

Reisiger in die grensgebied

deur Marlene van Niekerk

As na die werk van Adriaan van Zyl verwys word, sou die kunsteoretici praat van “perseptuele realisme”. ‘n Mens vra jou af: Hoe kry hy dit so werklikheidsgetrou reg? ‘n Groot deel van die plesier by hierdie werk is inderdaad die verstommende vakmanskap daarvan. Maar daarmee is net die helfte vertel. Die meeste van die skilderye het tot onderwerp afgeleë landskappe met verweerde halfindustriële of ander funksionele strukture as tema. Hierdie inhoude laat mens met ‘n tweede vraag: Wat beteken dit? Wat is die storie hieragter?

Die digter Uys Krige het myns insiens die essensie van hierdie storie as volg uitgedruk: “Die hart *bewaar* sy verdriet/oral in elke landgebied.” (my kursivering). “Bewaarde verdriet” is iets heel anders as “rou” verdriet. ‘n Mens sou kon praat van “gedroogdoekte verdriet” of “verdriet onder kuratorskap”. Van Zyl se werke kan daarom beskryf word as voorbeelde van “Suid-Afrikaanse Elegiese Realisme”. Elegie word hierby verstaan as ‘n estetiese term, dit benoem ‘n keuse vir ‘n artistieke vorm waarin treurnis gegiet word.

Vuurtorings

Die ruwe kuste van sy *unheimliche* vaderland is maar een van die afgeleë grensgebiede wat die kunstenaar steeds in sy skildersloopbaan bly opsoek met sy ou Pentax-kamera as eerste instrument van die melankolie. Hierdie onderwerp het die skilder in die negentigerjare ook na Frankryk geneem waar hy vuurtorings en skeepswrakke op verskillende plekke langs die Franse kus geskilder het. Ook strukture wat seereddingstoerusting en kuswagte huisves, het hom hier geïnteresseer.

Oorgange, grense tussen land en see, bogrond en ondergrond, binne en buite, lewe en dood is plekke wat verandering, vervaging en uitwissing sinjaleer. Hulle is gevaarlik, daarom word hulle gemerk. Hiertoë dien grenslyne, uitkyktorings, ingange, piere, skansstrukture, stutpilare, skagsteiers, baksteenbunkers en uiteindelik skamel bakens wat die laaste uithoeke van bewoonbaar-, begaanbaar- of toe-eienbaarheid merk. Die merke self wys heen na die weerloosheid en eindigheid van die mens. Die gestaltes van vuurtorings, ‘n besonder dramatiese spesie van hierdie grensmerkers, is in Van Zyl se komposisies gelaai met betekenis, met die sin of die grondliggende “verhaal” wat sy werk besiel. Voorlopig kan mens hierdie verhaal benoem as ‘n verhaal van ‘n heel spesifieke soort “verlies” en die

sobere herdenking daarvan.

Stillewes

In die volgende tentoonstelling getiteld *Stillewes (Desember 2000)* was die fokus op die oorgangsgebied by uitstek, by name die graf en die begraafplaas. Hier het dit steeds duideliker geword waarom dit die skilder gaan: die uitwerking van tyd op die grensmerkers self, die kopsteen, deksel en grafattribute. Die kyker kon haar hart ophaal aan glasstolpe waaronder blomme van geveerde onverglaasde porselein steeds silweriger verbleik. Die verweer en verval was afleesbaar aan die detritus van gruis, gebreekte skulp en fragmente van porselein. Dit alles was genoteer onder felle lig en “wilde” skaduwees met aangewaaide stof en klippertjies wat die beeld voltooi.

Verder kon 'n mens jou verkyk aan geekte engele van marmer, neigend en gebarend in die barre landskappe van die Karoo en die Weskus. Mens het begryp: Daar wil niks intuisionisties of impressionisties aan hierdie uitbeelding van teloorgang wees nie, die desolasie word nie op die wyse van 'n algemene indruk of oorsig gesuggereer of “uitgedruk” nie.

Die verlatenheid word eerder “uitdruklik” gemaak deur 'n onbewoë aandag aan versigtig uitgesoekte besonderhede. Dat dit hier gaan om 'n ontginning van skoonheid in een van haar meer onbarmhartige gedaantes was duidelik. Die term “nature morte” het 'n ekstra lading bygekry.

