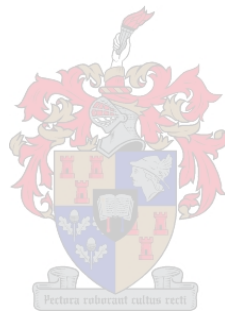


Ongetiteld, Liplose Kopbeeld, Louise Bourgeois, 2002

# **VAN MOI TOT JE**

**Die verband tussen die ontwikkeling van die subjek en die  
kunsmaakproses**

**Susan Elizabeth Roux**  
**10928278**



Skripsie ingelewer ter gedeeltelike voltooiing aan die vereiste vir die graad van  
magister in Beeldende Kunste in Lettere en Wysbegeerte aan die Universiteit  
van Stellenbosch

Studieleier  
**Elizabeth Gunther**  
Maart 2008

## VERKLARING

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie skripsie vervat my eie oorspronklike werk en dat ek dit nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige universiteit vir die verkryging van 'n graad voorgelê het nie.

Handtekening .....

Datum .....

## OPSOMMING

Hierdie studie was 'n poging om 'n akademiese benadering tot my eie werk te ontwikkel. Die hoofdoel was om *deur verskillende prosesse* vas te stel wat my posisie as subjek in die kunsmaakproses is en hoe ek meer gemaklik daarvoor kan praat. Die onderliggende aanname was dat die vorming van identiteit 'n visuele eerder as 'n verbale proses is. Ek het egter besef dat taal belangrike rol speel, veral omdat die metaforiese en metonimiese kenmerke van my kuns uit taal voortvloei. Die studie fokus dus op die vorming van identiteit of individuasie op pad na self-identiteit.

Lacan se teorie oor die spieëlfase het my 'n geleentheid gebied om die onlosmaakbare verhouding tussen subjektiwiteit en visualiteit te ondersoek. Sy werk oor die konstante interaksie tussen beeld en taal, die bewuste en die onbewuste, menswees as 'n "lack of being", die strewe na voltooiing in die gebroke wêreld, kulmineer in die konstruksie dat taal ontstaan op die moment wanneer die bewuste 'n verskyning maak aan die einde van die spieëlfase en dat die onbewuste soos taal gestruktureer is.

Vir Lacan is die subjek nie mono-dimensioneel nie, maar okkupeer dit twee posisies, een in die imaginêre, waar dit as die *moi* bekend staan, die ander in die simboliese, waar dit die *je* word. Op grond van hierdie standpunt wys hy daarop dat die simbole wat kunstenaars gebruik, nie net as ikone of stylfigure beskou kan word nie, maar *signifiers* is, waardeur die subjek na vore kom.

Wat ek uit die teoretiese deel van die ondersoek geleer het, is dat die samestelling van die faktore wat die ontmoeting van subjekte in die betragtingsproses bepaal, geweldig kompleks is. Die kern van die staar is egter dat die starende subjek altyd iets van haarself vind in die staar. Hierdie insig het my gehelp om nie net die werk van enkele van my gunsteling kunstenaars beter te *beskryf* nie, maar om my *self* in my eie werk te identifiseer.

Die ervaring om my gedagtes in die skryfproses te ontgryp en te herstruktureer, was geweldig bevrydend.

## ABSTRACT

The purpose of this study was to develop an academic approach towards my own work. The main objective was to determine my position as the subject in the art-making process and, in doing so, to find a way in which to discuss my own work more readily. My underlying assumption was that identity is formed through a visual rather than a verbal process. I realised however that language played an important role, especially since the metonymic and metaphoric characteristics of my art flow from language. The study therefore focuses on the forming of identity, on the road to self-identity, but takes this factor into consideration.

Lacan's theory on the mirror phase offered me the opportunity to investigate the inseparable relationship between subjectivity and visuality. His work on the intrinsic interaction between image and language, the conscious and the unconscious, being human as a "lack of being" and the endeavour towards completion in a broken world, culminates in the construction that language originates from the moment at which the conscious makes an appearance at the end of the mirror phase and that the unconscious is structured like a language.

For Lacan the subject is not mono-dimensional, but occupies two positions, one in the imaginary, known as the *moi*, and the other in the symbolic, known as the *je*. Based on this view, Lacan demonstrates that the symbols artists use should not only be understood as icons, but should be seen as *signifiers* in which the subject comes to the fore.

What I have drawn from the theoretical part of my research is the fact that the composition of factors that determine the meeting of subjects in the viewing process are extremely complex. The core of the gaze is however that the gazing subject always experiences something of itself in the gaze. This insight not only helped me to describe some of the work of my favourite artists better, but to identify myself in my work.

The experience of unravelling and restructuring my thoughts in the writing process was most liberating.

## **BEDANKINGS**

Die konseptuele, strukturele en taalkundige hulp van Jeannette Groenewald, direkteur van “Academic Services”, word hiermee met dank erken.

Dankie aan my promotor Elizabeth Gunter vir haar leiding en kosbare insette deur hierdie proses.

Dankie aan my man, kinders en ma vir hulle liefdevolle ondersteuning.

## LYS VAN ILLUSTRASIES

- Voorblad Ongetiteld, Liplose Kopbeeld, Louise Bourgeois, 2002, 35.5 cm x 30.5 cm x 30.5cm
- Fig. 4.1 Ongetiteld, Jannis Kounellis 1960
- Fig. 4.2 “*Nervous Giants*”, Kiki Smith 1986-1987, Ezra and Cecile Zilkha Gallery, Connecticut
- Fig. 4.3 *Onderbaadjie*, Marcel Duchamp, 1957, Versameling van Alexina Duchamp, 60 cm
- Fig. 4.4 “*Voice Overs*”, Ongetiteld, Onbekende Kunstenaar 1940/1950, Wits Art Gallery, 61 cm x 39 cm, 24.5 cm x 87,5 cm
- Fig. 4.5 *Blind Alphabet*, Willem Boshoff 1991 / 2000, Johannesburg Art Gallery, 73.5 cm
- Fig. 4.6 *32 000 Darling Little Nuisences*, 2003, Willem Boshoff, Suid-Afrika , Denemarke, 8.4 m x 2 m, 110 cm x 160 cm
- Fig.4.7 *Kruis*, Louise Bourgeois 2002, Klooster Couvent d’ Ô in Bonnieux in Frankryk
- Fig.4.8 *Bieghokkie*, Louise Bourgeois 2002, , Klooster Couvent d’ Ô in Bonnieux, Frankryk
- Fig. 4.9 *Madonna en kind*, Louise Bourgeois 2002, , Klooster Couvent d’ Ô in Bonnieux, Frankryk
- Fig. 4.10 *Doopfont*, Louise Bourgeois 2002, , Klooster Couvent d’ Ô in Bonnieux, Frankryk
- Fig.4.11 *Spinnekop*, Louise Bourgeois 2002, , Klooster Couvent d’ Ô in Bonnieux, Frankryk
- Fig. 5.1 *Dooprok*, Susan Roux, 2005, lewensgetrou
- Fig. 5.2 *Onderrok*, Susan Roux, 2007, lewensgetrou
- Fig. 5.3 *Jassie*, Susan Roux, 2007, lewensgetrou
- Fig. 5.4 *Skoentjies*, Susan Roux, 2005, lewensgetrou
- Fig. 5.5 *Borslappies*, Susan Roux, 2005, lewensgetrou
- Fig. 5.6 *Kappie*, Susan Roux, 2005, lewensgetrou
- Fig. 5.7 *Babapakkie*, Susan Roux, 2005, lewensgetrou
- Fig. 5.8 *Swembroek en Pet*, Susan Roux, 2005, lewensgetrou
- Fig. 5.9 *Voorskootjie* ,Susan Roux, 2005, lewensgetrou
- Fig. 5.10 *Truitjie en Broekie*, Susan Roux, 2005, lewensgetrou
- Fig. 5.11 *Babadoek*, Susan Roux, 2005, lewensgetrou
- Fig. 5.12 “*Supper in the house of Simon Canaanite*”, Paul Veronese, 1400

# Navorsingsvrae

## Oorkoepelende vraag

Tot watter mate vergestalt my kunsmaakproses en my kunswerk my identiteit of subjek, en tot watter mate kan ek leer om deur 'n beter begrip van die verhouding tussen die visuele en taal my eie werk beter te artikuleer? Omgeset seinde, hoe kan my geslotenheid, wat deur resenseerders opgemerk word as ek huiwer om oor my kuns te praat, met behulp van 'n eksploratiewe studie oor die verhouding tussen Lacan se werk en kuns deurbreek word?

## Hoofstuk Een

Wat het aanleiding gegee tot hierdie studie, wat is die doel, watter metode word gebruik en hoe word die struktuur van die verslag beplan?

## Hoofstuk Twee

Wat het gelei tot Lacan se formulering van die Spieëlfase, en hoe hou die fase verband met die verskyning van die menslike subjek?

## Hoofstuk Drie

Hoe het Lacan sy beroemde stelling "The unconscious is structured like a language" geformuleer en tot watter insig het dit hom gebring?

## Hoofstuk Vier

Hoe vind Lacan se idees neerslag in die kunsmaakproses en hoe beïnvloed dit die manier waarop die betragter kan kyk na kunswerke?

## Hoofstuk Vyf

Hoe beïnvloed die raamwerk wat deur die vorige vier hoofstukke verskaf is my analise van my eie werk en my emosionele huiwering om my kuns te beskryf?



## INHOUDSOPGAWE

Verklaring	(i)
Opsomming	(ii)
Abstract	(iii)
Bedankings	(iv)
Lys van Illustrasies	(v)
Navorsingsvrae	(vi)
Inhoudopgawe	(vii)

### **Hoofstuk Een: Inleiding**

1.1	Probleemstelling: Selfopgelegde stomheid	1
1.2	Onderliggende aanname en metode van navorsing	3
1.3	Die drie ringe van die Borromiaanse knoop	5
	1.3.1 Die Reële	6
	1.3.2 Die Imaginêre	7
	1.3.3 Die Simboliese	9
1.4	Voorskou	10

### **Hoofstuk Twee: Die vorming van identiteit**

2.1	Inleiding	12
2.2	Konsepte wat gelei het tot Lacan se formulering van die Speëlfase	12
	2.2.1 Die Bewuste en die onbewuste	13
	2.2.2 Weerspieëling	14
	2.2.3 Nabootsing en ruimte	15
	2.2.4 Herkenning en begeerte	18
2.3	Lacan se interpresiasie van sy nuutverworwe kennis	21
	2.3.1 Die bewuste en die onbewuste	21
	2.3.2 Weerspieëling	21
	2.3.3 Nabootsing	22
	2.3.4 Herkenning en begeerte	25

2.4	Lacan se Spieëlfase: Die konstruksie van Identiteit	26
2.4.1	Gevangeneskap in die visuele beeld	26
2.4.2	Die dialektiek tussen baba en beeld	27
2.4.3	Die haptiese ruimte	31
2.4.4	Die verskyning van die <i>moi</i>	32
2.4.5	Die subjek as wisselwerking tussen die <i>moi</i> en die <i>je</i>	33
2.5	Samevatting	34

### **Hoofstuk Drie: Die struktuur van taal as 'n metafoor vir mens wees**

3.1	Inleiding	37
3.2	Strukturalistiese konsepte wat gelei het tot Lacan se formulering van sy konsep van taal	37
3.2.1	Die grondbeginsels van strukturalisme	37
3.2.2	Saussure: Taal en die konsep <i>signified</i>	39
3.2.3	Jakobson en metafoor en metonomie	42
3.2.4	Claude Lévi-Strauss	44
3.3	Lacan se interpretasie van sy nuutgevonde kennis	46
3.3.1	Saussure se konsep <i>signifier</i>	47
3.3.2	Jakobson se metafoor en metonomie	48
3.3.3	Lévi-Strauss se koningskap	49
3.4	Lacan se gevolgtrekking oor die verband tussen die onbewuste, die simboliese orde en menswees	49
3.5	Gevolgtrekking	52

### **Hoofstuk Vier: Toepassing van Lacaniaans konsepte op enkele werke van geselekteerde visuele kunstenaars**

4.1	Inleiding	54
4.2	Lacan oor die verhouding tussen subjektiwiteit en visualiteit	54
4.3	Die funksie van die staar	56
4.4	Subjektiwiteit en die staar in die werke van enkele visuele kunstenaars	59
4.4.1	Jannis Kounellis	59
4.4.2	Kiki Smith	61

4.4.3	Marcel Duchamp	62
4.4.4	Onbekende Kunstenaar	63
4.4.5	Willem Boshoff	66
4.4.6	Louise Bourgeois: Installasie vir die Klooster Couvent d' Ô in Bonnieux	69
4.4.7	Louise Bourgeois: Liplose Kopbeeld	72
4.5	Slot	74
<b>Hoofstuk Vyf: My eie werk in terme van Lacan</b>		
5.1	Inleiding	75
5.2	Agtergrond	76
5.3	Vorm en materie	79
5.4	Die tegniek van knoopwerk: van herstelwerk tot skepping	84
5.5	Kleur as simbool en sensasie	85
5.6	Slot	87
	<b>Epiloog</b>	91
	<b>Illustrasies</b>	93
	<b>Bibliografie</b>	114

# Hoofstuk Een

## Inleiding

*“What creature,” the Sphinx asked him,  
“goes on four feet in the morning; on two  
at noon; on three in the evening?”*  
(Euripedes)

### 1.1 Probleemstelling: Selfopgelegde stomheid?

Hierdie studie is 'n poging om 'n akademiese benadering tot my eie werk te ontwikkel. Die hoofdoel is om *deur verskillende prosesse* vas te stel wat my posisie as subjek (self of denke) in die kunsmaakproses is en hoe ek meer gemaklik daaroor kan praat. Die navorsingsvraag spruit uit 'n praktiese ervaring waarin daar van my verwag is om my werk met 'n gehoor te bespreek. Selfs ek was verbaas oor hoe moeilik dit vir my was om die emosies wat onderliggend aan my kuns was, te beskryf. Hoe meer die toeskouers kommentaar gelewer het, hoe meer het ek onttrek. Dit was vir my so ongemaklik om my werk te verdedig, dat dit lank geneem het voor ek die ervaring verwerk het.

Maar ek is blykbaar nie alleen in hierdie posisie nie. In die Nederlandse televisiereeks, “Van de Schoonheid en de Troost, waarin Wim Kayzer met Nobelpryswenner, JM Coetzee, 'n onderhoud voer, sê 'n amper bot Coetzee op een stadium, “I have said it all (in my work)”. Van al die wêreldpresteerders wat aan die program deelgeneem het, sukkel hierdie skrywer die heel meeste om oor sy werk te praat, soveel so, dat die onderhoudvoerder se aanhoudende vrae selfs die kyker ongemaklik laat voel.

Ek het by Coetzee se stelling dat hy reeds in sy werk geskryf het wat hy wou sê, besondere aanklank gevind. Ek vind dit ook net so moeilik soos die skrywer om vir my gehoor te kyk; Dit voel asof al die oë wat na my kyk (staar) my beroof van my woorde, van taal. My woorde staan los, hou nie verband met mekaar nie, maak geen sin nie, word in my gedagtes onsin, het niks met my kuns te make nie. Die feit dat my

resenseerders my geslotenheid opgemerk en daaroor kommentaar gelewer het, het my net verder laat onttrek en al hoe sagter laat praat. Daarom wil ek ook in hierdie studie die rol van die betragter in die ontwikkeling van die kunsmaakproses ontleed.

Interessant genoeg, het ek op die voorblad van my navorsingsvoorstel, sonder veel nadenke, maar omdat dit my aangetrek het, 'n tapisserie-kopbeeld deur die kunstenaar Louise Bourgeois geplaas (Voorblad). Soos in my eie werk, reflekteer die materie 'n vroue-aktiwiteit of 'n kollektiewe herinnering van die kunstenaar as wordende subjek in 'n patriagale sisteem (Bernadac 1996:89). Haar familie het 'n tapisserie-saak bedryf, terwyl ek vakansies lank saam met my Ouma borduur- en naaldwerk gedoen het. Hier eindig die ooreenkoms egter. Terwyl Bourgeois geworstel het met die nutteloosheid van die vrou se bestaan - om te weef, te knoop of te brei word immers gesien as 'n tydverdryf, 'n aktiwiteit wat tyd moet verdryf, asof vroue noodwendig tyd het om te verdryf - het ek die naaldwerk geniet.

Meer treffend van die kopbeeld is egter die feit dat die gesig nie lippe het nie, wat kan dui op sprakeloosheid of stomheid. Die kunstenaar betrek die betragter dus visueel deur die afwesigheid van taal. Hierbenewens skok die werk die betragter wanneer die besef deurdring dat die materie hard en grof is en die liplose beeld gefragmenteerd is. Dis eers veel later dat ek besef het dat my assosiasie met die beeld dalk gewortel is in my eie diep persoonlike ervaring van sprakeloosheid of stomheid. Die rede vir my keuse was dus nie so onskuldig as wat ek eers gedink het nie; daar was waarskynlik 'n vreemde onbewuste konneksie tussen Bourgeois se werk en my eie stomheid oor my kunsmaakproses.

Omdat dit uit my werk duidelik is dat beide my kollektiewe geskiedenis en my persoonlike ongeneentheid om oor my werk te praat 'n rol speel in my kunsmaakproses, poog ek in die studie om my kunswerk teen 'n konseptuele raamwerk te analiseer. Hiervoor, soos deur 'n voorlopige oorsig van die literatuur aangetoon, is 'n studie van aspekte van die fenomenologie, psigoanalise, dialektiek en strukturalisme nodig. Deur hierdie dissiplines loop 'n draad wat, soos Ariadne se goue draad die

aktiewe bestanddeel was wat Theseus gehelp het om terug te keer uit die labirint na die lig, hopelik deur hierdie studie van bepaalde (komplekse) teorieë oor die psige klaarheid kan bring oor my kuns. Die subjek word aanvanklik soos die goue draad gevolg om uit die aanvanklike chaos van inligting om akademiese struktuur te skep, later uit die doolhof van verwarring en die onopgeloste warboel van verlede en hede tot groter insig oor die self te beweeg, en sodoende 'n beter bewuste begrip te ontwikkel van die bron waaruit my kuns spruit en my kunsmaakproses self. Miskien kan 'n verband ook gelê word tussen Ariadne se mitiese goue draad en die draad wat ek weef en knoop in my kunsmaakproses wat 'n einde sal bring aan my ongeneentheid om oor my werk te praat.

## **1.2 Onderliggende aanname en metode van navorsing: Kan toepassing van Lacan se spieëlfase help?**

Die aanname wat die studie onderlê, is dat die vorming van identiteit 'n visuele eerder as 'n verbale proses is. Tog is taal belangrik, want die tweeledigheid, metafoor en metonomie wat my kunswerke kenmerk, vloei uit taal voort (Homer 2005:43). Hierbenewens word daar dikwels, soos hierbo genoem, van die kunstenaar verwag om haar werk in taal te beskryf, en gebruik die betragter taal om die invloed wat enige kuns op haar uitoefen, te reflekteer. 'n Beter begrip van die verhouding tussen die visuele en taalontwikkeling behoort dus lig te werp op die vermoë om kunswerke in taal te bespreek al dan nie.

In my soeke na 'n antwoord op die vraag oor hoe identiteit gevorm word, het ek aanklank gevind by die teorie van die Franse psigoanalise, Jacques Lacan (1901-1981), wat naas Sigmund Freud een van die mees belangrike psigoanaliste van ons tyd was. Omdat hy 'n wye reeks bronne uit die filosofie, sielkunde, linguistiek, antropologie, etnologie en kuns betrek het om die samelewing te hervestig en psigoanalise te transformeer tot 'n teorie van die onbewuste (Benvenuto 1986:12), was sy teorieë aanvanklik kontroversieel. Vandag is hulle egter steeds

relevant, veral in literêre, film-, vroue- en sosiale studies (Homer 2005:2).

Lacan se werk oor die spieëlfase is vir die eerste maal in 1949 gepubliseer, hoewel dit reeds in 1936 by 'n konferensie voorgelê is. Daar het dus dertien jaar verloop tussen die voorlegging en die publikasie. In dié dertien jaar het Lacan die volgende studievervelde ondersoek: die fenomenologie van Hegel (1770-1831) en Husserl (1859-1938), die konsep van weerspieëling soos deur Henri Wallon (1879-1962) ontwikkel, Roger Caillois (1913-1978) se idee van nabootsing en die konsepte (h)erkenning en begeerte van Alexander Kojève (1902-1968). Uit hierdie vier denkstrome neem die kontroversiële Lacan belangrike aspekte oor die self of subjek oor en formuleer en beskryf daarvolgens sy spieëlfase. Sy werk oor die spieëlfase toon dat die eerste ontmoeting met die subjek reeds op baie vroeë ouderdom geskied, selfs voordat 'n baba motories ontwikkel het (Lacan 1989:5). Hierdie bewuswording is visueel. Die subjek kry dus visueel gestalt voordat dit verbaal (h)erken kan word; dit impliseer ook 'n objek, wat geen emosies of denke het nie, maar wat teenoor die subjek staan. Hieruit vloei die besef dat elke subjek, self of 'ek' 'n ruimte nodig het waarin sy kan bestaan en voortleef (Parker 1997:169).

Teenoor Caillois se standpunt dat die subjek in die latere lewe (weer) kan versmelt oor die grense van ruimte - ook van kulturele ruimte - aan die een kant uit plesier, en aan die ander in verwarring of chaos, konstrueer Lacan dat die subjek in die spieëlfase te voorskyn kom. (Grosz 1994:47). Terwyl daar volgens Lacan se teorie 'n eenheid tussen die subjek en die beeld is, word die subjek volgens Caillois se standpunt ervaar as verlore. Indien hierdie aspek, soos verwag, my eie werk onderlê, is 'n verdere aanname van die studie dat beter begrip oor bogenoemde drie konsepte my mag help om die nodige begrip en afstand van my eie kunswerk te kry, wat my op sigself in staat sal stel om my werk meer akademies te benader, en dan dalk ook makliker daaroor te praat. Indien dit egter nie gebeur nie, mag ek die redes waarom ek nie graag ook my werk praat nie, dalk duideliker kan uitspel.

Lacan se teorie oor die spieëlfase en die vorming van die 'ego' word deur baie kunstenaars gebruik om hul eie werk te verstaan. Sy komplekse idee oor hoe die subjek daartoe in staat is om sigself te identifiseer as 'n 'ek' in die samelewing is 'n aspek van sy werk wat ek hoop deur hierdie studie vir my persoonlik beter insig in my eie kunsmaakproses kan gee. Sy beskrywing van die verhouding tussen die simboliese orde en die imaginêre en sy tese dat die onbewuste gestruktueer is soos taal maak nuwe deure oop vir die verstaan van die onbewuste en die interpretasie van tekste (lees ook kunswerke). Studies wat minder betrekking het op hierdie skripsie sluit ook sosiale aspekte van geslagtelikheid in en die familie se invloed op opvoeding. Relevant is egter wat Lacan van die surrealisme geleer het. Die werk van kunstenaars soos Salvador Dali oor paranoia en hoe drome in die onbewuste gestalte vind, het vir Lacan 'n alternatiewe manier tot die studie van psigoanalise gebied, wat 'n skakel tussen visuele kuns en psigoanalise gevorm het (Foster et al. 2004:17).

### **1.3 Die Borromiaanse knoop: Metafoor vir die menslike subjek**

Van kritieke belang om Jacques Lacan se werk te verstaan, is dat hy die konsepte wat hy nagevors het, waaruit hy hulle ook al geput het, altyd verwerk het tot 'n psigoanalitiese register (Homer 2005:20; sien ook par. 1.2). Sy gebruik van die Borromiaanse knoop om 'n komplekse definisie van die self te modelleer getuig by uitstek hiervan (MacCannel 1986:124). Hoewel hy die metafoor eers in die 1970's geskep het, is die inhoud van elk van die drie ordes lank tevore gevorm (Benevuto en Kennedy 1986:82).

Volgens Lacan (in MacCannel 1986:124) verteenwoordig die eerste ring die donker kant van die self, terwyl die tweede ring persoonlike identiteit verteenwoordig en die derde intersubjektiviteit (MacCannel 1986:124). Die drie ringe is so verbind dat die ander twee uitmekaar sal val as een breek. Elke ring hou dus die ander twee vas en terselfdertyd uitmekaar. Na analogie hiervan sou die vernietiging van een van die dimensies van



die psige die self totaal vernietig, selfs al bots hulle normaalweg met mekaar. Uit hierdie insig stel Lacan sy drie verbandhoudende bestaanwyses van die menslike subjek voor: die reële (die sfeer van sublieme misterie), die imaginêre (die sfeer van singuliere identiteit) en die simboliese (die sfeer van universele kommunikasie) (MacCannel 1986:124).

### 1.3.1 Die reële

Die term 'reële' duik gereeld as 'n byvoeglike naamwoord op om te beskryf wat "lack" in die simboliese orde beteken. Dit verwys na die onmoontlike, die onuitwisbare oorblyfsels van alle artikulasie, die uitgeslote element, wat benader kan word maar nooit begryp kan word nie. Homer (2005:94) noem dit die naelstring van die simboliese orde, dit wat altyd terugkeer na dieselfde plek. As die traumatiese kern van subjektiwiteit en die simboliese orde en dit wat simbolisering teenstaan, is die reële die mees fassinerende van die drie Borromiaanse ringe. Aangesien dit nie direk met die studie verband hou nie, word dit hier net bespreek omdat dit belangrik is om te weet wat die imaginêre voorafgaan.

Die prosesse in die pre-spieëlfase korrespondeer rofweg met die vlak van die reële in Lacan se teorie. Tot op omtrent ses maande ervaar die hulpelose baba haar liggaam as gefragmenteerd, as 'n versameling van ongekoördineerde dele, ervarings en beelde en fantasië oor die dele. Daar is baie min onderskeid tussen wat in sigself is en wat daarbuite is. Babas het ook min sin van watter bewegings deur die motoriese sisteem geïnisieer word en watter deur mense teweeggebring word (Parker 1997:216).

Volgens Lacan (Parker 1997:216) is die menslike baba gekenmerk deur die vroegtydigheid van sy geboorte. Alhoewel 'n baba biologiese geslag het, het dit nog nie geslagtelikheid nie; dit is dus 'n *dit* (Parker 1997:217). Dit het nog geen geleentheid gehad om 'n beeld te internaliseer oor wat dit as 'n onderskeidende wese is nie en geen bewustheid van die sosiale

nie. Die gebrek aan grense tussen binnekant en buitekant beteken dat die baba dit word wat ervaar word en waaroor daar gefantasseer word. Hierdie gefragmenteerde ervaring word 'n verteenwoordiging van die algehele identifisering van die baba, maar maak dit onmoontlik om 'n biologiese begrip van menslike instinkte te handhaaf (Parker 1997:217).

Volgens Parker (1997:217), beskryf Lacan die noodsaaklike, onmiddellike en direkte verband tussen die instinkte en ervaring van slegs dele van die liggaam as:

“...mental representasions of castration, mutilation, dismemberment, dislocation, evisceration, devouring and bursting out of the body”.

