insinueer verder dat 'n kunswerk vanuit 'n lokus van stilte te voorskyn gebring kan word. Die kunswerk verwys hier nie slegs na 'n visuele kunswerk nie, maar na 'n verskillende vorme van kreatiewe uitkomst wat tydens die skeppingsproses voortgebring kan word. Die bekroonde digter Billy Collins se siening dat poësie 'n versteuring van stilte is (aangehaal in Leavy 2009:63), vind aansluiting by die *plek* van stilte waarna Michaels verwys. Om daardie lokus van stilte te vind, moet die individu eers bewus word van sy/haar plek in die wêreld – 'n lokus waar impulse van buite uitfaseer word. Die individu moet dus doof word vir die invloed van klank. So 'n lokus kan ook verwys na 'n ruimte waar alle sigbare beelde van buite uitfaseer word, met ander woorde die individu moet blind word vir visuele invloede van buite. Dit kom daarop neer dat die individu hom-/haarself vanuit sy/haar bestaan moet kan uitlig; om in wese soos die verf te word wat nie deur die lig vasgevang kan word nie, maar wegbreek vanuit die verf, om sodoende dan eiesoortig op 'n kreatiewe wyse met die buitewêreld te kommunikeer. 'n Versteuring van stilte kan dan ook tydens enige proses van skepping plaasvind, asof die kunswerk wat geskep word, herrys uit daardie lokus van stilte om gehoor of gesien te kan word deur enige bereidwillige waarnemer, leser of luisteraar, wat uiteindelik die kunswerk in ontvangs neem.

Volgens Clara Orban (1997:1) vind bykans alle menslike kommunikasie plaas deur gebruik te maak van woorde of beelde wat ingespan word om boodskappe oor te dra. Die oordrag van boodskappe behels nie bloot die oordrag van een boodskap met vaste betekeniswaarde nie, maar ook die oordrag van boodskappe wat oor verskeie interpretasiemoontlikhede beskik.

Elke interpretasiemoontlikheid kan verder lei na die formulering van nuwe boodskappe wat weer nuwe skeppingsmoontlikhede en kreatiewe uitkomst tot gevolg kan hê. Tog funksioneer woorde en beelde ook onafhanklik van mekaar as afsonderlike tekens wat van verskeie metodes van ontsyfering gebruik maak (Orban 1997:1). Die ontwikkeling van skrif verwys na die noodsaaklikheid van die mens se behoefte om beter te kan kommunikeer en om duidelik verstaanbare boodskappe te wil oordra. Selfs duidelik verstaanbare boodskappe beskik oor die potensiaal om in nuwe boodskappe van begrip omgeskakel te kan word, wat die vloeibaarheid en gemak van gesprekke beïnvloed en onderhou. Die ontwikkeling van die alfabet (wat ook as visuele tekens funksioneer) dui op die gedeelde belang van woorde en beelde, om ooreenstemmende boodskappe van betekenis (nie noodwendig 'n vaste betekenis nie) na die buitewêreld uit te dra.

Die digter en die visuele kunstenaar begin met die skeppingsproses vanuit sy/haar gekose plek van stilte deur gebruik te maak van individuele elemente wat na afloop van die skeppingsproses eindprodukte as 'n eenheid voorstel. Wat met individuele elemente bedoel word in die geval van die digter is byvoorbeeld die neerpen van die eerste woord of versreël wat uiteindelik ontwikkel tot 'n gedig, wat by 'n idee, gedagte, indruk of persepsie begin het. In die geval van die visuele kunstenaar is dit die neerlegging van enige visuele simbool of teken, kleur of lyn wat uiteindelik tot 'n visuele kunswerk ontwikkel, wat ook by 'n idee, gedagte, indruk of persepsie begin het. Vir die *ontvanger* van die gedig of visuele kunswerk is die omgekeerde waar; hy/sy raak eers aan die einde van die digter of visuele kunstenaar se skeppingsproses betrokke by die skeppingsprodukt en tree so ook in gesprek met die digter of kunstenaar. So word hy/sy dan gelei na sy/haar eiesoortige plek van stilte, vanwaar interpretasie en oordenking met betrekking tot die kunswerk in hom-/haarself kan begin ontwikkel. Dit is vanuit daardie hoek wat individuele elemente stelselmatig deur die ontvanger ontdek en ontsluit word. Dieperliggende betekeniswaarde word stelselmatig deur die ontvanger aan die gedig of die visuele kunswerk toegevoeg. Dus word die ontvanger tydens interaksie met die gedig of die visuele kunswerk metafories gelei deur 'n proses van metamorfose, tussen digter, kunstenaar, skeppingselemente en skeppingsprodukte, wat oopgevou en weer toegevou word om terug in mekaar in te vloei.

Franklin R. Rogers en Mary Ann Rogers (1985:60) verwys na die kunstenaar Paul Klee, wat sy eie "*parable of the tree*" of "gelykenis van die boom" [My vertaling, MvL] geskryf het, om die visuele skeppingsproses vanuit 'n visuele kunstenaar se oogpunt te karakteriseer:

From the roots the sap rises up into the artist, flows through him and his eyes. He is the trunk of the tree ... No one will expect the crown to form exactly the same way as its roots. We all know that what goes on above cannot be an exact mirror image of what goes on below.

Volgens Rogers en Rogers (1985:61) kan Klee se “gelykenis van die boom” ook op digkuns toegepas word omdat skilderkuns en digkuns gesien kan word as twee “vertakkings” wat aan dieselfde wortelstelsel verbind is. Dieselfde vloeistof, met dieselfde voedingswaarde, sirkuleer in albei vertakkings, maar eiesoortige “bloeisels” word uitgestoot. Elke individuele vertakking se oriëntasie ten opsigte van lig verskil van mekaar en daarom is die algemene voorkoms van elkeen se bloeisel wel uniek. As gevolg van hierdie sigbare verskil in voorkoms tussen die twee terreine mag daar nie ’n verkeerde afleiding ten opsigte van ooreenkomste daartussen gemaak word nie. Deurlopend moet in gedagte gehou word dat digkuns en skilderkuns ’n gemeenskaplike wortelstelsel [onder die oppervlak] deel [en nie bo die oppervlak dieselfde vertoon nie]; die twee terreine is soos twee vertakkings wat vanuit dieselfde organiese vorm, naamlik *kalligrafie* of skoonskryfkuns, gegroei het. Volgens Metzger (2001:68) is die term *kalligrafie* afkomstig uit Grieks en beteken dit “beautiful writing, artistic, stylized writing in any language and ornamental lines and strokes in painting and drawing.” Deur die betekenis van die woord *kalligrafie* van naderby te beskou, word dit duidelik dat die gedeelde wortelstelsel tussen digkuns en visuele kuns bedoel is om gesien én gelees te word.

bpNichol (sy volle name was Barrie Phillip Nichol, maar hy het verkies om só bekend te staan) (Dutton 2008:[sp]) het die volgende beklemtoon:

In a sense, to write is a visual act—to put letters on a page, to create lines with a pencil or a pen. There's a very definite visual moment. The page is a visual field and that's one of the elements of writing . . . The minute you start to look at what you write, there's a whole set of visual possibilities that opens up.

In die lig van bostaande aanhaling kan aangevoer word dat, indien *skryf* as ’n visuele handeling lei tot visuele momente op papier, die letters optree soos visuele elemente met vaste betekeniswaarde wat spesifieke woorde uitspel. Woorde word opgebou uit 26 visuele tekens (die alfabet) wat op ’n bepaalde wyse bymekaar gevoeg kan word om ’n verstaanbare woord te vorm wat verstaanbare boodskappe kan oordra. Wanneer meer as een woord langs mekaar geplaas word om sinne te vorm, kan die betekenis van die woorde, as geheelbeeld, ook onbeperkte interpretasiemoontlikhede tot gevolg hê. Die hoeveelheid woorde, wat langs

mekaar geplaas word, beïnvloed die betekenis van die boodskap wat oorgedra word. So bestaan visuele beelde ook uit afsonderlike visuele elemente, maar die betekenis van die visuele elemente is nie so altyd duidelik soos die vaste betekenis van 'n woord nie. Die interpretasiemoontlikhede van visuele elemente wat onafhanklik van woorde bestaan, is onbeperk. Deur 'n woord aan 'n visuele beeld toe te ken, óf deur 'n visuele beeld aan 'n woord toe te ken, word ruimte geskep vir die ontginning van onderliggende betekenispotensiaal.

Die kern hier is dat die digter onbeperkte boodskappe kan oordra deur gebruik te maak van woorde, en die visuele kunstenaar kan onbeperkte boodskappe oordra deur gebruik te maak van visuele beelde. Die oordrag van boodskappe as deel van kommunikasie verwys slegs na een voorbeeld van 'n onderling gedeelde wortelstelsel tussen hierdie twee kreatiewe terreine. Kommunikasie kan ook binne die konteks van gespreksvoering tussen twee of meer entiteite gesien word. Die betekeniswaarde van die gesprek lê nie noodwendig in hoe die gesprek visueel voorkom óf hoe die gesprek klink nie. Die betekeniswaarde lê eerder in hoe die gesprek geïnterpreteer word deur beide ontvangers.

John O'Donohue het tydens 'n onderhoud met Krista Tippett (O'Donohue 2007:[Transcript]) oor gespreksvoering gepraat en die volgende gesê:

But when had you last a great conversation, in which you overheard yourself saying things that you never knew you knew? That you heard yourself receiving from somebody words that absolutely found places within you that you thought you had lost and a sense of an event of a conversation that brought the two of you on to a different plane. And then fourthly, a conversation that continued to sing in your mind for weeks afterwards?

O'Donohue se vrae is dan die grondslag vir die metaforiese gesprek wat moontlik plaas kan vind as vyf *beeldlandskappe* (oorspronklike visuele kunswerke deur Joan Miró) in gesprek tree met vyf *woordlandskappe* (oorspronklike gedigte in reaksie op dié kunswerke). Die gedigte is in die eerste plek geskryf as 'n reaksie op die visuele kunswerke. Daarom staan die gedigte in hierdie studie ook as beeldgedigte bekend. Die term *beeldgedig* sluit aan by ekphrastiese poësie, wat deur Leo Spitzer, in Loizeaux (2008:12), gedefinieer word as 'n poëtiese beskrywing van 'n piktorale kunswerk of beeldhouwerk. Hierdie soort gedig tree in gesprek met enige nie-literêre werk en word verder deur Drury (2006:84) gedefinieer as:

“Poetry that imitates, describes, critiques, reflects upon, or otherwise responds to a work of non-literary art, especially the visual.”

Die gesprek tussen die twee terreine is nie bloot tweeledig van aard nie, maar word meerledig wanneer die ontvanger ook by die gesprek betrokke raak. Beide terreine, asook die ontvanger, moet leer om die *taal* van die gesprek te verstaan, deur te begin by die universele verwantskapstaal tussen digkuns en visuele kuns (as deel van die gedeelde wortelstelsel). Beide terreine spreek ook ’n universele taal wat gebruik maak van metaforiese en letterlike beelde. Die ontvanger word uitgedaag om betrokke te raak by die *taal* wat deur die gedig of visuele kuns gespreek word. Volgens Rogers en Rogers (1985:64) het Vincent van Gogh die volgende stelling met betrekking tot visuele kuns gemaak, wat net so van toepassing op die digkuns is: “Art is selective, and its truthfulness is the truthfulness of the essential that creates movement.” Hierdie *beweging* wat deur verskeie interpretasievlakke van ’n gedig of ’n visuele kunswerk geskep word, laat die ontvanger toe om dieper in die taal van die gedig of visuele kunswerk in te beweeg. Dit sluit aan by ’n lesing oor digkuns deur Billy Collins (2009[1]), getitel *The Vehicle of Language*, waarin hy studente aanmoedig om “What does this poem mean?” te vervang met “Where does this poem go?” Collins brei verder hierop uit: “Tracking the ways a poem moves from beginning to end, puts the emphasis on the poem’s tendency to travel imaginatively and thus to carry the reader in the vehicle of its language.” Digkuns laat die leser toe om dieper in die taal van die gedig in te beweeg. In dieselfde asem kan mens ’n soortgelyke vraag aan ’n visuele kunswerk vra: waarheen is ’n visuele kunswerk op pad? Die leser en die waarnemer word dus uitgedaag om in die stemming of stroming van die kunswerk opgeneem te word, om saam met die gedig of kunswerk op reis te gaan en die rigtingaanwysers binne die gedig of kunswerk toe te laat om die gesprek wat tydens die reis plaasvind, te lei of te rig.

Die konsep van beeldgedigte wat in hierdie studie as *woordlandskappe* optree en visuele kunswerke wat as *beeldlandskappe* optree, is afkomstig vanuit die konsep dat ’n gedig en ’n visuele kunswerk oor die vermoë beskik om die mens op reis deur ’n metaforiese landskap te neem. Hierdie reis impliseer nie om berge te klim nie, maar om stadig te beweeg, soos wat ’n mens, te voet, deur ’n landskap sou reis. Dit sluit aan by Ruth Padel (2008:4) wat in haar boek, *The Poem and the Journey* skryf: “In life too, poems and journeys go together. Both move. Both take a lot of time and effort. Both let you reflect on other things as you go.” John Ciardi (Gwynn 1996:226) skryf voorts in sy opstel *How Does a Poem Mean?:* “And in poetry

there is the step beyond: once one has learned to experience the poem as a poem, there inevitably arrives a sense that one is also experiencing himself as a human being.” Ciardi verwys verder in die opstel na Mathew Arnold wat gesê het: “The grand power of poetry is its interpretative power ... the power of so dealing with things as to awaken in us a wonderfully, full, new, and intimate sense of them, and of our relations with them” (Gwynn 1996:226). Net so beskik die visuele kunswerk ook oor die vermoë om die mens te lei om hom-/haarself te kan verplaas deur die interpreterende potensiaal van die kunswerk.

Die kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns staan in hierdie studie as ’n metaforiese gesprek tussen *woordlandskappe* en *beeldlandskappe* bekend. Beide landskappe maak gebruik van beeldspraak om met lesers en of waarnemers te kommunikeer. Beeldspraak is inherent gekoppel aan ’n verbeeldingswêreld wat eiesoortig in elke individu se gedagtes en denkwyses bestaan en oor die vermoë beskik om onuitputlik te verander en te ontwikkel met verloop van tyd deur saam met ’n gedig of ’n visuele kunswerk op reis te gaan. Volgens James Geary (2012:3) is beeldspraak of metaforiese taalgebruik ’n denkwyse alvorens dit in woorde omgeskakel kan word. Die uiteinde van so ’n metaforiese reis beskik oor die potensiaal om die ontvanger se begrip van die wêreld in verhouding tot sy/haar eie lewensingesteldheid te verdiep.

Thomas Merton (1955:56) skryf soos volg oor die effek wat kuns op die mens se interaksie daarmee kan uitoefen: “Art enables us to find ourselves and lose ourselves at the same time.” Hierdeur insinueer hy dat kuns (of kreatiwiteit) die mens in staat kan stel om hom-/haarself te vind en terselfdertyd ook in die proses te verloor deur saam met die kunswerk op ’n metaforiese reis te gaan. Hierdie aanhaling is vergelykbaar met die proses van metamorfose (of gedaanteverwisseling) waardeur enige lewende wese, wat wil groei of vorentoe wil beweeg, moet gaan. Deur saam met ’n gedig of ’n visuele kunswerk op reis te gaan, is die vertrekpunt van die proses van metamorfose, wat in die waarnemer of leser se verbeeldingswêreld plaasvind; die leser vertrek saam met die kunswerk en kom weer saam met die kunswerk tuis na afloop van die reis.

’n *Woordlandskap* en ’n *beeldlandskap* kan ook op hul eie staan en in eie reg as kreatiewe uitkomst funksioneer. In hierdie studie word daar ondersoek ingestel na wat sou plaasvind as hierdie twee landskappe langs mekaar geplaas word. Hoe reageer die twee afsonderlike landskappe teenoor mekaar en wat gebeur tydens die interaksie op ’n intertekstuele vlak met

beide oorspronklike werke? Volgens Genette (aangehaal in Nel 2009:112) is intertekstualiteit die teenwoordigheid van een teks binne 'n ander teks. Van Gorp en Ghesquire (1991:196) definieer intertekstualiteit soos volg: “(Lat. inter = tussen) Term gebruikelik in de hedendaagse literatuurstudie om aan te duiden dat een literaire tekst gesitueerd is tussen andere teksten en er vaak op teruggaat.” Met betrekking tot hierdie studie beteken intertekstualiteit dat 'n woordteks sinspeel op 'n beeldteks (en ook andersom). Die woordteks verwys terug na die beeldteks en die beeldteks verwys terug na die woordteks; die een woordteks reflekteer in die beeldteks om 'n spel van kreatiewe verbande neer te lê. Van Gorp en Ghesquire (1991:196) verwys verder na die Russiese filosoof M. Bakhtin, wat soos volg oor intertekstualiteit gedink het: “[D]e text [word] beskouwd als ingeskrewen in het kader van andere teksten ..., van waaruit hij [de teksts] zijn eigen betekenis kry.” Met betrekking tot hierdie studie kan daarom afgelei word dat die sinspeling tussen 'n woordteks en 'n beeldteks, wat met mekaar in gesprek tree, eie betekeniswaarde en interpretasiemoontlikhede beskikbaar stel.

Sou dit moontlik wees om (op 'n praktiese en kreatiewe wyse) die teenwoordigheid van 'n woordteks binne 'n beeldteks, asook die teenwoordigheid van 'n beeldteks binne 'n woordteks, na te spoor en te ontbloot? Die ontvanger tree aanvanklik op as 'n buitestander wat die interaksie tussen 'n *woordlandskap* en 'n *beeldlandskap* fyn van buite af bestudeer. Hierdie fyne bestudering is die vertrekpunt van die reis na die binnewêreld van die samevoeging van die twee afsonderlike kreatiewe landskappe.

Hoe verruim die beeldgedig die interpretasiemoontlikhede van die visuele kunswerke en hoe verruim die visuele kunswerk die interpretasiemoontlikhede van die beeldgedig? Watter boodskap word uiteindelik aan die ontvanger oorgedra tydens die gesprek wat tussen die twee landskappe op 'n metaforiese vlak plaasvind? Hoe *lyk* hierdie gesprek en hoe *klink* hierdie gesprek? Sou dit vir die ontvanger as buitestander moontlik wees om in die taal van die intertekstuele spel wat tussen 'n woordlandskap en 'n beeldlandskap ontstaan, in te beweeg?

Die *beeldlandskappe* wat in hierdie studie ondersoek word, kan ook gesien word as 'n fiktiewe kaart wat deur die kunstenaar Joan Miró geskep is. Elke afsonderlike kunswerk is 'n *beeldlandskap* wat saam met die ander *beeldlandskappe* een uitgestrekte, groter *beeldlandskap* vorm, afkomstig uit die verbeeldingswêreld van Miró.

Miró het gesê: “I’m not interested in painting that just stays on the wall. What excites me is its radiance, its message, and what it can do to transform people’s minds in some small way” (Salvador 2011:[sp]).

In hierdie studie word Miró se verbeeldingskaarte in diepte bestudeer. Daar word ondersoek ingestel na waarheen die fiktiewe kaart sou lei. Wat is die moontlike interpretasievlakke wat in die kaart opgesluit lê? Die *woordlandskappe* wat in hierdie studie ondersoek word, kan ook gesien word as ’n fiktiewe poëtiese verhaal wat uit vyf afsonderlike *woordlandskappe* bestaan, en wat geskryf is as ’n reaksie op Miró se verbeeldingskaart, om sodoende uit te vind waarheen Miró se verbeeldingslandskappe lei. Vanuit hierdie oogpunt manifesteer die gesprek tussen die *woordlandskappe* en die *beeldlandskappe* as afsonderlike landskapsgesprekke wat binne konteks van ’n gedeelde wortelstelsel plaasvind. Hierdie vyf landskapsgesprekke vorm die raamwerk vir die indeling van die digbundel, *Hegkaart, landskap van ligbeginsels*.

Ciardi (Gwynn 1996:226) verwys na W.H. Auden wat eens gevra is vir advies aan ’n jong digter, waarop Auden geantwoord het dat hy die jong digter sou vra waarom hy/sy gedigte wil skryf en indien die antwoord was “because I have something important to say,” sou Auden aflei dat daar geen hoop vir die digter was nie. Maar indien sy/haar antwoord iets soortgelyks was aan: “because I like to hang around words and overhear them talking to one another,” dan sou Auden geglo het digter is ten minste “interested in a fundamental part of the poetic process and there was hope for him” (Gwynn 1996:226).

Jackie Windsor het gesê: “Art is the finite that wants to connect with the infinite” (Fischl & Saltz 1986:194) en Ai Weiwei (in Bennett 2013:12) het gesê: “Art is always about overcoming obstacles between the inner condition and the skill for expression.” Hierdie twee stellings met betrekking tot kuns, is net so van toepassing op die digkuns. Deur “Art” met “Poetry” te vervang kan gesê word dat die lees van poësie *die mens vanuit ’n beperkte denkwysie na ’n onbeperkte denkwysie kan lei* én dat die lees van poësie *die mens deur struikelblokke kan begelei, om ’n eie vaardigheid te kan ontwikkel om, deur middel van taal, uitdrukking aan sy/haar innerlike gesteldheid te kan gee*.

Deur die kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns op ’n praktiese wyse te ondersoek, kan nuwe interpretasiemoontlikhede tussen ’n gedig en ’n visuele kunswerk

oopgestel word én die betekeniswaarde van beide kunswerke kan daardeur op 'n kreatiewe wyse verdiep word.

HOOFSTUK EEN: PROBLEEMSTELLING, MOTIVERING VIR DIE STUDIE, AFBAKENING VAN DIE NAVORSINGSONDERWERP EN NAVORSINGSMETODOLOGIE

1.1 Inleiding

In hierdie studie word geselekteerde kreatiewe verbande tussen digkuns (woordteks) en visuele kuns (beeldteks) as teoretiese, filosofiese en konseptuele begroning van die studie ondersoek en oorsigtelik bespreek. Die ondersoek is gerig op die verruimingsmoontlikhede van verskeie interpretasievlakke wat tussen 'n woordteks (vyf beeldgedigte uit die navorser se pen) en 'n beeldteks (vyf visuele kunswerk uit die kwas van Joan Miró) ontstaan, wanneer dié onderskeie skeppingsprodukte op 'n metaforiese vlak met mekaar in gesprek sou tree. Aangesien kreatiewe skeppingsprodukte (soos beeldgedigte en visuele kunswerke) meervoudig van betekenis kan wees en komplekse konsepte en/of teenstrydighede tydens die ontleding van die werke kan oproep, word die navorser/digter gedryf om die gesprek tussen die twee terreine én die proses van ontleding noukeurig te bestudeer en prakties te dokumenteer. In wese is dié studie 'n ondersoek na die gedeelde wortelstelsel tussen digkuns en visuele kuns en die verruimingsmoontlikhede wat, op 'n intertekstuele vlak tussen die twee velde wat in gesprek tree, ontstaan. Die studie word afgebaken tot die implikasies van hierdie kreatiewe verbande wat toegepas kan word op die vyf geselekteerde visuele kunswerke van Joan Miró en die vyf beeldgedigte in reaksie op dié kunswerke. Dit stel die vraag en bied (op 'n praktykgebaseerde wyse) ook kreatiewe voorbeelde aan van die gedaanteverwisseling wat 'n visuele kunswerk en 'n beeldgedig kan ondergaan wanneer 'n visuele kunswerk ooreenkomstig met en in die lig van 'n beeldgedig ondersoek word én wanneer 'n beeldgedig ooreenkomstig met en in die lig van 'n visuele kunswerk ondersoek word.

1.2 Motivering vir die studie

(i) *Die vertrekpunt*

Tekens van die kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kunste is reeds in die 15de eeu opgeteken toe Leonardo da Vinci dié stelling gemaak het: “Painting is poetry that is seen and not heard, and poetry is painting which is heard and not seen” (Rogers & Rogers 1985:42).

Die digter Gertrude Stein het dié stelling bevestig in haar uitspraak: “A writer should write with his eyes, and a painter paint with his ears” (Rogers & Rogers 1985:42).

Aanhalings soos bogenoemde is die vertrekpunt van die navorsing: ’n Ondersoek na die gedeelde wortelstelsel tussen digkuns en visuele kuns, wat digters en visuele kunstenaars toelaat om intertekstueel met mekaar in gesprek te tree.

Addisionele kreatiewe produkte wat geskep kan word om die kreatiewe verbande tussen ’n woordteks en ’n beeldteks wyer te kan ontgin, word ook aangebied. Hierdie kreatiewe produk(te) wat ontstaan wanneer visuele kunswerke in die lig van gedigte ondersoek word, is integraal deel van die studie (net so is die kreatiewe produk(te) wat ontstaan as gedigte in die lig van visuele kunswerke ontleed word, integraal deel van die studie).

