

HOOFSTUK VYF

HERINNERINGE AAN MAGSBESKOUINGS EN IDENTITEIT in gekose installasies van Willem Boshoff (1)

31 MEI 1902

5.1 Inleiding

In Hoofstuk Drie is tersaaklike historiese narratiewe van Suid-Afrika met toespitsing op Afrikaners se herinneringe aan kolonialisme, hul aanhang van die apartheidsideologie en tans hul rol en posisie in 'n demokratiese Suid-Afrika onder die loep geneem. Die ondersoek is gerig teen die teoretiese agtergrond en insigte wat postkoloniale en neo-Marxistiese kritiek bied. Daar is gefokus op die Afrikaners as die *Ander* tydens kolonialisme, die *Self* tydens apartheid en tans sonder enige mag, weer gemarginaliseer tot die *ander*, 'n minderheidsgroep wie se taal nie geag word nie. Dit wil voorkom asof die Afrikaners hulle weer in die posisie bevind waarin hulle was na die ABO: Die pendulum het teruggeswaai.

Tydens kolonialisme was Afrikaners van mening dat die Britte hulle nooit anders sou behandel as "white outcasts of the Empire" nie (Giliomee, 2003:149-150). Herinneringe hieraan het Afrikaners sodanig beïnvloed dat hulle, toe die mag in hulle hande val, slegs begaan was oor hulleself en hul eie belange. Afrikanernasionalisme en 'n Afrikaneridentiteit het hoogty gevier. In die demokratiese Suid-Afrika is heelwat Afrikaners in diaspora. Die hoofstuk is afgesluit met drie belangrike datums in die historiese narratief van die land en spesifiek van die Afrikaners, waarvan die eerste datum *31 Mei 1902* is. Hierdie datum vestig die aandag daarop dat Suid-Afrika tot ongeveer die eerste helfte van die twintigste eeu onder Britse koloniale beheer was.

Soos aangedui, is outeurs en historici dit eens dat Afrikanernasionalisme se wortels geleë is in die herinneringe van Afrikaners aan imperiale kolonialisme gedurende die Britse bewindstydperk in die land (vgl. Degenaar, 1978:2; Dubow, 2006:5; Welsh & Spence, 2007:281; De Klerk, 2008:341; Giliomee, 2003, Van Jaarsveld, 1957).

In hierdie hoofstuk word die gekose sosio-politieke installasies van Boshoff, gesentreer rondom die datum *31 Mei 1902*, gelees en geïnterpreteer. Die keuse van installasies sluit in **32 000 Darling little nuisances** (2003 – Fig.4), **Far, far away** (2003 – Fig.5) en **How to win a war** (2004 – Fig.6) omdat dié werke oor die ABO as onderwerpstema handel. Hierdie oorlog is een van die historiese narratiewe van die Afrikanervolk wat uitgesonder word wat 'n besondere invloed op die Afrikanervolk gehad het (kyk Hoofstuk Drie). **How to win a war** word as 'n geskikte oorgangswerk na die volgende hoofstuk beskou, omdat hierdie installasie – anders as die vorige twee – konseptueel neig tot 'n versoening tussen Boer en Brit. Hierdie versoening tussen blankes in Suid-Afrika was belangrik tydens die apartheidsera om as 'n buffer teen 'n swart meerderheid te dien (vgl. Hoofstuk Drie; Verwoerd, 1963:xxii, xxiii; Welsh & Spence, 2007:284-285).

Wanneer die kunswerke aan die orde kom, word die bespreking eerstens gerig op die *Inhalt* van die kunswerke, dit is die visueel-waarneembare aspekte van die kunswerk, soos die materiaal, grootte, ruimte, en ander vormtaalelemente. Omdat, volgens Adorno, die geskiedenis van 'n samelewing sedimenteer in 'n kunswerk se vormtaalelemente (kyk Hoofstuk Twee), en hierdie vormtaalelemente op 'n spesifieke wyse die onwaarheid van 'n samelewing kan negeer [byvoorbeeld 'n dissonant kan protesteer teen 'n sentimentele of oppervlakkige harmonie], kan die *Gehalt* van die kunswerk, naamlik sy sosiale waarheidsinhoud (vgl. Adorno, 2004:134, 191-192) deur 'n kritiese lees en interpretasie van hierdie vormtaalelemente gevind word. Dit gaan nie om die blote “resepsie” van 'n kunswerk nie, maar om 'n reaksie op die feit dat 'n kunswerk altyd 'n standpuntstelling ten opsigte van die werklikheid buite die kunswerk inhou (vgl. Snyman, 1985: 272).

Aangesien Boshoff oor die algemeen as 'n konseptuele kunstenaar getipeer word (vgl. Hoofstuk Vier), is hierdie werkwyse in ooreenstemming met konseptuele kuns se eis dat dié kunsvorm aan kunstenaars die geleentheid bied vir artistieke interpretasies van filosofiese idees (Osborne, 2002:11). Terwyl konseptuele kuns gekenmerk word deur opsetlike en bewuste dematerialisering van die modernistiese kunswerk, met ander woorde dat die objektheid van die kunswerk toe-

nemend minder belangrik word, is – soos beredeneer – dit nie die geval by alle konseptuele kunstenaars nie, veral nie by Suid-Afrikaanse verteenwoordigers van hierdie stroming nie, soos in Hoofstuk Vier beredeneer. Die objektheid van die kunswerk soos dit te voorskyn kom deur die *Inhalt* is juis vir Boshoff belangrik in sy taalgebaseerde installasies wat op sosio-politieke kwessies fokus. As 'n postkonseptuele kunstenaar, volgens die indeling van Osborne (2002:8), beklemtoon Boshoff – soos postkonseptuele kunstenaars – die objektheid van die kunswerk, omdat die historiese narratief in die materiaal ingebed of vasgesement is. Soos deur Adorno vereis om 'n kunswerk te interpreteer, is dit dikwels nodig om *Gehalt*verwante inligting met betrekking tot die betrokke kunswerk te bekom (vgl. Zuidervaart, 2007).

5.2 32 000 Darling little nuisances (2003 – Fig.4)

5.2.1 Beskrywing van die *Inhalt* van die installasie

Die 8.4m x 3m-installasie bestaan uit 1 400 naametikette van transparante film wat op polistireen vasgeplak is op 'n skuins plafon (wat voor hoër is as die basis agter) van die installasie. Op 1 142 van die etikette verskyn 'n Afrikaanse van en naam, en daaronder 'n ouderdom wat wissel van 'n paar maande tot 16 jaar oud. Op 258 etikette is slegs die woorde *baba* en *kind* in 'n swart taal gedruk (Siebrits, 2007:30). Geen ouderdom verskyn op laasgenoemde etikette nie. Die naams-etikette is onderstebo en agterstevoor op die plafon geplak. Dit is gevolglik op die plafon self onleesbaar. Onder op die vloer van die installasie is egter 'n spieël geplaas. Die spieëlvloer bestaan uit 'n aantal spieëlstroke wat styf teen mekaar geplaas is. In die spieël reflekteer die etikette regop en duidelik leesbaar [van links na regs]. Die name boots, agter en voor in die spieël, twee vloeiende riviere na as gevolg van die feit dat die plafon skuins geplaas is.

Agter die spieël teen die agterste muur van die installasie op die vloerbasis is vyf vergrote foto's in volkleur in 'n ry geplaas. Dit is amptelike foto's van drie konings en twee koninginne wat uitgereik is deur die Britse koningshuis en bevat die konings en koninginne wat sedert 1899 tot vandag regeer. Die foto's is van links na regs in die volgende volgorde geplaas: Victoria, Edward VII, George V,

George VI en Elizabeth II. Onder elke foto verskyn die volgende amptelike besonderhede van die betrokke koninklike: Naam, troontydperk, geboortedatum, plek van kroning [in alle gevalle die Westminsterkatedraal] en daaronder, in die eerste vier gevalle, plek van graf. Afgesien van Victoria wat in *Frogmore* begrawe is en Elizabeth II wat tans nog regeer, dui die etikette aan dat die ander drie in Windsor begrawe is. Vanaf die aanskouershoek van die installasie [m.a.w. van die voorkant af], is die foto's – vanweë hulle grootte en kleur – op eerste aanskoue die fokuspunt. Wanneer die aanskouer afkyk in die spieëloppervlakte voor sy/haar voete op die grond, is die refleksie van die foto's in die spieël onderstebo. Die formele etikette reflekteer onderstebo in die spieël van regs na links en is gevolglik onleesbaar en heeltemal onsin.

5.2.2 Herinneringe as die *Gehalt* van die installasie

5.2.2.1 *Die kunstenaar se herinneringe deur Gehalt-inligting*

Boshoff (2007; 2009; Siebrits, 2007:86) stel dat die Afrikaanse name en vanne wat op 1 142 van die 1 400 etikette verskyn, is dié van kinders, onder die ouderdom van 16 jaar, wat in die Bethuliekonsentrasiekamp gedurende die ABO gesterf het. Die kunstenaar (2009) stel voorts dat hy op elke etiket die kind se ouderdom by sterfte gedruk het. Vir swart kinders wat in die konsentrasiekampe gesterf het, is daar geen rekords beskikbaar nie, daarom het hy in 'n Afrikataal die woorde *baba* en *kind* op 258 etikette gedruk om hulle só te verteenwoordig (Boshoff, 2009; Siebrits, 2007:30). Volgens Boshoff (2009) verwys die 32 000 in die titel na die totale aantal gedokumenteerde kinders wat volgens sy navorsing in konsentrasiekampe gesterf het. Die kunstenaar (2009) stel dat die titel ontleen is aan die woorde van Koningin Victoria. In 1899 sou sy gesê het dat "[c]hildren are such darling little things, but they can be a terrible nuisance" – wat Boshoff in 'n katalogus tydens 'n besoek aan die Buckinghampaleis raakgelees het (vgl. verder Siebrits, 2007:86).

Boshoff se herinneringe en sy gevolglike interpretasie van die ABO het hy gekry van sy ouma Hendrina, wat die familie Ouma Driekie genoem het. Volgens die gangbare Afrikanertradisie is die kunstenaar, as 'n manlike draer van die familie-

naam, na sy oupa, wat op sy beurt weer na sy oupa vernoem is, as Willem Hendrik Boshoff gedoop. Die Bethuliekonsentrasiekamp waar, volgens die kunstenaar, 1 142 kinders gesterf het en wat in hierdie installasie by die naam genoem word, is 60 kilometer vanaf die familieplaas van die kunstenaar se oupa, Willem Hendrik Boshoff [snr] (1880-1928). Die plaas is geleë in die Vrystaatprovinsie, naby Colesberg in die Philippolisdistrik (Boshoff, 2007; 2009; Siebrits, 2007:26-27). Boshoff (2009) stel dat 14 van die 1 142 kinders wat in die Bethuliekamp gesterf het, se van Boshoff was. Twee van hulle het selfs die volledige familienaam, Hendrik Willem Boshoff, gehad. Een van hierdie twee kinders is op die ouderdom van 10 jaar oorlede, en die ander een as 'n baba van ses maande oud. Gegewe die Afrikanertradisie van vernoeming, was hierdie kinders heel moontlik familie van die kunstenaar.

Boshoff (*in* Siebrits, 2007:26) vertel voorts dat albei sy oumas in die Britse konsentrasiekampe was. Ouma Driekie, wat maar elf jaar oud was toe sy in die Krugersdorpse konsentrasiekamp opgeneem is, was een van die min gelukkiges onder die kinders wat dit oorleef het. Gevolglik is Boshoff op vierledige wyse tot hierdie narratief verbind: (i) sy *persoonlike herinneringe* aan sy oumas wat hierdie verhale aan hom vertel het; (ii) die twee *gestorwe naamgenote*, wat heel moontlik van sy voorsate was; (iii) die *kollektiewe familieherinneringe* van die Boshoff-familie [albei sy grootouers], en (iv) as *Afrikaanssprekende Afrikaner* wat die historiese gedokumenteerde herinneringe van die ABO met die res van die wit Afrikanerbevolkingsgroep deel. Hy deel met ander woorde die persoonlike herinneringe van die effek van die ABO op sy grootouers, asook Afrikaners se kollektiewe herinneringe aan die ontydige en onnodige sterftes van onskuldige kinders, en laastens ook die historiese gedokumenteerde herinneringe [wat aan die wetenskaplike eis van "koue objektiwiteit" voldoen] van hierdie traumatiese narratief in die lewe van die wit Afrikanervolk.

