

HOOFSTUK VIER

WILLEM HENDRIK ADRIAAN BOSHOFF (1951 -)

Biografiese narratief en kontekstualisering van Boshoff as konseptuele kunstenaar

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

4.1 Inleiding

In die vorige hoofstuk het ek die gedeelde herinneringe en die rol daarvan in magsbeskouinge en identiteitskwessies binne die historiese narratiewe van die Afrikaners in Suid-Afrika gekonstrueer tydens kolonialisme, apartheid en tans in 'n demokratiese staatsbestel. Die narratiewe het in breë trekke gefokus rondom drie belangrike historiese datums [31 Mei 1902; 31 Mei 1961 en 27 April 1994] wat in besonder betrekking het op die herinneringe van die Afrikaners. Binne die konteks van die genoemde datums het ek die klem geplaas op die Afrikaners se nasionalistiese hantering van sleutelkonsepte soos mag en identiteit voortvloeiend uit, en beïnvloed deur herinneringe. Die hoofstuk is geskryf om 'n kontekstuele ruimte en raamwerk te bied vir die interpretasie van Boshoff se taalgebaseerde konseptuele installasies waarin hy tot die estetiese konkretisering van herinneringe kom.

In hierdie Hoofstuk Vier stel ek inleidend die kunstenaar se status binne die Suid-Afrikaanse kunslandskap aan die leser bekend. Ek volg hierdie bekendstelling op deur 'n kort biografiese narratief van die kunstenaar se grootwordjare in 'n tipiese Afrikanerhuishouding met – waar nodig – verwysings na vroeëre kunswerke. In die lees en interpretasie van Boshoff se kunswerke in hierdie en opvolgende hoofstukke fokus ek nie op sy totale oeuvre nie, maar slegs op dié taalgebaseerde installasies wat betrekking het op die tema in hierdie navorsing. Aangesien Boshoff – alhoewel teensinnig [soos die meeste postmoderne kunstenaars] – getipeer word as 'n konseptuele kunstenaar, skenk ek na die biografiese narratief aandag aan konseptuele kuns as 'n manifestasie wat tans wêreldwyd voor-

kom en waaronder Boshoff se taalgebaseerde installasies "gesorteer" sou kon word (Doepel, 2001:108; Richards, 2002:34; Hassan & Oguibe, 2001:18-22). Hierdie afdeling word opgevolg deur 'n oorsig oor internasionale invloede op sy kunsskepping.

4.2 Willem Boshoff binne die Suid-Afrikaanse kunslandskap

Willem Hendrik Boshoff (geb. 1951) word gereken as 'n toonaangewende en een van Suid-Afrika se belangrikste konseptuele kunstenaars. Hiervan getuig die eredoktorsgraad wat die Universiteit van Johannesburg op 6 Maart 2008 aan die kunstenaar toegeken het, sy verteenwoordiging van Suid-Afrika op verskeie biënnales, sy internasionale blootstelling en uitstallings, verskeie gesogte kunspriese en toekennings wat hy ontvang het, asook die talryke onderhoude wat met die kunstenaar gevoer en gepubliseer is (Boshoff, 2009).

Die Universiteit van Johannesburg (2008) verwoord die motivering vir die toekening van die eredoktorsgraad aan Boshoff soos volg: "Boshoff's artwork is known to introduce the South African context and visual-linguistic forms to a diverse global audience". Dit bevestig Boshoff se betrokkenheid by, en belangstelling in Suid-Afrika se veelbewoë en kleurrike geskiedenis van kolonialisme, apartheid, postkolonialisme en postapartheid. In hierdie verband tipeer Sudheim (2004) hom as " ...a contemporary South African artist who wrestles with the crucial complexities of history, power and ideology."

Dit is veral sedert 1994 dat Boshoff se nasionale en internasionale aansien toegeneem het. In 1996 verteenwoordig hy Suid-Afrika by die Sao Paulo Biënnale en in 1997 word hy plaaslik aangekondig as die wenner van die FNB Vitaprys vir Kuns in Suid-Afrika. In 1998 wen hy die Ludwig Giess-prys in Duitsland en in 1999 die Gauteng *Arts, Culture and Heritage Award for Visual Art*. In 2000 is hy die wenner van die Aardvarkkunsteprys van die Aardklop Kunstevereniging in Potchefstroom en in 2001 word die gesogte Helgard Steynerepenning vir visuele kunste: Beeldhou, deur die Akademie vir Wetenskap en Kuns aan hom toegeken (Boshoff, 2009). In 2005 wen hy 'n *goue loerie*, 'n gesogte Suid-Afrikaanse ontwerp- en advertensiewese, vir 'n plakaatontwerp vir die boekwinkelgroep,

Exclusive Books, wat hy gebaseer het op sy installasie **Abamfusa lawula: The purple shall govern** (1997 – Fig.21) (Siebrits, 2007:25).

Boshoff geniet heelwat blootstelling in die media. In tydskrifte en koerante verskyn daar gereeld resensies oor sy uitstallings, asook gepubliseerde onderhoude wat die kunstenaar op 'n gereelde basis toestaan. Katalogi vir sy uitstallings is verkrygbaar, waarvan dié van Siebrits (2007) vir die Standardbank Galery, GENCOR (2001) vir die uitstalling by die voormalige Randse Afrikaanse Universiteit van **Writing in the sand** (2000 – Fig.19) en die *Michael Steven's Contemporary* (2003) wat oor die uitstalling *Licked* in Kaapstad handel, waardevolle informasie bevat. Heelwat inligting is oor hom beskikbaar op die internet, onder meer die kunstenaar se webblad (kyk Boshoff, 2009). Enkele artikels oor hom het in geakkrediteerde kunstydskrifte verskyn. In hierdie verband verdien Richards (2002) met sy verkenning van Boshoff se kuns binne die konteks van konseptuele kuns in Afrika, vermelding. Boshoff se bydrae tot kontemporêre kuns binne die demokrasie van Suid-Afrika is kortliks in twee afsonderlike publikasies opgeneem: Bedford (2004) en Perryer (2004:54-57).

Ten spyte van Boshoff se aansien as een van Suid-Afrika se belangrikste konseptuele kunstenaars, is daar verbasend min akademiese navorsing oor hom gedoen. Tot op datum het een doktorsale proefskrif uit die letterkunde en drie skripsies vir die voltooiing van die meestersgraad in visuele kunste oor sy werk die lig gesien. Reinecke (1991) het in haar proefskrif na verskeie digters, waaronder Boshoff, verwys in haar literêre studie wat hoofsaaklik gehandel het oor poësie binne die raamwerk van konkrete poësie. Die verwysing na Boshoff sentreer hoofsaaklik in sy **Kyafrikaans** (1977-2003 – Fig.3). Wat die drie skripsies betref, het Paton (2000) gefokus op die praktiese aspekte van kunstenaarsboeke, weer eens met Boshoff se **Kyafrikaans** as voorbeeld. Tyron (2006) fokus op twee werke van Boshoff, naamlik die genoemde **Writing in the sand** (Fig.19) en **Blind alphabet** (Fig.1) en onderneem uiteindelik 'n vergelykende studie van sy eie werk, *The Bread of the Presence*, en dié van Boshoff met toespitsing op 'n metodologiese benadering tot kunsskepping. Erasmus (2007) bestudeer op sy beurt **Kyafrikaans** (Fig.3) en **370-day-project** (1982-1983 – Fig.28), ten einde

die aanskouer se interaksie met Boshoff se werk te ondersoek in terme van 'n simboliese pelgrimstog soortgelyk aan dié van vroeë Christelike rituele. Paton (2008) het 'n artikel gepubliseer waarin hy ondersoek instel na die gebruik van digitale representasie-strategieë in *Kykafrikaans*.

In 1984 verwerf Boshoff die MA in visuele kunste aan die voormalige Technikon van die Witwatersrand met 'n skripsie getiteld *Die ontwikkeling en toepassing van visuele letterkundige verskynsels in die samestelling van kunswerke* en in 1997 verskyn die artikel *Aesthetics of touch: notes towards a blind aesthetic* uit sy pen.

Behalwe bogenoemde navorsing en publisiteit in die media, bied twee bronne, naamlik Vladislavic (2005) se *Willem Boshoff* in die Taxireeks, en Siebrits (2007) se katalogus, *Willem Boshoff: word forms and language shapes, 1975-2007*, 'n breë oorsig oor, en belangrike insigte in die werk van Boshoff, asook sy agtergrond en die konteks waarin sy werk tuishoort.

Vladislavic werk min of meer chronologies, hoofsaaklik vanuit 'n biografiese perspektief. Sy bydrae is insiggewend vir die verstaan van Boshoff as Afrikaner se herkoms, leefwêreld, identiteit en veelsydigheid binne die Suid-Afrikaanse kunsmilieu. Siebrits was op sy beurt die organiseerder en kurator van die Standardbank Kunstgalerie se uitstalling van Boshoff se werke met die tema *Word forms and language shapes*. Die lywige katalogus van 118 bladsye behandel die werke in chronologiese volgorde. Dit bied belangrike inligting en 'n roetekaart om die verskuiwings in Boshoff se gebruik van formele en konseptuele taal oor 'n tydperk van 30 jaar na te speur. Die uitstalling is die produk van Boshoff se uitgebreide kennis van woord en taal, wat die hoeksteen van al sy artistieke uitdrukkings vorm (Siebrits, 2007:8).

Van belang vir hierdie proefskrif is die filosofies-teoreties begronde bydraes, hoofsaaklik in artikelformaat, van Snyman (2008; 2002; 2001, 1996a & b) en Doepel (2001). Sowel Snyman as Doepel fokus in hul werk op die boodskap van sosiale interaksie wat die kunstenaar deur sy kuns probeer bewerkstellig. Snyman (2002, 2008) interpreteer Boshoff se installasies op die spoor van Adorno [alhoewel Snyman nie al die mees tipiese kwessies van die Neo-

Marxisme aanspreek nie, soos byvoorbeeld die verandering van die bobou-
onderbouverhouding, die uitbreiding van koopwarefetisjisme en vervreemding].
Snyman fokus hoofsaaklik op Boshoff se pogings tot die herstel van die vernielde
natuur, samelewing en die mens na die vernietigende gevolge van magmisbruik.

Snyman belig Boshoff se werk ook vanuit ander filosofiese perspektiewe. In sy
geskrif van 2001 bestudeer hy Boshoff se werk aan die hand van insigte van
Kant, Hume en Beardsley. Dit bied verruimende perspektiewe op die lees van
Boshoff se kunswerke. Wat die meer humoristiese aspekte in Boshoff se kuns
betref, sowel in sy spel met taal as in sy konseptuele artistieke konkretisering,
open Snyman nuwe insigte met sy verwysing na Beardsley (1962:299) se
"fooling around with meanings" soos reeds vermeld (Snyman, 2001). Hierdie
studie sluit by hierdie diskoerse aan. Vervolgens word die kunstenaar vanuit 'n
kort biografiese perspektief aan die leser bekendgestel.

4.3 Biografiese narratief van Boshoff binne die breëre Afrikanerkonteks

Willem Hendrik Adriaan Boshoff is gebore op 12 September 1951 in Vereeniging
in die suidelike deel van die huidige Gautengprovinsie in Suid-Afrika. Saam met
die dorpe Sasolburg en Vanderbijlpark vorm Vereeniging die Vaaldriehoek wat
veral bekend is vir die Suid-Afrikaanse petrolvervaardiging. Die kunstenaar het in
'n tipiese en streng Afrikaanse, protestantse werkersklashuishouding groot-
geword (Jorgensen & Ellis, 2002:47-48; Doepel, 2001:108). In die woorde van
Vladislavic (2005:10), het hy 'n "rigidly, unquestioningly Calvinist" opvoeding
geniet. Dié outeur (2005:15) trek 'n interessante parallel tussen Boshoff se ouers
en dié van Christus. Soos Josef, was Boshoff se pa ook 'n skrynwerker, en die
kunstenaar se ma se naam was ook Maria. As kind uit 'n gelowige ouerhuis, het
hy as diepgelowige Christen sy naskoolse studies in 1973 opgeskort om 'n leke-
prediker te word (Siebrits, 2007:13, 16). Vladislavic som Boshoff se vroeëre
werke soos volg op:

... his earlier works were prayerful and reverent ... The Christian influence
and background with specific Biblical references in his work are today still
visibile (Vladislavic, 2005:15; vgl. verder Doepel, 2001:108-110).

Gedurende hierdie tyd het hy ook in sy voorkoms, volgens uitbeeldings in die Afrikaanse Kinderbybel, Christus nageboots. Alhoewel hy vandag nog steeds die lang hare en 'n baard het, beskou hy homself nie meer as 'n Christen nie en is God vir hom bloot die produk van linguistiese konvensie (Vladislavic, 2005:10, 109). Ten spyte van sy huidige geloofsoriëntasie, is sy werke deurspek van Bybelse verwysings, soos blyk uit onder andere **Panifice** (2001 – Fig.20), **Scoob** (2004 – Fig.40) en **Bad faith chronicles** (1997 – Fig.18) om enkeles te noem. Boshoff stel dat die Bybel steeds 'n belangrike invloed op sy werk bly, vanweë die selfdissipline wat hy daaruit geleer het, asook dat dit sy verstand dissiplineer. Aan Jorgensen en Ellis (2002:49) verduidelik hy dat hy eienskappe soos geduld en volharding moes aanleer vir die proses van die skep van konseptuele kuns "... I learned how to be pensive, introspective, meditative". Hy het byvoorbeeld aan latere werke soos **Blind alphabet** (1990; onvoltooid; – Fig.1) ses dae per week gewerk en die sewende dag gerus. Op 'n stadium het hy ook die hele Nuwe Testament gememoriseer om sy geheue te oefen (Siebrits, 2007:15; Doepel, 2001:113).

Boshoff stel dat werke soos **Writing that fell off the wall** (1997 – Fig.22) gaan oor aspekte van sy ontnugtering met godsdiens, in teenstelling tot **Bangboek** (1977-1981 – Fig.2) [’n vroeëre werk] waar hy vanuit ’n Christelike perspektief sy geheime dagboek oor pasifisme geskryf het (Siebrits, 2007:15). Interessant genoeg, koppel Boshoff sy ontnugtering met die Christelike godsdiens aan kolonialisme in Afrika, soos hy in ’n onderhoud aan Siebrits verduidelik:

This work [*Writing that fell off the wall*] was about my disillusionment with aspects of religion, and in particular with the fabrication of words and so-called Christian principles that justified the colonisation of Africa by seven European powers: England, France, Germany, Portugal, Spain, Holland and Belgium. After having been a devout Christian in the early part of my life, I had become very tired of Christian promises that were never kept, or ... that were made for the wrong reasons ... (Siebrits, 2007:15-16).

Die kunstenaar haal ’n ou Indiese spreekwoord aan wat kolonialisme in Afrika volgens hom akkuraat opsom ter stawing van sy punt: "At first we had the land

and the white man had the Bible. Now we have the Bible and the white man has the land" (Siebrits, 2007:16).

In sy geboortejaar, 1951, was apartheid in volle swang nadat die NP wat oorwegend uit Afrikaanssprekendes bestaan het, in 1948 die regerende party in die land geword het. Sy grootwordjare word met ander woorde gekenmerk deur sy protestants-Calvinistiese opvoeding in 'n tipiese Afrikanerhuis ingebed in Afrika-nasionalisme wat uitgeloop het op 'n aanhang van die apartheidsideologie, soos beredeneer in Hoofstuk Drie (vgl. Doepel, 2001:108; Kapp, 2009:6). Hy verduidelik aan Siebrits dat, "[c]oming from a conservative Afrikaans background I wasn't brought up to question apartheid" (Siebrits, 2007:13).