Die motivering vir die navorsingsonderwerp steun sterk op die kunstenaar Joan Miró se verwantskap/verhouding met digkuns en die navorser se eie verwantskap/verhouding met visuele kuns. Miró (aangehaal in Salvador 2011:23) het immers gemeen: “When I have an idea, I make a little sketch of it wherever I am, on whatever I got at hand. As time passes the idea works away at the back of my mind, and one day it becomes a painting.” Hierdie aanhaling vind sterk aanklank by die navorser se persoonlike motivering vir die ondersoek, naamlik dat ’n idee in een sin opgeteken kan word en namate die tyd verloop, die idee steeds “voortwerk” in die digter/kunstenaar se onderbewussyn en later “opgediep” word deur nuwe woorde wat in die ontstaan van ’n gedig uitgespreek kan word. Die navorser vind sterk aanklank by die geselekteerde visuele kunswerke van Miró wat aanleiding gegee het tot die skepping van haar eie vyf beeldgedigte, in reaksie op dié werke. Dié verhouding tussen ’n visuele kunswerk en ’n gedig het verder gelei tot ’n ondersoek na die kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns wat moontlik nuwe interpretasievlakke tussen die twee terreine kan bevestig.

(ii) *Beeldgedigte in die Afrikaanse letterkunde*

Beeldgedigte kom redelik algemeen in die Afrikaanse poësie voor en Karen de Wet lys in haar voorlopige ondersoek meer as 200 beeldgedigte wat in Afrikaanse digbundels sedert die 1950’s gepubliseer is (*kyk De Wet, 2007*). Beeldgedigte het dan ook in akademiese studies neerslag gevind, in die werk van o.m. H.J. Pieterse (1988:254-267) se “Die rol van die skilderkuns in die poësie van Sheila Cussons”; W.F. Jonckheere (1989:269-278) se “Die

beeldgedig as genre” wat handel oor die Afrikaanse beeldgedig as genre en die algemene karaktereenskappe van ekphrastiese poësie; Adèle Nel (1989 & 2001:21-38) se studies *Die oog in die poësie van D.J. Opperman* spreek verbande tussen digkuns en visuele kuns met spesifiek na die poësie van Opperman aan, en haar “Die kleur van vers en verf: Antjie Krog in gesprek met Marlene Dumas” handel oor die intertekstuele spel tussen Krog se beeldgedigte in gesprek met Dumas se visuele kunswerke; Marthinus Beukes (2005:173-185) se “Johannes Vermeer en Tom Gouws: ’n tekstuele diskoers deur pen en penseel” ondersoek die wyse waarop Gouws se tekste die betekenis van Vermeer se skilderye verruim; Gerda Taljaard-Gilson (2002) se studie *Die wisselwerking tussen skryfkuns en beeldende kuns* handel oor beeldliteratuur wat deur die skilderye van Pieter Bruegel geïnspireer is; Stephanus van Zyl (2010) se ondersoek na *Die verwoorde beeld: ’n Ekphrastiese analise en vergelyking van H.J. Pieterse en T.T. Cloete se beeldpoësie – ’n analitiese en vergelykende studie tussen H.J. Pieterse en T.T. Cloete se beeldpoësie*; en Hans Pienaar (2013) se *Die “fotogedig” met spesifieke verwysing na die bundel Notas uit die Empire*, handel oor die fotogedig as genre met spesifieke verwysings na Pienaar se eie poësie en gepubliseerde bundel. Nie een van hierdie studies handel egter spesifiek oor Miró en/of gedigte in verhouding tot Miró se kuns nie. In die Afrikaanse letterkunde bestaan daar na wete slegs enkele beeldgedigte wat na aanleiding van Miró se kuns geskryf is: Sheila Cussons se “Die Miró-mannetjie” (Cussons 1979:22) en Ilse van Staden se “’n Blinde luister na ’n Miro-skildery” (Van Staden 2003:51).

1.3 Probleemstelling

(i) *Primêre Navorsingsvraag:*

Watter kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns ontstaan wanneer vyf woordlandskappe (as metafoor vir vyf beeldgedigte in die digbundel *Hegkaart, landskap van ligbeginsels*) in gesprek tree met vyf beeldlandskappe (as metafoor vir vyf visuele kunswerke van Joan Miró)?

(ii) *Sekondêre navorsingsvrae:*

1. Watter kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns is van toepassing op die gesprek tussen digkuns en visuele kuns as begroning van die studie? (Hoofstuk twee)

2. Watter letterlike refleksies en beeldspraak is afleesbaar in die vyf visuele kunswerke onder bespreking? (Hoofstuk drie)
3. Watter visuele refleksies en beeldspraak is sigbaar in die vyf beeldgedigte onder bespreking? (Hoofstuk drie)
4. Wat is die kreatiewe verbande tussen die letterlike refleksies en beeldspraak afleesbaar in die vyf visuele kunswerke en die visuele refleksies en beeldspraak sigbaar in die vyf beeldgedigte? (Hoofstuk drie)
5. Watter moontlike fokusverskuiwings kan toegepas word op die vyf *beeldlandskappe* en die vyf *woordlandskappe* om die kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns wat ontstaan duideliker na vore te bring? (Hoofstuk drie)
6. Wat sou as 'n geskikte medium van weergawe kan dien om die kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns wat tussen die vyf *beeldlandskappe* en die vyf *woordlandskappe* ontstaan, as geïntegreerde eenhede byeen te bring? (Hoofstuk drie)

1.4 Afbakening van die navorsingsonderwerp

Die studie is beperk tot 'n kreatiewe en self-refleksiewe ontleding van vyf beeldgedigte (as *woordlandskappe*) uit die navorser se eie digbundel, *Hegkaart, landskap van ligbeginsels* wat, op 'n metaforiese en kreatiewe vlak, in gesprek tree met vyf visuele kunswerke van Joan Miró (as *beeldlandskappe*).

Slegs kernterminologie wat direk van toepassing is op die kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns, word in die studie gebruik. Dit sluit in die *kalligram*, binne konteks van *konkrete poësie*, en die *beeldgedig*, binne konteks van *ekphrastiese poësie*. Die literatuuroorsig sal ook bogenoemde terminologie binne die konteks van die studie verhelder, en die toepaslikheid daarvan op die kreatiewe gesprek tussen *woordlandskappe* en *beeldlandskappe* uitlig.

1.5 Navorsingsmetodologie

In hierdie studie word in Hoofstuk twee (teoretiese, filosofiese en konseptuele begronding) gebruik gemaak van kwalitatiewe navorsingsmetodes, fenomenologies en induktief van aard. Hoofstuk twee lê die fondament vir die praktiese toepassing van die kreatiewe verbande

tussen digkuns en visuele kuns wat in Hoofstuk drie, op 'n praktykgebaseerde wyse, uitgelig en ontgin word. Volgens Hasemann (aangehaal en aangepas in Combrink & Marley 2009:183) lewer praktykgebaseerde navorsing ook simboliese (visuele of kreatiewe) data. Dié metodologie is veelvoudig van aard en word deur praktiese toepassing gelei (Combrink & Marley 2009:183). Praktykgebaseerde navorsingsmetodes stel dit ten doel om 'n oorspronklike ondersoek te doen om nuwe kennis te verwerf – gedeeltelik deur middel van 'n praktiese toepassing sowel as deur die uitkomst daarvan (Candy, 2006). Dié navorsing word toegepas deur onder andere kunstenaars of skrywers wat kreatiewe uitkomst gebruik as deel van die navorsingsproses om nuwe kennis te verwerf. Hoewel die kontekstualisering en die belang van so 'n studie van woordtekste (besprekings en beskrywings) gebruik maak, kan die studie slegs ten volle begryp word deur direkte verwysing na die kreatiewe uitkomst (beeldtekste en woordtekste) wat in belang van die studie geskep is. Met spesifieke verwysing na visuele kuns, beweer Candy (2006): “[T]he emphasis is on [the] creative process and the works that are generated from that process: the artefact plays a vital part in the new understandings about practice that arise.”

Haseman (aangehaal in Combrink & Marley 2009:183) brei verder uit oor die noodsaaklikheid van praktykgebaseerde navorsingsmetodologie met betrekking tot kreatiewe terreine: “the research is *led* through and based on practice as opposed to the qualitative and quantitative paradigms which report on literature study or practice.”

Hierdie metode van praktykgebaseerde navorsing is 'n geskikte metode ten opsigte van 'n ondersoek na die kreatiewe verbande tussen 'n beeldgedig en 'n visuele kunswerk sowel as ten opsigte van die intertekstuele spel tussen woordtekste en beeldtekste wat nuwe interpretasiemoontlikhede aan die ontvanger van die werke kan openbaar. Hiermee word ten doel gestel om nuwe kennis ten opsigte van die onderskeie kreatiewe skeppingsprosesse, deur middel van die onderskeie skeppingsprodukte (woordwolke, kleurkalligramme, beeldspraakverhale, kleurverskuiwings, versverskuiwings en boeklandskappe) wat tydens die studie ontwikkel het, te verwerf. Hiermee word ook ten doel gestel om 'n beter of duideliker metode van oordrag aan die ontvanger te bied, met direkte verwysing na wyer interpretasiemoontlikhede wat tydens die gesprek tussen 'n beeldlandskap en 'n woordlandskap kan ontwikkel.

Verskeie kreatiewe hulpmiddels (letterlik en visueel) is in wese deel van die navorsingsmetodologie van hierdie studie en sal op 'n praktykgebaseerde wyse deel vorm van die kreatiewe ingryping deur die navorser; juis om die noodsaaklikheid van praktykgebaseerde navorsingsmetodes (met betrekking tot navorsing op die terrein van kreatiewe skryfkuns) te bevorder én te beklemtoon. Hierdie hulpmiddels (*woordwolke*, *kleurkalligramme*, *kleurverskuiwings* en *versverskuiwings*) wat vir die doel van die studie geskep is, vorm deel van die navorsingsmetodologie sowel as van die uitwysing van die kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns wat ontstaan wanneer 'n *beeldlandskap* en 'n *woordlandskap* in gesprek sou tree.

Die skepping van *woordwolke* is gebruik as 'n kreatiewe metode van ontleding, om die letterlike (woordelikse) refleksies en beeldspraak afleesbaar in die vyf visuele kunswerke duidelik uiteen te sit. Hierdie *woordwolke* dien as visuele hulpmiddels wat gebruik maak van trefwoorde om die letterlike en visuele interpretasie van die visuele kunswerke, van visueel na letterlik, te vertaal. Die Oxford aanlynwoordeboek (Oxford Dictionaries 2014), definieer “*tag cloud or word cloud*” soos volg: “'n visuele weergawe van trefwoorde in 'n teks wat aanlyn gebruik word en tipies gebruik maak van tipografie en kleur om die prominensie van woorde, wat die meeste gebruik word, uit te beeld” [My vertaling, MvL]. Vir die doel van hierdie studie word die konsep van 'n *woordwolk* gebruik om die visuele kunswerke vanuit 'n ander hoek te benader. Hierdie metode van visuele weergawe is ook deur Thomas Vaessens in sy boek *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur* toegepas (Vaessens 2013:120). Hy verduidelik dit soos volg: “Inmiddels wordt de woordwolk ook voor anderen doeleinden gebruikt, op internet en ook in gedrukte media, bijvoorbeeld om met één oogopslag te kunnen zien waar een (niet-getagde) tekst over gaat, nog voordat je die tekst hebt gelezen” (Vaessens 2013:120). Die *woordwolke* is geskep deur middel van woordassosiasies afleesbaar uit die visuele kunswerke, in samewerking met aanhalings van Joan Miró wat van toepassing is op sy kreatiewe of poëtiese prosesse. Die *woordwolke* dien as visuele en kreatiewe opsommings van trefwoorde wat ingespan word om die visuele kunswerke letterlik te vertaal.

Die skepping van *kleurkalligramme* is gebruik as 'n kreatiewe metode van ontleding, om die visuele refleksies en beeldspraak afleesbaar in die vyf beeldgedigte, van letterlik na visueel, te vertaal. Die term *kleurkalligram* is deur die navorser toegeken aan die visuele, kleurbelaaide weergawes van haar eie beeldgedigte wat vir die doel van die ontleding geskep

is. Hierdie visuele metode van weergawe sluit aan by die term *poem-paintings* wat deur Joan Miró gebruik is om sekere van sy kunswerke mee te beskryf, waarin hy van woorde en beelde gebruik gemaak het. Die beginsel van *kleurkalligramme* sluit aan by die poëtiese term *kalligram*, binne die konteks van *konkrete poësie*. ('n *Kleurkalligram* is 'n abstrakte weergawe van die tradisionele *kalligram*.) *Konkrete poësie* is “die soort digwerk waarin die ruimtelike, akoestiese en visuele eienskappe van taal maksimaal benut word vir die totstandkoming van die kunswerk” (Van der Elst, in Cloete 1992:230). Volgens Van der Elst (Cloete 1992:230) wil die *konkrete poësie*, sover moontlik, alle semantiese en dekoratiewe moontlikhede van die taal ontgin en is die gedigte bedoel om sowel gelees as besigtig te word. Dit gaan in besonder oor gedigelemente wat gesien en gehoor kan word, aangesien daar gebruik gemaak word van elemente wat sintuiglik konkreet is aan taal (Van der Elst, in Cloete 1992:230). Volgens Van Gorp en Ghesquire (1991:61) is 'n *kalligram* 'n vorm van visuele poësie waarin die versreëls so georden word dat die onderwerp/tema van die gedig ook ikonies uitgebeeld word en hierdie tipe gedig sluit aan by *konkrete poësie*. 'n *Kalligram* is dan 'n visuele sowel as 'n verbale komposisie. Van der Elst (Cloete 1992:233) voer aan dat dit in die *konkrete poësie* dikwels gaan om die omarming van die verbale met die visuele. In hierdie studie word die *kleurkalligramme* aangewend as 'n visuele, kreatiewe poëtiese omarming van die oorspronklike beeldgedigte. *Kleurkalligramme* word as kreatiewe hulpmiddels gebruik vir die ontginning van visuele kleur-refleksies en beeldspraak afleesbaar in die vyf beeldgedigte in die digbundel onder bespreking. Die *kleurkalligramme* dien dus as kleurbelaaide ikoniese uitbeeldings van geselekteerde versreëls in die oorspronklike beeldgedigte, om sodoende die visuele refleksies en beeldspraak afleesbaar in die beeldgedigte duidelik uiteen te sit. Om die *kleurkalligramme* te ondersteun, word gebruik gemaak van visuele kleur-assosiasies wat spreek tot die kleurgebruik in die oorspronklike visuele kunswerke.

Verdere visuele en letterlike kreatiewe hulpmiddels wat vir die doel van die studie geskep is, sluit *kleurverskuiwings* van die oorspronklike visuele kunswerke in gesprek met *versverskuiwings* van die oorspronklike beeldgedigte in. Die proses van skepping sal duidelik in die studie gedokumenteer en bespreek word as deel van moontlike fokusverskuiwings wat toegepas kan word op die oorspronklike kunswerke en die oorspronklike beeldgedigte om verdere kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns uit te lig. Hierdie moontlike fokusverskuiwings vorm deel van die navorser se kreatiewe ingryping op 'n praktykgebaseerde wyse. Hierdie kreatiewe hulpmiddels (woordwolke, kleurkalligramme,

beeldspraakverhale, kleurverskuiwings, versverskuiwings en boeklandskappe) wat vir die doel van die studie geskep is, word saamgevat in 'n *hegkaart*, wat dien as 'n omraming en uiteensetting van die kreatiewe verbande wat tussen 'n woordlandskap en 'n beeldlandskap, wat op 'n intertekstuele vlak ondersoek word, kan ontstaan.

Met verwysing na Candy (2006) se reeds genoemde stelling dat die artefakte wat deur praktykgebaseerde navorsingsmetodes tot stand gebring word 'n deurslaggewende rol speel tydens die ontginning van nuwe kennis, kan aangevoer word dat die skepping van die beeldgedigte en die ontplooiing van die gesprek wat op 'n metaforiese vlak tussen die vyf beeldgedigte en die visuele kunswerke plaasvind, deel uitmaak van die nuwe kennis wat deur die studie verwerf word. Die kreatiewe uitkomst wat tydens die studie ontwikkel is, is noodsaaklik om die studie ten volle te kan begryp.

Volgens Kroll (Kroll & Harper 2013:102) kan die noukeurige bestudering en ontleding van W.H. Auden se beeldgedig “Musée des Beaux Arts” (1940), ook as 'n rigtingaanwyser (kreatiewe hulpmiddel) gebruik word om praktykgebaseerde navorsers toe te rus met die nodige navorsingsvaardighede, aangesien dié spesifieke beeldgedig veelvoudige vertrek- en eindpunte tussen die woordteks en die beeldteks openbaar, wat bystand tydens die praktykgebaseerde navorsingsproses kan lewer. “Musée des Beaux Arts” is 'n gepaste voorbeeld van *ekphrastiese poësie*. “Musée des Beaux Arts” is as beeldgedig geskryf na aanleiding van Pieter Brueghel se skildery *Landscape with the Fall of Icarus*. Kroll bevestig hiermee dat 'n beeldgedig ook as kreatiewe hulpmiddel gebruik kan word om praktykgebaseerde navorsingsmetodologie te ondersteun.

1.6 Ontplooiing van die studie

Hoofstuk twee: In hierdie hoofstuk word die kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns word op 'n teoretiese, filosofiese en konseptuele wyse ondersoek, as begroning van die studie. Daar word kortliks na enkele aanvullende voorbeelde van literêr-visuele tekste verwys. Letterlike en konseptuele verbande tussen digkuns en visuele kuns word in hierdie hoofstuk uitgelig. Joan Miró en sy verhouding met die digkuns, met verwysing na visuele voorbeelde uit sy werk, word in belang van die studie bepreek.

Hoofstuk drie: In hierdie hoofstuk word die vyf moontlike interpretasievlakke, (volgens De Botton en Armstrong se herorganisering van ’n kunsgalery volgens ’n terapeutiese visie) as fondament uitgelig, waarvolgens die raamwerk van die vyf *hegkaarte* (wat die vyf landskapsprekke omraam) saamgestel is. In hierdie hoofstuk word die kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns op ’n praktiese wyse benader om die kreatiewe verbande wat tussen die vyf beeldlandskappe (visuele kunswerke van Joan Miró) en die vyf woordlandskappe (beeldgedigte), wat met mekaar in gesprek tree, op ’n self-refleksiewe vlak te illustreer. Die vyf landskapsprekke word op ’n interpreterende en kreatiewe wyse uitgebeeld deur gebruik te maak van woordwolke, kleurkalligramme, beeldspraakverhale, kleurverskuiwings, versverskuiwings en boeklandskappe.

Hoofstuk vier: In hierdie hoofstuk word die konseptuele samestelling van die digbundel *Hegkaart, landskap van ligbeginsels* ontplooi.

Hoofstuk vyf: In hierdie hoofstuk word die bevindings van die studie saamgevat.

1.7 Samevatting

Stephen Scobie (1997:3) se ondersoek na “how language supplements painting, frames it, conditions it, invests in it, invades it, exploits it, distorts it, caresses it” beweer dat taal en skilderkuns nie alleen of los van mekaar kan staan nie. Hy skryf: “Language and painting frame each other, they are each others’ supplements.” Dié uitgangspunt van Scobie het betrekking op die verhouding tussen taal en visuele kuns en ondersteun die uitgangspunte van die studie wat die wisselwerking tussen digkuns en visuele kuns benadruk. Klem word geplaas op die kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns en die intertekstuele verbande wat tussen die beeldgedigte en die visuele kunswerke ontstaan as die gesprek op ’n kreatiewe wyse ondersoek en ontleed word.

Hierdie studie stel in wese die volgende vraag met betrekking tot Scobie se uitgangspunt: op watter wyses verruim die vyf beeldgedigte deur die navorser/digter die vyf visuele kunswerke van Joan Miró aan en op watter wyses verruim die vyf visuele kunswerke die vyf beeldgedigte?

HOOFSTUK TWEE: LITERATUUROORSIG MET BETREKKING TOT DIE KREATIEWE VERBANDE TUSSEN DIGKUNS EN VISUELE KUNS

2.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk word ondersoek ingestel na die kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns met betrekking tot die gedeelde wortelstelsel wat die twee terreine op 'n metaforiese en intertekstuele vlak aanmekaar verbind.

2.2 Teoretiese, filosofiese en visuele begronding – 'n oorsig

Die Latynse frase *Ut pictura poesis* wat in direkte vertaling “As is painting, so is poetry” beteken, is deur Horatius in sy bekende *Ars Poetica* bekendgestel (Markiewicz & Gabara 1987:535). Plutargos (in Lee 1940:197) het teenoor Simonides opgemerk: “Painting is silent poetry, and poetry is painting that speaks.” Leonard Barkan (2013:27-74) bevraagteken egter die interpretasiemoontlikhede van stellings soos die bogenoemde. Hy voer aan dat digkuns en visuele kuns nie bloot vergelykbaar is volgens verskille en ooreenkomste nie, aangesien die twee terreine in wese aanmekaar geskakel is. Barkan (2013:29) voer verder aan dat “[t]he arts, like other things, cannot be defined from inside themselves. One of the impulses to overcome this problem among those defining poetry or painting consists in the appeal to the other art”. Barkan (2013:30) verduidelik verder dat uitlatings soos bogenoemde 'n retoriese gemeenskaplikheid tussen die twee terreine bevestig, en hy lig uit dat “neither of the arts can explain the other or itself”. Hy verwys verder na 'n retoriese analogie, waar een term maklik as vanselfsprekend aanvaar kan word as 'n verduideliking van die ander. Barkan se stellings vind aansluiting by Rogers & Rogers (1985:61) se vergelyking van 'n gedeelde “wortelstelsel” tussen die twee terreine.

Die digter Wallace Stevens (1965:160) sou aanvoer dat dit moontlik is om digkuns deur middel van visuele kuns te bestudeer en dat dit moontlik is om 'n visuele kunstenaar te word as 'n mens 'n digter is. Stevens was werksaam tydens die ontwikkeling van die Imagisme, 'n poëtiese beweging wat ongeveer rondom 1909 deur die digter Ezra Pound tot stand gebring is (Drury 2006:142). Digtors is geïnspireer om van konvensionele skryfmetodes afstand te doen: “[by] abandoning poetic materials and versification, the poet is free to choose any subject and

to create its own scription that is hard, clear and concentrated” (Abrams 1999:122). Gedigte is gestroop van oortollige beskrywings en iedere woord lewer ’n bydrae tot dit wat in die gedig uitgebeeld word (Drury 2006:143). Digtters is aangemoedig om vrye verse te skryf en ook om ’n objek of toneel met presisie deur middel van ’n gedig te probeer beskryf:

The typical *Imagist poem* is written in *free verse* and undertakes to render as precisely and tersely as possible, and without comment or generalization, the writer’s impression of a visual object or scene; often the impression is rendered by means of metaphor, or by juxtaposing, without indicating a relation, the description of one object with that of a second and diverse object.
 – Abrams 1999:122 (oorspronklike kursivering) –

Die digter Ezra Pound was van mening dat ’n *beeld* ’n oombliklike intellektuele en emosionele samestelling kan verteenwoordig (Drury 2006:142). Wanneer ’n gedig gelees of gehoor word, word die poëtiese beeld in ’n oogwink in die ontvanger se bewussynstroom opgeneem en verwerk tot ’n verstaanbare begrip waarmee hy/sy kan assosieer. Dieselfde beginsel is van toepassing op ’n visuele kunswerk – die waarneming of ervaring van ’n visuele beeld kan ook in ’n oogwink in die bewussynstroom van die ontvanger opgeneem en verwerk word tot ’n verstaanbare begrip waarmee hy/sy kan assosieer.

W.J.T. Mitchell (1986:10) het ’n stamboom saamgestel om die verskillende vertakkings van ’n beeld uiteen te sit – ’n verheldering van die omvangrykheid van dié term en al sy permutasies:

Voorkoms (<i>Likeness</i>) Ooreenstemmigheid (<i>Resemblance</i>) Ewebeeldigheid (<i>Similitude</i>)				
Grafies (<i>Graphic</i>)	Perseptueel (<i>Perceptual</i>)	Opties (<i>Optical</i>)	Verstandelik (<i>Mental</i>)	Mondeling (<i>Verbal</i>)
Prente Beeldhouwerke Ontwerp	Dit lê in die manier van waarneming, hoe die beeld gesien en benader word.	Spieëlbeelde Projeksies	Drome Herinneringe Idees Fantasie	Metafore Beskrywings

Figuur 1:
Vertakkings van ’n beeld (*image*) (na Mitchell 1986:10)

Trapp (in Mitchell 1986:19-20) plaas klem op die verstand en die verbeelding wat saamwerk wanneer ’n spesifieke beeld se voorkoms met dié van ’n ander beeld vergelyk word, waar die

twee beelde ooreenkomste toon, maar nie noodwendig presies is nie. Met ander woorde, die verstand kyk na die uiterlike voorkoms, terwyl die verbeelding die aard van die voorkoms oproep. Dus vermeng die uiterlike voorkoms van 'n beeld met die aard van die beeld, en dit beïnvloed die wyse waarop die woorde gekies word om die persepsie van die beeld uit te druk. Mitchell (1986:19) verwys verder na die metaforiese uitdrukking “the physical manipulation of signs (painting, writing, speaking)” wat hy gelykstel aan “thinking on paper, out loud, in images”.

