

HOOFSTUK EEN

INLEIDING

Willem Boshoff is a conceptual artist focusing primarily on Installation art, languages and text, botany and sculpture. His works have several underlying tones; biblical, political and botanical. ...
(Boshoff, 2007).

Boshoff is a contemporary South African artist who wrestles with the crucial complexities of history, power and ideology
(Sudheim, 2004).

For almost thirty years Boshoff has been engaged in the production of conceptual, often long-term projects that present deep inquiries into the potential and qualities of language, memory, and power. ... More recently, Boshoff has produced large-scale installations that draw on his life-long fascination with dictionaries and encyclopaedias
(Rattemeyer, 2000).

Die Suid-Afrikaanse kunstenaar, Willem Hendrik Boshoff (geb. 1951) stel homself op sy tuiswebblad (2007)¹ met die eersgenoemde bondige aanhaling bekend as 'n konseptuele kunstenaar met 'n liefde en belangstelling in onder andere taal. Hy wys voorts daarop dat Bybelse en politiese ondertone in sy kunswerke voorkom (vgl. Doepel, 2001:102; Rattemeyer, 2000). Sudheim (2004) en Rattemeyer (2000) beklemtoon op hulle beurt die kunstenaar se worsteling met herinneringe, mag en ideologieë (vgl. Vladislavic, 2005:10, 46; Doepel, 2001:108 e.v.).

Suid-Afrika as die kontekstuele ruimte en milieu waarin Boshoff sy kuns beoefen, het 'n lang geskiedenis van politieke, sosiale en kulturele dominasie van meerderwaardiges as "superieures" oor die sogenaamde ondergeskiktes as die *ander*. Dit het ingehou dat geslagte mense opgegroeï het wat mekaar slegs in 'n baas-klaasverhouding in die werkplek geken het. In hierdie verband wys Snyman (1985:x) tereg daarop dat [vanuit 'n eietydse historiese perspektief] die geskiedenis – en nie net dié van Suid-Afrika nie – 'n lang verloop van pogings was om mag vir een groep mense ten koste van ander te verkry en – meer nog – te regverdig. Wat Suid-Afrika betref, het hierdie kunsmatig ver-

¹ Hierdie webblad is nie meer op die internet beskikbaar nie want dit is vervang met die opgegradeerde webblad van 2009.

deelde samelewing danksy apartheid – en voor apartheid, kolonialisme – daartoe gelei dat bevolkingsgroepe geïsoleerd en sonder enige sosiale of kulturele kontak bestaan het. Dit hou in dat daar weinig begrip vir mekaar se ervarings en leefwêreld is. Willem Boshoff reageer as kunstenaar hierteen in heelwat van sy taalgebaseerde installasies. Hy (2009) verduidelik dat sy artistieke intensie is om mense uit sodanige geïsoleerde groepe tot gesprekvoering te ontlok:

My work is generally focused on bringing about conversation, especially between social groups that do not communicate with each other easily or often (Boshoff, 2009).

My belangstelling in Boshoff se kuns is geprikkel deur sy slim-subtiele en somtyds moedswillige aanslag wat vir my in sy werke voorkom, ten spyte van die ernstige temas, soos deur die inleidende aanhalings gedemonstreer, waarmee hy hom besighou. Boshoff lewer deur sy kuns geen sedepreek nie, maar dit is juis die vermoë van die kunstenaar om op 'n subtiele manier met meerderwaardigheid af te reken wat my aanspreek en wat Snyman (2001) noop om Beardsley ([1960]2002:238)² se “fooling around with meanings” op te roep.

Boshoff hou as ‘t ware ‘n raaiselbeeld³ voor die samelewing van hoe ‘n mensliker samelewing daar behoort uit te sien. Adorno (2004:161) beskou die kunswerk as ‘n raaisel en as *montage*. Met laasgenoemde word bedoel iets wat die kunswerk toelaat om ‘n stukkie van die werklikheid te bevat. Hy (2004:6, 54, 237, 271) ontleen ook die term *monade* aan Leibniz (1646-1716) om die verhouding tussen outonome kuns en die samelewing te verduidelik, al sluit die monade sigself van die werklikheid af [omdat dit vensterloos is – Adorno, (2004:308)]. Die kunswerk bevat met ander woorde ‘n afspieëling van die hele werklikheid in sigself:

In no less strict terms, artworks are enigmas. They contain the potential

² Die datum in vierkantige hakies dui op die oorspronklike publikasiedatum in gevalle waar ek dit kon opspoor. Dit word net die eerste keer wat die bron vermeld word, aangedui. Vierkantige hakies is ook gebruik vir persoonlike invoegings tot outeurs wat ek geraadpleeg het en/of vir verduidelikings van die teks waar ek dit nodig ag.

³ Ek vertaal *picture puzzle* (Adorno, 2004:161) met *raaiselbeeld* en hiermee word metafories uitdrukking gegee van ‘n geheelbeeld waarin dele van die geheel op ‘n versteekte wyse geopenbaar word. Die Duitse term *Vexierbild* wat Adorno gebruik, word deur Hullot-Kentor (Adorno, 2004:161) vertaal met *picture puzzle*.

for the solution; the solution is not objectively given. Every artwork is a picture puzzle, a puzzle to be solved, but this puzzle is constituted in such a fashion that it remains vexation, the preestablished routing of its observer (Adorno, 2004:161; kyk ook Hoofstuk Twee).

Hierdie aanslag wat Boshoff oorwegend in sy taalgebaseerde installasies openbaar, illustreer ek nou aan die hand van sy **Blind alphabet** (1990; onvoltooid; *Fig. 1*).⁴

Die genoemde installasie is 'n voorbeeld van een van die talle installasies waarin die kunstenaar se liefde vir taal, sy worsteling met magiskwessies, asook sy aanskouersmanipulering tot gesprekvoering duidelik blyk. Vir dié reu-se-installasie waaraan die kunstenaar steeds deurlopend werk, het hy vir die alfabetiese letters A, B en C reeds 338 beeldhouwerkies uit hout gemaak. Elke beeldhouwerk is ongeveer die grootte van 'n mens se handpalm. Vir elk van hierdie beeldhouwerkies het hy 'n staalkassie laat maak wat op 'n heuphoogte voetstuk staan sodat die aanskouer van bo-af na die kunswerke kyk. Op die deksels van die staalkassies is aliminiumstroke aangebring met Braille daarop geëmboseer. Die Brailleteks bestaan uit onbekende, moeilike en selfs argaïese Engelse woorde. Die aliminiumstroke met teks maak dit boonop moeilik om die beeldhouwerkies binne die houers te aanskou. Verder is die kennisgewingborde van die ongeskrewe reël in galerye aangebring wat besoekers verbied om aan enige van die kunswerke te raak.

Die teks in Braille bevat – soos 'n gewone verklarende woordeboek in 'n alfabetiese volgorde – een woord [die *definiendum*] per deksel, gevolg deur die oorsprong van die woord en die betekenisverklaring [die *definiens*] daarvan (Boshoff, 2009; Vladislavic, 2005:58; Snyman, 2008:41-42). Die konsep waarop die woord betrekking het, representeer Boshoff deur middel van die beeldhouwerkies in hout. Teks en objek per houer is daarom aanvullend en verduidelikend tot mekaar.

⁴ Titels van kunswerke word in hierdie proefskrif weergegee in die taal waarin die kunstenaar sy kunswerke op sy persoonlike webblad betitel het (kyk Boshoff, 2009). Die figuurnommer verwys na Bylaag Een waarin die afdrukke van die gekose installasies aangebied word in hoofstukvolgorde. Werke van Boshoff waarna in hierdie studie verwys word wat nie so prominent is nie, word na die geselekteerde hoofwerke in datumvolgorde weergegee. Na Boshoff se kunswerke verskyn kleiner afbeeldings van ander kunstenaars se werke waarna in die studie verwys word, in die volgorde waarna daar in die studie verwys word.