Hierdie verband tussen die instinkte en ervaring van fragmente van die liggaam het drie gevolge. Die eerste is dat spesifieke ervarings deel word van gefantasseerde, en later onbewuste, instinkte (Parker 1997:217). Die tweede behels 'n verwarring by die baba tussen sy eie liggaam en sy ervarings. Om deel van 'n grondslaggewende “signified” (*signifié*) sisteem te word, kan die liggaamsdele slegs verstaan word deur hulle verskille. Omdat babas nie in staat is daartoe om hulle ervarings tot betekenis te konseptualiseer nie, is hulle gefragmenteerde liggaamsdele nog nie volle tekens of abstrakte gekonnekteerde “signifiers” (*signifiant*) van die liggaam nie (Parker 1997:217).

'n Derde gevolgtrekking van die direkte konneksie tussen instink en ervaring is dat dele van die liggaam wat geïdentifiseer word as begeerlik nie dele van die fisiese liggaam insluit nie, maar dinge soos die staar en die stem van versorgers is (Parker 1997:217).

Aangesien die reële orde nie 'n belangrike rol speel in die vorming van die identiteit nie, en die subjek eers in die imaginêre vorm aanneem, word daar in die studie meer aandag aan die imaginêre bestee.

### **1.3.2 Die imaginêre**

Soos hierbo genoem, word die sinswyse wat kenmerkend van die reële is, vanaf ongeveer ses maande met 'n nuwe sinswyse bedek. In hierdie fase, in wat Lacan die spieëlfase noem, wis die imaginêre nooit die reële

uit nie, maar word die genotskringloop heraan gestel, hierdie keer volkome intern (Hurst in *By, Die Burger*, 7 April 2007). Wanneer die ego in die kragtige spieëlbeeld gekonseptualiseer word, word dit in die subjek se psige gevestig as 'n gefragmenteerde beeld van die ander (Homer 2005:31). In die imaginêre orde word die ego dus deur ander verteenwoordig. Hierdie sfeer van beelde is vir Lacan ook die sfeer van identifikasie, 'n psigiese proses wat fundamenteel is vir die vorming van identiteit. (Sheridan 1989:xi).

Die imaginêre sinswyse word aanvanklik deur kinderagtige grootheidswaan (‘infantiele megalomanie’) gekenmerk; dog die patroon van wins en verlies herhaal sigself. Die subjek sien die ‘ander’ as 'n weerspieëling van sigself, het die ‘ander’ lief in die mate dat die ‘ander’ dit is wat die subjek graag wil wees. Soos die gefragmenteerde ‘ander’, word die ego dus dubbelsinnig.

Op 'n kollektiewe vlak neem hierdie alter ego vorm aan in die religieuse, kulturele en etniese fiksies van die ideale wêreld (Hurst in *By, Die Burger*, 7 April 2007), waardeur 'n vals sin van eenheid geskep word. Terwyl die praktyke van die wêreld die subjek dus aanmoedig om harder te werk, funksioneer dit aan die ander kant soos 'n streng regter wat van die subjek 'n voortreflikheid verwag wat nie gelewer kan word nie. Voor so 'n regter word die eintlike self toenemend gedevalueer tot 'n voorwerp van skuld, skaamte en veragting. Selfvertroue word in die dubbelsinnigheid ondermyn, wat ondraaglike ang veroorsaak.

Omdat hierdie imaginêre proses van die ego herhaal en bevestig word deur die subjek in haar verhouding met die eksterne wêreld, is dit nie 'n ontwikkelende fase nie, hoewel dit steeds die kern van ons ervaring bly. In die sin waarin die oorspronklike eenheid en samehang 'n illusie is, beleef die ego dus 'n fundamentele disharmonie in die speelfase (Homer 2005:31). Die imaginêre is die wêreld, die register, die dimensie van beelde, die bewuste en onbewuste - maar dis denkbeeldig. In dié opsig is die imaginêre nie die teenoorgestelde van die reële nie, maar is daar spanning tussen die twee fases.

Die vernaamste verskil tussen die imaginêre en die simboliese is dat daar in die imaginêre geen onderskeid tussen die subjek en die ego bestaan nie. In die simboliese orde verander hierdie toestand.

### **1.3.3 Die simboliese**

Lacan was 'n post-strukturalis wie se werk oor strukturalisme kommentaar lewer. In strukturalisme word hoofsaaklik Roman Jakobson (Hawkes:1977) se teorie gevolg naamlik dat tweeledigheid 'n fundamentele kenmerk is van die menslike verstand en dat gedagtes betekenis voortbring (1977:76). Jakobson (1985: 76) toon ook aan dat taal 'n sisteem van interne verbandhoudende items is. Onderskeidings wat funksioneer op die onbewuste vlak, help dus om sosiale en kulturele objekte en verskynsels te interpreteer (1977:77). Belangrik is dat die waarde en identiteit van die items gedefinieer word deur ruimte of plek (beeld) eerder as deur herinnering.

Vir Lacan is die kern van die simboliese (of linguistiese) orde dat die onbewuste gestruktueer is soos taal. Hy skep die term sodat die linguistiese prosesse van die onbewuste kan meewerk aan die sosiale orde. Soos taal, is die menslike subjek in die samelewing geplaas. In dié sin staan die simboliese vir 'n totale sisteem van identifikasies of, soos Lacan dit stel, alle verskynsels van psigiese denke wat gestruktueer is soos taal. Foster et al. (2004:688-689) interpreteer Lacan as volg:

“According to Lacan, our difficulties with this order are often expressed through neurosis; any outright denial of this order is tantamount to psychosis. Suggestive as this model is to some artists and many theorists, it can also project a profoundly conservative attitude to the social order, which is made to appear absolute” (Foster 2004:289).

Saam met die idee dat die subjek 'n subjek is van die 'signifier', was hierdie standpunt ten tye van die skrywe daarvan so kontroversieel dat dit tot Lacan se breuk met tradisionele psigoanalise gelei het.

Die effek van die simboliese op die subjek is radikaal. Sodra sy die simboliese terrein van taal betree, laat die subjek die reële vir altyd

agter. Hoewel die imaginêre nie vervang word deur die simboliese nie, word dit deur die simboliese bedek, en skei die subjek (*moi*) en die 'ek' (*je*) in die simboliese fase. Hierdie verandering maak van die simboliese, in teenstelling met die imaginêre (sien par. 1.3.2), 'n ontwikkelingsfase.

Vanweë die betrokkenheid by taal, word hierdie fase in Hoofstuk Drie in meer besonderhede bespreek.

#### **1.4 Voorskou van die studie**

Die antwoord op die Oedipus-raaisel hierbo is "man" of die mens, die subjek, individu, identiteit. Laasgenoemde impliseer (h)erkenning van die self en die ander. Die raaisel wat die Sphinx vra, begin dus by die baba, wat ook is waar die studie begin. As sentrale proses, staan die (h)erkenning van die self in die spieël, die ontwikkeling van subjek in die twee-benige stadium en die vind van die identiteit in die drie-benige ouderdom; dus die psigiese en fisiese groei om tot identiteit te kom. Die subjek is die hoofkomponent van die vorming van identiteit; dis rondom die subjek se posisie en vormingsproses dat identiteit draai. Oedipus het nie geweet wie hy werklik is nie; sy identiteit was 'n raaisel. Hy beweeg dus oor die grens na sy vaderland sonder dat hy weet dat daar 'n stomheid, 'n swye, 'n raaisel in sy identiteit is.

Die studie fokus dus op die vorming van identiteit of individuasie op pad na self-identiteit, iets wat waarskynlik visueel plaasvind (Benvenuto en Kennedy 1986:58). Soos voorheen opgemerk, is beeld en taal klaarblyklik in my kunsmaakproses in mekaar verstrengel. Om hierdie proses beter te verstaan, bied Hoofstukke Twee en Drie 'n blik op die verhouding tussen die twee verskynsels. Die subjek word in Hoofstuk Twee beter vergestalt aan die hand van invloede wat vir Lacan gelei het tot die formulering van die imaginêre spieëlfase en 'n bespreking van die spieëlfase self. In Hoofstuk Drie word die oorsprong en die invloed van Lacan se standpunt dat die onbewuste soos taal gestruktureer is, ondersoek. Die teorie van Roman Jakobson (1896-1982), de Saussure (1857-1913) en Lévi-Strauss (1908:-) word bespreek, in die sin dat

Lacan daardeur beïnvloed is. Die manier waarop taal in die simboliese orde gevorm word, word ook in hierdie hoofstuk ondersoek (Hawkes 1977:19).

Hoofstuk Vier ondersoek die invloed van Lacan se werk op die kunsmaakproses en die rol van die betragter of die ontmoeting van subjekte. Die raamwerk wat in die eerste vier hoofstukke verskaf word, word in Hoofstuk Vyf op 'n seleksie van my eie kunswerke toegepas. In terme hiervan poog ek om my werk te interpreteer en in verband te bring met my klaarblyklike huiwering om my kuns te beskryf. In die Epiloog beskryf ek my gedagtes oor die komende uitstalling in breë trekke.

## HOOFSTUK TWEE

### DIE VORMING VAN IDENTITEIT: LACAN SE SPIEËLFASE

#### 2.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk word die vier denkstrome waardeur die destyds kontroversiële Lacan gelei is tot sy formulering van die speëlfase bespreek. Die speëlfase is vir die eerste maal in 1949 gepubliseer, hoewel dit reeds in 1936 by 'n konferensie voorgelê is. Daar het dus dertien jaar verloop tussen die voorlegging en die publikasie. In dié dertien jaar het Lacan die volgende studieverde ondersoek: die fenomenologie van Husserl (1859-1938), Heidegger (1889-1976) en Hegel (1770-1831), die konsep van weerspieëling soos in 1934 deur die kindersielkundige, Henri Wallon, ontwikkel, Roger Caillois se idee van nabootsing soos in sy etnologiese studies tussen 1930 en 1934 aangetoon, en die konsepte (h)erkenning en begeerte van die filosoof, Alexander Kojève, soos tussen 1933 en 1939 ontwikkel.

#### 2.2 Konsepte wat gelei het tot Lacan se formulering van die speëlfase

Deur hierdie hoofstroomdenke te ondersoek, bied die hoofstuk 'n agtergrond tot en analise van Lacan se speëlfase wat vir die studie van kernbelang is omdat die subjek vir die eerste keer haar beeld in die speël (h)erken. Die fase beskryf dus die eerste stap in die proses van individuasie. Dit is ontwikkel om die fenomenologiese onderskeiding tussen die subjek en die ego (sien par. Husserl 2.1.) in verband te bring met Lacan se begrip van die psigiese rol van beelde en die Meester-Slaaf dialektiek. Homer (2005:22) stel hierdie doel as volg:

“The Mirror Stage was to combine the phenomenological distinction between subject and ego with a psychological understanding of the role of images and the constructed nature of the self through the philosophical category of the dialectic.”

### 2.2.1 Die bewuste en die onbewuste

Volgens Homer (2005:20) is een van die vrae wat Lacan gevra het wat dit is wat 'n individu in staat stel om bewus te word van hom/haarself as 'n self-regerende denker, om te wees en om die vlak van self-bewussyn te behou.

Die fenomenologie het sy ontstaan te danke aan die Duitse filosoof, Edmund Husserl (1859-1938), wat geredeneer het dat beelde/objekte nie onafhanklik van ons persepsie van hulle bestaan nie, maar onmiddelik skakel met die menslike bewussyn (Mautner 1996:259-260). Volgens fenomenoloë (h)erken die menslike bewussyn nie net passief wesenlike (liggaamlike) verskynsels as 'n gegewe is nie, maar neem dit aktief deel aan die vorming van sulke verskynsels (Mautner 1996:260). Die fenomenologie ondersoek dus die wyse waarop ons ons horison van betekenis, wat bepaal wie ons is en rekenskap gee van ons ervaring van ons innerlike wêreld en ons verhouding teenoor ander, verstaan. Op grond hiervan, het Husserl geredeneer dat ons oor niks kan seker wees nie, behalwe oor ons direkte ondervinding van iets (Mautner 1996:260). Ons moet dus alles buite ons persepsie of ons bewuste, uitskuif of tussen hakies sit. Omdat ons ons eksterne wêreld minder maak (reduseer) tot die bewuste, noem hy hierdie proses fenomenologiese reduksie. Kortliks beteken dit dat die denkproses oor 'n objek en die objek self wederkerig afhanklik is van mekaar.

Een van Husserl se studente, Martin Heidegger (1889-1976), het Husserl se idees ontwikkel. Hy het geredeneer dat alles wat verstaan word, histories geplaas moet kan word (Mautner 1996:260). Hy sê verder dat die mens as 'n subjek fisies gesitueerd is in tyd en ruimte, maar sigself gedurig in die toekoms projekteer, dat dit ons mees fundamentele begeerte is om ons huidige situasie te oortref (Mautner 1996:260). Hieruit lei hy af dat die menslike bewussyn nie 'n innerlike wêreld van gedagtes en beelde is soos Husserl skryf nie, maar 'n konstante proses van projektering uit jouself uit. Hierdie verfyning van Husserl se idees beskou Heidegger as sy projek.



Heidegger en Jean-Paul Sartre (Homer 2005:20) se gedagte dat daar 'n onderskeid is tussen die onbewuste en die ego het die weg gebaan vir Lacan om die fenomenologiese konsepte van bestaan en niksheid te verwerk tot die onderskeid tussen die bewuste en die onbewuste, wat 'n direkte invloed op sy formulering van die speëlfase gehad het (Homer 2005:20). 'n Fundamentele vraag vir Lacan was egter wat hierdie onderskeiding tussen wat ook die realistiese en imaginêre genoem kan word, behels (Homer 2005:21).

### **2.2.2 Weerspieëling**

Volgens die tradisionele sielkunde ontwikkel 'n selfbewussyn geleidelik in 'n baba en verdiep dit soos die baba bewus raak van sy eie liggaam (Grosz 1994:31). Die eertydse filosoof en kindersielkundige, Henri Wallon (1879-1962) het nie hiermee saamgestem nie en geredeneer dat 'n sleutelproses in die opkoms van die subjek vanaf 'n 'lack of being' juis die vaardigheid van babas is om hulself te (h)erken en *terselfdertyd* te onderskei van hul eie refleksie in die speël (Grosz 1994:92). Anders gestel, word babas gelyktydig bewus van hul eie liggame en liggaamlike funksies en van hul omgewings (Grosz 1994:31). Op dié manier identifiseer hulle hulself as 'n self-regerende duidelike self wat die wêreld weerspieël en dus onderskei kan word van die eksterne wêreld.

Die "lack of being" verskynsel is dus 'n oorgangsperiode, soos ook bespreek in die werke van die kindersielkundige, Charlotte Bühler (Parker 1997:216). Hiertydens boots babas ander na en reproduseer hulle ander se ervarings met dieselfde intensies as wat die ander toon. Bühler het byvoorbeeld waargeneem dat kleuters soms nie duidelike onderskeidings kan maak tussen hulle eie gedrag en dié van ander nie. Gedurende hierdie tydperk word die emosionele reaksies en die geartikuleerde tekens daarvan 'n getuienis van oorganklikheid, soos in die geval van 'n kleuter wat 'n ander een slaan en dan sê hy is geslaan, of een wat huil as 'n ander een val. In hierdie opsig kan die oorganklike vergelyk word met Roger Caillois se idee oor legendariese psigastenie

(par.2.2.3), waar die omgewing en die psigiese van die individu saamsmelt (Lacan 1989:4). Dit is dus deur die betekenis van 'n identifikasie, deur eendersheid met en andersheid van 'n ander dat die baba die hele omvang van interaksies, van verdra en vertoning, sien.

Omdat 'n intieme verbinding met die self terselfdertyd geskied as (h)erkenning van die eksterne, skep die gereflekteerde beeld in die spieël 'n dilemma vir die baba (Grosz 1994:45). Die proses van (h)erkenning waarin babas hul beeld as onafhanklike van hulself bemeester, geskied tussen die ouderdom van drie tot agtien maande (Grosz 1994:45). Die ontwikkeling van intellektuele prosesse, persoonlikheid en menslikheid word dus bepaal deur beide fisiese natuur en sosiale omgewing (Grosz 1994:45).

Hierdie onderskeiding het Lacan se persepsie van die ontwikkeling van 'n 'ek' in die psige van babas as anders as 'n natuurlike, interne gebeurtenis soos tande sny, ondersteun (Homer 2005:21). Hy het die kind se identifikasie met 'n refleksie in die spieël eerder soos die effek van 'n ontmoeting met 'n ander mens gesien. Wat die konsep van weerspieëling egter nie kon verklaar nie was waarom die beeld of refleksie 'n spesifieke fassinering en mag vir die subjek ingehou het. Lacan moes dus verder soek vir 'n verklaring, wat hy in sy studie van etnologie gevind het.

### **2.2.3 Nabootsing en ruimte**

In hierdie verband het Lacan die etnologie ('n studie van dieregedrag) by sy ondersoek betrek, waar hy hom veral op Roger Caillois se werk toegespits het. Hy het egter ook Lorenz en Tinbergen se interpretasies van etnologiese studies bestudeer, wat die belangrikheid van die primêre sorggewer as die eerste objek vir 'n nuutgebore dier demonstreer (Parker 1997:216).

Caillois het beweer dat die tradisionele wyse waarop nabootsing in insekte verstaan is, antropomorfies van aard was; daar is dus in menslike terme gekyk na die gedrag van diere (Caillois 1984:25). Hy

wou egter spesifiek 'n onderskeid tussen die organisasie van die natuurlike wêreld en dié van die menslike samelewing tref (Caillois 2003:90). Omdat geen waarneembare onderskeiding vir hom so sterk was soos die begrensing tussen 'n organisme en sy omgewing nie, was dit, soos hy dit stel, die patologie verbonde aan die verskynsel van nabootsing wat hom geprikkel het (Caillois 2003:91). Die grense waarbinne verhoudings tussen organismes en hul omgewing verward en deurmekaar raak, die manier waarin hulle hul omgewing nie kan onderskei van hulself nie, kan dus deur nabootsing geskets word.

In sy verhandeling, "Mimicry and Legendary Psycastenia" (Caillois 1984:17-32), ondersoek Caillois die idee van ruimtelike manifestasie in die verskynsel van nabootsing in die natuurlike wêreld. Dit is wel bekend dat baie klein diertjies en insekte hulle kleur kan verander om in te pas by hulle onmiddelike omgewing of spesifieke merkmaking en karaktereienskappe ontwikkel om hulself te kan onderskei van hulle omgewing. Die *Phyllia* of blaarinsek lyk byvoorbeeld soos 'n blaar, die *Oxydia* nes 'n stok, sekere krappe soos klippe en die vis *Phyllophryn*x van die Sargasso see soos geskeurde seegras wat selfs rondsweef. Deur hierdie soort nabootsing, kruip diere weg van hulle aanvallers en word hulle beskerm (Caillois 2003:92). 'n Verdere voorbeeld is die *Trochilium* skoenlapper, wat die *Vespa Crabro* perdeby se vorm aanneem - hulle het dieselfde rokerige vlerke, dieselfde bene en bruin voelers, dieselfde abdomen en borskas met geel en swart strepe, dieselfde raserige wyse van vlieg (Caillois 2003:92).

Caillois merk in 1913 op dat navorsers nie genoem het dat sommige insekte wat van kleur verander nog steeds opgeëet word nie en dat kamoeflerende diere nie in die donker beskerm word nie. Dus is die verskynsel nie ten volle verklaar nie (Homer 2005:22). In teenstelling met die dominante biologiese standpunt, wys hy ook daarop dat nabootsing baie min oorlewingswaarde het omdat dit geen aanpassingsfunksie het nie (Caillois 2003:97). As sulks is dit 'n soort luuksheid of oorbodige in die oorlewingswêreld, selfs 'n illusie (Caillois 2003:97).

As teenvoeter vir die aanvaarde siening, redeneer Caillois dat insekte wat hulle verskyning in ruimte aanvaar, eintlik met hulle ruimte assimileer (Homer 2005:22). Met ander woorde, hulle word gevange geneem deur hul eie omgewing en verlang om hulself in hierdie ruimte te verloor, om die onderskeiding tussen organisme en omgewing af te breek. Caillois se gevolgtrekking is dat nabootsing 'n uitlokking is van die ruimte om met die organisme te versmelt, terwyl die soeke na ooreenkoms met die omgewing 'n tussenstadium is op pad na totale absorpsie te bereik. Nabootsing slaag bo verwagting as 'n daad van absorpsie wat bo verwagting slaag wanneer die organisme sy sin van selfheid totaal verloor. Dit is dus nie 'n verdedigingsmeganisme nie, maar 'n uitdrukking van die onskeibare verhouding tussen organisme en omgewing (Caillois 1984:17-32).

Om hierdie begrip van morfologiese nabootsing as 'n obsessie met ruimte te ondersteun, belig Caillois die subjek deur gebruik te maak van die psigose wat Pierre Janet (1859-1947) beskryf as 'legendary psychastenia', waarin 'n subjek nie sy posisie in en obsessie met ruimte besef of kan vasstel nie (Caillois 2003:92). Psigastenie is die teorie van skisofreniese ruimte, waarvolgens die subjek "feels himself becoming space, dark space where things cannot be put" (Caillois 2003:100); dus word hy letterlik geabsorbeer in die ruimte wat hy/sy okkupeer, met 'n gepaardgaande verlies aan psigiese energie ("entropic loss"), van ego substansie en vorm.

Anders gestel, ervaar die subjek "depersonalisation by assimilation to space" of, nog anders gestel, 'n soort fisiese nabootsing wat organies in struktuur is, maar terselfdertyd 'n tipe lighoofdigheid (Caillois 2003:72). Psigastenie dui dus op 'n versteuring in die verhouding tussen persoonlikheid en ruimte of omgewing. Of die verlies aan liggaamsgrense innerlik of uiterlik is, maak geen verskil nie. Die patologiese en psigiese effek van nabootsing is dat die subjek nie meer kan onderskei tussen sigself en die omgewing nie of, soos Denis Hollier die psigotiese toestand in sy boek *Absence without Leave* (1997:6) beskryf, as 'n afwesigheid sonder om weg te wees. Die persoon wat aan

psigastenie ly, is dus onteien van voordele en weet nie meer waar om sigself te posisioneer nie. Die verbinding tussen die bewussyn en 'n spesifieke punt in ruimte is verbreek (Caillois 2003:99); dus is die lewende wese, die organisme, nou nie meer die oorsprong van koördinate nie, maar een punt tussen ander (Caillois 2003:99).

Omdat 'n subjek in ruimte geposisioneer moet kan word om 'n samehangende identiteit om te ontwikkel, is psigastenie verraderlik teenoor die brose subjektiwiteit, 'n totale verplasing van die subjek deur sy ruimte (Hollier 1997:41). As 'n verteenwoordiging van ruimte eerder as 'n gevolg daarvan, skep nabootsing 'n gevangeneskap in ruimte. Volgens Caillois (Caillois 2003:101) vervolg ruimte die skisofreen en insek, omring en verteer hulle en vervang hulle op die ou end. Die liggaam skei sigself van denke, die individu breek deur sy eie grense - sy vel - om die anderkant van sy sintuie te okkupeer. Die individu probeer uit enige punt in die ruimte na homself staar ('gaze'). Hy voel dat hy ruimte word, sy grense versmelt met donker ruimtes waar daar niks is nie. Foster (2004:219) sê hy word dieselfde as ruimte. Hierdie moment, wanneer die organisme voel asof dit net 'n koördinaat tussen baie ander koördinate is, is die psigastenie waarvan Caillois praat (Caillois 2003:99) en word deur Caillois (in Lacan19790:74) beskryf as 'n vlek ("stain").

Caillois se sentrale insig oor nabootsing het dus te make met die kondisie van visie en persepsie en die manier waarop visie self nie 'n posisie van die subjek is nie, maar 'n verplasing van die subjek. Uit hierdie navorsing was die fassinering van die baba met sy/haar beeld in die spieël en die gevangeneskap van die subjek in sy ruimte vir Lacan van die grootste belang. Sy eie werk beredeneer dus die probleem oor die betekenis van ruimte vir 'n lewende organisme verder.

#### **2.2.4 (H)erkenning en begeerte**

Lacan het in die dertien jaar van navorsing vir sy spieëlbeeld-teorie ook Alexander Kojève se 1930 lesings oor Hegel se siening oor die dialektiek tussen die bewussyn en (h)erkenning bygewoon. Die basis van Hegel se

filosofie is dat die menslike geskiedenis gebaseer is op die geskiedenis van denke (Mautner 1996:238). Kojève was in die besonder geïnteresseerd in Hegel se weergawe van die opkoms van die selfbewuste as 'n weergawe van 'n oorgang van natuur na kultuur, in sy eie woorde, "as an account of the transition from nature to culture, or to put it in another way, as a transition from animal existence to human existence (Homer 2005:23). Die dialektiek is 'n filosofiese denkrigting wat die belangrikheid van die interkorrelasies tussen verskynsels en die eenheid van teenoorgesteldes beklemtoon (Mautner 1996:239). Hierdie dialektiek berus op 'n antropologiese feë-verhaal wat die oorsprong van die menslike bewussyn en 'n konstruksie van die fenomenologie van baba-wees as 'n narratief beskryf wat herhaal word soos elke individu probeer om meer selfbewus te word (Parker 1997:199).

Hegel beskryf die ontwikkeling van selfbewussyn as die resultaat van 'n proses van self-refleksie (Homer 2005:22). Vir menslike subjekte om te voorskyn te kom, moet hulle egter nie net bewus wees van hul eie onderskeidingsvermoë nie, maar moet hulle ook (h)erken word deur 'n ander menslike subjek (Homer 2005:23). Omdat die mens nog altyd geveg het om (h)erkenning by ander te kry, redeneer hy dat (h)erkenning nodig is vir die verskyning van menslike subjektiwiteit. Wanneer ons 'n ander begeer, begeer ons eintlik hulle begeerte vir ons; ons begeer aanvaarding. Hierdie soeke is 'n geveg, want die wenner word die subjek van die ander se begeerte, terwyl die ander (die een wat begeer) 'n objek word of 'n middel tot 'n doel.

Volgens Homer (2005:23) baseer Hegel hierdie verhouding op die metafoor van meester en slaaf. Om 'n subjek te wees en die self as sulks te (h)erken, moet die Meester (h)erken word deur die Slaaf en die Slaaf deur die Meester. As die Slaaf die Meester sou (h)erken, sou die Meester vry kon wees om sy lewe na te streef in die vaste kennis dat sy identiteit verseker is. Omdat die Meester egter afhanklik is van die Slaaf om sy identiteit te (h)erken, kan hy nooit werklik vry wees nie. Aangesien die Slaaf 'n ander bron van self-bevestiging in sy werk het, is die Slaaf nie op dieselfde wyse van die Meester afhanklik nie. Die paradoks is dat

daar dus 'n sin is waarin die Slaaf vryer is as die Meester. Die Meester en die Slaaf staan in 'n omgekeerde verhouding van (h)erkenbaarheid tot mekaar.