Reisverslag

In die laaste tentoonstelling, *Reisjoernaal/Travelogue*, betref dit 'n ewe noukeurige dokumentasie van drie desolate omgewings: Die ruïnes van industriële geboue en verlate diamantdorpe van die Namibiese Skedelkus, die uitgeputte kopermyne van die Noord-Kaap, en die Tygerberg-hospitaal in Belville. Die insluiting van laasgenoemde op die roetekaart, het daarmee te maak dat die skilder in 2004 enige tyd daar moes deurbring.

Van Zyl se hospitaaleksterieure herinner aan die verstilde argitektuur, byna mausoleumagtig, van een van Giorgio de Chirico se bevreedende skilderye, naamlik die enigins eufemisties getitelde: *Die melankolie van 'n Skone Dag*. Al wat by Van Zyl ontbreek, is die liggende klassieke figuur, nadenkend op die betonsitplek by die ingang tot die

hospitaal.

Hiermee is die drie kwessies aangestip wat 'n besigtiger van Van Zyl se werk besighou: Eerstens die tema van grense en oorgange wat 'n ritualistiese gewig kry deur die telkense herbesoek daarvan. Die tweede aspek is die bemoeienis met tyd en verganklikheid, dit wil sê die aandag aan die "natuurlike" verval van die grensstrukture. Laasgenoemde is altyd duidelik herkenbare historiese instansies van die Suider-Afrikaanse landskap: Brûe omspoel deur getye, geboue verswelg deur sand, staalkonstrukses aangevreet deur roes en omfloers van roet. En laastens is daar die spanning tussen enersyds die "rou" geskiedenis van aftakeling, ontbering, ontheemdheid, en andersyds die afstandelike weergawe daarvan in "koel" en uitvoerige detail.

Die melankoliese miniaturis: invloede en die estetika van ongeborgenheid

In gesprekke met die skilder kom sy voorliefde vir skilders uit die 17de en 18de eeu meer as een keer na vore. Hy verwys na Poussin en sy "goue melankolie", na Chardin en Watteau, na die sfeer van oorgang en herfsty wat hulle werk deurhul. 'n Skildery wat hom nog altyd beweeg het, is Watteau se *Vertrek vanaf die eiland van Cythera*. Vanaf die meesters van die Franse Barok trek Van Zyl sy eie lyne van invloede vorentoe en agtertoe in die tyd, na die towenaar van lig en detail, Vermeer; na Velásquez, *the painters painter*; na Caspar David Friedrich, die Duitse romantikus, en na 'n magiese realis soos Balthus. Aan die einde van die lys staan die Amerikaanse realiste soos Eakins, Hopper, en die Spanjaard Antonio Lopez García.

Uit hierdie amalgaam van invloede kom 'n mens tot 'n beter begrip van Van Zyl se agenda. Mens het in sy werk te doen met "werklikheid" maar dan met 'n sonderling verhewigde en verdiepte "werklikheid". Want dit is nie net die uitvoerige rapportage nie, maar juis ook die selfbewuste koestering van die so-heid van desolate ruimtes wat die "pynlike" maar "genoeglike" gevoel van treurnis aan hierdie werk verleen.

Hierdie treurnis is nie van die soet sentimentele soort nie, maar behoort vir hierdie kyker, tot die killer romantiek van die *uncanny*, oftewel die onheilspellende. Dit is 'n romantiek van die bespooktheid/*hauntedness* van gewone dinge soos baksteenmure, roestige sinkplaat, liggroen water in 'n ou binnehuisse swembad, die soort oppervlaktes waarteen mens jou altyd weer vasloop selfs al wil jy so ver as moontlik daarvan probeer wegkom.

Hierin huis 'n paradoks: Die omineuse dinglikheid van oppervlaktes maak dit onmoontlik om werklik te reis na 'n verlossende "vreemde" of "ander" plek. Orals arriveer ons in die bekende vervreemding van dinge soos hulle is, "hier of in Madrid" soos die digter sal sê. Die kunstenaar konfronteer mens met wat jy meestal wil onderdruk en wegsaneer uit jou gesellige, selfbegogelende daaglikse beleving van dinge. Hy herinner jou aan die spesifiek Suid-Afrikaanse modulaties van beboude *unheimlichkeit*. Die skrywer W. G. Sebald se opmerking oor die realistiese werk van Jan Peter Tripp kan hierby ter verheldering aangehaal word:

"The longer I looked at the picturesthe better I understood that behind the surface a dread-inspiring depth is concealed. It is the metaphysical lining of reality, so to speak".