Die 338 vreemde en argaïese woorde en die gelyke aantal handgemaakte houtbeeldjies is 'n aanduiding van die moeite, arbeid en navorsing wat die kunstenaar in sy konseptuele werke ploeg. Boshoff (2009) stel op sy webblad dat hy die teks vir hierdie installasie reeds meer as tien jaar gelede⁵ begin ontwikkel het vir 'n ander installasie waarmee hy deurlopend besig is, naamlik sy *Dictionary of "impossible English"*. Hierdie woordeboek is bykans voltooi en bevat reeds ongeveer 18 000 kort opstelle oor vreemde, mingebruikte en interessante Engelse woorde wat so vreemd en moeilik is dat selfs Engelsprekende intellektuele sukkel om dit te verstaan of te verklaar. Vir hierdie taak het hy ongeveer 200 woordeboeke, asook al 25 volumes van die *Oxford English Dictionary* woord vir woord deurgewerk ten einde al die onbekende en misterieus klinkende woorde te ontwikkel.

Die titel, ***Blind alphabet***, doen vreemd aan want dit dui daarop dat hierdie installasie vir die onwaarskynlikste besoekers aan 'n kunsuitstalling, -galery of -museum bedoel is, naamlik vir blinde besoekers. Daarenteen maak die teks in Braille gegraveer, Boshoff se bedoeling duidelik: dit kan slegs geles word deur blindes. Om dit te kan doen, moet hulle die installasie – sowel die skrif as die beeldhouwerkies – betas. Omdat hulle nie kan sien nie, weet hulle nie dat hulle "oortree" nie en ignoreer hulle gewoon die "do not touch"-borde, en bykomend – as relatief ongereelde besoekers aan kunsmuseums en -galerye – is hulle dikwels onbewus van so 'n konvensie. Gevolglik is sowel die Brailleskrif as die beeldhouwerkies vir die blinde "aanskouer" deur aanraking toeganklik, 'n voorreg wat die "siende" aanskouer [toutologie doelbewus] nie gegun word nie.

Hy (2009) stel dan ook spesifiek op sy webblad dat hy doelbewus mense wat kan sien met die ontsluiting van hierdie installasie wou benadeel: "I needed to impose upon them [tradisionele galerybesoekers] a sense of the disappointment blind people suffer when they are restricted." Dus, op 'n slim-subtile wyse herinner Boshoff ons, die "siende blindes" aan die leefwêreld van die gesiggestremdes, wie se lewensgenot, -ervarings en bewegings dikwels aan bande gelê word deur ondeurdagte en onsensitiewe optrede van ons "nor-

⁵ Die kunstenaar het nog nie sy webblad opgedateer nie. Dit is veel langer as tien jaar gelede en die alfabetletters is ook reeds verder voltooi. Vir hierdie studie word slegs na die letters A, B en C verwys.

males" in 'n siende samelewing. Hy open dus konseptueel as 't ware die "oë" van die siendes vir die sosiale onreg wat blindes dikwels ervaar of aangedoen word.

Boshoff gaan nog verder. Omdat die beeldhouwerke moeilik sigbaar is, en omdat die staaalhousers in lang rye ongemaklik naby aan mekaar geplaas is op ongeveer armlengte, voel die "siende" aanskouer gou verward en moedeloos. Daar is ook geen afwisseling of onderbreking van klassieke reglynigheid nie. Die werk kom vir 'n besoeker met normale sig met die eerste oogopslag bykans eentonig voor. Blinde mense raak egter nie verward oor die rye en rye housers wat so naby aan mekaar staan nie, want hulle sien dit nie. Die teen-deel geld, dit help hulle om maklik hul weg te vind van een kunswerk na die volgende. Nadat hulle klaar die enkele Brailleteks en beeldhouwerk voor hulle tastend "besigtig" het, beweeg hulle gemaklik na die volgende houer.

Om terug te keer na hierdie sogenaamde "eentonigheid" in **Blind Alphabet**: Sedert die laat-negentiende en vroeg-twintigste eeu het kunstenaars juis simmetrie vermy omdat dit vervelig en saai is en nie opval nie. Boshoff daarenteen, maak juis van saaiheid, soos in 'n bykans "resepmatige" herhaling en reglynigheid in van sy installasies gebruik. Tog is die klassieke eenheidsidee nie vir Boshoff belangrik nie en kan daarom nie 'n sleutel tot die ontsluiting van sy kunswerke bied nie. Sy installasies is eerder 'n konstellasië van verskillende saamgevoegde op die oog af "onversoenbare" estetiese elemente [in hierdie geval woorde, skrif, taal, houtbeeldhouwerke, aluminium en staal].

Die vreemde en moeilike woorde wat in Braille in die installasie gebruik word, vereis verder 'n bepaalde sofistikasie van die "aanskouers": **Blind alphabet** is slegs toeganklik vir blindes wat Braille in Engels kan lees. Die kunstenaar trap nie in die slag om blinde mense as dom, oningelig en "agtergeblewenes" in 'n samelewing te stereotipeer bloot omdat hulle 'n siggebrek het nie. Stereotipering dui immers op die geneigdheid om diegene wat nie tot die bepaalde sosiale en samelewingsgroep behoort nie, te klassifiseer omdat hulle anders is, om hulle as 'n anonieme en amorfe massa sonder enige individueel identifiseerbare eienskappe, oftewel as die "afwyking van die norm" te beskou (vgl. Adorno, 2003b:26-27; Dubow, 2006:58):

Although the *Blind Alphabet* privileges the blind over the sighted, it remains a resource for a blind elite: those who read Braille, those who read English (Vladislavic, 2005:64).

Min mense wat kan sien, kan Braille lees. Dit beteken dat 'n siende besoeker die kunswerk nie sonder die hulp van 'n blinde Brailleleser kan ontsluit nie. Op hierdie wyse ruil die kunstenaar slim-subtiel die sosiale "magsrolle" van sienendes en blindes in die alledaagse gang van sake om en moedig hy sosiale interaksie en kommunikasie deur sy installasie in 'n kunsgalery aan. Hierdeur skort hy natuurlik die "waardige stilte" wat veronderstel is om in kunsgalerye te heers [nog 'n ongeskrewe reël], doelbewus op:

Because the blind person is unable to see the art gallery sign forbidding touching, his or her uninhibited touch reveals first a familiar Braille text, then that it explains the sculptural object inside the box, and then the feel of that object. When he or she moves on to the next form, it is right beside the first: the blind don't get lost looking for the artworks or trying to make sense of them. When the befuddled sighted visitors see the blind people enjoying themselves, they are prompted to ask for an explanation (Boshoff, 2009).

Normaalweg is kunsgalerye slegs toeganklik vir en eksklusief tot die beskikking van mense wat kan sien. Verder word veronderstel en aanvaar dat sodanige besoekers in kuns belangstel, en bykomend oor 'n bepaalde opvoedkundige profiel en insig in visuele geletterdheid beskik (Boshoff, 1997:36-37; Boshoff, 2009; Wartenberg, 2002:xiii). Voorts heers daar – in die teenwoordigheid van treffende kunswerke deur erkende meesterkunstenaars wat as sodanig deur kunskenner gestempel is, soos hierbo aangetoon – 'n waardige stilte in kunsmuseums en -galerye as "hoër" instellings van kuns.

Tipies van Boshoff se moedswilligheid, skort hy doelbewus hierdie modernistiese kunsbeskouings en -aannames op. In sy manipulerings van aanskouers om met mekaar te kommunikeer, word die "waardige stilte" verbreek. Verder, om gesprekvoering oor die kunswerk te kan voer, is woorde onontbeerlik. Boshoff gebruik die mees onwaarskynlikes, die blindes, om sy installasiekunswerk te ontsluit. In sy manipulerings tot gesprekvoering staan die installasie as kunsobjek sentraal. Hiermee bevestig die kunstenaar die opmerking van Richards (2002:36) dat konseptuele kuns se dematerialisering van die kunsobjek paradoksaal voorkom, tensy konseptuele kuns verbind word

met 'n voortgesette dadaïstiese beskouing van anti-estetiese en antiretinale kunsbeskouing in 'n reaksie teen tradisionele Westerse kunsbeskouing.