Volgens John Drury (2006:141) kan 'n *beeld* bestempel word as 'n denkbeeldige afbeelding óf as 'n konkrete verteenwoordiging van iets wat aanklank vind by dit wat sintuiglik waargeneem en ervaar word. Hy is van mening dat 'n *beeld* bloot 'n eenvoudige beskrywing van die werklikheid kan wees en dat metafore ook as *beelde* beskryf kan word. Beeldspraak behels dan die gebruik van beelde om “kleur en vorm” vanuit 'n metaforiese perspektief aan die werklikheid toe te voeg wat nie noodwendig vir die leser/kyker in die eerste oogopslag sigbaar is nie. Daarom sê Drury (2006:142) dat 'n gedig sonder beeldspraak, of met weinig beeldspraak, leeg of uitdrukkingloos kan voorkom: “Poetry without images, or with too few, seems vacant, generalised and un compelling.”

Beeldspraak verleen daarom *kleur* en *uitdrukkingskrag* aan 'n gedig en daar sou gesê kon word dat 'n gedig daarsonder (anti-poësie daargelaat) verminderde betekeniswaarde het en die interpretasiemoontlikhede daarvan beperk is.

Metaforiese taalgebruik asook metaforiese visuele beeldgebruik sluit aan by die konsep van *sinestesia* wat volgens Bisschoff (1992:489) voorkom wanneer 'n waarneming of interpretasie terselfdertyd op meer as een sintuig aanspraak maak. Bisschoff skryf dat *sinestesia* in werklikheid as 'n analoë vorm van metaforiese taalgebruik beskou kan word. Die metaforiese gesprek wat tussen digkuns en visuele kuns plaasvind, sou ook gelykgerig aanspraak kan maak op meer as een sintuig. In die alledaagse taalgebruik kom sinestesia voor wanneer daar byvoorbeeld gepraat word van “warm kleure” of 'n “donker stem” (Bisschoff in Cloete 1992:489).

Stephan Cheeke (2008:1) voer aan dat die opvallend uiterlike en visueel sigbare verskille tussen digkuns en visuele kuns nie buite rekening gelaat moet word wanneer die verwantskap tussen die twee terreine ondersoek word nie. Volgens Cheeke (2008:1) het Gotthold Ephraim

Lessing reeds in 1766, in 'n opstel oor die beperkings van skilderkuns en digkuns, gepostuleer: "In its imitations painting uses completely different means or signs than does poetry." Digkuns en visuele kuns *vertoon* nie dieselfde nie en toon kenmerkende uiterlike en sigbare verskille, óf, soos Hugh Kenner (1971:428) meen: "[O]ne art does not attempt what another can do better."

'n Gedig wat 'n visuele kunswerk as invalshoek gebruik, toets op verskeie komplekse wyses die geldigheid van die stelling "a poem can be a better picture than a painting [as] this would be possible only if we take 'picture' as a metaphor" (Cheeke 2008:1). Die stelling kan problematies wees as beoordeel word of 'n digter wel suksesvol was in sy/haar poging om deur middel van geskrewe literêre taalgebruik ('n gedig) 'n visuele kunswerk metafories voor te stel. Natalie Goldberg (2014:8) meen dat om te *skryf* ook 'n vorm van visuele kuns is omdat die skrywer graag wil hê dat die leser moet kan *sien* wat geskryf word. Die gedig wat op grond van 'n visuele kunswerk geskryf word, is dus ook 'n visuele weergawe van die oorspronklike kunswerk wat deur middel van konkrete *taalgebruik* spreek tot die denkbeeldige wêreld van die leser. Cheeke (2008:3) sluit aan by Goldberg deur aan te voer dat sowel 'n gedig as 'n visuele kunswerk kunswerke in eie reg is wat kommentaar op mekaar lewer, maar ook in eie reg verdere interpretasiemoontlikhede kan ontsluit.

Volgens Mitchell (1986:48) is die digkuns 'n kunsvorm wat gebruik maak van tyd, beweging en aksie, terwyl visuele kuns 'n kunsvorm is wat gebruik maak van ruimte, stilstand en aksie onder arres. Wanneer 'n gedig en 'n visuele kunswerk metafories in gesprek tree, word die grense van die gesprek verskuif, aangesien die gedig 'n stem van tyd, beweging en aksie aan die visuele kunswerk kan bied, terwyl die visuele kunswerk weer 'n stem van ruimte, stilstand en aksie onder arres aan die gedig kan bied. Die twee terreine spreek dus tot mekaar se kenmerkende verskille. Volgens Gill Dekel (2006) tree die digter dan op as skakel tussen die mens en 'n groter bewussynsrealiteit, en die digter dra deur middel van 'n gedig nuwe inligting aan die ontvanger oor wat hom/haar direk in kontak bring met die realiteit van vernuwing:

As such, the poet serves as a link to a larger consciousness of reality, which exists around us and communicates information to us through the use of symbolizing words delivered by the poet. Poems seem to serve as a written archetype of a cosmic consciousness. The role of poetry, thus, is not just an expression of an individual poet's emotion, but rather a connection to higher realities, aiming at reminding humanity of an available enlarged reality.

Die visuele kunstenaar tree ook op as 'n skakel tussen die individu en 'n groter bewussynsrealiteit. Deur middel van die visuele kunswerk maak die waarnemer kontak met 'n realiteit (of weergawe daarvan) waarvan hy/sy nie noodwendig voorheen bewus was nie.

Hierdie studie fokus egter nie uitsluitlik op die vergelykbare, sigbare ooreenkomste tussen digkuns en visuele kuns nie, maar veral op die kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns as deel van 'n gedeelde *wortelstelsel* waarbinne die twee terreine op 'n metaforiese vlak in gesprek met mekaar verbind word. Die navorsing fokus op kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns wat as 'n *hegkaart* gesien kan word wat dié twee terreine aan mekaar verbind. Die gedig en die visuele kunswerk dien as rigtingaanwysers na verskeie verbeeldingswêreldes en die *hegkaart* is die verbindingselement wat die leser en waarnemer vrye toegang tot (en interaksie tussen) die twee terreine bied.

Volgens Hirsch (1999:14) het Percy Bysshe Shelley die volgende stelling gemaak: “[P]oetry is vitally metaphorical; that is, it marks the before unapprehended relations of things and perpetuates their apprehension.” Hirsch (1999:14) voer aan dat Shelly hiermee die volgende impliseer: “[T]he poet creates relations between things unrecognized before, and [...] new metaphors create new thoughts and thus revitalize language.” Hieruit kan mens aflei dat die visuele kunstenaar ook verwantskappe tussen objekte kan raaksien wat nie voor die hand liggend is nie. Deur nuwe visuele metafore te skep word nuwe gedagtes ontdek en die visuele kunswerk kry 'n tweede lewe. Susan Stewart (2011:10) haal aan uit Aristoteles se *Poetics*: “The greatest thing to be is to be a master of metaphor. It is the one thing that cannot be learnt from others; [...] since a good metaphor implies an intuitive perception of the similarity in dissimilars.”

Pound (in Drury 2006:163) het klem gelê op drie metodes waarvolgens 'n digter (deur taalgebruik) 'n gedig met betekenis kan laai:

- *Logopoeia*: om gebruik te maak van kognitiewe assosiasies in 'n gedig deur intellektuele en emosionele assosiasies in die ontvanger se bewussyn, in verhouding tot die teks in die gedig, te stimuleer.
- *Melopoeia*: om gebruik te maak van verskillende klankeffekte in 'n gedig – “inducing emotional correlations by the sound and rhythm of the speech”.

- *Phanopoeia*: om gebruik te maak van metaforiese beeldspraak in 'n gedig – “throwing the object (fixed or moving) on to the visual imagination”.

Só ook kan die visuele kunstenaar van vergelykbare metodes in sy/haar visuele kunswerk ook gebruik maak om die *taal* van die kunswerk met betekenis te laai:

- Deur gebruik te maak van kognitiewe assosiasies (herkenbare beelde) in die visuele kunswerk om intellektuele en emosionele assosiasies in die ontvanger se bewussyn op te roep.
- Deur gebruik te maak van verskillende vorms, teksture, lyne en kleure om die sintuiglike waarneming in die ontvanger se bewussyn mee te stimuleer.
- Deur gebruik te maak van nie-figuratiewe beelde wat in die ontvanger se verbeelding opgeneem kan word, word visualisering aangemoedig.

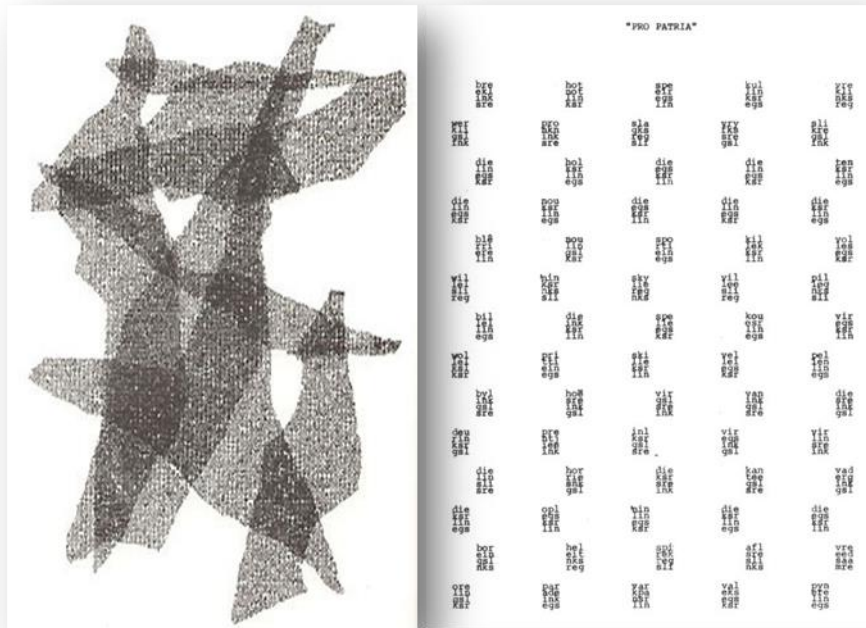
Bykomende kernterminologie in die digkuns wat 'n direkte uitvloeisel is van die gesprek tussen digkuns en visuele kuns en van toepassing is op die studie, sluit in: *ekphrastiese poësie* en *beeldgedigte*. *Ekphrastiese poësie* plaas klem op “[t]he visual emblem and the verbal emblem [that] are complementary languages for seeking the representations of the unrepresentable. Ekphrasis is the poet’s marriage of the two within the verbal art” (Krieger, 1992:22) terwyl *beeldgedigte* geskryf word na aanleiding van visuele kunswerke en dié gedigte beskrywend, krities of interpreterend van aard kan wees (Van Gorp & Ghesquire, 1991:40).

Volgens Honor Moorman (2006:48) is daar verskeie benaderings wat digters (kan) volg wanneer 'n *ekphrastiese gedig* geskryf word, naamlik:

- om die toneel in die kunswerk woordeliks te beskryf
- om die visuele beelde in die skildery in verband te bring met iets heeltemal anders as wat uitgebeeld word
- om te beskryf hoe die onderwerp van die skildery deur die kunstenaar voorgestel word
- om te probeer sin maak uit wat die kunswerk sou beteken
- om die verhouding tussen die kunstenaar en die onderwerp van die kunswerk te ondersoek

- om aanspraak te maak op die bekendheid of voorafgaande kennis van die spesifieke kunswerk
- om die geskiedenis agter die kunswerk te beskryf
- om ’n verhaal te skryf oor die toneel wat deur die kunswerk uitgebeeld word
- om in gesprek te tree met die kunstenaar
- om in gesprek te tree met die onderwerp van die kunswerk
- om as ’n stem of ’n karakter in die kunswerk op te tree
- om as meer as een stem of karakter in die kunswerk op te tree

Aanvullende, geselekteerde voorbeelde van literêr-visuele tekste wat die gesprek tussen digkuns en visuele kuns begrond, sluit in: *Songs of innocence & Experience* deur William Blake (1789 [faksimilee-uitgawe 2006]): Blake was een van die eerste digter-kunstenaars wat (in samewerking met sy vrou) sy gedigte grafies in ’n bundel voorgestel het. Dit is ’n voorbeeld van geïllustreerde poësie. In hierdie bundel is elke gedig met die hand geskryf en visuele beelde is in verhouding tot die teks aangebring. *Rapel: 10 fauve and suprematist poems* (“poetry in colour”) deur die digter-kunstenaar Ian Hamilton Finlay (1963) is ’n voorbeeld van konkrete poësie. Die publikasie bestaan uit 11 los bladsye waarop die gedigte in verskillende kleure op wit papier gedruk is, en wat bymekaar gehou word deur ’n diepgeel buiteblad wat soos ’n lêer om die gedigte vou (Bettley 2001:156-157). *Kykafrikaans* deur Willem Boshoff (1980) is ook ’n voorbeeld van konkrete poësie. Boshoff het gedigte ontwerp deur op ’n tikmasjien met verskillende letters/woorde te eksperimenteer. Hy het gedigte geskep wat grootliks handel oor die visuele impak van letters wat saamgevoeg word om beelde te vorm. Die gedigte word op ’n tipografiese wyse as visuele beelde voorgestel (kyk Figuur 2).



Figuur 2:

Twee voorbeelde van die werk van Willem Boshoff uit *Kykafrikaans*, 1980

Die bundel *Correspondences* (2013) deur Anne Michaels & Bernice Eisenstein is 'n voorbeeld van ekphrastiese poësie. Hierdie publikasie funksioneer as twee dele wat 'n eenheid vorm, oopvou soos 'n konsertina en van albei kante af gelees en bekyk kan word. Michaels het een lang gedig geskryf wat die eerste gedeelte verteenwoordig. Die tweede gedeelte bestaan uit Eisenstein se portrette van digters wat aan die een kant van die bladsy aangebied word, met 'n gedig van die betrokke digter op die teenoorstaande bladsy. Hierdie publikasie beeld dus 'n gesprek tussen digters en visuele kunstenaars uit.

Die 17de-eeuse gedig *I saw a Peacock with a Fiery Tail*, geïllustreer deur Ramsingh Urveti (2012), is 'n voorbeeld van geïllustreerde poësie. Urveti het die gedig so opgedeel dat elke versreël op 'n aparte bladsy gelees word. Die swart lynillustrasies verteenwoordig sy visuele interpretasie van die versreëls. Elke bladsy lees as 'n eie geheel tussen teks en illustrasie en is as 'n geheelbeeld geïntegreerd (kyk Figuur 3).



Figuur 3:

Voorbeeld uit *I saw a Peacock with a Fiery Tail*, geïllustreer deur Ramsingh Urveti, 2012

Miró: A Toute Épreuve deur Joan Miró en Paul Éluard (oorspronklike publikasiedatum is 1958, maar hier word verwys na die 1993-reproduksie-uitgawe, kyk Figuur 4) is 'n voorbeeld van geïllustreerde poësie en word gekategoriseer as konkrete poësie. Éluard het gedigte (oorspronklik in Frans) geskryf en Miró het die gedigte grafies voorgestel deur gebruik te maak van dik lyne en helder, primêre kleure en abstrakte vorms (kyk Figuur 4).



Figuur 4:

Voorbeeld uit die werk van Joan Miró in *Miró: A Toute Épreuve*, 1993

2.3 Joan Miró en sy verhouding met die digkuns

Joan Miró se verhouding tot digkuns is van kernbelang tot die studie aangesien vyf van sy visuele kunswerke as invalshoek vir hierdie studie gebruik word. Braziller voer aan (in Miró & Éluard 1993:5) dat Miró sterk aansluiting by die digkuns gevind het en dat sy liefde vir die poësie die meeste van die tyd in sy onderbewussyn gefloreer het wanneer hy betrokke was by die skep van sy visuele kunswerke:

Significantly it was poetry with which he always had a special affinity, where he made his initial essays in illustration. Miró had always given his paintings poetic titles, which revealed themselves to the artist only through the gradual revolution of the work such that the title and the visual imagery would become one and the same.

Volgens Von Wiese en Martin (2008:52) het Joan Miró in 'n gesprek met George Raillard bevestig dat die surrealistiese hom in kontak met poësie gebring het. "Miró was forever reading poetry, all the more so when he had begun a painting. He was on the lookout for the sudden lightning flash of poetry which might tear through the skies of his painting" (Dupin 2012:432). Digkuns was vir Miró 'n bron van inspirasie en hy het probeer om deur sy visuele kunswerke dieselfde effek te skep wat 'n digter met 'n gedig kon regkry.

Om Joan Miró binne 'n bepaalde konteks en tydsges te plaas volg hier 'n kort bespreking van surrealisme en dadaïsme. Volgens A.P. Grové (1988:137) kan surrealisme as 'n erfgenaam van dadaïsme gesien word; die surrealistiese het daarna gestreef om alle kontrolerende funksies prys te gee sodat die ingewings wat uit die onderbewuste opkom, passief kan registreer. Sigmund Freud se boek *The Interpretation of Dreams* het sentraal tot die surrealistiese benaderings gesprek en hulle doel was om die onderbewussynsvlak met die rasionele lewe te probeer verbind (Wilson & Lack 2008:207). Die surrealistiese kunstenaars en digters het klem gelê op die ontdekking van onderbewussynstrome; kunswerke en gedigte is in geen opsig realisties benader nie. Kunswerke en gedigte het eerder uit droomagtige konsepte bestaan wat visueel en konseptueel tot die onderbewussyn van die ontvanger moes spreek. *Surrealisme* was 'n beweging in die letterkunde en die visuele kunste wat in Frankryk ontstaan het: "The surrealists attempted to express in art and literature the workings of the unconscious mind and to synthesize these workings with the conscious mind. The surrealist allows his work to develop non-logically (rather than illogically) so that the results represent the operations of the unconscious" (*Surrealism in Literature and the Arts* 2009:[2]). Die

dadaïste het geglo: “The image differentiates us. Through the image we comprehend ... The word and the image are one. Painting and composing poetry belongs together” (Motherwell 1981:52). Die *dadaïste* het teks en beeld op gelyke vlak benader en die een terrein moes die ander terrein so oorvleuel dat die kunswerk as ’n geïntegreerde eenheid van teks en beeld moes funksioneer, sonder om onderskeid tussen die twee terreine te kon tref.

Van der Elst (in Cloete 1992:232) verwys ook na die skilder, kunsteoretikus, oorspronklike digter, prosaïst en literatuurkritikus Theo van Doesburg se besondere strewes daarna, dat kuns sover moontlik die suiwere uiting van die menslike bewussynswerklikheid moet wees, naamlik soos ’n uiting wat nie binne die werklikheidsdimensies van tyd en ruimte vasgevang kan word nie. Van Doesburg se teorieë en kunsskeppings is onmiskenbaar verwant aan die *konkrete poësie* en *dadaïsme* (Van der Elst, in Cloete 1992:232). By nadere beskouing van Miró se kunswerke, is dit duidelik dat Miró ook deur sy visuele kunswerke daarna gestrewe het om grense, binne die beperkte werklikheidsdimensie van ruimte en tyd, te verskuif.

Digters wat ’n invloed op Miró se lewe en werk uitgeoefen het, sluit in: André Breton, Paul Éluard, Pablo Neruda en Octavio Paz. Volgens Von Wiese en Martin (2008:51) het Miró in ’n onderhoud met George Duthuit die volgende opmerking gemaak: “I make no distinction between poetry and painting. I have sometimes illustrated my canvases with poetic phrases and vice versa” (Von Wiese & Martin 2008:51). Hy het voorts gesê: “I try to apply colors like words that shape poems, like notes that shape music” (Joan Miro Quotes [n.d]:[3]). Die gedigte wat Miró gelees het, het ’n inwerking op sy onderbewussyn gehad. Hy het nie probeer om spesifieke gedigte visueel uit te beeld nie, maar om die ervaring van die effek wat die gedigte op sy verbeelding en leefwêreld gehad het, uit te oefen in sy kuns. “For Miró, poetry was this hidden source, this metaphoric energy upon which he depended until his final days. In his struggle against ‘painting-painting’, it was poetry that allowed him to both clear his mind and his studio” (Dupin 2012:431). Hy het die lees van gedigte as ’n metode gebruik om homself leeg te maak van oortollige gedagtes wat in die pad van sy kreatiwiteit gestaan het.

’n Kunstenaarsboek *Miró: A Toute Épreuve* is in samewerking met die digter Paul Éluard geskep. Volgens die flaptেকs kan *A Toute Épreuve* rofweg vertaal word as “Ready for Anything”. In hierdie werk het Miró die invloed wat Éluard se gedigte op hom uitgeoefen het, grafies uitgebeeld in helder primêre kleure en organiese lyne en vorms. Die

oorspronklike datum van publikasie is 1958; dit is later in 1993 as 'n faksimilee-uitgawe gereproduseer. Volgens Braziller (Miró & Éluard 1993:5) verteenwoordig *Miró: A Toute Épreuve* 'n samevatting van Miró se visuele uitdrukkings en ikonografiese idees wat hy regdeur sy loopbaan bly ondersoek het. Volgens Meisler (1993:[1]) was die skilderkuns en digkuns vir Joan Miró op gelyk vlak.

Anne Hyde Greed (Miró & Éluard 1993:5) maak die volgende stelling met betrekking tot *Miró: A Toute Épreuve*: “[T]here occurs a complete interpenetration of text and image to give an impression of ‘slipping from one medium to another’ ... of crossing a frontier, from the world of mixed verbal and visual imagery into the silent world of visual imagery.” Hoewel die gedigte in Frans is, bied Miró se illustrasies aan enige leser 'n deurgang na die idees van die gedigte. Uys Krige (1962:47) was van mening dat Paul Éluard reeds vroeg in sy loopbaan die ywerigste onder die surrealistiese digters was om die woord tot in sy wese te hersien en om die woord tot in sy “primitiewe suiwerheid” en “oorspronklike ongereptheid” te herstel. Dit is dan geen wonder dat Miró se visuele skeppings sterk aanklank by Éluard se gedigte kon vind nie. Uit hierdie publikasie is dit duidelik dat Miró se affiniteit vir die digkuns van onskatbare belang was vir die skepping van sy visuele kunswerke.

Volgens Salvador (2011:1) was Joan Miró genoodsaak om sy eie prentetaal te ontwikkel om hom in staat te stel om sy verbeeldingswêreld in sy skilderye te kon weergee. “Miró’s pictorial alphabet evolved from the artist’s own intellectual environment” skryf Von Wiese en Martin (2008:52). Miró het sy eie prentetaal ontwikkel om sodoende 'n nuwe poëtiese wêreld vir die leser en die ontvanger oop te stel.

Miró het meestal poëtiese titels aan sy visuele kunswerke toegeken (Erben 2008:120). “They are derived from a poetic universe from which Miró derived his enormous variety of pictorial and poetic inventions” en in meeste gevalle het die poëtiese titel nie 'n direkte verband getoon met die visuele kunswerk nie (Erben 2008:120). Die poëtiese titels van Miró se kunswerke wil dus in gesprek tree met sy visuele voorstellings, wat weer nuwe interpretasiemoontlikhede vir die ontvanger van die kunswerk in sy totaliteit bied.

Miró het ook gesê: “My painting is more and more about making gestures” (Salvador 2011:12). Hy het dus nie noodwendig 'n vooropgestelde betekenis aan sy visuele kunswerke gekoppel nie, maar het bloot iets geskep wat verder deur die ontvanger as invalshoek gebruik

kan word om self te besluit wat die interpretasiemoontlikhede van die visuele werk is. Miró het nie statiese visuele werke geskep nie, maar organiese visuele werke wat oneindige interpretasiemoontlikhede inhou.

2.4 Letterlike en konseptuele verbande tussen digkuns en visuele kuns

Natalie Goldberg (2014:8) voer aan dat sy visuele kuns onderrig terwyl sy gelyktydig ook kreatiewe skryfkuns onderrig. Haar benadering behels die noodsaaklike onderrig van kreatiwiteit terwyl die kreatiewe uitset bepaal word deur die medium (visuele kuns of digkuns) waarby die student die meeste aanklank vind. Die beginsel van onderrig bly onveranderd aangesien klem geplaas word op die ontsluiting en bymekaarbring van kreatiewe konsepte wat óf in ’n visuele kunswerk óf in ’n gedig omgeskakel word.