Freud en die terme "melankolie" en "unheimlichkeit"

In plaas van *metaphysical lining* sou mens kon praat van *psychological lining*". Dit is uiteindelik 'n innerlike of psigologiese dimensie wat in hierdie werk neerslag vind, hoeseer ook ontdaan van "ekspressie" en "gevoelvolheid" in die populêre sin van die woord.

Die duidelike behae wat die skilder put uit die "afstandelike" en beheersde weergawe van halfvergane industriële strukture kan miskien gesien word as die neerslag van "obsessiewe rou" in die tegniese sin van die woord. Hierby ter sprake is Freud se onderskeid tussen melankolie en 'n sogenaamd gelukkende rouproses. By laasgenoemde word die verlore objek met verloop van tyd losgelaat, by eersgenoemde word dit binnegehaal en gekoester.

By Van Zyl sou mens kon spekuleer, gaan dit nie soseer om die verlies van enige spesifieke objek nie maar om die verlies van die werklikheid as heem, as tuiste. Die skilderlike "rou" gaan miskien om die werklikheid as ontledigheid. Waarvan is dit ontledig? kan mens vra, dit is dan juis so vol van besonderhede. Myns insiens speel die volheid van detail juis mee om 'n gebrek aan te dui, die gebrek aan *heimlichkeit* in die sin van geborgenheid. Die werklikheid in die skilderye van Van Zyl is ontdaan van heemlikheid, van die geborgenheid van "tuiste". Dit is noukeurig beroof van enige Arkadiese glans. Hy soek die werklikheid juis op in sy on-Arkadiese gestaltes. Die onderwerpe wat hy selekteer en met mekaar kombineer in sy uitstalling is hiervan die onomstootbare bewys.

Mens sou kon aanvoer dat die opsetlike vertoef in die *unheimliche* 'n "terapie van ontugnugtering" is wat die kunstenaar bied aan ons almal wat alte graag en alte maklik wil "tuis" voel. Die verwyf in die ongeborgenheid, herinner mens aan die voorlopigheid van elke vestiging, trouens dit maak die gevestigdheid self tot iets *uncanny*. Mens hoef nie ver te

soek na populêre skilders wat die “heemlikheid” tot so ‘n mate wil bevestig dat hulle op aanvraag hulle doeke beskilder met blompotte in die kleure wat sal pas by hulle kunsliefhebbende kliënte se sitkamerstelle nie! Nadat mens na van Zyl se werk gekyk het, staan egter die vertroudeste straathoek in ‘n kaler lig.

Fotorealisme

Oor sy verhouding tot die Amerikaanse fotorealiste is die skilder duidelik. By hom is die foto alleen maar ‘n bron, alleen maar materiaal. Die foto is nie self onderwerp van sy skilderye soos byvoorbeeld by Amerikaners soos Chuck Close en Malcolm Morley nie. Hulle was geïnteresseerd presies in die vaaghede en kleurdistsies, die vlakheid van die foto self, en het dit direk gekopieer op doek.

Vir Van Zyl is die foto ‘n vertrekpunt, ‘n geriefsmiddel. Hy kan nie al die maande wat dit vat om ‘n skildery te voltooi aan die Skedelkus sit en elke dag sy esel ter plaatse opstel nie. Die foto is die voorwerp van noukeurige analise en die geanaliseerde dele word in ‘n samehangende verband van kleur en detail en komposisionele balans herintegreer op doek.

Daarby geld ‘n haas obsessiewe getrouheid aan proporsies en perspektief soos klassiek verstaan. Hy het sy “huiswerk” gedoen, vertel die skilder, hy het die rye bakstene op die mure van sy Tygerberg letterlik getel, anders, sê hy, kry ‘n mens maklik ‘n wanproporsie tussen die vensters en die bakstene. En jy wil dit nie mis nie, sê hy, die spesifieke naargeestigheid van daardie skurwe baksteen-oppervlaktes van die Suid-Afrikaanse sewentigs-styl van openbare bouwerke.