Parker (1997:198-199) merk op dat die verloorder vir sigself as nie-essensieel voorkom, maar in werklikheid nóg ondergeskik nóg nie-essensieel is. Hy is juis essensieel vir die Meester om sy posisie te handhaaf. Hierteenoor word die Meester “humbled into a mere provider (of recognition)” en neem sodoende die posisie van 'n Slaaf in. Die Meester-Slaaf verhouding is dus 'n dialektiek. Soos die Meester bewus word van sy afhanklikheid van (h)erkenning van die Slaaf, breek 'n bewustheid van mekaar vir altwee aan. Hiermee bereik die Meester-Slaaf dialektiek volgens Hegel 'n soort sintese waaruit albei partye voordeel trek.

Volgens Hegel maak die idee van 'n subjek as tese dus net sin as dit in verhouding staan tot 'n ander subjek - die antitese (Mautner 1996:239). Die oomblik wanneer ons besef dat die self op ingewikkelde wyse verbind is met die ander en dat nie een van die twee alleen kan bestaan sonder dat 'n nuwe konsep geskep word nie, begin ons verstaan dat wanneer die kollektiewe 'ons' geskep word, 'n nuwe tese in die moment van sintese geskep word, wat weer sy eie antitese genereer (Homer 2005:23). Uit hierdie verhouding van eenheid van teenoorgesteldes kom 'n nuwe oneindige proses van transformasie (Homer 2005:23).

Vir Kojève is Hegel se teorie 'n nimmereindigende stryd tussen begeerte en (h)erkenning, wat amper wreed is. Die wreedheid lê daarin dat ten spyte daarvan dat nie een kan bestaan sonder die h(h)erkenning van die ander nie, elkeen ook sy eie h(h)erkenning eis. Hoewel hulle dus nie onafhanklik van mekaar kan staan nie, is hulle terselfdertyd die ergste vyande. Die paradoks van die dialek is dus dat 'n positiewe altyd in 'n negatiewe eindig (Homer 2005:23). Dis op grond van hierdie interpretasie dat Lacan die konsepte van tese en antitese beskryf as 'n aaneenlopende tipe 'wipplank' verhouding wat aan begeerte struktuur gee (Parker 1997: 199). Die slaaf word geïdentifiseer met die Meester (sien par. 2.2.4) en die verhouding word 'n dwingelandy, net soos 'n

akteur sy toeskouers manipuleer (Parker 1997:199) of soos die visuele kunstenaar haar betragters manipuleer.

### **2.3 Lacan se interpretasie van sy nuutverworwe kennis**

Dit is belangrik vir die verstaan van Lacan se werk dat hy alles wat hy bygekry het uit die werk van sy kollegas in 'n psigoanalitiese register vertaal het (Homer 2005:20). In psigoanalitiese teorie word na die term subjek verwys as die som van sielkundige en psigososiale funksies wat die mens as individu en as persoon definieer (Homer 2005:20).

Die aanhaling hieronder (sien par. 2.3.2) is 'n interessante voorbeeld van sy meerstemmige styl, waarin die dominante register wetenskaplik, selfs empiries, is (Parker 1997:200). Die 'ek' *presipiteer* byvoorbeeld - dit vind neerslag uit 'n oplossing soos wat in 'n chemiese eksperiment gebeur. Hoewel sy navorsing op drie eksperimente gebaseer is, het hy egter, soos in Hoofstuk Een genoem, ook die surrealityse kuns ondersoek, wat hom na die wêreld van drome en die onbewuste gelei het (Roudinesco 1990:69-71).

#### **2.3.1 Die bewuste en die onbewuste**

Op grond van Husserl se fenomenologie in 2.2.1 het Lacan gekonstrueer dat die onbewuste uit wenslike impulse bestaan, wat soek daarna om vrygespreek te word. As sulks is dit eerder iets wat buite ditself bestaan, en hoewel dit verbind is aan die subjek - die subjek wat 'n 'lack of being' is - is dit uitgesluit van taal (Homer 2005:22-23). Dit was dus vir Lacan belangrik dat die onbewuste nie bloot as 'n innerlike of houer met sekere drifte en 'n paar identifikasies verstaan moet word nie.

#### **2.3.2 Weerspieëling**

Lacan het Wallon se werk oor weerspieëling (sien par. 2.2.2) in die fynste besonderhede bestudeer. Omdat die daad van h(h)erkenning die baba onmiddelik na 'n reeks van gebare lei en die baba geweldig plesier



put uit hoe sy eie beweging ooreenstem met dié in die spieëlbeeld, verskil Lacan effens van Wallon oor die ouderdom (vier maande in plaas van Lacan se ses maande) waarop die baba sigself in die spieël h(h)erken.

“This jubilant assumption of his specular image by the child at the *infant* stage, still sunk in his motor incapacity and nursing dependence, would seem to exhibit in an exemplary situation the symbolic matrix in which the *I* is precipitated in a primordial form, before it is objectified in the dialectic of identification with the other, and before language restores to it, in the universal, its function as a subject” (Lacan *Écrits*:2).

Die oog is die voertuig van fassinering (Lacan 1979:75). Hierdie intense identifikasie met die ewebeeld beskou Lacan dus as ‘n fundamentele meganisme vir die vorming van die ego, maar nog as nie-onderskeidend (Lacan 1989:20; sien ook par. 2.2.2 ).

### **2.3.3 Nabootsing**

Om die ‘ek’ te konseptualiseer, hoe ‘ek’ my wêreld sien en ervaar, het Lacan na sy studie van Caillois se werk oor die fassinering en gevangeneskap wat ‘n beeld kan veroorsaak (sien par. 2.2.3), die konsep van nabootsing herlei na ‘n psigoanalitiese register. Hiervolgens is die baba so gefassineerd met die beeld in die spieël dat dit nie daarvan kan wegbeweeg nie en die beeld selfs probeer naboots. Die baba se vrees dat die beeld sal verdwyn, hou die baba gevange. Die beeld hou egter nie net die baba gevange nie, maar verskaf ook eindelose plesier (Benvenuto 1986:54).

Lacan verduidelik die konsep van gevangenskap verder deur te verwys na die Franse woord “*captation*”, waarvan die Latynse oorsprong “*seizure*” (inbesitneming) is. Die Franse gebruik die woord om ‘n situasie te beskryf waarin een persoon deur manipulasie ‘n ander beheer. Lacan (Caillois 2003:90) gebruik egter die term om ‘n beeld op ‘n spesifieke wyse, wat elemente van die eksterne realiteit insluit, te beskryf. Hierdie elemente het ‘n houvas op die psige en word belangrike bemiddelaars in die vorming van die subjek. Die ‘ek’ van die bewussyn is wordend deur

die gevangeneskap en die ontmoeting met iets buite die 'ek', selfs al is dit die gereflekteerde beeld van die subjek se eie liggaam.

'n Verdere uitvloeisel van Lacan se nuutgevonde kennis het betrekking op die versmelting tussen organisme en omgewing. Die organisme se absorpsie in die omgewing dien as voorbeeld vir Lacan om sy idee oor visie te ontwikkel, waaroor hy sê dat die objek van observering nie buite die subjek staan nie, maar as deel van die subjek se eie staar terugkyk na sigself (Foster 2004:630). Lacan gebruik Caillois se voorbeeld van die skoenlapper (sien par. 2.2.3 hierbo), op wie se vlerk dit lyk asof daar 'n groot oog is, om aan te dui dat die effek nie 'n ander insek betower nie, maar 'n verskynsel is wat gewoonlik verstaan word as 'n nabootstegniek (Lacan 1998:74). Met ander woorde, 'n mens moet kan onderskei tussen die funksie van die oog en die funksie van die staar. Om te kyk na die beeld van die groot oog op die skoenlapper se vlerk asof dit die oog van 'n groot intimiderende dier is, is vervat in die idee van nabootsing as 'n verdedigings-prosedure, waarin die subjek skei van sy objek van observasie. Terselfdertyd vind nog 'n prosedure van die staar plaas, waarin die groot oog verstaan word as die staar van die kyker wat na 'n onverdeelde deel van sigself terugkyk. Hierdie proses ondermyn nie net die grense tussen organisme en omgewingsruimte nie, maar verwerp die onderskeiding *a priori*. Die afstand tussen die verbeeldende ("imagining") en die verbeelde ("imagined") is dus volgens Lacan (1998:74) ongedefinieerd, met die gevolg dat die vraag of die objek 'ding' is of net 'n kamoeflering ("an empty image with no substance") bly oop. Dus, beweer Lacan (1998:74), is die groot oog op die skoenlapper se vlerk betowerend, nie vanweë die ooreenkoms met die groot dier se oog nie, maar vanweë die ooreenkoms met 'n verteenwoordiging van 'n oog.

Hierdie siening impliseer dat die verhouding tussen die organisme en die ander onbepaald is. Die beeld word verstaan as intimiderend, maar tog is daar 'n wens of begeerte om dit te tem, om dit te absorbeer en te besit, dit neutraal te maak, die geheimsinnige effek te bereik. Die gebeure bestaan dus saam, is 'n dubbele gebeurtenis. Deur die daad

van nabootsing is die een wat verbeel (“imagining”) ook die verbeelde (“imagined”). “In this sense,” merk Lacan (1998:74) op, “the act of camouflage illustrates the idea of being in a mediating area”.

Lacan neem dus die betekenis van Caillois se ‘verteenwoordigde ruimte’ (sien par 2.2.3) aan in sy siening van die staar. Vir hom is die plek van die staar egter in die wêreld en nie in die subjek soos Caillois beweer nie. “We are beings who are looked at, in the spectacle of the world,” skryf hy (Lacan 1979:32). Die staar bestaan voor die subjek, en daarom moet die aangekykte subjek verstaan word as ‘n subjek wat sien, net soos die beeld wat die bewussyn produseer voorafgegaan word deur die beeld waarin die subjek se sentraliteit (“centrality”) verlore is.

“I am not simply that punctiform being located at the geometral point from which the perspective is grasped. No doubt, in the depths of my eye, the picture is painted. The picture, certainly, is in my eye. But I am in the picture ... And if I am anything in the picture, it is always in the form of the screen, which I earlier called the stain, the spot” (Lacan 1979:96).

Lacan giet dan Caillois se tese in ‘n nuwe gedagte, nl. dat nabootsende diere hulself by die funksie van die vlek aanpas (Lacan 1979:98). Volgens Barker (Artforum 2000:115) sê hy dat die subjek ophou om die beeld wat sy eie beeld voorafgaan, te ontken as hy/sy sigself oorgee aan sy primêre bestaan as ‘n vlek binne in die sigruimte (“scopic field”). Hierdie logika beteken dat die vlek die grondslaggewende logika van die verskynsel van nabootsing is.

“It (the mimetic animal) becomes a stain, it becomes a picture, it is inscribed in the picture. This, strictly speaking, is the origin of mimicry. And, on this basis, the fundamental dimensions of the inscription of the subject in the picture appear infinitely more justified than a more hesitant guess might suggest at first sight.” (Lacan 1979:99)

As die subjek verward raak in ruimte en dit nie vir hom moontlik is om sy posisie vas te stel nie, moet hy volgens Caillois met sy omgewing identifiseer en homself organiseer in verhouding tot die visuele orde rondom hom. Hierdie onderhandeling met sy subjektiwiteit in die visuele veld is gewoonlik ‘n kol of vlek in die vorming van identiteit. Die vlek sorg dus vir ‘n blinde kol in die staar waarin visie moontlik word (Lacan

1979:99) en identiteit bereik word. Hierdie situasie weerspreek die tradisionele veronderstelling in Westerse denke oor die tweeledigheid tussen die subjek en sy onderskeibare, verdeelde velde van visie sowel as die algemene idee dat nabootsing 'n defensiewe funksie het (Lacan 1979:98). Sowel Caillois as Lacan artikuleer dus - elkeen op sy eie gebied en vir sy eie doel - 'n alternatiewe struktuur vir verhoudings wat nie gebaseer is op tweeledigheid nie.

#### **2.3.4 (H)erkenning en begeerte**

Lacan se psigo-analitiese weergawe van weerspieëling betrek die dialek tussen Meester en Slaaf, wat nie sonder mekaar kan bestaan nie maar terselfdertyd mekaar se slegste vyande is (sien par. 2.2.4). Hy het met hierdie insig van Hegel geworstel om te verklaar hoe 'each human being is in the being of the other' (Homer 2005:24). Volgens Homer, kon Lacan later konstateer dat die verhouding tussen self en ander fundamenteel konfliktuerend is, omdat die Meester-Slaaf verhouding 'n element van aggressie betrek. Ons is dus vasgevang in 'n wedersydse en onreduseerbare dialek van vervreemding.

Daar word 'n behoefte of eis gestel wat biologies gekoppel is aan die instinktiewe en wat bevredig word deur 'n objek, 'n eis om (h)erkenning wat die objek dryf tot begeerte (Parker 1997:200). Hoewel sulke eise nooit vervul word nie, omdat 'n mens nooit weet op watter basis hulle gestel word nie, dring die begeerte in die gaping tussen eis en (h)erkenning in, sodat die eis ervaar word, selfs al word die geforseerde behoefte onttrek (Parker 1997:200). Hierdie wederkerende spel van behoefte, eis en begeerte prikkel ook 'n onmoontlike uitkoms om die objek te herskep in 'n fantasie - om die trauma of krisis te vind wat verdwyn het - wat weer eens 'n poging is om die verlede te herskep (Parker 1997:200).

Wat Kojève se ontologie vir Lacan duidelik gemaak het, was die aard van die dialek in die Meester-Slaaf verhouding. Lacan staaf Kojève se standpunt dat die menslike subjektiwiteit deur begeerte gedefinieer word

(Yar 2006:6). Die ontologiese kondisie van die subjek word dus bepaal deur die “lack of being”, begeerte en (h)erkenning. In Lacaanse kulturele analise is dit moonlik om hierdie Meester-Slaaf verhouding verder te neem deur te fokus op die staar.

## **2.4 Lacan se spieëlfase: Die konstruksie van identiteit**

Lacan se teorie oor menswees is die raamwerk waarbinne die spieëlfase ingebed is. Die drie skakels wat die basis vorm vir die teorie vorm hier die agtergrond tot ‘n meer gedetailleerde ondersoek na die fase, wat ‘n dramatiese keerpunt in die lewe van die mens is.

### **2.4.1 Gevangeneskap in die visuele beeld**

In die spieëlfase vervang die kind haar ingeperkte ruimte met die eerste idee van ‘n ruimte wat verdeel kan word in realistiese of virtuele ruimtes (Grosz 1994:45-47). Die beeld wat die baba in die spieël sien, word in dié fase gekategoriseer as ‘n refleksie van die subjek en nie meer as net ‘n objek wat geplaas is in ander gelyksoortige ruimte nie. Dit is slegs binne hierdie veronderstelling dat die baba die raam of buitelyn van die realistiese kan onderskei van die virtuele, die beeld van die objek (Grosz 1994:45-48).

In hierdie deel van die spieëlfase breek die baba uit haar ideale, maar beperkte en onbegryplike wêreld van ervaring, waarin sy haar bevind tussen die ouderdom van 6 en 18 maande, en betree die imaginêre fase. Lacan se verduideliking vir die genot is dat sy gefassineer is met en gevange gehou word deur haar eie visuele refleksie wanneer sy haar beeld (h)erken - wat ook die moeder of versorger se gesig kan wees - en dit probeer naboots deur spel wat vir haar eindelose plesier verskaf. Volgens Lacan is dit die begin van die vorming van identiteit.

Hierdie *gevangeneskap* impliseer dat een persoon beheer oorneem oor ‘n ander, haar manipuleer, of vorm na haar eie beeld (Benvenuto and Kennedy 1986:56). As gevolg van die baba se fassinering met die beeld,

haar gevangeneskap daarin, kry die beeld - of selfs elemente van die eksterne realiteit soos die moeder of versorger - so 'n houvas op die psige dat die baba daarmee identifiseer (Benvenuto and Kennedy 1986:58). Hoewel die beeld dus aan die begin van die speëlfase die baba se realiteit is, verhoed haar gevangeneskap haar nou om haarself van die beeld te onderskei (sien par. 2.2.2). In reaksie, poog sy om weer die plesier van die beeld te ervaar, haar te bevry van die gevangeneskap. Uit hierdie gefragmenteerde, vervreemde beeld ontspring die ego. Op die oomblik van insig herstel fragmentasie.

Hierdie wisselwerking wat gedurende die speëlfase ontstaan, is volgens Lacan (Benvenuto and Kennedy 1986:60) een van die grondslae vir die vorming van identiteit. 'n Tweede sentrale tema van sy teorie oor die speëlfase is dus dat dit wat gesien word - die self - 'n samestelling is van ditself en die ander.

“Fundamental to the theory of the mirror stage is the view that the self constitutes both itself and the other, its counterpart, through an identification with an image of itself as other.” (Lacan 1989:5).

Nabootsing is dus 'n metafoor vir identiteitsvorming.

#### **2.4.2 Die dialektiek tussen die baba en die beeld**

Aan die begin van die speëlfase ervaar babas hul eie liggame as ontoereikend, ongekoördineerd en kwesbaar. In hierdie stadium is die motoriese stelsel nog nie ten volle ontwikkel nie en bewegings nie sensories gekoördineer nie. Freud noem dit “motor helplessness” (Benvenuto and Kennedy 1986:54). In 'n biologiese konteks verwys Lacan hierna as - “man's (sic) specific prematurity of birth” (Benvenuto & Kennedy 1986:54).

Volgens Gestalt-sielkunde verstaan ons nie ons wêreld as 'n versameling van ongelyksoortige elemente nie, maar as 'n patroon van betekenisvolle vorms. Vir Lacan is die *imargo* met wie die baba in die speëlfase identifiseer 'n soort gestalt. Omdat die gestalt altyd groter is as die som van die dele, is die baba se vroegste persepsie van die

menslike vorm gedeeltelik. Die baba gryp na die konneksie van haar eie bestaan en haar beeld. Dit is belangrik om hier uit te wys dat die imargo buite die baba is. In sy navorsing oor hoe mense en diere probleme oplos het Wolfgang Köhler (Lacan 1989:1) waargeneem in sy eksperimente dat daar 'n oomblik is waar die taak of probleem bymekaarkom as 'n gestalt. Hierdie moment of oomblik van insig word 'n Aha-Erlebnis genoem. Dit is hierdie Duitse term wat Lacan aangetrek het en wat hy beweer het gelyksoortig is aan die oomblik van skielike insig in die spieëlfase, wat lei tot betekenisvolle veranderinge in die subjek se verstandelike organisasie. Die Aha-Erlebnis word ook betrek in die proses van identiteitvorming, met elke (h)erkenning of insig van 'n moment waar daar insigte ervaar word deur die subjek, is dit 'n weg na identiteitvorming. Ooreenkomstig met die wyse waarop Lacan inligting gewin het oor die spieëlfase het Wolfgang Köhler die Aha-Erlebnis ervaring beskryf.

Thus, this *Gestalt* ... symbolizes the mental permanence of the *I*, at the same time as it prefigures its alienating destination...(Lacan 1989:2)

Die term 'gefragmenteerde beeld' verwys na die dele waarin die beeld gesien en ervaar word wanneer die baba die gebare van die beeld in die spieël probeer naboots. Volgens Gallop (1985:80) sien babas op hierdie stadium ledemate los van mekaar ("in bits en pieces") (sien ook par. 2.2.4). Die baba het dus nie 'n geheel-beeld of gestalt nie, wat konfrontasie tussen die baba en die spieël veroorsaak (sien par.2.3.4).

Die baba (h)erken egter nie net dat sy 'n spesifieke vorm het nie, maar verstaan dat dit 'n spesiale vorm is met veranderbare betekenis. Deurdat babas hul eie aksies en die nabootsing gelyktydig probeer vasvang, word hulle egter verward. Saam met die gefragmenteerde beeld bring hierdie verwarring 'n verdere gevoel van fisiese beperking en frustrasie mee, wat die baba dryf om met die stabiele "imargo" van die spieëlbeeld (die buitelyne van die beeld wat die denkbeeldige en die gefragmenteerde liggaam van grense voorsien) te identifiseer.

Om te verduidelik hoe die self en die ander in die spieëlfase integreer, omskryf Lacan die "innenwelt" (innerlike of denkbeeldige wêreld) wat

deur beelde in drome vergestalt word, en kontrasteer dit met die “umwelt” (fisiese omgewing, buiteruimte). Die konneksie tussen die twee wêrelde is vir hom altyd dialekties (sien par. 2.2.4). Soos voorheen opgemerk (sien par. 2.2.2), kom die beeld wat die baba aan die begin van die spieëlfase ervaar van buite. Die spieëlfase word dus ervaar as ’n verhouding met ander, die moeder of spieël-beeld, wat beteken dat die ontwikkelende persepsie van ‘selfheid’ (“emerging perception of selfhood”) (Parker 1997:218) verwant is aan die beeld in die spieël. Volgens Lacan (1989:5) kan die subjek slegs deur ’n assosiasie met so ’n beeld of *imargo* ontwikkel. Die *imargo* verteenwoordig die verstandelike ervaring wat die innerlike van die subjek vergesel soos die subjek gevorm word in die spieëlfase (sien par. 2.2.3). Uit die “imargo” vloei die Ah-ha ervaring wat die spieëlfase karakteriseer.

Op dié stadium word dit egter geprojekteer as ’n geïdealiseerde beeld van die subjek. Dit wat die baba begeer, is die ma-objek (sien par. 2.2.4). Parker (1997:218) stel dit as volg:

“The infant, therefore, only experiences the mirror-phase as a relationship to others in which the mother is related to through an image, understood as if it were that mirror-image Gestalt of the infant’s self. What is desired about the mother object, then, is that it is an idealized image of the ‘self’ which is ‘projected’ out. Desire is, therefore, among other things, about the fantasy of finding images of the self in others, others like one’s self, and so narcissism is both a necessary stage in the production of selfidentity and a lingering force in the production of later relationships.”

*Imargo* is egter ook ’n Latynse woord wat beeld of “image” beteken. Die baba identifiseer dus met ’n *visuele* beeld wat dien as ’n gestalt van haar persepsie van die wordende subjek, maar omdat hierdie beeld nie as ’n eenheid korrespondeer met die onderontwikkelde fisiese kwesbaarheid en swakheid van die baba nie, word dit gevestig as ’n ideale ‘ek’, waarna die subjek dan vir die res van haar lewe streef (Parker 1997:218). Hierdie gevangenskap van die menslike vorm in die *imargo* domineer die hele dialektiek van die baba se gedrag in die spieëlfase (sien par. 2.2.4). Deur herhaaldelik vir die baba te sorg, versterk die moeder egter die



gefragmenteerde beeld tot dat dit herstel. Parker (1997:218) stel Lacan se gedagtes as volg:

“The mother reinforces the Gestalt through continuous care, and the disruption of this continuous present image releases the fantasies of fragmentation which have been pushed away by the formation of this relatively secure sense of self”.

Die Meester-Slaaf dialektiek herspeel dus in die verhouding tussen baba en moeder, waar die baba 'n objek en bron van begeerte is vir die moeder, en die moeder se begeerte die baba se begeerte is (sien par. 2.2.4). Die verhouding word omkeerbaar wanneer dit moontlik is vir die baba om haar ervaring te kontroleer en 'n ontvanger te word van die moeder se begeerte vir onverdeelde aandag. Hoewel die baba 'n subjek word, duur die dialek voort en word die posisies van die subjek en die ander herhaaldelik omgekeer soos die verhouding tussen moeder en kind ontwikkel (Parker 1997:218).

Hierdie proses lei tot (h)erkenning (sien par. 2.2.4), betrek subjektiwiteit en bring die tekens van jubeling en spel tydens die baba se ontmoeting met haar beeld in die spieëlfase teweeg. Die bewegings wat die baba gedurig motories naboots, help haar om haarself as 'n eenheid te begin ervaar (Parker 1997:218) en verlos haar van die fantasie of illusie van gefragmenteerdheid, hoewel die 'ek' 'n lewenslange dreigement vir die brose of kwesbare binneruim van die liggaam bly (Lacan 1989:5).

Dit beteken dat die subjek se verhouding met haarself altyd bemiddel word deur 'n geheelbeeld wat van buite kom. Omdat die subjek egter in wese 'n geheel is, ontstaan daar 'n skeiding tussen die binne- en die buitewêreld (“umwelt” en “innenwelt”). Lacan verduidelik dit self as volg (Homer 2005:25):

“The mirror stage is a drama whose internal thrust is precipitated from insufficiency to anticipation - and which manufactures for all the subject, caught up in the lure of spacial identification, the succession of fantasies that extends from a fragmented body-image to a form of its totality that I shall call orthopaedic - and, lastly, to the assumption of the armour of an alienating identity, which will mark with its rigid structure the infants (sic) entire mental development.”

Om saam te vat, antisipeer die baba in die spieëlfase die bemeestering van haar eie liggaam, wat kontrasteer met die gevoel van fragmentasie. Wat hier van belang is, is dat die baba met die spieëlbeeld identifiseer - die beeld is die baba. Die ongefragmenteerdheid van die beeld wat in die spieël verskyn, speel 'n essensiële rol in die vorming van self-identiteit. Daarsonder - en sonder dat bemeestering geantisipeer word - sal die subjek nooit 'n beeld van sigself as 'n geheel ('n volwaardige wese) vorm nie.

### **2.4.3 Die haptiese ruimte**

Die baba se imaginêre bemeestering van haar liggaam antisipeer dus haar biologiese bemeestering daarvan (sien weer aanhaling net voor par. 2.4.2). In hierdie bemeestering, wat gedurende die spieëlfase gebeur, word die beeld egter fundamenteel vervreem (miskien) in dié sin dat dit verward raak met die subjek. Benvenuto en Kennedy (1986:55) beskryf hierdie vervreemding as “this lack of being by which his (sic) realization lies in another actual or imaginary space”. Die beeld neem in werklikheid die plek van die subjek in. Daarom is 'n sin van 'n ongefragmenteerde (heel) self nodig, wat ten koste van die self wat 'n ander is (“self being an-other”) gebeur.

Lacan put uit die konsep 'legendariese psigastenie' (sien Caillois 2.3) om sy argument oor die transformasie van die bewuste subjek na die omgewing of ruimte buite haarself in die spieëlfase te ondersteun. Die eintlike duplisering van die subjek se liggaam, die skepping van 'n simmetriese afgemete spieëloppervlakte, is nodig vir sy komplekse gesofistikeerde abstrakte beskrywing van ruimtelikheid. Lacan (in Grozs 1994:45) bewoord dit as volg:

“The notion of the role of spatial symmetry in man’s narcissistic structure is essential in the establishment of the bases of a psychological analysis of space - however, I can do no more here than simply indicate the place of such an analysis. Let us say that animal psychology has shown us that the individual’s relation to a particular spatial field is, in certain species, mapped socially, in a way that raises it to the category of subjective

membership. I would say it is the subjective possibility of the mirror projection of such a field into the field of the other that gives human space its 'geometrical' structure, a structure that I would be happy to call *kaleidoscopic*. Such, at least, is the space in which the imagery of the ego develops, and which rejoins the objective space of reality."