In sy onderhoud met Siebrits (2007:26) stel Boshoff dat sy ouma, asook mense wat haar geken het, nie oor die ABO of hulle ervarings van konsentrasiekampe gepraat het nie, wat verklaarbaar is in terme van Ghandi (1998:4) se opmerking met betrekking tot die onderdrukking van herinneringe aan traumatiese gebeure

in die vorm van *postkoloniale amnesie*. Soos in Hoofstuk Drie aangetoon, aanvaar baie historici dat, met die uitsondering van Emily Hobhouse, die Britte nie om verskoning gevra het vir hul gruweldade tydens hierdie oorlog nie. Hobhouse het wel, maar sy het dit in 'n nie-amptelike hoedanigheid gedoen¹ (kyk Nasson, 2000:157; Weber, 1999; Krog, 1994:7). Boshoff stel dat dit vir hulle te traumaties was om daaroor te praat:

... no-one in my family talks about this time. This made me quite emotional, especially as I remembered that my grandmother, whose name was Hendrika ... and who died well into her mid-eighties, had survived the concentration camp in Krugersdorp. ... My grandmother refused to speak about the war, because the people she knew were still so shocked by what had happened to their communities (Siebrits, 2007:27).

In sy manifes vir **32 000 Darling little nuisances**, stel Boshoff (2007; 2009) dat, as 'n wit Afrikaner, woon hy in Johannesburg in Kensington wat 'n wit voorstad gedurende die apartheidsera was. Kensington is vernoem na die vorstelike woonbuurt in Londen, *the borough of Kensington*. Lede van die koninklike familie woon vandag steeds in die Kensingtonpaleis, waarin Koningin Victoria grootgeword het. Boshoff woon in *King Edward Street*, wat vernoem is na Edward VII wat sy moeder, Victoria in 1901 opgevolg het terwyl die ABO steeds aan die gang was. Dit was ook tydens Edward VII se tyd op die troon dat die verskroeiende-aardebeleid deur Kitchener toegepas is. Parallel met *King Edward Street* loop *Roberts Avenue*, vernoem na Frederic Sleigh Roberts, bevelvoerder van die Britse mag gedurende die eerste helfte van die ABO. Aan die teenoorstaande kant van *King Edward Street* is *Kitchener Avenue*, vernoem na Horatio Herbert Kitchener, opvolger van Roberts [as inisieerder] en Kitchener as uitvoerder van die verskroeiende-aardebeleid (vgl. Siebrits, 2007:86; Pretorius, 1999:404; Kapp, 2002:273-281; Grundlingh, 2007:196; Worden, 1994:29;).

¹ 'n Stem van protes het ook van die befaamde skrywer Olive Schreiner, as 'n Suid-Afrikaanse Engelssprekende vrou in *Closer Union: a Letter on South African Union* (1909) (Giliomee, 2003:149) opgegaan. Interessant en tipies van haar tyd, is haar verwysing na Afrikaners as " ... off-springs of the best improved and vital European nations" (Giliomee & Mbenga, 2007:222).

5.2.2.2 *Afrikaners en herinneringe*

De Klerk (2008:341) en Hutchinson (2007:52-53) beklemtoon dat dit veral in tye van oorlog is dat kollektiewe herinneringe aan lyding en opofferings 'n nasionalistiese samebindende rol speel. Hierdie herinneringe word van geslag tot geslag oorgedra, ook aan diegene wat nie die trauma saambeleef en meegemaak het nie. Die mag en kultuur wat die metropool op wit Afrikaners afgedwing het, – soos die geskiedenis wys (vgl. De Klerk, 2008:351; Welsh & Spence, 2007:281; Hoofstuk Drie) – het juis bygedra tot die nasionalistiese bewussyn van die Afrikaners in 'n reaksie teen die Britse politieke oorheersende mag. Die naamsverandering van stede, dorpe, strate en voorstede [soos Woodstock en Milnerton in Kaapstad, Harrysmith in die Vrystaat en Ladysmith in Natal, om enkeles te noem] deur die Engelse koloniale owerheid is maar een manier waarop Afrikaners voortdurend herinner is aan, en gekonfronteer met, Britse imperialisme. Deur hierdie plek- en straatname is die kollektiewe herinneringe aan die ABO en die Britse bevelvoerders lewendig gehou (vgl. Halbwachs, 1980:40; Connerton, 2007:1). Terselfdertyd waarsku Adam (2000) dat herinneringe aan onregmatighede wat in die verlede plaasgevind het, in diskoerse lewendig gehou moet word ten einde toekomstige generasies sensitief vir sulke kwessies te maak:

The most useful memorial to past injustice is keeping the debate about it alive, rather than freezing it in a monument. Past victims are best honored by sensitizing a new generation for future injustice (Adam, 2000:108).

Afrikaners wou seker maak dat sulke gebeure nooit weer in hul geskiedenis herhaal sou word nie. Die gemeenskaplike kollektiewe en historiese herinneringe aan opofferings wat [wit] Afrikaners in die verlede, en spesifiek gedurende die ABO gemaak het, het daartoe gelei dat hulle hul bereid verklaar het om, ter wille van selfbehoud en selfhandhawing, soortgelyke opofferings in die toekoms te maak, soos blyk uit Malan se verwoording van Afrikaners se nasionalistiese oortuigings:

Vir die onafhanklikheidsideaal is keer op keer alles opgeoffer. Suid-Afrika se bodem is gedrenk met die bloed en is bestrooi met die grafte van diegene wat hulle tot in die dood aan die verwesenliking van hierdie ideaal gewy het. Daar staan in Suid-Afrika vandag talle ... monumente. ... Hulle

staan daar om die volk nooit te laat vergeet dat daar manne, en dat daar veral ook vroue en kinders was, wat hul goed en wat hul eie lewe nie te kosbaar geag het om dit op die altaar te lê van 'n vrye en onafhanklike vaderland nie (Malan, 1964:24).

Aangesien die "volk" waarna Malan hier verwys slegs betrekking het op wit Afrikaanssprekendes, word hierdie herinneringe etnies ingeperk. Malan se woorde ["om die volk nooit te laat vergeet ... nie"] kan met ander woorde nie in dieselfde lig beskou word as Adorno (2003b:32) se pleidooi dat herinneringe aan Auschwitz ter voorkoming van 'n herhaling van so 'n gebeurtenis, lewendig gehou moet word nie.

Snyman (1998:312-313) vestig die aandag op 'n belangrike saak: By die Afrikaners het hierdie morele eis niks verder as 'n etniese gebod [in plaas van 'n etiese gebod] gekom nie, dit is bedoel as "nooit weer met ons [Afrikaners] en ons s'n nie". Emily Hobhouse² het daarenteen in 1913 die "nooit weer nie" op 'n meer etiese manier geuniversaliseer toe sy gepleit het vir die insluiting van die swart mense in hierdie herinneringe. Dit beteken – soos wat Adorno (2003b:19, 32; 1972[8]:276-278) dit ook bedoel het – "nooit weer met enige mens nie". Waarop dit neerkom is dat Afrikaners 'n nasionalistiese verstaan van "nooit weer nie" gehad het. Adorno (1973:365) se uitspraak dat Hitler 'n nuwe etiese imperatief aan ons nagelaat het, naamlik om 'n herhaling van Auschwitz te voorkom, strek baie wyer as die Afrikaners se nasionalistiese verstaan van "nooit weer nie". Adorno wys juis daarop hoe onself telkens die gevaar loop om terug te val in barbarisme. Daarom is die nuwe etiese imperatief ook, getrou aan die Kantiaanse inslag daarvan, reflektief: dit spreek die slagoffer of oorlewende, aan asóók 'n toekomstige boosdoener. "Nooit weer nie" beteken weliswaar "nooit weer met ons en ons s'n nie", maar ook "nooit weer met enigiemand anders nie". Dit hou in dat ons onself ook nooit in die toekoms aan so-iets sal skuldig maak nie. Uit Lyotard se kommentaar op hierdie imperatief word Adorno se betekenis van "nooit weer nie" duidelik:

² Haar verwysings na swartes is in latere uitgawes van hierdie toespraak weggelaat en eers weer in die vertaling deur Rykie van Reenen teruggesit (kyk Hobhouse, 1984; vgl. Snyman, 1998).

... Everything that I wish to say at the moment is that, in essence, it amounts to reminding one of someone in whose debt we are. 'Thou shalt not kill' says: 'you are not lord over life and death'. Those who pretend to be just that are criminals, not because they kill, but because they forget that birth and death are given and that neither you nor me can do anything about it. In this sense it is something very near the most elementary kind of justice. One must understand 'Thou shalt not kill' in all senses of the word 'kill'. It does not only mean to take life. There are more ways than one 'to take a life', and of that one must be reminded (Lyotard *in* Snyman, 1998:313).³

Die kinders wat in die konsentrasiekampe gesterf het, was tydens hul leeftyd net so stom as in hul sterfte. Boshoff tree deur sy installasie bewus subjektief in as tussenganger tussen die historiese narratief en die aanskouer om krities en protesterend uitdrukking te gee aan pyn en lyding. Met inagneming van Adorno (2004:109, 123, 297) se eis dat 'n bepaalde funksie nie aan kunswerke toegeskryf kan word nie, of anders gestel, dat kunswerke nie gereduseer kan word tot enige spesifieke boodskap nie, word die volgende uitspraak nie stellerwys aangebied nie: Terwyl monumente en standbeelde van Afrikaners tans in die land onder die spervuur is deur vernietiging, verplasing of herinterpretasies⁴ (vgl. Marschall, 2004, 2005; Coombes, 2003), sou hierdie installasie beskou kon word as 'n Afrikaner-*gedenkteken* vir bykans vergete oorlogslagoffers, 'n *Mahnmal* ['n herinnering aan 'n waarskuwing] van 'n Afrikaner aan Britte en 'n *kontra-monument* ['n opsetlike vermyding van heroïek en 'n konfrontasie met die onheroïese: amptelike paleisfoto's van koninklikes wat plakaatagtig en nie luisterryk voorkom nie, en die name van kinders van wie 'n mens geen beeld kan oproep nie – as 't ware leë begrippe] (vgl. Snyman, 1998:318 m.b.t. *Mahnmal* en *kontra-monumente*).

Boshoff maak gebruik van 'n konstellasie van skynbaar onversoenbare estetiese elemente. Terwyl die ry foto's teen die agterste muur volgens klassieke vereistes

³ Vertaling uit die Duits in Engels deur J.J. Snyman (1998:313) van Lyotard (*in* Pries, 1989:327).

⁴ Vir 'n volledige interpretasie van Danto se onderskeid tussen monumente en *memorials* kyk Snyman (1998). Kortliks kom Snyman se interpretasie daarop neer dat monumente opgerig word ter herinnering [*to remember*] van helde uit die verlede, en kenmerk dit 'n nuwe heroïese begin vir "ons" volk – dit is m.a.w. etnies gerig. 'n *Memorial* daarenteen word opgerig met die doel dat slagoffers *nooit vergeet mag word nie* ["an antidote against *forgetting*"] – dit gaan om meer as bloot "ons".

voldoen aan simmetrie, en in 'n ritmies-herhalende patroon gerangskik is, en die fotografie getuig van balans, harmonie en helderheid van beeld, kombineer hy name op wit etikette wat asof willekeurig rondgestrooi, op die vloeroppervlak oor die spieël lê.

In hierdie installasies hou Boshoff hom nie besig met die status, mag, prag en praal van die monargie nie, maar met die sosiale waarheid à la Adorno. Vir Adorno (2003c:47) is die sosiale waarheid [soos aangedui in Hoofstuk Twee] die stem wat aan die nie-identiese gegee word, dit wat nie inpas in die geadmini-streerde wêreld nie, met ander woorde diegene wat as abnormaal en afwykend van die norm van die *Self* beskou word. Hy kritiseer die verhouding tussen kennis en mag wat op onderworpenheid gebaseer is, want, sê Adorno (2004:24) "*suffering remains foreign to knowledge*" [my kursivering]. Hy stel dat lyding [as 'n spesifieke sosiale waarheid] erken moet word sodat verligting aan die beskadigde mens gebring kan word. Hierby vind postkoloniale kritiek 'n noue aansluiting (vgl. McLeod, 2000:17; 27; Minty, 2006:428; Spivak, 2006:28-37).