Boshoff se skoolopleiding aan 'n Afrikaanse laerskool begin in 1958, die jaar van Verwoerd se bewindsaanvaarding. In 1969, enkele jare na die Rivonia-verhoor en vonnisoplegging van Nelson Mandela en ander *struggle*-leiers, voltooi hy sy skoolloobaan aan 'n Afrikaanse plattelandse hoërskool in Vanderbijlpark. Die beleid van die departement van onderwys onder die NP-regering, was dié van moedertaalonderrig vir wit kinders en [nog nie amptelike] CNO, soos in Hoofstuk Drie bespreek. Ingebed in hierdie beleid, was [soos uitgewys] die heroïese narratief van die Afrikaners as 'n uitverkore volk van God om die beskawing en die lig van sy Woord op die Afrikakontinent te versprei en te handhaaf, hul stryd teen Britse kolonialisme, die opofferings wat hulle moes maak, die Groot Trek met die klem op die Slag van Bloedrivier, Afrikaners se "geregverdigde" meerderwaardigheid teenoor ander bevolkingsgroepe, asook hul besitreg van die land en 'n liefde vir die Afrikaanse taal (vgl. Hoofstuk Drie; Kapp, 2009:6; Worden, 1994:89, 90; Thompson, 2006:193).

Boshoff stel dat militêre diensplig vir alle wit mans bo die ouderdom van 18 jaar in Suid-Afrika vanaf 1958-1989 verpligtend was. Weiering om diensplig te verrig, kon tot tronkstraf lei. Boshoff stel dat hy die keuse gehad het om een volle jaar diensplig te verrig en dit af te handel, of alternatiewelik vir 16 jaar agtereenvolgens dienspligkampe van een maand lank per jaar te voltooi. Hy het op laasgenoemde besluit. Dit was eers as volwasse jong man dat hy – nie op grond van

politieke oortuigings nie – maar vanuit 'n Christelike lewens- en wêreldbeskouing – hom teen apartheid en die dra van 'n uniform en wapen om dié beleid in stand te hou, verset het (Siebrits, 2007:13; Boshoff, 2007; 2009).¹

Afgesien van Boshoff se streng godsdienstige opvoeding in die Calvinistiese tradisie, het sy ouers hom ook – soos dikwels in die 1960's die geval in Afrikanerhuisse was – grootgemaak in nog 'n Afrikanernasionalistiese uitloop, naamlik met 'n goeie skoot wantroue en agterdog jeens Engelssprekendes, soos wat Vladislavic (2005:46) uitwys: "... Boshoff was up to his neck in Afrikaans ..." (vgl. Doepel, 2001:108; Vladislavic, 2005:10). Sy latere werksomstandighede in 'n Engelse milieu het egter gelei tot 'n komplekse liefde-haatverhouding met Engels (vgl. Doepel, 2001:108). Dit het aanleiding gegee tot vele woordeboekinstallasies, soos byvoorbeeld *Dictionary of perplexing English* (1980-1990) en sy *Oh no dictionary* (2004). Sy liefde vir die invul van blokkiesraaisels het hom hiermee gehelp (Siebrits, 2007:19; Vladislavic, 2005:44). Boshoff se belangstelling in taal blyk vanselfsprekend in hierdie woordeboeke en soortgelyke werke waarin taal 'n deurslaggewende rol in die interpretasie speel. Siebrits (2007:8) wys tereg daarop dat " words and language ... remain the cornerstone of all his artistic experience".

Met die woordeboeke het hy enersyds sy kennis van die Engelse taal uitgebrei en dit het hom terselfdertyd binne 'n Engelse werksmilieu – waarin sy kollegas hom gespot het oor sy uitspraak en gebrekkige woordeskat – bemagtig (vgl. Jorgensen & Ellis, 2002:65-66; Vladislavic, 2005:48; Doepel, 2001:108). Die kunstenaar het aan Siebrits (2007:16) erken dat hy nie 'n "*Queen's English*"

¹ Militêre diensplig was aanvanklik vanaf 1958 tot einde 1960 verpligtend vir alle wit mans bo die ouderdom van 17 jaar, maar vanaf 1966 is die ouderdom opgeskuif na 18 jaar. Die rede was die aanvang van die "bosoorlog" in die destydse Suid-Rhodesië [tans Zimbabwe] in 1964 en wat later uitgebrei het na die "grensoorlog" op die grens tussen Namibië [voormalige Suidwes-Afrika] en Angola vanaf 1972-1989, ten einde infiltrering van SWAPO uit Namibië te hou, soos in Hoofstuk Drie beredeneer. Verpligte militêre diensplig was aanvanklik ook net vir nege maande, maar is in 1968 verhoog tot 12 maande. Die dienspligstelsel is in 1977 hersien waardeur die aanvanklike dienspligperiode tot 24 maande vanaf Januarie 1978 verleng is. Dit is opgevolg deur verdere wetgewing in 1982 en 1984 ingevolge waarvan die verdedigingsklas oor 'n breër spektrum van die bevolking versprei is (<http://sadf.info/SADF.html> [datum van besoek: 2011-03-11]).

uitspraak het nie, maar die meer plat weergawe wat tipies van 'n Afrikaanse aksent is. In 'n onderhoud met Jorgensen en Ellis (2002) stel Boshoff:

They [his English colleagues] started structuring a game, a social game. These people would use very intelligent words all the time so that you would have to guess what the words mean. I felt the way to defend oneself would be to learn these words ... and then use a similar tactic on them ... (Jorgensen & Ellis, 2002:65).

Hierdie taktiek van Boshoff dui op 'n bepaalde karaktertrek, naamlik "... to outwit people, to mess with their heads ..." (vgl. Vladislavic, 2005:52). Boshoff neem met ander woorde as 't ware die wapen van die "vyand" op om hulle met hulle eie ammunisie by te kom, byna op dieselfde wyse as wat hy op skool notas in klein miniskule skrif in die eksamenlokaal ingeneem het om sy onderwysers te uitoorlê (Vladislavic, 2005:40). Aan Jorgensen en Ellis stel hy dit soos volg:

... [A] prank with a serious purpose, aimed at outwitting and upstaging these self-satisfied, self-appointed authorities, the descendants of the school-teachers and army officers I had bamboozled in the past ... [S]o I was now behaving like the 'bully at school' (Jorgensen & Ellis, 2002:67).

Hy vertel aan Vladislavic (2005:48) dat hy gou in 'n posisie was waarin hy sy kollegas met sy nuutgevonde taalkennis in hul moedertaal kon reghelp. Boshoff stel voorts in 'n onderhoud met Lamprecht (2005) dat sy ouers – in besonder sy pa – sterk gekant was teen sy besluit om 'n kunstenaarsloopbaan te volg, aangesien dit nie 'n stabiele beroep met 'n vaste inkomste was nie, en – in ooreenstemming met sy skoolhoof (vgl. Jorgensen & Ellis, 2002:47-48) – buitendien nie 'n beroep wat 'n jong Afrikaner behoort te kies nie:

Ek wens my pa het nog geleef dat hy kon sien ek het darem nie so sleg uitgedraai nie. Hy het altyd gesê ek maak droog en gedink kuns is sommer k*k. 'n Mens verwag nie sulke dinge moet met jou gebeur nie – party aande giggel ek in my slaap (Lamprecht, 2005:3).

Sy pa wat 'n skrynwerker was, en onder andere meubels gemaak het, het dit nie in terme van kunsskepping gesien nie. Vir sy pa het dit bloot oor die utiliteits- of nuttigheidswaarde daarvan gegaan. Boshoff vertel verder dat sy ma uit teleurstelling 'n senuwee-ineenstorting gehad het as gevolg van sy keuse om kuns te gaan studeer (Siebrits, 2007:12, 13).

Die kunstenaar het sy kennis van en ervaring om met hout te werk, juis by sy skrynwerkerpa opgedoen (Siebrits, 2007:11). Sy liefde vir hout as medium blyk uit veral sy vroeëre werke soos **Skatkissie** (1976 – Fig.23) uit tambotiehout [’n bruidsgeskenk aan sy eerste vrou], **Stokkiesdraai** (1980 – Fig.26), **Kasboek** (1981 – Fig.27), **370-day-project** (1982-1983 – Fig.28), **Hot cross bowl I** en **Hot cross bowl II** (1983 en 1983-1999 onderskeidelik; – Fig.29 & 30), **Blind alphabet** (Fig.1) en **Tree of knowledge** (1997 – Fig.31, 32, 33), om maar enkeles te noem.

Werke soos **370-day-project** en **Blind alphabet** bring nog ’n aspek van die kunstenaar se karakter en persoonlikheid na vore: uithou- en aanhouvermoë. Eersgenoemde werk bestaan uit ’n houtkabinet met gravering gedoen op hout van 370 verskillende spesies. Boshoff het daagliks vir ’n jaar lank tot sewe ure per dag hieraan gewerk. Hy noem dit ’n "persoonlike kalender" (Boshoff, 2009; Jorgensen & Ellis, 2002:50). **Blind alphabet** getuig weer van sy volgehoue belangstelling om met ’n bepaalde projek voort te gaan. Hierdie alfabetinstallasie, wat – ironies genoeg – spesifiek met blindes, en meer spesifiek Engelsprekende, intellektuele Braillelesers, in gedagte gemaak is is Boshoff reeds meer as tien jaar deurlopend mee besig (kyk Hoofstuk Een, voetnoot vyf). Soos uitgewys, is elke beeldhouwerkjie uit hout gekerf en bestaan daar reeds 338 klein werkies vir [slegs] die eerste drie letters van die alfabet.

Vladislavic (2005:34) vestig die aandag op nog ’n werk van Boshoff, **Book of wood** (1982), waaraan Boshoff ’n jaar lank daagliks gekerf het. Hy het daarmee begin op 12 September 1982, sy verjaarsdag, wat toevallig ook saamgeval het met die vyfde herdenking van die sterfdag van die anti-apartheidsaktivis Steve Biko wat in aanhouding dood is. Hiermee het Boshoff volgehou tot 18 September 1983, sy suster se verjaarsdag. Gedurende hierdie tyd was Suid-Afrika ’n uiters onstabiele land vanweë binnelandse onrus en die voortsetting van die *struggle*. Boshoff se uithouvermoë word verder geïllustreer deurdat hy in 1983 ook die *Comradesmarathon* van 89 km. wat tussen Durban en Pietermaritzburg strek, voltooi het (Siebrits, 2007:18; Boshoff, 2007; 2009; Hoofstuk Drie).

4.4 Boshoff se loopbaannarratief binne die postapartheidskonteks

Die kunstenaar is tans werksaam in die "nuwe" Suid-Afrika wat tot stand gekom het in 1994 toe die eerste demokratiese verkiesing in die geskiedenis gehou is waaraan alle Suid-Afrikaners kon deelneem. Hierdie verkiesing het, soos aange-ton, met die bewindsoorname van die oorwegend swart meerderheidsparty, die ANC, met Nelson Mandela as president, 'n einde gebring aan blanke oorheersing (Tutu, 1999; Mandela, 1994; Stolten, 2007). Die land het sedert 1994 verskeie veranderinge op sowel politieke, konstitusionele as sosiale vlakke ondergaan (kyk Hoofstuk Drie).

Waar Afrikaans tot 1994 die amptelike landstaal saam met Engels was, is dié taal tans een van die vele minderheidstale [kyk Hoofstuk Drie oor die taalkwes-sie]. Alhoewel die Grondwet (Wet 108 van 1996, artikel 6[1, 3a, 3b, 4]), soos aangedui, voorsiening maak vir al elf tale plus gebaretaal as amptelike tale van die land, word Engels *de facto* as die hoofkommunikasiemedium in alle rege-ringsdokumente gebruik. Boshoff (2007; 2009) druk sy kommer oor die verdwy-ning van minderheidstale, waaronder Afrikaans deesdae tel, uit in werke soos byvoorbeeld die genoemde *Writing in the sand* (2000 – Fig.19).

Die oorgang na 'n demokratiese bestel in 1994 het ook 'n einde gebring aan internasionale sanksies en boikotte wat teen die land ingestel was in 'n poging om die NP van sy apartheidsbeleid te laat afsien (Reddy, 2007:159). Gevolglik kon Boshoff en ander Suid-Afrikaanse kunstenaars die internasionale kunsarena betree. Die eerste belangrike gebeurtenis vir Suid-Afrika se visuele kunste het in 1995 – dieselfde jaar wat die Springbokke die rugbywêreldbeker in Suid-Afrika verower het – plaasgevind. Die geleentheid was die Eerste Johannesburgse Biënnale, met die tema *Africus*, onder die banier *Volatile, alliances and de-colonizing our minds* (Vgl. Marschall, 2001; Vladislavic, 2005:50). Vladislavic (2005:52) bevestig dat dit veral Boshoff was wat die aandag – nasionaal sowel as internasionaal – getrek het met *Blind alphabet* (Fig.1) wat hy op die Biënnale uitgestal het, en haal 'n koerantberig ter bevestiging aan:

The Blind Alphabet marks Boshoff's rise to prominence as an artist. ... It was a highlight of the First Johannesburg Biennale. ... Nevil Dubow make

the following remark in *The Mail & Guardian* [5-11 May, 1995:28] ... 'it [*Blind Alphabet*] was an obsessive, dedicated *tour de force*' (Vladislavic, 2005:54).

Die volgende belangrike gebeurtenis, die *FNB Vita Art Now Awards* het in 1996 plaasgevind, opgevolg in 1997 met die Tweede Johannesburgse Biënnale met die tema *Trade Routes* in 1997, waaraan Boshoff ook deelgeneem het (Siebrits, 2007:8; Marschall, 1999). Terwyl die 1995-Biënnale minder op kwaliteit en meer op swart en wit kunstenaars wat oor die kleurgrens heen saam hul werke as gelykes uitgestal het, het die tweede uitstalling 'n meer globale kontekstuele benadering gevolg (Marschall, 2001; Marschall, 1999). Marschall (1999) som die ooreenkomste en verskille tussen die twee Johannesburgse Biënnales soos volg op:

Both biennales were highly prestigious and internationally visible art events which impacted on art production, curatorial concepts, theoretical debates and the positioning of individual artists in South Africa. *Africanus* epitomizes the pluralist, highly inclusive approach ... *Trade Routes*, influenced mostly by post-colonial theoretical discourses, was locally (but not internationally) associated with elitism and inaccessibility. *Africanus* bridged the enormous aesthetic, technical and conceptual discrepancies between the works of many self-taught or informally trained black artists and academically trained whites ... *Trade Routes*, however [exhibited] only artists conversant with the visual language of contemporary art production and whose work corresponded to a particular internationally accepted standard (Marschall, 1999).

Om aan te toon in watter mate Suid-Afrikaanse kunstenaars met ope arms in die internasionale kunstwêreld verwelkom is, wys Marschall (1999) op drie uitstallings, een in Europa en twee in die VSA waarheen Suid-Afrikaanse kunstenaars ná 1994 uitgenooi is. Die eerste was *Colours* – 'n uitstalling van kontemporêre Suid-Afrikaners in Berlyn, Duitsland in 1996 en die ander uitstallings, albei in Atlanta, VSA, en ook in 1996, was *Simunye / We are one* in die Adelson Gallery in New York, en *Common and uncommon ground: South African art to Atlanta*.

Binne die konteks van konseptuele kuns, word Boshoff uitgenooi om aan twee van die belangrikste kunsuitstallings deel te neem. Die eerste is die uitstalling getiteld *Conceptualist Art: Points of origin, 1950's-1980's* wat in 1999 uitgestal is in die *Queens Museum of Art, New York*, waar hy saam met ander konseptuele kunstenaars wêreldwyd deelgeneem het. Hierdie uitstalling is in 2000 weer uit-

gestal by die *Walker Art Centre*, in Minneapolis (Boshoff, 2009). Die ander uitstalling is die 47ste Biënnale in Venesië in 2001, met die tema *Authentic / Ex-centric: Africa in and Out*, waarvan Olu Oguibe en Okwui Enwezor die kuratore was. Tydens hierdie uitstalling is sy kunswerk **Panifice** (2001 – Fig.20) uitgestal (Boshoff, 2009; Doepel, 2001:108).