Mens dink hier aan Gombrich se opmerking in *Study in the Psychology of Pictorial Representation* dat selfs die realis wat met die mees pynlike presisie werk, slegs ‘n beperkte aantal tekens op die oppervlakte van ‘n skildery kan akkommodeer. Gombrich skryf:

“to co-ordinate his colour schemes beyond the bounds of the visible, in the end, when it comes to the representation of the infinitely small, he will have to rely on suggestion. When we stand in front of a picture by Jan van Eyck... we are convinced that he succeeded in depicting the inexhaustible wealth of detail in the visible world. One has the impression that he painted every stitch in the gold damask, every hair on the angels head, every fibre in the wood separately, for its own sake. And yet this is out of the question, however devotedly he may have worked with his magnifying glass.”

Die effek van skaal

Die effek van Van Zyl se werk het origens veel te doen met die klein skaal waarop hy werk. Mens sou kon praat van 'n effek van minaturisering. Deur die verkleining van gerepresenteerde ruimtes verkry die werk 'n intensiteit wat die blik vashou. Aandag word afgedwing deur die kompressie van detail in die origens realisties weergegewe ruimtes.

Anders as wat die filosoof Bachelard oor die algemeen van die effek van miniature wil beweer, is hierdie miniature wêreld afgebeeld in Van Zyl se skilderye nie uitnodigend vir drome van intimiteit en bewoonbaarheid nie. Hier het ons te make met miniature van verlatenheid, onbevolkte dorpe en fabriek, huise sonder geluid of wappering, plekke wat aan die kyker alle drome van bewoning ontsê terwyl dit slegs haar oog dwing om te vertoef by die besonderhede, van huishoek tot daknok, van sonkant tot slagskadu, van stom fassade met oop maar leë vensters, van verweerde wagkamers sonder wagtendes.

Waar die wêreld meestal deur ons waargeneem word in 'n troostende "indruk" of 'n sussende "oorsig" word ons hier deur die *discursive impishness* van die melankoliese miniaturis van detail tot detail gestuur en tot aandagtige observasie van bespooktheid gedwing. Bachelard vertel van 'n monnik wat sonder 'n gebed in sy hart na sy uurglas durf staar het en plotseling verskrik was deur 'n oorverdowende gedreun en gekraak, vatbaar skielik vir die hoorbare katastrofe van die tyd.

Mens sou hierby kon aansluit en jou medekyker by Van Zyl se doeke kon vermaan: Hoor na die tappende leegheid van die ou swembad in Langstraat, die zoemende skagte van verstilde lug in die binnehowe van Tygerberg, die harde gefluister van vergange stemme in die wagkamers.

Sosiale kommentaar?

'n Vraag wat mens kan stel is of die skilder se "hospitaalwerk" stille kommentaar is op die dubbelsinnige openbare diskoers van die mediese bedryf. As mens blaai deur die gedenkboek van Tygerberg-hospitaal, geskryf ter geleentheid van die amptelike opening onder leiding van die publisiteitskomitee, maak dit in die hoofstuk "Die plek van die hospitaal in die gemeenskap" gewag van "Onderlinge vertrouwe".

Onder daardie hofie lees mens die volgende: "In so 'n groot opset soos die Tygerberg-hospitaal kan dit so maklik gebeur dat 'n persoon wat daar vir behandeling opdaag,

heeltemal verlate voel. Met die dienslewering in die hospitaal word daar ernstig getrag om die pasiënt as 'n 'mens' te behandel en nie bloot as iemand met 'n siekteverskynsel nie . . . Dit word dan ook vertrou dat hierdie hospitaal nie slegs gesien sal word as 'n koue en onpersoonlike kolos daar aan die voet van die Tygerberg nie, maar as 'n plek met innig menslike warmte en 'n toevlugsoord vir die liggaamlike en geestelik vermoeide."

In sy voorwoord skryf die destydse administrateur van die Kaapprovinsie L.A.P.A Munnik:

"Dit is 'n blywende monument vir al die manne en vroue wat alles gegee het en alles opgeoffer het in ons nimmereindigende stryd teen siekte lyding en dood. Dit is ook 'n monument vir die geneesheer se dors na kennis".

In duidelike teenspraak hiermee word onder die hofie "Styl en Afwerking" verklaar:

"Daar is geen vertoon of pre-okkupasie met styl in die ontwerp van die geboue nie...Alles is gerig op die funksionele sodat 'n groot verskeidenheid van aktiwiteite en dissiplines gehuisves kan word."