Wat Richards hiermee bedoel is dat, alhoewel die denke wat tot die konsep aanleiding gegee het, in konseptuele kuns die voorrang geniet, geen kommunikasie, kritiek of plesier uit 'n kunswerk geput kan word indien daar nie 'n kunsobjek – hetsy as kunswerk as sodanig of as dokumentasie – materialiseer nie: " ... conceptual art is really a claim for not merely the presence but the primacy of 'the idea'. ... The thought is the thing" (Richards, 2002:36). 'n Kunswerk – soos **Blind alphabet** – kan nie werklik van sy "dinglikheid" of "objektheid" ontsnap nie.

Met inagneming van die dadaïstiese kunstenaar, Marcel Duchamp (1887-1968) se gebruik van die term *readymades*⁶ [as 'n benoeming van gevonde objekte en gebruiksartikels wat tot die kunswêreld geherkontekstualiseer word], "verhef" Boshoff woorde en woordeboeke in sy taalgebaseerde installasies tot *readymades* in die kunskonteks. Konseptuele kuns se wortels word juis teruggevoer na Duchamp en Dadaïsme [±1916-1922] en is 'n kunsbeweging wat aan kunstenaars die geleentheid bied vir artistieke interpretasies van filosofiese idees waarin taal 'n belangrike en dikwels deurslaggewende rol vertolk (vgl. Hassan & Oguibe, 2001:11; Richards, 2002:34, 35; Osborne, 2002:11,18; Doepel, 2001:102).

Die filosofiese idee wat Boshoff wil tuisbring, is sy artistieke interpretasie waarin hy immanente kritiek lewer op ongelyke magsverhouding en poog om sosiale verhouding voortspruitend uit sodanige magbeskouing te herstel. Met **Blind alphabet** toon die kunstenaar sy sensitiwiteit vir die "agtergeblewenes" en gemarginaliseerdes in die samelewing. Hy doen dit deur die omruiling van die tradisionele magsrolle van "hulpverskaffers" en "hulpbehoewendes" in **Blind alphabet**. "Hulpverskaffers" wat normaalweg as die "norm" beskou word waaraan die "hulpbehoewendes" gemeet word, word nou die hulpbehoewendes. Sodoende word die "afwykendes" bó die "normale" aanskouer bevoordeel.

⁶ Duchamp maak daarop aanspraak dat hy die woord *readymades* geskep het. Vir die gebruik van die term binne 'n dadaïstiese konteks, vgl. Duchamp (*in* Cabanne, 1971:47-48 & Ades *et al.*, 1999:151) en Godfrey (1999:424) en Richards (2002:35) vir die gebruik daarvan binne 'n konseptuele kunskonteks.

Deur die ommekeer van die normale verhouding wat bestaan tussen die tradisionele "hulpverskaffers" en die "hulpbehoewendes" in 'n siende wêreld, open die kunstenaar, metafories gesproke, die "siende blindes" se oë en maak hulle bewus van, en sensitief vir die behoeftes van blindes. Siendes leer die blindes se leefwêreld ken en word terselfdertyd daaraan herinner hoe hulle dikwels teenoor blindes [en ander hulpbehoewendes] optree, omdat hulle hulself nou in die rol van die "hulpbehoewendes" en gemarginaliseerdes bevind.

Die kunstenaar dekonstrueer ook die bekende modernistiese aanname dat slegs die uitsonderlike kunskeners, die sogenaamde "*knowledgeable experts*" (vgl. Wartenberg, 2002:xiii) geldige ontsluitings en interpretasies van kunswerke kan maak. Boshoff bevraagteken hierdie aanname. Aangesien blindes, die mees onwaarskynlike besoekers aan kunsgalerye, die installasie vir siende mense moet ontsluit, mag en moet hulle die ongeskrewe reël "do not touch" verbreek en doen hulle dit ook. Van die gesofistikeerde en beskaafde aanskouer word verwag om taktiliteit visueel te verwerk en nie deur aanraking nie. Een van die redes hiervoor is volgens Wolterstorff ([1980]1996:24) dat die meeste kunswerke geskep word ter wille van kontemplasie. Die kontemplasie en oordenking van die kunswerk is 'n intellektuele en emosionele ervaring via die sig en nie via 'n taservaring nie.⁷ Vir blindes om kunswerke te kan ontsluit, raak hulle die kunsobjek aan, bevoel en streef dit. Sodoende verkry kuns 'n taktiele dimensie wat "siende" aanskouers ontnem word.

Blind alphabet gaan met ander woorde korrekief te werk en beklemtoon die vel as 'n tasorgaan. Vir die kunstenaar is die vel as 'n orgaan van aanraking belangrik en nie net as 'n onderskeiding van velkleur nie, soos wat dit die beklemtoning ontvang het gedurende Suid-Afrika se koloniale en apartheidsverlede. Boshoff openbaar subtiel deur ***Blind alphabet*** dat die vel in staat is om fyner onderskeidings te tref as waartoe die blote oog in staat is. Tas en aanraking dien as 'n "bridging tool to help mend the social chasms of the past" (Vladislavic, 2005:61). Sosiale afstand word verklein deur die intieme per-

⁷ Vgl. verder Wolterstorff ([1980]1996:175-190) se Afdeling 4: Our stance toward the institutions of high art.

soonlike aanraking: "the *Blind Alphabet* project re-establishes the integrity of interactive discourse" (Boshoff, 2009; Boshoff, 1997:40).

Die kunstenaar ken dieselfde brugbouende funksie " ... between social groups that do not communicate with each other easily or often" (Boshoff, 2009) aan taal toe as aan die vel as 'n tas- en aanrakingsorgaan. Op hierdie wyse dekonstrueer hy die mag wat aan taal toegeken is as 'n medium van nasionalistiese en ideologiese eksklusiwiteit (vgl. Fanon, [1952]1986:31; Aschroft *et al.*, 1999:44, 117). Vladislavic (2005:61-62) stel tereg dat ***Blind alphabet*** beskou kan word as 'n tipe toneeldekors vir die ommekeer van die tradisionele orde van 'n vooringenome rangorde en superioriteit wat vir lank in die Westerse samelewings as normaal beskou is. Kolonialisme en apartheid se obsessie met velkleur as dié indeks van afwyking en verskil het, soos bo gestel, die aandag slegs op een aspek van die velorgaan gefokus, naamlik die kleur wat visueel-waarneembaar is.

Die gesprek wat deur ***Blind alphabet*** ontlok word tussen die siende en die blinde dien as 'n metafoor vir die gesprek wat op nasionale vlak plaasgevind het tussen diegene in die duister en die verligtes. Sowel die gesprekke ontlok deur ***Blind alphabet*** as die onderhandelingsgesprekke tussen die voormalige NP-regering en die destyds verbanne ANC, in die aanloop tot die ontstaan van 'n demokratiese bedeling in Suid-Afrika, kan beskou word as onderhandelings tussen groepe wat oor ongelyke mag beskik het (Vladislavic, 2005:61).

Die ommekeer van mag wat die kunstenaar via ***Blind alphabet*** teweegbring, is dus enersyds metafoories 'n kritiek op kolonialisme en apartheid en andersyds 'n manifestasie van die strewe na 'n postkoloniale en postapartheids-toestand. Die kunstenaar is hoopvol – 'n mensliker samelewing is binne bereik indien wedersydse gesprekvoering met deernis en begrip van mekaar as prioriteit gestel word – al word so 'n samelewing gekenmerk deur "beskadigde lewe" [vgl. die subtitel van Adorno ([1951]2003c) se *Minima Moralia – Reflections from a Damaged Life*].

1.1 Die tematiek en teoretiese begronding vir die navorsing

Die aspekte wat aangeraak is in die lees en interpretasie van *Blind alphabet* is tekenend van die tematiek wat in hierdie navorsing aan die orde kom. Die kernprobleemstelling vir hierdie studie kan soos volg saamgevat word:

In 'n samelewing waar een groep hulself polities en kultureel dominant teenoor [‘n] ander groep[e] beskou, dwing die maghebber mag af deur middel van politieke beheer. Dit word gedoen omdat die dominante *Self*groep hulself as die norm ag waarteen die sogenaamde *ander* of afwyking van die norm gemeet word (vgl. Said, [1978]1995:89; Ashcroft *et al.*, 1999:169-170; McLeod, 2000:20-21; Loomba, 2005:54; Horkheimer & Adorno, [1947]2002:432 e.v.). Die dominerende groep verhef hul eie [partikuliere] belang(e) tot die “algemene belang” van die hele samelewing. Die kultureel, rassige of geslagtelike *ander* se belange word geïgnoreer of in alle gevalle ondergeskik gestel aan die “algemene belang”.