Volgens sy persoonlike webblad (2009) het hy bykomend aan die volgende internasionale uitstallings deelgeneem: in 1997 het hy die eerste in sy reeks van drie installasies getiteld **Garden of words** (1997-2006 – Fig.48d:1-3) by die *Museo Nacional, Centro de Arte*, in die *Reina Sofia* in Madrid, Spanje uitgestal. In 2000 tydens die Havana Biënnale, het hy **Writing in the sand** (Fig. 19) uitgestal, terwyl 'n seleksie van sy ouer werke in 2001 in Duitsland uitgestal is. Hierdie uitstalling het 'n paar maande later deur die VSA getoer. Alvorens ek verder aandag skenk aan Boshoff as 'n konseptuele kunstenaar, moet die konsep *konseptuele kuns* eers onder die loep geneem word.

4.5 Konseptuele kuns

Konseptuele kuns word sedert die laat-sestigerjare as een van die invloedrykste kunsbewegings van die twintigste eeu beskou wat – soos in Hoofstuk Een aangetoon – aan kunstenaars die geleentheid bied vir artistieke interpretasies van filosofiese idees waarin taal 'n belangrike rol speel (Hassan & Oguibe, 2001:11; Richards, 2002:34, 35; Osborne, 2002:11,18; Doepel, 2001:102). Dit het ingehou dat hierdie kunsrigting die fokus geplaas het op die konsep wat tot die kunswerk aanleiding gegee het, eerder as op die kunswerk se objektheid [dinglikheid – *objecthood*]. Arnason en Mansfield (2010) verduidelik dit soos volg:

Conceptualism holds that the idea *is* the work of art. Any painting, sculpture or drawing, print or photograph, or building created in response to that idea, is simply a piece of documentation, a record of aesthetic expression as opposed to aesthetic expression itself (Arnason & Mansfield, 2010:587).

Met die afname in fokus op die objektheid van die kunswerk, is toenemend gepraat van die *dematerialisering* van kuns (vgl. Chandler & Lippard, 1968:120) wat 'n klemverskuiwing geïmpliseer het, weg van die objektheid van die kunswerk na die konsep, dit is die idee van die kunstenaar wat tot die skep van die kunswerk

gelei het. Osborne (2002:18) argumenteer dat wegbeweging van die objektheid in konseptuele kuns gevolg het op modernistiese neigings wat kuns op 'n minimalistiese wyse wou reduceer tot die suiwer essensie. Die wortels van konseptuele kuns moet met ander woorde gesoek word in die selfreflekerende soeke na die essensie, definisie en estetiese beskouinge van kuns vanuit 'n Westerse perspektief wat nie verbind is tot die objektheid van kuns nie, maar tot die filosofiese beskouinge en refleksies oor kuns as sodanig.² So 'n beskouing is afleibaar uit Mathews (2000:11) se standpunt dat konseptuele kuns die filosofiese mondigwording van die visuele kunste ingelei het. Waarop bogenoemde volgens teoretici neerkom, is dat konseptuele kuns dikwels slegs bestaan uit 'n dokumentasie van kunstenaars se artistieke interpretasies van filosofiese idees (Chilvers, 1999:101; Osborne, 2002:11; vgl. Kosuth, 1999a&b). Die kritiese skryfkuns van konseptuele kunstenaars oor hul kuns word met ander woorde oor die algemeen as deel van die kunswerk beskou, soos blyk uit Joseph Kosuth (geb. 1945) – een van die toonaangewende en belangrikste Amerikaanse konseptuele kunstenaars – wat stel dat hy sy geskifte oor sy kuns as geïntegreerd in sy rol as kunstenaar beskou (Kosuth, 1999b:342; vgl. verder die konseptuele kunstenaar Sol LeWitt, 1969:174-175 se soortgelyke uitsprake, asook Arnason & Mansfield, 2010:588).

Die wortels van konseptuele kuns word oor die algemeen teruggevoer na Dadaïsme (±1916-1922), en in besonder die bydraes van Marcel Duchamp (1887-1968), soos wat Kosuth (1999a:164) se opmerking wys: "All art after Duchamp is conceptual [in nature] because art only exists conceptually" (vgl. ook Arnason & Mansfield, 2010:587; Sheppard, 1997:98; Tolman, 1982:152-153; Pignatari & Tolman, 1982:195; Poggioli, 1973).

Dadakunstenaars het Westerse beskouinge oor estetika en tradisionele en sosiale beskouings oor kuns, ook met betrekking tot die kunstenaar se oeuvre,

² R.G. Collingwood (1889-1943) sou dus as die eerste kunswetenskaplike beskouer kon word. Hy het onafhanklik van Dadaïsme gewerk en volgehou dat die materiële gestalting van die kunswerk glad nie essensieel is vir die kunswerk as sodanig nie – die kunswerk is die idee van die kunswerk (Collingwood, 1938; Elderidge, 2006:72-74). Hierin is 'n onontkombare sirkelredenasie soos wat later in die hoofstuk geargumenteer word.

uitgedaag. Dit was onder andere Duchamp se gebruik van *readymades*, sedert so vroeg as 1913 [met ander woorde nog voor die aanvang van Dadaïsme tydens die Eerste Wêreldoorlog in die neutrale Zürich in Wes-Europa en in New York in die VSA; vgl. Hoofstuk Een], waarna in dié verband verwys word (vgl. Osborne, 2002:13; Kosuth, 1999a:164; Hassan & Oguibe, 2001:10). Met die term *readymade* word alle gevonde objekte [dikwels ook reproduksies van kunswerke] wat kunstenaars op een of ander wyse vanuit 'n utiliteitskonteks na die kuns-konteks oordra, bedoel. Volgens Ades *et al.* (1999:151) het Duchamp daarop aanspraak gemaak dat hy die term geskep het. Duchamp het hom soos volg in 'n onderhoud met Cabanne (1971:47-48) uitgelaat: "The word *readymade* thrust itself on me ... *It seemed perfect for these things that weren't works of art, ... and to which no art terms applied*" [my kursivering].

Duchamp het verder tradisionele Westerse estetiese beskouings uitgedaag deur sy uitspraak dat hy deur middel van sy *readymades* hom van "retinale kuns" distansieer, met ander woorde kuns wat in die eerste plek geskep is om skilder-kunstig en esteties bevredigend te wees. Volgens Duchamp word tradisionele kuns, soos skilder en beeldhou, ter wille van die retina geskep (Ades *et al.*, 1999:71; Cabanne, 1971:43). Na aanleiding van Duchamp se uitsprake, som Alberro konseptuele kuns soos volg op:

The conceptual in art means an expanded critique of the cohesiveness and materiality of the art object, a growing wariness towards definitions of artistic practice as purely visual, a fusion of the work with its site and context of display, and an increased emphasis on the possibilities of publicness and distribution (Alberro *in* Lippard, 1973:xvii; vgl. Hassan & Oguibe, 2001:11).

Wat die dematerialisering van die kunsobjek betref, wys Richards (2002) op 'n belangrike punt. Hy stel (2002:36) dat konseptualisme se dematerialisering van die kunsobjek paradoksaal voorkom, tensy konseptuele kuns verbind word met die voortgesette Dadaïstiese beskouing van anti-esteties en antiretinaal. Wat die outeur (2002:35) hiermee bedoel is dat, alhoewel dit denke is wat tot die idee aanleiding gee, kan op geen kommunikasie, kritiek of plesier uit 'n kunswerk aanspraak gemaak word nie omdat daar nie 'n kunsobjek – hetsy as kunswerk wat in 'n sekere sin buite en onafhanklik bestaan van die denke wat dit ge-

konsipieer het of as dokumentasie – materialiseer nie (vgl. Hoofstuk Een, asook Hassan & Oguibe, 2001:10-11). Richards (2002:36) maak die volgende opmerking in dié verband: "... conceptual art is really a claim for not merely the presence but the primacy of 'the idea'. The Thought is the *thing*" [my kursivering – M.C.S.]. 'n Kunswerk kan nie werklik van sy "dinglikheid" / objektheid ontsnap nie.

Soos in Voetnoot Twee genoem, is dit 'n onontkombare sirkelredenasie: selfs die *idee* van 'n kunswerk impliseer die interaksie van intellektuele of bewussynmatige inhoud met 'n medium, of met een of ander artistieke materiaal in die wydste sin van die woord, al is hierdie materiaal nie retinaal waarneembaar nie. Die sirkelredenasie kan slegs verbreek word indien kunstenaars *aesthesis* heeltemal kan wegdink van kuns, en ek weet nie hoe hulle dit kan doen nie, behalwe om ons met absolute leegtes en leemtes te laat – en dit kan net een keer gedoen word, dan is die punt gemaak.³

Voortspruitend uit hierdie filosofiese beskouinge oor kuns en die dikwelse gebruik van *readymades*, dien die term *konseptuele kuns* somtyds ook as 'n sambreelterm vir kunsvorme wat nie in die tradisionele modernistiese kategorieë soos skilder, beeldhou en argitektuur inpas nie en ook dikwels nie in die tradisionele uitstalruimtes soos kunsgalerye aangetref word nie (Richards, 2002:35; vgl. Enwezor, 2001:73). Hassan en Oguibe (2001) stel dit soos volg:

Conceptual art emerged in the last century from a long series of often unconnected and not altogether intentional acts and interventions in which artists elected or rejected certain forms or strategies in art making, and in the process revised received understanding of the nature and essence of art (Hassan & Oguibe, 2001:10).

Richards (2002:35) argumenteer dat die status van konseptuele kuns vandag vanselfsprekend is. Hy wys voorts daarop dat heelwat progressiewe kunstenaars beskou konseptuele oorspronklikheid as *avant-gardisties*, met ander woorde as 'n tipe neo-modernistiese weergawe van individuele "style" in kuns, waarna

³ Tot hierdie gevolgtrekking het ek reeds in die Slothoofstuk van my M.A.-verhandeling (2003) gekom met spesifieke verwysing na die diskoers oor kuns, gefokus op Duchamp en Kosuth.

Geers (1990:43-46) binne die konteks van postapartheid Suid-Afrika verwys as post-*avant-garde*. Op dieselfde wyse as wat die *avant garde* – in besonder die Dadaïste en Futuriste – Westerse artistieke ideale verwerp het in reaksie op die Eerste Wêreldoorlog, het progressiewe kunstenaars in die 1960s die basis vir hul eie estetiese waardes begin bevraagteken op grond van die sosiale omstandighede waarin hulle hulle bevind het.

Die laat-1960s was 'n soortgelyke tydperk van politieke onrus en ontnugtering wat gekulmineer het in die studenteopstande van 1968, wat in Frankryk begin het (vgl. Hoofstuk Twee) en uitgebrei het oor die hele Europa en die VSA. Betogings is deur studente, arbeidersklasse en burgerregte-organisasies gehou teen die ekonomiese, sosiale, militêre en politieke beleide van regerings. Die fokuspunte van protes was onder andere die oorlog in Viëtnam, burgerregte vir swart Amerikaners en sosiale regte en erkenning vir vroue. Die sluipmoorde in 1968 op sowel Martin Luther King Jnr. en Robert F. Kennedy het bygedra tot 'n wanhoopige gevoel (Arnason & Mansfield, 2010:587; Snyman, 1987:156-158). In Suid-Afrika – soos aangetoon – het swart mense na die Rivoniaverhoor in 1964 toenemend in opstand gekom teen apartheid wat in 1976 uitgeloop het in die Soweto-opstande wat landwyd versprei het, en die dood van Steve Biko in 1977 (Dubow, 2006:268; Slabbert, 1999:20, 75; Arnold, 2005:333-334;593-597).

Richards (2002:34) wys op 'n belangrike postmoderne neiging van kontemporêre kunstenaars – weer eens met Duchamp as vroeë "pre-postmodernistiese" inleier – naamlik 'n weerstandigheid om in die "tronk" van spesifieke kategorieë vasgevang te word. Richards se argument vind aansluiting by die poststrukturalis, Lyotard (1984:81), se standpunt dat postmoderne kunstenaars nie hul kuns skep volgens vooraf vasgestelde reëls nie. Gevolglik kan hul kunsbydraes nie in bestaande kategorieë ingedeel word nie en word hierdie manifestasies van kunsuitinge dikwels nie in kunsmuseums of galerye uitgestal of gevind nie (vgl. verder Lucie-Smith, 2001:10). Per geleentheid het Duchamp selfs te kenne gegee dat 'n *readymade* is 'n "work of art without an artist to make it" (Ades *et al.*, 1999:146). Kosuth gaan hiermee akkoord. In 'n onderhoud met Ramljak (1995:18) stel hy

byvoorbeeld dat hy nie 'n skilder of beeldhouer is nie, wat tot gevolg gehad het dat hy die term *konseptuele kunstenaar* met betrekking tot homself onderskryf.

Tog het Osborne (2002:11) – in 'n poging om die diversiteit en eklektiese manifestasies en benaderings in konseptuele kuns beter te beskryf – 'n indeling daarvan in bepaalde "kategorieë" gedokumenteer⁴. Vroeë konseptuele kuns van ongeveer 1950-1960 noem hy [as 'n eerste kategorie] die *prehistoriese fase* van konseptuele kuns waar Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg, Piero Manzoni en Yves Klein⁵ in veral Europa, die VSA en Japan werksaam was. Volgens Osborne was die eerste werklike manifestasies van konseptuele kuns [as sy tweede kategorie] die dokumentasie [deur middel van foto's of video's] van *performance art*. Kunstenaars soos Yoko Ono, Robert Morris, George Maciunas en George Brecht val volgens hom in hierdie kategorie. Sy derde kategorie noem hy *proses-, reeks- en sisteemkuns* [my vertaling – Swanepoel, 2003:35]. Hierdie kategorie van konseptuele kuns ag hy verwant aan modernistiese neigings tot minimalisme en dit behels die ondersoek na logiese, matematiese en ruimtelik-tydlike verhoudings, soos gemanifesteer in die kunsbydraes van onder andere Andy Warhol, John Baldessari, Roman Opalkia en Sol LeWitt.

Sy vierde kategorie beskou Osborne as konseptuele *word and sign art* wat volgens hom betrekking het op linguistiese tekens en gevolglik nie beskou moet word as die woord *teken* in werkwoordvorm nie. In konseptuele *woord- en tekenkuns* kom die kunsobjek tot vergestaltung in terme van taalvoorstellings [soos byvoorbeeld in 'n memento of as verklarende woorde – kyk onder andere Kosuth se *Art as idea-reeks* (1966 e.v. – Fig.50a-d)]. Die kunsobjek kan met ander woorde konseptueel 'n taalteorie verbeeld of andersyds is 'n bepaalde taalteorie konseptueel onderliggend aan die kunsobjek. Osborne (2002:11) stel dat hierdie manifestasie van konseptuele kuns oor die algemeen die nouste met die begrip *kon-*

⁴ In my MA-verhandeling (Swanepoel, 2003:35-39) is in meer detail ingegaan op Osborne se indeling. In hierdie proefskrif word inleidend na Osborne (2002) verwys, terwyl ander teoretici oor konseptuele kuns bygewerk is en die beklemtoning ontvang.

⁵ Osborne (2002:11) wys voorts daarop dat individuele konseptuele kunstenaars nie net in een bepaalde fase of "kategorie" ingedeel hoef te word nie, maar kan, afhangende van hul *oeuvre*, in meer as een kategorie tuishoort.

septuele kuns in verband gebring word, wat toegeskryf sou kon word aan die vroeëre Britse *Art and Language Movement* (1968) (vgl. Arnason & Mansfield, 2010:588; Hassan & Oguibe, 2001:11; Macadam, 1995:125; Godfrey, 1999:424). Osborne sluit die bydraes van Joseph Kosuth, Edward Ruscha, Lawrence Weiner, Victor Burgin, Ilya Kabakov en John Baldessari in.