Volgens Lacan is 'n belangrike gegewe in hierdie verband dat hoewel babas aanhoudend gefassineerd is met die nuutgevonde beeld, primate verveeld is daarmee en die snaaksheid vir hulle gou verby is. 'n Belangrike basis vir Lacan se teorie is dus dat die identifikasie met die beeld onontkenbaar verbind is met vervreemding, dat hierdie skynbaar teenoorgestelde prosesse die spieëlfase gelyktydig gebeur, en dat die moment van vervreemding die andersheid ("otherness") in die spieëlfase impliseer (Benvenuto & Kennedy 1986:57). Vervreemding is dus die kenmerk van die spieëlfase waardeur die gestalt van die baba ontwikkel tot die ego, die *moi*.

#### **2.4.4 Die verskyning van die *moi***

Dit was vir Lacan belangrik om 'n onderskeid te tref tussen die ego en die subjek en om die effek van 'n verdeelde en vervreemde subjektiwiteit te verduidelik. In Lacaanse terme staan die ego bekend as *moi*. Dit het 'n oombliklike ("instantiated") herkoms in die register van die imaginêre. Volgens Olivier (2004:4) is daar geen versagtende spel van *signifier* en *signified* nie. Die ego kom op die oomblik van vervreemding te voorskyn en word gevorm deur die organisasie en samestellende eienskappe van die spieëlbeeld (Homer 2005:25).

Om te aan te toon hoe die ego in die spieëlfase gevestig word, gebruik Lacan die navorsing van Charlotte Bühler (Lacan 1989:6; sien ook par. 3.4) om sy argument te ondersteun dat die ego nie uit sigself te voorskyn kom nie, maar 'n produk is van die dialektiek tussen die *innenwelt* en die *umwelt*, of die voortdurende interaksie tussen subjek en objek. Om te bestaan moet 'n mens (h)erken word deur 'n ander. Dit beteken dat ons beeld, wat gelyk is met onself, bemiddel word deur die staar van 'n ander. Die ander word dan ons borg, 'n borg waarvan ons afhanklik is vir

ons bestaan, maar terselfdertyd in 'n bittere geveg verkeer (Homer 2005:26).

Parker (1997:218) beweer dat Lacan behep was met die wyse waarop die ego die subjek verteenwoordig. Vir Lacan is dit 'n wanvoorstelling ("mis-representation"). In sy verduideliking van die spieëlfase gebruik hy die term "méconnaissance", wat moeilik is om te vertaal. Die teenoorgestelde van "méconnaissance" is egter die "Aha Erlebnis", die "eureka!", die oomblik van insig (Lacan 1989:7). Omdat dit wat die baba in die spieël sien, nie met die fisiese realiteit korrespondeer nie; is die '(h)erkenning' van die refleksie 'n oomblik van "méconnaissance" of wanvoorstelling. Dit is die funksie van die ego om hierdie illusie te handhaaf, of om, soos Homer (2005:25) dit interpreteer, te weier om die waarheid van fragmentasie en vervreemding te aanvaar (sien ook par. 2.2.4). Die ego is dus essensieel 'n area van konflik, disharmonie en gedurige gesukkel, wat altyd by die opkomende subjek toegang sal soek. Die ego hou verband met die onbewuste, maar moet nie daarmee geassioneer word nie, omdat daar 'n konstante spanning met die eise van die onbewuste bestaan. Die funksie van die ego, is daarom verdedigend en dien as bemiddelaar tussen die onbewuste en die eise van realiteit (Lacan 1989:5).

#### **2.4.5 Die subjek as wisselwerking tussen die *moi* en die *je***

Soos in par. 2.3.1 aangetoon, is daar voor die spieëlfase, in die reële, geen 'subjek' nie. Tydens die spieëlfase word die subjek egter gepresipiteer in die spieëlbeeld, wat die baba laat jubel. Soos Lacan (1989:2) dit stel,

This jubilant assumption of his specular image by the child at the *infans* stage, still sunk in his motor incapacity and nursing dependence, would seem to exhibit in an exemplary situation the symbolic matrix in which the *I* is precipitated in a primordial form, before it is objectified in the dialectic of identification with the other, and before language restores to it, in the universal, its function as subject ... but the important point is that this form situates the agency of the ego, before its social determination...

Wat Lacan hier beweer, is dat die baba se sin van identiteit 'n grondslag kry in haar eerste ervaring van haar eie beeld. In hierdie hoofstuk is egter aangetoon dat die grondslag ambivalent is, omdat die beeld aangebied word as 'n eenheid, maar gelyktydig fiktief en vervreemdend is (Lacan 1989:5). Aangesien eenheid egter noodsaaklik is vir die ontwikkeling van die subjek, is hierdie ambivalensie misleidend (Lacan 1989:5). Hoewel dit voorkom asof die beeld, omdat dit denkbeeldig is, nie in die simboliese fase nagevolg kan word nie, gee hierdie ambivalensie 'n sein dat daar nou 'n behoefte aan taal bestaan. Slegs wanneer die baba taal nodig het, word die imaginêre aspek van haar identiteit voltooi en die algemene konseptuele moment van menslikheid bygevoeg (Olivier 2004:4). Hoewel die subjek van die simboliese of taal (*je*) en die imaginêre (*moi*) nooit kan saamsmelt nie, is die spieëlfase dus 'n keerpunt waarna die subjek altyd terugkeer, 'n ideale geheel of totaliteit wat die subjek posisioneer en organiseer (Lacan 1989:98).

Die 'ek'is wordend, nie as nabootsing van die baba nie, maar as 'n resultaat van die ontmoeting met 'n ander (Lacan 1989:2). Lacan verwys in die spieëlfase na 'n spesifieke moment van (h)erkenning en jubeling wanneer die baba wegbeweeg van die refleksie in 'n spieël of die moeder se staar (Benvenuto & Kennedy 1986:54).

Die sentrale tema wat dwarsdeur voorkom, is dat die menslike subjek essensieel 'n plek vir konflik tussen die *moi* en die *je*, die imaginêre en die simboliese, is en lewenslank bly.

## 2.5 Samevatting

In hierdie hoofstuk is die invloede wat Lacan se studies in die dertien jaar voor sy formulering van die spieëlfase op hom gehad het in breë terme bespreek. Nobus (1998:104) het die volgende hieroor te sê:

“The mirror stage has always been viewed by Lacan as a solid piece of theorizing, a paradigm retaining its value to explain human self-consciousness, aggressivity, rivalry, narcissism, jealousy and fascination with images in general. In a sense, this does not come as a surprise when it is appreciated that the 1949 Mirror Stage article was not something

Lacan had concocted at a moment's notice, but a pearl which he had cultured for some thirteen odd years".

Lacan se aanvanklike vraag oor die onderskeid al dan nie tussen die bewussyn en die onbewuste wat hy by Husserl (sien par. 2.2.1) gaan soek het, is verfyn tot 'n vraag oor wat die onderskeid sou behels. Uit Wallon (par. 2.2.2) se werk oor weerspieëling, leer hy dat die siening dat die beeld soos die effek van 'n ontmoeting met 'n ander mens verstaan moet word, nie kan verklaar waarom die beeld 'n spesifieke fassinerings vir die subjek inhou nie. Caillois se navorsing lei tot die konsep van gevangeneskap (sien par. 2.2.3) van die subjek in sy ruimte. In sy eie werk ontleed Lacan op grond hiervan die probleem (okkupasie of beslagneming) van ruimte vir 'n lewende organisme verder. Na sy studie van Kojève se nuwe interpretasie oor die Meester-Slaaf verhouding, as 'n aaneenlopende tipe 'wiplank' verhouding wat aan begeerte struktuur gee, leer Lacan ons dat ons vasgevang is in 'n wedersydse en onreduseerbare dialek van vervreemding (sien par. 2.2.4).

Die spieëlfase is 'n kritiese fase in die ontwikkeling van die baba se ego. Gebaseer op die werking van die psigologie (sien par. 2.2.2) en diereielkunde (sien par. 2.2.3) het Lacan met 'n voorstel gekom dat die menslike baba deur 'n fase gaan waarin die uiterlike beeld van haar liggaam 'n psigiese reaksie veroorsaak wat aan die baba 'n verstandelike verteenwoordiging van die subjek gee. Daar is geen self voor die spieëlfase nie; dit word tydens die spieëlfase gevorm. Hoewel dit egter 'n dramatiese keerpunt in die lewe van die mens is, geskied die samestelling van die subjek hier nog slegs op visuele vlak.

In die hoofstuk is egter ook aangetoon dat die subjek nie monodimensioneel nie, maar twee posisies okkuper, een in die imaginêre, waar dit as die *moi* bekend staan, die ander in die simboliese. Volgens Bowie (1991:21) is die spieëlfase nie bloot 'n tydperk in die geskiedenis van 'n individu nie, maar 'n arena waar aspekte van die menslike subjek permanent oorlog maak. Ongeag hoe hard die ego probeer om met die subjek as 'ek', saam te smelt, gebeur dit nooit nie. Hierdie gedurige tweespalt tussen (h)erkenning en miskening in die spieëlfase is egter

nodig vir die baba om gewaar te word van haar afhanklikheid van ander en van die simboliese sisteem, wat in Hoofstuk Drie ondersoek word.

# **HOOFSTUK DRIE**

## **DIE STRUKTUUR VAN TAAL AS 'N METAFLOOR VIR MENSWEES**

### **3.1 Inleiding**

Soos in Hoofstuk Een (sien par. 1.3.2) en in Hoofstuk Twee (sien par. 2.1) aangedui, word die posisie van die imaginêre en die simboliese (of linguistiese) in hierdie studie teen die agtergrond van Lacan se komplekse definisie van menswees beskou. Sy ondersoek van strukturalisme, spesifiek van die simboliese orde wat hoofsaaklik na taal verwys, het gevolg op sy werk oor die spieëlfase, en word in hierdie hoofstuk bespreek.

### **3.2 Strukturalistiese konsepte wat gelei het tot Lacan se formulering van sy konsep van taal**

Taal het in die laat twintigste eeu belangrik geword onder skrywers om die grense af te baken tussen die bewuste en die onbewuste. Lacan was veral geïnteresseerd in die verhouding tussen die onbewuste en taal, wat hy met 'n standaard psigoanalitiese bril bestudeer het, onder andere deur te kyk hoe primitiewe kulture funksioneer. Uit sy studies oor die visie (staar) van 'n subjek (sien par. 2.2.3) het hy afgelei dat taal ontstaan op die moment wanneer die bewuste 'n verskyning maak aan die einde van die spieëlfase. Saam met sy werk oor die imaginêre, begrond hierdie tese sy beroemde teorie van die subjek: dat taal gestruktureer is soos die onbewuste (Homer 2005:33) en dat die mens gekenmerk word deur 'n "lack of being".

#### **3.2.1 Die grondbeginsels van strukturalisme**

Strukturalisme is die naam wat gegee word aan 'n periode in die Franse sosiale denke tussen 1950 en 1970. Die beweging is sterk



beïnvloed deur die strukturele linguistiek. Die teoretiese standpunte is egter ook gebaseer op die antropologie, filosofie, literêre teorie en psigoanalitiese teorie.

Strukturalisme help ons om die aard van die simboliese orde te verstaan as 'n oorkoepelende sisteem van versinnebeelding. Dit sluit die taal in wat ons aanleer om (h)erken te word as subjek, sowel as die sosiale identiteit wat deur kultuur beheer word. In hierdie ondersoek gee die strukturalisme vorm aan psigoanalitiese konsepte en voeg dit twee binêre teenoorgesteldes, kennisleer en die kennis van die wese, saam. Die strukturele linguistiek baken die vervreemde sisteem van versinnebeelding af, waarin ons onself kan verdiep. Dis 'n introspektiewe analise van die bewuste, wat die belangrikheid van struktuur teenoor funksie in die geesteslewe beklemtoon. Terselfdertyd is dit 'n teorie wat die struktuur van taal as samehangende eenheid konstitueer.

Strukturalisme is gebaseer op die insig dat die aard en die betekenis van kultuurverskynsels 'n konvensionele basis het, en nie van nature noodsaaklik en vanselfsprekend is nie; indien menslike handeling sinvol wil wees, moet dit op 'n onderliggende sisteem van konvensies (struktuur) berus wat sin moontlik maak. Enigiemand kan byvoorbeeld die verskillende handelings tydens 'n reeks gebeure beskryf, solank die persoon kennis dra van die eiesoortige tradisie waarbinne elke handeling afspeel; dus kan die betekenis van die reeks gebeure slegs in terme van die reëls wat dit moontlik maak, verstaan word. Sulke reëls reguleer nie soseer gedrag as wat hulle die moontlikheid vir bepaalde gedragsvorme skep nie. Die strukturalisme handhaaf dus die standpunt dat kultuur opgebou is uit 'n stelsel van simboliese sisteme wat op dieselfde wyse as taal funksioneer.

Hieruit vloei dat strukturalisme nie enkele tekens ontleed nie, maar die oorkoepelende sisteem van tekens of strukture. Die linguistiek verskaf 'n model om hierdie vorm van analise te doen. Strukturalisme ontleed die verhouding tussen klank en konsep, of

teken (*sign*) binne taal, en probeer verklaar hoe taal die samelewing en kultuur struktureer (Hawkes 1977:25). Strukturalisme help ons om te verstaan dat die wêreld nie uit aparte onafhanklike items bestaan nie, maar as 'n geheel saamgestel is, waarin die dele afhanklik is van mekaar (Hawkes 1977:17). Die konsep dat die wêreld uit verhoudings eerder as items bestaan, is die belangrikste beginsel waaruit strukturalisme saamgestel is (sien ook par. 2.2.1).

Volgens Fredric Jameson is strukturalisme dus:

“an explicit search for the permanent structures of the mind itself, the organizational categories and forms through which the mind is able to experience the world, or to organize a meaning in what is essentially in itself meaningless”.

Om sy konsep van die simboliese orde en die vorming van die onbewuste te konstrueer, het Lacan die strukturele antropoloog, Lévi-Strauss (1908-), se elementêre struktuur van koningskap ondersoek en die linguistiek van die Switserse linguis, Ferdinand de Saussure (1857-1913), begin lees. Die Russiese linguis, Roman Jakobson (1896-1982), se werk oor metafoor en metanomie was ook belangrik vir Lacan se konseptualisering van die subjek (*je*) as samestelling in en deur taal (Homer 2005:34).

### **3.2.2 Saussure (1857-1913): Taal en die konsep *signified***

Saussure is bekend as die vader van strukturalisme. Vir strukturaliste is die bestaan van binêre teenoorgesteldes binne taal 'n verklaring vir 'n fundamentele aspek van die mens se verstand, dit is, 'n verstand wat strukture skep (Hawkes 1977:8-16). Taal is dus nie bloot 'n kommunikasie-instrument nie, eerder 'n betekenis wat oorgedra word deur bewuste subjekte met 'n direkte ervaring van die wêreld. Hierdie betekenis is nie gebind aan objekte in die eksterne wêreld en sosiale konstruksie nie; dit kom eerder uit die struktuur van taal (Hawkes 1977:8-16).

Saussure het die meeste linguïste van sy tyd gekritiseer dat hulle 'n atomistiese benadering tot taalstruktuur gehad. Dit beteken dat hulle taal primêr verstaan het as 'n versameling van objekte soos spraak, klanke, woorde en grammatikale eindes. Hierteenoor het Saussure (Trask and Mayblin 2000:18) beweer dat taal beskou moet word as:

“... a structured system of elements, in which the place of each element is defined ... chiefly by how it relates to other elements”.

Saussure se doel was om 'n beskrywing van taal en individuele spraak soos 'n patroon van verhoudings wat 'n struktuur uitmaak, uiteen te sit. Die struktuur van taal (*langue*) is soos 'n sisteem van reëls wat 'n bordspel soos skaak beheer (Hawkes 1977:20). Die reëls bestaan onder en bo die spel self, maar het geen konkrete bestaan behalwe in die vorm van individuele spraak nie. *Langue* is dus soos die liggaam van 'n ysberg wat onder die water weggesteek is, maar vorm gee aan spraak (*parole*), waar dit wat intree net soos die punt van 'n ysberg sigbaar raak bo die oppervlakte (Hawkes 1977:21).

Op 'n meer abstrakte vlak het Saussure taal gedefinieer as 'n sisteem van tekens waaronder geluide ook tel as hulle idees uitdruk of kommunikeer. In Bal (1991:191) druk hy dit soos volg uit:

“One can conceive of a science that studies the life of sign at the heart of social life... Linguistics is only one part of this general science”.

Hy het die tekens in twee groepe verdeel naamlik die *signifier* (*signifiant*), wat na gesproke of geskrewe taal verwys, en die *signified* (*signifié*), wat op die konseptuele of betekenis dui (Foster 2005:688). Hierdie tekens staan in verhouding tot mekaar.

“The bond between the *signifier* and the *signified* is arbitrary. Since I mean by sign the whole that results from the associating of the *signifier* with the *signified*, I can simply say: *the linguistic sign is arbitrary*” (Homer 2005:38).

Saussure beweer ook dat daar oor 'n lang historiese periode 'n verandering in die verhouding tussen *signified* en *signifier* intree (Parker 1997:194). Hierdie verandering bring mee dat die *signified* kan gly ("glide") onder die *signifiers* in om so aangeheg te word aan die nuwe *signifier*. So 'n glyende aksie kan die oorheersende sisteem van tekens en die betekenis van sekere tekens verander, wat volgens Parker op 'n konneksie met Freud se bewuste en onbewuste dui.

Die sentrale vraag is wat aan die teken ("sign") sy identiteit gee as dit arbitrêr en konvensioneel is en nie gedefinieer word deur 'n essensiële bestanddeel nie (Hawkes 1977:8-16). Die antwoord is dat die betekenis van tekens (*sign*) vasgestel moet word. Saussure stel voor dat dit volgens twee baie verskillende benaderings gedoen word: 'n sinchroniese benadering met die fokus op die struktuur van taal op 'n spesifieke moment in tyd, wat die sisteem herdefinieer oor hoe ons die verlede verstaan en watter sin ons uit verskillende betekenisse maak, en 'n diachroniese benadering, waarin taal oor 'n tydperk waargeneem word en die betekenis afgelei word van hoe 'n bepaalde stuk taal verskil van ander taal (Hawkes 1977:20). Die konsep 'rooi' word byvoorbeeld onderskei deur die wyse waarop dit nie groen, blou, of geel is nie. Hierdie verskille word diakritiese verskille ("diacritical differences") genoem. Betekenis is dus 'n funksie van die verskille in die sisteem. Hierdie verskille is gestruktureer in twee dimensies: die paradigmatische of vertikale en die sintagmatiese of horisontale. Hy sê ook dat hierdie twee dimensies in horisontale en vertikale verhouding tot mekaar staan (Homer 2005:43).

Hoewel hierdie 'instrumente' van strukturalisme 'n groot bydrae tot die studie van taal gelewer het, dui dit ook op die behoefte aan verpersoonliking wat later in die psigoanalise by Lacan se definisie van menswees te vind is.

### 3.2.3 Roman Jakobson se metafoor en metonimie

Roman Jakobson is 'n sleutelfiguur in die oorbrugging tussen linguistiek en semiotiek. Terwyl die linguistiek 'n model voorsien het vir die analise van 'n gestruktureerde sisteem van taal waaruit betekenis voortgebring word, brei die semiotiek hierdie benadering uit om elke aspek van die mens se sosiale ervaring te analiseer as 'n strukturele sisteem van tekens. Linguistiek kan sonder verwysing na semiotiek funksioneer, maar semiotiek is onvoorstelbaar sonder linguistiek (Homer 2005:42).

Die gevolge van Saussure se onderskeiding tussen paradigmatische en sintagmatiese dimensies van plaasvervanging en kombinasies word duideliker wanneer Jakobson die retoriese stylfigure (beeldspraak) gebruik om die interaksie tussen die dimensies te beskryf (Homer 2005:42). Metafoor en metonimie is, soos Freud se konsepte van kondensasie ("condensation") en verplasing ("displacement"), primêre meganismes van die onbewuste (Homer 2005:42). In kondensasie word twee of meer beelde in 'n droom gekombineer om 'n saamgestelde beeld te vorm, sodat die betekenis beide van die saamgestelde beelde omvat, terwyl in verplasing die proses beskryf waarin betekenis oorgedra word van een teken na 'n ander.

Metafoor is volgens die WAT (1996: M319) "'n soort beeldspraak waarby 'n woord of frase gewoonlik 'n bepaalde saak benoem, gebruik word om 'n ander, ooreenstemmende saak te benoem en daardeur die een saak in die plek van die ander stel" sonder om 'n direkte vergelyking te maak. Metonimie is "'n stylfiguur waarby 'n saak of entiteit nie direk benoem word nie, maar deur middel van die naam van 'n ander saak of entiteit wat daarop betrekking het, daarmee verband hou of daarmee geassosieer word" (WAT 1996:M332). Omdat metafoor plaas-vervanging behels, korrespondeer dit goed met die 'paradigmatiese' van Saussure en 'kondensasie' van Freud. As 'n verhouding van kontinuïteit,

korrespondeer metonimie aan die ander kant met die 'sintagmatiese' en 'verplasing'.

Dit beteken dat Jakobson die psigiese proses van kondensasie en verplasing saamstel deur metafoor en metonimie (Homer 2005:42). Hy sien metafoor en metonimie as die karakteriserende wyse waarop teenoorgesteldes 'n stut vorm en 'n dubbele proses van seleksie en kombinasie geskied waar linguistiese tekens gevorm word. Die gegewe boodskap is 'n kombinasie van saamstellende dele gekies uit 'n bewaarplek of stoorplek van alle moontlike saamgestelde dele. Hy benoem twee hoofversteurings wat uit binêre teenoorgesteldes ontstaan: eendersheidsversteuring ("similarity disorder") en ("contiguity disorder") (Homer 2005:43). Dis treffend hoe ook hierdie twee versteurings ooreenkom met die twee retoriese stylfigure wat hier bespreek is. Dis waarskynlik hierdie insigte wat gelei het tot Jakobson se belangstelling in die probleem van afasie. Hierin word by pasiënte met eendersheidsversteuring slegs die sintagmatiese dimensie gepreserveer (Hawkes 1977:78), wat 'n onvermoë "to deal in associative relationships, such as naming, the use of synonyms, definitions..." veroorsaak. Met ander woorde, hulle kan nie die rou materiaal van metafoor hanteer nie. By pasiënte van aangrensvingsversteuring gebeur die teenoorgestelde: die sintaktiese reëls waarvolgens woorde op 'n hoër vlak georganiseer word, is verlore, as gevolg waarvan die pasiënt se spraak beperk is tot die vervanging van woorde deur metaforiese ooreenkomste. Dieselfde kom voor wanneer 'n subjek 'n tydelike moment van sprakeloosheid ervaar of 'n totale gemis van woorde het (Hawkes 1977:78).

Die reëls van metafoor en metanomie was saam met Jakobson se bevindings oor die struktuur van taal en taalvermoë vir Lacan nodig om sy struktuur van die onbewuste te formuleer.

### 3.2.4 Claude Lévi-Strauss

Claude Lévi-Strauss is sterk beïnvloed deur die strukturele linguistiek. Die analogiese denke van Jakobson is volgens hom 'n tipiese menslike denkwyse wat toegeskryf kan word aan die vermoë van die menslike psige om op 'n onbewuste vlak 'n hele reeks van abstrakte, strukturele kontraste of opposisies te genereer met pare elemente uit die natuurlike en sosiale werklikheid waarvan die kontraste almal met mekaar ooreenstem (Hawkes 1977:33). Op grond van sy navorsing oor linguistiek beweer hy dat taal die enigste sosiale verskynsel is wat onderwerp is aan ware wetenskaplike ontleding. Die navorsing oor taal delf dieper as die oppervlakkige bewuste en linguistiese verskynsels word histories ondersoek om fundamentele en objektiewe werklikhede te bereik, wat op sisteme van verhoudings dui wat die produkte van onbewuste denkprosesses is.

Omdat hy geglo het dat die konsepte wat deur linguïste gebruik is, ook gebruik kon word om te verstaan hoe aspekte van die menslike samelewing, soos godsdiens en kuns, funksioneer, het hy gepoog om sosiale verskynsels met behulp van hierdie konsepte te verklaar (Hawkes 1977:34). Lévi-Strauss (Hawkes 1977:33) wou dus weet

“whether the different aspects of social life including art and religion cannot only be studied by the methods of, and with the help of concepts similar to those employed in linguistics, but also whether they do not constitute phenomena whose inmost nature is the same as that of language”.

Lévi-Strauss het dus gepoog om die bestanddele van sosiale gedrag, seremonies, rites, familievwantskappe en totemiese sisteme waar te neem, nie as mistieke of diskrete entiteite nie, maar deur middel van kontrasterende verhoudings wat hulle deel en wat hulle struktuur analogies, gelyksoortig maak aan die struktuur van taal. Hy redeneer dat elke sosiale sisteem (koningskap, huwelike, rituele soos selfs kookmetodes) 'n deel

vorm van kultuur, en verstaan kan word as 'n soort taal (Hawkes 1977:34). Hy soek dus na algemene elemente in 'n kultuur wat slegs betekenis kry in verhouding tot ander elemente binne die gehele struktuur van daardie kultuur, net soos 'n konsep of woord slegs sin maak in hul verhouding tot ander woorde en konsepte binne die sisteem van taal. Soos linguïste elemente van die gesproke taal verstaan as manifestasies van 'n verborge struktuur van die taal, verstaan Lévi-Strauss sosiale sisteme as die manifestasies van 'n kultuur, wat die onbewuste houdings onderliggend aan die samelewing reflekteer.

Volgens Hawkes (1977:34) beskryf hy die doel van die sisteem as volg:

“to form a kind of language, a set processes, permitting the establishment between individuals and groups, of a certain type of communication”.

In sy “Elementary Structures of Kingship” 1969 (Homer 2005:34), gebruik Lévi-Strauss die term psigoanalise om die baie verskillende kodes te groepeer waaruit die menslike samelewing saamgestel is. Volgens Homer (2005:34), slaag hy in sy analise van totemisme daarin om kulture terug te voer na die struktureel-onbewuste. Met dié konsep toon Lévi- Strauss aan hoe die natuur as struktuur in die kultuur deurwerk. Elke individu en elke kultuur word uiteindelik in sy denke en handeling deur die natuur-gegewe gedetermineer. Die mens en sy kultuur moet gesien word as 'n verskyningsvorm van die natuur. Die implikasie van hierdie gesigspunt is verreikend, aangesien dit neerkom op die totale opskorting van die persoonlike bestaan van die mens.

Lévi-Strauss se analise van die koningskap-sisteem is die basiese uitgangspunt van strukturalisme. Hiervolgens is alle sosiale aktiwiteite, tot die mate dat hulle 'n sisteem van tekens met hul eie intrinsieke reëls en grammatika insluit, soos taal saamgestel. Dit beteken dat individuele aksies nie in hul eie reg verstaan word nie,



maar slegs teen die agtergrond van die sosiale verhoudings waaruit hulle spruit (Homer 2005:35).