Op die keper beskou, is hierdie “algemene belang” niks meer as ‘n *veralgemeende* enkelbelang nie. Horkheimer en Adorno (2002:28-31) verduidelik dat in 'n onvrye samelewing word die maghebbende belangegroep se sogenaamde kulturele progressie nagejaag ongeag die leed wat die *ander* aangedoen word. Waar die *ander* se belange nie inpas by die algemene belang van die samelewing as totaliteit nie, word hierdie *ander* of *das Nichtidentische* se belange en behoeftes ontken en geïgnoreer. Dit kom in Adorno (2003b:26-27) se terminologie daarop neer dat die utopie van sommiges [die maghebbers] die spreekwoordelike hel van die gemarginaliseerde *ander* is (vgl. Snyman, 1985:x-xi). Hierdie standpunt word later deur 'n analise van 'n postkoloniale perspektief belig (vgl. Loomba, 2005:58; Said, 1978, 1993; JanMohamed, [1985]2006:19-23).

In talle van Boshoff se taalgebaseerde of konseptuele installasiekunswerke kom die estetiese konkretisering van gedeelde, kollektiewe of persoonlike herinneringe voor waarmee hy politieke, kulturele of sosiale mag in 'n samelewing veroordelend aanspreek. Die kunstenaar doen dit konfronterend, beskuldigend of satiries. Om dit te kan doen gebruik hy taal, konsepte of historiese narratiewe ingebed in die materiaal wat hy vir sy installasies gebruik.

Sy benadering ten opsigte van die ontlokking van gesprekvoering en die ommekeer van magsordes tussen lede van die aanskouerspubliek, asook die klem op materiaal en die omringende ruimte waarin die installasies geplaas word, plaas die objektheid en omringende ruimte van die installasie in 'n dialektiese verband met die konsep of idee wat tot die installasie aanleiding gegee het. Boshoff se taalgebaseerde installasies is esteties [in die sin van sintuiglik-bevredigend] wat sowel voorkoms [soos die fyn afwerking, simmetrie en verskeidenheid van materiale] as skaal betref. Hy beeld nie realistiese en geweldsdeurdrenkte tonele uit om onderdrukking en magsmisbruik uit te beeld nie.⁸

Deur sy estetiese konkretisering bring Boshoff sy artistieke interpretasie en visuele vormgewing van filosofiese idees konseptueel tot uitdrukking en verwerklik hy dit vir en voor die aanskouer. Anders gestel, hy verwerklik en verbeeld. Die “valse” werklikheid waar “algemene belange” en sogenaamde progressie nagejaag word, word deur die kunstenaar ontmasker. Boshoff bring deur middel van sy kuns Adorno ([1966]2004) se argument tot visuele uitdrukking en estetiese konkretisering, naamlik dat kuns nie mimeties van die werklikheid moet wees nie, maar dat die werklikheid die kuns moet naboots om tot verwerkliking te kan kom:

We must reverse the copy theory of realist aesthetics: in a subtle sense reality ought to imitate artworks, not the other way around ... For only what does not fit into this world is true (Adorno, 2004:182, 76).

Boshoff se kuns sou as *betrokke kuns* geklassifiseer kon word, aangesien, soos Van Gorp ([1979]1984:91) dit verwoord, sy installasies “...ten dienste wil staan van een bepaalde mens- en maatschappijvisie”. Wanneer ek dit op Boshoff van toepassing maak, bedoel ek dat hy deur die artistieke gesprek

⁸ Sedert die agtiende eeu was daar 'n bepaalde stroming binne die estetika as veld van ondersoek in die visuele kunste wat die klem geplaas het op die estetiese kwaliteite [sintuiglik-waarneembare “mooiheid”] van die kunswerk as objek [vgl. bv. Benedetto Croce (1866-1952) se oortuiging dat kunswerke die manifestasie van die kunstenaar se *liriese* intuïsie of intuïtiewe kennis is – my kursivering]. 'n Mens sou in hierdie verband kon praat van 'n kunswerkgerigte benadering. Bydraers in hierdie stroom, alhoewel met verskillende beklemtoninge en vanuit verskillende beskouinge is o.a. Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), Hegel (1770-1831), Gottfried Semper (1803-1879), Heinrich Wölfflin (1864-1945), Roger Fry (1866-1934), Erwin Panofsky (1892-1968) en Clement Greenberg (1909-1994) (Kleinbauer, 1989:3, 20, 68-70). Kleinbauer (1989:2) wys daarop dat die wortels van estetika as veld van ondersoek teruggevoer kan word na die Duitse idealistiese filosofie van die agtiende eeu en meer spesifiek na die bydraes van Baumgarten.

wat sy installasies tussen voorheen onwaarskynlike gespreksgenote ontlok en wat tot sosiale gesprekke kan lei, die tafel dek oftewel die omgewing skep om houdings en menings ten opsigte van ander daadwerklik te verander.

Om te kan slaag in sy estetiese doelwitte, gaan Boshoff egter nie militant en op 'n onestetiese wyse te werk nie. In sy bydrae tot die skep van 'n meer menslike samelewing dematerialiseer hy nie die kunswerk nie, en beskou hy homself ook nie as die Meester-Outer nie. Al is die klassieke eenheidsidee nie vir Boshoff belangrik nie en sy werke 'n konstellasie van verskillende elemente, en al gebruik hy woordeboekkonsepte as gevonde objekte vir estetiese aanskoue, is hy – anders as die meeste dadaïste – oortuig van 'n onderliggende goeie en harmonieuse dimensie van kuns. Hierdie "tradisionele" waardes van kuns kom tot uitdrukking in onder andere sy kunstenaars-integriteit, die erns, navorsing, moeite en arbeid wat hy in sy installasies ploeg, sy spel met woorde, die reeds genoemde fyn afwerking van sy hout- en klip.

Die tegniek wat die kunstenaar deur middel van sy kuns aanwend om gespreksvoering tussen mense uit verskillende sosiale groeperinge aan te moedig, is gebaseer op dieselfde patroon as dié waarop die tradisionele mondelinge oorleweringstradisie van die inheemse bevolkingsgroepe gebaseer is. Dit behels naamlik om deur diskoers en dialoog inligting, ervarings en insigte uit te ruil. Op hierdie wyse, glo Boshoff, word nuwe vriendskappe gesmee, en konflikte en verskille deur diskoerse beredder om uiteindelik tot konsensus te kom. Boshoff se oortuiging sluit aan by Habermas (1979) se beklemtoning in sy *Communication and the Evolution of Society* dat die patroon om konflikte en verskille deur diskoerse te beredder die ideaal is (vgl. Bernstein, 1991:205-207).⁹

Vir Boshoff – soos in die geval van die meeste Suid-Afrikaanse konseptuele kunstenaars (vgl. Richards, 2002:39) – is die installasie se “dinglikheid” of objektheid juis belangrik en is die kunstenaar se fisieke arbeid en moeite wat hy in sy werke ploeg, kenmerkend van sy kunsbeoefening. Die kunstenaar gee

⁹ Hierteenoor stel Lyotard (1984:91-92) dat kennis en waarheid in die postmoderne era sodanig voorlopig geword het dat dit onmoontlik is om konsensus tussen partye oor enige saak te bereik (vgl. Foucault, 1980:27 e.v.).

ook op 'n gereelde basis erkenning aan ander mense – dikwels nie-kunste-
naars – wat onder sy leiding en toesig medewerksaam is aan die installasies
(Boshoff, 2009). Hiermee dekonstrueer hy in die gees van Dada (±1916-1922)
die modernistiese konsep van die Meester-Outeur, asook die konsep van die
(meester-)werk. As kunstenaar slaan hy nie ag op die oorspronklike dryfveer
agter konseptuele kuns in die laat-sestigerjare van die vorige eeu nie, toe die
idee of konsep van 'n kunswerk so sterk die klem moes ontvang dat dit aan-
leiding gegee het tot die *dematerialisering van die kunsobjek* (Chandler &
Lippard, 1968:120; Osborne, 2002:18; Arnason & Mansfield, 2010:587).