Osborne onderskei voorts die volgende drie kategorieë wat volgens hom 'n gemeenskaplike raakpunt het in hul verwerping van gevestigde opvattinge rakende die outonomie van die kunswerk. Hierdie laaste kategorieë bevraagteken byvoorbeeld modernistiese opvattinge ten opsigte van suiwerheid, maar dit kom tot uitdrukking op verskillende wyses. Die eerste van die drie [met ander woorde sy vyfde kategorie] het volgens hom onder andere *toeëiening* [*appropriation art*], *intervensie* en *simulacra* in gemeen en kom volgens hom hoofsaaklik buite die tradisionele kunsgalery voor. Wat Osborne met hierdie vyfde kategorie bedoel, is die inmenging van die kunstenaar in die natuur of bestaande elemente wat voorkom, soos in die gevalle van aarde- en omgewingskuns [*earth and environmental art*]. Eleanor Antin, Dan Graham, Mel Bochner en Robert Smithson se werke is voorbeelde van hierdie kategorie.

Die tweede van hierdie drie laaste kategorieë [kategorie ses] sentreer volgens Osborne (2002:11) rondom *politiek en ideologie*, aangesien hierdie werke tipies 'n politieke konseptuele inhoud of sosio-politieke kommentaar uitbeeld, dit is met ander woorde *betrokke kuns* [vgl. Van Gorp (1984:9) se opmerking dat betrokke kuns "...ten dienste wil staan van een bepaalde mens- en maatschappijvisie"]. Kunstenaars wat Osborne in hierdie verband noem, sluit Lygia Clark, Martha Rosler, Judy Chicago, Joseph Beuys en Mary Kelly in. Boshoff se gekose taalgebaseerde installasies vir hierdie navorsing sou onder hierdie kategorie [en ook onder kategorie vier] kon resorteer.

Kategorie sewe sluit *institusionele kritiek* in – konseptuele kuns gesentreer rondom die magsinvloed van instellings wat in besluitnemingsposisies is wat betref die skep, uitstal en ontvangs van kuns. Kunstenaars soos Daniel Buren, Marcel Broodthaers en Hans Haacke word in hierdie verband genoem. Dit is met ander

woorde dikwels kunstenaars wat terselfdertyd as kurators van uitstallings optree. Osborne noem sy "agste" kategorie *neo- of postkonseptuele kuns* en volgens hom bestaan hierdie kategorie uit installasiekunswerke – dit is ook volgens hom die kategorie wat tans die internasionale kunswêreld oorheers. Hy noem Barbara Kruger, Jenny Holzer, Jeff Wall, Sherrie Levine, Louise Lawler en die latere werke van Kosuth hieronder. Dit is nog 'n kategorie waaronder Boshoff se installasies geplaas sou kon word. Hierdie installasies word sowel binne as buite galerye aangetref, en is van besondere groot skaal. Gesprekke oor hierdie installasies word dan nie noodwendig in 'n kunsgalery of deur die sogenaamde kunstenaars [die visueel geletterdes] gevoer nie.

Hassan en Oguibe (2001:10-11) kyk meer oorsigtelik na konseptuele kuns en slaag daarin om Osborne se agt kategorieë na drie algemene eienskappe van konseptuele kuns te reduceer, naamlik dat (i) selfrefleksiwiteit, (ii) afkeer van die objektheid van 'n kunswerk en (iii) die voorrang wat kunstenaars aan raming bied, met ander woorde, dat die plasing van kuns binne die toepaslike konteks en ruimte, kenmerkend van konseptuele kuns is. Godfrey (1999) verkies op sy beurt weer om, anders as Osborne, asook Hassan en Oguibe wat na verskeie manifestasies van konseptuele kuns kyk en die manifestasies onder algemene noemmers probeer kategoriseer, om ondersoek in te stel na algemene toestande waarin konseptuele kuns kan voorkom. Met hierdie vier algemene toestande gaan Richards (2002:35) mee akkoord:

... (i) the prevalence of the readymade, (ii) a critical strategy of contextual insurgence and intervention; (iii) extensive and intensive "documentation" of processes, performances and events; and (iv) a strong link to language, words and various scripto-visual forms (Godfrey, 1999:424).

Terwyl Hassan en Oguibe (2001:15-19) in 'n groot mate fokus op konseptuele kuns in Afrika, wys Richards (2002:36) tereg daarop dat 'n globale beskouing van konseptuele kuns meer van pas is, aangesien kunstenaars oor die algemeen die bogenoemde toestande of voorwaardes, soos gestel deur Godfrey, vir die skep van konseptuele kuns op verskillende en ooreenstemmende wyses in ag neem. Hy (2002:35) wys daarop dat daar geen "generiese" konseptuele kuns bestaan

nie en dat hy eerder argumenteer vir 'n verskeidenheid van tipes konseptuele kuns wat bestaan [vgl. Osborne se kategorieë a.g.v. verskillende manifestasies van konseptuele kuns]. Godfrey (1999:424), op sy beurt, stel dat die nalatenskap van konseptuele kuns nie in 'n bepaalde historiese styl geleë is nie, maar in "...an ingrained habit of interrogation. ... It is in the act of questioning that the subject, reader or viewer becomes himself or herself".

Wat konseptuele kuns in Suid-Afrika betref, maak Richards (2002:38) 'n belangrike opmerking met betrekking tot die onderbeklemtoning wat die objektheid van die kunswerk oor die algemeen in konseptuele kuns geniet, oftewel die dematerialisering van kuns. Hy stel dat Suid-Afrikaanse konseptuele kunstenaars – soos byvoorbeeld Boshoff – nie hierdie beginsel volg nie, maar dat

[m]y contention would be that in South Africa the political and material circumstances which conditioned art production have produced a kind of dialectic between craft and conceptualism, the manual and the mental, where the hand (and by implication, the body and materiality) was not simply rejected; where passion for conventional art media and the value of the hand and work interlace with a strong relationship to materiality, embodiment, language, consciousness of insurrection and dissent, an open attitude to found objects, and a preoccupation with documentation as a species of historical witnessing of ephemeral and traumatic events. If we consider some of the conceptual work of ... Boshoff, ... and many others there is a marked sense of work or labour, materiality and embodiment. ... It is the materialism which perversely conditions the 'aesthetic' dimension of a usually anti-aesthetic ... conceptualism (Richards, 2002:39; vgl. Osborne, 2002:11 se neo- of postkonseptuele kategorieë waaronder hy installasies ressorteer).

Dit hou in dat Richardts Suid-Afrikaanse konseptuele kunstenaars in die agste kategorie van Osborne sou plaas. Binne die Suid-Afrikaanse konteks word Michael Goldberg, Kendell Geers, Malcolm Payne, Willem Boshoff en Berni Searle geïdentifiseer as die leidende konseptuele kunstenaars (Richards, 2002:37; Van Rensburg, 2005:11; Oguibe, 1997:125). Vervolgens kom Boshoff as 'n kontemporêre konseptuele kunstenaar aan die bod.

4.6 Boshoff as kontemporêre konseptuele kunstenaar

Soos aangedui deur Richards (2002:39), is die fisieke arbeid en moeite wat Boshoff in sy werke ploeg, kenmerkend. Hy poog met ander woorde nie om weg

te kom van die objektheid van die kunswerk nie, maar – soos oor die algemeen onder Suid-Afrikaanse konseptuele kunstenaars en soos aangetoon in Hoofstuk Een – is die objektheid [*objecthood*] van die kunswerk vir Boshoff belangrik. Sy konseptualisme lê dus nie in die dematerialiseringsbeginsel nie, maar hy is ook nie 'n ondersteuner van die tradisionele aanhang van die kunswerk as meesterstuk wat die handvaardigheid van die kunstenaar tentoonstel nie. Die kunstenaar gee byvoorbeeld op 'n gereelde basis erkenning aan ander medewerkers [wat dikwels nie kunstenaars is nie] wat onder sy toesig en leiding aan installasies werk.

Boshoff se installasies is nie selfreflekterend of selfverwysend nie, maar poog juis om op 'n beskeie en onopdringerige wyse deel van die omringende ruimte, hetsy die omgewing of 'n kunsgalery, te word en om die aanskouers deur onder andere gesprekke oor die kunswerke met mekaar te laat kommunikeer (vgl. Boshoff, 2009; Hoofstuk Een). Soos beredeneer, is dit juis hierdie objektheid van sy installasies waarin hy taal as medium en deel van sy materiaal gebruik, wat as voertuig dien vir gesprekvoering tussen mense wat normaalweg nie met mekaar sosiaal sou verkeer nie.

Deurdadig Boshoff die algemene publiek, die voorheen benadeelde deel van die Suid-Afrikaanse bevolking, en oor die algemeen die "artistieke ongeletterdes", dit is mense wat buite die tradisionele instellings van kuns beweeg, betrek en nooi om ook deel te neem aan sy kuns, soos in Hoofstuk Een beredeneer, reageer hy teen modernistiese aannames soos dié van Danto (1987) se aanvaarding van die mag wat kunsinstellings het om "artefakte" as kunswerke te stempel. Danto se soort benadering beteken dat die finale beslissing of 'n objek of artifak 'n kunswerk is, by "kundiges" in die kunswêreld berus. Hierdie kundiges sluit kunstenaars, akademici, kurators, kunshistorici, -teoretici en galery-eienaars en die visueelgeletterde kunspubliek in – die sogenaamde *knowledgeable experts* waarvan Wartenberg (2002:xiii) praat. Dit dien as verklaring waarom uiteenlopende dinge soos Duchamp se omgekeerde urinaal, **Fountain** (1917 – Fig.51), Beethoven se **Vyfte simfonie**, Shakespeare se **Macbeth**, en 'n hoop bakstene of kartonbokse of enige ander gevonde materiaal wat 'n erkende kunstenaar van

naam in 'n galery uitstal, almal as kunswerke beskou word (vgl. Warburton, 2002:158).

Dickie (1974; vgl. Warburton, 2002:156-158) stel op sy beurt in sy *Institusionele Teorie* dat 'n artifak is [in navolging van Duchamp] gereduseer tot die bewerking van kunsbegrippe of kunsparadigmas, dit wil sê iets nie-tasbaars. Daar is intensie by betrokke, maar dit is moeilik om te sê dat hierdie intensie esteties is, want wat aangebied word, is dikwels juis die teenoorgestelde van wat as esteties aanvaarbaar is in 'n "klassieke" of klassisistiese kunsparadigma.

Dit is in hierdie "klassieke" kunskonteks dat Kant (2002:51-62) smaak as 'n kriterium vir kuns stel, en Beardsley (2002:239) argumenteer dat "[a]n artwork is something produced with the intention of giving it the capacity to satisfy the aesthetic interest", terwyl Greenberg (1973:16) – in sy bewondering van Amerikaanse abstrakte ekspressioniste – 'n bepaalde emosionele ervaring eis, naamlik dat 'n kunswerk hom moet ontroer.

Dickie se *Institusionele Teorie* daarenteen, gee erkenning aan die anti-estetiese benadering van Dadaïsme, deurdat 'n kunswerk vir hom bloot die besluit is van die kunstenaar wat die objek gevind of gemaak het [*desisionisme*]. Al wat so 'n persoon hoef te doen is om die objek uit die normale, utilitêre konteks te de-herkontekstualiseer en dit in die sogenaamde estetiese konteks [‘n kunsgalery of -museum] te integreer. In teenstelling tot Wartenberg se "*knowledgeable experts*" in die kunswêreld, kan [volgens Dickie] enige persoon hom-/haarself as 'n lid van die kunswêreld beskou as h/sy wil. So 'n persoon hoef geen outoriteit op grond van studie of ervaring te hê of te verwerf nie.

Wat Dickie in sy *Institusionele Teorie* egter nie heeltemal verreken nie, is dat die geskiedenis van hierdie nuwe soort kuns sy ontstaan juis *binne* die kunswêreld gehad het, en dat die dematerialisering en herkontekstualisering van byvoorbeeld *readymades* net onder die "*knowledgeable experts*" van die kunswêreld kon plaasvind. Dit is eers nadat hierdie werke van onder andere Duchamp self instellings van "hoër" kuns geword het [en in kunsgalerye of binne 'n kontekstuele kunsruiimte uitgestal word], dat die kunsongeleterde publiek, as kritiek

op hierdie willekeurigheid, self ook voorwerpe "herdoop" het tot kuns – dit waarop Dickie se teorie in die kern op neerkom.

Een van die implikasies van die *Institusionele Teorie* is dat dit sowel die kunswerk as die kunswêreld baie "vlugtig", onstabiel en onvoorspelbaar, maar terselfdertyd baie vry, gemaak het. Die dematerialisering van die kunsobjek deur die *Institusionele Teorie* verruim, ironies, met een groot gebaar die opvatting van artistieke materiaal. Sedert Duchamp en die Dadaïste kan kuns nou van of uit enigiets gemaak word, en kan kuns in enigiets gesien word. Hierdie anargisme [daar is geen geldige en blywende kánon van kuns nie] van die *Institusionele Teorie* maak van kuns 'n ondermynende front in die opkomende totalitêre samelewings van die eerste helfte van die twintigste eeu.

'n Verdere ironie doen hom voor: as verzet en kritiek op totalitarisme, ontwikkel die verzetkunstenaars spoedig [negatiewe] kodes om hulle ondermyning te kommunikeer. Met "negatiewe" kodes word bedoel dat kunstenaars doelbewus "onesteties" te werk gaan om hul misnoë te kenne te gee. Wanneer 'n mens binne die Suid-Afrikaanse konteks byvoorbeeld kyk na werke soos dié van Norman Catherine (geb. 1949), Paul Stopforth (geb. 1945) of Jane Alexander (geb. 1959) om maar enkeles te noem, word die bedoeling van negatiewe kodes duidelik sigbaar. Catherine beeld die veiligheidspolisie as wreedaardige handhawers van orde [spesifiek binne die konteks van noodtoestande] uit in sy *Dog of war* (1988 – Fig.52), en in *Policeman and shark* (1988 – Fig.53) word die polisie bloed-dorstige wilde honde met slagtande van metaal en slange vir tonge wat by hulle monde uitpeul. Stopforth se *The interrogators* (1979 – Fig.54) stel polisieonderzoekers in hiperrealistiese swart-en-wit voor, koud, hard, haatgevol en boweal meedoënloos, terwyl Alexander se beeldhouwerk *Butcher boys* (1985/86 – Fig.55), bestaan uit drie lewensgrootte mensvormige ongediertes met swart oë, geen monde, gebreekte horings en sterte wat op 'n bank sit om die dehumaniserende mag van apartheid te verbeeld.

Die tradisie van verzetkuns en sy "onestetiese" [dikwels groteske] kodes gaan immers in die Westerse kunstradisie ver terug en kan nagespoor word na die

Middeleeue en die Renaissance (vgl. Swanepoel, 2009:31-53). Gedurende die twintigste eeu het versetkuns algemeen voorgekom, soos blyk uit die Duitse Dadaïes John Heartfield⁶ (1891-1968) se systermdrukke van Hitler (1932; Fig.56). Heartfield het die grootste gedeelte van sy kunsloopbaan gewy aan anti-Nazipro-paganda (Willet, 1997). Die uitbeeldings van Hitler is afstootlik om die afstootlike verskynsel van die gaskamers in konsentrasiekampe konseptueel te verbeeld. Nog 'n kunstenaar, Heartfield se tydgenoot uit die *neue Sachlichkeit*, George Grosz (1893-1959) se realisme, gekombineer met 'n siniese, sosiaal-kritiese en filosofiese ingesteldheid, se uitbeelding van menslike ekskrement as die substan-sie van hoe hoë offisiere se breine daar uitsien in ***Pillars of society*** (1926 – Fig.57) bevestig die ondermynende kodes. Die ondermynende kodes is ook sigbaar in die letterkunde en teater van die absurde⁷ soos in die eksisten-sialistiese werke van Samuel Beckett (geb. 1953) en Albert Camus (1913-1960).⁸

Genoemde verwysings na versetkuns en die ondermynende kodes is om aan te toon dat Boshoff – alhoewel hy krities is teenoor magsinstellings en openlik teen apartheid was – nie op sulke ondermynende wyses te werk gaan nie. Sy kritiek bied hy subtiel-konfronterend aan deur terselfdertyd 'n oplossing te bied, naamlik gesprekvoering en vriendskap wat kan lei tot wedersydse begrip en versoening.