Op filosofiese vlak is 'n implikasie van die antropologie van Lévi-Strauss dat die onbewuste struktuur nie alleen in die individu nie, maar in diverse sektore van 'n kultuur sowel as kultuur as sulks verwerklik word. 'n Belangrike kultuur-etniese gevolgtrekking wat hieruit gemaak word, is dat alle mense en alle kulture deel uitmaak van een humaniteit. Die wydverspreide Westerse kulturchauvinisme waarvolgens die oortuiging gehuldig word dat die Westerse mens 'n posisie van superioriteit beklee, is dus onhoudbaar. Dit sluit elke vorm van imperialisme, kolonialisme en rassisme in. Lévi-Strauss meen egter dat die vasgeloopte Westerse mens genees kan word deur 'n nuwe humanisme, 'n humanisme wat die fundamentele gelykheid van alle mense erken. Die grond van menslike denke en handeling is immers die struktureel-onbewuste wat as 'n logiese kontrolesistiem alle individue en alle groepe beheer.

Belangrik vir die doel van hierdie studie is dat sy teorie eers volwassenheid bereik het toe dit gekonsolideer is met psigoanalise, 'n ontwikkeling wat vir Lacan van groot belang was (Silverman 1983:3), veral vanweë die verband wat Lévi-Strauss tussen kultuur en die simboliese trek (Bowie 1991:58).

Dis egter Lévi-Strauss se insig oor die subjek as self-regerend wat vir Lacan sy eerste belangrike stap na 'n psigoanalitiese interpretasie moontlik gemaak het.

### **3.3 Lacan se interpretasie van sy nuutverworwe kennis**

In die werk van hierdie drie strukturaliste is insigte ontwikkel, begrippe gemunt en ondersoekmetodes daargestel wat deur wetenskaplikes en filosowe vrugbaar aangewend is op ander terreine as die linguistiek. Wat Lacan hieruit kon haal, het hy in 'n psigoanalitiese register, waarin die subjek die som is van die

sielkundige en psigososiale funksies wat die mens as persoon definieer, gelees moet word (Homer 2005:20).

### 3.3.1 Saussure se konsep *signifier*

Lacan stem saam met Saussure dat die verlede 'n betekenisvolle bydrae kan maak tot taal (sien par. 3.2.3), maar redeneer dat herinneringe deur 'n proses van "Nachträglichkeit" of "deferred action" werk, wat hy as volg beskryf (Lacan 1977:86):

"I identify myself in language, but only by losing myself in it like an object. What is realized in my history is not the past definite of what was, since it's no more, or even the present perfect of what has been in what I am, but the future, anterior of what I shall have been for what I am in the process of becoming."

en as volg (Lacan 1979:viii):

"I am not a poet, but a poem. A poem that is being written, even if it looks like a subject."

Lacan het ook Saussure se denke oor die struktuur van taal gebruik om die innerlike funksies van die onbewuste en die vorming van subjektiwiteit te verklaar (Grozs 1990:92). Albei beweer dat die mens gebore word in 'n wêreld waar taal reeds bestaan en dus, om tot die samelewing te behoort, verplig word om 'n plek te vind in die bestaande linguistiese orde. Soos in par. 2.4 aangetoon, begin die mens se lewe as baba met 'n sin van aaneenlopende, ongestoorde beperking, maar ervaar die baba in die spieëlfase vervreemding as sy met haar beeld gekonfronteer word. Omdat die sin van eenheid nie van binne die subjek kom nie, maar van die buitewêreld geprojekteer word, is dit hierna nooit weer veilig nie en is daar 'n konstante poging daarna om die *moi* en die *je* bymekaar te bring. Lacan se mening is dat die sin van eenheid hierna van die simboliese orde afhang.

Lacan lei hieruit af dat die subjektiwiteit aanhoudend gevorm word. Aangesien hierdie vorming geskied deur die betekenis wat aan die

*signified* 'ek' of *je* geheg is, is dit onmoontlik om 'n stabiele rusplek te vind waar die subjek weet wat sy beteken of waar sy vir haarself sin maak. Lacan (1973:194) stel dit as volg:

"The subject is always a fading thing that runs under the chain of signifiers".

Uit Saussure se glyende sisteem van *signifiers* and *signified* haal Lacan sy teorie oor die onbewuste. Hiervolgens definieer hy die onbewuste as *signifiers* en die primêre prosesse waarop die onbewuste vertrou as 'n kwinteljoen retoriese gedagtes. Betekenis word nie deur 'n woord gegeneer nie, maar deur die plek van die woord in die *signifying chain*.

### **3.3.2 Jakobson se metafoor en metonimie**

Dit was veral Jakobson se onderskeiding tussen die binêre teenoorgesteldes (ook genoem "shifters") in metafoor en metonimie wat vir Lacan gehelp het met sy teoretisering oor die struktuur van die onbewuste. Terwyl Jakobson dus die onbewuste buite die subjek konseptualiseer, beskryf Lacan die struktuur van die onbewuste soos dié van taal.

In die lig van Jakobson se werk oor linguistiek het Lacan Freud se konsep van kondensasie en verplasing verbind met Jakobson se siening van metafoor en metonimie. Hiervolgens is metafoor en metonimie 'n visuele taal wat geskep word deur visuele beelde wat nie werklik bestaan nie, dit is interaksie tussen dit wat werklik is en dit wat onmoontlik is, soos in 'n droom of fantasie. Dit bied 'n kompromie tussen die denkbeeldige en 'n steuring wat in die onbewuste onderdruk word (Parker 1997:196).

Hierdie benadering laat Lacan toe om die teenwoordigheid van die onbewuste in taal gelyk te stel aan die effek wat deur metafoor en metonimie gegeneer word, omtrent soos Freud se interpretasie van drome tekens van die onbewuste in drome in verband bring met die werking van kondensasie en verplasing (Lechte 1994:2).

Hierdeur kon Lacan finaal demonstreeer dat die onbewuste soos 'n taal gestruktureer is. Hy argumenteer ook dat die onbewuste volgens die reëls van metafoor en metonimie funksioneer.

### **3.3.3 Kingship van Lévi-Strauss**

Hoewel die bronne van strukturalisme volgens Homer (2005:35) eklekties was, is strukturalisme later onlosmaaklik met Lévi-Strauss se naam verbind. As sulks het dit wye invloed gehad. Die basiese premis was dat alle sosiale aktiwiteite gekonstitueer is deur taal.

Lacan het uit Lévi-Strauss se werk twee belangrike idees geneem. Die eerste is dat 'n enkele onbewuste struktuur die grondslag vorm vir alle koningskappe en ander sosiale aktiwiteite, en die tweede dat 'n koningskap nie as 'n gee-en-neem (give and take) proses tussen ware persone funksioneer nie, maar as 'n proses van simboliese uitruiling (Homer 2005:36). Hierdie proses kenmerk die wêreld en tree in alle aspekte van die lewe tussenbeide.

### **3.4 Lacan se gevolgtrekking oor die verband tussen die onbewuste, die simboliese orde en menswees**

Op die basis van, maar ook met kritiek oor die werk van die drie strukturaliste wie se gedagtes hierbo beskryf is, bou Lacan sy eie teorie oor menswees. Hy beskryf die verskyning van die subjek as *je* en die formulering van taal in wat hy die simboliese orde noem (sien par. 3.2.1). Volgens Lacan is dit slegs met die aanleer van taal dat die baba die simboliese orde betree en dat die baba haar plek as subjek in die simboliese verhouding van die familie en die wyer gemeenskap inneem. Volgens Bowie (1991:92) beskryf Lacan die simboliese in teenstelling met die imaginêre as:

“...the realm of movement rather than fixity, and of heterogeneity rather than similarity. It is the realm of language, the unconscious and an otherness that remains other. This is the order in which the subject as

distinct from the ego comes into being, and into a manner of being that is always disjoined and intermittent.”

Een van Lacan se sentrale teses in sy definisie van die subjek is die wisselwerking tussen die *moi* en die *je*, tussen die imaginêre (sien par. 1.3.2) en die simboliese, waarin die menslike subjek altyd gevange bly (Olivier 2004:8), omdat die twee nooit saamsmelt nie. Desnieteenstaande moet die mens die imaginêre agterlaat om as *je*, as self-artikulerende subjek, te kan funksioneer (sien par. 2.2.2).

Die simboliese is egter nie genoeg van 'n vashouplek om die rol van taal in Lacan se teorie te begryp nie, soos Bowie (1991 :47-60) en ander aandui. Aangesien Freud se onderskeid tussen “thing-presentation” (wat tot die onbewuste behoort) en “word-presentation” (wat tot die bewuste behoort) hom nie toelaat om ten opsigte van die simboliese aan die onbewuste te dink nie, word dit uiteindelik die kritiese onderskeiding tussen sy werk en Lacan s'n. Buiten die verhouding tussen 'n droomsimbool en sy universele betekenis, lyk dit nie of Freud enige ander gebruik vir die simboliese gehad het nie.

Hierteenoor konstrueer Lacan op grond van sy definisie van die simboliese nie alleen dat die onbewuste soos taal gestruktureer is nie, maar dat dit 'n prekondisie is vir die ontwikkeling van taal.

‘the moment in which desire becomes human is also that in which the child is born into language’ (Lacan 1977:103).

Die effek van die simboliese op die subjek is dus radikaal. Sodra sy die simboliese terrein van taal betree, laat die subjek die reële (sien par.1.3.1) vir altyd agter. Soos aangetoon in die beskrywing van die speëlfase is die kritieke gebeure in die vorming van die subjek volgens Lacan juis 'n visuele gebeurtenis (sien par. 2.4). Ten spyte van sy brose samehang, is die ego eerstens 'n (liggaams)beeld. Lacan voer dus aan dat die menslike vermoë tot kreatiwiteit, verbeelding en fantasie die gebruik van taal moontlik maak, maar sluit by die konsep van taal die hele sisteem van

tekens in, hetsy verbaal, visueel, gedrag of tasbaarheid (Parker 1997:191).

Hoewel die imaginêre nie vervang word deur die simboliese nie, word dit deur die simboliese bedek, en skei die subjek (*moi*) en die 'ek' (*je*) in die simboliese fase, wat die subjek transformeer tot 'n vervreemde identiteit (sien laaste aanhaling par. 2.4.2). Hierdie verandering maak van die simboliese, in teenstelling met die imaginêre (sien par. 1.3.2), 'n ontwikkelingsfase. Wanneer die subjek as *je* die simboliese betree, is die funksie van die staar om subjektiwiteit in die onbewuste denkbeeldige vlak te reproduseer (sien ook par. 2.2.4). Identiteit word dus in die simboliese orde by die toetrede tot taal gevorm (Homer 2005:28), maar is nooit volkome onafhanklik van die onbewuste nie. Soos Parker (1997:191) Lacan opsom, "the unconscious is a condition for language".

Op dié manier toon Lacan aan dat die linguistiese prosesse van die onbewuste ook aan die sosiale orde meewerk (sien par. 3.2.3), wat beteken dat die simboliese 'n totale sisteem van identifikasies of, soos Lacan dit stel, alle verskynsels van psigiese denke wat soos taal gestruktureer is, ingesluit beelde, verklaar.

Soos Bowie (1991: 56-59) dit stel:

"This category was important to Lacan precisely because it was versatile and inclusive and referred in a single gesture to an entire range of separate signifying practices. It linked, in what promised to be a coherent and durable fashion, the world of unconscious mental process to that of speech, and both of them to the larger worlds of social and kinship structure. "The Symbolic", for Lacan in the mid-fifties, is a supra-personal order..."

Omdat Lacan van mening was dat Freud se teorie (en strukturalisme) nuwe energie nodig gehad het, het hy Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson en veral Lévi-Strauss se strukturele linguistiek herlees en herskryf (Foster et al. 2004:688). Saussure se idee van 'n struktuur binne die subjek wat beheer of regeer wat

ons sê, word dus met die hulp van Jakobson se begrip van die wisselwerking tussen metafoor en metonimie en Lévi-Strauss se konsep van simboliese uitruiling deur Lacan se teorie dat die onbewuste gestruktureerd is en dat “[t]he unconscious is at once produced through language and governed by the rules of language” (Homer 2005:42), omgekeer. Die waarde van strukturalisme vir Lacan - waarvolgens taal die instrument is waardeur ‘n vormlose massa gedagtes getransformeer word tot kommunikeerbare konsepte (Parker 1997:19) - moet dus nie geringgeskat word nie.

Lacan word egter om twee redes nie as ‘n strukturalis beskryf nie, maar as ‘n post-strukturalis. Die eerste is dat die strukturalisme poog om die subjek in geheel te verklaar en as ‘n effek van simboliese strukture te beskou. Hierteenoor verstaan Lacan die samestelling van die subjek in verhouding tot die simboliese, maar beskou hy nie die subjek as ondergeskik aan die ontwikkeling van taal in die simboliese orde nie. Tweedens is ‘n struktuur in die strukturalisme altyd voltooid, terwyl struktuur vir Lacan in die simboliese orde nooit voltooi word nie; die subjek en die objek oortref altyd die simboliese (Olivier 2004:1-19).

### 3.5 Gevolgtrekking

Die konsepte hierbo het gelei daartoe dat Lacan wegbreek van tradisionele psigoanalise. Op grond van die standpunte wat hy uit die strukturalisme geformuleer het, wys hy daarop dat die simbole wat kunstenaars gebruik nie net as ikone of stylfigure beskou kan word nie, maar *signifiers* is, waardeur die subjek na vore kom.

Soos hy self sê,

“I am not a poet, but a poem. A poem that is being written, even if it looks like a subject.” (Lacan 1979:viii)

Sy teorie van menswees as ‘n “lack of being”, die strewe na voltooiing in die gebroke wêreld, die konstante interaksie tussen

beeld en taal, die bewuste en die onbewuste, vind by kunstenaars sterk weerklank. Die antwoord tot die vraag oor my stomheid, die gevoel van inperking wanneer mense vra wat my werk beteken, lê ook hierin, dat ek geskryf word, dat die beeld wat kuns word uit die onbewuste na vore kom, sonder woorde, verstrengel, meer kompleks as wat ek in woorde kan weergee. In Hoofstuk Vier word geselekteerde werke van enkele hedendaagse visuele kunstenaars in die lig van Lacan se bydrae ondersoek met die doel om vas te stel of, en indien wel hoe, Lacan se idees neerslag vind in die kunsmaakproses en die betragting van visuele kunswerke.



# **HOOFSTUK VIER**

## **TOEPASSING VAN LACANIAANSE KONSEPTE OP ENKELE WERKE VAN GESELEKTEERDE VISUELE KUNSTENAARS**

### **4.1 Inleiding**

Soos uit menige publikasies blyk (Homer 2005, Foster 2004, Olivier 2004, Bal 2001, Mulvey 1989, Betterton 1996, Žižek 1996, Grozs 1994), gebruik akademië, kuns-resenseerders en kunstenaars graag Lacaniaanse konsepte. Die doel van Hoofstuk Vier is dus om, voordat ek my nuutverworwe kennis oor Lacan op my eie werk van toepassing maak, insig te kry in hoe Lacan se teorie oor menswees spesifiek die kunsmaakproses en die betragting van visuele kuns raak. Om dié doel te bereik, word Lacan se siening van die verhouding tussen subjektiwiteit en visualiteit bespreek en die toepassing van sy werk deur Braudy in filmteorie beskryf, waarna ek enkele werke waarby ek instinktief aanklank vind, in Lacaniaanse terme interpreteer, ook wat vorm, kleur, aard, materie, ruimte, tegniek, tasbaarheid, hoorbaarheid en taal betref.

### **4.2 Lacan oor die verhouding tussen subjektiwiteit en visualiteit**

In Lacan se tyd was die heersende (Kartiaanse) siening dat die subjek van die betragter in die middel van haar eie sig staan, vanwaar sy haar visuele veld bemeester (Lacan in Bal 1991:199). In terme van die speëlfase is die moment waarop die baba sy eie eksterne beeld (h)erken en daardeur geabsorbeer word (Aha-Erlebnis; sien par. 2.4.2), egter 'n wesenlike moment vir die ontwikkeling van subjektiwiteit. Hierna word sy altyd met die skeiding tussen die subjek en die onbewuste gekonfronteer. Die verhouding tussen die subjek en haar beeld (die ander) word dus benewens identifikasie gekenmerk deur 'n aspek van vervreemding en bly altyd 'n gekompliseerde verhouding. Hierdie

noodwendige verwarring in die staar blyk duidelik uit die werk van Lacaniaanse skrywers.

In “*The Self as Other*” onderskei Efrat Biberman (2005:5) byvoorbeeld tussen die visie en die staar, wanneer sy skryf dat die oog volgens Lacan die visie vertolk wat met die imaginêre orde verbind is, en die staar iets van die reële bevat wat Lacan beweer “eludes articulation and cannot be represented” (in Biberman 2005:6). Sy voeg by dat die objek van betragting in die gesigsinstink (“scopic instinct”) altyd onskeibaar is van die starende subjek, met die gevolg dat die subjek deur die staar altyd iets van haarself in die objek vind. Ander skrywers beskryf die staar as volg:

Mieke Bal en Norman Bryson (1991:199):

“What makes both the entry into the gaze, and the subject’s subsequent occupancy of the field that the gaze forms, into a complex and conflict-ridden process, is the subject’s systematic misrecognition of the externality of the visual discourses through which it organises sight...”

Slavoj Žižek (1992:109 in Homer 2005:125):

“...the eye viewing the object is on the side of the subject, while the gaze is on the side of the object. When I look at an object, the object is always already gazing at me, and from a point at which I cannot see it.”

Sean Homer (2005:125):

There is a fundamental separation between the eye and the gaze. While ‘I’ see from only one point, I am looked at from all sides. There is a gaze that pre-exists my subjective view – an *all-seeing* to which I am subjected.

Die proses om betekenis aan ‘n subjek te gee, moet volgens Lacan dus eerder beskryf word as wisselwerking tussen beeld en taal, die subjek en die objek die *moi* en die *je*, of, soos Lacan dit self stel, “the simultaneous process of possession and dispossession in the field of vision” (in Bal 1991:200). Wanneer die mens die wêreld betrag, kom die hele *gestalt* (die subjek, die liggaam en die betrokke lewende visuele ervaring), soos in die imaginêre, dus na vore (sien par.1.3.2). Op die moment wanneer betekenis daaruit gehaal moet word, wanneer die aksie of daad van kyk getransformeer word na ‘n ‘ek sien’, ‘n staar, moet

die ervaring aan die reeds gefabriseerde simboliese orde voorgelê word (sien par. 1.3.3). Verder, in Lacan se eie woorde (in Bal 1991:200),

“...in so far as the social coherence of the visible world requires me to submit my visual experience to the operations of the visual and the verbal signifier, it obliterated me as the centre of my lived horizon at the very same moment when I seem, to myself, to occupy its heartland”.

Lacan se standpunt (in Bal 1991:200) oor die sentraliteit van die subjek in haar eie visuele veld, is dus dat:

“the subject can never be the centre of the visual field it occupies because it is obliged to coordinate its personal visual experience with the symbolic order”.

Teen hierdie agtergrond wys Lacan (Homer 2005:79) daarop dat die simbole wat kunstenaars gebruik nie net as ikone of stylfigure beskou kan word nie, maar *signifiers* van die onbewuste is, waardeur die subjek na vore kom (sien 3.3.1). Om kuns te betrag, is dus om die subjek van die kunstenaar met die subjek van die betragter te konfronteer, om te staar.

### **4.3 Die funksie van die staar**

Dit is veral in die filmbedryf dat die idee van die staar ‘n groot impak gehad het. Soos in die spieëlfase, korrespondeer die verhouding tussen die filmbetrager en die beeld wat geprojekteer word volgens Lacan (Homer 2005:28) op die skerm. In sy artikel, “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”, betrek Jean-Louis Baudry (Homer 2005:27) Lacan se psigoanalise direk in die filmteorie en toon aan dat die film en die kinematiese apparaat, soos in die Lacaniaanse dialektiek van afwesigheid en teenwoordigheid (sien 2.3.4), op mekaar reageer (Homer 2005:28). Die instrumente en die tegniese versorging van filmproduksie is dus in eie reg ‘n samestelling van betekenis. Op grond hiervan toon Baudry dan aan dat die betekenis van ‘n spesifieke film nie in die storie alleen lê nie, maar in die totale ervaring van betragting (sien ook 4.2).

Baudry (in Homer 2005:28) volg Lacan na in haar beskrywing van filmbetraging as ‘n komplekse proses van identifisering en

wisselwerking. Dis soos om in 'n donker ruimte gevange te wees (sien ook 2.4.1) en nie net met die beeld op die skerm te identifiseer nie, maar ook met die kamera en die proses van projeksie. Die kamera se posisie betrek sowel die objek van persepsie (die beeld op die skerm) as die subjek wat staar (die betragter), wat gefragmentering meebring en verwarring tussen die beeld en realiteit skep (sien 2.3.2). Hierdie verwarring moet deur die betragter ogeruim word. Die voorwaardes vir identifisering met 'n film is dus, volgens Baudry, dieselfde as vir die speëlfase om plaas te vind: fassinerings- en gevangeneskap in die beeld (sien 2.4.1) en die opskorting van die motoriese ten gunste van die visuele (sien ook 2.4.2). Hierdie insigte lei haar tot die gevolgtrekking dat die betragter op dieselfde manier staar as die vervreemde subjek of, in Lacan se terme, die "lack of being" (sien ook 2.3.4).

In hierdie sin is die filmbetrager die subjek wat betekenis skep deur die nodige verbinding te maak tussen die reeks beelde wat gesien word, en word die kinematiese subjek gevorm deur die funksie van die kamera, die projektor en die skerm. Die aaneenlopendheid van die ervaring is dus 'n kenmerk van die subjek en die subjek se verhouding met die beelde wat op hierdie verweefde manier gevorm is, eerder as van die intrige van die film.

Žižek (2007) beskryf later die rol van die apparaat as erg beperkend, wanneer hy in die film, *The Pervert's Guide to the Cinema*, daarna verwys as:

"The perversity of the cinematic apparatus with its norms and rules of social interactions - that simultaneously pre-exists and positions the spectator".

Of die betragter die apparaat egter lastig vind of nie, toon hierdie begrip van die rol van die staar dat dit nie net die film self is wat belangrik is in die vorming van betekenis nie, maar die hele filmmaak- en betragtingsproses, of, in Lacan se terme, die hele proses van besitname van en verlies aan die visuele veld (sien par. 2.3.3).

Laura Mulvey (Homer 2005:30), wat ook oor die rol van die skerm in filminterpretasie skryf, interpreteer die staar in die kinematiese ervaring

as manlik, terwyl die vrou altyd die objek van die staar is. Sy onderskei drie vlakke van staar in die kinema: die staar van die kamera as dit afneem, wat sy as voyeuristies beskryf, die staar wat inherent tot die verhaal is en gewoonlik dié van 'n manlike hoofkarakter is omdat vroulike karakters gewoonlik deur mans binne die storie self posisioneer word, en, derdens, die staar van die betragter, wat gemedieer word deur die posisies van die kamera en die hoofkarakter in die film.

Hierdie onderskeid in die rolle van mans en vroue vind volgens Mulvey ook in taal neerslag (Silverman1983:222-225). Teen die agtergrond van Lacan se konsep van "*signifier of difference*" (Silverman 1983:225), beweer Mulvey dat die manlike geslag in 'n patriagale, fallosentristiese samelewing die dominerende geslag is wat orde aan die wêreld gee en die konsepte van die samelewing beheer. Omdat hierdie diskoers 'n manlike subjek as die kern van alle sosiale interaksies veronderstel, is die linguïstiese sfeer 'n manlike domein (Silverman1983:223). Hierteenoor is die vrou se liggaam die draer van haar betekenis. Vroue bestaan slegs in verhouding tot kastrasie of die vrees daarvoor, of 'n sin van moederskap. Haar baba is dus die enigste wyse waarop sy kan deelneem aan die simboliese orde. Mulvey (1989:140) kom hieruit tot die slotsom dat:

Woman then, stands in the patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his phantasies and obsessions through linguistic command by imposing them in the silent image of women still tied to her place as a bearer of meaning, not maker of meaning".

Teen hierdie agtergrond van miskenning, beweer Mulvey dat hoofstroom-kinema vir die betragter 'n funksionele rol vertolk, net soos die staar dit vir die baba in Lacan se speëlfase doen (sien par. 2.4). Dit gebruik taal en beelde om die patriagale kultuur uit te beeld, waardeur dit die manlike ego bevredig en versterk en terselfdertyd die begeerte van die vrou onderdruk. Ten spyte daarvan dat die funksie is om plesier te verskaf, is die ontmoeting dus, soos in die Speëlbeeld, fundamenteel vir die vorming van identiteit.

Met hierdie insigte skep Mulvey 'n nuwe taal van begeerte (sien par. 2.3.4). Die vraag wat sy identifiseer, is of vroue permanent vasgevang is in die betragter se staar, en of daar 'n uitkoms is. Die vraag is egter 'n onderwerp vir 'n nuwe studie.

Wat uit die filmteorie vir hierdie studie van belang is, is dat dit die invloed van die Lacaniaanse staar op die visuele kuns ontleed. Dit bevestig dat die betragter nie alleen hedendaagse kuns met meer begrip van menswees kan vertolk nie, maar dat die ou meesters opnuut geïnterpreteer kan word. As daar *signifiers* in kunswerke teenwoordig is, kan die betragter as subjek in die proses van betragting met die subjek van die kunstenaar in verbinding tree, solank die betragter bewus is van die fantasie wat met die staar gepaard gaan.

#### **4.4 Subjektiviteit en die staar in die werke van enkele visuele kunstenaars**

In hierdie afdeling probeer ek die betragtingsproses in Lacan se terme bewustelik toepas op die werk van kunstenaars met wie ek by die eerste aanskoue instinktief aanklank gevind het, selfs waar ek aangewese was op foto's en afdrukke van hul kunswerke. As ek my opwinding oor (en plesier in) hulle werk op 'n koherente manier met ander kan deel, kan ek dalk ook leer om minder sku te wees om iets oor my eie werk aan betragters te kommunikeer.

##### **4.4.1 Jannis Kounellis**

Jannis Kounellis (1936-) is in Piraeus, Griekeland gebore. Hy studeer en vestig hom egter as kunstenaar in Rome. Aanvanklik het hy as skilder gewerk, maar sy skilderye het later beeldhouagtig geword deurdat hy gevonde objekte daarin geplaas het. Omdat die materie wat ek in my kuns gebruik ook nie normaalweg in kunswerke voorkom nie, is dit veral sy materie wat my opgeval het.