Dit is wat in outentieke kunswerke aldus Adorno (2004:6, 54, 237, 271) tot uitdrukking kom, naamlik hierdie enigmatiese of die nie-identiese, dit wat nie geïntegreer kan word in die leuenagtige harmonie van die outoritêre of laat-kapitalistiese samelewing nie. Die outentieke kunswerk is outonoom want dit skei sigself doelbewus af van gebruik [as kommoditeit]. So 'n kunswerk is 'n "struikelblok". Die outonomie van 'n kunswerk is die grootste "politieke feit" wat daar is want die kunswerk, juis in sy oënskynlike politieke afsydigheid, neem standpunt in teen die maklik verteerbare en oppervlakkige harmonie van verbruikersprodukte soos musiektreffers en politieke clichés of slagspreuke. Boshoff verbeeld hierdie idee in sy installasie deur die gebruik van 'n spieël op die vloeroppervlakte te plaas wat die verteenwoordigers van die magstrukture verwring en die etikette met hul statusbeskrywing tot onsin verwerk.

In dieselfde mate as wat die Britse monargie onverskillig gestaan het teenoor die onnodige en ontydige sterfte van 32 000 kinders, het die NP gereageer op die dood van die leier van die *Black Conscious Movement*, Steve Biko (1946-1977).

Die weiering van die NP om Biko as 'n slagoffer te erken wat in aanhouding sonder verhoor gesterf het nadat hy deur die veiligheidspolisie gemartel is, word opgesom deur die berugte woorde van die toenmalige minister van justisie, Jimmy Kruger (1917-1987), op die jaarlikse kongres van die NP in Pretoria, en wat kragtens wet verantwoordelik was vir die welsyn van alle mense in aanhouding en in die tronk: "Steve Biko se dood laat my koud", asook met opmerkings soos, "indien die 'bantoe' nie sy plek ken nie, sal ek hom sy plek leer" (Arnold, 2005:595; kyk Hoofstuk Drie) [my vertaling]. Op dieselfde wyse as die Britse monargie, het Afrikaners ongeveer 70 jaar na die ABO in 'n toestand van doelbewuste postkoloniale *amnesie* verval – hulle het "vergeet" wat aan hulle gedoen was. In hierdie verband moet weer na Benjamin (1992:248) verwys word, "[t]here is no document of civilization that is not at the same time a document of barbarism".

Dit wil my voorkom of die twee generasies Afrikaners ná die ABO [met ander woorde vanaf ongeveer die 1940s-1960s] nooit oor slagofferskap kon kom nie. Hulle kon nie die lyding van swart mense as gevolg van apartheid [h]erken nie, [om dit te (h)erken is afgemaak as humanisme en liberalisme]. Bykomend het Afrikaners nooit teen konsentrasiekampe en moderne oorlogvoering op 'n internasionale vlak geywer nie. As hulle laasgenoemde kon gedoen het, het hulle hul status as agente van hulle eie geskiedenis en van wêreldgeskiedenis herwin, en sou die geskiedenis van hierdie land veral na 1948 anders kon gewees het. Verder doen dit vreemd aan dat die Afrikaners na republiekwording in 1961 nie hierdie oorblyfsels van daaglikse konkrete herinneringe [byvoorbeeld die vernoeming van dorp-, stad- en straatname] aan Engelse kolonialisme uit die weg geruim het deur dit te hernoem nie.

Die feit dat die Afrikaners alles wat vir hulle van belang was gedurende die ABO verloor het – lewens, vryheid, en eiendom – kon bygedra het tot hul "volhardende pogings om apartheid in stand te hou ...[wat] toenemend die vorm ... van geritualiseerde waansin [aangeneem het]" (vgl. Slabbert, 1999:18).

Antjie Krog (geb. 1952), bekroonde Afrikaanse digter wys daarop dat juis die volgehoue weiering vanaf die kant van die Britte om om vergiffenis te vra, moontlik 'n bydraende faktor tot apartheid was en hoe die Afrikaners die land regeer het (Krog, 1994:7; kyk Hoofstuk Drie). Omdat die koningshuis so 'n kragtige simboliese instelling is, sou 'n mens verwag dat hulle om vergifnis moet vra. Op soldate se grafte staan immers die kruis met die woorde *For Queen and Country*. Die Britse regering het na die ABO wel destyds £3 miljoen ter reparasie aangebied, maar die geld is hoofsaaklik opgeslurp deur kostes vir die amptenary wat aangesel moes word om die reparasiebeleid ten uitvoer te bring (vgl. Pretorius, 2001:35).⁵

In sy refleksie op vergiffenis stel Derrida dat vergiffenis te doen het met gee sowel as ontvang en dat – deur te gee en te ontvang – word die verlede met die hede verbind:

... giving for-giving ... have an essential relation to time, to the movement of temporalization; even though what seems to bind forgiveness to a past, which in a certain way does not pass, makes forgiveness an experience irreducible to that of the gift, to a gift one grants more commonly in the present, in the presentation or presence of the present (Derrida, 2001a:22).

Hy stel dat die interaksie tussen die maghebber en die slagoffer is een van 'n *a priori* aanvaarding van verantwoordelikheid. Volgens Derrida (2001b:42), "genuine forgiveness must engage two singularities: the guilty and the victim".

5.2.2.3 *Herinneringe en die Britse monargie*

Met hierdie installasie reflekteer die kunstenaar – gesimboliseer deur 'n spieël op die vloer – op die weiering van die Britse monargie om die mense van Suid-Afrika om verskoning te vra vir die gruweldade wat hulle generaals en troepe op Suid-Afrikaanse bodem gedurende die ABO in hulle naam gepleeg het (Boshoff, 2009).

⁵ Daar is egter nog ander voorbeelde wat ook nie vir hul wreedhede gedurende die laat negentiende en vroeg twintigste eeue in die Kongo en die voormalige Suidwes-Afrika onderskeidelik verskoning gevra het nie [die Belgiese koningshuis en die Duitse Keiserryk]. Die Duitse Keiserryk (1870-1918) was byvoorbeeld skuldig aan die Herero-volksmoord in Suidwes-Afrika (1904-1907). Duitsland het wel in 2007 met ontwikkelingsprojekte en die finansiering daarvan vir Herero's vorendag gekom (vgl. Chalk & Jonassohn, 1990).

Tydens Britse imperiale kolonialisme is die historiese narratief van die ABO vanuit die perspektief van die oorwinnaars gedokumenteer en sodoende het dit deel geword van die monargiese “objektief” gedokumenteerde historiese herinneringe. Connerton (2007:1), Stolten (2007:24) en Olick (1998:280) beklemtoon juis dat bewindhebbers [as die oorwinnaars] die dokumentasie van die geskiedenis bepaal, en dat daar 'n hiërargiese verwantskap tussen politieke magstrukture en historiese herinneringe is. Deur hul pleidooi vir die openbaarmaking van die "ondergrondse" weergawe van die geskiedenis en nie net die historiese gedokumenteerde herinneringe nie, pleit Horkheimer en Adorno (2002:231) vir 'n stem vir die sosiale waarheid, soos beredeneer.

Terwyl heelwat Suid-Afrikaanse kommentators glo dat Kitchener en Roberts as oorlogsmisdadigers verklaar behoort te word vanweë hulle instelling van internerings- en konsentrasiekampe (vgl. Siebrits, 2007:86; Nasson, 2000:157; Weber, 1999), is, in plaas daarvan, die Britse imperiale mag en kultuur vereer en afgedwing op die lewens, terreine en ruimtes van die gekoloniseerdes, en die geslagte na hulle. Die Afrikaners was immers na die verskroeiende-aardebeleid 'n verarmde, uitgedunde en platgeslane nasie wat ekonomies verpletter en afhanklik was van die metropool, en hulle was nou onder Britse politieke beheer (vgl. Ghandi, 1998:115; Dubow, 2006:5; Loomba, 2005:20).

Die imperiale mite wat deur die metropool-elite voorgehou is as sou kolonialisme 'n “opvoedkundige projek” in gekoloniseerde lande wees, word deur getuie van die "donker, geheime” deel van die imperiale narratief as 'n onwaarheid ontbloot. Dit geld vir die onskuldige en onnodige sterftes van kinders tydens die ABO, die gevolge van kolonialisme soos diasporiese identiteite en verstrooiing van individue en bevolkingsgroepe, asook ander soortgelyke koloniale en imperiale optredes en vergrype.

Dit is asof Boshoff met hierdie installasie 'n openbare instelling soos die Britse monargie as simbool van die eens Groot Brittanje aan Pierre Nora (1989:8) se argument herinner, naamlik dat dit voorkom asof [persoonlike en kollektiewe] herinneringe en geskiedenis [as historiese gedokumenteerde herinneringe soos

deur Halbwachs voorgestel] in fundamentele opposisie tot mekaar staan. Die [miskende sosiale] waarheid word – in die woorde van Adorno (2003c:47) – deur kunswerke soos dié installasies van Boshoff openbaar gemaak, sodat aan lyding 'n stem gegee word. Ricoeur (2006:21) se interpretasie van Von Ranke, naamlik om getrou aan die verlede te wees, is ook hier van toepassing. Mens het immers slegs hul herinneringe om aan te dui dat 'n bepaalde gebeurtenis wel plaasgevind het (vgl. verder Ricoeur, 2006:483). Indien die konsentrasiekampe en onnodige sterftes van onskuldige kinders gedurende 'n oorlogsituasie nie openbaar gemaak word nie, word 'n onwaarheid vanuit die magstrukture verkonstig.

Soos in Hoofstuk Twee gestel, gebruik Adorno die monadebegrip van Leibniz om die verhouding tussen outonome kuns en die samelewing te verduidelik, naamlik dat monades [dit is kunswerke] individuele eenhede is, wat oor 'n interne dinamika beskik en vensterloos is in dié sin dat monades nie mekaar affekteer of beïnvloed nie (Adorno, 2004:6-7, 308). Terselfdertyd is elke monade [kunswerk] vanuit eie individuele perspektief 'n refleksie van die heelal. Adorno (2004:24) verwys ook na die dubbele karakter van taal in moderniteit wanneer hy argumenteer dat "[t]he darkening of the world makes the irrationality of art rational: radically darkened art". Boshoff se installasie kan net in 'n spesiale ruimte vir kontemplatiewe betragting [nie noodwendig 'n kunsgalery nie] tot sy reg kom.

Boshoff se artistieke materiaal wat oorspronklik in die historiese en selfs in die reklamesfeer tuis is [die koninklike foto's] word op 'n besondere wyse tot historiese materiaal geaktiveer deur dit in 'n estetiese konteks van suggestie en meersinnigheid te plaas. Sy kuns vertoon 'n dubbele karakter (vgl. Adorno, 2004:112, 275): sy installasies is in hul outonomieit sosiaal gedetermineer en terselfdertyd is dit as kuns as sodanig, 'n algemene sosiale verskynsel. In die analisering van die kunswerk word die aanskouer toenemend bewus van die geskiedenis wat immanent deur die materiaal aan die orde kom en word die fundamentele struktuur tussen herinnering en geskiedenis nie versteur nie.

Omdat die historiese narratief van die ABO in Boshoff se materiaal gesedimenteer is, en omdat die kunswerk sy materiaal uit die bestaande werklikheid op 'n gefragmenteerde manier uithaal, word die kunswerk 'n monade – outonoom en vensterloos (vgl. Adorno, 2004:5-6). Die kunswerk het nie verbande met ander kunswerke nie. Wat hiermee bedoel word, is dat elke kunswerk in 'n sekere sin 'n kritiek is op vorige kunswerke, want hierdie kunswerk berus nie by of op wat reeds gedoen is nie. Boshoff se gebruik van 'n verskeidenheid of konstellasië van skynbaar onverwante estetiese elemente – vorm 'n eenheid in verskeidenheid.

Sy konstellasië herorganiseer die klassieke maatstaf van dominasie en oorheersing tot gelykskakeling en ommekeer van magrolle. Adorno (2004:9) beskryf dit as dat "[a]rt is the social antithesis of society" en (Adorno, 2004:369) "[a]esthetic totality is the antithesis of the untrue whole". Selfs gevonde objekte [*readymades*] soos die foto's van die koninklikes is nie die werklikheid soos dit is en was, weer oor nie. Boshoff se konstellasië bied 'n nuwe begin – hy rangskik fragmente van die werklikheid langs en oor mekaar en in hul verhoudings tot mekaar kom die *Gehalt* te voorskyn. In so 'n konstellasië belig elemente mekaar. Adorno gebruik in hierdie verband veral die kubisme van Picasso en Braque as voorbeelde van hoe elemente saamgevoeg word om die gefragmenteerde van die werklikheid weer te gee (Adorno, 2004:383). Nog 'n voorbeeld is die outeur van die teater van die absurde wat 'n klomp onverwante fragmente skryf en die gehoor moet self van die onverwante fragmente 'n koherente narratief maak.