Boshoff hou hom in sy taalgebaseerde installasies wat sosio-politieke kwessies as tema het, op verskillende wyses besig met die geskiedenis van Suid-Afrika. Sy werk is nie alleen te begrype vanuit 'n geselekteerde apartheidskonteks nie, maar moet gelees word binne die breë sosio-politieke en historiese konteks van Suid-Afrika, vanaf kolonialisme en apartheid tot postapartheid en postkolonia-

⁶ Die kunstenaar Helmut Herzfeld het sy naam na John Heartfield verander as protes teen die toe afgelope Eerste Wêreldoorlog en in solidariteit met anti-Nazimagte. Hy het homself as kranksin-nig voorgedoen in 'n poging om militêre diensplig te vermy. Gedurende sy Weimarperiode het hy 'n lid van die Berlynse Dadagroep geword en was hy ook redakteur van die mondstuk *Der Dada*. Gedurende die Nazitydperk is sy werke verban (Willet, 1997:1). Afbeeldings van Heartfield se systermafdrukke en ander werke verskyn op die volgende webblad: <http://www.towson.edu/heartfield/2.html> [2010-08-31].

⁷ Die term "Teater van die absurde" is geskep deur die Hongaarsgebore kunskritikus Martin Esslin (1918-2002) in sy gelyknamige *Theatre of the absurd* (1962).

⁸ Met hierdie enkele voorbeelde word met die verskynsel van die gebruik van negatiewe kodes volstaan, aangesien Boshoff juis nie doelbewus van hierdie tegniek in sy installasies gebruik maak nie.

lisme. Hierdie breë sosio-politieke en historiese konteks kom veral tot estetiese konkretisering in sy worsteling met kwessies wat die samelewing indringend raak: herinneringe aan mag en die misbruik daarvan, bewaring, identiteit en die marginalisering van minderheidsgroepe en -tale, op 'n wyse wat sterk ooreenkomste vertoon met Osborne se sewende kategorie, naamlik *institusionele kritiek* [konseptuele kuns wat gesentreer is rondom die invloed van magsinstellings wat betref die skep, uitstal en ontvangs van kuns] (Osborne, 2002:11).

Rattemeyer som Boshoff se konseptuele installasies soos volg op:

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 encyclopedias (Rattemeyer, 2000 – my kursivering).

'n Belangstelling in geskiedenis, nasionaal en internasionaal, asook sy sosiale betrokkenheid en bewustheid, blyk ook uit onder andere die volgende kommentariërende werke van hom: ***Psephocracy*** (2003 – Fig.12); ***Psephos*** (1996 – Fig.11), ***Spoiled vote*** (2003 – Fig.7), ***Closed ballot*** (2003 – Fig.8) en ***Ostrakon*** (2003 – Fig.10). Kritiek op die mag van groot moondhede soos die VSA en Brittanje kom aan die orde in ***What is our oil doing under their sand?*** (2004 – Fig.42) en ***War and peace*** (2004 – Fig.41), ***Flag I*** en ***Flag II*** (2003 – Fig.35 & 36), ***jerUSAlem*** (2004 – Fig.37), ***Serial killer*** (2004 – Fig.38) en ***Hiroshima shadows*** (2007 – Fig.43).

'n Bemoeienis met mag en magstrukture figureer sterk in Boshoff se werke. Ingebed in mag en magstrukture is historiese kollektiewe herinneringe soos wat mense vanuit 'n gedeelde kulturele agtergrond die verlede onthou. In werke soos ***32 000 Darling little nuisances*** (2003 – Fig.4), ***Far, far away*** (2004 – Fig.5) en ***How to win a war*** (2004 – Fig.6) roep Boshoff die herinneringe van die Afrikaner se onderworpenheid aan Britse imperialistiese en koloniale oorheersing op. ***Abamusal lawula / The purple shall govern*** (1997 – Fig.21), ***Secret Lettters*** (2003 – Fig.16), ***Trying to vote*** (2003 – Fig.9), ***Prison sentences*** (2003 – Fig.13) en ***Closed ballot*** (2004 – Fig.8) is voorbeelde van werke waarin hy die fokus op

die slagoffers van apartheid laat val en by implikasie op die magismisbruik van die apartheidsregering.

Taal is – soos algemeen by konseptuele kunstenaars (vgl. Osborne, 2002:11; Richards, 2002:35; Godfrey, 1999:424) – die belangrikste medium waarin Willem Boshoff sy artistieke uitdrukking tot vergestaltung bring. Alhoewel hy met ernstige temas en kwessies worstel, bly humor in sy spel met taal en woorde dikwels nie agterweë nie, dit waarna Beardsley (1915-1985) verwys as "fooling around with meanings" (Beardsley, 1962:299; vgl. verder Doepel, 2001:108, 113; Vladislavic, 2005:15; Jorgensen & Ellis, 2002:67; Snyman, 2001). Die spelelement wat in Boshoff se werk teenwoordig is, verskil van ander konseptuele kunstenaars soos Gavin Young, Malcolm Payne en Paul Stopforth, wat meer direk en meer figuratief hul misnoë met apartheid uitgebeeld het (Vladislavic, 2005:44).

Boshoff vertel aan Siebrits dat hy gedurende die 1970s en vroeë 1980s – juis vanweë sy liefde en belangstelling in taal – anders as ander kunstenaars te werk gegaan het:

[T]he language of conceptual art was not very well received by most of the people active in the arts. Conceptual art looked strange to them as most of those who had studied art overseas had done so in England. I sensed there was a bias in favour of an aesthetic that dealt with the figure or the landscape. ... Willie Strydom, Neels Coetzee, Malcolm Payne and Karel Nel are some of the artists who trained in London ... and came back with a prettified, semi-abstract aesthetic that did not appeal to me. I wanted to do something different (Siebrits, 2007:19).

4.6.1 Invloede op Boshoff se werk

In onderhoude wat met Boshoff gevoer is, identifiseer hy die volgende internasionale kunstenaars wat 'n besondere invloed op sy werk uitgeoefen het: Marcel Duchamp (1887-1968), Jean Tinguely (1925-1991), Eduardo Paolozzi (1924-2005), Joseph Kosuth (geb.1954), Joseph Beuys (1921-1986), en Hans Haacke (geb. 1936).

4.6.1.1 Marcel Duchamp

Wat betref Boshoff se eksperimentering met konkrete poësie in die 1970s, kan invloede op sy werk gevind word in die vroeëre Dadabeweging, en meer spesi-

fiek die bydraes van Kurt Schwitters (1887-1948), Marcel Duchamp (1887-1968) en Tristan Tzara (1896-1963) (Vladislavic, 2005:22, 44; Siebrits, 2007:13, 19). Die Dadaïste word algemeen beskou as van die belangrikste eksperimenteerders en inlywers van konkrete poësie in die vroeg-1920s wat veral sedert die 1950s meer algemeen voorgekom het (Reinecke, 1991:1; Sheppard, 1997:121-122; Pignatari & Tolman, 1982:290; Tolman, 1982:152-154).

Reinecke (1991:3) bied 'n goeie tipering hiervan wanneer sy daarop wys dat dit in konkrete poësie gaan om die gedigelemente wat *gesien én gehoor* kan word. Die onderliggende dryfveer tot die opvallende visualiteit en/of akoestiek daarvan is ook die essensie van konkrete poësie: *die bewuste waarneming van die materiaal en die struktuur van die gedig* [my kursivering]. Brems (1984) wys op sy beurt daarop dat digters van konkrete poësie nie 'n bepaalde vorm aanneem nie, maar dat digters elk individuele variante daarvan bied:

Ze [die digters] brengen allemaal eigen varianten aan en leggen klemtonen in een poëzie, die concreet is in de zin dat ze gebruikt maakt van datgene wat zintuiglijk concreet is aan de taal, nl. klank en/of vorm van de woorden of letters (Brems, 1984:182).

Volgens Doepel is dit veral Duchamp wie se invloed op 'n wyer vlak in Boshoff se werkwyse merkbaar is:

Although resistant to being labeled, Willem Boshoff ... accepts the classification of "conceptual artist", for his primary medium is language. But, just as Duchamp was concerned with wedding the visual with the mental, so does Boshoff, for his work is essentially corporeal and seldom ephemeral (Doepel, 2001:102).

Boshoff verwys na sy konkrete poësie as *tikreën* – waar die woord self reeds 'n aanduiding daarvan is dat die klank van die *inhoud* en van die kunstenaar se skeppingsproses as 't ware ook *gehoor* moet word, terwyl die gedig *gesien* word. Hy beklemtoon met ander woorde juis die optiese element in sy visuele vorm, sowel as die klank van 'n woord en die formele visuele struktuur daarvan (vgl. Siebrits, 2007:7; Vladislavic, 2005:40). ***Kykaprikaans*** (1977-2003 – Fig.3) bestaan uit 84 visuele Afrikaanse gedigte wat op 'n *Hermes 3000*-tikmasjien getik is

in 'n tyd toe persoonlike rekenaars nog nie bestaan het nie (Rattemeyer, 2000)⁹. Boshoff¹⁰ stel dat **Kykafrikaans** beskou kan word as 'n afskeidsgroet en respek-betoning aan die tikmasjien wat spoedig in onbruik verval het (vgl. Rattemeyer, 2000).

Die kunstenaar het aan Vladislavic (2005:26) vertel dat hy die bladsy van die gedig op dieselfde wyse benader het as 'n kunstenaar sy skilderdoek en dat hy so-doende die tikmasjien as 'n "sketsinstrument" gebruik het. Gevolglik kan 'n mens na **Kykafrikaans** verwys as *getikte kwashale*, waar die herhaling van woorde gebruik is om oorvleuelende kwashale te skep. Die titelbladsy van hierdie konkrete gedig bevat die volgende woorde: "*Jy kan met oë hoor, maar nie met ore kyk nie*". Dit is met ander woorde moontlik om deur die gebruik van aspekte van ritme en herhaling in die vorm van 'n kragtige grafiese komposisie met 'n mens se oë te "hoor", maar 'n mens se gehoororgane kan nie die visuele aanwysings "sien" nie (Siebrits, 2007:24). Op dieselfde wyse, maar nie deur middel van 'n tikmasjien nie, het Duchamp in sy kubisties-futuristiese werk, **Nude descending a staircase, no. 2** (1913 – *Fig.58*) deur middel van herhalende patrone 'n figuur se visuele beweging nageboots van 'n mens wat 'n stel trappe afklim. Oor hierdie werk stel Ades *et al.* (1999:44): "It served simultaneously to construct movement and to decompose form".

Boshoff stel dat hy altyd gefasineer is deur klank as die basis van fonetiese taal en die gepaardgaande verhouding tussen klank, woorde en die korresponderende visuele struktuur – die vorm van die letters, woorde en sinne wanneer dit geskryf is. Dit was Boshoff se kenmerkende manier om sy uitspraak van Engelse woorde te verbeter deur die vorm van elke woord vir hom gedikteer word deur die klank, met ander woorde 'n meer fonetiese skryfwyse (vgl. Siebrits, 2007:16, 24).

⁹ Volgens Siebrits (2007:7, 15) het Boshoff op 'n *Remington* 1976 begin om *Kykafrikaans* te tik en bestaan die bundel uit 90 gedigte.

¹⁰ Boshoff was onbewus van die Kaapse tydskrif *Wurm* (1966-1970) wat konkrete poësie van die Belgiese digters Paul de Vree en Ivo Vroom, asook die Suid-Afrikaners Michael Macnamara, André de Wet en Phil du Plessis gepubliseer het (Vladislavic, 2005:22; Paton, 2000; 2001).

Hierdie werkwyse van hom het gelei tot die bundel **Kykafrikaans**. Boshoff beskryf dié bundel soos volg: "*Kykafrikaans* is really a discordance of noise and optophonetic [that is seeing and hearing] elements, in which language based on the phonetic becomes visual" (Siebrits, 2007:16). Rattemeyer (2000) wys op die verband tussen Afrikaans as die taal van die onderdrukker soos wat dit veral tot vergestaltung kom in die eerste gedig in **Kykafrikaans**, naamlik *Pro Patria*:

Afrikaans, the language of the white administration and police force in South Africa, is subjected to a series of visual mutations and mutilations, and the typewritten pages begin to appear as dense, opaque pictures. Individual poems, such as the poem *Pro Patria*, which is composed of fragments of marching orders [left-right] illustrate how Boshoff pollutes the language in order to demonstrate the absurdity of its oppressive proclaimed purity (Rattemeyer, 2000).

Vladislavic (2005:46) stel op sy beurt dat die gedig *Pro Patria* verteenwoordig en rig 'n "hardegat" uitdaging tot outoriteit en tot die las van amptelike rigiede reëlins, op dieselfde wyse as wat Dadaïste anargisties was in hul reaksie ten opsigte van die ontnugtering en verslaendheid wat na die Eerste Wêreldoorlog ingetree het. In hierdie opsig is *Pro Patria* 'n anti-oorlogverklaring: "The voice of authority that normally bawls out commands for rigidity, order, reason, uniformity is [in this poem] reduced to barely articulated grunts and cries" (Vladislavic, 2005:46).

Gedigte soos *Raamskryf*, *Skrifskerwe* en *Aan flarde* roep op soortgelyke wyse die klanke op van dit wat gesien word, wat sinspeel op 'n voortdurende spel tussen woord en klank – die fonetiese wat visueel word. Vladislavic (2005:46) wys op 'n verdere interessante verband tussen **Kykafrikaans** en die sosio-politieke konteks waarin die gedigte geskryf is. Hy stel dat Boshoff deeglik daarvan bewus was dat – as 'n digter – sy taal [Afrikaans] oor sowel onderdrukkende as bevrydende potensiaal beskik. **Kykafrikaans** benader volgens die outeur sy medium met 'n dubbele teken of gebaar van verwerping en herstel.

Aan die een kant poog die bundel om die liriese tradisie van die taal te dis-kwalifiseer en te vernietig of te versplinter, maar aan die ander kant vereer en vier die bundel die taal deur aan te toon watter komplekse wonders hersaam-

gestel kan word uit sy fragmente of versplintering. Dit is met ander woorde sowel 'n aanval van konvensies as 'n verheerliking van nuwe uitvindings. Afrikaans wat tot uitdrukking kom in rigiede vorms en bevelen word gediskwalifiseer, terwyl aan 'n weergawe van Afrikaans wat *nuwe uitdrukkingspotensiaal* ondersoek, voorkeur en 'n verheerliking gegee word. Sodoende word Afrikaans sowel bevry as bevestig deurdat die taal toegelaat word om iets te doen wat dit nog nooit voorheen gedoen het nie.

Bangboek (1977-1981 – Fig.2) bestaan uit 'n geheime alfabet, mikroskopies klein geskryf wat – soos **Kyafrikaans** – op die fonetiek gebaseer is. Die kunstenaar het hierdie geheime skrif ontwikkel sodat hy [vir ander mense] onleesbare en onverstaanbare notas oor pasifisme aangeteken het, byna soos wat 'n spioen dit sou doen. Hierdie skrif is 'n geheim wat hy slegs met homself gedeel het. **Bangboek** is met ander woorde 'n kunswerk in kamoeflering wat bestaan uit 'n reeks grafiese merke van diagonale strepe en kolle, gebaseer op Rudolf Arnheim (1954) se teorieë met betrekking tot die visuele dinamiek van *Gestalt* wat impliseer dat die beelde deur die aanskouer voltooi moet word (Rattemeyer, 2000; Siebrits, 2007:13, 15; Vladislavic, 2005:40).