Alhoewel hy groot installasies skep, domineer Boshoff se kuns nie die omring-
ende galeryruimte nie, maar is dit noodsaaklik vir die interaksie en opvol-
gende gesprekke tussen aanskouers. Dit is die gesprekvoering wat die kuns-
tenaar aanmoedig wat die ruimte konseptueel domineer. Verder is sy instal-
lasies nie selfverwysend soos kenmerkend van die visuele kunste tydens die
moderne era nie, maar gerig op 'n wyer sosiale vlak, in die dampkring van die
skep van 'n "kindred spirit" (Kant, [1790]2002:55). Hierin is Boshoff se kon-
septualisme geleë. Die kunstenaar kan sy konseptualisme slegs tot verwerk-
liking bring deur die verhouding tussen enersyds die materiaal wat hy as in-
houd vir sy kunswerke gebruik en gepaardgaande daarmee die omringende
ruimte waarin hy sy installasies plaas, en andersyds die *konsep* of *idee* wat
aanleiding gegee het tot die skep van die kunswerke waarin die estetiese kon-
kretisering van herinneringe plaasvind.

As deel van sy materiaal gebruik Boshoff in besonder taal om hierdie doel te
bereik. Hy gebruik taal in 'n bewustheid soortgelyk aan Fanon ([1952]1986:31)
se opmerking dat "[a] man who has a language, consequently possesses the
world expressed and implied by that language". In sy ommekering van mags-
rolle word taal as 'n instrument van vervreemding van sy mag ontnem, Boshoff
"ontdemoniseer" as 't ware taal. Sodoende word taal 'n instrument in
die herstel van menseverhoudinge en in toekomstige vriendskappe. In sy
kritiese beskouing van mag as 'n uitvloeisel van herinneringe aan historiese
narratiewe, toon Boshoff politieke en sosiale solidariteit met gemarginaliseer-
des as slagoffers van magsmisbruik. Op dieselfde wyse maar vanuit 'n ander

invalshoek en konteks, kies Adorno ook vir *das Nichtidentische* wanneer hy stel:

The need to lend a voice to suffering is a condition of all truth, for suffering is objectivity that weighs upon the subject; its most subjective experience, its expression, is objectively conveyed (Adorno, [1966]1973:17-18).

Vir Adorno lê die sosiale waarheidsinhoud van kunswerke [vanuit die ervaringsbegrip] daarin dat die lyding van slagoffers gehoor moet word (Adorno, 1973:17-18; O'Connor, 2000:239-243). Hierdie keuse van Adorno vir die onderdrukte slagoffer vind neerslag in die postkoloniale teorie met betrekking tot die *ander*. In hierdie verband praat Minty (2006:428) van "...the telling of hidden stories" (vgl. verder Said, 1978; Loomba, 2005, Bhabha, 1994).

1.2 Die (filosofiese) begrip van die geskiedenis

In herinneringe aan sosiale, kulturele en politieke onderdrukking is daar noodwendig sprake van maghebbers as oorheersers, aggressors en bevoorreedes aan die een kant en die onderdrukte, "afwykendes" as gemarginaliseerde slagoffers en benadeeldes aan die ander kant. Sodanige ongelyke magverhoudinge het noodwendig 'n invloed op identiteitsbeskouinge van die sogenaamde meerwaardige norm as die *Self* én die "afwykendes" as die *ander* van wie [voor]regte weerhou word. Aansluitend hierby stel Zaaiman (2007:374) dat verskillende aspekte van mense se lewens in so 'n magsgedomineerde samelewing geaffekteer word, waaronder hul optredes, persepsies, denke en selfs hulle geloof. Dit gebeur wanneer die onderdrukte uitgebuit, eenkant geskuif of selfs vernietig word.

Vir Adorno ([1972]2003g:96) is geskiedenis die narratief van dit wat maghebbers aan slagoffers doen. Adorno (2003g:96) en Benjamin ([1928] 1992:258) beskuldig geskiedskrywers na die Tweede Wêreldoorlog [as lede van die bevoordeelde sosiale en politieke groepe in samelewings] daarvan dat hulle weergawes geskryf is vanuit die standpunt van die maghebbende as die oorwinnaar en dat dit tyd geword het om geskiedenis te skryf vanuit die oogpunt van die onderdrukte of verloorder. Horkheimer en Adorno ([1947] 2002) argumenteer dat Europa twee weergawes van dieselfde geskiedenis het: die oorbeheersende geskrewe geskiedenis en 'n "ondergrondse" geskiedenis.

Waar daar sprake is van twee weergawes van historiese narratiewe, dié van die maghebbers en dié van slagoffers, word die volgende terminologie geïmpliseer: ondeursigtigheid, swye, die afdwing van swye, die voorhou van fronte en regverdiging, of verbittering, haat, wraaksug en paranoia [om die opvallendstes te noem]. 'n Geskiedenis van hewige konflik en vergrype aan mense-regte impliseer ook [al beteken dit nog nie om die voorwaardes daarvoor te skep nie] belydenis, opregte berou en vergifnis, sodat 'n "band van medemenslikheid" (vgl. Verbeeck, 2007:241) herstel kan word.

Ricoeur (2006:21), 'n protestantse filosoof vanuit 'n fenomenologiese perspektief, wat 'n voorstander blyk te wees van die beginsels van Waarheids- en Versoeningskommisies (WVK), stel dat getuienis oor 'n gebeurtenis die fundamentele struktuur vorm tussen herinnering en geskiedenis. Hy (2000:33-36) argumenteer dat – om vrede met die verlede te kan maak – moet die narratief deur "vriend" en "vyand", met ander woorde vanuit verkillende perspektiewe belig word. Vir hom lê die oplossing vir 'n problematiese verlede daarin dat sowel die aggressor as die slagoffer geterapeutiseer moet word deur met 'n kritiese verbeelding saam te werk aan 'n gedeelde narratief, omdat geskiedenis in die openbare domein is. Ricoeur (2006:21) rig 'n pleidooi, naamlik om getrou te wees aan die verlede. Die punt wat Ricoeur hier wil maak, is dat ons niks anders het as herinnering om aan te dui dat iets gebeur het nie, en dat saam met herinnering die "ambisie" kom om getrou te wees aan die verlede. Daar is egter geen waarborg dat hierdie ambisie sal geluk nie.

Ricoeur gryp met hierdie woorde terug na Von Ranke (1795-1886) se oproep, gerig tot historici in die negentiende en vroeg-twintigste eeu, naamlik om die geskiedenis te vertel " *...wie es eigentlich gewesen war*".¹⁰ Wat hiermee bedoel word is dat die feite vir hulleself moet spreek, al is dit hoe ongemaklik vir

¹⁰ Vgl. Evans (2001:17) se opmerking met betrekking tot Von Ranke se "*wie es eigentlich gewesen war*". Die outeur stel dat hierdie frase [in Engels] vertaal moet word met "*how it essentially was*, for Ranke meant not that he just wanted to collect facts, but that he sought to understand the inner being of the past". Ricoeur (2006:273) stel in sy beoordeling van Von Ranke dat, "[T]o be sure, it is not in order to judge past actions, hence to esteem them as great or not, that Ranke states that he will limit himself to events 'as they actually occurred.' This principle, in which I readily read a claim to trustworthiness, was above all else the expression of a restraint, a withdrawal from the region of subjective preferences and a renouncing of selective praise." Volledigheidshalwe word net genoem dat Ricoeur verder aantoon dat Von Ranke self nie ontkom het aan die gevaar van aanprysing deur geskiedskrywing nie.

'n mens. Die epistemologiese en metodologiese probleme rondom hierdie ideaal van volstreekte objektiwiteit het latere geskiedenisfilosowe en historici laat kantel na pleidooie om die geskiedenis nie in die vergetelheid te laat verdwyn nie. Ricoeur verstaan met ander woorde Von Ranke in 'n baie spesifieke sin: die persoon of gemeenskap wat aan een van die twee siektes van herinnering ly (te veel of te min herinnering), kan deur 'n kritiese verbeelding¹¹ ander perspektiewe op die traumatiese gebeurtenis in die verlede ontwikkel (bv. die van die onskuldige toeskouer, verskillende posisies binne die teenstander-party) en so 'n rekonstruksie maak van die verlede wat vanuit die hede die uitsig op die toekoms kan verbreed, en onverwerklifte moontlikhede of beloftes van die verlede as agendapunte vir die hede op pad na die toekoms oopmaak.