In **32 000 Darling little nuisances** maak Boshoff in sy *Inhalt* gebruik van portrette, spieëls, en etikette met kindername. Die koninklikes word in die installasie as 't ware deur die spieëls gedwing om na hierdie name te kyk. Waarop dit neerkom, is dat die konstellasië verlig en verhelder die kunswerk en bring die betekenis daarvan na vore.

Boshoff vertel aan Siebrits (2007:27) hoe moeilik dit was om die begraafplaas van die Bethuliekonsentrasiekamp op te spoor, aangesien dit te naby aan die Gariëpdam was en verskuif moes word. Die kunstenaar bied die volgende skokkende *Gehalt*-verwante inligting in sy navorsing oor konsentrasiekampe:

I ... interview[ed] a number of people, including the mayor of Bethulie. They all said that something very strange had occurred: when they had dug up the graves of one or two people, they would find the bones of five or six. This suggested some kind of cover-up. It probably means that the numbers of recorded dead were far greater than those listed, and that many of their names have been lost (Siebrits, 2007:27).

Deur die gebruik van die amptelike vergrote portrette, vestig Boshoff die aandag op die mag, aansien, weelde en *postkoloniale amnesie* van die Britse monargie en soos Benjamin (1992:259) en Minty (2006:428) dring Boshoff aan op die ver-swygde sosiale waarheid van lyding.

Deur die kinders se name en sterftedatums in die installasie te dokumenteer, verhoed die kunstenaar juis dat "the murdered ... be cheated out of the single remaining thing that our powerlessness can offer them: remembrance" (Adorno, 2003a:5). In hierdie verband moet Sontag (2003:103) se argument ook in berekening gebring word, naamlik, dat daar 'n etiese dimensie aan herinneringe is, en dit is om die gestorwenes te onthou, omdat dit al verbintenis is wat ons met die gestorwenes het.

Deur die gebruik van die spieël speel Boshoff in op Adorno (2003b:21, 29) se kritiek op die gebrekkige selfreflekterende beeld van maghebbers wat sonder enige nadenke optree en die *ander* leed aandoen. Horkheimer en Adorno (2003:391-392) argumenteer dat die beeld wat die Duitsers van die Joodse bevolking aan die wêreld voorgehou het, inderwaarheid 'n reflektering [soos 'n spieëlbeeld] van hulleself was. Op dieselfde wyse argumenteer Said (1985:90) dat die *ander* op 'n assosiatiewe wyse, met ander woorde, soos 'n omgekeerde refleksie in 'n spieël, die skaduwee van die *Self* word (vgl. Hoofstuk Twee). Die verwronge beelde en gepaardgaande onsin-etikette protesteer [op 'n dissonante wyse] teen die valse werklikheid van 'n harmoniese geheel. Soos parallelle riviere wat vloei, verskyn die name van kinders wat dood is in die konsentrasiekampe bo-oor die verwronge foto's van die Britse monargie in die spieël, asof 'n simboliese teken van 'n onsigbare gewete, met ander woorde as iets wat nooit ontvlug kan word nie en wat immer teenwoordig is. Die Britse historiese bewussyn [soos verteenwoordig

deur die monargie] mag nooit vergeet van hierdie [vir die Afrikaners] onverwerkte en onoorkome verlede nie.

Ook die titel van die installasie, **32 000 Darling little nuisances**, is betekenisvol. Na die 32 000 kinders wat gesterf het, kan nouliks verwys word as *darling little nuisances*. Die snydende ironie in die titel werk teen enige geskiedskrywing in, want geskiedskrywing moet breë verbande lê, en in die panorama van die geskiedskrywing is dit maklik om die sig op die individuele lotgeval of die lotgevalle van gesigloses te verloor – iets wat baie gerieflik word vir amptelike verteenwoordigers van magte wat aanspreeklik gehou kan word vir onregmatige optrede teen selfs die geringste van die vyand. Morele aanspreeklikheid word gevolglik maklik afgemaak deur vergelyking: waaroor die bohaai oor hierdie geval as 'n mens kyk na wat die vyand dáár gedoen het.

5.2.3 Magsbeskouinge as die *Gehalt* van die installasie

5.2.3.1 Magsbeskouinge en die aanskoue van die monargie

By die eerste aanskoue van die installasie is die foto's van die monargie die fokuspunt vanweë die grootte, sigbaarheid en die gebruik van volkleur, in teenstelling tot die name in swart gedruk op eenvoudige wit etikette. Deur in die installasie gebruik te maak van foto's wat amptelik deur die Britse koningshuis uitgereik is, bied Boshoff aan ons 'n realistiese kyk op die aanskoue vanuit 'n imperiale perspektief: trots, fier, in die prag en praal wat gepaard gaan met amptelike koninklike optredes en verskyning en daarom buitengewoon [ook as bevestiging van hulle buitengewone afkoms, want hulle is as koninklikes gebore] – die tipiese uitbeelding van koninklikes.

Op drie van die foto's, dié van Victoria, Edward VII en George V, kyk die sitendes direk in die kameranalens – en gevolglik in die oë van die aanskouer – trots, strak en reguit. George VI, met die kroon op sy kop en die swaard in sy hand – simboliese tekens van mag en imperialisme – verskyn in 'n profielfoto, wat die indruk wek van afsydigheid en emosieloosheid. Slegs Elizabeth II kyk glimlaggend na regs, asof haar aandag vir 'n oomblik afgetrek is van die fotograaf. Maar sy – soos die gestrenge Victoria – is in volle koninklike mondering geklee met 'n

kroon op haar kop, bloot 'n vriendeliker vertoon van imperiale mag as die selfreflekerende middelpunt van beskawing. Al is die persone op die foto's van middeljarige leeftyd [selfs George VI wat op 'n jonger leeftyd as die ander getoon word], is die beeld tydloos ten spyte van die koninklike kostuum – los van enige bepaalde historiese tyd. As koninklikes staan hulle eintlik buite en bo die geskiedenis. Nie een se gesigsuitdrukking verrai die feit dat daar talle grafte regoor die aarde is wat die inskripsie dra van “For King/Queen and Country” nie. Laat staan dan nog 'n besef van die 32 000 “*darling little nuisances*” wat in die Boere-republieke gesterf het.

Die foto's is in volkleur en simboliseer die koloniale geloof in hul meerderwaardigheid as wit, verhewe bo die gewone, en van adelike herkoms. Selfreflekerende etikette bevestig boonop hierdie identiteit, asook nasionale trots en kulturele “superioriteit”. Daar is geen twyfel oor die identiteit van die koloniale maghebbers of die magsposisie wat hulle beklee nie. Daarby is Elizabeth II tans die seremoniële hoogste beskermvrou van die [Anglikaanse] *Church of England*, gevolglik is hulle ook vanuit hierdie perspektief superieur (vgl. Loomba, 2005:100; Ashcroft *et al.*, 1999:201).

5.2.3.2 *Magsbeskouinge en die 32 000 Darling little nuisances*

In teenstelling tot die eksplisiete uitbeelding van imperiale mag deur vergrote volkleurfoto's, word die gestorwe kinders as die *ander of die nie-identiese* verteenwoordig deur eenvoudige wit etikette met swart letters, onderstebo en agterstevoor geplak en gevolglik onleesbaar op die plafon van die installasie. In 'n tradisionele hiërargiese rangorde word kinders beskou as minder belangrik as ouers en ander volwassenes en kan aanvaar word dat hierdie kinders sodoende meer-voudige marginalisering ervaar het: (i) deur bloot kinders te wees, is hulle gemarginaliseer, maar ook as (ii) Boere- of wit Afrikanerkinders as gevolg van imperiale kolonialisme, en nog verder as (iii) onskuldige, naamlose en identiteitslose slagoffers en vergete gekoloniseerdes deur die Britse imperiale beheer.

Omdat hulle kinders en nie volwassenes is nie, is die marginalisering met ander woorde op 'n intenser vlak: die wit kinders word nie gemarginaliseer tot die

Ander, vanweë die feit dat hulle wit is nie, maar tot die *ander*, terwyl die swart kinders – naamloos, omdat daar geen rekords van hul name beskikbaar is nie, en bykomend as kinders van volwasse swart mense – dubbeld gemarginaliseer is tot 'n ander-ander/*other-other*-posisie, 'n amorfe massa.

Die afwesigheid van kinderfoto's teenoor die vergrote foto's van die monargie beklemtoon die vorstelike imperiale blik wat die kinders [*“darling little nuisances”*] as die totale afwyking van die *Self* beskou. In kontras met die kleurfoto's, kies Boshoff sy *Inhalt* en vormtaalelemente ten einde die kinders deur die basiese kleure wit en swart te dokumenteer. Daar word gevolglik nie in die *Inhalt* op 'n *mimetiese* wyse 'n konsentrasiekamp en uitgeteerde lyke verbeeld nie.

Boshoff se materiaal en tegniek om die kinders te verbeeld, vorm 'n sterk kontras met die vergrote kleurfoto's van die monargie. Hierdie kontras word nog sterker as 'n mens 'n foto wat deur 'n onbekende Boer geneem is tydens die Slag van Spioenkop in Januarie 1900 in ag neem deur die interpretasie van Susan Sontag. Sontag (2003:56-58) neem hierdie foto in oënskou en stel dat die Afrikaners van mening was dat so 'n foto aan hulle die morele krag sou voorsien om met die oorlog voort te gaan. Gevolglik is dié foto onder die vegtendes gesirkuleer.

Op hierdie foto verskyn dooie Britse soldate tien dae nadat hulle op dié slagveld gesterf het en voordat hulle begrawe is, wat die aaklighede van die dood uitbeeld. Wat vir Sontag 'n stille aggressie uit die foto laat straal, is die afwesigheid van enige teken van 'n landskap, aangesien die kameraskoot op 'n lang vlak sloot waarin die lyke lê, fokus. Vanuit die normale diepteperspektief van die aanskouer, word die sloot al nouer na agter, soos wat die oog dieper die foto in beweeg totdat die sloot teen die horisonlyn van die foto verdwyn. Die lyke voor, naaste aan die aanskouer, vertoon eweneens groter en namate die oog slootlangs dieper die foto inbeweeg, word die lyke kleiner.

Volgens Sontag het sulke foto's selde die gewenste reaksie op mense, en dien dit geen bruikbare doel nie, want dit spreek slegs die morbiede sy van die mens-

like aard aan. Daarom verbind sy sulke foto's met mense se natuurlike voyeuristiese aard:

No moral charge attaches to the representation of cruelties. Just the provocation: can you look at this? There is the satisfaction of being able to look ... without flinching. There is the pleasure of flinching ... [we] are voyeurs, whether or not we mean to be (Sontag, 2003:57-58).

Boshoff gee nie vrye teuels aan mense se natuurlike voyeuristiese aard nie, en buit nie 'n menslike swakheid uit om die *postkoloniale amnesie* van die monargie aan te spreek nie. Hy trap nie in die slaggat nie waarteen Adorno (2003a:15) waarsku, naamlik om op 'n onoordeelkundige en onnadenkende wyse die aanskouers bewus te maak van imperiale onregmatighede in die verlede, wat tot hernude geweld aanleiding sou kon gee (vgl. verder Sontag, 2003:103 en ook Connerton, 2007:9-10). Dit is juis deur nie 'n eksplisiete *mimetiese* uitbeelding van die gebeure in sy *Inhalt* weer te gee nie, dat die installasie, wat Adorno (2004:26) 'n oordeellose oordeel sou noem, vel. Die materiaal van die kunswerk is 'n indirekte kritiek op die samelewing [in soverre as wat die samelewing in die artistieke materiaal gesedimenteer het – vgl. Adorno (2004:146-147)]. Daarom kom die *Gehalt* van die kunswerk tot uitdrukking deur die interne dialektiek tussen die verskillende vormtaalelemente, sodat die spanning nie net tussen die historiese tema-elemente van die kunswerk nie, maar ook in die wyses waarop dit in die kunswerk verskyn of manifesteer [gesiglose naam-etikette teenoor oorgroot portrette met onleesbare etikette] self in kontras is met 'n reële kontras of antagonisme in die geskiedenis.

Die materiaal bevat die inhoud van die historiese narratief wat hy onder aanskouers se aandag wil bring: die ontydige en onnodige sterftes van onskuldige kinders en babas tydens die ABO, veroorsaak deur Britse hegemonie. 'n Mens sou hieroor in die woorde van Adorno kon sê: die kinders word nie verder verkul uit hul fundamentele reg om onthou te word nie (Adorno, 2003a:5). In die woorde van Kundera ([1978]1994:4): " ... [t]he struggle of man against power is the struggle of memory against forgetting".