Volgens Rogers en Rogers (1985:42) manifesteer die skakel tussen digkuns en visuele kuns ook in die vorm van ’n gedeelde woordeskat wat in albei kreatiewe terreine voorkom: “[A] novelist as well as a painter sketches.” Die digter *skets* ’n atmosfeer met woorde en ’n visuele kunstenaar *skets* ’n atmosfeer met visuele middele of beelde. Die ondersoek na die kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns het tot die skepping van volgende tabel van vergelyking gelei:

WOORD	VISUELE KUNS	DIGKUNS
Abstraksie	Abstraksie van ’n visuele kunswerk vind plaas wanneer die beelde in ’n bestaande visuele kunswerk ontnem word van hul oorspronklike vorm of kleurgebruik om ’n nuwe figuurlike asook letterlike vorm en kleur in die vorm van ’n nuwe visuele kunswerk aan te neem.	Abstraksie van ’n gedig geskied wanneer die woordgebruik, sinskonstruksie of verskonstruksie van ’n oorspronklike gedig verander word om ’n nuwe figuurlike asook letterlike vorm in die vorm van ’n nuwe gedig aan te neem.
Balans (en wanbalans)	Die balans tussen die visuele elemente in die kunswerk bepaal ook die stemming of die ewewig van die kunswerk. Die kunswerk kan ook in wanbalans wees, waar die visuele elemente nie in ewewig tot mekaar spreek nie, óf omdat die kunstenaar dit so wou uitbeeld óf omdat die visuele kunswerk nie as kunswerk slaag nie. Balans dui op die effektiewe gebruik van visuele beelde.	Die balans in die gedig dui óf op die letterlike balans van woorde soos die gedig visueel voorkom, óf op die balans tussen spesifieke woorde en beelde wat in die gedig gebruik is. Waar gedigelemente nie in ewewig tot mekaar spreek nie word die balans in die gedig versteur – óf omdat die digter dit so wou skryf, óf omdat die gedig nie as ’n gedig slaag nie. Balans dui op die effektiewe gebruik van taal.

Beskryf	'n Visuele kunstenaar maak gebruik van beelde om die kunswerk mee te skep/ beskryf deur gebruik te maak van visuele beskrywings deur middel van lyne, vorms, kleure en kontraste.	'n Digter maak gebruik van woorde om die betekenis van die gedig mee te beskryf deur gebruik te maak van letterlike woorde, versreëls en strofes.
Fatsoen (vorm)	Die fatsoen wat die visuele kunswerk aanneem asook die verskillende vorms wat in die kunswerk uitgebeeld word. Die algemene voorkoms van die visuele kunswerk bepaal die styltydperk waarvolgens die kunswerk geklassifiseer word (impressionisties, ekspressionisties, romanties, eklekties ens.).	Die fatsoen van die gedig word bepaal deur die organisering van die woorde, versreëls en strofes. Die fatsoen van die gedig bepaal die klassifikasie van die gedig met betrekking tot die styl van die gedig (sonnet, haikoe, vrye vers ens.). Die vorm van 'n gedig kan ook bepaal word deur hoe die gedig grafies op die bladsy voorkom (die tipografiese uitleg/voorstelling van die gedig).
Klem (fokuspunt)	'n Visuele kunswerk kan spesifiek klem plaas op sekere visuele elemente in die kunswerk wat soos 'n fokuspunt in die kunswerk funksioneer en onderliggende betekeniswaarde in die kunswerk kan ontsluit.	'n Gedig kan klem plaas op spesifieke woorde of versreëls wat soos 'n fokuspunt in die gedig funksioneer, deur gebruik te maak van spesifieke ritmes en leestekens of deur die grafiese voorstelling van die gedig wat onderliggende betekeniswaarde in die gedig kan ontsluit.
Kleur	Die kleur kan die letterlike kleur van die kunswerk wees, die afwesigheid van kleur of die oproep van komplementêre kleure, terwyl die kunswerk waargeneem en geïnterpreteer word. Dit sluit aan by die stemming en atmosfeer van die visuele kunswerk.	Die kleur van die gedig kan óf die letterlike gebruik van kleur in die gedig wees óf die assosiasie van kleur wat opgeroep word tydens die lees en/of interpretasie van die gedig. Dit sluit aan by die stemming en atmosfeer van die gedig.
Lees	Om 'n visuele kunswerk te lees is om die kunswerk in te neem en sin daaruit te probeer skep deur die visuele beelde, soos woorde met betekeniswaarde, te probeer lees.	Om 'n gedig te lees is om die gedig in te neem en sin daaruit te probeer skep deur die letterlike betekenis van die woorde te interpreteer, maar ook die betekeniswaarde van die beelde in die gedig raak te sien.
Lyne	In 'n visuele kunswerk bied lyne vorm aan letterlike beelde en baken die buitelyne van die kunswerk af, wat die binnelyne omsluit.	In 'n gedig word daar gebruik gemaak van versreëls, wat soos lyne voorkom. Dit bepaal die vorm en die styl van die gedig of bloot die buitelyne van die gedig wat die woorde omsluit.
Patroon	Die herhaling van dieselfde of verskillende vorms in 'n visuele kunswerk kan 'n patroon vorm wat deur die waarnemer raakgesien en herken kan word. Die patroon van 'n visuele kunswerk kan leidrade verskaf aan die waarnemer en die waarnemer begelei tydens die proses van ondersoek.	Die herhaling van spesifieke woorde of versreëls in 'n gedig kan 'n visuele of tematiese patroon vorm wat soos leidrade in die gedig funksioneer en die leser deur die gedig begelei.

Perspektief	Die punt van perspektief waarvan die kunstenaar gebruik maak, bepaal die hoek waaruit die visuele kunswerk en die visuele elemente in die kunswerk bekyk word.	Na afloop van die lees van die gedig word die leser of luisteraar bewus gemaak van die oogpunt waaruit die gedig geskryf is. Dit bepaal die perspektief waaruit die gedig geskryf is en bied insig in die taalgebruik en poëtiese elemente van die gedig en dit wat die gedig in werklikheid wil uitbeeld/verteenwoordig.
Ritme	Die ritme van 'n visuele kunswerk word bepaal deur die herhaling van lyne, vorms, kleure of teksture wat visueel sigbaar is. Grafiese tekens beïnvloed ook die ritme van die kunswerk.	Die ritme van 'n gedig word bepaal deur reëlmatige bewegings van woorde of versreëls wat herhaal kan word. Leestekens beïnvloed ook die ritme van 'n gedig.
Stemming (atmosfeer)	Die atmosfeer van die visuele kunswerk word bepaal deur die visuele geheelindruk van die kunswerk wat in die gedagterewêreld van die waarnemer opgeneem word. Dit bepaal die stemming waarbinne die kunswerk ervaar word.	Die atmosfeer van die gedig word bepaal deur die geheelindruk van die gedig wat in die gedagterewêreld van die leser/luisteraar opgeneem word. Dit bepaal die stemming waarbinne die gedig ervaar word.
Teken (skets)	'n Visuele kunstenaar teken/skets konsepte en vorms met beelde.	'n Digter teken/skets beelde/ tonele en konsepte met woorde.
Tekstuur	Die tekstuur van 'n visuele kunswerk word bepaal deur hoe die kunswerk fisies of letterlik voel deur daaraan te raak. Die kunswerk kan letterlik verhewe of ingesink voel of figuurlik 'n verhewe of ingesonke effek skep wat spreek tot die waarnemer se verbeelding van tekstuur .	Die tekstuur van 'n gedig kan of letterlik of figuurlik voorkom. Die woorde, versreëls of strofes kan opgehef of in die bladsy ingesink wees, of die effek van tekstuur kan deur die taalgebruik bepaal word wat spreek tot die leser of luisteraar se tassintuig, verbaal of nie-verbaal.
Toonwaarde (toon aard)	Toonwaarde van 'n visuele kunswerk het betrekking tot kleurintensiteit (dit wat gesien word) wat die toon aard van die kunswerk beïnvloed (dit wat gehoor/ervaar word).	Toon aard van 'n gedig het betrekking tot hoe die gedig vloei (dit wat gehoor en ervaar word) wat die toonwaarde van die gedig beïnvloed (hoe die gedig gelees word).

Figuur 5:
Vergelyking van 'n gedeelde woordeskat tussen visuele kuns en digkuns

Die gedeelde woordeskat tussen visuele kuns en digkuns simboliseer die gedeelde wortelstelsel tussen digkuns en visuele kuns op 'n letterlike vlak (*kyk* Figuur 5). Die spesifiek geselekteerde woorde funksioneer soos 'n gedeelde wortelstelsel, terwyl die toepassing daarvan op die verskeie terreine die voorkoms en die interpretasievlakke van die kreatiewe uitkomst as gekose medium beïnvloed.

Shaun McNiff (1981:xix) voer aan dat indien die verskeie interpretasievlakke van verskillende vorme van kuns saam ingespan word, die interpretasievlakke van elke afsonderlike kunsvorm verruim behoort te word. Hy bevestig verder: “Drawings and poems

have a physical permanence” (McNiff 1981:xix) en kan daarom bymekaargebring word om in wisselwerking geïnterpreteer te word. Hy bring visuele kuns en digkuns ook so byeen: “The visual arts and poetry lend themselves naturally to contemplation of self and nature.” Hieruit kan afgelei word dat daar ’n sinergie tussen digkuns en visuele kuns bestaan wanneer die gedig en die visuele kunswerk in gesprek tree, omdat albei terreine ’n natuurlike geneigdheid toon om die mens in kontak te bring met die natuur en met hom-/haarself. Interpretasievlakke behoort dieperliggend en van wyer betekeniswaarde te wees wanneer digkuns en visuele kuns in die lig van mekaar ontleed word. Elke afsonderlike terrein bied aan die ontvanger, op verskeie vlakke en wyses, toegang tot ’n verbeeldingswêreld waarheen die mens hom-/haarself kan verplaas.

Die visuele kunstenaar en die digter word tydens die skeppingsproses blootgestel en uitgelewer aan die spontane oorgawe van die medium wat hy/sy gekies het om kreatief mee te kommunikeer. Joan Miró het visuele kuns as medium gekies om kreatief mee te kommunikeer én hy het gemeen: “The painting rises from the brush strokes as a poem rises from the words. The meaning comes later” (Joan Miro Quotes [sa]:[8]). Die digter, wat woorde as medium van kommunikasie kies, sluit aan by Miró: “The poem rises from the sentences as a painting rises from the brush strokes. The meaning comes later” (MvL 2014).

Wanneer ’n visuele kunswerk en ’n gedig in gesprek met mekaar tree, word die medium van kommunikasie veelvoudig van aard, omdat die dialoog uit visuele beelde met metaforiese kwaliteite én woorde met metaforiese kwaliteite bestaan. In hierdie studie word metafories verwys na ’n gedeelde landskap van woorde en beelde wat in die verbeeldingswêreld van die ontvanger aanklank vind. Die interpretasiewaarde van die gesprek is daarin geleë om fyn waar te neem en fyn te luister na waarheen die visuele kunswerk en die gedig gelyktydig op pad is; asof die beeldlandskap en die woordlandskap ineenvloei om nuwe verbintenisse tussen beelde en woorde te vorm, wat die waarde en die aard van die gesamentlike pad saam met die ontvanger bepaal. Hierdie effek kan vergelyk word met ’n simboliese proses van metamorfose.

Kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns kan verder ontgin word op grond van koppelvlakke tussen geselekteerde konsepte met betrekking tot visuele kuns en digkuns:

Konsep	Visuele kunswerk	Gedig
Metaforiese beeldgebruik en metaforiese woordgebruik	Visuele elemente in die kunswerk kan dui op <i>metaforiese beeldgebruik</i> in die kunswerk en kan ook uit poëtiese verwysings bestaan.	Poëtiese elemente in die gedig kan dui op <i>metaforiese taalgebruik</i> in die gedig en kan ook uit visuele verwysings bestaan.
Skakerings van kleur en trappe van vergelyking	<i>Skakerings van kleur</i> (bv. <i>ligblou, donkerblou, diepblou</i>) kan gebruik word deur die kunstenaar om spesifiek klem te plaas op elemente of op voorwerpe in die kunswerk.	<i>Trappe van vergelyking</i> (bv. <i>groot, groter, grootste</i>) kan deur die digter gebruik word om spesifieke sintuiglike indrukke in 'n gedig te bewerkstellig om sodoende die betekenis van gedigelemente te versterk.
Topografie en tipografie	<i>Topografie</i> is die plasing van natuurlike of nagmaakte kenmerke van 'n spesifieke area op 'n kaart (met verwysing na die plasing van visuele elemente binne die oppervlak van die kunswerk).	<i>Tipografie</i> is hoe die gedig op die bladsy gerangskik is, hoe die gedig grafies op die bladsy voorkom (met verwysing na die uitleg/rangskikking van die gedrukte letters op die bladsy).
Woorwolke en kleurkalligramme	<i>Woordwolke</i> as visuele hulpmiddels bestaan uit beskrywende woorde (teks) afleibaar uit die visuele kunswerke, wat ook poëtiese interpretasievlakke kan ontbloot en versterk.	<i>Kleurkalligramme</i> as visuele hulpmiddels bestaan uit woardelemente (teks) van die oorspronklike gedig, maar die kleur van die teks word verander om visuele interpretasievlakke te ontbloot en te versterk.

Figuur 6:

Vergelyking van geselekteerde konsepte met betrekking tot visuele kuns en digkuns

Bostaande tabel van konseptuele vergelykings verduidelik ook die wisselwerking tussen die onderskeie prosesse van woordskepping en beeldskepping (*kyk* Figuur 6).

2.4 Samevatting

Die kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns impliseer dat 'n visuele kunswerk die *taal* van 'n beeldgedig kan “aanleer” en dat 'n beeldgedig ook die *taal* van 'n visuele kunswerk kan “aanleer” as dié twee kunswerke in gesprek sou tree. 'n Visuele kunswerk kan moontlik 'n proses van metamorfose ondergaan om in die taal van 'n beeldgedig uitgebeeld te kan word, én 'n beeldgedig kan moontlik deur 'n proses van metamorfose gaan om ook in die taal van 'n visuele kunswerk uitgebeeld te word. Sodoende tree die visuele kunswerk, as *beeldlandskap*, op 'n metaforiese vlak in gesprek met die beeldgedig, as *woordlandskap*, en die twee terreine kan moontlik mekaar se kenmerkende, oorspronklik letterlike en visuele

eienskappe reflekteer. Sodoende is dit moontlik dat wyer interpretasievlakke, tydens en na afloop van interaksie tussen 'n *beeldlandskap* en 'n *woordlandskap*, oopgestel kan word.

HOOFSTUK DRIE: BEELDLANDSKAPPE IN GESPREK MET WOORDLANDSKAPPE

3.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk word ondersoek ingestel na die kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns, aan die hand van vyf praktiese voorbeelde, waar vyf beeldlandskappe (visuele kunswerke van Joan Miró) in gesprek tree met vyf woordlandskappe (beeldgedigte in die digbundel *Hegkaart, landskap van ligbeginsels*). Klem word geplaas op die intertekstuele verbande wat op 'n interpreterende en self-refleksiewe wyse tussen woordtekste en beeldtekste kan ontstaan as 'n visuele kunswerk in die lig van 'n beeldgedig ondersoek word en as 'n beeldgedig in die lig van 'n visuele kunswerk ondersoek word.

Die vyf betrokke visuele kunswerke van Joan Miró, wat as *beeldlandskappe* in die studie voorgestel word en as visuele afdrukke aangebied word, is die volgende:

- **Beeldlandskap 1:** *Photo: this is the colour of my dreams*: Joan Miró, 1925
- **Beeldlandskap 2:** *Lark's Wing, Encircled with Golden Blue, Rejoins the Heart of the Poppy Sleeping on a Diamond-Studded Meadow*: Joan Miró, 1967
- **Beeldlandskap 3:** *Personage*: Joan Miró, 1925
- **Beeldlandskap 4:** *Painting: The Magic of Colour*: Joan Miró, 1930
- **Beeldlandskap 5:** *Silence*: Joan Miró, 1968

Die vyf betrokke beeldgedigte wat as *woordlandskappe* in die studie voorgestel word, is die volgende:

- **Woordlandskap 1:** “Ligfoto van binne”
- **Woordlandskap 2:** “Boomgesprek”
- **Woordlandskap 3:** “Perspektief”
- **Woordlandskap 4:** “Aanwesig/Afwesig”
- **Woordlandskap 5:** “Buigsaamheid van 'n realiteit”

Rogers en Rogers (1985:44) het gemeen: “The painter and the writer must act together, without confusion, but in parallel.” Hier kan net sowel ook verwys word na die visuele

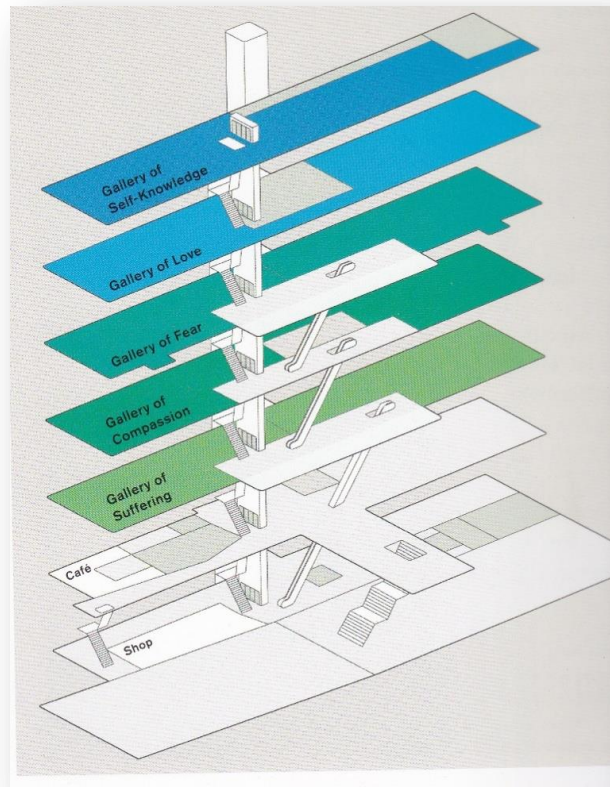
kunstenaar en die digter, wat op gelyke vlak met mekaar in gesprek moet tree om sodoende interpretasievlakke na vore te bring. Dit is belangrik dat die beeldgedig wat die visuele kunswerk as invalshoek gebruik, nie die visuele kunswerk van betekeniswaarde ontnem nie, en dat die visuele kunswerk ook die betekeniswaarde van die beeldgedig moet kan verruim en nie verarm nie. Annie Albers (2000:34) skryf: “Wholeness is not a Utopian dream.” Hierdie opmerking kan ook simbolies van toepassing op die gesprek tussen die digkuns en visuele kuns gemaak word, waar die twee terreine in gesprek met mekaar moontlik ’n proses van *heelwording* kan nastreef. In die geval van hierdie studie word die *heelwording* verplaas na ’n proses van *eenwording* en *versoening*.

Volgens Gill Dekel (2006:[sp]) verskil poëtiese waarneming van *algemene waarneming*: “Poetic observation seems to rely on a core belief that everything in our world holds an essence of beauty.” Carl Jung (1990:27) het ook geskryf: “There exists no observed thing, to the poet, which is void of beautiful elements.” Jung (1990:20-56) beweer verder dat die digter oor alternatiewe kennis van onomskryfbare skoonheid beskik wat hom/haar in staat stel om skoonheid dieperliggend as bloot in terme van vorm en kleur waar te neem. So verskil die intrinsieke waarneming (deur die ontvanger) van ’n visuele kunswerk ook van *algemene waarneming*.

3.2 Vyf moontlike interpretasievlakke

Om die verskillende interpretasievlakke van die kreatiewe verbande wat tussen die *beeldlandskappe* en die *woordlandskappe* kan ontstaan duidelik uiteen te sit word verwys na Alain de Botton en John Armstrong (2013:90) wat ’n hersiene vloerplan, volgens ’n terapeutiese visie, vir die Tate Modern Kunsmuseum in Londen opgestel het (*kyk* Figuur 7). De Botton en Armstrong het die kunsmuseum in vyf vlakke opgedeel waarin kunswerke tematies uitgestal behoort te word volgens belangrike her-balanserende emosies wat deur die spesifieke werke aangewakker kan word. Daar is vyf galerye wat soos volg ingedeel is: *Galery van lyding*, *Galery van medelye*, *Galery van vrees*, *Galery van liefde* en *Galery van selfbegrip*. Vir die doel van die studie word De Botton en Armstrong se *vyf galerye* as model en vertrekpunt van simboliese waarde, in samewerking met die raamwerk (*kyk* Figuur 8) vir die ontwikkeling van die *vyf hegkaarte* gebruik om die vyf moontlike interpretasievlakke

(tussen 'n *beeldlandskap* en 'n *woordlandskap* wat in gesprek met mekaar tree) duidelik uiteen te sit (kyk Figuur 9).



Figuur 7:

Alain De Botton en John Armstrong se weergawe van 'n hersiene vloerplan, volgens 'n terapeutiese visie, vir 'n kunsgalery (2013:90)

Oorspronklike beeldlandskap	Oorspronklike woordlandskap
Woordwolk	Kleurkalligram
Beeldspraakverhaal (allegorie)	
Kleurverskuiwing (fokusverskuiwing van die oorspronklike beeldlandskap)	Versverskuiwing (fokusverskuiwing van die oorspronklike woordlandskap)
Boeklandskap	

Figuur 8:

Raamwerk vir die ontwikkeling van 'n *hegkaart*

Die eerste *interpretasievlak* óf die grondvlak (wat verteenwoordig word deur die Galery van *lyding*) dien as vertrekpunt van die metaforiese reis. Die oorspronklike visuele kunswerk

word langs die oorspronklike beeldgedig geplaas. Die oorspronklike beeldlandskap (as invalshoek) tree saam met die oorspronklike woordlandskap op soos 'n eerste ligbeginsel, wat ruimte skep vir die ontginning van die kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns wat tydens die gesprek ontstaan. Die oorspronklike beeldlandskap en die oorspronklike woordlandskap omarm mekaar en stabiliseer in samewerking die wisselstroom wat tussen hulle vloei, ten einde die wisselende emosionele ervarings wat die ontvanger mag beleef, in balans te bring. Dit is amper asof die oorspronklike beeldgedig in antitesi van die oorspronklike visuele kunswerk staan en andersom.

Die *tweede interpretasievlak* (wat verteenwoordig word deur die Galery van medelye) simboliseer die skepping van die *woordwolk* en die *kleurkalligram*. Vrees vir die onbekende of vrees vir verandering is 'n algemene verskynsel in die bestaande werklikheid en kan enige onbekende vrees simboliseer wat deur die oorspronklike kunswerke in die verwysingsraamwerk van die ontvanger teweeg gebring mag word. Die *woordwolk* tree as kreatiewe hulpmiddel op om die ontvanger dieper in die poëtiese taal van die oorspronklike visuele kunswerk in te lei, ten einde die aanvanklik visuele vreemdheid waarmee hy/sy gekonfronteer mag word van 'n visuele vreemdheid na 'n duideliker letterlike begrip te vertaal. Die *kleurkalligram* tree as kreatiewe hulpmiddel op om die ontvanger dieper in die visuele taal van die oorspronklike beeldgedig in te lei om sodoende die aanvanklik poëtiese vreemdheid waarmee hy/sy gekonfronteer mag word, met kleur en tipografie, van 'n letterlike vreemdheid na 'n duideliker visuele begrip, te vertaal.

Lyding én medelye is baie sterk emosionele ervarings en verteenwoordig 'n wye spektrum van vergelykbare, teenoorstaande emosies wat in perspektief tot mekaar kan spreek.

Die *derde interpretasievlak* (wat verteenwoordig word deur die Galery van vrees) simboliseer die *beeldspraakverhaal* wat uit die skepping van die *woordwolk* en die *kleurkalligram* manifesteer, en her-balanseer die wisselstroom van emosies wat tussen die *woordwolk* en die *kleurkalligram* vloei.

Die *vierde interpretasievlak* (wat deur die Galery van liefde verteenwoordig word) simboliseer die verskuiwing van fokus in die oorspronklike visuele kunswerke en die oorspronklike beeldgedigte. Hierdie fokusverskuiwings kan ook 'n verandering van perspektief en uitgangspunt simboliseer vanwaar en waaruit die oorspronklike visuele

kunswerk en oorspronklike beeldgedig benader word. Die ontvanger is nou moontlik dieper betrokke by die interpretasie van die gesprek wat tussen die twee landskappe plaasvind. *Liefde* kan die standvastigheid van die interpretasiemoontlikhede in die oorspronklike visuele kunswerk en die beeldgedig simboliseer. Deur kleurverskuiwings in die oorspronklike visuele kunswerk aan te bring, word onderliggende kleure wat nie in die oorspronklike kunswerk sigbaar is nie (maar onderliggend teenwoordig is), letterlik sigbaar gestel – amper asof die oorspronklike kleure afgeskil word om sodoende die onderliggende kleure te ontbloot. Deur versverskuiwings in die oorspronklike beeldgedigte aan te bring, word onderliggende versreëls wat eers later in die beeldgedig na vore kom, eerste geplaas en geselekteerde versreëls wat wel in die oorspronklike beeldgedig teenwoordig was, weggelaat. Die orde van die oorspronklike versreëls in die beeldgedig word verskuif om sodoende die fokus in die interpretasiemoontlikhede te verskuif. Deur kleur aan die versreëls toe te voeg en die tipografie van die beeldgedig te verander, kan die invalshoek waaruit die gedig benader word, ook verskuif word. *Liefde* kan die proses van verandering in 'n veilige omgewing simboliseer, aangesien tekens van die oorspronklike visuele kunswerk en die oorspronklike beeldgedig steeds in die fokusverskuifde werke teenwoordig bly. Dié twee kunswerke reflekteer duideliker na mekaar toe en spreek duideliker tot mekaar op 'n intertekstuele vlak. visueel saamgebring tot op die vyfde vlak.