Deur te probeer om vandag se wortels terug in die verlede na te speur, kry ons nie net 'n greep op die verlede nie, maar ook op die hede en die toekoms. Dan is die hede nie meer bloot 'n monade wat uit sigself verklaar moet word nie, maar word ons bewus van die interafhanklikheid van gebeure, van mense en van moontlikhede. As ons getrou is aan die verlede, is ons getrou aan die "meer" van die verlede – dit is die betekenis van die verlede wat nie deur een narratief uitgeput kan word nie [wat die ideaal van Von Ranke en sommige waarheidskommissies en positiviste aanspreek].

'n Belangrike aspek van die openbaring van die getuienis van die slagoffer is die vryheid wat s/hy nou verkry. As gevolg van die amptelike geheimhouding van die redes en selfs van die afloop van [staats- of geheime polisie-] optrede en die openbare swye wat gewoonlik daarmee saamgaan, voel slagoffers en hulle naasbestandes dat daar altyd vingers na hulle gewys word, soos byvoorbeeld dat daar 'n rede is waarom die polisie/staat by hulle was. Die feit dat die slagoffers nou in die openbaar en meestal voor een of ander wetlike instansie van hulle onverdiende lyding kan praat, is ook 'n oomblik van onthefing van blaam – "ons was nog altyd onskuldig"¹².

¹¹ Hierby moet in aanmerking geneem word dat Ricoeur nie die *verbeelding* as sodanig ondersoek nie, maar eerder sy ondersoek rig op 'n "pattern of imaginativity amid the vast polysemy of imaginative discourse" (Venema, 2000:41).

¹² Vgl. weer Minty se opmerking hierbo met betrekking tot die "telling of hidden stories".

Nora (1989:9) maak bykomend 'n belangrike stelling wanneer hy beweer dat elke individuele lid van 'n sosiale groep se persoonlike herinneringe 'n ander vlak van intensiteit openbaar, en dat persoonlike en gedeelde herinneringe na gelang van persoonlike en gedeelde ervarings wissel. Aan die ander kant blyk dit dat dit juis verskillende weergawes van kollektief gedeelde herinneringe aan 'n spesifieke gebeurtenis in die verlede is wat sosiale groepe van mekaar onderskei en vervreemding in die hand werk (vgl. Halbwachs, 1980:48; Olick & Robbins, 1998:111).

Ricoeur (2006:312-326) beklemtoon voorts dat vergifnis 'n *geskenk* is en nie 'n *verpligting* nie. Dit impliseer dat die een wat vergewe *in staat moet wees* om te kan vergewe. Die persoon wat vergewe, moet herstel wees tot sodanige posisie, of bemagtig wees, nie net in haar/sy eie persoon nie, maar ook in die netwerk van verhoudings waarin s/hy haar/hom bevind. Vir Ricoeur kan die *Durcharbeitung* [deurwerking/verwerking] van die herinnering met behulp van 'n kritiese verbeelding onder andere daartoe lei dat ons 'n slag anders kyk na die geskiedenis as die begraafplaas van [onafgehandelde] beloftes. Hierdie begraafplaas staan vir onverwerklikte moontlikhede – dit kan ons blik op die verlede verruim, waarmee ons uitkyk op die toekoms ook verruim kan word. Dit is dan wat die benoude uitsig op die toekoms [vanweë 'n verengde verstaan van die verlede] verander kan word ten gunste van meer handelingsmoontlikhede van die hede in die toekoms in.

Daar is ook 'n negatiewe kant aan die vra van vergifnis. Ricoeur (2006:438) waarsku dat wanneer 'n versoek om vergifnis gerig word, 'n mens ook daarop voorbereid moet wees om 'n negatiewe respons te ontvang. In hierdie verband maak Connerton (2007:7) die opmerking dat wanneer onderdrukte aan bewind kom, wraak en voortgesette vyandigheid nie uitgesluit is nie. Gobodo-Madikizela (2003:229) voeg aanvullend by dat dit makliker is om die aggressor te demoniseer as om te vergewe en te versoen (vgl. Verbeeck, 2007:242). Bykomend word dikwels geëis dat die boeke van die verlede gesluit moet word sodat gebeurtenisse so ver moontlik uit herinneringe verwyder word en 'n beleid van vergewe en vergeet gevolg moet word. Volgens Adorno is dit gewoonlik die aggressors wat hierop aandring (vgl. Adorno, 2003a:3). Hy (2003a:15) vestig aan die ander kant die aandag daarop dat daar ook 'n

gevaar aan 'n oorbeklemtoning van die verlede is, omdat dit aanleiding kan gee tot hernude geweld.

Die belang van persoonlike en kollektief gedeelde herinneringe [wat nie deel vorm van histories-gedokumenteerde herinneringe nie], word deur sowel Nora as Adorno beklemtoon. In sy onderskeid tussen *lieux de mémoire* [plekke/terreine of liggings van herinneringe] en *milieux de mémoire* [herinneringsomgewings] wys Nora (1989:7) op die volgende tragiek, "[w]e speak so much of memory because there is so little of it left". Adorno (2003a:5) stel op sy beurt binne die konteks van die Tweede Wêreldoorlog dat indien herinneringe aan Auschwitz, as die uiterste feit – vanweë nasionale sosialisme as 'n ontwikkeling van die Westerse kultuur van oorheersing – nie as sentrale vertrekpunt in die diskoerse [van 1960-1970] oor die samelewing en die mens in politieke wetenskappe geneem word nie, " ... the murdered are to be cheated out of the single remaining thing that our powerlessness can offer them: remembrance" (Adorno, 2003a:5).

Die hiërargiese verwantskap tussen politieke magstrukture en historiese, gedokumenteerde herinneringe hou in dat die bewind- en maghebbers sowel die gang as die inhoud daarvan bepaal (vgl. Connerton, 2007:1 & Stolten, 2007: 24; Benjamin, 1992:258; Adorno, [1951]2003c:96). Olick (1998:280;) bied 'n goeie samevatting van hierdie verwantskap wanneer hy stel dat, "[t]he interest in memory has largely followed political developments". Said bevestig hierdie standpunt deur aansluitend daarop te wys dat historiese herinneringe in die filosofie van mag ingebed is: "Memory and its representations touch very significantly upon questions of identity, of nationalism, of power and authority" (Said, 2000:176).

Ingebed in herinneringe, hetsy persoonlik, kollektief/gedeelde of historiesgedokumenteerd, is historiese narratiewe. Dit gaan daaroor hoe mense in 'n samelewing en kultuurgroep gebeur onthou. Die tegnologies vooruitgegane samelewing, met sy gevolglike gedragpatrone van verbruik, het in 'n groot mate gelei tot die dood van enige historiese bewussyn.¹³ Sedert die onlangse

¹³ Die mark vra nooit na die geskiedenis van die produk, die vervaardiger of die koper se geld nie. Dit is eers in die onlangse verlede die geval – bv. met die Koop Groen-veldtogte, of Koop Eties, waar mense doelbewus kies om sekere produkte te koop om ontwikkeling in arm wêrelddele te help of om ekologies sensitiewe produksiemetodes te help ondersteun.

oplewing van 'n hernude historiese bewussyn word die verlede tans nie meer beskou as 'n chronologiese eenheid wat die hede voorafgegaan het nie, maar as 'n naderende, immanente proses van ontwikkeling en verandering [op dieselfde wyse as wat die neo-Marxiste – in hul kritiek op die Positivisme as wetenskap – 'n samelewing as 'n proses definieer] (kyk O'Connor, 2000:iii; Horkheimer, 1974:42 en Zuidervaat, 2003; 2007). Omdat die verlede nou beskou word as 'n onafgehandelde proses van ontwikkeling en verandering kan 'n terugkyk op die verlede slegs plaasvind vanuit 'n eietydse perspektief en omgewing (vgl. Verbeeck, 2006:184; Blaas, 1988:1-32). Geskiedskrywing werk dus noodwendig "terug" en word vanuit hedendaagse metodologies-teoretiese raamwerke oor die verlede geskryf. Dit hou in dat geskiedskrywing in wese anachronisties van aard is.