Die gestorwenes se marginale posisie word verder, soos aangetoon, beklemtoon deur die titel van die werk: **32 000 Darling little nuisances**. Die versagte en deernisvolle uitdrukking van die woord *darling* word gekwalifiseer deur *little nuisances* – klein onbelangrike, irriterende, lasposte aan wie 'n mens jou nie steur nie, soos die bekende gesegde lui: kinders moet gesien word, en nie gehoor word nie. Die titel suggereer aan die een kant ironie en aan die ander kant skerp geïmpliseerde kritiek – 32 000 mense kan nouliks as 'n homogene of amorfes pul lasposte beskou word. Aan die een kant sinspeel die titel op die koningin [as verteenwoordiger van die monargie] se meerderwaardige houding teenoor die *ander*, en andersyds op Boshoff – die kunstenaar as aanskouer – se kommentaar op die koningin se meerderwaardige ingesteldheid:

5.2.4 Identiteitskwessies as die *Gehalt* van die installasie

5.2.4.1 Identiteitskwessies met betrekking tot die “darling little nuisances”

Soos aangedui, het Boshoff heelwat meer moeite [arbeid en navorsing] gedoen om die kinders in die installasie te verteenwoordig: teenoor slegs 5 name en die heraanwending van reeds gepubliseerde foto's van die Britse monargie, het Boshoff (i) intensiewe navorsing gedoen om die identiteit van die kinders vas te stel, (ii) elke naam, van en ouderdom van sterfte op afsonderlike stroke gedruk en (iii) elkeen afsonderlik op die plafon vasgeplak. Tog skep die installasie met die eerste aanskoue juis nie hierdie indruk van groot moeite nie, maar eers by latere refleksie op die installasie word dit duidelik. Die vergrote kleurfoto's as fokuspunt word verder deur die kunstenaar ondermyn omdat die foto's regop teen die agterste muur, maar op die vloervlak staan. Dit het tot gevolg dat die aanskouer moet afkyk na die foto's, wat 'n suggestie van "neersien" impliseer – op dieselfde wyse as wat die monargie hegemonies neersien of afkyk op die gekoloniseerdes, en verder ook soos volwassenes afkyk na kinders. Die posisies van die *Self* en die *ander* word omgekeer.

Op 'n vindingryke wyse – deur die gebruik van 'n spieël op die vloeroppervlak – keer die kunstenaar die koloniale magsorde om deur (i) aan die kinders die hoë *Self*posisie te gee – hulle name en ouderdomme is duidelik leesbaar in die

spieël, wat daartoe lei dat hulle nie meer 'n onbelangrike amorfe massa is nie, maar mense met herkenbare individuele en kollektiewe identiteite [vgl. Adorno (2003b:26-27) se opmerkings i.v.m. die *ander* as kollektief 'n "amorfe" massa]; (ii) die kinders se name verskyn in die spieël voor die aanskouer se voete, en voor en bo die verwronge foto's van die monargie, wat hulle in die fokus en sentrale posisie van die installasie plaas, terwyl (iii) die refleksie van die foto's van die monargie – nou as die *ander* – onderstebo en verwronge is, en die formele etikette onleesbaar word. Op hierdie wyse doen die kunstenaar weg met die minderwaardige en gemarginaliseerde posisie wat aan die kinders individueel en kollektief toegeken is. Die swart kinders, wat nog meer gemarginaliseer is as die Afrikanerkinders, aangesien daar nie eens 'n naamrekord beskikbaar is nie, kry nou ook 'n kollektiewe stem deur die gebruik van die woorde *kind* en *baba* in inheemse tale.

Die gedetermineerde ontkenning van die leuen – in hierdie geval die ontkenning van die lyding van die “*darling little nuisances*” deur Britse imperiale hegemonie – word in hierdie installasie omgekeer, ontbloot en die waarheid word herstel. Sodoende word die lot wat hulle getref het, erken en word hulle as slagoffers gerespekteer. Die toeskouer word bewus van 'n klein verhaal van elke dooie kind waarna geen haan gekraai het nie, afgesien van die pyn en lyding van die families. Boshoff bevestig hul identiteit en hulle word mense in eie reg. Om dit met Adorno te sê: die voorwaarde vir alle [sosiale] waarheid, naamlik om aan lyding 'n stem te gee, word sodoende in hierdie installasie verwerklik (Adorno, 1973:17-18; kyk ook Minty, 2006:428; Spivak, 2006:30; McLeod, 2000:22; Loomba, 2005:24-25).

Hobhouse (1923:xxi-xxii, xxv) se aanklag teen die manlike wêreld oor die onverskilligheid teenoor vroue se lot in oorloë mond later uit in Horkheimer en Adorno (1989:xv) se klag oor ontmensliking en verdingliking in die moderne samelewing, 'n toestand wat van oorlogvoering uitgebrei het na die sfeer van die alledaagse.

5.2.4.2 *Die invloed van herinneringe op die identiteit van die kunstenaar*

As Afrikaanssprekende wit kind, het Boshoff sy skoolopleiding – soos in alle Afrikaanse skole tydens die apartheidsjare – in sy moedertaal en vanuit die onderwysmodel van die NP-regering, naamlik CNO ontvang (Vladislavic, 2005:45). Vladislavic (2005:10) stel dat Boshoff se opvoeding in sy ouerhuis, "rigidly, unquestioningly Calvinist" was (vgl. ook Doepel, 2001:108). In die skool is hy verder onderrig in die nasionale geskiedenis van die Afrikanervolk. Boshoff stel voorts dat hy [soos die meeste Afrikaanse kinders wat gedurende die vyftiger- en sestigerjare van die vorige eeu grootgeword het] opgevoed is met 'n diepgewortelde trots op die Afrikaanse taal en 'n wantroue jeens Engelssprekendes (Vladislavic, 2005:46; Doepel, 2001:112; vgl. Hoofstukke Drie en Vier). As 'n jong kunstenaar was Boshoff – in die woorde van Vladislavic (2005:46) – "up to his neck in Afrikaans" (vgl. Hoofstuk Vier).

Klaarblyklik het Boshoff as kind en jong kunstenaar, soos sy ouers, homself aanvanklik vereenselwig met die konsep van 'n kollektiewe Christelike Afrikanernasionalisme en -identiteit soos geproklameer deur die Afrikanerelite en CNO. Soos bo geargumenteer, was die fokus gedurende ongeveer die middel van die vorige eeu, om te kompenseer vir die uitwerking van Britse kolonialisme, gerig op herinneringe van die Afrikaners as 'n uitverkore en geroepe volk (vgl. Arnold, 2005:333; Kapp, 2009:6; Verwoerd, 1963:xix, xx; Malan, 1964:121; Hoofstuk Drie).

Geleidelik het sy verhouding met Engelssprekendes in 'n komplekse liefde-haatverhouding ontwikkel (vgl. Doepel, 2001:113). Namate hy ouer geword het en in 'n oorwegend Engelssprekende milieu werksaam was, het hy geleidelik en toenemend krities geword ten opsigte van die konsep van die Afrikanernasionalisme en -identiteit van sy jeug. Dit was veral die rol wat Afrikaners as mense wat hulleself verbind het tot Christenskap, gespeel het tydens die apartheidsera, wat Boshoff toenemend begin bekommer het. In 'n onderhoud het Boshoff sy weersin in die apartheidsideologie so verklaar:

Their [Afrikaners'] resentment was vented on the blacks, who had had nothing to do with the wiping out of Boer families in the concentration

camps. There was a great deal of bitterness, and ... Afrikaners wanted to assert themselves socially and politically. They declared apartheid, mis-managed the country, and did everything in their power to make sure that their national identity would never be tampered with again ... (Siebrits, 2007:28).

Soos wat Parekh (2008:9) en Connerton (2007:18) laat blyk met betrekking tot identiteit wat nie staties is nie, het Boshoff se identiteit 'n voortdurende proses van verandering ondergaan. Sy kritiek op apartheid en sy gepaardgaande onwilligheid om verpligte militêre diensplig te doen ten einde hierdie ideologie in stand te hou, was nie in die eerste plek 'n politiek-gedrewe posisiekeuse nie, maar juis gemotiveer vanuit sy Christelike lewens- en wêreldbeskouing (Vladislavic, 2005:10,15; vgl. Hoofstuk Vier). Hierdie lewensbeskouing het met ander woorde vir hom sy rol en plek in die samelewing gedefinieer, maar anders as Afrikaner-nasionalisme, nie vanuit 'n volksnasionalistiese vertrekpunt nie, wel vanuit 'n lewensbeskoulike perspektief. Boshoff het nie 'n eenogige verkrampte blik op die geskiedenis nie. In 'n onderhoud met Carew (2003) verwoord hy sy verbasing dat die Afrikaners, skaars 50 jaar na die ABO, die apartheidsideologie en die onregverdighede wat daarmee gepaard gegaan het, so sterk kon aanhang:

I remember seeing a photograph of a man in a concentration camp who virtually had no flesh on his body and I thought that camp put some seeds in his head. ... The real unhappiness of those camps we are only living with now, 100 years later (Carew, 2003:19).

Sy woorde eggo Adorno (2003a:15) se opmerking "If barbarism itself is inscribed within the principle of civilization, then there is something desperate in the attempt to rise up against it" (Adorno, 2003b:19).

5.2.4.3 *Die invloed van herinneringe op Afrikaneridentiteit*

Boshoff stel in 'n onderhoud met Siebrits (2007) dat 'n mens in gedagte moet hou dat skaars 10 jaar ná die ABO en die Afrikaners se gepaardgaande verliese, is hulle verenig in die Unie van Suid-Afrika en moes elke burger trou aan die Britse kroon sweer – met ander woorde aan diegene wat hul land in besit geneem het en aan wie se hand hulle gely het. Die kinders wat die konsentrasie- en interneringskampe oorleef het wat onder die ouderdom van 15 jaar was in 1902,

was in hulle vyftiger- en sestigerjare in 1948 en goed gevestig in 'n nasionalisme wat beliggaam is deur die NP wat die regerende party geword het (Siebrits, 2007:28). Hierdie Afrikaners wou hul politieke sowel as kulturele en sosiale posisies verseker, wat aanleiding gegee het tot 'n nasionalistiese identiteit. 'n Intensivering van verskillende apartheidsmatreëls van vorige regerings is gebruik om die identiteit van die Afrikaner te beskerm.

Boshoff se begrip van die rol wat Afrikaners ná 1948 gespeel het toe die NP aan bewind gekom het, is met ander woorde gebaseer op hoe die ABO in die lewens van Afrikaners en in die openbare sfeer deur die politiek van die NP verwerk is.⁶ Dit sal verklaar waarom die behoud van politieke mag beskou is as die sleutel tot die toekoms van die Afrikaner en dat 'n besef van en insig in die lyding, onregverdighede en vernietigende sosiale gevolge wat ander kulture en etniese groepe, saamgegroepeer as die sogenaamde nie-blanke *ander* beleef het, ontbreek het. Verskeie kultuurleiers en akademici het uitsprake gemaak wat deur Afrikaners opgeslurp is as die waarheid ten einde nie skuldgevoelens oor apartheid se gevolge te ontwikkel nie. Die Afrikaners het hulleself begin organiseer, saamgewerk en gebou ten einde die slagofferidentiteit te vervang met 'n aanvanklike Christelike nasionale identiteit, wat oorgegaan het in 'n bykans xenofobiese, vreesgedrewe⁷ dominante nasionalistiese volksidentiteit.⁸

⁶ In 'n opstel verwys Dreyer (1977:20) na 1948 as "die uur van die Afrikaner", met ander woorde as die oomblik wat die Afrikaner sy beurt gekry het om sy grootse ding te doen in die wêreldgeskiedenis. Die probleem met hierdie siening [wat ontleen is aan J.G. Herder van die agtiende eeu], is: wat van diegene wie se uur nog nie geslaan het nie, en wat van die Afrikaners wat in leiersposisies kom nadat die uur van die Afrikaner verby is? Want daar is geen vereiste of waarborg dat die grootse ding wat die Afrikaner tydens sy uur in die wêreldgeskiedenis kan en moet doen, deur moraliteit gebind is nie. Dit moet net groots wees – m.a.w. dit moet 'n magsdaad wees wat bewondering afdwing en onthou sal word vir sy grootsheid en die krag wat daarvan uitgaan. Soos wat die agtiende eeu oor kultuurprestasies gedink het, sou grootsheid nie net in kuns- en kultuurgoedere gelê het nie, maar ook in verowerings en projekte wat die sweet en lyding van die *ander* gekos het. En die *ander* het nie saak gemaak nie want hulle is tog nie so "beskaafd" nie.