Vladislavic (2005:40, 46) slaag weer eens daarin om 'n verdere dimensie van **Bangboek** as 'n politieke stelling bloot te lê. Hy stel dat Boshoff, as onwillige soldaat, in die middel van die paradeground saam met al die ander soldate in volle kamoefleerdrag staan. Sy mond is gesnoer, hy durf nie praat nie. Die **Bangboek** het egter die "moed" om sy [Boshoff se] gedagtes en oortuigings oor pasifisme weer te gee. Die boek bied met ander woorde namens Boshoff passiewe weerstand: dit val niemand aan nie, maar weier terselfdertyd om in te gee, want dit is ontoeganklik, gewoon onmoontlik vir ander om dit te lees. Die boek eis te veel en vra die onmoontlike, omdat dit in geheime skrif geskryf is. 'n Mens sal eers moet leer om die boek te kan lees.

Elke kolletjie en strepie in hierdie "weermag" van woorde poog om, soos die soldate in die weermag, individueel onopmerkbaar te wees, om nie in die geheel uit te staan nie, maar om in 'n eenvormige milieu weg te smelt. Op hierdie wyse kan

dit beskou word as 'n boek wat bang maak. Dit is 'n oop boek, maar omdat die leser nie die toegang tot die geheime alfabet het nie, veroorsaak dit paniek en 'n onmoontlikheid om die boek te interpreteer. Selfs met die sleutel in die hand, sal die leser wat hierdie teks wil ontsyfer, dieselfde hoeveelheid geduld en moeite aan die dag moet lê as wat die kunstenaar-skrywer Boshoff moes doen om die werk te skep (Vladislavic, 2005:40). Op hierdie wyse bemagtig Boshoff uiteraard homself – hy is die enigste mens wat die boek wel kan lees (vgl. Doepel, 2007:15).

Terwyl **Kykalrikaans** getik is op 'n outydse tikmasjien op 'n wyse wat kwashale naboots, is Boshoff se **Bangboek** – op dieselfde wyse as **Kleinpen** (1979-1980) – met die hand geskryf. **Bangboek** dateer uit Boshoff se verpligte weermagdiensdae. Vanuit sy Christelike lewensbeskouing was hy gekant teen die dra van 'n wapen en uniform en die kunstenaar het hom gereed gemaak om tronkstraf uit te dien vir weiering om diensplig te doen (Rattemeyer, 2000; Vladislavic, 2005:40; Doepel, 2001:108; Siebrits, 2007:8, 15). Doepel (2001:108, 113) wys daarop dat Boshoff – in die skryf van **Bangboek** – heelwat staatgemaak het op sy kennis van die Bybel.

Dit was egter nie net op die gebied van konkrete poësie wat Duchamp se invloed blyk nie. **Bangboek** – 'n woordspeling op die Afrikaanse uitdrukking *bangbroek* [‘n verwysing na die kunstenaar self wat bang is] – roep weer 'n verwysing na die invloed van Duchamp op. Duchamp was ‘n meester op die gebied van woordspeling, soos blyk uit enkele voorbeelde. Hy het nie aan die 1920-Dada-uitstalling deelgeneem nie, aangesien hy niks gehad het om uit te stal nie. Hy het wel vir dié geleentheid toe 'n obsene telegram met die woorde, *Peau de balle* [‘n ou Franse uitdrukking wat "niks" of "geen" beteken] gestuur, maar die spelling verander na *Pode bal*, wat in Engels "balls to you" beteken (Cabanne, 1971:65). Die kunstenaar het trouens onder sy vroulike alterego, Rose Sélavy, kunswerke geskep het met 'n soortgelyke woordspeling in die titel: **Fresh widow** [*French window*] (1920 – Fig.59) (Ades et al., 1999:139; Cabanne, 1971:64).

Op dieselfde wyse speel Boshoff met taal, soos blyk uit werke soos **Neves I** en **Neves II** (2003 – Fig.14 & 15) – die omgekeerde lettervolgorde [*seven*] vir die volmaakte getal sewe [wat in Hoofstuk Ses ontleed en geles word]. In 'n woordspeling op die pers kleurstof waarmee polisie in die sewentiger- en tagtigerjare van die vorige eeu betogers in Suid-Afrika "gemerk" het, gebruik hy die woord *purple* in plaas van *people* in sy kunswerk, **Abamfusa lawula: The purple shall govern** (1997 – Fig.21). Die titel is gebaseer op 'n frase in die *Freedom Charter* (1955) wat sê: "The *people* shall govern" [my kursivering]. Op hierdie wyse word die kleur pers die metafoor vir die swart mense van Suid-Afrika. Eweneens is die installasie **Black Christmas** (2002 – Fig.34) 'n parodie op die stereotipiese *White Christmas*. Op 'n ligter noot is sy **Fishy tools** (1977 – Fig.24). Dit bestaan uit gebruiksinstrumente [*readymades*] wat hy gemaak het waarvan heelwat in die vorm van 'n vis is. Maar 'n mens weet ook nie so mooi of hierdie gebruiksinstrumente dalk verdag is nie [die Engelse *fishy* kan ook *verdag* in Afrikaans beteken].

Wat die meer humoristiese aspekte in Boshoff se kuns betref, sowel in sy spel met taal as in sy konseptuele artistieke konkretisering, is reeds na Beardsley (1962:299) se "fooling around with meanings" soos toegepas deur Snyman (2001) verwys. Wat sy installasie **Writing in the sand** (2000 – Fig.19) betref, is die kunstenaar in die versoeking om aanskouers te nooi om saam met hom soos kinders in die "sandput" te kom speel (kyk Boshoff, 2007; kyk Hoofstuk Sewe).

Ten slotte is Duchamp se breuk met "retinale" kuns ook merkbaar in Boshoff se woorde: "I broke with the aesthetic of easy and pleasant colour effects" – selfs beeldhou was vir hom ornamenteel, want hy het geglo dat hy met installasies deur middel van grammatika en sintaks op sowel 'n linguale as konseptuele vlak baie meer informatief kan wees, soos byvoorbeeld blyk uit sy **Skynbord** (1977-1980 – Fig.25) (Siebrits, 2007:15; Boshoff, 2009).

Skynbord was Boshoff se eerste poging om 'n woordeboek saam te stel. Aangesien hy op hierdie stadium gefassineer was deur die visuele eienskappe van kleur en hoe hierdie eienskappe in verhouding staan tot die fonetiese en verbale

beskrywings daarvan, het hy as materiaal die kleurkaarte gebruik wat verfwinkels aan voornemende klante gee om hulle te help met hul keuse van verfkleur. Uiteindelik het hy 324 kaarte van korresponderende kleure wat elk uit 16 kleure bestaan het op 'n wit agtergrond gerangskik. Vir sy uitstalling is al 324 kaarte met hul korresponderende kleure teen mekaar as een geheel-vierkant teen 'n wit muur uitgestal wat uit 27 dwarsrye en 12 afwaartse rye bestaan het. Die kleurkaarte is met witgeverde toutjies aan wit hakies teen die [wit] agtergrond gehang. 184 kleure is in die werk gedokumenteer wat in 'n mikroskrif onder-aan elke kleur aangebring is. Die individuele kleure is gerangskik met 'n spesifieke kleurpatroon in gedagte, terwyl die komposisie van die totale werk losweg gerangskik is sonder enige spesifieke ontwerp.

4.6.1.2 *Jean Tinguely*

Boshoff stel aan Siebrits (2007:19) dat Tinguely 'n kunstenaar was wat 'n groot indruk op hom gemaak het. Tinguely, wat algemeen beskou word as 'n *nouveau réalist* (vgl. Arnason & Mansfield, 2010:475), was in besonder bekend vir sy masjiene en beeldhouwerke wat ontwerp is om hulself te vernietig. Wat Boshoff van Tinguely aangespreek het, was die kunstenaar se persoonlike karakter en ingesteldheid wat in sy kunswerke tot uiting gekom het. Soos Tinguely, is Boshoff 'n persoon wat op 'n speelse en dikwels humoristiese wyse "mess with people's brains" ten einde hulle te verwar (Jorgensen & Ellis, 2002:56). Hierdie humoristiese ingesteldheid blyk byvoorbeeld uit sy hantering van sy betersweterige Engelse kollegas, asook die wyse waarop hy sy onderwysers probeer uitoorlê het, soos elders in hierdie Hoofstuk bespreek. Boshoff laat hom nie deur omstandighede onderkry ne.

Sy moedswillige identiteitskaraktertrekke kom ook in Boshoff se spel met woorde en taal in sy installasies voor. Die bewoording van sy installasie ***Sillographist*** (2004 – Fig.39) lui byvoorbeeld soos volg: "*With the greatest respect for your religious persuasion, sexual orientation, political bias, race and nationality, I send you straight to hell*". Op die voorblad van die katalogus vir die uitstalling *Non-*

plussed (2004) verskyn hy in 'n t-hemp met die volgende bewoording: "*I am not who you think I am*". Wat Tinguely betref, sê Boshoff:

Tinguely was a provocateur who actively caused trouble, and this I found a most interesting characteristic. He visited South Africa when he was relatively old, and consented to conduct a workshop with students at Pretoria Technikon. However, he didn't make an official arrival. Instead he entered through the back door, introduced himself to the African cleaning staff, and began to make a sculpture out of their feather dusters. I liked the way he was able to upstage the institution. He made a lot of trouble throughout his life; wherever he went, there were explosions. He caused riots on occasion, and was even jailed. Like a child playing truant, Tinguely had a great sense of naughtiness and mischief. I have learned a great deal from him over the years ...(Siebrits, 2007:20).

Tinguely [wat dikwels saam met die beeldhouer Niki de Saint Phalle gewerk het]¹¹ se skakeling met konkrete poësie blyk uit sy uitspraak dat die masjien aan hom die ruimte bied om poësie te bereik (Arnason & Mansfield, 2010:475). Dit is veral sy 1960-werk ***Homage to New York*** (Fig.60) wat in die tuin van die *New York Museum of Modern Art* staan en wat ontwerp is om sigself te vernietig deur as 't ware te "ontplof". Hierdie werk word algemeen beskou as Tinguely se kenmerkendste kinetiese beeldhouwerk, terwyl Duchamp se *readymade*, ***Bicycle wheel*** (1913 – Fig.61), algemeen beskou word as die eerste kinetiese beeldhouwerk (Ades *et al.*, 1999:146; Cabanne, 1971:47) wat 'n verdere skakeling tussen Boshoff, Tinguely en Duchamp inhou.

Nog 'n karaktereienskap van Tinguely wat vermelding in verband met Boshoff verdien, is sy onkonvensionele skakeling met die skoonmakers van die Pretoria Technikon. Op dieselfde wyse het Boshoff skoonmakers op die kampus van die Universiteit van Johannesburg betrek om deel te neem aan sy kunswerk ***Kring van kennis*** (2000 – Fig.17), met ander woorde mense wat nie oor die opvoedkundige profiel van die tradisionele kunsgalerybesoekers beskik nie.

In sy sosio-politieke bewussyn, en wat Boshoff beskou as sy verantwoordelikheid as kunstenaar (vgl. Jorgensen & Ellis, 2002:66-67; 70-71), probeer hy dus met sy

¹¹ Die twee kunstenaars is veral bekend vir die Stravinskyfontein (1983) wat hulle saam ontwerp het, wat bestaan uit 16 bewegende beeldhouwerke waaruit water spuit wat die werk van die komponis Igor Stravinsky verteenwoordig (Arnason & Mansfield, 2010:476).

kuns om 'n brug van versoening tussen die mense van verskillende gemeenskappe in Suid-Afrika te bou. Soos reeds aangetoon, het 'n hele geslag mense gedurende die apartheidsjare opgegroeï wat mekaar nooit op 'n sosiale vlak leer ken het nie, afgesien van 'n baas-klaasverhouding in die werkplek. In werke soos die reeds genoemde **Writing in the sand** (2000 – Fig.19), **Panifice** (2001 – Fig.20), **Kring van kennis/Circle of knowledge** (2000 – Fig.17) en die reeds genoemde **Blind alphabet** (1990 e.v. – Fig.1) waar hy interaksie tussen aanskouers aanmoedig deur gebruik te maak van woorde in verskillende tale wat tot gesprek kan lei, poog hy om 'n vriendskapsbrug tussen mense wat normaalweg nie met mekaar in gesprek sou tree nie, te bou.

4.6.1.3 Eduardo Paolozzi

Nog 'n *nouveau réalist* wat Boshoff uitsonder, is Eduardo Paolozzi (Siebrits, 2007:20). Paolozzi het aanvanklik sy loopbaan begin deur collages in die vroeë 1950s te maak, waarin hy veral gebruik gemaak het van strokiesprente, poskaarte en uitknipsels uit tydskrifte. Hy word vandag beskou as een van die belangrikste voorlopers van *popart* (vgl. Arnason & Mansfield, 2010:484). Dit is egter nie hierdie werke nie, maar wel sy beeldhouwerke wat 'n invloed op Boshoff gehad het.

Dit was in besonder Paolozzi se gebruik van optel- en gevonde objekte wat tot Boshoff spreek en wat terug herlei kan word na Duchamp se *readymades*. Vanweë armoede voor, tydens en na die oorlog, moes Paolozzi hom tot hierdie objekte wend ten einde sy beeldhouwerke te kon skep. Hy het veral voorwerpe wat hy op die strand en by die see opgetel het, gebruik. Boshoff verduidelik dat

[t]his process of beachcombing to find components that had been violated by the sea and the war he then used to create some kind of wholeness after the fact. The idea of salvaging and saving became the basis of *Arte Povera* in Italy after the war had ended (*in* Siebrits, 2007:20).

Hierdie gedagte van heelheid of om tot heelheid te kom, verbeeld Boshoff byvoorbeeld in sy **32 000 Darling little nuisances** (2003 – Fig.4) deur die gebruik van *readymades*, naamlik vergrote foto's van vyf lede van die Britse monargie en spieëlstroke. Dit gaan myns insiens egter vir Boshoff om die “wholeness”-idee

van Paolozzi na die Tweede Wêreldoorlog. Wat die Afrikaners se herinneringe betref met betrekking tot die ABO, moes Afrikaners ook tot heelheid kom.

Boshoff vertel aan Siebrits (2007:20) dat hy Paolozzi – wie se loopbaan reeds voor die Tweede Wêreldoorlog 'n aanvang geneem het – as op die teenoorgestelde kant van die skaal met Tinguely beskou – waar Paolozzi heelheid nastreef, laat Tinguely sy werke ontplof.

Boshoff se gebruik van wat beskikbaar is – in die gees van *arte povera* – dit wat nie duur is in geldwaarde nie, kom te voorskyn in byvoorbeeld **Black Christmas** (2002 – Fig.34) waar hy goedkoop gebreekte kinderspeelgoed van plastiek as materiaal gebruik, in **Spoiled vote** (2003 – Fig.7) maak die kunstenaar gebruik van twee ou straatnaamborde, en in **Cheap labour** (2004 – Fig.44) stal Boshoff sewe ou en gebruikte tuingrawe uit [wat sterk herinner aan Kosuth se *One and three chairs* [wat vervolgens behandel word]]. Op hierdie wyse word die modernistiese beskouing van die kunstenaar as meester op grond van tegniese handvaardighede uitgedaag.

4.6.1.4 Joseph Kosuth

Kosuth word beskou as een van die eerste konseptuele kunstenaars wat sy kuns beskou het in terme van taalvoorstellings [Osborne (2002:11) se vierde kategorie] (vgl. verder Ramljak, 1995:19; 1999:248). Soos in Kosuth se werk, speel taal 'n belangrike rol in Boshoff se kuns, soos reeds beredeneer en blyk uit sy taalgebaseerde installasies. Rattemeyer wys byvoorbeeld daarop dat

...Boshoff produced works using language as a tool of knowledge and domination, and with the perilous state of smaller, local languages threatened with extinction. ... (Rattemeyer, 2000).