Die *vyfde interpretasievlak* (wat deur die Galery van selfbegrip verteenwoordig word) simboliseer die boeklandskap, wat die gesprek tussen die kleurverskuiwing en die versverskuiwing op 'n geïntegreerde wyse visueel en driedimensioneel bymekaar bring om sodoende die visuele en poëtiese wêreld wat deur die visuele kunswerke en die beeldgedigte na vore gebring is, as 'n saamgestelde eenheid voor te stel. Hierdie vlak simboliseer verder dat die ontvanger gelei kan word om sy/haar belewenis van die metaforiese reis deur die beeldlandskap en die woordlandskap beter te begryp.

Galery van lyding	<i>Eerste interpretasievlak</i>	Beeldlandskap	Woordlandskap	Omarming en antitese/wrywing
Galery van medelye	<i>Tweede interpretasievlak</i>	Woordwolk	Kleurkalligram	Ondersoek na dieper begrip/herstel
Galery van vrees	<i>Derde interpretasievlak</i>	Beeldspraakverhaal (allegorie)		Konfrontasie met die onbekende
Galery van liefde	<i>Vierde interpretasievlak</i>	Kleurverskuiwing	Versverskuiwing	Nuutskepping
Galery van selfbegrip	<i>Vyfde interpretasievlak</i>	Boeklandskap		Heelwording en versoening

Figuur 9:

Raamwerk vir die vyf moontlike interpretasievlakke waarvolgens die interaksie tussen 'n visuele kunswerk en 'n beeldgedig ontleed kan word

Volgens Aristoteles is kuns nie net 'n spieëlbeeld van die werklikheid nie, maar deur middel van 'n visuele kunswerk word 'n nuwe struktuur van die werklikheid tot stand gebring as gevolg van die interpreterende visie van die werklikheid deur die kunstenaar (De Lange, in Cloete 1992:308). So bring die digter ook 'n nuwe interpreterende visie van die werklikheid deur die totstandkoming van die gedig, die wêreld in. Aristoteles se sienswyse sluit aan by 'n fragment van 'n gedig deur David Whyte uit sy digbundel *The House of Belonging* (2011:31):

And the slow
difficulty
of remembering
how everything
is born from
an opposite
and miraculous
otherness.

3.3 Vyf hegkaarte (raamwerke) vir die vyf landskaps gesprekke

'n *Hegkaart* is 'n visuele en simboliese sleutel om die ontginning van die kreatiewe verbande tussen die vyf beeldlandskappe en die vyf woordlandskappe prakties uit te beeld te verwoord.

Fernando Botero (in Cameron 1995:127) het die volgende aangevoer: "When you start a painting it is somewhat outside you. At the conclusion, you seem to move inside the painting." So dien die *hegkaart* ook as 'n omarming van die gesprek tussen die *beeldlandskappe* en die *woordlandskappe* wat die ontvanger van buite die gesprek na binne die gesprek wil laat beweeg, soos "when you start writing a poem it is somewhat outside you. At the conclusion of the poem, you seem to have moved around on a journey inside the

poem” (MvL 2014). Die vyf *hegkaarte* lei die reisiger deur die vyf landskapsgesprekke van buite die landskap na binne die landskap, deur die verskeie interpretasievlakke tot by ’n geïntegreerde belewenis van visuele én poëtiese beelde wat in samehorigheid verkeer (deur middel van die gebruik van woorde en kleure wat mekaar intertekstueel komplimenteer).

Die volgende vyf figure (kyk Figuur10-14) illustreer die raamwerke vir die vyf *hegkaarte*.

Galery van lyding	<i>Eerste interpretasievlak</i>	Beeldlandskap 1 Oorspronklik: Joan Miró, <i>Photo: this is the colour of my dreams</i> , 1925	Woordlandskap 1 Oorspronklik: “Ligfoto van binne”	Omarming en antitese
Galery van medelye	<i>Tweede interpretasievlak</i>	Woordwolk 1	Kleurkalligram 1	Ondersoek na dieper begrip
Galery van vrees	<i>Derde interpretasievlak</i>	Beeldspraakverhaal 1 (allegorie)		Konfrontasie met die onbekende
Galery van liefde	<i>Vierde interpretasievlak</i>	Kleurverskuiwing 1 Vervlegte kleurinversie van Joan Miró, <i>Photo: this is the colour of my dreams</i> , 1925	Versverskuiwing 1 Gedaanteverwisseling van “Ligfoto van binne” na “Ligfoto van buite”	Nuutskepping
Galery van selfbegrip	<i>Vyfde interpretasievlak</i>	Boeklandskap 1 Visuele en poëtiese samehorigheid		Heelwording en versoening

Figuur 10:

Raamwerk vir hegkaart een: die eerste landskapsgesprek (swart)

Galery van lyding	<i>Eerste interpretasievlak</i>	Beeldlandskap 2 Oorspronklik: Joan Miró, <i>Lark's Wing, Encircled with Golden Blue, Rejoins the Heart of the Poppy Sleeping on a Diamond-Studded Meadow</i> , 1967	Woordlandskap 2 Oorspronklik: "Boomgesprek"	Omarming en antitese
Galery van medelye	<i>Tweede interpretasievlak</i>	Woordwolk 2	Kleurkalligram 2	Ondersoek na dieper begrip
Galery van vrees	<i>Derde interpretasievlak</i>	Beeldspraakverhaal 2 (allegorie)		Konfrontasie met die onbekende
Galery van liefde	<i>Vierde interpretasievlak</i>	Kleurverskuiwing 2 Vervlegte kleurinversie van Joan Miró <i>Lark's Wing, Encircled with Golden Blue, Rejoins the Heart of the Poppy Sleeping on a Diamond-Studded Meadow</i> , 1967	Versverskuiwing 2 Gedaanteverwisseling van "Boomgesprek" na "Droomgesprek"	Nuutskepping
Galery van selfbegrip	<i>Vyfde interpretasievlak</i>	Boeklandskap 2 Visuele en poëtiese samehorigheid		Heelwording en versoening

Figuur 11:

Raamwerk vir hegkaart twee: die tweede landskapsprek (geel)

Galery van lyding	<i>Eerste interpretasievlak</i>	Beeldlandskap 3 Oorspronklik: Joan Miró, <i>Personage</i> , 1925	Woordlandskap 3 Oorspronklik: "Perspektief"	Omarming en antitese
Galery van medelye	<i>Tweede interpretasievlak</i>	Woordwolk 3	Kleurkalligram 3	Ondersoek na dieper begrip
Galery van vrees	<i>Derde interpretasievlak</i>	Beeldspraakverhaal 3 (allegorie)		Konfrontasie met die onbekende
Galery van liefde	<i>Vierde interpretasievlak</i>	Kleurverskuiwing 3 Vervlegte kleurinversie van Joan Miró, <i>Personage</i> , 1925	Versverskuiwing 3 Gedaanteverwisseling van "Perspektief" na "Binnegedagte van woordbeginsels"	Nuutskepping
Galery van selfbegrip	<i>Vyfde interpretasievlak</i>	Boeklandskap 3 Visuele en poëtiese samehorigheid		Heelwording en versoening

Figuur 12:

Raamwerk vir hegkaart drie: die derde landskapsprek (blou)

Galery van lyding	<i>Eerste interpretasievlak</i>	Beeldlandskap 4 Oorspronklik: Joan Miró, <i>Painting, The Magic of Colour</i> , 1930	Woordlandskap 4 Oorspronklik: “Afwesig/Aanwesig”	Omarming en antitese
Galery van medelye	<i>Tweede interpretasievlak</i>	Woordwolk 4	Kleurkalligram 4	Ondersoek na dieper begrip
Galery van vrees	<i>Derde interpretasievlak</i>	Beeldspraakverhaal 4 (allegorie)		Konfrontasie met die onbekende
Galery van liefde	<i>Vierde interpretasievlak</i>	Kleurverskuiwing 4 Vervlegte kleurinversie van Joan Miró, <i>Painting: The Magic of Colour</i> , 1930	Versverskuiwing 4 Gedaanteverwisseling van “Aanwesig/Afwesig” na “Teenwoordig/Teenbeeldig”	Nuutskepping
Galery van selfbegrip	<i>Vyfde interpretasievlak</i>	Boeklandskap 4 Visuele en poëtiese samehorigheid		Heelwording en versoening

Figuur 13:
Raamwerk vir hegkaart vier: die vierde landskapspraak (rooi)

Galery van lyding	<i>Eerste interpretasievlak</i>	Beeldlandskap 5 Oorspronklik: Joan Miró, <i>Silence</i> , 1968	Woordlandskap 5 Oorspronklik: “Buigsamheid van ’n realiteit”	Omarming en antitese
Galery van medelye	<i>Tweede interpretasievlak</i>	Woordwolk 5	Kleurkalligram 5	Ondersoek na dieper begrip
Galery van vrees	<i>Derde interpretasievlak</i>	Beeldspraakverhaal 5 (allegorie)		Konfrontasie met die onbekende
Galery van liefde	<i>Vierde interpretasievlak</i>	Kleurverskuiwing 5 Vervlegte kleurinversie van Joan Miró, <i>Silence</i> , 1968	Versverskuiwing 5 Gedaanteverwisseling van “Buigsamheid van ’n realiteit” na “Onwrikbaarheid van ’n droom”	Nuutskepping
Galery van selfbegrip	<i>Vyfde interpretasievlak</i>	Boeklandskap 5 Visuele en poëtiese samehorigheid		Heelwording en versoening

Figuur 14:
Raamwerk vir hegkaart vyf: die vyfde landskapspraak (wit)

Die *hegkaart* versinnebeeld die samehorigheid tussen elke komponent (as bousteen) waaruit elke landskapspraak ontwikkel word. Die *hegkaart* bind uiteindelik die onderskeie vlakke van interpretasiemoontlikhede saam, as ’n vertakking van die kreatiewe verbande wat tussen digkuns en visuele kuns in hierdie studie ontsluit word. Dié *hegkaarte* simboliseer saam ’n verbeeldingsreis deur Joan Miró se visuele kunswerke in gesprek met die digter se

beeldgedigte. Die konsep van die *hegkaart* vind aansluiting by Rainer Maria Rilke (Rilke 2000:23) se woorde:

Destiny itself is like a wide wonderful tapestry in which every thread is guided by an unspeakably tender hand, placed beside another thread, and held and carried, by a hundred others.

Elke interpretasievlak, wat tydens die kreatiewe ontleding van die gesprek tussen die *beeldlandskap* en die *woordlandskap* ontgin word, word metafories in die volgende vlak van interpretasie ingeweef om uiteindelik in samehorigheid te tree as deel van die ontginning van verdere interpretasiemoontlikhede wat tydens die metaforiese reis deur die landskaps gesprekke kan manifesteer.

3.4 Kreatiewe uiteensetting van die vyf landskaps gesprekke

3.4.1 Inleiding

Sam Cohen (2009:25) skryf soos volg oor die ontleding van poësie: “The subject or object you are studying is more likely to become the point of entry than the definite end point of the poem.” Net so kan die ontledingsproses van die visuele kunswerk ook die beginpunt van die ondersoek wees en nie noodwendig die eindpunt nie. Daarom is die ondersoek na die kreatiewe verbande wat tydens die gesprek tussen digkuns en visuele kuns ontstaan, die neerlegging van interpretasiemoontlikhede wat die gesprek tussen die *woordlandskap* en die *beeldlandskap* verdiep.

Krista Tippett voer in 2007 ’n onderhoud met die digter en filosoof John O’Donohue, oor sy visie met betrekking tot *The Inner Landscape of Beauty* op haar program *On Being*, wat deur die American Public Media op 26 Januarie 2012 uitgesaai is. O’Donohue brei uit oor die werklike betekeniswaarde van skoonheid wat volgens hom, in wese, deur die verloop van tyd volgens die wêreld se perspektief van betekeniswaarde vervlak het:

Beauty isn’t all about just nice, loveliness like. Beauty is about more rounded substantial becoming. So I think beauty in that sense is about an emerging fullness, a greater sense of grace and elegance, a deeper sense of depth, and also a kind of homecoming for the enriched memory of your unfolding life.

Die verbeeldingsimpak van ’n visuele kunswerk beskik oor die potensiaal om blywend van aard te wees juis as gevolg van ’n onomskryfbare begrip van skoonheid waaroor die visuele

kunstenaar, net soos die digter, beskik. Esrock (1994:184) voer aan dat lesers verskillende reaksies toon op die potensieële emosies wat deur 'n beeld opgelewer kan word. Sy skryf verder dat sekere lesers meer toeganklik vir die visualiseringsproses is omdat hulle graag die volle omvang van die emosionele ervaring wil verdiep, terwyl ander lesers weer visualisering wil vermy, juis omdat hulle nie met 'n diep emosionele ervaring gekonfronteer wil word nie (Esrock 1994:184). Dieselfde beginsel geld vir die ontvanger wat met 'n visuele kunswerk gekonfronteer word. In hierdie studie word daar verwys na letterlike en visuele refleksies afleesbaar en afleibaar in die geselekteerde kunswerke wat die onomskryfbare essensie van skoonheid probeer versoen met die binnewêreld van die ontvanger wat metafories op reis geneem word deur die beeldlandskap en die woordlandskap, om self 'n eiesoortige ervaring van onomskryfbare skoonheid te beleef. Louis Esterhuizen (Scheepers & Kleyn 2012:165) skryf dat die digkuns in wese met die mens se intuïtiewe belewenisse te make het, en dat die digkuns van uitsonderlike waarde kan wees. In dieselfde lig kan daar na die waarde van 'n visuele kunswerk verwys word wat deur die mens se intuïtiewe belewenisse beïnvloed en bepaal word; die waarde daarvan in 'n mens se lewe kan eweneens van uitsonderlike gehalte wees.

3.4.2 Bespreking van die praktiese hulpmiddels

Vir die doel van die studie is die volgende praktiese hulpmiddels, ter illustrasie van die kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns, geskep:

3.4.2.1 Woordwolke, kleurkalligramme en beeldspraakverhale

'n Visuele kunswerk behoort met die eerste oogopslag as 'n *beeldgeheel* gesien en ervaar te word. Die kunswerk behoort visueel *sin* te maak vir die ontvanger om uiteindelik 'n blywende effek te bewerkstellig. Hierdie *sin* skep 'n *deurgang* na die ontdekking van individuele visuele elemente (onderafdelings of boustene) wat ook in die visuele kunswerk teenwoordig is. Die geheelindruk van die visuele kunswerk skep ook 'n letterlike konteks waarbinne die individuele visuele elemente ontdek kan word. Die individuele visuele elemente in die kunswerk is noodsaaklik om uitgelig te word om ruimte vir die letterlike refleksies in die visuele kunswerke, in verhouding tot die geheelbeeld, te kan skep. Die letterlike refleksies in die visuele kunswerke word geïllustreer deur die skepping van *woordwolke* wat bestaan uit woord-assosiasies wat opgeroep word tydens die in diepte-

beskouing van die visuele kunswerke. Die *woordwolk* word dan in samewerking met die visuele kunswerk gebruik om die beeldspraak in die visuele kunswerk te ontgin.

'n Gedig behoort met die eerste lees as een *woordgeheel* ervaar te word (oftewel, die eerste lees van die gedig skep 'n geheelindruk van die gedig). Die gedig behoort ook *sintakties* vir die leser *sin* te maak, om uiteindelik 'n blywende effek te bewerkstellig. Met *sintakties sin maak* word die volgende bedoel: “Woorde en woordgroeperings word deur die digter saamgevoeg in groter eenhede, sodat dit vir die taalgebruiker moontlik word om samehangende teksgedeeltes te begryp” (Cloete 1992:489). Hierdie *sin* skep 'n *deurgang* na die ontsluiting van individuele *woordelemente* (*onderafdelings* of *boustene*) wat ook in die gedig teenwoordig is. De Lange (in Cloete 1992:309) skryf ook dat dit Aristoteles se idee was dat universele waarhede wat in die werklikheid waarneembaar is, noodsaaklike “boustene” vorm waarmee die digter te werk gaan wanneer 'n gedig geskryf word. Die geheelindruk van 'n gedig skep ook 'n visuele konteks waarbinne die gedig kreatief benader kan word. Die visuele refleksies in die beeldgedigte word geïllustreer deur die skepping van *kleurkalligramme* wat bestaan uit kleur-assosiasies wat opgeroep word tydens die in diepte-besinning van die beeldgedigte, wat terselfdertyd spreek tot die kleurgebruik in oorspronklike visuele kunswerke. Die *kleurkalligramme* word dan in samewerking met die *woordwolke* gebruik om die beeldspraak in die visuele kunswerke en beeldgedigte te ontgin.

Die skepping van *woordwolke* in gesprek met die skepping van *kleurkalligramme* dui op die eerste tekens van die ontginning van die kreatiewe verbande wat as gevolg van die gesprek tussen die *beeldlandskappe* en die *woordlandskappe* ontstaan. Die interpretasiemoontlikhede van die gesprek tussen die *woordwolke* en die *kleurkalligramme* word saamgevat in die skepping van vyf *beeldspraakverhale* (allegorieë), wat elkeen sy eie *landskaps gesprek* as 'n simboliese eenheid tussen die *woordwolke* en die *kleurkalligramme* voltooi. Die vyf *beeldspraakverhale* is 'n versinnebeelding van die interaksie tussen die *woordwolke* en die *kleurkalligramme*) en dien as kort metaforiese interpretasies van die vyf beeldlandskappe in gesprek met die vyf woordlandskappe.

3.4.2.2 Kleurverskuiwings, versverskuiwings en boeklandskappe

Na afloop van die skepping van die *beeldspraakverhale* (wat ter wille van interpretasie opgeteken is) word die gesprek tussen die *beeldlandskappe* en die *woordlandskappe* verder

gevoer deur *fokusverskuiwings* in die oorspronklike werke aan te bring (om praktiese te illustreer dat die oomblik wanneer 'n visuele kunswerk of 'n gedig waargeneem, gelees, ervaar en ondersoek word die ontvanger van dié werk moontlik 'n verandering van perspektief kan ondergaan, wat moontlik 'n verskuiwing van fokus in die persepsie van die oorspronklike werk (in die verbeeldingswêreld van die ontvanger) te weeg kan bring. Hierdie moontlike verandering van perspektief kan plaasvind die oomblik wanneer die visuele kunswerk of gedig in die ontvanger se verbeelding en verwysingsraamwerk inslag vind. Na aanleiding van die verandering van perspektief wat moontlik plaasvind, kan verdere interpretasiemoontlikhede op 'n dieper vlak ontsluit word. Susan Stewart (2011:12) het geskryf: “Nature produces beauty without human intervention, but nature does not produce works of art, and no artwork can be completed without reception.”

Om die *kleurverskuiwings* te illustreer, is die kleure van die oorspronklike kunswerke letterlik met die inversie van daardie kleure vervleg. Die interpretasievlakke wat na vore tree, is gevestig in die weergawe van die fokusverskuifde werke, dit wil sê in die vorm van 'n nuut geïnterpreteerde weergawe wat uit die oorspronklike kunswerk opgestaan het. Om die *versverskuiwings* te illustreer is die oorspronklike gedigte gebruik; sekere versreëls is uitgelaat en sekere versreëls is verskuif; sommige woorde is verander of verplaas en sommige woorde verspring van klank.

Kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns manifesteer verder wanneer ondersoek ingestel word na wat as 'n geskikte medium van weergawe kan dien om die gesprek tussen die twee terreine, as 'n geïntegreerde eenheid, byeen te bring. Stewart (2011:13) het geskryf: “The artwork is created by voluntary acts of [new] beginning.” Om die samehorigheid van die fokusverskuifde *beeldlandskappe* en *woordlandskappe* te illustreer, is vyf *boeklandskappe* geskep. Hierdie *boeklandskappe* versinnebeeld die samehorigheid van die spel tussen wat *gehoor* en wat *gesien* word tydens die gesprek tussen die twee fokusverskuifde *beeldlandskappe* en *woordlandskappe* wat verder op 'n metafories vlak in gesprek met mekaar tree. Elke *boeklandskap* simboliseer 'n figuratiewe interpretasie van die kreatiewe verbande wat tussen 'n *kleurverskuiwing* en 'n *versverskuiwing* ontgin kan word. John O'Donohue (2007) het in 'n onderhoud teenoor Krista Tippett gesê: “What amazes me about landscape, landscape recalls you into a mindful mode of stillness, solitude, and silence where you can truly receive time.” Die *boeklandskappe* is geskep deur gebruik te maak van bestaande blanco boeke wat uitgesny is om die *versverskuiwings* (simbolies en visueel), in

gesprek met die *kleurverskuiwings* (simbolies en visueel), op die teenoorstaande gedeelte as deel van die buiteblad van die boek, voor te stel.

Anish Kapoor (in Bhabha & Tazzi 1998:18) maak die volgende stelling met betrekking tot wat gebeur wanneer daar 'n ontmoeting tussen die materiële en die nie-materiële plaasvind:

I believe very deeply that all works of art, or let's say things in the world, not just works of art, can be truly made. If they are truly made in the sense of possessing themselves, then they are beautiful. If they are not truly made the eye is a very good instrument. The idea of the truly made does not only have to do with truth. It has to do with the meeting of the material and the non-material. [A] thing exists in the world because it has mythological, psychological and philosophical coherence. That is when a thing is truly made.

Vir die doel van hierdie studie kan die skepping van die *woordwolke*, as letterlike vertalings van die oorspronklike visuele kunswerke, en die skepping van die *kleurkalligramme*, as visuele vertalings van die oorspronklike beeldgedigte, ook in terme van 'n ontmoeting tussen die materiële en die nie-materiële geïnterpreteer word. Dit sluit aan by die konsep van *oksimoron*. Dié letterkundige term word gebruik om 'n retoriese stylfiguur mee te omskryf, waarin twee teenstrydighede in 'n teks tot een begrip versoen word (Grové 1988:96). Die gesprek tussen die woordlandskap en die beeldlandskap kan ook in terme van 'n *oksimoron* gesien word, aangesien die ontledingsproses van die metaforiese gesprek *heelwording*, *eenwording* en *versoening* nastreef. Beide landskappe tree aanvanklik op soos twee teenstrydighede as gevolg van voor-die-hand-liggende, sigbare verskille wat eerste raakgesien word. As 'n *beeldlandskap* en 'n *woordlandskap* in gesprek tree, kan die twee landskappe op 'n metaforiese vlak versoen word tot een begrip met 'n gedeelde wortelstelsel. Hierdie proses van ondersoek kan vergelyk word met dieselfde proses van 'n ontmoeting tussen die *materiële* en die *nie-materiële* wat gedurigdeur nuwe interpretasievlakke openbaar; soos wanneer 'n *beeldlandskap* en 'n *woordlandskap* in samehorigheid sou verkeer. Die ontvanger word gelei om te luister na wat die *beeldlandskap* wil sê én na wat die *woordlandskap* wil uitbeeld.

3.4.3 Eerste landskapsgesprek (kyk figuur 15-23)

Die eerste landskapsgesprek is saamgestel volgens die raamwerk vir hegkaart een (kyk Figuur 10).



Figuur 15:

Beeldlandskap 1. Oorspronklik (en kleurinversie): Joan Miró, *Photo: this is the colour of my dreams*, 1925.

Olieverf op doek, 96.5 x 129.5 cm. Privaat versameling, New York (Dupin 2012:436).

[Bo: oorspronklik en onder: kleurinversie]

Ligfoto van binne

op hierdie onvermydelike dag
klim ek 'n landskap
van ligbeginsels binne

op hierdie onvermydelike dag
loop my droomperspektief
my voete vooruit

op hierdie onvermydelike dag
toe ek my indruk van waarneming
in woorde wou toedraai
asem 'n blou lugspatsel die gebeure in:
pars my verbeelding tot verwondering

'n saadjie van onbekende herkoms
het in die holte van my hand ontkiem
dit was oranje

Figuur 16:

Woordlandskap 1. Oorspronklik: “Ligfoto van binne”

“Every time you look at a painting you should be able to see something new in it.”