⁷ In hierdie verband word gewys op die talle gevare wat deur die NP en die drie "susterkerke" geïdentifiseer is: die Swart Gevaar, die Rooi Gevaar [kommunisme], die Roomse Gevaar, die Geel Gevaar [kommunistiese Sjina], en minder amptelik maar tog aanwesig in kleiner kultuurbewegings: die Joodse Gevaar of die Internasionale Komplot vir Een Wêreldregering (vgl. Thompson, 2006; Giliomee, 2003).

⁸ Let in hierdie verband op na Horkheimer en Adorno (2002:30) se argumente oor vreesgedrewe dominasie elders in hierdie proefskrif (Hoofstuk Twee; vgl. verder Zuidervaat, 2007).

Die enigste ander *memorial* in Suid-Afrika wat opgerig is ter ere van die vroue en kinders wat in hierdie oorlog gesterf het, staan bekend as die Vrouemonument in Bloemfontein wat in 1913 onthul is. Die beeldhouer is Anton van Wouw. Instruksies en opdragte vir hoe die monument daar moet uitsien, is hoofsaaklik deur Emily Hobhouse gegee [alhoewel die oorspronklike argitek Frans Soff was, waarvolgens die obelisk geskep is] wat min vertroue in Van Wouw gehad het en hom nie as 'n beeldhouer in die klas van byvoorbeeld Rodin beskou nie (vgl. Snyman, 1998:325). By die *memorial* is ook die grafte van president M.T. Steyn [as inisieerder van so 'n *memorial*], die as van Emily Hobhouse en Dominee J.D. Kestell [soos genoem, algemeen bekend as "Vadertjie Kestell" – wat die epitaaf geskryf het en as verteenwoordiger van die Afrikaner as gelowige].

Aan onze heldinnen en lieve kinderen / "Uw wil geschiede" / Dit nationaal monument is opgericht ter nagedachtenis aan de / 26 370 vrouwen en kinderen die in de concentratiekampen zyn omgekomen / en aan de andere / vrouwen en kinderen / die elders tengevolge / van den oorlog 1899-1902 / zyn bezweken.

Die uitvoering van die beelde deur Van Wouw is gebaseer op 'n episode in 'n konsentrasiekamp soos aanskou en oorvertel deur Emily Hobhouse en wat terselfdertyd herinner aan die bekende *Pietà* (c.1498-99) van Michelangelo in die St. Pieterbaseliek in die Vatikaan:

I was called to see a sick baby. The mother sat on her little trunk with the child across her knee. She had nothing to give it and the child was sinking fast. ... there was nothing to be done and we watched the child draw its last breath in reverent silence. / The mother neither move nor wept. It was her only child. Dry-eyed but deathly white, she sat there motionless looking not at the child but far, far away into depths of grief beyond all tears. A friend stood behind her who called upon Heaven to witness this tragedy ... (Hobhouse, 1984:111-112).

Die vraag is, was hierdie vroue vrywillige slagoffers vir volk en vaderland, met ander woorde het hulle vrywillig hul kinders opgeoffer en laat sterf in konsentrasiekampe of het hulle geen keuse daarin gehad nie? (vgl. Snyman, 1998:321-324). Hierdie vraag kom op as 'n mens President Steyn en Ds. Kestell se huldigings lees – omdat die vrouens slagoffers was, word hulle heldinne gemaak in die huldiging, om op hierdie manier hulle agentskap in die geskiedenis te herstel.

Dit is dan dat 'n mens wonder of hulle doelbewus en vrywillig “geoffer” het. Emily Hobhouse kies vir 'n ander voorstelling van hierdie vroue – hulle was slagoffers, maar was die eerstes wat gestry het vir die saak van die vrou.

Ook die datum van Boshoff se installasie, 2003, is betekenisvol. Dit volg op die honderdjarige herdenking van die ABO in 1999-2002. Soos reeds aangetoon, het swart mense – met erkenning van hulle verlies en pyn – 'n ondergeskikte rol in die ABO gespeel omdat dit beskou is as hoofsaaklik 'n oorlog tussen Boer en Brit (vgl. Nasson, 2000:155, 164; Grundlingh, 2007:196-198). Hierdie herdenking het plaasgevind nadat die oorwegend swart ANC-regering in 1994 aan bewind gekom het. Halbwachs (1980:48; vgl. Nora, 1989:9) se teorie dat verskillende groepe se kollektiewe herinneringe aan 'n bepaalde gebeurtenis vervreemding in die hand kan werk, is bewaarheid tydens hierdie herdenking toe weinig Afrikaners die verrigtinge bygewoon het (vgl. Grundlingh, 2007:199, 208), omdat hulle gevoel het dat hulle uit die oorlog geskryf word (vgl. Joubert, 1999:15).

Op die vooraand van die herdenking van die ABO was Koningin Elizabeth II en haar man, die Hertog van Edinburgh in Suid-Afrika om die Statebondskonferensie by te woon. Tydens hierdie geleentheid het sy gesê dat dit gepas is dat albei lande die tragiese hoofstuk [met verwysing na die ABO] in hulle geskiedenis sal onthou:

We should remember with sadness the loss of life and suffering, not only of British or Boer soldiers, but of all those caught up in the war – black and white, men, women and children. ... No one who reads of the distressing conditions in the detention camps which held both white and black detainees, could fail to be moved even today, 100 years later. ... it is surely right that we commemorate the centenary of this war in a spirit of reconciliation (*The Independent World*, 11 November 1999:1; *Cape Argus*, 11 November 1999:3)

'n Groot debat het op die monarg se woorde gevolg en dit is wyd in koerante gepubliseer. Uit die beriggewing in Afrikaanse Suid-Afrikaanse dagblaaie,⁹ blyk

⁹ Berigte het onder andere verskyn in *Beeld*, 10 November 1999:14; *Die Burger*, 10 November, 1999:7; *Rapport*, 14 November 1999. Omdat die outeurs van hierdie berigte nie vir hierdie studie van belang is nie, en die koerante maklik opgespoor kan word, word dit nie in die bibliografie aan die einde van die studie opgeneem nie.

hoedat sy en die voormalige Britse premier Tony Blair deur lesers, spesiale beriggewing en verskillende politieke partye gekritiseer is omdat daar volgens hulle weer eens nie direk aan Suid-Afrikaners [en eintlik aan die Afrikaners] verskoning gevra is nie.¹⁰ Die Afrikaanse dagblad *Beeld* (12 November, 1991:13) het die voorbeeld van Willy Brandt (1913-1992), vierde Kansellier van die Federale Republiek van Duitsland (1969-1974) voorgehou. Brandt het in Desember 1970 spontaan voor die monument vir die slagoffers van die Warskouse Ghetto-opstande gekniel en die Jode om vergiffenis gevra.¹¹ Hierdie beriggewing was in skrilte kontras met 'n nuusberig in die kolom *The week's news of the foreign capitals*, wat in die *New York Times* (28 Desember 1902:4) verskyn het van 'n kennisgewing van 'n spesiale funksie, gereël deur Koningin Alexandra, vrou van Koning Edward VII, vir die weduwees en kinders van Britse soldate wat gedurende die ABO op die slagveld gesterf het. Ongeveer 600 weduwees en 800 kinders het die geleentheid bygewoon en is soos volg deur Sir Thomas Lipton, koninklike woordvoerder, verwelkom:

I feel certain all of you will ever treasure the recollection of to-day's gathering as a token of the Queen's high regard and womanly solicitude for those whose best and dearest laid down their lives for King and country (Sir Thomas Lipton, *New York Times*, Dec. 28th, 1902:4).

Geen woord is tydens hierdie byeenkoms gerep oor die sterfte van 32 000 kinders op die Suid-Afrikaanse bodem nie – tydens hierdie geleentheid is slegs gefokus op die persoonlike, kollektiewe en historiese herinneringe van die Britse

¹⁰ Die *Beeld* (10 November, 1999:14) het in sy hoofberig egter die gees van versoening wat uit die koningin se woorde gespreek het, verwelkom in die lig van Suid-Afrika se ontwikkeling tydens Britse koloniale bewind op ekonomiese, industriële en regeringsgebied. Die koerant het wel voorgestel dat Brittanje na alle Suid-Afrikaners kon uitreik deur die verskaffing van beurse vir veral nie-Engelssprekende studente.

¹¹ Na hierdie gebeurtenis word oor die algemeen in die pers verwys as die *Warschauer Kniefall* (vgl. *Beeld*, 12 November, 1999:13). Brandt het die Nobelprys vir vrede in 1971 ontvang. Wat hierdie vergelyking so ter sake maak, is dat Brandt, as teenstaander van die Nazi's se oorloë, in ballingskap in Swede geleef het tydens die Tweede Wêreldoorlog, maar as staatsleier van die naoorlogse [Wes-]Duitsland wat regtens die historiese opvolger van die Nazi-staat is, die verantwoordelikheid van die opvolgerstaat aanvaar het en in die naam van hierdie staat die slagoffers van sy voorgangerstaat gehuldig het – 'n punt wat Japannese eerste ministers eers sestig jaar na die Tweede Wêreldoorlog baie versigtig en in die mees eufemistiese taal begin doen (vgl. Snyman, 1998).

bevolking. Die Britse imperiale magsuitoefening is herdenk en die Britse slagoffers is op 'n wyse vereer wat Britse hegemonie versterk het.

In teenstelling tot bogenoemde feesviering, is in 1999 in Suid-Afrika gepoog om – in die gees van die sogenaamde *rainbow nation* – Afrikaners se herinneringe as 't ware te kaap deur dit te hersien en op te neem in 'n breër kollektiewe herinnering ter wille van die skepping van 'n nuwe nasionale mite vir alle inwoners van die land (vgl. Nasson, 2000:155).

5.3 Far, far away (2004 – Fig.5)

5.3.1 Beskrywing van die *Inhalt* van die installasie

Hierdie installasie bestaan uit agtien landkaarte van Suid-Afrika en Indië onderskeidelik wat in kleur op papier gedruk is. Elke kaart is 21 x 29.7 cm en fokus op 'n bepaalde plek in elke kaart. Die eerste kaart fokus op die dorpie in Suid-Afrika in die Kaapprovinsie, Colesberg en reg bo Colesberg op 'n plaasnaam, *Dooreinboom*. In die tweede kaart beweeg die aanskoue weg vanaf Colesberg af en word 'n groter deel van die landskap en distrik aanskou. Dit hou in dat Colesberg al kleiner op die kaart vertoon en nie meer in die fokus is nie, want die fokus word nou groter op die omliggende omgewing en dorpe soos Bethulie, Springfontein, Norvalspont en Bloemfontein wat op die kaart verskyn. In die volgende drie kaarte word hierdie verdere aanskoue vanaf Colesberg voortgesit en groter dele van die land is op die kaart sigbaar, soos 'n padkaart van 'n reisiger op reis deur die land of andersins soos 'n ruimtereisiger wat van Colesberg af gelanseer sou wees. Die laaste kaart in hierdie reeks is die aarde – voorgestel as 'n klein ronde balletjie.

Die volgende reeks landkaarte is nie meer van Suid-Afrika nie, maar bied 'n wye blik oor Indië. In die opvolgende drie landkaarte word die omringende landskap kleiner omdat die "reisiger" al nader aan sy "bestemming", die bepaalde stad waarheen hy/sy op pad is, kom. Die opvolgende sewe kaarte beweeg die oog al nader aan die stad Bellary in Indië totdat hierdie dorp net so in die landkaart in die fokus van aanskoue is as Colesberg in Suid-Afrika in die eerste landkaart van die installasie. Boshoff bied die kaarte van die twee lande met ander woorde in

omgekeerde fokusvolgorde aan: In die landkaart van Suid-Afrika, vanaf Colesberg tot die groter omliggende dele van die land en in Indië vanaf 'n landkaart met 'n breë perspektief op die land tot die laaste kaart wat op 'n spesifieke stad [Bellary] fokus.

Rondom die kaarte is name soos 'n raam om die kaarte aangebring, swart gedrukte letters op wit papier. By nadere aanskoue is dit die name van die 1 142 kinders wat in die Bethuliekonsentrasiekamp gesterf het en wat Boshoff in sy installasie **32 000 Darling little nuisances** (2003) gebruik het.