In 1960 gebruik hierdie kunstenaar in 'n kunswerk (Fig. 4.1) nederige handgerolde loodvelle wat effens af van horisontaal af teen ses enorme staal-installasies gepak is, amper soos rolle materiaal of ander items in 'n fabriek gepak word. In teenstelling met die aard van die materie, lyk die rolle sag en mooi. Die herhaling van die rolle wat gedurig agter die skerm wegraak, vestig die aandag op die broosheid van die mensdom. Verwys dit dalk na mense wat as gevolg van oorloë verdwyn? Die grys eentonigheid verteenwoordig die gestrooptheid van die werk (en die psige?) van die werkersklas. Die installasie is dus nuut, anti-tegnologies en sosiaal-betrokke. Om dié redes het sy werk ook geen titel nie: die kunstenaar wil nie met konvensionele (duur) kunsvorms en -ruimtes kompeteer nie. Hy wys juis met sy materie dat werkers wat met hierdie items werk, ondergeskik geag word deur die maatskappy en toon terselfdertyd sy deernis vir werkers en sy weerstand teen die eksklusiwiteit van steriele, gemanipuleerde kunsklokale oordra. Interessant dan ook die opmerking van Christov-Bakargiev (1998:107) oor Kounellis se uitsonderlike gebruik van materie: "Kounellis continued to *build his vocabulary of materials*, introducing smoke, shelving units, mounds of coffee grounds and coal, as well as other indicators of commerce, transportation and economics". Sy/ hy lees dus Kounellis se beelde soos taal.

Die spanning tussen die objek en die materie wat my onmiddellik aangetrek het tot Kounellis se werk, skep nie alleen by die betragter visuele ongemak nie, maar gee 'n aanduiding van die kunstenaar se geskiedenis. Forster et al. (2004:511) skryf byvoorbeeld dat Kounellis 'n lid was van die kunsbeweging, Arte Provera, wat in 1960 in Italië ontstaan het. Hierdie kunstenaars het van 'n landelike afkoms getransformeer om 'n ernstige sosiale rol te speel, en het hulself as politieke kunstenaars beskou. Om die kontras tussen die swaarkry van die werkersklas en die rykes in Italië te verteenwoordig, het hulle industriële materiale wat nie normaalweg deur kunstenaars gebruik word nie ("non-art materials") gebruik om hul kuns te skep. Hierdeur onderskei hulle hul werk van dié van die voor-oorlogse Italiaanse *avant garde*,

teken beswaar aan teen die eksklusiwiteit van die kunswêreld van hulle tyd en toon aan dat kuns ook politieke standpunte kan oordra.

#### 4.4.2 Kiki Smith

Kiki Smith is gebore in 1954 New Jersey. Vir haar gaan die kunsmaakproses oor intuïsie, ondervinding en die bevrediging van nuuskierigheid. Wat my oor haar werk prikkel, is hoe sy die kwaliteite van nutgevonde materie omarm en manipuleer om nuwe lewe in die materie te blaas.

In haar werk, "*Nervous Giants*", (1986-1987; Fig. 4.9), gebruik sy byvoorbeeld sagte moeseliën-doeke en bedlakens om nege enorme panele te maak, waarop sy op 'n ruwe manier met onafgewerkte steke reuse anatomiese beelde borduur. Die mensefigure is manlik en sterk, maar tegelykertyd deurskynend, diagrammaties, amper asof Kiki die senuweesistiem of geraamtes wou skets. Dit is egter ook tasbaar, asof 'n betragter daaraan sou kon raak, wat op die fisiologiese dui. Saam hiermee, help die slim manier waarop sy skaal gebruik, om die magspel van die man uit te beeld. Die werk hang skouer teen skouer soos wagte wat iets bewaar. Die feit dat hierdie sterk installasies met 'n vroulike handvaardigheid gemaak is op fyn deursigtige doek wat in die geringste luggie swaai, beklemtoon die kontras tussen manlike lewenskrag en die kwesbaarheid van die vrou, iets wat Kiki ook in ander werke aantoon. Opvallend van hierdie werk is egter die wyse waarop sy die betragter deel maak van 'n ruimte waar nuwe grense moontlik word (sien ook par. 2.3.3 en 2.4.1).

Kiki is bekend vir die volume van haar werk (Engberg 2006:19). Soos vroue maak, woel en werskaf sy aanhoudend, maar in haar geval gebruik sy die tradisionele vroue-aktiwiteite soos borduur, papier-mâché en kleursel om kuns te maak. Hierdie nederige materiale is haar merk, die manier waarop sy haar subjektiwiteit na vore bring. Sy noem haarself dan ook 'n "housewife artist" (Engberg 2006:19), omdat haar huis haar studio is, iets waarmee ek maklik identifiseer.



Smith se eie woorde, “that you choose materials just the way you’d choose words”, eggo Lacan se beroemde uitspraak dat die onbewuste gestruktureer is soos taal (Engberg 2006:19; sien ook par.3.5). Materie vorm duidelik deel van haar komplekse en baie persoonlike woordeskat. Met ‘n nominale gebruik van taal speel sy die biologiese af teen die sosiale, die estetiese teen die wetenskap, die manlike teen die vroulike. Die betragter kan nie anders om gefassineer te wees met haar werk nie.

#### **4.4.3 Marcel Duchamp**

Marcel Duchamp (1887-1967) is ‘n Fransman wat tot sy dood in Amerika gewerk en gebly het. Hy word geassosieer met die Dada- en Surrealisme-beweging. Hoewel duisende boeke en artikels oor sy kunswerk en filosofie gepubliseer is, dra hierdie interpretasies net by tot ‘n groter misterie. Self verkies hy om dit as nuwe skeppings en refleksies van die interpreteerder te beskou.

Omdat my werk ook die skep van klere behels, lok die onderbaadjie in *Onderbaadjie* (1957, Fig. 4.2) my dadelik nader. Die objek is van groen wol en het vyf loodagtige knopies, wat die letters TEENY, Duchamp se vrou se noemnaam, dra. Die alledaagse, bruikbare kledingstuk, ‘n objek wat na aan die liggaam gedra word, wat die liggaam beskerm, verpersoonlik vir Duchamp die huwelik. Die feit dat hy nie die onderbaadjie wegpak in die kas, waar dit onvoltooid en waardeloos, sal wees, nie, maar dit dra, wys dat die huwelik ‘n sosiale instelling is wat vir hom waarde het. Die onderbaadjie is met die eerste opslag ‘n metafoor vir die beskerming van die huwelik, maar die moment waarop een van die twee lede van die huwelik dit sou aantrek, sou dit die huwelik self word. Deur die kledingstuk te dra, assimileer of integreer die subjek daarmee, word sy visueel sigbaar en word so self die kunswerk (sien par. 3.2.2 vir die verduideliking van metonimiese verplasing), wat geweldige waarde aan die doodgewone kledingstuk toevoeg. As dit nie gedra sou word nie, sou die waarde daarvan slegs wees wat ‘n mens daarvoor sou betaal in ‘n winkel, maar nou het dit betekenis, dra dit iets

van die kunstenaar saam. Duchamp gee sy eie subjektiwiteit saam met die kunswerk as geskenk en hy gaan ook verder as die konvensionele kuns van sy tyd, en gee 'n nuwe betekenis aan kuns. So maak hy dit moontlik vir die betragter om sy kuns te lees, te voel en deel te word daarvan.

Volgens Schwarz (2000:808), is *Onderbaadjie* 'n objek wat deur Duchamp as deel van sy reeks, "Readymades", geskep is as trougeskenk vir sy vrou. Dit is dus nie net 'n metafoor vir die huwelik in die algemeen nie, maar meer spesifiek vir sý huwelik. Die letters op die knopies spel dus op een of ander manier haar naam agterstevoor. Aan Duchamp se vrou se lyf, kry die alledaagse kledingstuk onskatbare persoonlike waarde, omdat dit sy getrouheid aan sy vrou weerspieël.

Die werk daag dus die betragter uit om die wisselwerking tussen voltooidheid en onvoltooidheid (sien par. 3.4), tussen dra en nie dra nie, raak te sien. Die uniekheid daarvan is dat 'n subjek nodig is om dit vir die betragter verstaanbaar te maak, 'n spesifieke individu moet teenwoordig wees, die Duchamp "Readymade" wórd eers as dit aangetrek word.

Volgens Schwarz (2000:808) het Duchamp self uitgeroep:

"Imagine! A readymade which walks, talks and even writes about itself -  
Yes, I am wearing the Vest at this instant! It is a triumph of creation that  
Marcel has never equaled, and one Modern Science cannot match."

Op hierdie noot kan die betragter miskien met die kunswerk identifiseer, en dit oorweeg om die baadjie metafoories aan te trek of nie aan te trek nie. Al bereik die werk elke persoon op 'n unieke wyse, ontmoet die subjek van die betragter elke keer as dit gebeur, die subjek van die kunstenaar.

#### **4.4.4 Onbekende kunstenaar**

"Voice-Overs" is die titel van 'n uitstalling van Afrika-kuns uit die Standard Bank-versameling, wat van 30 Maart tot 1 Mei 2004 in die Standard Bank-gallery in Johannesburg plaasgevind het. Die skrywers van "Voice-Overs: Wits Writers Exploring African Artworks" (Nettleton et

al. 2004) beweer die uitstalling is gereël in 'n eerste poging om die estetiese kwaliteite van Afrika-kuns in 'n opvoedkundige milieu te ondersoek. Baie van die kunstenaars is onbekend of anoniem en word slegs deur hulle stam of plek van afkoms benoem (Côte d'Ivoire, Swazi, Ndebele; Nettleton et al. 2004:70, 88 en 90 onderskeidelik) of deur die soort objek wat hulle gemaak het (Group of headrests; Nettleton et al. 2004:88). Hoewel objekte volgens Davidson (in Nettleton et al. 2004:26) nie eintlik praat nie, verpersoonlik hulle egter 'n universele menslike aksie in hulle fisiese teenwoordigheid wat ons uitnoui om visueel, emosioneel en intellektueel te reageer. As hulle kon praat, erken hy, sou hul dalk ander stories vertel het, dalk van vervreemding, wat die konteks sou verander en die waarde van die uitstalling sou verskuif. Davidson meen egter dat die uitstalling dalk nuwe betekenis aan die 'stemme' kan toeskryf, en hulle dus nie stilgemaak of geïgnoreer behoort te word.

Wat my persoonlik van die uitstalling interesseer, is die akademiese belangstelling wat dit tot stand gebring het en die gebruik van Lacan se gedagtes in die interpretasies van die geselekteerde werke. Wat die werk wat ek op hierdie ondersoek van toepassing wil maak egter betref (Ongetiteld 1940/1950; Fig. 4.4), is dit die ooreenkoms met my eie werk wat inhoud (kledingstukke) en intensiteit (die harde werk wat die kunsmaakproses verg) betref, wat my fassineer. Uit watter hoek ek ookal na die werk staar, kan ek nie die begeerte van die subjek miskyk nie.

Die werk bestaan uit 'n helderpienk gestreepte onderbaadjie en 'n gordel, oftewel 'n Xhosa "*ibhiliroti*", wat van klein kraletjies gemaak is en by Duchamp se onderbaadjie en my eie werk aansluit. Hoewel die onderbaadjie en gordel van glaskraletjies gemaak is en dus tasbaar, selfs swaar, is, het dit nie die tradisionele geometriese patroon nie. Wat my eerste aan die werk opgeval het, is die kleur. Nie alleen is pienk 'n vreemde kleur in Afrika-kuns nie, maar dis sterk en modern. Om turkoois en swart as aksente te gebruik teen die helderpienk agtergrond, toon 'n besondere estetiese aanvoeling. Ook so die verskil in breedte en die effens lossere weefwerk van die skouerbande. Die ontwerp en die eweredig-gespasieerde strepies is fyn beplan om die staar van die

betragter vas te vang in 'n spel tussen horisontale en vertikale lyne, wat spanning skep. Hierdie spanning bring beweging in die werk teweeg, en vestig die aandag op die enkele rye wit kraletjies op 'n swart agtergrond wat eentonigheid vermy. Die besonderhede van die knopies verskaf rykheid aan die werk, en lok die betragter om die kledingstukke self aan te trek.

Die vorm van die twee items boots Europese onderklere van die tyd na. Ook interessant vir die Westerse betragter is die feit dat die werk 'n manskledingstuk blyk te wees (Bunn, in Nettleton et al. 2004:40). Hieruit lei 'n mens af dat dit waarskynlik deur 'n vrou gemaak is. Die handvaardigheid wat nodig is om so 'n werk te vervaardig, en die intensiteit van die besonderhede toon dat die stuk harde werk geverg het en waarskynlik vir 'n spesiale geleentheid geskep is.

Bunn (in Nettleton et al. 2004:40), wat die werk teen die koloniale agtergrond van Afrika interpreteer, beskryf die kledingstukke selfs as spoggerig. Hy noem dat hulle uit die twintigste eeu dateer, wat bevestig dat die kunstenaar blootstelling aan Westerse kleursamestellings sou kon gehad het. Aangesien niks bekend is oor die herkoms van hierdie kledingstukke nie en vanweë die kunstenaar se afwesigheid wonder Bunn hoe dit vermy kan word dat die objekte bloot "etnografies" gelees word. Hy verwys na die koloniale vooroordeel of veragting teen die kleure pienk en lemmetjie-groen, waarvan swart mense baie sou gehou het. Die fassinering van Xhosas met Murano-krale – ook iets waarop kolonialiste, wat krale as waardeloos beskou het, sou kon neersien – het 'n onseker plek in die ekonomie gehad. Die gebruik van helderpiek sou volgens Bunn dus 'n teken kon wees van simptomatiesse woede ("symptomatic anger") wat ontvank het as gevolg van 'n persepsie dat vroulike intimiteit deur kolonialiste op onvanpaste wyse herontploo word. Die pienk sou die brose wit liggaam ("the fragile white body itself") kon verteenwoordig: terwyl die kontras tussen die krale en donkerbruin velle estetiese plesier verskaf, is dit egter nie vir die wit subjek beskikbaar nie.

Bunn wend ook vir sy interpretasie kennis aan wat hy uit die argief put. Die groter wit kraletjies verteenwoordig byvoorbeeld vir hom oë wat

volgens die Xhosa-tradisie kyk. Die vrou wat hierdie self-gemaakte kostuum as 'n geskenk vir haar man gegee het om te dra as hy in die vuurlig dans, hou hom dop. Vir Bunn verteenwoordig die oordrywing van die liefdesverhouding tussen die rand van die kledingstuk en die vel wat dit kontrasteer, haar begeerte wat na haar terugstaar. Op hierdie manier ontmoet hy, soos ek, die subjek van die onbekende kunstenaar en gee nuwe betekenis aan haar werk. Dit is dus wel moontlik vir subjekte om, natuurlik met die nodige nederigheid, of in Lacan se term, 'gestrooptheid', oor kulturele grense heen te ontmoet.

#### **4.4.5 Willem Boshoff**

Willem Boshoff (1951-) is 'n Suid-Afrikaanse kunstenaar wat al internasionaal naam gemaak het (Vladislavić 2005:124). Hoewel hy meer bekend is vir sy werk met taal, wat hy in sy groot installasies in 'n sosiale verband bring, is die belangrikste kenmerk van sy werk vir my juis sy spel, die wisselwerking tussen tussen beeld en taal, tussen *moi* en *je*, tussen visuele gedigte en beeldhouwerk. Aan die een kant werk hy konseptueel en is sy hoofverwysings woordeboeke, botaniese name en middeleeuse of *avant garde* musiek. Hy gebruik ook dikwels wat hy self 'taalsisteme' noem, om die betragter van die ontmagtiging van sekere sosiale groepe bewus te maak of om die broosheid van ekologiese sisteme te beskryf (Vladislavić 2005:54, 98). Aan die ander kant werk hy met tasbare materie, staal, klip en marmer, hout, sand, glas en papier.

Sy werk, "Blind Alphabet" (1991-2000; Fig. XX), vertoon sy sensitiwiteit oor en die verknorsing van minder-bevoorregtes by uitstek. Dit bestaan uit 338 tasbare skulpturale werke uit hout. Die handgrootte objekte het verskillende interessante vorms, en word elkeen in sy eie kissie gebêre. Elke kissie het 'n deksel waarop daar in Braille staan dat blindes welkom is om die werk aan te raak. Volgens Vladislavić (2005:58), herbevestig hierdie aspek van die werk die integriteit van aanraking. Blindes kan ook 'n komplekse stuk oor die werk in Braille lees. Die feit dat siendes

meesal nie die Braille kan lees nie en net mag kyk, maak hulle bewus van die probleme waarmee blindes in die alledaagse lewe gekonfronteer word. Boshoff se konsep help so die siendes om die behoeftes van ander raak te 'sien'. Sy werk is egter nie voor die hand liggend nie. Hy sê self dat sy doel eerder is om verwarring te skep waaruit die betragter kreatief betekenis sal skep (Vladislavić 2005:15).

Die werk wat egter meer spesifiek vir die doel van hierdie studie betrek word, is "32000 Darling Little Nuisances" (2003; Fig. XX), waardeur Boshoff se breë spektrum van belangstellings, veral in die historiese, duidelik word. Die groot helder, kleurvolle en realistiese portrette van die laaste vyf Britse monarge, van Koningin Victoria tot by Koningin Elizabeth II, hang laag teen die muur net bokant die vloerlys. Die monarge vertoon trots en hulle name is duidelik leesbaar. Die betragter se oog word egter opgetrek na die groot polistireenblaaie wat skuins bokant die portrette aangebring is. Hierop is 1142 deursigtige plastiekstrokies geplak, waarop onleesbare woorde verskyn. Op die vloer onder die foto's lê 'n groot vel spieëlfilm. Die werk is 3 meter hoog en 8.4 meter wyd en die polistireenvelle hang 2 meter van die muur af. Elke portret is 110cm by 160 cm.

Dis egter eers as die betragter in die spieël op die vloer kyk dat hy/sy bewus word dat dit wat voorheen onleesbaar was, die name van kinders is. Volgens Boshoff (Ongedateer), is dit al die name van die kinders wat in die Bethulie-konsentrasiekamp gesterf het. Sprekend is die feit dat die kamp sestig kilometer van die Boshoff-familieplaas af was en daar veertien Boshoffs is onder die name van die kinders wat daar gesterf het. Boshoff skram nie weg van die feite nie. Hy noem dat daar onder die name in die spieël verskeie is wat slegs as 'baba' aangeteken is. Hierdie woord verteenwoordig die swart babas wat ook hier gesterf het, maar wie se name nooit aangeteken is nie. Die name van die monarge kan nie in die spieël gelees word nie, en hulle portrette vertoon troebel. Die gebruik van die spieël beteken dat die name onleesbaar móét wees; wat gebeur het, is teen die norm van menslikheid. Wat die monarge sienderoë laat verbygaan het, is te groot om te vergeet. Benewens die

feit dat die Bevelvoerders volledig bewus was van die daad (onder andere van verkragting) wat die Britse soldate gepleeg het en self opdrag gegee het vir die *scorched earth*-beleid (Pretorius 2001:11), is Boshoff se intensie om eendag hierdie uitstalling in London toe te neem. Hieruit is dit duidelik waarom Boshoff voorstel dat die werk tot twintig keer die huidige grootte vergroot moet word: om reg te laat geskied aan groot getal gestorwenes (Boshoff Ongedateer).

Maar Boshoff gaan verder: die name kan wel deur die oë van die monarge gelees word. Hiermee dwing hy die monarge om te kyk, sê hy vir hulle dat die dood in hulle oë reflekteer. Hy laat die name deurskyn om te wys op die kindertjies se kwesbaarheid en weerloosheid. Dis hier waar die kunstenaar se subjek na vore tree, sy omgee oor die wandaad teen kindertjies na vore kom, sodat die betragter hom kan ontmoet. Om aan die betragter 'n boodskap van werklike betekenis te bring, herrangskik hy taal op so 'n wyse dat hy die betragter nie direk konfronteer nie, maar haar aanmoedig om hom op 'n onbewuste vlak van beeld-taal te ontmoet. As dit gebeur, is die boodskap treffend en blywend.

In die breë verteenwoordig die werk al twee-en-dertig duisend wit en swart kindertjies wat tydens die Anglo-Boereoorlog in konsentrasiekampe gesterf het (Boshoff Ongedateer). Die titel van die installasies verwys na die woorde van Koningin Victoria wat, toe sy ingelig is oor die talle kinders wat tydens die Anglo-Boereoorlog in konsentrasiekampe in Suid-Afrika sterf, gesê het dat “[c]hildren are such darling little things, but they can be a terrible nuisance” (Boshoff Ongedateer). Ten spyte daarvan dat hulle ingelig is oor die wreedhede wat tydens die Anglo-Boereoorlog deur die Britse magte gepleeg is, het die vyf Britse monarge wat in die twintigste eeu regeer het, geweier om verskoning te vra vir die oorlogsmisdade wat in Suid-Afrika gepleeg is (Boshoff Ongedateer).

'n Mens mag wonder hoekom Boshoff hom, meer as 100 jaar na die oorlog, nog op die terrein van die Anglo-Boere-oorlog begewe. Maar die kunstenaar beskryf self (Boshoff Ongedateer) hoe Britse name vandag nog in ons omgewing ingewef is. Boshoff woon byvoorbeeld in King

Edwardstraat, Kensington, Johannesburg, 'n voormalige 'wit buurt'. Die naam van die woonbuurt is ontleen aan "Kensington Palace", waar Koningin Victoria grootgeword het en lede van die Britse familie vandag nog woon. Die straat is vernoem na Koning Edward VII, wat sy moeder, koningin Victoria, in 1901 opgevolg het. King Edwardstraat kruis met Roberts Avenue. Frederick Sleigh Roberts was vir die eerste deel van die oorlog die Britse hoof-bevelvoerder. Verder aan lê Kitchener Avenue, wat vernoem is na Horatio Herbert Kitchener, die Britse bevelvoerder wat in November 1900 vir die tweede deel van die oorlog by Roberts oorgeneem het. Hierdie twee bevelvoerders is deur die meeste skrywers oor die oorlog as oorlogsmisdadigers beskou oor die onmenslike dade wat tot die dood van 42,000 gevange burgers in die konsentrasiekampe gelei het (Vladislavić 2005:32). Tog word hulle, ten spyte van hulle oorlogsmisdade, steeds op hierdie wyse vereer.

Boshoff se werk toon by uitstek hoe daar altyd iets van 'n kunstenaar deur sy werk skyn (sien par. 4.2). Hy is egter jare lank in Suid-Afrika misken as kunstenaar, selfs nadat hy al internasionaal gerekend geword het. Al wat hieruit verstaan kan word, is dat dit vir betragters moeilik kan wees om oor kultuurgrense heen sin te maak uit die simbole (*signifiers*) wat 'n kunstenaar gebruik. Omdat die *aha Erlebnis* uit die ontmoeting van subjekte gebore word (sien par. 4.2), is taal dus soms nodig om die betragter op die spoor te plaas.

#### **4.4.6 Louise Bourgeois: Installasies vir die Klooster Couvent d' Ô in Bonnieux**

Louise Bourgeois (1911-) is ook in Frankryk gebore, maar werk en bly vandag nog in Amerika. 'n Installasie, wat Bourgeois as vyf-en-negentigjarige uitgevoer het (Fig. 4.3 tot 4.8, 2002), spreek my as vrou sterk aan. Die installasie is in opdrag vir die Klooster Couvent d' Ô in Bonnieux, wat in 1605 gebou is, gemaak. Die werk bestaan uit vyf unieke beelde wat op hul eie kan staan, maar saam in een uitstalruimte



gegroepeer is om die kunstenaar se versugting na spirituele verdieping en meelewing oor te dra.

Die eerste beeld is 'n kruis waarvan die horisontale balk vervang is met uitgestrekte hande. Die hande is nie geslote nie, maar oop en verwelkomend. Die kruis "staar" na 'n groot, maar eenvoudige, bieghok met 'n bieghok – die tweede beeld - waaruit die betragter kan aflei dat dit sy/haar bestemming moet wees. Binne-in die bieghok is 'n stel biddende hande wat hoofsaaklik aan 'n kruisiging en aan innerlike wroeging herinner, maar vir die ingeligte ook aan Rodin en Dürer se werke. Bourgeois visualiseer hiermee vir die betragter wat hom of haar te doen staan in die bieghok.

Die derde beeld is 'n madonna van sagte pienk materiaal wat deur 'n deursigtige klok toegemaak of afgesonder word, terwyl sy borsvoed. Dis welbekend dat pienk vroulikheid, erotiek en vrugbaarheid simboliseer. In teenstelling met die klok, is die madonna sigbaar, maar onhoorbaar, soos dikwels in die kerk met moeders gebeur. Terwyl die klok mense na die kerk lok, moet sy haar huishoudelike take vervul. Hierdie is duidelik 'n verwysing na die afsondering wat vroue dikwels ervaar wanneer hulle borsvoed.

Die vierde beeld, 'n doopfont van marmer wat ook ligpienk is, en nie 'n druppel heilige water bevat nie. Aan die binnekant van die bak is ses vroueborste uitgebeitel. Die kontrastering van die borste, wat gewoonlik versorging en selfs erotiek verteenwoordig, met die koue marmer verteenwoordig die verlies aan menslike warmte. Soos in vroeër tye, verteenwoordig die borste oorfloedigheid en die vrugbaarheid van werkervroue, wat 'n kenmerk is van Bourgeois se beelde. Hierdie beelde is so diep geborge is in haar eie subjektiwiteit as vrou, moeder en kunstenaar dat haar diep betrokkenheid met haar eie psige visueel sigbaar word in haar kuns.

'n Klein brons spinnekop voltooi die installasie. Die spinnekop, wat teen die muur uitklim om haar web te spin, beskryf die arbeid van vroue wat spin en weef (soos ek my kuns bedryf) om hul kinders te beskerm. Die

web kan egter, soos die mag van die kerk, dui op ondersteuning of op gevangenskap. In my eie staar laat die werk my besef hoe gevange ek in my eie broosheid is.

Die vreemdheid van die aardse beelde in 'n klooster, die kontras tussen Bourgeois se werk en die formalisme van ouer werke in die katedrale en kloosters van Europa, dui op die vervreemding van die kerk van sy lede, meer spesifiek van vroue. Haar werk getuig dus van universele insigte, wat haar toelaat om namens 'n geslag van vroue te praat. Dis asof sy 'n taal praat, waarmee ek uit my eie ervaring dadelik kan identifiseer. Sy interpreteer bestaande *signifiers* opnuut om die betragter met die gefragmenteerdheid van menswees te konfronteer en hulle na die bieghokkie te verwys. In dié sin spruit haar beelde uit die onbewuste, ontmoet sy die betragter visueel deur haar eie subjektiwiteit en lei sy hulle om hulself innerlik te ondersoek. Hiermee stel sy die buitensporigheid en oordadigheid waarin die moderne wêreld en die kerk hulself laat vasvang, aan die kaak.

As 'n mens leer dat Bourgeois se pa 'n tapisserie-herstelbesigheid gehad het (Storr et al. 2003:93), en dat haar verhouding met hom nie goed was nie (Storr et al. 2003:131; Bernadac 1996: 90), verstaan 'n mens beter waar die gevangenskap in haar pienk geweefde beeld vandaan kom. Sy druk haar pyn as volg uit (in Kotik 1994:25):

“When I was growing up, all the women in my house were using needles. I have always had a fascination with the needle, the magic power of the needle. The needle is used to repair the damage. It's a claim to forgiveness.”