– Salvador (2011:28) –

Woestynlandskap na sonsopkoms

Woestynlandskap om middernag

Wakker slaap **Dink** Droom **Koel water** Warm water Droog en warm

Koud en nat Droë oase **Oase** wat oorloop Gronderosie **Diep waterput** Vlak waterput

Deursnit van ’n blou boom Deursnit van ’n oranje boom

Blou verfkol Oranje verfkol Vingerafdruk Oop venster **Skildery** Woorde

Droombeskrywing Dagdroom **Foto** Uitsig

Afstand Kaart **Fotograaf** Olieverf Waterverf Donker Lig Saad **Beginsels van kleur**

Figuur 17:

Woordwolk 1. (na Beeldlandskap 1, kyk Figuur 15)

Ligfoto van binne

op hierdie onvermydelike dag
klim ek 'n landskap
van ligbeginsels binne

op hierdie onvermydelike dag
loop my droomperspektief
my voete vooruit

op hierdie onvermydelike dag
toe ek my indruk van waarneming
in woorde wou toedraai
asem 'n blou lugspatsel die gebeure in:
pars my verbeelding tot verwondering

'n saadjie van onbekende herkoms
het in die holte van my hand ontkiem
dit was oranje

Figuur 18:

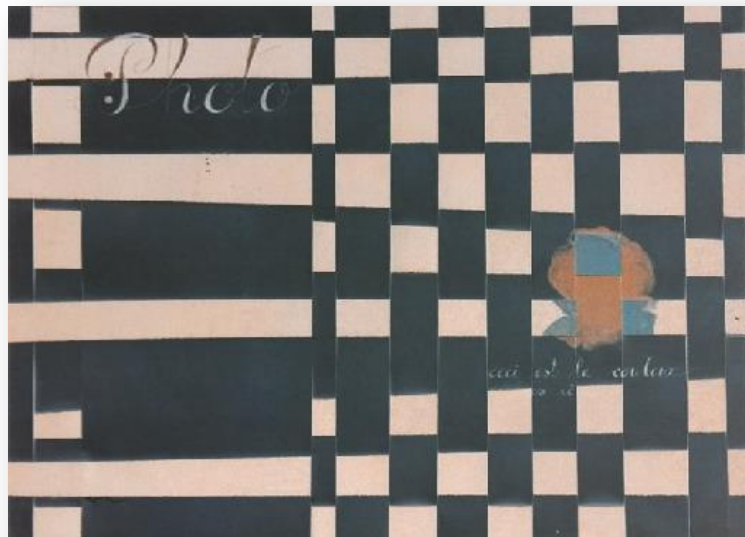
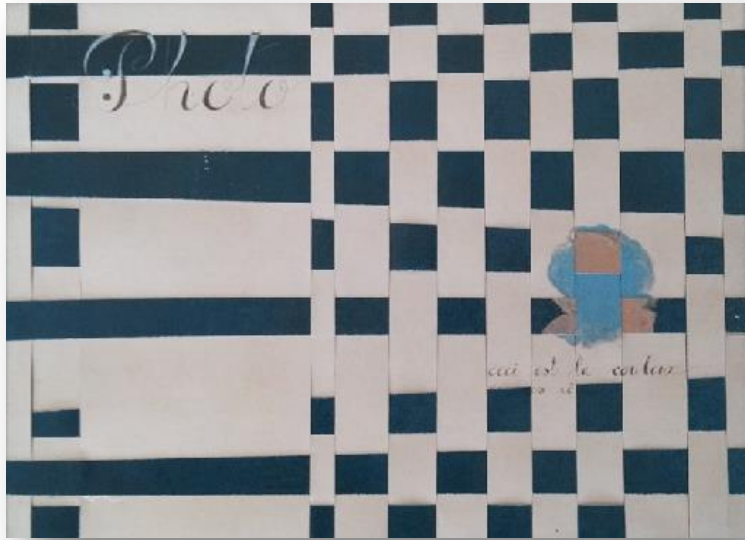
Kleurkalligram 1. (na Woordlandskap 1, kyk Figuur 16)

Die werklikheid is my verbeelding.
Die foto is 'n landskap wat in my verbeelding afspeel.
Die landskap in my verbeelding is soos 'n ligfoto van binne.
Die beginsel van kleur is die deursnit van 'n blou boom wat in my verbeelding bestaan.
Die ligblou verfkol is 'n saadjie.
Die ligblou verfkol is 'n ligbeginsel.
Die ligblou verfkol is 'n blou lugspatsel wat die werklikheid van kleur laat verander.
Die ligblou verfkol is oranje.
Die onbekende herkoms van die saadjie lê in die holte van my bekende hand.
My verbeelding is die werklikheid wat my deur 'n landskap van ligbeginsels laat stap gevestig in die werklikheid van groei wat in die holte van my hand plaasvind. Groei is alomteenwoordig in die landskap van ligbeginsels wat terug in ons belewenis van die werklikheid weerkaats en die uitsig oor die landskap ondergaan 'n konstante aaneenlopende verandering wat telkens nuwe insig oor die landskap binne-in ons openbaar.

Figuur 19:

Beeldspraakverhaal 1. Versinnebeelding van die interaksie tussen Woordwolk 1 en Kleurkalligram 1

(kyk Figuur 17 en 18)



Figuur 20:

Beeldlandskap 6. Kleurverskuiwing van Beeldlandskap 1– vervlegte kleurinversie van Joan Miró: *Photo: this is the colour of my dreams*, 1925 (kyk Figuur 15)

Wat hier uitgebeeld word, is die wisselwerking tussen dag en nag én positiewe en negatiewe spasies in 'n landskap. Die ontvanger word gelei om dag en nag as 'n geïntegreerde eenheid te beleef. Die blou verfkol, wat die kleur van Miró se drome verteenwoordig (volgens die titel van dié kunswerk en die teks in Frans wat onder die blou verfkol geskryf staan: *Photo: this is the colour of my dreams*), kan ook geïnterpreteer word as 'n blou saadjie, wat in die daglik opgekom het en vir die ontvanger kan uitwys, dat die onderliggende kleur van Miró se drome, ook oranje sou kon wees (aangesien oranje die inversie van blou verteenwoordig).

Ligfoto van buite

dit was oranje
'n saadjie van onbekende herkoms
het in die holte van jou hand ontkiem
en jou verbeelding
tot wond gepárs

'n blou spatsel lug
het die gebeure laat wasem

op daardie onvermydelike dag
toe jy jou indruk van waardering
in woorde wou toedraai

op daardie onvermydelike dag
loop jou droomperspektief
jou voete vooruit

op daardie onvermydelike dag
klim jy 'n wêreld
van ligbeginsels binne

Figuur 21:

Woordlandskap 6. Versverskuiwing van Woordlandskap 1– gedaanteverwisseling van “Ligfoto van binne” na “Ligfoto van buite” (kyk Figuur 16)

Wanneer die landskap van die kleur van drome binnegetree word deur die digter, verander die landskap van 'n binne-ervaring (ligfoto van binne) na 'n buite-ervaring (ligfoto van buite). Die ek-verteller se belewenis word oorgedra na die buitestander, wat uitgenooi word om deel te word van die reis deur die landskap en om deel te neem aan die kreatiewe kleurbelaaide gesprek tussen die *beeldlandskap* en die *woordlandskap*. Die hoeveelheid blou lugspatsels is onbeperk en vorm deel van dit wat die *beeldlandskap* aan die reisiger kan bied. Die buitestander se reis begin op dieselfde tydstip wanneer die ek-verteller die landskap verlaat.



Figuur 22:

Boeklandskap 1. Visuele en poëtiese samehörigheid tussen Beeldlandskap 6 en Woordlandskap 6
(kyk Figuur 20 en 21)

I shut my eyes in order to see.
– Paul Gauguin (in Bennett 2010:79) –

Bespreking van die skeppingsproses van Boeklandskap 1: Die oorheersende kleur van die eerste boeklandskap is swart en dit is van karton gemaak. Die buiteblad bestaan uit 'n lyntekening van die oorspronklike visuele kunstwerk wat driedimensioneel vertoon. Die blou verfkol het *opgestaan* as 'n afgekapte boom met sigbare jaarringe. Die oorspronklike beeldgedig is in kursief in blou inkskryf wat die oppervlak deursigtig bedek. Aan die

agterkant van die buiteblad (wat kan oopvou en oopmaak soos 'n venster) is *Beeldlandskap 6* vasgeheg. Die swart *vensterraam* is beweegbaar soos die buiteblad van 'n boek en laat genoeg lig deur, sodat die beeldlandskap en die woordlandskap as 'n geïntegreerde eenheid waargeneem en gelees kan word. Die binnekant van die blanko boek is lagie vir lagie uitgesny en die verskillende strofes van *Woordlandskap 6* is op wisselende vlakke geplak. Die beeldgedig is met die hand geskryf en volgens strofes uitgesny. Elke strofe is op 'n dieper of vlakker vlak geplak. Die boonste vlak is uit blou karton gesny en verteenwoordig die uitgestrektheid van die blou saadjie wat oranje opgekom het. Die rante van die verskillende vlakke is soos wisselende hobbelvlakke gesny en is afgewerk met swart ink. (Oorspronklike boeklandskap is beskikbaar op versoek.)

3.4.4 Tweede landskapsgesprek (kyk figuur 23-30)

Die tweede landskapsgesprek is saamgestel volgens die raamwerk vir hegkaart twee (kyk Figuur 11).



Figuur 23:

Beeldlandskap 2. Oorspronklik (en kleurinversie): Joan Miró, *Lark's Wing, Encircled with Golden Blue, Rejoins the Heart of the Poppy Sleeping on a Diamond-Studded Meadow*, 1967.

Olieverf op doek, 195 x 130 cm. Privaat versameling (Mink 2000:88).

[Links: oorspronklik/Regs: kleurinversie]

Boomgesprek

ineenstemming met die merkwaardige lewe van drome

“waarom is my blaarbeginsels nie blou nie”

sou bome van woorde kan leef
en van gedagtes wat nagtelik stiptelik vervel
soekend na gesprek
diep in die droom van ’n verwagting

sou ’n boom se wortelstelsel
die wegraak van woorde kan oorleef
soos die verdigting van ’n lewe met geboorte

*(in ’n verafgeleë landskap van beeldspraak
verwissel boomwolke van kleur,
omring deur die asemteug van ’n komma)*

Figuur 24:

Woordlandskap 2. Oorspronklik: “Boomgesprek”

"I am stunned when I see a tree. It is as though it breathes, as though it talks."

– Salvador (2011:9) –

Vleiland Papawersaad Windbestuiwing **Sonlig** Horison Oog **Water** Sand Klippe Lasuliet
Lasuursteen **Rivier** Hemelruim **Gras** Rooi Pers **Geel** Groen Swart
Wit Bruin Sirkel Lyne Kolle Strepe Wolke Robyn Tekstiel Lig Aand Oggend **Vergrootglas**
Mikroskoop Embrio

Figuur 25:

Woordwolk 2. (na Beeldlandskap 2, kyk Figuur 23)

Boomgesprek

ineenstemming met die merkwaardige lewe van drome

“waarom is my blaarbeginsels nie blou nie”

sou bome van woorde kan leef
en van gedagtes wat nagtelik stiptelik vervel
soekend na gesprek
diep in die droom van ’n verwagting

sou ’n boom se wortelstelsel
die wegraak van woorde kan oorleef
soos die verdigting van ’n lewe met geboorte

*(in ’n verafgeleë landskap van beeldspraak
verwissel boomwolke van kleur,
omring deur die asemtug van ’n komma)*

Figuur 26:

Kleurkalligram 2. (na Woordlandskap 2, kyk Figuur 24)

Gedagtes kan vervel soos die wegraak van 'n papawersaad se hart wanneer dit in herverbinding met die nagtegaal se hart tree. Dit is soos die deursigtige verbinding wat plaasvind tussen die bo-liggende en die onderliggende wêreld waarbinne ons leef. Die papawersaad se hart tree op binne die asemhaling van 'n komma, omdat 'n komma tussen woorde die sinne aanmekaar verbind en die leser toelaat om asem te skep tussen sinne. 'n Boom leef in die bo-liggende wêreld (met sy blare) en in die onderliggende wêreld (met sy wortelstelsel), en beleef dus as deel van sy lewe 'n geïntegreerde wêreld wat nie uit woorde of beelde bestaan nie, maar uit sy unieke werklikheid. 'n Boom se belewenis van sy leefwêreld bly 'n merkwaardige geheim vir die mens. 'n Boom se begrip van blou is duister vir die mens, net soos die woordelose geboorte van enige lewende wese wat kan bly asemhaal sonder die teenwoordigheid van woorde of beelde. Slegs in ons drome kan ons die lewe van 'n boom verbeel en woorde *in die mond* van 'n boom neerlê. Deur metafores met 'n boom in gesprek te tree en die gesprek terug te reflekteer in ons eie denke, beskik ons oor die potensiaal om ons perspektief ten opsigte van die lewe te verdiep en verdig.

Figuur 27:

Beeldspraakverhaal 2. Versinnebeelding van die interaksie tussen Woordwolk 2 en Kleurkalligram 2

(kyk Figuur 25 en 26)



Figuur 28:

Beeldlandskap 7. Kleurverskuiwing van Beeldlandskap 2– vervlegte kleurinversie van Joan Miró: *Lark's Wing, Encircled with Golden Blue, Rejoins the Heart of the Poppy Sleeping on a Diamond-Studded Meadow*, 1967 (kyk Figuur 23)

Wat moontlik hier uitgebeeld word, is die wisselwerking tussen die bo-liggende en die onderliggende én positiewe en negatiewe spasies in 'n landskap. Hierdie is nie 'n plat landskap nie, maar kan geïnterpreteer word as 'n landskap wat afgeneem is vanuit 'n horisontale perspektief; die ontvanger kyk na die omgekeerde foto, soos wat 'n kamera die landskap sou afneem. Die rooi papawersaad is bo-liggend en die nagtegaal se vlerk, omring met blou, is onderliggend (afleibaar uit die titel van die oorspronklike kunswerk: *Lark's Wing, Encircled with Golden Blue, Rejoins the Heart of the Poppy Sleeping on a Diamond-Studded Meadow*).

Droomgesprek

ineenstemming met die waarmerk van bome

“waarom is my beginselbeelde nie blou nie”

sou drome van woorde kan leef
en van gedagtes wat stiptelik nagtelik vervel
soekend na gesprek
diep in die mik van ’n verwagting

sou ’n droom se stel wortels
die wegraak van woorde kan oorleef
soos die digwording van ’n lewe met geboorte

*in ’n verafgeleë landskap van beeldspraak
verwissel wolkdrome van kleur,
omring
deur die wasem
van ’n komma*

Figuur 29:

Woordlandskap 7. Versverskuiwing van Woordlandskap 2– gedaanteverwisseling van “Boomgesprek” na “Droomgesprek” (kyk Figuur 24)



Figuur 30: Boeklandskap 2.

Visuele en poëtiese samehorigheid tussen Beeldlandskap 7 en Woordlandskap 7

(kyk Figuur 28 en 29)

Seeing is forgetting the name of the things one sees.

– Paul Valéry (in Bennett 2010:35) –

Bespreking van die skeppingsproses van Boeklandskap 2: Die oorheersende kleur van die tweede boeklandskap is geel en dit is van karton gemaak. Die buiteblad bestaan uit 'n fragment van die oorspronklike visuele kunswerk, (met verwysing na die titel van die titel van die oorspronklike kunswerk: *Lark's Wing, Encircled with Golden Blue, Rejoins the Heart*

of the Poppy Sleeping on a Diamond-Studded Meadow) waar die nagtegaal se vlerk die vorm van 'n saad wat wortel geskiet het, aanneem. Aan die agterkant van die buiteblad (wat kan oopvou en oopmaak soos 'n venster) is *Beeldlandskap 7* vasgeheg. Die rooi *vensterraam* is beweegbaar soos die buiteblad van 'n boek en laat genoeg lig deur, sodat die beeldlandskap en die woordlandskap as 'n geïntegreerde eenheid waargeneem en gelees kan word. Daar is insnydings in die rooi *vensterraam* aangebring sodat meer lig daardeur kan skyn op die woordlandskap óf die beeldlandskap. Die binnekant van die blanko boek is lagie vir lagie uitgesny op verskillende vlakke volgens die versreëls van *Woordlandskap 7*. Die beeldgedig is met die hand geskryf en volgens versreëls uitgesny. Elke versreël is tot in die middel van die woordlandskap op 'n dieperliggende vlak geplak. Vanaf die middel van die woordlandskap is die versreëls op hoër vlakke (soos trappe) geplak. Dit simboliseer die interpretasieproses tydens die lees van 'n gedig; soos om met trappe af te beweeg en dan weer met trappe op te beweeg na die boonste vlak. Die boonste vlak is uit groen karton gesny en verteenwoordig die uitgestrektheid van die vleiland waarbinne die rooi papawer opgekom het. Die rante van die verskillende vlakke is soos wisselende hobbelvlakke gesny en is afgewerk met geel ink. (Oorspronklike boeklandskap is beskikbaar op versoek.)

3.4.5 Derde landskapsgesprek (kyk figuur 31-38)

Die derde landskapsgesprek is saamgestel volgens die raamwerk vir hegkaart drie (kyk Figuur 12).



Figuur 31:

Beeldlandskap 3. Oorspronklik (en kleurinversie): Joan Miró, *Personage*, 1925.

Olieverf en eiertempera op doek, 130 × 96.2 cm. Guggenheim Museum, New York (Davis 2004).

[Links: oorspronklik/Regs: kleurinversie]

Perspektief

die intensiewe vorm van metamorfose

die sintuiglikheid van my geheue
het op daardie dag
buite volgafstand van woorde
tot sin gekom

'n huis
met oop vensters
het my gedagtes
uitgenooi
om digter te luister

in die oop vensters
se drome het ek gaan wegkruip
ek wou uitvind of
sinne sonder woorde
bloot uit beelde kan bestaan

sy woon in grense van verset
meet en pas verdwyningslyne
in haar leefwêreld
is vertrouwe in beeldbeginsels
nie ter sprake nie

sy wil haarself betyds
genoegsaam verpak
raak bekommerd oor die inperkings van tyd
snags terwyl sy haar gedagtes met nuwe verpakkingsmoontlikhede toedraai
begryp deursigtigheid haar wantroue

'n gedig het op die klippe in haar tuin
deurgeslaan
lugstukke het die klippe opgetel
en gaan neerlê in 'n woordlose vlakte

die vrou het nooit leer lees nie
ons laaste kontak was 'n verbeeldingsreis

Figuur 32:

Woordlandskap 3. Oorspronklik: “Perspektief”

“You must not crash the vitality of a living line. It is like a beating heart.”

– Salvador (2011:32) –

Verdwyningslyne **Sterre** See **Land** Aarde **Wolke** Berge Sirkel Reghoek Lugballon Verfkwas Pastel Uurglas
Tyd Ruimte Tekstuur Helder **Vertroebel** **Perspektief** Asemhaling Suurstof Koolstof
Water Tregter Suiwer Vlieër Wind Lig **Donker** Gesig **Profiel** Ewenaar **Reëndruppel**
Skemer

Figuur 33:

Woordwolk 3 (na Beeldlandskap 3, kyk Figuur 31)

Perspektief

die intensiewe vorm van metamorfose

die sintuiglikheid van my geheue
het op daardie dag
buite volgafstand van woorde
tot sin gekom

'n huis
met oop vensters
het my gedagtes
uitgenooi
om digter te luister

in die oop vensters
se drome het ek gaan wegkruip
ek wou uitvind of
sinne sonder woorde
bloot uit beelde kan bestaan

sy woon in grense van verset
meet en pas verdwyningslyne
in haar leefwêreld
is vertrou in beeldbeginsels
nie ter sprake nie

sy wil haarself betyds
genoegsaam verpak
raak bekommerd oor die inperkings van tyd
snags terwyl sy haar gedagtes met nuwe verpakingsmoontlikhede toedraai
begryp deursigtigheid haar wantroue

'n gedig het op die klippe in haar tuin
deurgeslaan
lugstukke het die klippe opgetel
en gaan neerlê in 'n woordlose vlakte

die vrou het nooit leer lees nie
ons laaste kontak was 'n verbeeldingsreis

Figuur 34:

Kleurkalligram 3. (na Woordlandskap 3, kyk Figuur 32)

Die lewenskrag van 'n lyn is soos 'n kloppende hart.
Die ontwikkeling van 'n persoonlikheid is soos die metamorfose wat 'n lyn ondergaan wanneer die lyn 'n ander vorm aanneem.
'n Persoonlikheid wat vorm aanneem, kan vergelyk word met die afstand wat die lyn moes aflê om sy nuwe vorm aan te neem, en beïnvloed en bepaal 'n mens se perspektief ten opsigte van dit wat gesien word en dit wat ingesien word.
Tyd is soos 'n tregter waardeur ons moet vloei om ander se lewens te kan waarneem in die konteks van hul eiesoortige bestaan.
Ons begryp nie altyd ander se verdwyningslyne nie en weet nie waarheen hulle moet reis om die hartklop van hul bestaan te beleef nie.
Gedigte vind aanklank op plekke in 'n mens wat duister vir 'n ander kan wees.
Die een se daglig is die ander se duisternis wat nog moet leer om die lig raak te sien wat soos reëndruppels op die klippe val.
Om ruimte te maak vir 'n ander se asemhalingspatrone wys ons waarheen om met ons woorde te reis, om uiteindelik sin te skep uit die rede vir 'n ander se vrees.

Figuur 35:

Beeldspraakverhaal 3. Versinnebeelding van die interaksie tussen Woordwolk 3 en Kleurkalligram 3

(kyk Figuur 33 en 34)



Figuur 36:

**Beeldlandskap 8. Kleurverskuiwing van Beeldlandskap 3 – vervlegte kleurinversie van Joan Miró:
Personage, 1925 (kyk Figuur 31)**

Wat moontlik hier uitgebeeld word, is die wisselwerking tussen persoonlikheid en perspektief (afleibaar uit die titel van die oorspronklike kunswerk: *Personage* in gesprek met die titel van die oorspronklike beeldgedig: “Perspektief”). Positiewe en negatiewe spasies in ’n landskap, asook die negatief van ’n foto, is verdere interpretasiemoontlikhede wat deur hierdie kleurverskuiwing as ’n vervlegte eenheid uitgebeeld word. Soos tyd deur die simboliese tregter beweeg, kan die beweging van tyd soms onderbreek word deur lyne wat deur die realiteit getrek word en sodoende kan die vloeibaarheid van ’n mens se persoonlikheid versteur word. Hierdie kleurverskuiwing kan verder ook die wanbalans in perspektief simboliseer, wat ’n mens se persoonlikheid en optrede kan beïnvloed.

Binnegedagte van woordbeginsels

metamorfose van intensie

die vrou het nooit geleer lees nie
ons eerste kontak was 'n reis verbeeldings

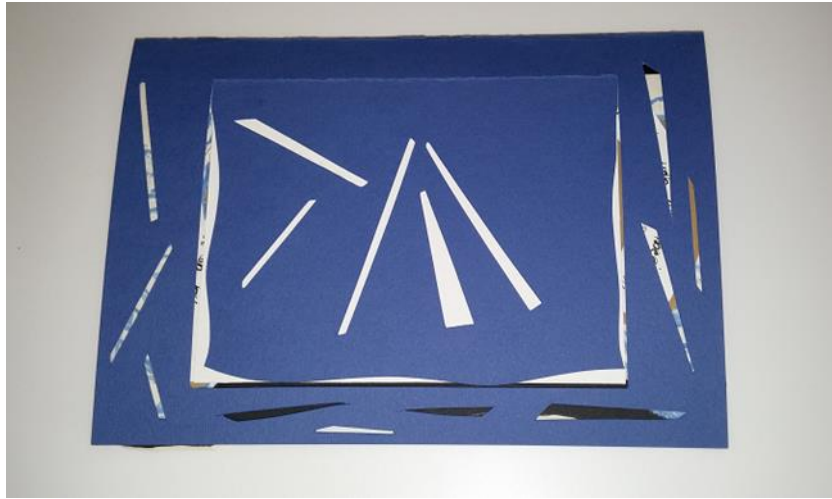
'n huis
met oop vensters
het my ingenooi
om digter
in beginsel, woorde te skryf

'n gedig het neergeslaan
teen die oop vensters van haar drome

sy het die eerste sin deurgelees
en op reis gegaan

Figuur 37:

Woordlandskap 8. Versverskuiwing van Woordlandskap 3– gedaanteverwisseling van “Perspektief” na “Binnegedagte van woordbeginsels” (kyk Figuur 32)



Figuur 38:

Boeklandskap 3. Visuele en poëtiese samehorigheid tussen Beeldlandskap 8 en Woordlandskap 8

(kyk Figuur 36 en 37)

Your task is to love what you don't understand.