5.3.2 Die lees en interpretasie van die *Gehalt* van die installasie

Tematies sluit ***Far, far away*** by **32 000 Darling little nuisances** aan omdat albei installasies te make het met die ABO. Die kunstenaar se oupa, Willem Hendrik Boshoff, is tydens die ABO as krygsgevangene na 'n interneringskamp in Indië gedeporteer. Hierdie oupa se plaas was ongeveer 60 km vanaf die Bethuliekonsentrasiekamp. Aan Siebrits (2007:26) stel Boshoff dat hierdie installasie handel oor sy oupa en die twee plekke in die twee verskillende lande waarmee hy goed vertrou was en wat 'n impak op sy lewe gehad het. Willem Hendrik Boshoff (snr) was 21 jaar oud toe hy gedurende die ABO gevange geneem is en na Bellary in Indië gestuur is.

In die eerste kaart word die aanskouer genooi na die kunstenaar se oupa se familieplaas wat op daardie stadium nog aan die oupagrootjie behoort het. Die plaas se naam was *Dooreinboom* in die Colesbergdistrik. Dit is die plek waar hy opgegroeï het en waar sy familie en vriende gewoon het. Deurdat die plaas *Dooreinboom* en Colesberg in die fokus geplaas is, word die aanskouer op 'n intieme saamreis na sy oupa se *Heimat* genooi. Die opvolgende kaarte, verduidelik Boshoff (2009), simboliseer sy oupa se geestelike reis, asof hy [sy oupa] opgestyg het en die landskap van bo aanskou. Hy beweeg al verder van die plaas af en dorpe en stede in sy distrik, soos Springfontein, Norvalspont en Bloemfontein kom in sig (vgl. Siebrits, 2007:26; Vladislavic, 2005:94-95). Dit is plekke waar duisende Afrikanervroue en -kinders – al sy oupa se vriende en familie – tydens die ABO gely het en onder haglike omstandighede gesterf het.

Die geskiedenis van die Afrikaner word op 'n sonderlinge wyse deur middel van landkaarte uitgebeeld – deur saam met die oupa na die landskap onder te kyk, word die konsentrasiekampe oftewel die "doodskampe" wat verspreid oor die land was, asook die herinneringe aan die meer as 30 000 plase wat afgebrand is en diere wat doodgemaak is, weer lewendig.

Vanaf Suid-Afrika "reis" sy oupa in die gees na Indië en geleidelik nader hy Bellary se Britse interneringskamp. Deur die landkaarte reis die aanskouer saam. Uiteindelik, in die laaste kaart wat op Bellary fokus, bereik die aanskouer saam met Boshoff in sy navorsing oor sy, en Afrikaners in die algemeen, se verlore sosiale geskiedenis, en saam met sy oupa, die eindbestemming van die installasie. Boshoff gee die volgende beskrywing:

In the last map he [grandfather] is in outer space, far above a small ball which is the earth. He then comes down again, map, for map, until he finds himself in a new place called Bellary, his prisoner-of-war camp in India (Boshoff, 2007; 2009).

Die materiaal wat Boshoff in hierdie installasie gebruik, verskil en stem ooreen met dit wat hy in **32 000 Darling little nuisances** gebruik het. In hierdie installasie maak hy gebruik van landkaarte, maar die name van die kinders wat in die Bethuliekamp gesterf het, word in hierdie installasie geïnkorporeer. Op hierdie wyse verbind hy die twee installasies tematies met mekaar. Soos aangedui in die interpretasie van die vorige installasie, word die name van die 14 Boshoff-kindere wat in die konsentrasiekamp te Bethulie gesterf het, herhaal. Hierdie herhaling betrek Boshoff se persoonlike sosiale geskiedenis, saam met die Afrikaners in die algemeen.

Anders as **32 000 Darling little nuisances**, fokus hierdie installasies op die herinneringe en gebeurtenisse in die lewe van 'n 21-jarige, met ander woorde 'n jong volwassene. Boshoff fokus ook nie in hierdie installasie op die ommekeer van mag nie, maar nooi eerder die aanskouer uit op 'n emosionele en spirituele reis. Dit doen hy deur die aanskoue van die landkaarte en sodoende ontvou die geskiedenis van sy oupa, wat terselfdertyd ook die geskiedenis is van 'n hele geslag Afrikaners, voor die aanskouer. Die kaarte begin by *Dooreinboom*, die

geboortegrond en familieplaas van Hendrik Willem Boshoff [snr.]. *Dooreinboom*, is 'n vervorming van die Hollandse woord vir 'n doringboom [*acacia karroo*], wat 'n inheemse boom van Suid-Afrika is en wyd verspreid in die land voorkom. Net soos wat die boom in die Suid-Afrikaanse bodem hoort met sy wortels in die Afrikakontinent, is die geslag Afrikaners wat in die ABO geveg het, en hulle nageslag, in Suid-Afrika gebore en is hulle wortels in hierdie land. Wanneer die plaas se naam foneties gespel word, is dit *Door-ein-boom* – “deur 'n boom” [stamboom] word Afrikaners se verbintenis tot die land versimboliseer, hulle wortels is in hierdie land. Verder, deur 'n stamboom spoor mense hul voorgeslagte en familiegenealogie na. Boshoff stel in 'n onderhoud met Siebrits (2007:27):

In researching social history you begin a process of reconstructing the past by asking questions about the similarities in different manifestations, and then coming up with possible answers. It became clear to me that almost all the gravesites (and by extension the concentration camps they belonged to) had two things in common: they were not near towns, but were close to railway lines. I then realised that all prisoners had to be moved at least 60 km away from their homes, so that if they escaped from the camps they would be unable to walk back.

Daarby moet ook in gedagte gehou word dat indien 'n krygsgevangene daarin sou slaag om wel sy/haar huis te bereik, die verskroeiende-aardebeleid voorsiening gemaak het vir so 'n moontlikheid: die eindbestemming van die ontsnapte is ook onherbergzaam. Kil en rasonneel is die besluit geneem om alle plase, wonings en dorpie af te brand en te vernietig en alle diere dood te maak. Die onmenslikheid van hierdie beleid word bevestig vanuit die perspektief van Horkheimer en Adorno, naamlik die terugsvnkling in 'n "nuwe" tipe barbarisme as gevolg van 'n blinde geloof in rasionalisme (vgl. Horkheimer & Adorno, 2002:xi-xii; Hobhouse 1984:xx).

Soos wat die landkaarte die aanskouer op reis neem, word al die plekke waar Afrikaners hulle gevestig het, met ander woorde die land vir hulle toegeëien het en waarvoor hulle hulle lewens afgelê het, vertoon. Nie al die grond is deur botsings en skermutselinge met swart inheemse bevolkingsgroepe verkry nie. Worden (1994:12) wys byvoorbeeld daarop dat daar dikwels ooreenkomste oor

grond met die konings en opperhoofde van stamme gesluit is (vgl. Giliomee, 2003; Thompson, 2006; Welsch, 2010). Hierdie grond is deur Brittanje van sowel die Afrikaners as die swart mense vervreem. Herinneringe aan die narratiewe oor die Groot Trek, die Eerste Taalbeweging, die anneksasie van die Boererepublieke en die ABO word op hierdie wyse lewendig gehou in die installasie [sonder realistiese uitbeeldings] deur materiaal wat op die oog af as nie verwant met die tematiese narratiewe voorkom nie.

Die volgende reeks kaarte fokus op Indië. Geleidelik daal die aanskouer saam met sy oupa se gees neer op 'n plek, genaamd Bellary, die plek waar die interneringskamp was waarheen sy oupa as gevangene gestuur is. Indië is op 'n soortgelyke wyse as Suid-Afrika deur Brittanje gekoloniseer en het onafhanklikheid in 1947 verkry (McLeod, 2000:8-9). Suid-Afrika het ook 'n ander verbinde met Indië. In Brittanje se "will to dominate" (Ferro, 1997:13) en op die hoogtepunt van hul aggressiewe kolonisasiebeleid, is ongeveer 6 000 Indiërs gedurende 1880-1886 gewerf om in Suid-Afrika as die *Orient*, die minderwaardige en eksotiese teenpool van die Westerse *Occident* (vgl. Said, 1985:89), as kontrakarbeiders in die suikerrietbedryf in die voormalige Natalprovinsie te kom werk (Thompson, 2006:95, 98; Worden, 1994:15). Weinig van hulle het na Indië teruggekeer en Suid-Afrika het hul nuwe vaderland geword. Bellary in Indië het vir die duur van die oorlog Boshoff se oupa se "vaderland" geword. Waar Boshoff in die vorige kunswerk, **32 000 Darling little nuisances** fokus op die impak van die ABO op onskuldige kinders, fokus hy in **Far, far away** op die impak van die interneringskampe op die individu as 'n volwasse Afrikaner.

Hierdie installasie tree nie net temas in gesprek met **32 000 Darling little nuisances** nie, maar ook omdat die name van die kinders van die eerste installasie as "rame" gebruik word vir hierdie installasie. Elke kaart en hierby ingegrepe die interneringskampe, word met ander woorde ingeperk deur 'n raam van name van kinderslagoffers. Sodoende is elke kaart 'n ingeperkte ruimte op sigself wat sou kon dui op die afsondering van die mans van hulle families. Afsondering impliseer inperking en weerhouding van inligting – terwyl die mans afgesonderd in interneringskampe gevange gehou is, sterf hulle kinders op

plaaslike bodem in konsentrasiekampe, maar hierdie mans weet dit nie. Dit is eers na hul vrylating wat die oorlewendes van die oorlog kon weet wie leef en wie dood is. So onbelangrik soos 32 000 kinders vir die Britte was, so allesoorheersend belangrik is dit vir die gevangenes.

Weer eens is daar sprake van 'n kleurkontras – die wit agtergrond en swart letters van die 1 400 kinderetikette teenoor die kleurafdrucke van die kaarte. Boshoff maak uitsluitlik gebruik van die tipiese gedempte kleure waarin kaarte gewoonlik gedruk word. Soos in **32 000 Darling little nuisances**, maak hy hier weer gebruik van *readymades* – soos Marcel Duchamp (1887-1968). In **32 000 Darling little nuisances** is dit amptelike foto's uitgereik deur die koningshuis, in **Far, far away** is dit reeds gepubliseerde kaarte wat die kunstenaar gemanipuleer het deur op nabyskote op Dooreinboom en Bellary in te fokus. Die gebruik van *readymades* wat Duchamp ingelui het, en wat nou deur Boshoff gebruik word, verbind twee oorlogstye met mekaar: die ABO (1899-1902) en die Eerste Wêreldoorlog (1914-1918). Duchamp het sy **Fountain** ['n mansurinaal] in 1917 probeer uitstal by die *Independents Exhibition* onder die skuilnaam R. Mutt om sy misnoë met Westerse denke en die Oorlog te demonstreer (Cabanne, 1971:82). Boshoff op sy beurt, gebruik uitgereikte foto's van die koninklikes om op 'n estetiese wyse kritiek te lewer op die imperiale magte tydens die ABO. Waar Duchamp provokatief en uitdagend sy kritiek en misnoë te kenne gee deur 'n omgekeerde urinaal met die doel om te skok, doen Boshoff dit nie. Hy werk in die gees van Adorno (2004:9) se estetiese teorie: "The artwork is related to the world by the principle that contrasts it with the world, and that is the same principle by which spirit organized the world". Vir Adorno is 'n kunswerk 'n dokument wat 'n sekere gees vertoon [met ander woorde, die kunswerk neem stelling in teenoor 'n stand of gang van sake en bring hierdie stellingname in 'n sekere sin woordeloos oor]. Boshoff speel in op Adorno (2004:240) se eis dat kunswerke meer waarheidsgetrou ervaar word wanneer die historiese substansie van die werk vanuit die perspektief van die nie-identiese gebied word. Adorno (2004:240) argumenteer egter dat slegs kunswerke wat ver in die verlede reik, se *Gehalt* beter verstaan word as eietydse kunswerke.