Hierteenoor dui die geskiedenis van die klooster egter op die moontlikheid van bevryding. Met hierdie werk, weef Bourgeois voort in hierdie tradisie, waarvolgens Petrarca (1327) sy kompulsiewe liefdesgedigte aan die ene Laura en die Marquise de Sade vierhonderd jaar later sy vrydenkende prosa, hier kon skryf.

## **Louise Bourgeois: Liplose Kopbeeld**

Soos in Hoofstuk Een gemeld, is die liplose kopbeeld (Ongetiteld; 2002 Fig. 1.1), waarvan 'n afdruk op die voorblad van hierdie skripsie verskyn, die vertrekpunt vir die ondersoek. Die gesig, wat gemaak is uit stukke tapisserie wat aan mekaar vasgewerk is, is vir my die treffendste van haar kunswerke. Die materiaal is sterk, maar op plekke verweer. Soos in die fynste tekstiel, trek die drade egter nie van mekaar af weg nie, maar weerstaan die aanslag van die naalde. Tog is beeld nie bestand teen verwering nie, net soos die tapisserie verweer lyk en is, het die tyd ook haar gedagtes verweer van haar verlede, dit raak vaag en onduidelik. Klein gaatjies dui daarop dat geringe herstelwerk nodig is en in die toekoms weer mag nodig wees. Dit herinner aan naaldwerk, wat 'n merk van vroue is, en ontspring duidelik (soos in 4.4.6 ook aangetoon) uit haar persoonlike geskiedenis.

Die lewensgrootte kop staar verslae, popagtig, nie lewend nie, met dooie oë wat nie werklik kan sien nie. Daar is 'n pyn aanwesig, die pyn van menswees, wat die subjek tegemoet kom. Die visuele beeld is geweldig sterk en lei die betragter dadelik na die afwesigheid van spraak, 'n soort stomheid. Die vraag ontstaan hoekom die subjek van woorde beroof is. Die verband tussen Bourgeois se werk en die materie wat sy gebruik is intrinsiek verbind, maar lyk of dit versteur is deur 'n onvoorsiene faktor. Wat die betragter met die aanvanklike betragting van die liplose kopbeeld sien, is nie die volle storie nie. Daar is geheimsinnigheid; die moontlikheid bestaan dat iets toegemaak of weggesteek word. In haar werk. Wat sou dit kon wees?

Die feit dat Bourgeois net 'n gedeelte van die liggaam gebruik, verwys na die lewe wat gefragmenteer is. Die subjek wat na vore kom, is gefragmenteerd; dit lyk of die kunstenaar besig is om iets te herstel. Die manier waarop sy haar werk aanmekaar weef reflekteer moontlik die gefragmenteerdheid van haar psige. Dit lyk amper asof sy met haar stekies haar eie realiteite bymekaar probeer hou. Deur die geometriese patrone van haar tapisserie probeer sy herinneringe terugwerk in haar psige.

Volgens Storr et al. (2003:106), het Bourgeois se vader 'n verhouding met haar Engelse onderwyseres gehad. Aangesien die tutor in hulle huis gewoon het, was sy ontrouheid teenoor haar moeder vir almal sigbaar, "in die gesig". Haar moeder se stille verdraagsaamheid het haar ontstel, maar as kind het sy nog nie genoeg woordeskat besit om hierdie volwasse wêreld te beskryf of te hanteer nie. Sy is dus verwar deur die drie ouerlike figure in haar opvoeding en beskryf gevolglik haar verhouding met die drie figure as kompleks en pynlik (Storr et al. 2003:106), veral omdat sy voel dat die tutor teenoor haar ontrou was. Die liploosheid dui op haar magteloosheid om die ontrouheid te artikuleer en uit die gevange ruimte van die huis te ontsnap.

Bourgeois se herinneringe uit haar kinderjare word deel van 'n diep persoonlike reis, wat gekenmerk word deur 'n gedeelde ruimte wat sy as kind ervaar het. Sy sê dat kunstenaars deur hulle werk toegang het tot hulle onbewuste.

"My subject is the rawness of the emotions, the devastating effect of the emotions you go through. The materials are my means. They are there to serve me, I'm not there to serve them". (Kotik et al.1994:71).

Vir Bourgeois is dit moontlik om haar emosies en herinnering relevant tot haar ervaring uit te beeld. Sy kry dit reg om haar beelde te deurdrenk met emosionele en sielkundige uitdrukking, wat 'n besondere aanvoeling vir vorm toon. Haar konsep en merk (tegniese vaardigheid) word verskerp deurdat sy haar materie goed manipuleer. Hierdeur skep sy haar eie werklikheid en neem so beheer oor haar eie lewe (Kotik et al.1994:19).

Fassinerend is dat hoewel die kop liploos is, die kunswerk welsprekend is. Deur haar kuns herstel sy dus die gebroke herinneringe van haar verlede. Die proses van herstel verwys in die breë na die proses waarvolgens sy graag wil hê dat vroue moet herstel van hul gefragmenteerde verlede (Kotik 1994:49). Vir Bourgeois is die grondslag van die menslike kondisie vrees, en is dit die mens se wil om sy vrees te oorkom, wat hom of haar onderskei as 'n gevoelige mens.

#### 4.5 Slot

In hierdie hoofstuk het ek probeer beskryf hoe Lacan se teorie oor menswees die kunsmaakproses en die betragting van visuele kuns raak. Saam met Lacan se siening oor die onlosmaakbare verhouding tussen subjektiwiteit en visualiteit, het Baudry se interpretasie van die rol van die subjek in filmbetrugting, die grondslag gelê waarop ek die geselekteerde werke geïnterpeteer het.

Wat ek uit hierdie deel van die ondersoek geleer het, is dat die samestelling van die faktore wat die ontmoeting van subjekte in die betragtingsproses bepaal, inderdaad so kompleks is soos wat Lacan dit beskryf. Die kern van die staar is egter dat die starende subjek altyd iets van haarself vind in die staar (sien par. 4.2).

Ek het ook geleer dat die sommige van my gekose kunstenaars ook worstel met die konsep van stomheid (Bourgeois). Ander gebruik baie woorde. Boshoff se werk is konseptueel betekenisvol, of dit nou visueel, talig of gemeng is; sy *signifiers* is duidelik. Miskien is dit die vlak waarop ek meer kan doen om die subjek van die betragter te lok om tot die ontmoeting van subjekte toe te tree.

## **HOOFSTUK VYF**

### **MY EIE WERK IN TERME VAN LACAN**

#### **5.1 Inleiding**

Die ervaring wat ek in Hoofstuk Vier opgedoen het met die interpretasie van die geselekteerde werke is bedoel om my in hierdie, die finale hoofstuk van die skripsie, te lei in die ondersoek van my eie werk. Dit is op hierdie stadium van die ondersoek duidelik dat die wisselwerkende visuele proses, die staar, 'n inherente deel is van menswees. So 'n belangrike bydrae is Lacan se beskrywing van die verhouding tussen visualiteit en subjektiwiteit, dat sy idees wyd uitgekring het tot in literêre en kontemporêre kulturele studies. As gevolg van sy invloed, het 'n intellektuele skuif in interpretatiewe studies plaasgevind van die analise van individuele tekste tot die analise van subjektiwiteit en identiteit deur die vorm en struktuur van tekste, waardeur die ontwikkeling van subjektiwiteit en die verhouding tussen karakters in tekste verklaar kan word. Dit het ook 'n heroorweging van die betekenis van kultuur in die breë en met betrekking tot geslagtelikheid, soos in Baudry se werk, teweeggebring, en op dié manier aangesluit by die heersende dialektiek van sy tyd.

Gegee dat die ontmoeting van subjekte, die verstaan van kunswerke, op 'n komplekse proses gegrond is, en dat die starende subjek altyd iets van haarself in die staar vind, wonder ek watter invloed my staar na my eie werk op my proses van interpretasie sal hê. Omdat ek na die skryfproses reeds baie meer bemagtig voel, onderneem ek egter om my analise so eerlik as moontlik te doen. Soos in Hoofstuk Vier aangedui, besef ek dat ek miskien vir die betragter 'n aanduiding van die dieperliggende betekenis van my werk kan gee, maar eers moet ek kyk tot hoe 'n mate ek dit self verstaan. Ek voel oor so 'n proses van ontdekking 'n bietjie soos Dalí (Fundació Gala-Salvador Dalí 2003) wanneer mense hom vrae gevra het oor die betekenis van sy werk. Hy het geantwoord dat hy ook nie weet nie, dat hy self die werke met die nodige noukeurigheid moet ondersoek om hulle "deep, complex, coherent and involuntary meaning" te peil. Hoewel my werk nie met Dalí sin vergelyk kan word nie, bereik ek meesal voltooiing voordat ek verstaan waaroor dit gaan.

## 5.2 Agtergrond

Ek, Susan Roux, het na my voorgraadse studie in die beeldende kunste, onderwys gegee en daarna kunsklasse aan 'n tersiêre inrigting. Daarna het ek 'n aantal jare aan my gesin gewy. In hierdie tyd het ek geteken en geskilder, en aan enkele uitstallings deelgeneem. Ek het ook (amper obsessief) naaldwerk gedoen, veral borduur-, wafel- en kwiltwerk, en kosmaakkuns en tuinkuns bedryf. Intussen het daar egter by my die behoefte ontstaan om in 'n kuns-milieu meer oor kuns te leer en te leer hoe om op meer betekenisvolle wyse aan myself uiting te gee. Ek het 'n onkeerbare drang ontwikkel om my in my eie kunsmaakproses te verdiep. Die paradoks tussen hierdie hunkering na selfverwesening en 'n gelukkige, veilige bestaan ontsnap my nie, maar pla my ook nie onnodig nie, want ek is seker dat ek wil kunsmaak.

Om aan my behoefte om kuns te maak uiting te gee, het ek drie jaar gelede vir 'n Meestersgraad in die Visuele Kunste geregistreer. Hoewel ek intussen ook aan uitstallings deelgeneem het, is die werk wat in hierdie hoofstuk beskryf word, vervaardig vir die spesifieke doel van 'n uitstalling wat vir die behaling van die graad vereis word.

In my soektog na 'n medium waarin ek my gedagtes kon uitdruk, het ek besef dat dit iets moet wees uit my onmiddellike huishoudelike omgewing. Staalwol het my in die gesig gestaar en ek het die materie vir moontlikhede begin ondersoek. Omdat ek hou van arbeidsintensiewe werk waardeur die moontlikhede van die materie bietjie vir bietjie na vore kom, het ek die staalwol fisies gemanipuleer, eers deur dit op onverfynde manier te vleg, daarna dit in suiker te week om dit te stywe. Ek het dit gedraai en gerol, in gom gesit om dit hard te maak, dit gebrei en dit uiteindelik begin knoop. Ek het knooptegnieke bestudeer, om te kyk hoe ek vorm, uiterlike gedaante, aan my vormlose gedagtes kon gee. Ek het metodes gesoek wat nie na versiering sou lyk nie. Hierin herken ek my ouma se invloed. By haar het ek geleer om naaldwerk te doen en te waardeer. Ek wou dus 'n gestroopte materie gebruik, iets met geen pretensies nie, wat alledaags, selfs nederig is, wat my posisie as huisvrou sou

verteenwoordig, maar my terselfdertyd uit die moontlike gevangenskap van so 'n bestaan sou lig. Die gebruik van staalwol in hierdie werke verteenwoordig dié paradoks, maar verkry uiteindelik 'n eie narratief. Deur my kuns gee ek aan hierdie huishoudelike skuurmiddel, 'n nie-kuns materie, 'n transendentale kwaliteit en word dit 'n private verwysing na my subjektiwiteit as kunstenaar. So integreer ek my identiteit as kunstenaar met my huishoudelike ruimte.

Met getransformeerde staalwol as materie skep ek dus my eie visuele taal om die kompleksiteit van emosies en ervaring te verwoord. My beelde is hedendaags: my kinders se geboorte en versorging, die Lacaniaanse gevangenskap van my rol as vrou en moeder, die feit dat ek dikwels my tentpenne moes verskuif, die dood van my broer se tweeling-dogtertjies en 'n naby vriendin se seuntjie. Dis die dinge waarmee ek my daaglik besig hou, maar ook die emosionele skokke wat oor my pad kom, die dinge wat vrydenkendes soms veroordelend “die voorstedelike lewe” noem.

In die tyd waarin ek 'n medium soek waarin ek myself kan uitdruk, stuur my vriendin, Thérèse Bartman (ref), ook vir my 'n gedig wat sy geskryf het oor 'n oorlog wat meer as 'n honderd jaar gelede al oor is:

#### **Springfontein-konsentrasiekamp**

11 Februarie 1901

Sy gee nie meer brak water van troos aan die ylende kind nie.

Sy gee hom af aan die koorsige aarde.

Oor sy ongemerkte graf sien sy van ver

Die kleinrooivalkies swiep

As dié bloedige dag

Soos 'n asem (Chrisjan, Chrisjan)

In haar vergaan.

12 Julie 2001

Pyn se buitekant is bloot skrif, asem.

Selfs die innigste word verweer, verwasem.

In grond brokkel herinneringe been.



Uit my onbewuste verskyn driedimensionele objekte, babaklere, in my hande terwyl ek knoop. Vir die moeder is babaklere intieme items waarmee babas versorg word. Dit verteenwoordig die nou band tussen moeder en kind. Vir die huisvrou word dit geleidelik ikone van die alledaagse. Dit verteenwoordig egter ook 'n belangrike onderwerp in die kontemporêre lewe, wat dikwels vir moeders wroeging veroorsaak: hoe om die veeleisende versorging van haar kinders, haar rol as skepper van huishoudelike items en van die lewe, met haar noodsaaklike selfverwesening te versoen. Die moeder se ruimte is in gedrang.

Moontlik verteenwoordig dit my gevangenskap in die voorstedelike lewe, maar wat ek hier oor my werk skryf, is gedagtes wat in nabetraging by my opkom. Daar is ander herinneringe wat in terugflitse verskyn: die wete - soos 'n kind weet vir wie dit nooit vertel is nie - dat my oupa-grootjie in die oorlog dood is, my ouma-grootjie se weiering om oor die afgryse van die oorlog te praat, my ouma wat hier en daar vertel wat sy gehoor het, hoe swaar die Boere in die konsentrasiekampe gekry het en hoe swaarmoedig en spaarsamig hulle as gevolg daarvan was. Hierdie beelde, soos ook my ouma se vertoonkas waarin eindelose objekte uitgestal is, het 'n rol gespeel in my vormingsjare.

Hoewel ek nooit as kind deur die Anglo-Boereoorlog gefassineer is nie, het my navorsing my op 'n pynlike soektog gelei. Ek wou weet hoe dit moet voel om jou huis en besittings in swart as te sien lê, jou dogters se verkragting en jou kinders se liggaamslyding te aanskou, 'n volk se nederlaag te ervaar. En hoe kom ons van toe tot nou? Dis pyn wat my dryf, 'n eeu van pyn wat ek self nie verstaan nie. Ek wil weet waar ek vandaan kom, hoe ek hier beland het, wat my identiteit is, waarnatoe ek op pad is. My vrouwees, moederwees, is in hierdie geskiedenis ingebed.

In my kunsmakproses ondersoek ek dus in die konteks van die Anglo-Boereoorlog die self as subjek in die geskiedenis en die interaksies tussen self en herinneringe.

### 5.3 Vorm en materie

Interessant genoeg, verwoord Dalí (1942:3) die oorsprong van die objekte van hierdie uitstalling in 'n enkele sin:

“We know today that form is always the product of an ‘inquisitorial’ process of matter...”

Die materie word dus die kunswerk self. Soos reeds genoem, lyk die werke vir hierdie uitstalling met die eerste oogopslag lewensgetrou. Die kledingstukke is gemaak vir 'n spesifieke tydperk van die baba se lewe: miskien die eerste agtien maande. Dit sluit 'n dooprok, babaskoentjies, kappietjies, borslappies, 'n babapakkie, 'n truitjie, 'n gevoude doek, 'n swembroekie en petjie, 'n voorskootjie, 'n skoolrokkie, 'n komborsie en 'n babajassie in. Hierdie kledingstukke lyk asof hulle gehekel of geweef is en vertoon soos iets uit 'n vorige geslag. Spesifieke klere het die vermoë om 'n mens terug te voer na 'n spesifieke tyd of oomblik in die geskiedenis (sien byvoorbeeld Duchamp se *Onderbaadjie* in Fig. 4.3). Dit kan 'n verhaal vertel.

Die vraag waarom babaklere gemaak is, skep onmiddellik twyfel. Babaklere is gewoonlik sag en knus. Net soos Bourgeois se pienk madonna in haar *Installasie vir die Klooster Couvent d' Ô in Bonnieux* (Fig. 4.9), is dit gewoonlik 'n simbool van moederskap en moederlikheid. By nadere ondersoek, word dit duidelik dat die kleertjies van 'n harde, krapperige materiaal gemaak is, soos iets wat verweer en opgegrawe is, wat nie meer in gebruik is nie, of wat in 'n museum tuishoort. Die skynbaar ontoepaslike, amper industriële, materie wat gekenmerk word deur hardheid en kruheid (sien ook Kounellis se installasie, Fig. 4.1) teenoor die sagtheid van die babaklere wat die objekte verteenwoordig, toon 'n intrinsieke konseptuele botsing, wat dui op die weersprekende konsepte van bruikbaarheid en onbruikbaarheid, beskerming en blootstelling; tasbaarheid en onaantasbaarheid, magsbesit en magteloosheid (sien par. 4.4.1 oor hoe Kounellis 'n politieke standpunt stel deur 'n nederige materie te gebruik om intellektuele kuns te maak). Die feit dat staal 'n manlike assosiasie het en wol meesal met vroue geassosieer word, dui daarop dat die materie, en dus die kunswerk, tradisionele grense bevraagteken.

Dis ook moontlik dat die werke 'n vorm van verlore identiteit simboliseer, want klere lê teenaan die vel, naby die subjek. Dit het 'n tipe verhouding met die subjek. Onder die objekte vir hierdie uitstalling is daar ekstra moeite gedoen met sekere klere (sien ook Duchamp se *Onderbaadjie* in Fig. 4.3 en die dekoratiewe stel klere in "Voice-Overs"; Fig. 4.4). Die knoopwerk in *Dooprok* (Fig. 5.1) verskil byvoorbeeld effens van die ander objekte. Die patroon daarop is die enigste detail in al die werke. Daar is met ander woorde meer moeite met die "borduurwerk" op die dooprok gedoen. Hierdie moeite is 'n merk van vroue. Die doop was dus 'n spesiale geleentheid wat betrekking het op die subjek. *Onderrok* (Fig. 5.2) is eenvoudig en hang effens langer as die dooprok. Dit word onder die bo-rok gedra, om iets - dit wat die subjek nie toelaat om deur te skyn nie? - weg te steek. Hierdie effek word deur *Jassie* (Fig. 5.3), wat die boonste laag klere verteenwoordig, beklemtoon: dit bedek die onderrok én die dooprok. Dis veilig, verskaf vir die draer sekuriteit, dien as 'n skans.

Met *Dooprok* (Fig. 5.1) word na die doop as sakrament verwys, waardeur die baba ingesluit word in God se verbond. Die babas in die konsentrasiekampe wat dood is voordat hulle gedoop kon word, is op 'n koppie begrawe, ver weg, verwyderd van die ander. In hierdie werk smelt my twee temas dus saam, net soos materie en subjek saamsmelt en 'n geleentheid skep vir 'n ontmoeting tussen subjekte. Louise Bourgeois se doopfont, wat deel is van haar *Installasie vir die Klooster Couvent d' Ô in Bonnieux* (sien par. 4.4.6; Fig. 4.10), kry vir my nuwe betekenis. Die ligpienk, koue, marmer borste, wat verwys na die warmte wat die moeder kan gee, maar terselfdertyd die afwesigheid van die kind, die uitsluiting van die moeder, die swaar van haar rol oproep.

Die tweeledigheid in die term, staal en wol skep egter spanning, wat as't ware 'n vonk tussen materie en objek laat ontstaan. Dis asof die dravermoë van staal verswak word deur die wol, maar wol is draagbaar, terwyl staal te onbuigsaam is om die liggaam te omvou. Die werk is ook amper deursigtig; tog is hulle solied. Hierdie spanning kan lei tot 'n sensoriese persepsie van grilligheid of selfs wreedheid. Die krapperigheid van die staalwol teen die vel dui op iets wat nie veronderstel is om te wees nie. In *Blind Alphabet* (Fig. 4.5), die installasie

waarin Boshoff nie-siende “betragters” aanmoedig om sy werk te betas, en siendes blind laat voel, gebruik die kunstenaar ook die tasbaarheid van sy werk om ‘n bepaalde vorm van teenstrydigheid oor te dra.

In my werk, lei die teenstrydigheid tussen die verwagte sagtheid en die aangebode hardheid, die aanloklike en afstootlike, ook tot ongemak en vrae: Wat is die oorsprong van die werke? Is die klere oorspronklik bedoel om gedra te word? Vir wie was dit bedoel? Wat is die doel van die weersprekende kwaliteite van die materie? Selfs as dit blyk dat wat na hekel- of weefwerk lyk in der waarheid uit staalwol geknoop is, vertoon die kledingstukkies klein en broos, waarborg die staal nie onverganklikheid nie.

Hierdie ongerymdhede skep ‘n misterie, wat verhoog word deur die feit dat die kinderfiguurtjies wat die klere sou kon dra, afwesig is. Omdat dit ook nie werklik moontlik is vir ‘n baba om staalwolklere te dra nie, maak die objekte ‘n spel in die betragter se verbeelding wakker sodat die betragter ‘n eie beeld of gestalt kan vorm. Die afwesigheid van kleur, die gebruik van grys, sinspeel op die lewe en die dood, die liggaamlike en die lewelose. Die objekte in my werk is egter denkbeeldige of skynbeelde, soos die gestalt in die spieëlfase (sien par. 2.4.2). Dis uit die onbewuste geskep en dus bedrieglik, soos ‘n hersenskim, en verwys na ‘n ander realiteit.

Die boodskap in Boshoff se werk - dat niks is soos dit werklik is nie (sien par. 4.4.5) – is ook hier van toepassing. Hoewel die objek visueel herkenbaar is, is dit misleidend. Terwyl Kounellis se installasie (Fig.4.1) van staal lyk asof dit van sagte materiaal is, lyk my objekte van staalwol soos staal, maar is dit nie werklik van staal nie. Hoewel staal sterk en hard is, is staalwol buigsaam. Alhoewel dit nie soos wol lyk nie, impliseer hierdie manipuleerbaarheid die sagtheid van wol, waaruit babaklere wel vervaardig word. Die objekte sinspeel dus op hulpeloosheid, op die broosheid, kwesbaarheid van die menslike psige. Dit simboliseer ook die vermoë waaroor die mens beskik om lewe te skep en te vernietig. Elke nasie in die wêreld is skuldig aan die verwoesting van lewe.

My *Skoentjies*, *Borslappies*, en *Kappie* (Fig. 5.4 –Fig. 5.6) is voorbeelde van ‘n ander vorm van misleiding. Omdat die objekte van so ‘n versameling meesal

ornamentele items is wat vroue hou om hulle te herinner aan spesiale ervarings, of geërf is by hul voorgeslagte en dus sentimentele waarde het, is die items elemente van (h)erkenning (sien par.4.4.2). Hulle lyk ook asof hulle sou inpas in 'n vertoonkas en bloot as versiering sou kon funksioneer. Hulle sou nie dadelik (h)erken word as hulle tussen ander objekte uitgestal word nie, en sou aanvanklik soos versamelstukke lyk. Deur te verwys na die historiese praktyke van 'n spesifieke tyd kan hulle die betragter terugvoer in die geskiedenis. By nadere betragting sal die feit dat die objekte misplaas is, dat hulle van staalwol gemaak is en dat hulself kamoefleer om tussen die versamelstukke soos 'n item in 'n vertoonkas te lyk, egter opval. Die vermoede sal ook miskien ontstaan dat hulle kopieë is, doelbewus nageboots is van oorspronklike, meer waardevolle items, en dat alhoewel hulle oulik mag wees, nabootsing nie die doel van die objekte is nie. Soos Grosz (1986:143) sê:

“To mime is not merely a passive reproduction, but an active process of reinscribing and contextualising the mimicked ‘object’. It is to position oneself both within and outside the system duplicated to produce something quite other than and autonomous from it, using recognisable actions for new purposes.”

Die vreemde staar tussen betragter en objek wat by 'n vertoonkas ontstaan, ontstaan ook in 'n museum. Dit is die laaste rusplek vir objekte uit die verlede; hier word kennis op 'n visuele manier bewaar. Pratt (in Smith 2005:60) beskryf museums as volg:

“The museum is part of an ‘exhibitionary complex’, not a mere repository of ‘information’ but a systematic narrative through which subject positions of dominant and dominated are learnt. The display case is not a casual object, but a device which dislocates its displays from time, from history, and places them in some universal ownership through being subjected to what appears to be a universal gaze. They come to figure that gaze as if they themselves, in their being, are to be gazed at, which is another way of saying ‘appropriated’ .

Soos die spanning wat die term staalwol in my objekte genereer (sien par. 5.3), so ontvonk die staar na museumobjekte die taal van die onbewuste in die betragter, 'n taal van herinneringe, dit wat vergete in die betragter se verlede lê. *Babapakkie* (Fig. 5.7) is 'n objek wat hierdie reaksie uitlok; dit lyk soos iets ouds

wat opgegrawe is en bewaar moet word, iets wat die storie van 'n bepaalde tyd sou kon vertel. As sulks, verteenwoordig dit die reste van vergete oorloë. Die materie is so geweef dat die horisontale en vertikale drade sigbaar is; die oppervlakte in hierdie werk is dus 'n goeie voorbeeld van die "taal" wat uit my onbewuste spruit met behulp waarvan my subjek in al my werk *signifiers* vir die betragter verskaf. As die subjek van die betragter die subjek in my werk ontmoet, word die kunswerk 'n metafoor vir herinnering.

Die feit dat staalwol kan roes, sluit hierby aan. *Swembroek en Pet* (Fig. 5.8) is my visuele artikulering van die kwesbaarheid van die mens. Die twee kledingstukkies verteenwoordig die liggaam van 'n brose persoon, iemand wat min aan het, maar nie naak is nie, kwesbaar is, maar tog nog weerstand oor het. Die swemklere moet egter nat word nie; anders roes dit. Roes is 'n oksidasieproses waarin ysteroksied met suurstof in die lug verbind, 'n chemiese proses van verwering wat op die oppervlakte van die materie plaasvind en in uiteindelik stof word. Dit dui op die verganklikheid en die kwesbaarheid van die mens. Hierdie verlies aan die strukturele integriteit van die materie maak van die objekte 'n metafoor vir die lewe. Die roeskolle wat ingeweef is, roep dus konsepte van pyn, smart en leiding op.