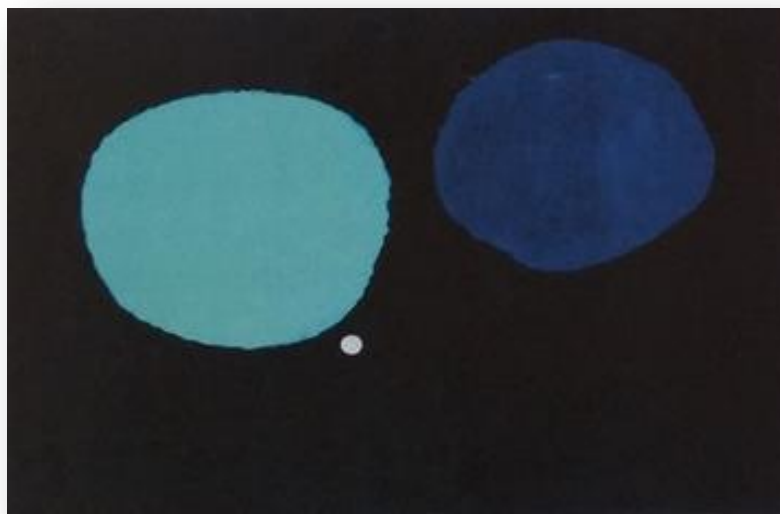
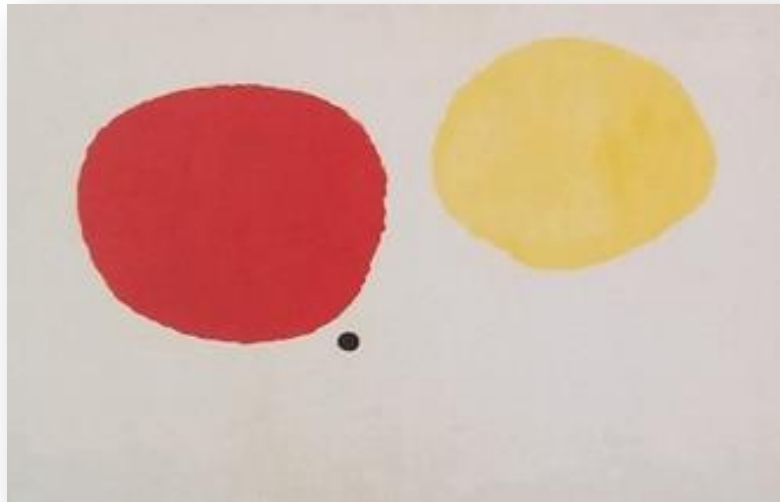
– Rainer Maria Rilke (in Bennett 2010:65) –

Bespreking van die skeppingsproses van Boeklandskap 3: Die oorheersende kleur van die derde boeklandskap is blou en dit is van karton gemaak. Die buiteblad bestaan uit insnydings wat die verdwyningslyne van die oorspronklike visuele kunswerk simboliseer en die lig wat daardeur in die landskapgesprek inskyn. Aan die agterkant van die buiteblad (wat kan oopvou en oopmaak soos 'n venster) is *Beeldlandskap 8* vasgeheg. Die blou *vensterraam* is beweegbaar soos die buiteblad van 'n boek en laat genoeg lig deur, sodat die beeldlandskap en die woordlandskap tegelykertyd waargeneem en gelees kan word, en dit vertoon soos 'n geïntegreerde eenheid. Daar is insnydings in die blou *vensterraam* aangebring sodat liglyne

daardeur kan skyn op die woordlandskap óf die beeldlandskap. Die binnekant van die blanko boek is lagie vir lagie uitgeskeur op verskillende vlakke om 'n droomagtige atmosfeer te skep. Die beeldgedig is met die hand geskryf en volgens strofes uitgesny. Elke strofe is wisselend op 'n dieperliggende of bo-iggende vlak geplak. Dit simboliseer die wisselende interpretasieproses tydens die lees van 'n gedig wat van vlakke verwissel tussen die droom, die werklikheid en die verbeeldingsreis waarna daar in die gedig verwys word. Hierdie woordlandskap het nie 'n uitgestrekte boonste vlak nie, maar bloot 'n swart rant wat die rant van 'n foto-negatief simboliseer. Die rante van die verskillende vlakke is soos wisselende hobbelsvlakke gesny en is afgewerk met blou ink. (Oorspronklike boeklandskap is beskikbaar op versoek.)

3.4.6 Vierde landskapsgesprek (kyk figuur 39-46)

Die vierde landskapsgesprek is saamgestel volgens die raamwerk vir hegkaart vier (kyk Figuur 13).



Figuur 39:

Beeldlandskap 4. Oorspronklik (en kleurinversie): Joan Miró, *Painting, The Magic of Colour*, 1930.

Olieverf op doek 150 x 255 cm. Die Menil Versameling, Houston (Dupin 2012:154).

[Bo: oorspronklik en onder: kleurinversie]

Aanwesig/Afwesig

die verloop van 'n lewe

jou geboorte
het die wêreld
se waarneming van kleur
belemmer

woorde loop soos olieverf by my mond uit
skep 'n kleurkode waarvolgens ek asemhaal
ek is beskut teen 'n kleurlose bestaan
my lewensgang
gevestig in pigment

wie sou ooit kon dink
dat die aanwesigheid van kleur
die verloop van 'n lewe
sou omswaai

jóú lewe
loop mý lewe
aaneen

Figuur 40:
Woordlandskap 4. Oorspronklik: “Afwesig/Aanwesig”

"A splash of colour is the most authentic thing. It is from there that my journey can begin."

– Salvador (2011:7) –

Vingerafdrukke Kleurafdrukke Lugkolomme Windkolom Ewig Tekstuur Olieverf

Refleksie Interaksie Helder oordag Middernag Ligbeginsel Tonnel Venster Son

Onder die see Onder die aarde Hoog bo in die lug Stippel Metamorfose

Figuur 41:

Woordwolk 4. (na Beeldlandskap 4, kyk Figuur 39)

Aanwesig/Afwesig
die verloop van 'n lewe

jou geboorte
het die wêreld
se waarneming van kleur
belemmer

woorde loop soos olieverf by my mond uit
skep 'n kleurkode waarvolgens ek asemhaal
ek is beskut teen 'n kleurlose bestaan
my lewensgang
gevestig in pigment

wie sou ooit kon dink
dat die aanwesigheid van kleur
die verloop van 'n lewe
sou omswaai

jóú lewe
loop mý lewe
aaneen

Figuur 42:
Kleurkalligram 4. (na Woordlandskap 4, *kyk* Figuur 40)

Die vingerafdruk van 'n kleur word bepaal deur die persentasie pigment wat in die kleur teenwoordig is.
Kleure beïnvloed mekaar se voorkoms soos een lewe ook 'n ander lewe se bestaan beïnvloed.
Die spel tussen dit wat teenwoordig en onsigbaar is en dit wat afwesig en sigbaar is, skep 'n ewewig tussen die gang van twee lewens wat verbind word op 'n vlak diep in die mens se geheue.
Dit wat mense in mekaar agterlaat, bly teenwoordig.
Die indruk van kleure op 'n mens se verbeelding is soos die indruk van sinne in 'n mens se gedagte-wêreld, wat jou nooit verlaat nie, maar terselfdertyd ook van betekenis kan verander.

Figuur 43:

Beeldspraakverhaal 4. Versinnebeelding van die interaksie tussen Woordwolk 4 en Kleurkalligram 4

(kyk Figuur 41 en 42)



Figuur 44:

Beeldlandskap 9. Kleurverskuiwing van Beeldlandskap 4 – vervlegte kleurinversie van Joan Miró:

Painting: The Magic of Colour, 1930 (kyk Figuur 39)

Wat moontlik hier uitgebeeld word, is die intertekstuele spel tussen primêre kleure én positiewe en negatiewe spasies in 'n landskap wat op 'n vereenvoudigde wyse aangebied word; moontlik om die impak van die effek wat verskillende kleure op mekaar kan uitoefen te simboliseer (afleibaar uit die titel van die oorspronklike kunswerk: *Painting: The Magic of Colour*).

Teenwoordig/Teenbeeldig

die loopweg van 'n lewe

jou geboorte
het die wêreld
se lees van woorde
weg verbeel

my lewe het
jou lewe
laat wegloop

olieverf loop soos woorde by my mond uit
skep 'n kodewoord
waarvolgens ek asemhaal
ek is beskut teen 'n bodemlose woord bestaan
my lewensgang
gevestig in 'n gedig

wie het ooit kon dink
dat die wesenlikheid van woorde
die loopweg van 'n lewe
sou verdeel

Figuur 45:

**Woordlandskap 9. Versverskuiwing van Woordlandskap 4 – gedaanteverwisseling van
“Aanwesig/Afwesig” na “Teenwoordig/Teenbeeldig” (kyk Figuur 40)**



Figuur 46:

Boeklandskap 4. Visuele en poëtiese samehorigheid tussen Beeldlandskap 9 en Woordlandskap 9

(kyk Figuur 44 en 45)

There is a place in you where you have never been wounded, where there's still a sureness in you, where there's a seamlessness in you, and where there is a confidence and tranquility in you.

– John O'Donohue (2007 [Transcript]) –

Bespreking van die skeppingsproses van Boeklandskap 4: Die oorheersende kleur van die vierde boeklandskap is rooi en dit is van karton gemaak. Die buiteblad bestaan uit een

insnyding en twee verhewe vorms wat verskillende vlakke van kleur in die beeldlandskap simboliseer. Aan die agterkant van die buiteblad (wat kan oopvou en oopmaak soos 'n venster) is *Beeldlandskap 9* vasgeheg. Die geel *vensterraam* is beweegbaar soos die buiteblad van 'n boek en laat genoeg lig deur, sodat die beeldlandskap en die woordlandskap as 'n geïntegreerde eenheid waargeneem en gelees kan word. Dit is 'n soliede geel *vensterraam* sodat geen lig verder as die opening van die beeldlandskap daardeur kan skyn nie. Die binnekant van die blanko boek is lagie vir lagie uitgesny op verskillende sirkelvlakke en simboliseer 'n fotolens waardeur daar na die gedig gekyk word. Die beeldgedig is met die hand geskryf en volgens strofes uitgesny. Elke versreël is wisselend op 'n dieperliggende of bo-liggende vlak geplak, en elke vlak is afgewerk met rooi, blou, swart of geel ink. Dit simboliseer die sirkelproses tussen wisselende interpretasievlakke tydens die lees van 'n gedig. Die boonste vlak is afgewerk met swart karton wat volgens die boonste vlak van die gedig uitgesny is, en bied 'n soliede basis van standvastigheid aan die woordlandskap. Die rante van die verskillende vlakke is soos wisselende hobbelsvlakke gesny en is afgewerk met rooi ink. (Oorspronklike boeklandskap is beskikbaar op versoek.)

3.4.7 Vyfde landskapsgesprek (kyk figuur 47-54)

Die vyfde landskapsgesprek is saamgestel volgens die raamwerk vir hegkaart vyf (kyk Figuur 14).



Figuur 47:

Beeldlandskap 5. Oorspronklik (en kleurinversie): Joan Miró, *Silence*, 1968.

Olieverf op doek, 174 x 244 cm. Privaat versameling, Parys (Erben, 2008:199).

[Bo: oorspronklik en onder: kleurinversie]

Buigsaamheid van 'n realiteit

met versreëls
wil ek die gelaatstrek van jou wegraak ontleed
in versreëls
wil ek jou bestaan terug in tyd, beskryf

met skaafmerke in jou woorde
wil ek die leestekens in jou gelaat
onuitputlik ontgin

dis kripties (ek weet)

my eerste waarneming
'n kalligram, 'n fraksie geloof
en 'n oorfloed letters
wat uit die wegraak van my woorde ópstaan
om die buigsame vermoë van 'n realiteit
te openbaar
met die skepping van die eerste versreël
wat ons gesamentlike bestaan
beklemtoon

Figuur 48:

Woordlandskap 5. Oorspronklik: "Buigsaamheid van 'n realiteit"

“Treat figures like plants and flowers – with extreme simplicity and poetry.”

– Salvador (2011:38) –

Onstuimig Geraas Wolke Bloed Letters Syfers **Gehoor** Tekstuur Onkruid Wind Beweging
Luister **Stilte** Niks **Oneweredig** Wanbalans Helderheid **Troebel** Venster Oorstroming
Negatief **Positief** Wanorde **Wanklanke** Sterre Lyne Kaart Waterpoel **Grot** Chaos Driehoek
Vierkant Sirkel Rooi **Blou** Geel Swart Abstrak Grafiek **Tikmasjien** Hard Sag Ontploffing **Oop wond**

Figuur 49:

Woordwolk 5. (na Beeldlandskap 5, kyk Figuur 47)

Buigsaamheid van 'n realiteit

met versreëls
wil ek die gelaatstrek van jou wegraak ontleed
in versreëls
wil ek jou bestaan terug in tyd beskryf

met skaafmerke in jou woorde
wil ek die leestekens in jou gelaat
onuitputlik ontgin

dis kripties (ek weet)

my eerste waarneming
'n kalligram, 'n fraksie geloof
en 'n oorvloed letters
wat uit die wegraak van my woorde ópstaan
om die buigsame vermoë van 'n realiteit
te openbaar
met die skepping van die eerste versreël
wat ons gesamentlike bestaan
beklemtoon

Figuur 50:

Kleurkalligram 5. (na Woordlandskap 5, kyk Figuur 48)

'n Oop wond is soos lewe wat uitvloei en ruimte skep vir die moontlikheid van die dood, maar ook vir die moontlikheid van nuwe lewe.

Dit is soos woorde of vorms en beelde wat wegraak, en so ruimte skep vir nuwe woorde en nuwe vorms en beelde en gedagtes oor wat tydens die wegraak daarvan plaasgevind het.

Dit is soos 'n konstante proses van metamorfose tussen die lewe en die dood wat die mens uitdaag om die realiteit te bevraagteken, en uitdaag om te buig tot in 'n verstaanbare begrip wat uit die onverstaanbare opstaan en ons van vooraf laat wonder.

Dit is ook wat gebeur wanneer versreëls hul verskyning maak as deel van 'n gedig.

Dit is soos die onuitputlike ontginning van skaafmerke wat tekens van oop wonde is, en pyn wat verstil tot 'n skaafmerk met 'n verlede.

Wanneer die geraas van te veel vrae tot stilte gedwing word, word ruimte geskep vir die skepping van 'n nuwe realiteit wat uiteindelik die metamorfose tussen die lewe en die dood op so 'n wyse ontbloot, dat woorde in 'n mens opstaan wat voorheen nie volwasse genoeg was om op te staan nie.

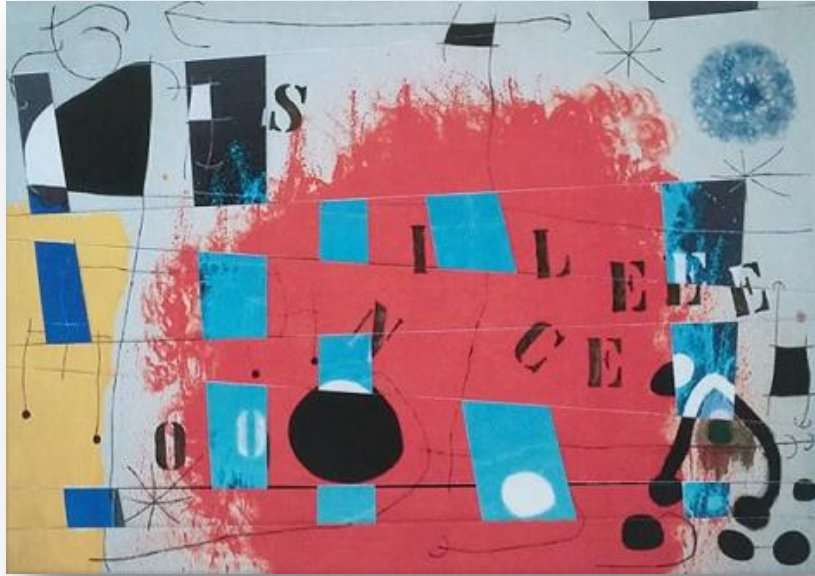
Die woorde wat opstaan, kry nuwe lewe binne-in 'n nuwe konteks van die realiteit wat die wanklanke van die vorige dooie woorde omskakel in 'n "stil stilte" wat alle woorde verdring.

Onstuimigheid verloor sy kwaliteite en die landskap van lewe verwissel van kleur.

Figuur 51:

Beeldspraakverhaal 5. Versinnebeelding van die interaksie tussen Woordwolk 5 en Kleurkalligram 5

(kyk Figuur 49 en 50)



Figuur 52:

Beeldlandskap 10. Kleurverskuiwing van Beeldlandskap 5 – vervlegte kleurinversie van Joan Miró:

Silence, 1968 (kyk Figuur 47)

Wat moontlik hier uitgebeeld word, is die wisselwerking tussen stilte en chaos binne positiewe en negatiewe spasies in 'n landskap (afleibaar uit die titel van die oorspronklike kunstwerk: *Silence*).

Onwrikbaarheid van 'n droom

ons gesamentlike bestaan
beklem
die eerste versreël
in die skepping
van 'n lewe
wat openbaring vind
in die onwrikbare vermoë
van 'n droom wat opstaan
uit die wegraak van my geheue

my enigste waarneming
'n oorfloed geloof
vleg
middeldeer my verbeelding

dis omvattend (ek weet)
ek is uitgeput

steeds wil ek die simbole in jou gelaat
met die skaafsels van jou drome
terug in tyd beskryf

en in my drome
wil ek die uitgestrektheid
van jou teenwoordigheid
ontleed

Figuur 53:

Woordlandskap 10. Versverskuiwing van Woordlandskap 5 – gedaanteverwisseling van “Buigzaamheid van 'n realiteit” na “Onwrikbaarheid van 'n droom” (kyk Figuur 48)



Figuur 54:

Boeklandskap 5. Visuele en poëtiese samehörigheid tussen Beeldlandskap 10 en Woordlandskap 10

(kyk Figuur 52 en 53)

Bespreking van die skeppingsproses van Boeklandskap 5: Die oorheersende kleur van die vyfde boeklandskap is wit en dit is van karton gemaak. Die buiteblad bestaan uit 'n plat vlak waarop die woord *stilte* met stensil in swart ink geskryf is. Dit is die Afrikaanse vertaling uit die oorspronklike titel van die visuele kunswerk in Frans. Die woord is op die buiteblad aangebring, wat afwyk van die vorige vier boeklandskappe se buiteblaaie en aansluit by die begin en die einde van die kreatiewe skeppingsproses van enige kunswerk. Dit simboliseer voorts dat die ontvanger van die gedig of die visuele kunswerk ook 'n kunswerk skep deur betrokke te raak by die kreatiewe uitsette van die digter óf visuele kunstenaar. Die formaat is A4 en verskil van die vorige vier boeklandskappe, wat A5 is. Dit simboliseer die verandering wat plaasvind tydens die reis deur die verskillende landskappe, naamlik dat 'n mens se visie uitgebrei word en dat 'n mens van siening kan verander. Aan die agterkant van die buiteblad (wat kan oopvou en oopmaak soos 'n venster) is *Beeldlandskap 10* vasgeheg. Die wit *vensterraam* is beweegbaar soos die buiteblad van 'n boek en laat genoeg lig deur, sodat die beeldlandskap en die woordlandskap as 'n geïntegreerde eenheid waargeneem en gelees kan word. Dit is 'n wit *vensterraam* en laat lig deur die uitgesnyde openinge in die raam sodat skaduwees en lig daardeur kan val op die beeldlandskap en die boeklandskap. Die binnekant van die blanko boek is lagie vir lagie uitgesny op verskillende vlakke wat verskillende kontoervlakke binne 'n landskap simboliseer. Op hierdie verskillende vlakke is lyntekeninge aangebring om tekstuur aan elke vlak toe te voeg. Dit simboliseer ook die betrokkenheid van die kunstenaar, digter en ontvanger by die skeppingsproses van die kunswerk in sy geheel. Die beeldgedig is met die hand geskryf, volgens strofes uitgesny en geplak op drywende veelvlakkige eilande van karton wat soos 'n strand tot by die see afloop. Die swart see simboliseer die donkerte wat soms rondom die betekenis en “pad” van 'n gedig kan bestaan. Die drywende eilande (wat die onderskeie strofes dra) is elk omring deur 'n ander kleur. Die woordlandskap eindig nie by die einde van die swart see nie, maar vloei verder voort op verskillende vlakke van kleur en diepte. Hierdie boeklandskap verteenwoordig 'n geïntegreerde, voltooide proses wat die reis terug in stilte afsluit. Die rante van die verskillende vlakke is soos wisselende hobbelsvlakke gesny en is afgewerk in swart, rooi, blou en geel ink. (Oorspronklike boeklandskap is beskikbaar op versoek.)

3.5 Samevatting

Die doel van die gesprek tussen die *woordlandskappe* en *beeldlandskappe* is om die ontvanger op 'n landskapsreis te neem deur Joan Miró se visuele verbeeldingskaart en die navorser se fiktiewe poëtiese verhale. Deur die reis te onderneem word die ontvanger blootgestel aan die kreatiewe verbande tussen die twee terreine en self uitgedaag om interpretasiemoontlikhede te ondersoek wat nie noodwendig in dié studie uitgelig word nie.

Die uiteensetting van die vyf landskaps gesprekke as *hegkaarte* simboliseer ook die kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns wat ontwikkel tydens die metaforiese reis wat deur die ontvanger onderneem word. Hierdie verbeeldingsreis tussen die *beeldlandskap* en die *woordlandskap* beskik oor nimmereindigende interpretasiemoontlikhede wat op eiesoortige wyse deur elke ontvanger aan die reis toegevoeg kan word.

Die kreatiewe verbande wat tydens die gesprek tussen die vyf *woordwolke* en die vyf *kleurkalligramme* ontstaan, bring nie-verwante assosiasies byeen om – tussen die lyne – in die bewussyn van die ontvanger in te beweeg; so manifesteer en beweeg interpretasiemoontlikhede deur die ontvanger se onderbewussyn tot in die werklikheid van 'n verbeelde reiservaring. Die metaforiese dialoog wat moontlik tussen die *woordwolke* en die *kleurkalligramme* kan ontwikkel, word gesimboliseer en saamgevat deur die skrywe van vyf *beeldspraakverhale* (allegorieë).

In parallel met bogenoemde afleiding kan die volgende ook afgelei word: Die kreatiewe verbande wat tydens die gesprek tussen die *kleurverskuiwings* en die *versverskuiwings* ontstaan, bring ook nie-verwante assosiasies byeen om – tussen die lyne – in die bewussyn van die ontvanger in te beweeg; so manifesteer en beweeg interpretasiemoontlikhede deur die ontvanger se onderbewussyn tot in die werklikheid van 'n verbeelde reiservaring. Die metaforiese dialoog wat moontlik tussen die *kleurverskuiwings* en die *versverskuiwings* kan ontwikkel, word gesimboliseer en saamgevat deur die skepping van vyf *boeklandskappe*.

Die ontvanger word deur die onderskeie landskaps gesprekke gelei om sy/haar eie ervaring te visualiseer en te internaliseer. Die ontvanger word uitgedaag om nuwe waarde aan die metaforiese reise deur elke landskaps gesprek toe te voeg.

Hierdie proses van letterlike en visuele interaksie tussen die *woordwolke* en die *kleurkalligramme* asook die *kleurverskuiwings* en die *versverskuiwings* sluit nou aan by Anne Michaels se aanhaling op die buiteblad van *Correspondences* (Michaels & Eisenstein 2013):

not two to make one,
but two to make
the third,

just as a conversation can become
the third side of the page

Louisemarié Combrink (in Greyling, Marley & Combrink 2011:42) skryf dat die beeld 'n immigrant in die wêreld van die woord is en dat die woord op soortgelyke wyse weer die sfeer van die beeld besoek. Dus kan daar ook aangevoer word dat die *woordwolk* 'n metode van letterlike weergawe is wat die woord toelaat om die sfeer van die visuele kunswerk te besoek, en dat die *kleurkalligram* 'n metode van visuele weergawe is wat gebruik kan word om die visuele beeld toe te laat in die wêreld van die gedig.

Like other tools, art has the power to extend our capacities beyond those that nature has originally endowed us with. Art compensates us for certain inborn weaknesses, in this case, of the mind rather than the body, weaknesses that we can refer to as psychological frailties.
– De Botton & Armstrong (2013:5) –

Met verwysing na De Botton & Armstrong se bogenoemde stelling, kan aangevoer word dat 'n gedig ook oor die potensiële invloed beskik om die mens se natuurlike vermoëns waarmee hy toegerus is, uit te brei. Net so kan 'n gedig dalk menslike psigiese broosheid versterk om moontlik te vergoed vir sy/haar natuurlike tekortkominge. Die lees en interpreteer van 'n gedig kan moontlik as kreatiewe hulpmiddel dien om die mens te help om 'n beter begrip van die wêreld in al sy fasette te ontwikkel.

Dorianne Laux (in Kowitz (2007:i-ii) skryf soos volg in die voorwoord na aanleiding van haar ervaring nadat sy 'n poësiwerkswinkel wat deur Steve Kowitz gelei is bygewoon het:

... I was ushered in to a world that was limitless; I was welcomed into the world of the imagination. I don't know if poetry can change the world, but I do know that as I read it and wrote it, my life began to change; I began to develop a feeling of intimacy with the world around me, an umbilical connection to other minds, other voices, other hearts. It was as if I were being given a map of the soul.

Net so kan afgelei word dat die proses van bestudering van die skeppingsproses van 'n visuele kunswerk, ook oor die potensiaal kan beskik om 'n verandering van perspektief of belewenis in die leefwêreld van die ontvanger mee te bring. Óf dit die wêreld kan verander is nie bewysbaar nie, maar dat die ontvanger wat so 'n metaforiese reis onderneem, binne sy/haar bewussynswêreld in kontak gebring word met nuwe realiteite en nuwe interpretasiemoontlikhede met betrekking tot die werklikheid, is onweerlegbaar.

HOOFSTUK VIER: KONSEPTUELE SAMESTELLING VAN DIE DIGBUNDEL

In hierdie hoofstuk volg ’n bespreking van die konseptuele samestelling van die digbundel binne konteks van kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns.