In teenstelling tot so 'n anachronisties-metodologiese benadering is historisme in 'n tradisionele Westerse benadering sedert die premoderne samelewings beskou as 'n stap in 'n kontinue ketting wat die verlede, die hede en die toekoms aan mekaar verbind het. Die verlede is enersyds beskou as *tradisie*, waarin die voorgeslagte 'n afgehandelde rol gespeel het, en andersyds as *normatief*, in die sin dat dit die norme en waardes vir die hede bepaal het. Geskiedenis het met ander woorde 'n chronologiese tydslyn en 'n tradisionele en normatiewe funksie gehad (vgl. Verbeeck, 2006:184 & Lorenz, 1998:247).

Wat eersgenoemde [geskiedenis as 'n chronologiese eenheid] betref, word die verlede as sodanig as afgehandel beskou, sodat daar opgegaan kan word in die nuutheid van die hede [relatiewisme]. Andersins kan die hede gesien word as grotendeels 'n beliggaming en blote uitvoering van die verlede [historiese determinisme]. Hierteenoor [in 'n anachronistiese benadering] word die beskouing gehuldig dat die verlede nog steeds deurwerk in die hede, selfs onbewus, en dat die hede se verstaan noodsaaklik is om die gestaltegewing van die verlede te begryp [vgl. Ricoeur se oproep tot waarheidsgetrouheid soos deur Von Ranke in die negentiende eeu verwoord]. Dit is nie die verlede wat die hede stempel nie, maar die hede wat sy stempel op die verlede afdruk deur integrasie, rekonstruksie, interpretasie, evaluering, en teenwerking. Verbeeck (2006) beskou 'n anachronistiese benadering as besonder gepas in

gevalle waar 'n radikale politieke transformasie – soos in Suid-Afrika na 1994 en in Europa na die Tweede Wêreldoorlog – plaasgevind het:

The end of apartheid urged the need for a radical renewal of South African historiography. The central aim was the promotion of crossracial reconciliation by creating a new sense of national identity and consensus. ... History should serve as a mirror for cooperation, interaction and peaceful coexistence of different social and cultural groups ... (Verbeek, 2006:185-186)

In hierdie studie word geargumenteer dat die blootlegging van herinneringe aan kulturele en politieke dominasie met historiese narratiewe as bron, en die invloed daarvan op mags- en identiteitsbeskouinge, 'n raamwerk bied vir 'n diepere interpretasie en verstaan van 'n seleksie van Boshoff se taalgebaseerde konseptuele installasies waarin die estetiese konkretisering van herinneringe plaasvind. Binne die Suid-Afrikaanse konteks het die veroweraar[s] die verowerdes vanuit hul [veroweraars] se blik van onderwerping ontmoet. Deur die harmonieuse en goeie as estetiese beginsels in sy installasies wat op sosiale interaksie gefokus is na te streef, werk Boshoff soos hierbo gestel, deur sy kuns mee aan die skep van 'n mensliker samelewing.

1.3 Metodologiese benadering

In sy dialektiek van kuns en samelewing – in die radikalisering van en kritiek op Kant (1724-1804), Hegel (1770-1831) en Marx (1818-1883) – stel Adorno dat kuns die potensiaal het om op te tree as 'n daad van kritiek op 'n bestaande stand van sake (vgl. Belluigi, 2001:2). Adorno (2004:146-147, 275) argumenteer dat kuns enersyds die sosiale antitese van die samelewing is en andersyds dat kuns oor 'n dubbele karakter beskik omdat kuns sigself enersyds van die samelewing afskei, maar terselfdertyd 'n sosiale verskynsel is wat die onopgeloste spannings van die samelewing in sigself absorbeer.

Die lees en interpretasie van die kunswerke word in hierdie proefskrif gedoen binne die struktuur van Adorno se dialektiese onderskeid tussen die *Inhalt* en die *Gehalt* van kunswerke in sy *estetiese teorie* (2004:134;191-192;198-199; Zuidervaart, 2007). Alles wat in die kunswerk voorkom, met ander woorde alles wat die kunstenaar uitbeeld, is *Inhalt* [*inhoud*]. Met *Gehalt* verwys Adorno na die *waarheidsinhoud* van kunswerke wat vir hom geleë is in die spesifieke negasie [Duits: *bestimmte Negation*] van die onwaarheid van 'n on-

menslike samelewing. *Bestimmte Negation* [spesifieke negasie] dui vir Adorno op sowel 'n breuk met die bestaande [met ander woorde 'n afwysing van die oorwig van die valse werklikheid] asook op 'n kontinuïteit tussen die hede en die toekoms [die "redding" van die moment of element wat belofte inhou van iets wat verby die bestaande na iets beters verwys] (vgl. Adorno, [1949/1963] 2005:350, 393¹⁴; vgl. ook Zuidervaart, 2007). Zuidervaart (2007) verduidelik *bestimmte Negation* soos volg:

Determinate negation indicates that immanent criticism is the way to wrest truth from ideology. A dialectical enlightenment of enlightenment, then, "discloses each image as script. It teaches us to read from [the image's] features the admission of falseness which cancels its power and hands it over to truth" (vgl. Horkheimer & Adorno, 2002:18).

Vir Adorno is die *waarheidsinhoud* van kunswerke die wyse waarop 'n kunswerk sowel die bestaande stand van sake uitdaag, maar terselfdertyd ook suggereer hoe dinge anders [verbeterend] sou kon wees in die toekoms, terwyl die kunswerk in praktyk dinge onveranderd laat want, "[a]rt has truth as the semblance of the illusionless" (Adorno, 2004:173-174). Adorno (2004) verduidelik hierdie spanning in kunswerke aan die hand van die gebruik van die term *dissonans*:

The source of the immense importance of all dissonance for new art since Baudelaire and *Tristan* – veritably an invariant of the modern – is that the immanent play of forces in the artwork converges with external reality: Its power over the subject intensifies in parallel with the increasing autonomy of the work. Dissonance elicits from within the work that which vulgar sociology calls its social alienation (Adorno, 2004:17-18).

Vir Adorno is kunswerke deur en deur histories bepaald. Die geskiedenis van die samelewing sedimenteer in kunswerke se materiaal, konstellاسies en vormelemente (Adorno, 2004:184; vgl. Jarvis, 2002:105). Wat hiermee bedoel word, is dat die artistieke materiaal is nie net die woorde, pigmente of klip wat Boshoff gebruik nie, dit is *alles* wat die kunstenaar gebruik wat deur die geskiedenis gepreformeer word. Omdat die geskiedenis in die materiaal sedimenteer en omdat die kunswerk se materiaal uit die bestaande werklikheid gehaal word, maar op 'n gefragmenteerde wyse, word die kunswerk 'n mona-

¹⁴ Twee artikels wat Adorno na die Tweede Wêreldoorlog geskryf het, is deur Pickford (2005) vertaal en in een bundel gepubliseer: *Nine critical models* (1963) en *Catchwords: critical models II* (1949). Laasgenoemde is in 1969 die eerste keer gepubliseer.

de – dit is outonoom en vensterloos want die kunswerk het [op die oog af] nie verbande met ander kunswerke nie.

Die klem word geplaas op die *Gehalt*, wat as die sosiale waarheid verstaan moet word en as die sosiaal-bemiddelende en sosiaal-belangrike betekenis van die kunswerk. Die rede vir die beklemtoning van die *Gehalt* is omdat – in navolging van Adorno se beskouinge oor outonome kuns – kuns en samelewing mekaar in 'n kunswerk se *Gehalt* ontmoet (vgl. Adorno, 2004:146, 191-192; 299; Zuidervaart, 2007).