In Van Zyl se Tygerbergreeks volg die kyker die reisiger vanaf brutale eksterieure via troostelose wagkamers na 'n "binnekamer" wat geen sweem van enige geborgenheid inhou nie. Die skildery van die leë oopgeslaande hospitaalbed kry deur sy jukstaposisie met die skildery van die deinende watermassa daarnaas die allure, onder andere, van 'n onthutsende "vlot van Medusa" (vergelyk die bekende skildery van Gericault), waarop hier 'n akwatiese reis in die dieptes van die "funksionaliteit" volbring moet word. Die bedskildery is 'n gedenkstuk vir die weerloosheid van die liggaam in "operasionele" gebied.

Die engel van die geskiedenis: op die spoor van koper en diamant

Geen reis is onskuldig nie. Elke reis word onderneem met 'n "voorbegrip". Selfs al weet die reisiger nie wat hy presies gaan sien nie, word elke reis 'n trajek van "herkennings" van daardie voorbegrip. Die reis van die toeris, die etnograaf en die pelgrim word gedryf nie net deur 'n "voorbegrip" nie, maar ook deur komplekse begeertes. Dienooreenkomstig slaan die skilder 'n koers in met 'n "rede" en herken hy "sy" onderwerpe met 'n gevoel van genoegdoening.

Die koperberg

Die skilder vertel: Die kopermyn by Nababeep is uitgewerk. Alleen 'n smeltery is nog daar aan die gang, die erts word van elders af aangebring. Die geboue en strukture het

merendeels in onbruik verval. Hulle moet mettertyd van regeringsweë volledig afgebreek en verwyder word. Die aarde daar is hol, een van die koperberge bekend as Bruintjeskop het op 'n dag ingestort, 'n hele berg het oornag in 'n gat verander.

Dit is duidelik dat die skilder se tog 'n uitgetrapte spoor gevolg het, en dat hy iets anders op die oog gehad het as minerale rykdomme. 'n Vergelyking met die eerste reisigers maak die verskil des te duideliker.

In die *Dagh Register* van Simon van der Stel lees mens van die wedervaringe van die eerste Europese besoekers aan die streek, die eerste uitstippelaars van wat mettertyd bekend sou staan as “die koperroete”. Die logboek bevat 'n reeks illustrasies van die hand van die apteker Hendrik Claudius. Op 'n afbeelding (hierbo) van die koperdraende gebied is die pieke met A gemerk en as volg geannoteer: (afkortings en leestekens van die historiese teks is aangepas ter wille van leesbaarheid):

“Dit is de kopere bergh door den Edelen Heer Commandeur. Simon van der Stel, den 21 October 1685 ontdeekt, en ruym 10 mylen verre persoonlyk gevisiteerd, en doorgaans een ganck en ader, die van onder uyt den grond op, tot den top van de bergh klimt, en ten minsten van 8 tot 9 voeten dogh merendeels van 2 a 3 Roeden breette ganschelyk van een Couleur en met spaans groen uytgeslagen bevonden.”
Verder is daar 'n aantekening van die eerste uitgrawings en die eerste “schoot” op Saterdag 27 Oktober “die wel succereerde en by sonder schoon mineraal opwierp vande welcke De Heer Commandeur eenige smolt om te zien of het inderdaad soo was als sy haer vertoonde.”

Die kloof wat met C aangedui is op die tekening word as volg beskryf:

“Een fonteyn of gestadig lopend beekje met alsulecken ried als in't Vaderland val beyder zyds bewassen.”

Verderaan is daar 'n tekening van die bont houtkapper met die byskrif:

“Deese vogel wordt in 't land van de Namaquaas en voornamentlyck omtrent de mineralen bergen in kreupel bosch gevonden en door haar Thoucocos genaamd [en] fluyt seer liefflyck...”

In 'n lang sprong van assosiasie onthou ek Van Zyl se verwysing na die skildery van Poussin waar die pastorale figure van herders, 'n melankoliese vriendin en die riviergod Alpheus hulle buig voor 'n tombe met die onhutsende inskripsie:

“Et in Arcadia ego”.

Hierdie teks word deur sommige kunshistorici allegories vertaal as “Selfs in Arkadië huis ek, die dood”. ‘n Ander interpretasie is dat mens dit as die grafskrif vir ‘n jong herder moet lees:

“Ook ek het eens in Arkadië gewoon.”