Volgens A.M. de Lange (in Cloete 1992:308) het Aristoteles geglo dat artistieke nabootsing die wesenlike van die voorwerp wat voorgestel word, kan weergee sonder om afhanklik te wees van ’n reeds gevormde idee agter die waarneembare voorwerp wat nagevolg word. Aristoteles het die konkrete werklikheid as ’n uitgangspunt vir kuns gesien; vir hom was dit die digter se taak om elemente uit die werklikheid te selekteer, vorm daaraan te gee en dit tot ’n verstaanbare struktuur te verwerk (De Lange, in Cloete 1992:308). Dit is die visuele kunstenaar en die digter se taak om die werklikheid gedurigdeur te herskep met nuwe insig en perspektief aangaande die werklikheid. Stewart (2011:15-16) voer verder aan dat Aristoteles se sienings oor die poësie ’n fondasie gelê het vir die stelling dat “art is a means of discovery regarding nature and human nature within it”. Stewart (2011:91) verwys verder na Samuel Taylor-Coleridge wat gesê het: “To *compose* is the verb applied to the making of poems.” Die metaforiese gesprek tussen die *beeldlandskap* en die *woordlandskap* kan daarom ook as ’n komposisie van verbande tussen die twee terreine gesien word. Hierdie komposisie van kreatiewe verbande ontbloot die gedeelde wortelstelsel tussen die digkuns en die visuele kuns.

Die keuse van die titel vir die digbundel *Hegkaart, landskap van ligbeginsels* is gevestig in die beginsel dat dit die digter en visuele kunstenaar se taak is om nuutgeskepte vorm en betekenis van die bestaande werklikheid wat op meer as een vlak tot die ontvanger se verwysingsraamwerk sal kan spreek, aan die ontvanger te bied. Die gedigte wat in die digbundel opgeneem is, versinnebeeld die digter se siening en perspektief ten opsigte van die bestaande werklikheid en bestaan uit woorde en uit beelde. In die gedigte word die bestaande werklikheid gedurigdeur deur middel van metaforiese taalgebruik herskep. Vir die digter is daar soms geen sigbare, afleesbare verskil tussen die werklikheid en die droom nie; daarom vind daar soms in van die gedigte in die digbundel, ’n wisselwerkende spel tussen teenstrydige konsepte plaas, soos byvoorbeeld tussen: erkenning en ontkenning, die sigbare en die onsigbare, die leesbare en onleesbare, die realiteit en die droom, donker en lig, asook die lewe en die dood.

Elke gedig verteenwoordig 'n landskap van woorde en ook 'n landskap van ligbeginsels wat die ontvanger kan lei na wêreld van ligbeginsels wat aanmekaar verbind is. Die gedigte in die digbundel behoort ook metafories in die lig van ligbeginsels benader te word, aangesien 'n ligbeginsel die begin van elke reis deur die woordlandskap aandui. Uiteindelik word al die woordlandskappe, in samewerking, aanmekaar *geheg*, tot een uitgestrekte landskap van woorde wat soos beginsels van visuele beelde inslag kan vind binne die ontvanger se eie wêreld van interpretasiemoontlikhede. Die gedigte bied verder 'n deurgang na 'n metaforiese reis gelaai met patrone of leidrade in elke woordlandskap, wat die ontvanger uitdaag om binne sy/haar eie terme kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns te ontdek en te assimileer.

Sam Cohen (2009:25) beweer die volgende: “Writing poetry is about discovering ways of looking. It gives us the opportunity to slow down and pay attention. As you practice looking and practice writing that is informed by looking, you may start to notice some patterns about the ways you look.” Om hierby aan te sluit, kan die lees van die woordlandskappe ook gebruik word om nuwe maniere van waarneming ten opsigte van die bestaande werklikheid te ontdek. Die gedigte bied aan die ontvanger 'n geleentheid om vir oomblikke in tyd stil te staan binne die woordlandskap en aandag te skenk aan die metaforiese omgewing wat deur die woordlandskap na vore gebring word. Die gedigte bied aan die ontvanger 'n geleentheid om ondersoek in te stel na die ligbeginsels wat oor die bladsy geskryf staan en om self patrone as leidrade te ontdek wat nie bloot 'n refleksie van die woordlandskap is nie, maar ook om ondersoek in te stel na hoe die ervaring van die gedig in die verbeelding van die ontvanger sou kon reflekteer.

Die digbundel is in vyf afdelings ingedeel volgens die vyf klinkers (a, e, i, o, u), wat ook metafories spreek tot die vyf beeldlandskappe en woordlandskappe wat deur middel van woorde en beelde met mekaar in gesprek tree. Volgens Timothy Donaldson (2008:13-14) is die geluide wat deur 'n mens gemaak word wanneer gepraat word, 'n manier om spesifieke vorm aan klanke te gee, en klinkers is klanke wat in afsondering kan staan. Medeklinkers kan ook optree soos 'n *bindmiddel of bousteen* wat klinkers assisteer om volledig verstaanbare woorde te vorm, daarom kan klinkers en medeklinkers ook op 'n metaforiese wyse met mekaar in gesprek tree wanneer 'n woord (geskrewe of gesproke) gevorm word. Soos die *woordlandskap* 'n *stem* aan die *beeldlandskap* kan bied, kan die gedig ook metafories optree soos 'n medeklinker en die visuele kunswerk kan eweneens metafories optree soos 'n klinker.

Elke afdeling word ingelei deur 'n landskaps gesprek, wat bestaan uit 'n woordlandskap (afdruk van die oorspronklike visuele kunswerke deur Joan Miró) en 'n beeldlandskap (beeldgedig wat geskryf is na aanleiding van die visuele kunswerk). Daarna volg 'n fokusverskuiwing van die oorspronklike landskaps gesprek, wat bestaan uit 'n nuwe weergawe van die oorspronklike visuele kunswerk (wat voorgestel word deur 'n kleurverskuiwing van die oorspronklik kunswerk) en 'n nuwe weergawe van die oorspronklike beeldgedig (wat voorgestel word deur 'n versverskuiwings van die oorspronklike beeldgedig). Hierdie vyf landskaps gesprekke dien dan as inleiding tot die opeenvolgende losstaande woordlandskappe (gedigte) in die digbundel.

Elke afdeling word verder gekenmerk deur die gebruik van vyf kleure (die drie primêre kleure en die twee neutrale kleure), wat soos volg aan elke landskaps gesprek toegeken is:

- **Eerste landskaps gesprek:** swart
- **Tweede landskaps gesprek:** geel
- **Derde landskaps gesprek:** blou
- **Vierde landskaps gesprek:** rooi
- **Vyfde landskaps gesprek:** wit

Die keuse van die kleure is gemaak volgens die *kleurstemming* in elke afdeling wat ingestel is volgens die prominente kleur wat deur die landskaps gesprek, tussen die visuele kunswerk en beeldgedig in elke afdeling, opgeroep word en soos uitgelig is in Hoofstuk drie. Hierdie vyf kleure is ook sprekend van 'n wye spektrum van kleure wat geskep kan word deur die primêre kleure in verskillende verhoudings met mekaar te meng. Volgens Josef Albers (1979:1) is kleur die mees relatiewe medium in kuns. Albers voer verder aan dat kleure, deurlopend misleidend kan wees, en verskillende kleure altyddeur op mekaar inwerk en daarom in wisselwerking met mekaar tree; dit beïnvloed die visuele persepsie van die kleur en verander ook die stemming wat deur die kleur oorgedra word. Hierdie vyf gekose kleure kan ook as 'n bindmiddel of bousteen van kleur gesien word wat die verskeie kleurinterpretasies van elke afdeling aanmekaar verbind. Omdat kleure refleksies van ligstrale is, kan kleur ook in terme van ligbeginsels gesien word wat die beeldlandskappe en die woordlandskappe in gesprek met mekaar kan laat tree.

HOOFSTUK VYF: SLOT, SAMEVATTING EN BEVINDINGS

Die landskapkunstenaar Andy Goldsworthy het in die film *Rivers and Tides: Andy Goldsworthy Working with Time* (Riedelsheimer & Von Donop 2003) die volgende opgemerk:

The underlying tension of a lot of my art is to try and look through the surface appearance of things. Inevitably, one way of getting beneath the surface is to introduce a hole, a window into what lies below.

Net so kan die kreatiewe verbande tussen woordtekste en beeldtekste, wat in wisselwerking met mekaar kommunikeer, ook geïnterpreteer word as 'n venster of opening na die ontbloting van die gedeelde wortelstelsel wat visuele kuns en digkuns onderliggend aan mekaar verbind.

Woorde in 'n gedig beskik inherent oor 'n (onverklaarbare) aantrekkingskrag wat beelde in die gedagte-wêreld van die leser wil openbaar. Net so beskik visuele beelde in 'n kunswerk ook inherent oor 'n (onverklaarbare) aantrekkingskrag wat woorde en sinskepping in die gedagte-wêreld van die waarnemer wil omskryf. Saam beskik 'n gedig en 'n visuele kunswerk oor (onverklaarbare) poëtiese en visuele aantrekkingskragte wat elke bereidwillige ontvanger wil lei om stelselmatig deur die aanvanklik geslote oppervlak van die gedig of die visuele kunswerk te beweeg. Namate die gedig én die visuele kunswerk in samewerking die ontvanger deur verskeie interpretasievlakke lei, word die ontvanger blootgestel aan interpretasiemoontlikhede, wat stelselmatig deur die een vlak tot binne-in die volgende vlak beweeg. Die gedig openbaar letterlike refleksies teenwoordig in die visuele kunswerk, wat nie noodwendig met die blote oog raakgesien sou word nie. Net so openbaar die visuele kunswerk refleksies en kleure teenwoordig in die gedig, wat nie noodwendig tydens die lees van die gedig raakgesien sou word nie. Dit is asof die gedig die visuele kunswerk vanuit 'n letterlike oogpunt ondersoek en die visuele kunswerk weer die gedig vanuit 'n visuele perspektief ondersoek.

Na afloop van die praktiese en self-refleksiewe ondersoek na die kreatiewe verbande tussen visuele kuns en digkuns, is dit duidelik dat, indien 'n beeldgedig in die lig van 'n visuele kunswerk (wat as invalshoek vir die skep van die gedig gebruik is), prakties en kreatief ontleed word, verskeie interpretasiemoontlikhede in beide oorspronklike werke manifesteer.

Die visuele kunswerk kan die beeldgedig verruim en die beeldgedig kan die visuele kunswerk verruim deurdat beide tekstuur en kleur op verskeie interpretasievlakke in mekaar en deur mekaar ontbloot word.

Die metaforiese reis deur elke afsonderlike landskapsgesprek begin in *stilte*; die kreatiewe proses van ondersoek tydens die reis versteur die *stilte*; na afloop van die reis, soos die verskeie interpretasies uitgelig word, word die reis weer terug in *stilte* afgesluit. Die reis het begin by Joan Miró se visuele kunswerk getiteld *Photo: this is the colour of my dreams* en word afgesluit met die visuele kunswerk getiteld *Silence*.

Uiteindelik word die reisiger uitgenooi om in *stilte*, stap vir stap, deur die beeldlandskappe en woordlandskappe van die visuele kunstenaar én die digter te beweeg. Hy/sy word uitgenooi om self tydens die verbeeldingsreis soos verf te word wat nie deur lig vasgevang kan word nie, maar om soos lig, laag vir laag, weg te breek vanuit die verf en om na afloop van die reis met 'n nuutgeskepte perspektief terug te keer na die werklikheid, om eiesoortig aan die buitewêreld sy/haar verdiepingservaring tydens die reis te kommunikeer.

There is failure in every choice.

Art emerges from silence;
silence from one's place in the world.

Not that paint captures light
but that light breaks free from the paint.

– Anne Michaels (2000:89)

BIBLIOGRAFIE

- Abrams, MH. 1999. *A Glossary of Literary Terms*. Seventh edition. Boston: Heinle & Heinle Thompson Learning.
- Albers, A. 2000. *Selected Writings on Design*. Hanover: University Press of New England.
- Albers, J. 1979. *Interaction of Color*. London: Yale University Press.
- Barkan, L. 2013. *Mute Poetry, Speaking Pictures*. Oxfordshire: Princeton University Press.
- Bennett, C. 2010. *The Confident Creative: Drawing to Free the Hand and Mind*. Forres, UK: Findhorn Press.
- Bennett, C. 2013. *Making Art a Practice: 30 Ways to Paint a Pipe*. Forres, UK: Findhorn Press.
- Bettley, J. 2001. *The Art of the Book: From Medieval Manuscript to Graphic Novel*. London: V&A Publications.
- Beukes, M. 2005. Johannes Vermeer en Tom Gouws: 'n tekstuele diskoers deur pen en penseel. *Tydskrif vir Taalonderrig* 39(2), Desember:173-185.
- Bhabha, H & Tazzi, P. 1998. *Anish Kapoor*. London: University of California Press.
- Bisschoff, A. 1992. Sinestesia. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr: 489-492.
- Blake, W. 2006. *Songs of Innocence and of Experience*. Facsimile edition. London: Tate Publishing.
- Boshoff, W. 1980. *KYKAFRIKAANS*. Johannesburg: Uitgewery Pannevis.
- Cameron, J. 1995. *The Artist's Way: A Course in Discovering and Rediscovering your Creative Self*. London: Pan Macmillan Publishers.
- Candy, L. 2006. Practice Based Research: A Guide. *Creativity and Cognition Studios*. November 1-19. [O] Available: <http://www.creativityandcognition.com> Accessed on 8 May 2014.
- Cheeke, S. 2008. *Writing for Art: the Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester: Manchester University Press.
- Cloete, TT (red). 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Cohen, S. 2009. *Writing the Life Poetic: An Invitation to Read and Write Poetry*. Cincinnati: Writer's Digest Books.

- Collins, B. 2009. The Vehicle of Language. *Laphams Quarterly*. 6 July:sp. [O]. Available: <http://www.laphamsquarterly.org/essays/the-vehicle-of-language.php?page=all> Accessed on 28 August 2013.
- Combrink, L. 2011. Hidden Narratives: 'n oorsig oor die proses van konseptualisering en uitvoering in *Oor die eindings van die bladsy/Transgressions and Boundaries of the Page*, edited by F Greyling, I Marley & L Combrink. Katalogus/Catalogue for The Faculty of Arts, North-West University. Potchefstroom: Platinum Press:42-44.
- Combrink, L & Marley, IR. 2009. Practice-based Research: Tracking Creative Creatures in a Research Context. *Literator* 30, April:177-206. Davis, R. 2004. Joan Miró. *Abstract-art.com*. [O]. Available: http://www.abstract-art.com/abstraction/l2_grnfthrs_fldr/g028a_miro_personage.html Accessed on 8 May 2014.
- Cussons, S. 1979. *Sagte sprong*. Kaapstad: Tafelberg.
- De Botton, A & Armstrong, J. 2013. *Art as Therapy*. London: Phaidon Press.
- Dekel, G. 2006. Symbols of feelings and extraction of knowledge: A critical and practical exploration of the process of extraverted poetry making. *Science, People & Politics* 1(8), 12:[sp]. 24 Dec. [O]. Available: <http://www.gavaghancommunications.com/spsymbols.html> Accessed on 7 June 2014.
- De Lange, A.M. 1992. Mimesis. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr: 308-310.
- De Wet, K. 2007. Skoppensboer se lys beeldgedigte in Afrikaans. Voorheen aanlyn beskikbaar op die webruimte www.skoppenboer.co.za. Ongedateerde lys beskikbaar by <http://versindaba.co.za/2009/08/26/die-beeldgedig-in-afrikaans/> Besoek op 19 Oktober 2014.
- Donaldson, T. 2008. *Shapes for Sounds*. New York: Mark Batty Publishers.
- Drury, JP. 2006. *The Poetry Dictionary*. Second edition. Cincinnati: Writer's Digest Books.
- Dupin, J. 2012. *Miró*. Paris: Flammarion.
- Dutton, P. 2008. *bpNichol, Drawing the Poetic Line*. [O] Available: <http://www.thing.net/~grist/ld/DTTN-BPV.HTM> Accessed on 8 May 2014.
- Erben, W. 2008. *Miró*. 25th Anniversary edition. Köln: Taschen.
- Esrock, EJ. 1994. *The Reader's Eye. Visual Imaging as Readers' Response*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Filreis, A. 2002. *Beyond the Rhetorician's touch: Stevens Painterly Abstractions*. [O] Available: <http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/Stevens/talcoat-alh.html> Accessed on 1 March 2014.

- Finlay, IH. 1963. *Rapel: 10 fauve and suprematist poems*. Edinburgh: The Wild Hawthorn Press.
- Fischl, E & Saltz, J. 1986. *Sketchbook with Voices: Prompts and Inspiration from Contemporary Artists*. San Francisco: Chronicle Books.
- Geary, J. 2012. *I is an Other – The Secret Life of Metaphor and how it Shapes the Way we See the World*. New York: Harper Perennial.
- Glass, C. 2011. 'There's not much room for anything to go amiss': Narrative and arts-based inquiry in teacher education. *Issues in Educational Research* 21(2):130-144.
- Goldberg, N. 2014. *Living Colour: Painting, Writing, and the Bones of Seeing*. New York: Abrams Books.
- Greyling, F, Marley, I & Combrink, L (eds). 2011. *Oor die einders van die bladsy/Transgressions and Boundaries of the Page*. Katalogus/Catalogue for The Faculty of Arts, North-West University. Potchefstroom: Platinum Press.
- Grové, AP. 1988. *Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans*. Pretoria: Nasou Beperk.
- Gwynn, RS (ed). 1996. *Advocates of Poetry: A reader of American Poet-Critics, Modernist Era*. Arkansas: University of Arkansas Press.
- Higgins, D. 1987. *Pattern Poetry: A Guide to the Unknown Literature*. Albany: State University of New York Press.
- Hirsch, E. 1999. *How to Read a Poem and Fall in Love with Poetry*. New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company.
- Joan Miró Quotes*. [Sa]. [O]. Available: <http://joanmiro.com/joan-miro-quotes/> Accessed on 16 March 2014.
- Jonckheere, W.F. 1989. Die beeldgedig as genre. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 29(1), Maart:269-278.
- Jung, C. 1990. *The Spirit in Man, Art, and Literature*. London: Routledge.
- Kenner, H. 1971. *The Pound Era*. Berkeley: University of California Press.
- Kowitz, S. 2007. *In the Palm of your Hand: The Poet's Portable Workshop*. Maine: Tilbury House Publishers.
- Krieger, M. 1992. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. London: The Johns Hopkins University Press.
- Krige, U. 1962. *Éluard en die surrealisme*. Kaapstad: HAUM.
- Kroll, J & Harper, G (eds). 2013. *Research Methods in Creative Writing*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

- Leavy, P. 2009. *Method Meets Art: Arts-based Research Practice*. New York: The Guilford Press.
- Lee, RW. 1940. Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting. *The Art Bulletin* 22(4):197-269.
- Loizeaux, EB. 2008. *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Markiewicz, H & Gabara, U. 1987. Ut Pictura Poesis ... A History of the Topos and the Problem. *New Literary History, On Poetry* 18(3) Spring:535-558. The Johns Hopkins University Press. [O]. Available: <http://www.jstor.org/stable/469057> Accessed on 24 February.
- McNiff, S. 1981. *The Arts and Psychotherapy*. Springfield: Charles C Thomas Publishers.
- Meisler, S. 1993. *For Joan Miró, Poetry and Painting were the Same*. [O]. Available: <http://www.stanleymeisler.com/smithsonian/smithsonian-1993-11-miro.html> Accessed on 11 June 2012.
- Merton, T. 1955. *No Man is an Island*. Florida: Harcourt Brace & Company.
- Metzger, P. 2001. *An Artist's Illustrated Encyclopedia: Techniques, Materials and Terms*. Ohio: Northlight Books.
- Michaels, A. 2000. *Poems*. London: Bloombury Publishing.
- Michaels, A & Eisenstein, B. 2013. *Correspondences*. New York: Alfred A. Knopf.
- Mink, J. 2000. *Miró*. Köln: Taschen
- Miró, J & Éluard, P. 1993. *Miró: A Toute Épreuve*. New York: George Braziller.
- Mitchell, WJT. 1986. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moorman, H. 2006. Backing into Ekphrasis: Reading and Writing Poetry about Visual Art. *The English Journal* 96(1), September: 46-53. [O]. Available: <http://www.jstor.org/stable/30046662> Accessed on 8 March 2014.
- Motherwell, R (ed). 1981. *The Dada Painters and Poets – An Anthology*. Second edition. Harvard: Belknap Press.
- Nel, A. 1989. *Die oog in die poësie van D.J. Opperman*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Pretoria, Universiteit van Pretoria.
- Nel, A. 2001. Die kleur van vers en verf: Antjie Krog in gesprek met Marlene Dumas. *Literator* 22(3), November:21-38.

- Nel, A. 2009. Sewe M-bleme vir Marlene (van Niekerk) en Marlene (Dumas): 'n Metatekstuele lesing van *Memorandum: 'n verhaal met skilderye*. LitNet Akademies 6(3), Desember:110-131.
- Odendal, FF & Gouws, RH. 2005. *HAT: Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Kaapstad: Pearson Education.
- O'Donohue, J. 2007. APM, American Public Media: *On Being*. The Inner Landscape of Beauty. Interview by author. [Transcript]. 26 January 2012. Minneapolis. [O]. Available: <http://www.onbeing.org/program/inner-landscape-beauty/transcript/1125> Accessed on 5 July 2014.
- Orban, C. 1997. *The Culture of Fragments: Words and Images in Futurism and Surrealism*. Amsterdam: Editions Rodopi.
- Oxford Dictionaries. *Language Matters*. 2014. [O]. Available: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/tag-cloud> Accessed on 4 March 2014.
- Padel, R. 2008. *The Poem and the Journey: 60 Poems for the Journey of Life*. London: Vintage Books.
- Pienaar, H. 2013. *Die "fotogedig" met spesifieke verwysing na die bundel Notas uit die Empire*. Ongepubliseerde M.A-verhandeling, Pretoria, Universiteit van Pretoria.
- Pereira, E. 2010. Beeldspraak. *Literêre terme en teorieë*. [A]. Beskikbaar: <http://www.literaryterminology.com/index.php/9-b/19-beeldspraak> Besoek op 31 Mei 2014.
- Pieterse, HJ. 1988. Pen en penseel: Die rol van die skilderkuns in die poësie van Sheila Cussons. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 28(3), September: 254-267.
- Riedelsheimer, T (dir) & Von Donop, A (prod). 2003. *Rivers and Tides: Andy Goldsworthy Working with Time*. London: Skyline Productions.
- Rilke, RM. 2000. *Letters to a Young Poet*. Novato, CA: New World Library.
- Rogers, FR & Rogers, M. 1985. *Painting and Poetry: Form, Metaphor and the Language of Literature*. London: Associated University Press.
- Salvador, A. 2011. *Draw with ... Joan Miró*. London: Frances Lincoln Publishers.
- Scheepers, R & Kleyn, L (red). 2012. *Die Afrikaanse Skryfgids*. Johannesburg: Penguin Books SA.
- Scobie, S. 1997. *Earthquakes and Explorations: Language and Painting from Cubism to Concrete Poetry*. Toronto: University of Toronto Press.
- Stevens, W. 1965. *Necessary Angel: Essays on the Reality and the Imagination*. New York: Random House USA.

- Stewart, S. 2011. *The Poet's Freedom: A Notebook on Making*. Chicago: Chicago University Press.
- Surrealism in Literature and the Arts*. 2009. [O]. Available: <http://www.lotsofessays.com/viewpaper/1689552.html> Accessed on 26 February 2009.
- Taljaard-Gilson, G. 2002. Die wisselwerking tussen skryfkuns en beeldende kuns. Ongepubliseerde DLitt-verhandeling, Pretoria, Universiteit van Pretoria.
- Umland, A. 2008. *Joan Miró: Paintings and Anti-Paintings, 1972-1937*. New York: Museum of Modern Art.
- Urveti, R. 2012. *I Saw a Peacock with a Fiery Tail*. Chennai, India: Tara Books.
- Vaessens, T. 2013. *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt.
- Van Gorp, H & Ghesquire, R. 1991. Vierde hersiene druk. *Lexicon van Literaire Termen*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Van Staden, I. 2003. *Watervlerk*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- Van Zyl, S. 2010. *Die verwoorde beeld: 'n ekphrastiese analise en vergelyking van H.J. Pieterse en T.T. Cloete se beeldpoësie*. Ongepubliseerde Honneurs, Potchefstroom, Noordwes Universiteit.
- Von Wiese, S & Martin, S. 2008. *Joan Miró: Snail Women, Flower Star*. Munich: Prestel Verlag.
- Weber, S & Mitchell, C. 1995. 'That's funny, you don't look like a teacher'. *Interrogating Images and Identity in Popular Culture*. London: The Falmer Press.
- Whyte, D. 2011. *The House of Belonging*. Washington: Many Rivers Press.
- Wilson, S & Lack, J. 2008. *The Tate Guide to Modern Art Terms*. London: Tate Publishing.