Landkaarte roep roetes op, is roete-aanduiders en in die semiotiek aanduidend van indeksikale tekens, 'n internasionale taal wat alle mense kan "praat". Geen roetekaart kon enige van die konsentrasiekampgevangenes na 'n veilige tuiste lei nie, omdat die land afgebrand is deur Roberts en Kitchener se beleid. Gevolglik versterk die uitbeelding van landkaarte juis die diaspora van die Afrikaners aan die begin van die twintigste eeu. Deur die vernietiging van die land is nie net die Afrikaners se eiendom nie, maar ook hulle eiendomsreg op sowel die grond as hul besittings ook vernietig. Die gebruik van landkaarte as indeksikale tekens van 'n bepaalde bestemming word gedekonstrueer deur die materiaal waarvan die kunstenaar die kunswerk gemaak het. Hierdie landkaarte sou die konsentrasiekamp-gevangenes of die Boerekrygsgevangenes niks gehelp het nie, want bestemmings wat op die kaart aangedui is, is vernietig. Die kaart dui plekke aan wat nie meer plekke is nie.

5.4 *How to win a war* (2004 – Fig. 6)

5.4.1 Beskrywing van die *Inhalt* van die installasie

Die installasie bestaan uit twee regopstaande houtvierkante van 1800mm (hoogte) x 3100 mm (breedte) wat 'n dokumentering van die uitleg van 'n begraafplaas te Springfontein voorstel. Die materiaal wat die kunstenaar gebruik het, is sand, perspeks, gom en hout. Leesbaar op die twee inskripsies verskyn die volgende woorde: (i) *British war graves, Anglo-Boer War: October 1899 – January 1901, Springfontein*, en (ii) *Graves of women and children, concentration camp cemetery: February 1901 - May 1902*.

Die grafte word deur blokkies van rooierige, bruin en gelerige sand van mekaar onderskei. Aan die linkerkant van die installasie, naby die ingangshek tot die begraafplaas word die grafte van Britse soldate, gedateer vanaf Oktober 1899 tot Januarie 1901, aangetoon. Die eerste grafte vir vroue en kinders maak eers hul verskyning ongeveer in die middel, tussen die grafte van die soldate teen ongeveer Februarie 1901. Teen Desember 1901 word weinig grafte van soldate gevind maar daarteenoor, heelwat van vroue en kinders. Die onderste punt van die begraafplaas [regterkant van die installasie], gedateer Januarie 1902 tot Mei

1902 bestaan uitsluitlik uit vroue en kinders se grafte. In die boonste regterhoek van die kunswerk verskyn 37 kindergrafte van [ongedoopte] kinders onder die ouderdom van ses maande, begrawe onder verdagte omstandighede,¹² vier kilometer weg, aan die buitewyke van die dorp. Dus: Aan die begin van die oorlog, soos gedokumenteer deur die installasie, was dit grafte van Britse soldate – soos wat 'n mens in 'n oorlogsituasie verwag. Geleidelik neem die hoeveelheid grafte van onskuldige vroue en kinders toe – almal Afrikaans. Uiteindelik word die dokumentasie oorheers deur naamlose grafte van vroue en kinders. In die hoek van die installasie is grafte van kinders onder die ouderdom van ses maande.

5.4.2 Beskrywing van die *Gehalt* van die installasie

Boshoff (2009) bied die volgende verklaring vir sy installasie: *How to win a war* dokumenteer 'n begraafplaas wat uit die ABO dateer wat naby Springfontein, 140 km suid van Bloemfontein, die hoofstad van die Vrystaatprovinsie, geleë is. Dit is die enigste begraafplaas van die ABO waar die grafte van Britse soldate tussen die grafte van die Afrikanervroue en -kinders is wat in konsentrasiekampe gesterf het. Die verskroeiende-aardebeleid wat aanleiding gegee het tot die instelling van konsentrasiekampe is gedurende die tweede helfte van die oorlog in werking gestel en het gelei tot 42 konsentrasiekampbegraafplase verspreid oor Suid-Afrika. In die Springfonteinbegraafplaas word die begraafplaas gedeel tussen ontslape Britse soldate en Boereburgerlikes.¹³

In 'n begraafplaas vir oorlogslagoffers verwag 'n mens grafte van soldate. Tog, hier tref 'n mens meer grafte vir vroue en kinders aan as vir soldate. Aanvanklik is daar heelwat grafte vir Britse soldate wat die indruk skep dat dit oorspronklik begin is as 'n begraafplaas vir die Britse soldate. Moontlik vanweë die hoë getal

¹² Verskeie bronne waaronder Spies (2001) en Boshoff (2009) vestig die aandag daarop dat daar heel moontlik meer kinders gesterf het, omdat die administrasie van die imperiale magte talle gebreke getoon het. Boshoff vertel ook van grafte waarin meer as een kind begrawe is, maar dat slegs een van die kinders se name gedokumenteer is (vgl. Siebrits, 2007).

¹³ By Winburg is Boer en Brit ook in dieselfde begraafplaas begrawe, maar in afsonderlike blokke. Op sowel Britse as Boeregrafte kom die volgende spreuk dikwels voor: "Safe in the arms of Jesus". Dit is verbasingswekkend hoe baie Engelse name en vanne op Boeregrafte verskyn.

sterftes onder Afrikanervroue en -kinders in die konsentrasiekampe as gevolg van die uitbreek van aansteeklike siektes, die haglike omstandighede en swak mediese versorging, moes die vroue en kinders ook noodgedwonge in hierdie begraafplaas begrawe word en was hulle grafte spoedig meer as dié van die soldate. Toe hierdie toedrag van sake in Brittanje bekend word – dat daar meer Boerevrouens en -kinders in die oorlog in Suid-Afrika sterf as Britse soldate, het die leier van die Liberale opposisieparty, Henry Campbell-Bannerman, sy nou beroemde woorde in die Britse parlement (1899) laat hoor: "When is a war not a war? When it is carried on by methods of barbarism in South Africa" (*in* Spies, 2001:1) [Hierdie uitspraak loop Walter Benjamin [1940] se woorde in sy *Geschichtsphilosophische Thesen* oor beskawing en barbarisme merkwaardig vooruit] (kyk Löwly & Turner, 2006:xiv.)

In sy navorsing vir hierdie installasies het Boshoff en sy vriend, Corrie Guyt, op heelwat ongemerkte en ongekarteerde konsentrasiekampbegraafplase afgekom, byvoorbeeld ook een in Krugersdorp reg langs die tronk (Siebrits, 2007:27). Weer eens verwys Boshoff daarna dat niemand, ook nie die Afrikaners of hul nasate oor die ABO gepraat het nie:

We were visiting Krugersdorp when not far from the centre of the town to the south we found a graveyard beside the town jail. We went to have a look, and found it was the concentration camp cemetery. There were 2 000 children buried in that single cemetery. It shocked me that there were all these children's graves in one cemetery, and yet no one remembered or talked about the circumstances of their death. I decided to research this lost aspect of my social history (Siebrits, 2007:26-27).

In sy installasies poog Boshoff om hierdie smartlike geskiedenis van die Afrikaner in die oopte te bring, om die *postkoloniale amnesie* wat die sterfte van onskuldiges omring, te verbreek. Hy doen dit sonder om 'n mimesis van sterwendes op 'n skilderdoek vas te lê, maar die kollektiewe herinneringe aan die gebeure is vasgesement in die materiaal wat die kunstenaar gebruik. Boshoff open hernude gesprek oor die rol en plek van besluitnemingsprosesse. Die gruwel van oorlogvoering word ook deur Boshoff, soos in die geval van Emily

Hobhouse, oopgevelek.¹⁴ Hy openbaar verdere skokkende informasie met betrekking tot die ABO en die konsentrasiekampe waarop hy tydens sy navorsing afgekom het:

The graveyard at Bethulie was initially difficult to find, because it had been moved for fear that it might be swamped by the Gariepdam. The dead have all been reburied on the side of a hill. I remember interviewing a number of people, including the mayor of Bethullie. They all said that something very strange had occurred: when they had dug up the graves of one or two people, they would find the bones of five or six. This suggested some kind of cover-up. It probably means that the numbers of recorded dead were far greater than those listed, and that many of their names have been lost ... (Siebrits, 2007:27).

In sy navorsing het Boshoff en sy vriend gevind dat al die grafstene in Aliwal-Noord uit die begraafplaas verwyder is en in 'n saal geplaas is. Op een van die grafstene, dié van 'n jong man, was 'n inskripsie deur sy twee ouer broers waarop geskryf staan dat hulle nooit weer sou toelaat dat soiets [die ABO en die konsentrasiekampe] gebeur nie – sover bekend, die enigste inskripsie van hierdie aard as 'n reaksie op die ABO. Dit is veelseggend. Dit is bykans asof hierdie broers iets besef het van die etiese verpligting wat oorlog aan die oorlewendes oplê, naamlik om te help verhoed dat die wreedhede van oorlog nooit weer met enigiemand mag gebeur nie, en dat hulleself nooit aandadig mag wees aan soiets nie, selfs nie eers onwetend nie (vgl. Snyman, 1998: 312-337).

'n Blik op die Afrikaner se geskiedenis mag lig werp op hul aanhang van die apartheidsbeleid. Met die herinneringe aan die ABO en sy konsentrasie- en interneringskampe, en die verskroeiende-aardebeleid nog vars in hulle geheue, is die Unie van Suid-Afrika 'n skamele agt jaar later tot stand gebring onder dieselfde Britse regering wat – deur imperialistiese hebsug – hierdie leed en pyn aan Afrikaners gedoen het.

¹⁴ Vgl. die foto's van gestorwe kinders en vrouens wat wel in sommige konsentrasiekampe geneem is [veral in Bloemfontein, a.g.v. die beskikbaarheid van fotograawe]. Hierdie foto's is almal bedoel as laaste herinnering aan die gestorwene vir die pa of eggenoot wat op kommando of in 'n interneringskamp sit. Hierdie soort foto's is ook net geneem as die kind of vrou nie deur die siekte uitgemergel is nie. Waar sulke foto's geneem is, is dit deur Britte vir propaganda-doeleindes geneem ["Dit is hoe die Boerevrouens hulle kinders versorg"], of deur Emily Hobhouse vir publikasie in Britse koerante om die ellendes van die oorlog onder die aandag van die Britse publiek te bring (vgl. Snyman 1999:24).

Die oorlewendes moes nou trou en onderdanigheid aan die Britse troon sweer. Vir heelwat Afrikaners het dit soos verraad teenoor hulleself gevoel. Vanuit hierdie perspektief moet gekyk word na die ontwikkeling en vestiging van Afrikanernasionalisme en -identiteit, en spesifiek na Afrikaners se stryd om die mag ten alle koste in hul hande te hou. Dit is die kinders wat die konsentrasiekampe oorleef het, se nageslag wat vanaf 40 jaar na die ABO, die NP aan bewind gehou het. Hul wraak was nou gemik teen swart mense wat niks met die ABO te doene gehad het nie (vgl. Nasson, 2002:815).

5.5 Slotbeskouinge

In hierdie hoofstuk is kunswerke gesentreer rondom historiese narratiewe wat met die datum *31 Mei 1902* in verband gebring kan word, aan die hand van Adorno se estetiese teorie geïnterpreteer met perspektiewe vanuit die postkoloniale kritiek. Adorno beskou kunswerke as outonoom en vensterloos. Die *Inhalt* en vormtaalelemente is in hul dialektiese verband met die *Gehalt* van elke kunswerk geïnterpreteer. In die *Gehalt* is aandag gegee aan herinneringe en die invloed daarvan op magsbeskouinge en identiteit gedurende die koloniale tydperk.

In die drie installasies wat hier bespreek is blyk dit dat Boshoff uitdrukking gee aan die sosiale waarheid wat vir Adorno geleë is in die stem wat aan die stemloses gegee word, met ander woorde die uitbeelding van die ongewenste, die miskende, die ongerekende, kortom die nie-identiese: dit wat nie in die wêreld inpas nie, soos die ommekeer van magsrolle in ***32 000 Darling little nuisances***, die oopvlekking van 'n individu in diaspora se herinneringe in ***Far, far away***, en die tekens van 'n gesamentlike "wit" bevolking "to keep South Africa a white man's country" in ***How to win a war***.

Boshoff beeld op geen realistiese wyse die historiese narratiewe uit nie. Die historiese narratiewe is in die materiaal van die kunswerk vasgesement. In Boshoff se installasies vind ons 'n konstellasie van estetiese elemente wat mekaar belig om 'n koherente geheel te bied, 'n beeld van hoe die werklikheid *nie* daar uitsien nie.

Deur die gebruik van fotoportrette, spieëls, landkaarte, naametikette en kaarte van 'n begraafplaas beantwoord Boshoff aan Adorno (2004:240) se eis dat,

"[a]rtworks may be all the more truly experienced the more their historical substance is that of the one who experiences it" en verder "...that artworks that lie far enough in the past can be better understood than those of their own time".