Ek sluit aan by Adorno (2004:6, 54, 237, 271; O'Connor, 2000:240) se eis dat 'n kunswerk as 'n monade¹⁵ beskou moet word vanweë die sosiale kragveld waaroor dit beskik. Voorts neem ek Adorno (2004:271) se beklemtoning in ag dat elke kunswerk 'n boodskap is wat uit 'n aantal konstellasies bestaan wat op toepaslike interpretasies wag. Konstellasie hou verband met die metode van *spesifieke negasie* wanneer sodanige werke gelees en geïnterpreteer word (vgl. Zuidervaart, 2007). Adorno stel dat dit dikwels nodig is om *Gehalt*-verwante inligting oor kunswerke te bekom want [en hier verwys Adorno na Benjamin se argument] die "oë" van die publiek laat hulle "voetspore" op die kunswerk agter, en 'n mens moet deur hierdie laag "voetspore" heen kyk (Adorno, 2004:253). Vir hierdie studie is 'n belangrike bron vir *Gehalt*-verwante inligting die kunstenaar se webblad en die vele onderhoude wat met hom gevoer is.

Aangesien Boshoff oor die algemeen as 'n konseptuele kunstenaar getipeer word, is hierdie werkwyse ook in ooreenstemming met konseptuele kuns se eis dat dié kunsvorm aan kunstenaars die geleentheid bied vir artistieke interpretasies van filosofiese idees (Osborne, 2002:11; kyk Hoofstuk Vier). Dit is in lyn met konseptuele kunstenaars soos Joseph Kosuth (geb. 1945) – een van die toonaangewende Amerikaanse konseptuele kunstenaars – se uitgangspunt dat hy sy geskifte oor sy kuns as geïntegreerd in sy rol as kunstenaar beskou (Kosuth, 1999b:342; vgl. verder die konseptuele kunstenaar Sol

¹⁵ Adorno gebruik die metafoer van Leibniz (1646-1716) om die verhouding tussen outonome kuns en die samelewing te verduidelik. Leibniz argumenteer dat monades is individuele eenhede wat in hulleself die totaliteit van die kosmos as 'n samehang van monades bevat, wat oor 'n interne dinamika beskik en vensterloos is in dié sin dat monades nie mekaar affekteer of beïnvloed nie (Adorno, 2004:308). Hierdie aspek word in Hoofstuk Twee aan die orde gestel.

LeWitt, 1969:174-175 se soortgelyke uitsprake, Osborne, 2002:11 e.v.; Arnason & Mansfield, 2010:588).

Die fokus van die gekose installasies van Boshoff is gerig op die estetiese konkretisering van herinneringe gebaseer op gekose historiese narratiewe, en die herstel van die band van medemenslikheid om 'n mensliker samelewing deur sosiale interaksie tussen verskillende samelewingsgroepe te bevorder. In hierdie studie volg ek 'n anachronistiese benadering tot geskiedskrywing in akkoord met Verbeeck, en soos gemotiveer deur Ricoeur se pleidooi vir 'n kritiese verbeelding ten einde 'n rekonstruksie van die verlede te maak.

Ek is voorts van oortuiging dat spesifiek binne die Suid-Afrikaanse konteks, daar tydens die koloniale era en tydens die apartheidsbeleid weinig begrip was van die skade wat aan sowel wit as ander mede-landsgenote gedoen is. Slegs vanuit die hede en 'n eietydse terugkyk blyk dit duidelik. 'n Suiwer anachronistiese benadering het wel sekere implikasies, soos dat die versoeking daar sou kon wees om subjektief die klem van gebeurtenisse bloot te verskuif. Ook hieroor is Ricoeur egter baie duidelik: die gebeurtenisse van die verlede kan nie verander word nie, wel die *betekenis* daarvan. Myns insiens kan die verlede nie as 'n afgehandelde en normatiewe saak beskou word nie.

In hierdie hoofstuk het ek die kontekstuele en teoretiese agtergrond, asook die tematiek vir hierdie studie uiteengesit. In Hoofstuk Twee bied ek 'n verkenende teoretiese ondersoek wat gerig is op herinneringe en die uitlopie daarvan in mags- en identiteitsbeskouinge in perspektiewe oor nasionalisme. Ek ag so 'n hoofstuk as belangrik ter begronding van 'n teoretiese raamwerk vir die interpretasie van die gekose installasies van Willem Boshoff. In Hoofstuk Drie volg ek 'n anachronistiese benaderingswyse in my ondersoek van die historiese herinneringe en rol wat Afrikaners gespeel het in kulturele en politieke dominasie in Suid-Afrika. Suid-Afrika is immers die versameling kontekstuele ruimtes of historiese konstellasies waarbinne Boshoff sy taalgebaseerde installasies skep. In Hoofstuk Vier plaas ek Boshoff binne die konteks van konseptuele kuns. Bykomend bied die hoofstuk 'n nadere analise van die aard van Willem Boshoff se konseptualisme en betrokkenheid by die kontekstuele ruimtes van die Suid-Afrikaanse historiese en kulturele landskap waarin hy sy kuns beoefen.

Hoofstukke Vyf, Ses en Sewe bevat die ontledings van groepe installasiewerke van die kunstenaar waarin die soort estetiese werking wat Boshoff beoog, asook die betrokkenheid by spesifieke kontekste in meer besonderhede uitgepluis word. Ek doen dit in resonansie met die vorige hoofstukke. Die keuse van installasies vir Hoofstukke Vyf, Ses en Sewe het ek hoofsaaklik gemaak in samehang met drie belangrike datums in die historiese narratief van Suid-Afrika wat betref herinneringe aan politieke en kulturele dominasie en die gepaardgaande problematiek insake mags- en identiteitsbeskouinge ten opsigte van rasverhoudinge.

Die eerste groep installasies vir Hoofstuk Vyf hou verband met die datum *31 Mei 1902* en fokus op Afrikaners se herinneringe aan Britse kolonialisme en die invloed daarvan op Afrikanernasionalisme, magsbelange en -identiteit in die twintigste eeu. Installasies soos ***32 000 Darling little nuisances*** (2003; Fig.4), ***Far, far away*** (2004; Fig.5) en ***How to win a war*** (2004; Fig.6) word gelees en geïnterpreteer omdat dit tematies samehangend die Anglo-Boereoorlog (ABO)¹⁶ (1899-1902) as vertrekpunt neem.

Die tweede groep installasies in Hoofstuk Ses handel oor *31 Mei 1961* – die dag waarop Suid-Afrika 'n onafhanklike Republiek geword het onder leiding van die Nasionale Party (NP) en die era waar die aanhang van Afrikanernasionalisme en die apartheidsideologie tot volle wasdom gekom het. Die installasies wat histories-polities verbandhoudend aan hierdie datum gekoppel word deur onder andere herinneringe, mags- en identiteitsbeskouinge tydens apartheid, is onder andere ***Spoiled vote*** (2003; Fig.7), ***Closed ballot*** (2003; Fig. 8); ***Trying to vote*** (2003; Fig.9), ***Ostrakon*** (2003; Fig.10), ***Phesephocracy*** (2003; Fig.12) en ***Prison sentences*** (2003; Fig.13).

Die derde kluster installasies wat in Hoofstuk Sewe aan die bod kom, hou verband met die datum *27 April 1994* – die dag waarop die eerste demokratiese verkiesing in die geskiedenis van die land plaasgevind het. Die keuse van installasies val onder andere op ***Kring van kennis*** (2000; Fig.17), ***Writing in***

¹⁶ Die ABO staan in die geskiedenis ook bekend as die Tweede Vryheidsoorlog, die *Anglo-Boer/South African War*, en *Die Suid-Afrikaanse Oorlog/The South African War*. Die naam van die oorlog is telkens na gelang van politieke verwickelinge en ontwikkelinge verander (vgl. Grundlingh, 2007:198). In hierdie proefskrif word met een van die oorspronklike name in Afrikanerkonteks, *Die Anglo-Boereoorlog*, volstaan. Ander name in Afrikanerkonteks is Die Tweede Vryheidsoorlog en Die Engelse Oorlog.

the sand (2000; *Fig.19*) ***Panifice*** (2001; *Fig.20*) en ***Abamfusa lawula / The purple shall govern*** (1997; *Fig.21*), vanweë die ommekeer van magsrolle en die invloed daarvan op Afrikanernasionalisme en -identiteit.

In Hoofstuk Agt as die slothoofstuk word die vernaamste bevindinge wat in hierdie navorsing gemaak is, saamgevat en gevolgtrekkings gemaak.