Sowel Kosuth as Boshoff se konseptuele kuns wat sosio-politieke kwessies ondersoek, is konteksgebonde. Dit blyk uit Boshoff se installasies binne die Suid-Afrikaanse koloniale, apartheid-, postapartheid- en postkoloniale kontekste, soos sy taalgebaseerde installasies, byvoorbeeld die reeds genoemde werke wat vir hierdie navorsing belangrik is, naamlik **32 000 Darling little nuisances** (2003 – Fig.4), **Writing in the sand** (2000 – Fig.19), **Abamfusa lawula: The purple shall**

govern (1997 – Fig.21), asook **Prison sentences** (2003 – Fig.13), om enkeles te noem (Boshoff, 2009). In Kosuth se geval word verwys na **Corridor of two banalities** (1994 – Fig.62) saam met die Poolse konseptuele kunstenaar Ilya Kabakov (Kosuth, 1999b:334) wat Osborne (2002:47-48) beskou as sosiale kritiek op die stand van taalgebaseerde Westerse konseptuele kuns. Die werk bestaan uit tafels wat slordig teenmekaar geskuif is, met teks op. Leë stoele is om die tafels gerangskik. Die teks op die tafels bestaan uit outentieke en oorspronklike, maar anonieme dokumente wat verslae bevat van inwoners oor ander inwoners van Moskou se kommunale woonstelle. In 'n onderhoud verduidelik Kabakov die teksinhoud soos volg:

In my texts, pain, despair, helplessness, dissipation in the face of the circumstances of fate, and the "ultimate request" are all audible. In Joseph's texts, there is tranquillity, confidence, the consciousness of strength, control over circumstances and an "ultimate recipe for everyone" - naturally, for everyone who asks for help in the complaints filed from the communal apartments (Kabakov, 1999).

Kosuth se **Zero and not** (1989 – Fig.63) lewer eweneens sosiale kritiek – hierdie installasie bestaan uit 'n wit vertrek met slegs een deuropening sonder enige vensters, maar met teks op die mure. Die teks is egter onleesbaar, omdat dit met dik swart strepe doodgeverf is. In teenstelling tot Boshoff se leesbare woorde, kan hier geen sosiale omgang op grond van die woorde self plaasvind nie. Algehele stilte heers in die wit vertrek, wat die aanskouer met 'n gevoel van vreemdheid laat.

Albei kunstenaars ag hul geskifte oor hul kuns as belangrik. Kosuth (1999b:342) stel dat sy geskifte 'n geïntegreerde deel van sy konseptuele kuns vorm, terwyl Boshoff se persoonlike webblad, waar hy uitgebreid sy idees en filosofiese beskouinge oor elke kunswerk uiteensit, asook die talryke onderhoude wat hy toestaan, gegewens bied wat nuttig is vir die verstaan van sy kuns (Boshoff, 2009). In hierdie opsig is Boshoff 'n tipiese konseptuele kunstenaar, aangesien konseptuele kunstenaars se geskifte oor hul werk, soos aangetoon, 'n integrale deel van hul kuns vorm.

Albei kunstenaars skep 'n tipe gebeurteniskonteks wat van die aanskouers vereis om aktief hulle deelname aan die kunswerk uit te oefen. Die kunstenaars doen dit deur nie noodwendig hul installasies in tradisionele kunsinstellings uit te stal waar slegs die *knowledgeable experts* dit beoordeel en interpreteer nie (vgl. Dickie, 1974, asook Danto, 1987; Wartenberg, 2002:xiii en Warburton, 2002:156-158). Sodoende word ook die "artistieke ongeletterdes", soos reeds met betrekking tot Boshoff se taalgebaseerde installasies beredeneer, genooi om hul plek in te neem in die omringende kring van kennis (vgl. Macadam, 1995:127; Boshoff, 2007; 2009; Siebrits, 2007; Vladislavic, 2005; Snyman, 2001).

Tydens sy onderhoud met Ramljak merk Kosuth op: "I never produced works that sat around the studio. I was dealing with information" (Ramljak, 1995:18), terwyl Boshoff in sy motivering vir die skep van installasies ook beklemtoon dat hy informatief te werk wil gaan (Siebrits, 2007:15). In installasies soos ***Kring van kennis*** (2000 – Fig.17), geplaas op die kampus van die Universiteit van Johannesburg, ***Panifice*** (2001 – Fig.20) en ***Writing in the sand*** (2000 – Fig.19) bied Boshoff [soos aangetoon] aan voormalige agtergeblewenes – die sogenaamde "onsigbares" – die geleentheid om deel te word van die klein kring van ingeligtes wat oor kennis beskik wat relevant is om hierdie betrokke werke te kan ontleed.

Installasies van die kunstenaars wat in openbare plekke op 'n permanente basis geïnstalleer is, sluit Kosuth se ***The eighth investigation, proposition no. 3*** (1971 – Fig.64) in, asook ***Zero and not*** (1989 – Fig.63), en ***Text/context*** (1978 – Fig.65) wat uit twee reuse-advertensieborde bestaan wat op 'n gebou aangebring is en wat gedrukte teks bevat oor die semiotiese woord *teken* waarin Kosuth die verskillende gebruike [kontekste] van die woord verduidelik. Hierteenoor, maar ook hiernaas, staan Boshoff se opdragwerke wat in die openbaar op permanente basis geïnstalleer is soos ***Windfall*** (2001 – Fig.45), die genoemde ***Kring van kennis***, ***Chiasmus*** (2002 – Fig.46) en ***Philosophers' avenue*** (2002 – Fig.47).

Sowel Kosuth as Boshoff is deur Duchamp beïnvloed in hul gebruik van *readymades*: in sy ***One and three chairs*** (1965 – Fig.66) maak Kosuth gebruik van 'n massavervaardigde houtstoel, 'n vergrote kopie van 'n woordeboekdefinisie en 'n

vergroete foto van die houtstoel. Daar is reeds uitgewys dat Boshoff eweneens van foto's en gevonde objekte gebruik maak in sy kunswerke.

Albei kunstenaars is ook deur Duchamp beïnvloed in die gebruik van woordspeling – Boshoff, soos reeds aangetoon en Kosuth in die genoemde **One and three chairs**, maar ook in byvoorbeeld **First investigations: art as idea as idea: art** (1966 – Fig.50a) en **First investigations: art as idea as idea: images** (1966 e.v. – Fig.50b) en opvolgend **Art as idea as idea: painting** (Fig.50c) en **Art as idea as idea: meaning** (1966 – Fig.50d). Deur sy *readymades* het Duchamp gewys dat enigiets as kuns kan funksioneer, en dat dit in 'n *objet d'art* kan verander wanneer dit binne die kunskonteks geplaas word. Hiermee gaan Kosuth (1999a:165) akkoord. In eersgenoemde werk stel Kosuth dat 'n stoel is 'n stoel is 'n stoel, op dieselfde wyse as wat kuns is kuns is kuns. In laasgenoemde twee werke hou Kosuth hom besig met kuns as outonome voorwerp na aanleiding van Reinhardt se monochrome skilderye waarvan sy **Black paintings** (1960-1966 – Fig.50e) voorbeelde is. Terwyl Reinhardt hierdie werke **Art as Art** noem (vgl. Lucie-Smith, 2001:10; Osborne, 2002:57), bied Kosuth sy **Art as idea** aan. Reinhardt se invloed is nie alleen merkbaar in die titels nie, maar ook in die omkering van kleur. In plaas van swart letters op 'n wit agtergrond, plaas Kosuth wit letters op 'n swart agtergrond, soos die negatief van 'n foto.

Nie net ondermyn beide kunstenaars – soos Duchamp in die geval van **Fountain** (Fig.51) wat hy onder die pseudoniem R. Mutt ingeskryf het – tradisionele moderne beskouings van die kunstenaar as meester van tegniese handvaardigheid nie, maar hulle gee ook ruimskoots erkenning aan "medewerkers" of "mede-outeurs" van die kunswerke, op dieselfde wyse as wat Duchamp in sy gebruik van *readymades* erkenning gegee het aan mense wat meegewerk het daaraan¹² (Ades et al., 1999:132-146; 166). Spector verduidelik Kosuth se werkwyse soos volg:

¹² Ades et al. (1999) wys daarop dat Duchamp tussen verskillende tipes *readymades* onderskei het, w.o. *unassisted*, *assisted [rectified]*, *semi-* en *mock-readymades*. Duchamp het erkenning aan medewerkers van *assisted readymades* gegee.

...[I]ntellectual provocation replaced perception as words replaced images and objects. This shift was signaled in Kosuth's *First investigations* [sub-titled *Art as idea as idea*] ... Accompanying these photographic images are certificates of documentation and ownership [not for display] indicating that the works can be made and remade for exhibition purposes (Spector, 2003).

Deur eksplisiet erkenning te gee aan sy "medekunstenaars" [soos in die geval van ***Prison sentences*** (Fig.13), waar granietblokke uit Zimbabwe vir hom uitgehaal is, en ***Kring van kennis*** (Fig.17), waar swaar klippe vir hom gereed gemaak is in en gebring is van Belfast in Mpumalanga], sê Boshoff dat hy nie die enigste meester van die vak is nie. Teen die intellektualisering van kuns sedert die Renaissance gee hy met ander woorde erkenning aan swaar handarbeid ten einde die materiaal te bekom waaruit hy sy kunswerke skep (vgl. Boshoff, 2007; Boshoff, 2009).

Lamprecht (2005) wys op 'n belangrike tipies konseptuele eienskap in Boshoff se kuns, wat ooreenstem met Kosuth se toestemming aan kurators om die installasies te verwyder en weer op te stel na gelang van behoefte. Lamprecht wys daarop dat ***Writing in the sand*** (2000 – Fig. 19) deel gevorm het van die uitstalling met die tema *Textures* by die *Smithsonian Institute's National Museum of African Art* in Washington, VSA. Volgens die organiseerder van hierdie uitstalling, Allison Purpuru, was die Smithsonian nog altyd streng ingestel op instandhouding en bewaring van kunswerke. Boshoff het aan die kurators van die uitstalling opdrag gegee om 'n hoop sand te kry, en dit plat te rol sodat hy sy kunswerk daarop kon skep.

Ná die uitstalling het hy opdrag gegee dat die sand uitgevee en opgeruim moet word, maar dat 'n video-opname hiervan gemaak moes word as 'n dokumentasie van die opruiming. Purpuru wys daarop dat hulle die kunswerk sou wou bewaar. Tydens die duur van die uitstalling het 'n muis oor die grond gehardloop en Boshoff het daarop aangedring dat die muisspore, sowel as die voetspoor van 'n aanskouer wat per ongeluk op die sand getrap het, nie verwyder moes word nie, met ander woorde, dat die "skade" aan die sandvloer nie herstel moes word nie.

Nóg die organiseerder, nóg die kurators kon hierdie opdragte begryp en Boshoff het slegs verklaar, "I do not mind people walking over it" (Lamprecht, 2005:3).

4.6.1.5 Joseph Beuys

Een van die groot invloede op Boshoff se sosiale betrokkenheid en bewustheid vind aansluiting by die werk van die Duitse konseptuele kunstenaar Joseph Beuys (1888-1958). Die grondslag vir Beuys se *performances* en installasies wat op politiek en die samelewing inspeel, is gebaseer op konsepte soos humanisme, sosiale filosofie en antropologie, onderwerpe wat Boshoff ook in sy installasies aanspreek. Beuys se sosiaalgebaseerde installasies staan algemeen bekend as *Gesamtkunstwerke*¹³ (Mesch & Michely, 2007:1). Boshoff se installasies soos ***Blind alphabet*** (Fig. 1), ***Writing in the sand*** (2000 – Fig.19) en ***Kring van kennis*** (2000 – Fig.17) waar magsrolle omgekeer word, speel in op Beuys se konsep van *Gesamtkunstwerke*: blindes wat in 'n kunsgalery nodig is om kunswerke te ontsluit, skoonmakers wat studente [die sogenaamde "ingeligtes"] moet help om die woorde op die klippe te verstaan, aangesien die verduideliking en betekenis van die woord in 'n swart taal op die klippe ingegraveer is in ***Kring van kennis***. Boshoff se *Gesamtkunstwerke* sou bekend kon staan as *gespreks- of kommunikasiestukke* [*conversation pieces*].

Beuys, wat tydens die Tweede Wêreldoorlog in 1943 ernstig gewond is en vir dood agtergelaat was, is deur die nomadiese Tartare gered. Na dié oorlog was hy vasbeslote om kuns en die lewe te "herhumaniseer", nadat alle humaniteit gedurende die oorlog verlore geraak het. Gevolglik het hy hom beywer vir kommentariërende sosiaal-betrokke kuns in sy poging om mee te werk aan die transformering van die wêreld tot 'n humanitêre en betekenisvolle plek (vgl. Mesch &

¹³ *Gesamtkunstwerke* is die integrasie van soveel moontlik elemente van die kunste om een kunswerk te skep, nl. die totale of absolute kunswerk. Die strewe na totaliteit en absoluutheid bring egter mee dat die kunstenaar en die kunswerk losgemaak word van konstituerende verhoudings en bo hierdie verhoudings te staan kom. Dit is dan dat die kunstenaar [soos die komponis Wagner in die negentiende eeu homself baie mag toeëien, veral 'n metafisiese soort mag] sikofante [kruiperige ondersteuners] begin kry. Met Beuys se *Gesamtkunstwerk* word slegs bedoel dat alle toevallige elemente teenwoordig aan die kunswerk se realisering bydra tot die verwerking van die kunswerk, en dit sluit die toeskouer en die verbyganger ook in. So beskou, is Beuys se *Gesamtkunstwerk* 'n omkering van Wagner s'n.

Michely, 2007:3; Arnason & Mansfield, 2010:595). Ook Boshoff kan homself in so 'n uitspraak vind wanneer hy [Boshoff] stel: "I believe that whatever I am doing at the time is part of the art that I must make, or the life I must live. I do not want to separate things ..." (Jorgensen & Ellis, 2002:51). Boshoff sluit by Beuys se verklaring in 1973 aan, naamlik dat elke mens in wese 'n kunstenaar is en die wêreld waarin ons leef, help vorm. Arnason en Mansfield (2010:595) som Beuys se kunsbenadering soos volg op:

He wrote about "Thinking Forms", concerned with how we mold our thoughts, about "Spoken Forms", addressed to the question of "how we shape our thoughts into words," and finally about "Social Sculpture," meaning "how we mold and shape the world in which we live, "Sculpture as an evolutionary process; everyone is an artist" (vgl. Tisdall, 1974:48; Mesch & Michely, 2007).

Boshoff se gebruik van persoonlike en relevante simbole, metodes en materiale vind ook aansluiting by Beuys. Volgens Vladislavic (2005:12) heg Boshoff, veral wat sy vroeëre werke betref, 'n komplekse en persoonlike simboliek aan sy gebruik van en liefde vir hout. Enersyds, omdat papier van hout gemaak word, beskou Boshoff dit as geproseseerde hout – om boeke te kan maak, moet die boom as 't ware sterf, met ander woorde die maak van boeke vereis die dood of "kruisiging" van die boom. Andersyds dien hout vir Boshoff as 'n heenwysing na Christus se kruisdood. Omdat Christus aan gelowiges die lewe geskenk het deur sy kruisdood, is hout ook 'n heenwysing na die lewe. Boshoff verwys na twee van sy vroeëre installasies **Tafelboek** (1976-1979) en **Kasboek** (1981) wanneer hy sy persoonlike simboliek in dié verband verduidelik:

The first book I made was called *Tafelboek* then *Kasboek* which is a mess of splinters carefully glued together. If it is closed, it looks like a cupboard ... Opened, it is a crucifix. *Kasboek* was made because of the Word of God being crucified. ... I have worked with words all my life. I asked myself what method of preservation we have for the Word of God? – because books are just demolished and smashed up trees. It is a crucifixion of the tree itself and Christ was crucified on a kind of tree. In the book of Genesis we are told not to eat from the fruit of a tree, ...of good and evil ... (Vladislavic, 2005:12; vgl. Boshoff, 2007; 2009).