Op Van Zyl se skilderye getiteld *Koperberg*, sien mens geen fonteine meer, alleen die vergroude lig, die swart roet op die sinkgeboue, die pype en stelladies. Dit het ‘n berg geword van skrootmetaal, ‘n enkele stoomstraal wat sis uit die skrewe, vaalgrys sand is opgehoop tussen die staalstrukture. Eenkant in die diep skaduwee ontwaar die kyker ‘n oop voertuig net-net sigbaar in die swart skaduwee. Verder is daar geen teken van lewe nie. Die onheil is voelbaar. Die skilder beskryf dit as ‘n “heksekombuis, ‘n bouse meccano-stel.”

Op een skildery is ‘n deel van die konstruksie uitvergroot sodat mens die aanvretinge van die tyd op die sinkplaat en die staaltenks duidelik kan sien. ‘n Roestige graal sou mens kon dink, een waarvan die vonds geen naïewe hergeboorte beloof nie, maar dalk wel ‘n moeiliker soort stigting inhou.

Die kus van die dood

Vanaf die distopie van die uitgewerkte Noord-Kaapse kopermyne gaan die reis eers na Keetmanshoop en Marienthal waar foto’s geneem word van ‘n ou watertoring en van die grimmige bunkerwalle van die Hardapdam en vandaar reg wes na die woestynreservoirs van die *Sperrgebiet* by Kolmanskop waar die eerste diamant gevind is vier jaar voor die Eerste Wêreldoorlog.

In die hoofstuk “Death and Diamonds” in ‘n boek getiteld *The Coast of Treasure* deur die skrywer en joernalis Lawrence Green lees mens oor die legende van die Duitse spoorwegwerker August Stauch wat aan die hoof van ‘n swart werkspan verantwoordelik was vir die wegsnit van honderde tonne woestynsand van die pasaangelegde spoorlyn. In Green se verbeelding word die situasie as volg afgekort: “Stauch saw a glitter in the yellow dune. He picked up a fragment which looked like smooth glass. “Diamond, baas, “ declared a coloured labourer, James Kolman, who had worked on the Kimberley fields.” Vir die skilder is die “blom van die baai” nie ‘n diamant nie, maar ‘n ou reservoir in die woestyn.

Vandaar gaan die reis na Elizabethbaai en Lüderitz. Laasgenoemde, oorspronklik Angra Pequena genoem, is die plek waar Diaz in 1486 ‘n baken opgerig het en waar mettertyd lank voor die tyd van die diamante ‘n nedersetting van guano-rapers en robbejagters gevestig

was. Green beskryf die aanvang van die Duitse kolonie en die volksmoord deur die Duitsers op die Herero's tydens die opstand van 1904. Die Duitse maghebbers het die inheemse gevangenes laat kreppeer het op Shark-eiland in die baai van Lüderitzbucht. Op die gelyknamige skildery deur van Zyl staan die vuurtoringstellasie op Shark-eiland. In Green se fantastiese strokiesprenttaal word die opwinding ná die ontdekking van diamante as volg beskryf:

“Within a few months a roaring mining camp had grown up around the parched shores of Lüderitz Bay - a second Kimberley in the wilderness of South-West Africa. Beer Halls, hotels and shops sprang up in the feverish, reckless atmosphere of this new El Dorado. Flaxen barmaids arrived. Over all floated the German eagle”.

Later is hierdie gebiede afgekamp en aan streng bewaking onderwerp. In 2003 het die skilder 'n vliegrit oor dele van hierdie Sperrgebiet onderneem ten einde foto's te neem. Die neerslag daarvan sien mens byvoorbeeld in die skildery getiteld *Centraal Wasche Kolmanskop*. Die fassade van 'n diamantwassery lê soos 'n boeg in 'n baai van sand. Hierdie skildery vorm 'n teenstuk vir 'n ander een van 'n regte skeepswrak, die guanoboot Otavi wat in 1948 in Spencerbaai gestrand het. Albei skilderye wen aan drama deur die hoë perspektief. Die oorsig oor die landskap suggereer dat die eb en vloed van sand en water ander ruïnes en wrakke, vlak onder die oppervlakte, sal onthul en die tans onthuldes weer sal verberg.

Vanaf die oorsigperspektief beweeg die skilder jou oog na 'n interieur waarvan die binnekant reeds geswig het voor die wind en weer. Dit is 'n eermalige teater in Elizabethbaai waar die prosceniumboog reeds ingestort het, die pleister verbrokkel het en sand opgeloopt is in die hoeke. Die kyker staan versteld. Verbeel mens jou die swaar val van 'n fluweelgordyn? Hoor mens die verre naklank van ry op ry bleek klappende hande? Sou die applous tussen hierdie mure bewaar wees soos geruis in 'n skulp? Sou hier êrens 'n stukkie spieël wees onder die sand, met laag op laag daarin opgeslaan lewendige beelde van vroeër?