In 1997 het hy sy bekende trilogie met die oorkoepelende titel ***Tree of knowledge*** [bestaande uit ***Letters to God, Druid's keyboard*** en ***Broken Garden***] (1997 – Fig.31-33),) gemaak om die boom in sy transformasie tot boek te gedenk. Wat sy komplekse en persoonlike simboliek verder betref, kan ook na ander werke van Boshoff verwys word, soos byvoorbeeld ***Bangboek*** (1977-81 – Fig.2) wat 'n persoonlike dagboek in 'n geheime alfabet skrif geskryf is wat slegs hy as die kunstenaar kan lees, asook ***370-day-project*** (1982-1983 – Fig.28) wat Boshoff self beskryf as 'n "tipe persoonlike kalender" [soos reeds uitgewys].

Hierdie persoonlike en relevante simbole, tegnieke en materiaal is ook in Beuys se werke te vinde. Nadat hy in 1942 tydens die Tweede Wêreldoorlog as radio-operateur in 'n vliegtuig gebombardeer is, en hy oorleef het danksy die hulp van die Tartare, het sy kuns konseptueel 'n verandering ondergaan ten gunste van die genoemde transformasie van die wêreld tot 'n betekenisvoller plek. In ***How to explain pictures to a dead hare*** (1965 – Fig.67) het Beuys homself met heuning, vel en bladgoud bedek met 'n ysterblok aan sy skoen. Hy het in 'n leë kamer in die galery gesit, omring deur sketse teen die muur. Aanskouers kon hom deur 'n glasvenster aanskou waar hy met 'n dooie haas in sy arms gesit het en onduidelik en onhoorbaar vir die aanskouers, in die haas se oor gefluister het terwyl hy aan die haas die sketse teen die muur verduidelik. Die materiaal wat Beuys vir sy installasies gebruik, het vir hom spesifieke simboliese betekenis, byvoorbeeld dat heuning vir hom die ideale samelewing, warmte en broederskap representeer (Arnason & Mansfield, 2010:595).

Nog 'n werk van Beuys, ***The Pack*** (1969 – Fig.68), skakel met sy persoonlike ervaringe deur die transformasie van leweloze objekte deur sowel positiewe as negatiewe assosiasies. Die leweloze vreemde objekte word ingespan soos 'n slee wat 'n kombi trek. Die slee sou na 'n reddingsoperasie kon verwys, soos dié een van die Tartare waarmee sy lewe gered is, omdat op elkeen van die "rendiere" se rug soorgelyke noodhulptoerusting geplaas is: 'n skerp lig, 'n vilt-kombers en dierevet, dit wat hy met sy eie redding assosieer. Terselfdertyd toon ***The Pack*** in voorkoms ook 'n ooreenkoms met die toerusting van 'n militêre

aanvalskommando en op hierdie wyse vertoon die installasie 'n aggressiewe eerder as 'n passiewe en passivistiese aard (Arnason & Mansfield, 2010:595).

Beuys self beskou sy werke as "stimulants for the transformation of the idea of sculpture or of art in general" (*in* Arnason & Mansfield, 2010:595) en poog om gedagtes aan te moedig oor kuns en wat kuns kan wees, asook hoe die konsep van kunsskepping uitgebrei kan word tot die onbewustelike gebruik van "onsigbare" materiale wat deur alle mense [as kunstenaars] vir dié proses gebruik word.

Boshoff se gebruik van materiale wat die historiese narratiewe bevat van gebeurtenisse waaraan hy herinneringe koppel, vind aansluiting by Beuys se verwysing na die gebruik van materiale en persoonlike herinneringe. In hierdie verband word verwys na Beuys se installasie **The Pack** (1969) en Boshoff se **32 000 Darling little nuisances** (Fig.4). In albei gevalle beeld die kunstenaars nie realistiese tonele uit nie, maar herinner spesifieke materiale die kunstenaar en sy publiek aan spesifieke histories identifiseerbare ervarings.

In 1982 het Beuys die aanplant van 7 000 eikebome geïnisieer as deel van die kunsprojek en -uitstalling *Documenta 7* ten einde omgewings- en sosiale veranderinge aan te moedig. Boshoff openbaar dieselfde bewaringsingesteldheid in werke waarvoor hy sand, klippe, sade, plantspesies en name van plantsoorte in sy kunswerke gebruik, ten einde dit vir die nageslag te bewaar in werke soos **Sandkoevert** (1981 – Fig.48a), **Bottled hope** (1995 – Fig.48b), **Gaia index** (1991 – Fig.48c), **Garden of words 1, 2, 3** (1982-1997; 1982-1999; 1982-2006– Fig.48d:1-3); **Umhlabathi** (2001 – Fig.48e), om maar enkeles te noem.¹⁴ Vladislavic (2005) verwys na sowel die invloed van Beuys as Hans Haacke [die volgende kunstenaar wat bespreek word] wanneer hy hierdie bewaringsingesteldheid van Boshoff met sy konseptuele kuns verbind:

¹⁴ Interessante verdere navorsing oor Boshoff as versamelaar sou gerig kon word teen die agtergrond van Benjamin en Knut ([1937]1975:28) se opmerking: "Works of art teach that person [i.e. the collector] how their function outlives their creator and how his [the artist's] intentions are left behind. ...They further show that this effect does not rest in an encounter with the work of art alone but in an encounter with the history which has allowed the work to come down to our own age".

Discussing the social responsibility of the artist, specifically the conceptual artist, Boshoff once used the example of Hans Haacke, whose political parody of British Leyland's advertising, *A breed apart*, he saw on *Documenta 7* in 1982. Beuys's action *7 000 Oaks* was initiated at the same exhibition. The German conceptualist, who had a small but passionate intellectual following in South Africa, would surely have influenced Boshoff's social conception of art, providing a model for the artist as natural scientist, researcher, teacher, healer, ecologist and lobbyist (Vladislavic, 2005:64).

In bewaring gaan dit vir Boshoff hoofsaaklik oor herinneringe. Selfs die bewaring van herinneringe aan 'n tikmasjien word verbeeld in ***Death of the typewriter I & II*** (1980). In kunswerke soos ***Writing in the sand*** (2000 – Fig.19) is Boshoff, soos aangedui, begaan oor die marginalisering en tot niet gaan van kleiner, inheemse swart tale, en ook Afrikaans. Die bewaring van geheime herinneringe word tasbaar teenwoordig gemaak in ***370-day-project***, en in sy konkrete poësie, soos die genoemde ***Kyafrikaans*** (1977-2003 – Fig.3), ***Bangboek*** (1977-1981 – Fig.2) en ***Kleinpen I*** en ***Kleinpen II*** (1979-1980).

4.6.1.6 Hans Haacke

In 'n onderhoud met Jorgensen en Ellis verwys Boshoff na die Duits-Amerikaanse konseptuele kunstenaar Hans Haacke¹⁵ (geb. 1936) van New York se politieke parodieë en sosiaal-betrokke kuns wat 'n invloed op hom gehad het (Jorgensen & Ellis, 2002:67-70). Die Oxford Museum of Modern Art [1984] beskryf Haacke se latere werke soos volg:

His later works have dealt more with socio-political structures and the politics of art. Haacke has been outspoken throughout his career about his belief that museums and galleries are often used by the wealthy to seduce public opinion (vgl. Skrebowski, 2008:55).

Arnason en Mansfield (2010:591) stel dat Haacke se werke 'n hernude kritiese blik vanuit 'n morele oogpunt op die kapitalistiese en kommersiële ingesteldheid van besighede en instansies rig en dat hy hierdie kritiek deur middel van sy kuns uitdra. Boshoff vertel aan Jorgensen en Ellis (2002:70) dat Hans Haacke reeds gedurende die 1970s teen apartheid geprotesteer het en watter indruk die *Dokumenta 7*-uitstalling op hom gemaak het:

¹⁵ In Jorgensen en Ellis (2007:70) word *Haacke* verkeerdelik gespel as *Haak*.

In 1981 and 1982 ... I saw a Dokumenta exhibition where he [Haacke] had these British Leyland Pieces. He took photographs of the Soweto riots in 1976, and the Soweto riots show a lot of people being hammered with sjamboks, lots of dust, and in the middle of this you saw Land Rovers, because they were the police vehicles. And then he put the slogan under it: "British Leyland, A Breed A Part". And right next to it he showed a Jaguar, which is also made by British Leyland, with this lush white woman on it (Jorgensen & Ellis, 2002:70).

Boshoff vind in hierdie verband aansluiting by Haacke in sy [Boshoff se] oopvlekking van die pyn en lyding wat kolonialisme en apartheid teweeg gebring het, asook in sy uitspraak ten opsigte van sy verantwoordelikheid as kunstenaar (vgl. Jorgensen & Ellis, 2002:66-67; 70-71). Werke wat hier ter sprake is, is die reeds genoemde **32 000 Darling little nuisances** (2003 – Fig.4), asook **Prison sentences** (2003 – Fig.13), **Closed ballot** (2003 – Fig.8), **Secret letters** (2003 – Fig.16) en vele ander. In **Secret letters**, wat bestaan uit 9377 briewe en poskaarte, kommunikeer hy byvoorbeeld (eensydig) met Nelson Mandela.

Hierdie geheime briewe bevat verwysings na en roep herinneringe op van al die belangrike wêreldgebeurtenisse wat plaasgevind het tydens Mandela se tronkstraf van 27 jaar op Robbeneiland vanaf 25 Oktober 1962 tot 11 Februarie 1990. Van hierdie gebeurtenisse, soos byvoorbeeld die *Apollo 11*-maanlanding op 16 Julie 1969, het Mandela glad nie geweet nie, of eers veel later van te hore gekom. In totaal is daar 9 377 briewe en kaartjies, die totale aantal dae wat Mandela as prisonier in die tronk deurgebring het (kyk Hoofstuk Ses).

Ten slotte word verwys na 'n installasie van Haacke, **Seurat's "Less poseuses" – small version, 1888**, (Fig.69) waar hy wys op die oorheersing van kapitalisme in hedendaagse samelewings, net soos wat Boshoff gewys het op die kapitalistiese dryfvere agter kolonialisme en apartheid. Saam met 'n kleurreproduksie van Seurat se 1888-pointillistiese skildery het Haacke 14 panele uitgestal wat die geskiedenis van die koop en verkope van hierdie kunswerk aan verskillende eienaars dokumenteer. Sodoende fokus hy konseptueel op kunswerke as 'n kommoditeit en op die monetêre waarde daarvan in plaas van die kulturele en estetiese. Die kunswerk se kulturele waarde is met ander woorde direk gekoppel

aan die monetêre waarde (Arnason & Mansfield, 2010:591). Terwyl Haacke sy misnoë met hierdie toestand van sake op 'n ironiese wyse verbeeld, gaan Boshoff meer direk te werk – min van sy groot installasies kan deur privaat-kunsliefhebbers besit word. Sy werke word hoofsaaklik vir groot korporatiewe maatskappye en op versoek gemaak. Sodoende plant Boshoff sy ironiserende kritiek op kapitalisme strategies in die hart van die ondier.

4.7 Slotopmerkings

In hierdie hoofstuk is die kunstenaar Willem Boshoff aan die leser bekendgestel. Daar is gewag gemaak van sy status as Suid-Afrikaanse kontemporêre kunstenaar, asook die invloed van sy grootwordjare in 'n Afrikanernasionalistiese huishouding. Boshoff is verder binne die konteks van konseptuele kuns geplaas en invloede op sy werk is uitgewys. Belangrik om van kennis te neem, is die kunstenaar se aanvanklike onkritiese ingesteldheid ten opsigte van apartheid, maar in besonder dat hierdie onkritiese houding verander het op grond van 'n geestesingesteldheid, eerder as 'n politieke basis.

As konseptuele kunstenaar is hy beïnvloed deur Duchamp se eksperimente met konkrete poësie, woordspelings en sy gebruik van *readymades*. Jean Tinguely se invloed is merkbaar in Boshoff se humorsin, onkonvensionaliteit en speelsheid wat in sy kunswerke tot uiting kom. Boshoff vind besondere aanklank by Paolozzi se gedagte van heling, om tot klaarheid te kom na die Tweede Wêreldoorlog. Dieselfde poging tot heelheid, maar deur die gebruik van ander toepaslike materiale en tegnieke is te vinde in Boshoff se installasies waar hy byvoorbeeld worstel met die herinneringe aan die ABO in Suid-Afrika. Die invloed van Joseph Kosuth is merkbaar in sy ekonomiese gebruik van woorde en woordspelings, asook die mate waarin Boshoff – soos Kosuth – sy geskifte oor sy kuns as van belang in die interpretasie van die kunswerke ag. Daarby skep albei kunstenaars 'n gebeurteniskonteks wat aanskouers aktief betrek in hul deelname van kunswerke. Boshoff se plasing van die sogenaamde artistieke ongeletterdes in die rol van *knowledgeable experts*, is merkwaardig.

Al die kunstenaars, maar spesifiek Beuys se kommentariërende sosio-politieke werke, is merkbaar as nalatenskap in Boshoff se installasies. Beuys se *Gesamtkunstwerke* vind 'n transformasie van die begrip in Boshoff se *gesprekstukke*. Albei die kunstenaars se betrokkenheid by hul sosiale omgewing en hul bewaringsingesteldheid blyk duidelik in hul werke. Soos Beuys, poog Boshoff ook om die bande van medemenslikheid wat in Suid-Afrika as gevolg van kolonialisme en apartheid skade gelei het, te herstel. Albei is betrokke kunstenaars, maar tog volg nie een van die kunstenaars ondermynende kodes in hul werke na nie. Hulle poog juis om humaniteit te herstel en albei maak gebruik van persoonlike simbole in hul werke.

Die fisieke arbeid en moeite wat Boshoff in sy installasies ploeg, is kenmerkend van sy werke, soos ook in die geval van byvoorbeeld Paolozzi en Beuys. Soos aangedui, is taal [soos vir Kosuth] die belangrikste medium wat Boshoff aanwend.

In die volgende hoofstuk word 'n seleksie van Boshoff se taalgebaseerde konseptuele installasies wat gemoeid is met mag, herinneringe en identiteit in meer besonderhede gelees en geïnterpreteer. In aansluiting by die teoretiese begronding van Hoofstuk Twee, en teen die agtergrond en kontekstualisering van die historiese narratiewe in Hoofstuk Drie, sowel as die bespreking en uitwysing van invloede op Boshoff as konseptuele kunstenaar in hierdie hoofstuk, doen ek vervolgens in die opvolgende drie hoofstukke ontledings en interpretasies van Boshoff se taalgebaseerde installasies.

Hoofstukke Vyf, Ses en Sewe sluit in die groeperings van die gekose installasies aan by die drie belangrike datums wat ek in die historiese narratiewe van die Afrikaners in Hoofstuk Drie uitgelig het. In die volgende hoofstuk [Hoofstuk Vyf] kom die gekose installasies gegroep rondom die datum *31 Mei 1902* dus aan die bod.

Die fokus is op die herinneringe van Afrikaners aan magsbeskouinge en identiteitskwessies tydens die koloniale era. Die gekose installasies vir Hoofstuk Ses sentreer rondom herinneringe van die Afrikaners aan die hoogbloei van

Afrikanernasjonalisme, hul magsbeskouinge en die invloed op hul identiteit tydens en na *31 Mei 1961*. Die installasies wat in Hoofstuk Sewe aan die bod kom, hou verband met Afrikaners se herinneringe aan gebeure aanleidend tot hul magsverlies, en aansluitend met die gebeure na *27 April 1994*, naamlik die ommekering van magsposisies en die invloed daarvan op identiteit in die "nuwe" demokratiese Suid-Afrika.

Vervolgens ontleed en interpreteer ek in Hoofstuk Vyf, rondom die datum *31 Mei 1902*, die volgende drie gekose taalgebaseerde installasies: **32000 Darling little nuisances** (2003 – *Fig.4*), ***Far, far away*** (2003 – *Fig.5*) en ***How to win a war*** (2004 – *Fig.6*).