Mens dink aan die verbeelding van Lucretius in *On the Nature of the Universe* waarvolgens dinge hulle eie beelde afgee in die vorm van eindeloos aanwaaiende efemere vliese sodat ons dit kan absorbeer in die vogte van ons oog. Wat ons “sien” noem is inder daad 'n ingewikkelde proses. Die grootste gedeelte van sien is herkenning, volgens die vorme van aanskouing soos Kant dit wou hê, volgens die vorme van verlange soos Freud dit wou hê, na die lewe, en na die dood. Die skilder se reis is onvermydelik ook na innerlike grensgebiede.

Die verlore paradys

As mens voor die skildery van die “nekropolis”-agtige Lüderitz vanaf die hoogte langs die Felsen Kirche vandaan sien, is jou oog reeds voorberei deur die skilder. Hy het jou ‘n kinderboek., as een van sy bronne laat sien, die sprokie van Raponsie. Dit eindig met die prins en Raponsie arriverend op die hoogte bokant die prins se fraai burgstad. Die stadjie is geleë in ‘n knusse baai met skepe wat onder volle seil aankom en wegvaar. Dit is ‘n Arkadië aan see waar die waters kalm en verwelkomend is. Die teks daarby lui:

“The royal prince took her with him into his kingdom and made her his queen, and they lived long and happily ever after.”

Mens sou kon spekulêr dat nie net die laaste illustrasie in die sprokiesboek die skilder visueel as bron gedien het nie, maar ook die teks. Op die hoë uitsigpunt by baie van Van Zyl se panoramas van verlatenheid, staan by implikasie nie ‘n figuur wat terugkeer na ‘n *heimat* nie, maar eerder ‘n toeskouer wat ons vir Suid-Afrikaanse doeleindes sekerlik verder sou kon uitwerk, en wel op die patroon van Walter Benjamin se “engel van die geskiedenis”.

Die verwysing hierby is na ‘n skildery van ‘n engel deur Paul Klee getitel *Angelus Novus* wat lank in die besit was van Benjamin, die Joodse kultuurfilosoof. In sy negende tese oor die filosofie van die geskiedenis, skryf Benjamin as volg:

“A Klee painting named “Angelus Novus” shows an angel looking as though he is about to move away from something he is fixedly contemplating. His eyes are staring, his mouth is open, his wings are spread. This is how one pictures the angel of history. His face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees the single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise, it has got caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them.”

Miskien lê die komplekse plesier van kyk na die werk van Van Zyl juis daarin dat elke skildery die kyker voelbaar konstrueer as die engel van die katastrofe genaamd geskiedenis. Sy word verlei om te kyk na wêreld wat vir altyd verlore is, en om, as innerlike aandag oefening daarby, haar vlerke gestrek te hou in die tuisteloosheid.

Aangehaalde bronne

Alter, R. *Necessary Angels. Tradition and Modernity in Kafka, Benjamin and Scholem*. Cambridge. 1991.

Bachelard, G. (vertaal deur J. R. Stilgoe) *The Poetics of Space*, Boston. 1994 (1958).

Breëreelingskomitee Tygerberg-hospitaal. *Tygerberg-Hospitaal Gedenkboek* (ter geleentheid van die amptelike opening op 1 Oktober 1976.)

Gombrich, E.H. *Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford. 1960.

Green, L. *The coast of Treasure*. Londen. 1933.

Green, L. *Lords of the Last Frontier*. Kaapstad. 1952.

Sebald, W.G. en Jan Peter Tripp. *Unrecounted* München. 2004.

Waterhouse, G. (red). *Simon van der Stel's Journal of his Expedition to Namaqualand 1685 with forty four Plates and a Sketch Map*. Londen. 1932.

Met waardering en erkening aan die insigte verwerf in gesprek met Adriaan van Zyl. – MvN.

- Die artikel het oorspronklik in die bylaag *By* in *Die Burger* verskyn op 4 Desember 2004 by geleentheid van Adriaan van Zyl se vyfde en voorlaaste solo-uitstalling onder die titel *Reisjoernaal/Travelogue* wat in die Stellenbosch Universiteit-kunsgalery aangebied is.
-