In my kunsmaakproses verteenwoordig babaklere dié ontaarding van staal, die vernedering van die mens wat aan lyding onderworpe is (sien par. 4.4.7), dit wat vir Van Heerden (in Brink 2000: 282) laat sug:

Dra saggies, gode,  
Want die hart se porselein  
is broos en tot veel seer  
en kwesbaarheid geneig:  
die kratte van 'n lewe  
kan so maklik breek.

Die metonimiese struktuur van die objekte bevat dan strydige boodskappe. Die betragter kan die beeld óf h(h)erken óf veroordeel. So maklik as wat 'n betragters aangetrek kan word deur die objekte, so maklik kan sy afgestoot word. Wanneer sy bewus word van die afwesigheid van die vleeslike liggaam in

die objekte, lok die vreemdheid en tasbaarheid van die objekte aanraking uit (*Voorskoot*, Fig. 5.9; *Truitjie en Broekie*, Fig. 5.10; *Babadoek*, Fig. 5.11), al is die glas van die vertoonkas deursigtig en is dit moontlik om die objekte te sien. Die betragter wat hierop reageer, vind egter gou uit dat die objekte nie vra om versorg of vertroetel te word nie, maar wel vereis dat sy deur die staar betrokke raak (sien par. 2.3 en 4.2).

Volgens Foster en andere (2004:422) ontstaan “intentional consciousness” (“it comes into being”) eers wanneer persepsie en begrip met verwysing na die objek plaasvind. Bewustheid, wat altyd iets anders as ditself is, word dus in die daad van begrip verwesenlik. So ontspring daar taal tussen betragter en objek en word die betragter deel van die proses van verbeelding.

#### **5.4 Die tegniek van knoopwerk: van herstelwerk tot skepping**

Soos die kralewerk in die dekoratiewe stel klere in “Voice-Overs” (Fig. 4.4), is weef, knoop en vleg handvaardighede wat vroue deur die eeue beoefen en van geslag tot geslag, van ouma tot moeder en dogter, oorgedra het. Interessant is die feit dat knoopwerk na ongeveer 1400 verlore gegaan het. Teen ongeveer hierdie tyd het Paul Veronese pragtige fyn knoopwerk in ‘n linne-tafeldoek in “*Supper in the house of Simon Canaanite*” (Fig.5.12) geskilder. Die tegniek het egter eers in 1843 herleef toe Mario Picchetti ‘n stuk knoopwerk wat sy as geskenk gekry het, ontknoop het. Na die industriële rewolusie het knoopwerk meer kompleks geword, toe vroue meer tyd gekry het om estetiese werk te vervaardig. Die sosiale netwerk van kulturele aktiwiteite wat so ontstaan het, roep die mitologiese verhaal van Ariadne op. Volgens Short (1973:16) was dit juis in hierdie tyd dat die vertoonkas gewild geword het.

Knoopwerk dui op hegting, die aanmeakaarknoop van beeld en taal. In my kunsmaakproses hou dit verband met flitse uit my geskiedenis: die aanmeakaarwerk van lappe om lewende en dooie kinders te bedek, die herskepping van Victoriaanse uitrustings na eenvoudige rokke wat vroue noodgedwonge in die konsentrasiekampe moes doen om aan te pas by die

haglike omstandighede, die herstel van dit wat verwoes is na die Anglo-Boereoorlog. Die Manchester Guardian berig in 1900 in die woorde van hul verslaggewer, F Young, as volg (in Changuion et al. 2003:40):

“I cannot think punishment need take this wild form; it seems as though a kind of domestic murder was being committed while one watches the roof and furniture of a house blazing... I stood till late last night before the red blaze and saw the flames ligh around each piece of poor furniture – the chairs and tables, the baby’s cradle, the chest of drawers containing a world of treasure; and when I saw the poor housewife’s face pressed against the window ... my own heart burned with a sense of outrage.”

Soos in Smith se werk, *Nervous Giants* (Fig. 4.2), betrek die proses dus nie alleen my huishoudelike nie, maar ook my geskiedenis en my psigologiese. Dit betrek pyn, lyding, ondenkbare smart en skok en verontwaardiging oor die vernietiging van ‘n volk. Gelukkig sluit die simboliese waarde van knoop sowel knoop as ontknoop in, wat dui daarop dat die ontknoping of verbrokkeling van die psige gevolg kan word deur die herknoop of herstel van die verlore identiteit.

## **5.5 Kleur as simbool en sensasie**

Die kleur van my objekte is ook betekenisvol. Dit weerspreek ook die verwagting. Terwyl babakleertjies gewoonlik ‘n sagte ligblou en pienk van kleur is, is die objekte van my kunsmaakproses onkonvensioneel monochromaties grys, amper swart, van kleur. Ons verwys dikwels na die verlede as die ‘gryse verlede’, wat ook in hierdie objekte van pas is. Hierdie babaklere lok, soos museumobjekte, herinneringe aan ons kollektiewe verlede uit. As beskrywende kleur word grys ook sterk verbind met as, die laaste oorblyfsels van iets wat uitgebrand of afgebrand het. Die kinders van Israel het ook hul koppe met as bedek om uitdrukking te gee aan hulle pyn en lyding (Chevalier en Gheerbrant 1982:456). Ek voel of ek my hiermee kan vereenselwig. Die metafoor van afgebrande oorblyfsels is duidelik merkbaar in my werk. Dit herinner aan die verlede wat ons identiteit help skep het en, meer spesifiek, aan Totius se woorde in *Trekkersweë* (Brink 2000:238):



“De vroegere boere-paradijs  
is nou één molshoop, groot en grijs.”

Hierdie skakel met die verlede word bevestig deurdat grys ook vereenselwig word met mistigheid, met iets wat dof en vaag is en nie duidelik sigbaar is nie, wat nie afgebakende grense het nie, soos die ongedefinieerde melankoliese gevoel wat grys weer soms by ons veroorsaak. Die grys kleur van die objekte vestig dus die aandag op hoe ons die duisende sterftes van vroue en kinders in die Anglo-Boereoorlog vergeet (sien ook Boshoff se *32 000 darling Little Nuisances*, Fig.4.6), met ander woord, hoe ons vandag ons identiteit misken. Die klere dien as plaasvervanger vir die vlees self, die liggaam wat nie meer teenwoordig is nie. Die donkergrys, amper swart, kleur van die objekte is dus 'n teken van verlies, in haar *Installasie vir die Klooster Couvent d' Ô in Bonnieux* van rou oor die verganklikheid van die mens.

Die pasgebore baba leef in 'n grys wêreld, dieselfde kleur wat gesien word as 'n mens jou oë sluit. Omdat dit die eerste kleur is wat waargeneem word, identifiseer die baba met grys, en vorm dit die verwysingspunt in die ontwikkeling van haar konsep van kleur, waarvandaan sy stelselmatig bewus word van ander kleure rondom haar (Chevalier en Gheerbrant 1982:456). Grys is 'n eentonige kleur; daar is eweveel wit en swart pigmente in grys. As neutrale kleur het dit geen geslag of ras nie, soos die objekte in my werk reflekteer. Tog verteenwoordig dit teenoorgestelde pole soos die baba en ouma, verlede en hede, self en ander, huisvrou en kunstenaar, subjek en objek, lewe en dood. Hierdie “grys” is intrinsiek aan menswees.

Hierdie teenstrydighede is in die gevange, ontkennde, selfweersprekende rol van die hedendaagse vrou en moeder ook teenwoordig. Kristeva (1981:158-159) verwoord dit namens my:

“... to imagine a mother as the subject of gestation ... is simultaneously to admit the risk of a loss of identity and to disavow it. It is to acknowledge that we are shaken by biology, by the unsymbolised drives and that this escapes social exchange, escapes representation of the given object, escapes the contract of desire”.

In my eie lewe beïnvloed die stryd tussen my rol as huisvrou en as kunstenaar beslis my sin van eenheid. Dat die objekte net grys is, dui op 'n spesifieke soort kleurblindheid by my, 'n wegkyk van kleur na monotoon, wat ek moes aanleer om nie verward te raak nie, om te kan onderskei, om die staar vas te vang en te behou, om nie om te draai en 'n soutpilaar te word nie. My werk bevraagteken dus die kleurvolheid waarin die hedendaagse voorstedelike lewe vir ons voorgehou word. Is alles werklik so rooskleurig as wat dit lyk? Hoe sinvol is die wyse waarop vroue verwag word om hulle lewens te vul?

## **5.6 Slot**

Soos reeds gesuggereer, verwys die objekte van my huidige uitstalling na die babas wat geleef en gesterf het tydens die Anglo-Boereoorlog en sluit dit aan by die internasionaal-erkende werk van Boshoff oor hierdie onderwerp. Wat die oorlog betref, verteenwoordig my werk nie net 'n refleksie oor die geskiedenis nie, maar 'n ingryping daarin. Die stories wat ons oor onself vertel, half-vergete insidente en plekke, dis wat ons lewens vorm, dit is die fondament waarop ons bou om 'n sin van self te ontwikkel. In dié sin verteenwoordig die objekte 'n estetiese en politieke rol, erken dit dat die self soek na veranderinge, transformasie in 'n bestaande taal en kultuur, en die objekte staatmaak op 'n gedeelde identiteit, wat fisies verpersoonlik word in my kunsmaakproses.

My werk betrek ook die merke wat vroue in die verlede gemaak het. Materiaal brand diep in die agtergrond van die vrou se kulturele geskiedenis, van haar metafore en haar wêreld. Deur 'n alledaagse materie as my sentrale medium te gebruik, put ek nie net diep uit die ryk bron van vrou se nalatenskap van idees, objekte en gebeure nie, maar verwys ek ook na die gevange lewe en die broeiende begeerte van hedendaagse vroue om hieraan te ontsnap. Die objektivering van die vrou deur die eeue, die stroping van haar mag, gaan steeds voort. Haar self-preserverende aktiwiteite is steeds beperk tot die vertoonkas. Die hede is soos die verlede, 'n oorgeërfde geskiedenis. Dis die effek van hierdie wete op my lewe wat in dié studie onder die vergrootglas geplaas is, my herkoms en my menswees.

Die raakpunt tussen die twee onderwerpe wat in my werk aangespreek word, word in die metonimiese verband tussen beeld en objek vervat. Die afgryse van die oorlog wat tot hierdie kunswerke gelei het, verwys nie net na hierdie geskiedenis nie, maar na die vlae van geweld wat die wêreld teister, nie net na my brandende begeerte om myself deur my kuns hoorbaar te maak nie, maar na die hunkering van alle vroue om gehoor te word. Die vraag is of die mens, die vrou, ooit uit hierdie gevangenskap in geweld, in die patriargale samelewing, kan ontsnap. Aan dié vraag het ek uiting gegee.

Die sentrale tema van die navorsing was die struktuur van menswees. Wat hierdie navorsing vir my persoonlik beteken het, is dat dit die taal verbreed het waarin ek enige kunswerk, ook my eie, kan betrag en beskryf. Die staar waarin beeld en taal oorvleuel, dien as metafoor vir die kompleksiteit van die self. Temas soos herinnering en ruimte, wat uit die spieëlfase ontspring, voorsien in my werk wel betekenisvolle *signifiers* om die self te ontdek of te herontdek om die gebrekkige psige te heel of beskadigde dele aanmekaar te werk, soos wat Bourgeois in haar liplose kopbeeld (Voorblad) aantoon.

Omdat die beelde wat uiteindelik 'n kunswerk word, saamgestelde beelde van my onbewuste is, moet ek, net soos die betragter, die werke interpreteer; om na my eie werk te kan staar of "kyk", moet ek self van *moi* tot *je* transformeer. Maar soos ek in my kunsmaakproses gevoed word deur my onbewuste, so word die betragter in haar sinmaakproses deur haar onbewuste gevoed. Hoewel ek dus steeds verkies om die betragter deur beeld eerder as deur taal te ontmoet, gee ek toe dat ek enkele leidrade kan verskaf oor die betekenis van die *signifiers* in my kuns. Ek glo egter dat die leidrade tot die minimum beperk moet word as ek die betragter nie wil beledig nie.

Self-ontginning word in hierdie skripsie as 'n aaneenlopende proses van konstruksie in geskiedenis, plek en identiteit aangebied, maar volgens Lacan kan die proses nie sonder (h)erkenning bewerkstelling word nie. Nou, aan die einde van hierdie proses van ondersoek, weet ek dat dit eintlik 'n proses van *self*ondersoek was. Soos Irigarey (in Betterton 1985:76) opmerk,

“To play with mimesis is ... for a woman to try and locate the place of her exploitation by discourse, without allowing herself to be reduced to it.”

Die liplose kopbeeld (Voorblad) het my nie om dowe neute aangetrek nie. Ek was ook “liploos”, stom, soos wat ek tot my eie verbasing in die aanbieding van my werk duidelik laat blyk het, sprakeloos, sonder dat ek verstaan het wat met my gebeur. Soos in Hoofstuk Een genoem, wou ek, soos Coetzee (sien par. 1.1), nie oor my werk praat nie; dit was dan alles daar vir almal om te sien. Ek het nie verstaan hoekom sommige betragters my nie in my werk kon ontmoet nie. Nou weet ek: almal het nie dieselfde geskiedenis of kulturele agtergrond nie en verstaan dus nie onmiddellik die *signifiers* in my werk nie. ‘n Mens sou selfs kon wonder of daar nie dalk in die nadraai van die politieke wonderwerk waarvoor Suid-Afrika bekendgeword het ‘n weerstand bestaan teen die onderwerp, teen my geskiedenis, wat begrip mag versper nie.

Hiermee wil ek nie die betragter blameer vir my tekortkominge nie. Die feit dat Boshoff se werk na waarde geskat word nadat dit vir ‘n lang tyd, selfs nadat hy internasionale bekendheid verwerf het, nie in Suid-Afrika (h)erken is nie, gee my moed. Ek weet ook nou dat die ervaring wat ek in die kursus opgedoen het, saam met die geweldige hoeveelheid leesstof wat ek in die tyd verorber het (leesgierigheid is my geaardheid), my gewoon aan te veel inligting gelyk blootgestel het en dus ‘n gevoel van oorweldiging veroorsaak het. Dis hierdie oorweldiging wat my sprakeloos gelaat het, eerder as sommige betragters se onbegrip.

Knope is komplekse touwerk, tog lei hulle skakels terug na hul oorsprong. Die knoopwerk (en ontknoping) in my kunsmaakproses herinner aan Lacan se beeld van die Borromeaanse knoop (sien par. 1.3) wat ‘n metafoer is vir die komplekse manier waarop identiteit gevorm word. In ‘n mistieke sin, verteenwoordig die binding en ontbinding van draad die struktuur van innerlike skakels. Ek weet nou wat ek met die werke vir hierdie uitstalling be-oog het, en nadat ek hulle in hierdie skripsie, soos Dalí aanbeveel (sien par.5.1), met die nodige noukeurigheid (*rigour*) be-skryf het, vertolk ek die *signifiers* in my werk ook op meer sinvolle wyse.

In die skryfproses moes ek noodgedwonge die relevante inligting geleidelik van die irrelevante te skei, die gedagtes wat op my werk van toepassing was, ontknoop en herstruktureer. Dit is hoe ek geleidelik bevry is om my *self* in my kunswerke te ontdek, en dit is die grootste, hopelik ook die mees blywende, vonds van my onder-soek-tog.

## Epiloog

### My uitstalling

By voltooiing van hierdie skripsie wil ek graag van my nuutverworwe insigte op my uitstalling van toepassing maak. Die groot heoveelheid inligting waarmee ek begin werk het, is nou gedistilleer tot die essensie. Om die misterieuse herkoms van die werk te beklemtoon, moet die werke in 'n gestroopte, amper gewyde, omgewing vertoon word. Die agtergrond moet verkieslik wit of ten minste lig wees, sodat die afwesigheid van die baba-liggaampies as *signifier* kan dien en die eentonige grys babakleertjies tot hul verwese, blootgestelde, melancholiese reg kan kom.

Die objekte kan onafhanklik staan of individueel gelees word, maar moet in hierdie uitstalling as een installasie ervaar word. Die dooprok-triptiek moet die kern van die uitstalling vorm. Dit kan selfs alleen in 'n vertrek vertoon word, maar daaroor sal ek in die konteks van die beskikbare lokaal besluit. Daar sal ook ander groeperings wees: 'n aantal pare skoentjies, om te herinner aan die kindertjies wat vanweë die koue gesterf het; ook borslappies, waarvoor daar min gebruik was, aangesien daar so min kos was. Ander objekte wat herinner aan my eie kinderjare sal op die periferie vertoon word.

Om aan die hoof-*signifiers* in my werk (swart kleertjies, wat lyk asof dit verbrand is, "gehekelde" babakleertjies, wat die gevange rol van die vrou impliseer, en intrinsieke knoopwerk, wat die komplekse aard van identiteitvorming voorstel) meer invloed te gee, sal ek boeke oor die oorlog neersit waardeur die gallerygangers kan kyk. Ek sal miskien ook foto's greinerig opblaas wat 'n atmosfeer van gevangenskap en verganklikheid kan help skep. Dalk kan ek ook die rekonstruktiewe rol van vroue verbeeld, maar daarvoor wil ek nog dink. As my relatief klein objekte egter deur artefakte oorskadu word, sal hierdie poging tot kommunikasie onsuksesvol wees.

Anders as wat gewoonlik in tradisionele kunssale gebeur, wil ek die betragter uitlok om my werk aan te raak. Hierdie sintuiglike kontak met die objek kan 'n

dialogoog tussen subjekte bewerkstellig, waardeur die betragter potensieel kan verander. Of die betragter gril, geskok voel, of ongeloof ervaar, is nie ter sake nie. Wat moet gebeur, is dat die staar tussen materie en objek en objek en betragter 'n gevoel van gemak skep.

Ek wil graag hê dat die betragter agterkom dat die liggaam van die baba afwesig is, en wonder wat daarvan geword het. Ek wil graag hê dat die betragter verstaan dat die sagte vlesige baba-liggaam wat ontbreek, die grysheid van die babaklere en van 'n mens se gemoed veroorsaak. Wanneer betragtes die *Aha Erlebnis* as gevolg van die harde, krapperige gevoel van die staalwol ervaar, wil ek hê dat hulle gevange moet wees in die beeld, dat hulle verstaan dat daar nie 'n kans op ontsnapping is nie, selfs nie nadat hulle die lokaal verlaat het nie.

As daar 'n betekenisvolle verandering in die subjek se begrip en gemoed sou plaasvind, sou ek in die geheim juig, aangesien die oomblik van skielike insig wat lei tot 'n subjek se merkwaardige verandering die basis is vir die ontwikkeling van identiteit. Dit is die proses waarin die self gestroop en herbou word, waarin probleem en oplossing saamsmelt en die subjek 'n nuwe gestalte aanneem. As dit nie gebeur nie, het ek nie die subjekte van my betragters ontmoet nie, en moet ek verder soek of 'n ander pad loop om die taal van my onbewuste te laat hoor, om bewustheid vir die realiteit van onderdrukking, hetsy deur oorloë of deur 'n patriargale samelewing, te kweek.

Dalk kan ek dan die betragter deur my volgende reeks, waarin ek beplan om met roes te werk, selfs beweeg om iets daaraan te doen.

Susan Roux

23 November 2007

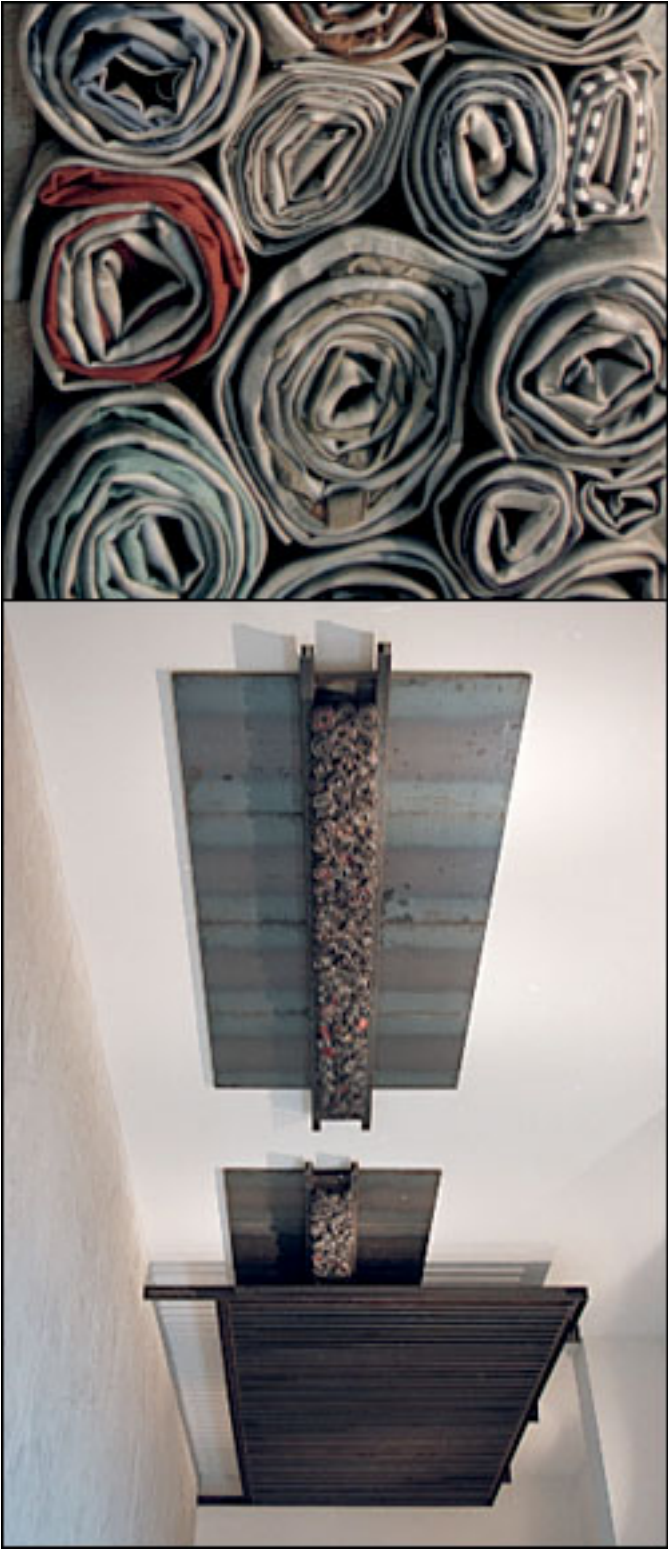


Fig. 4. 1 Ongettield, Jannis Kounellis 1960



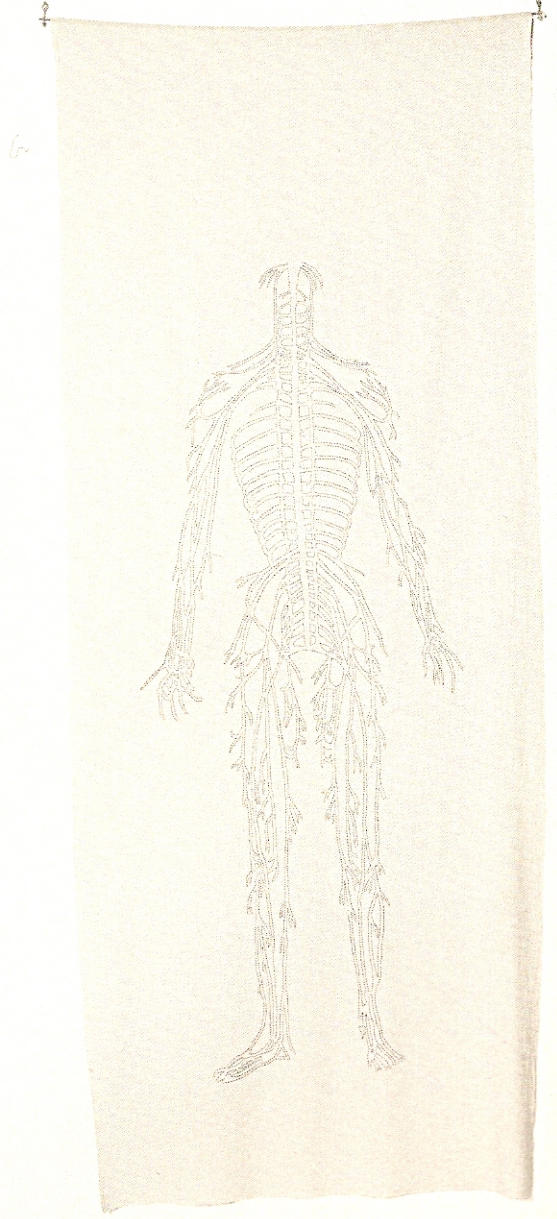
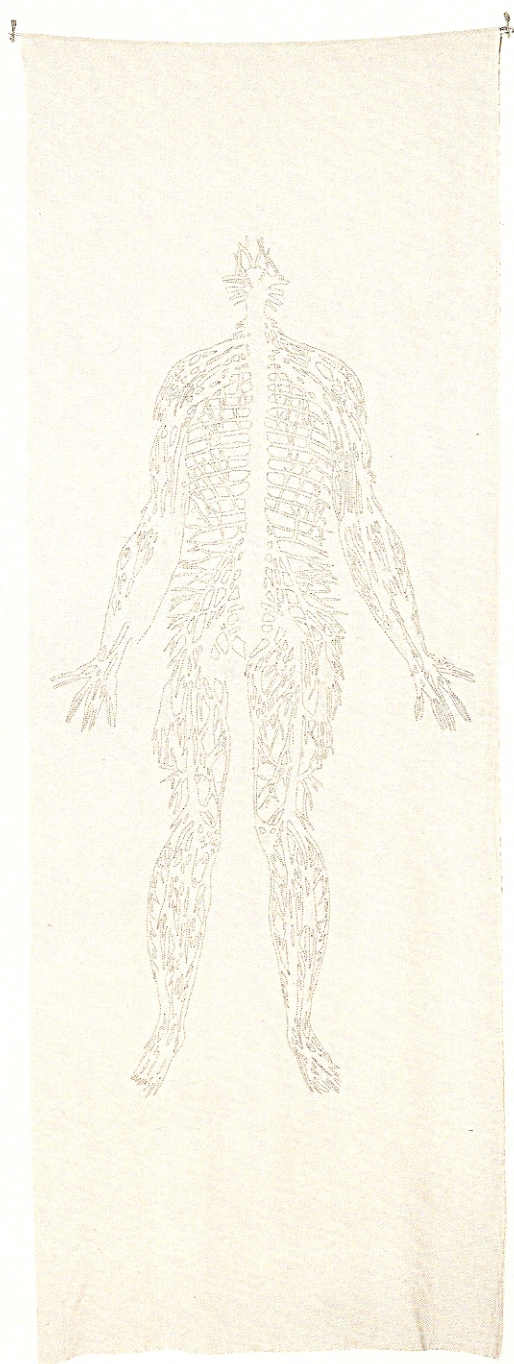


Fig. 4.2 "*Nervous Giants*", Kiki Smith 1986-1987, Ezra and Cecile Zilkha Gallery, Connecticut



Fig. 4.3 *Onderbaadjie*, Marcel Duchamp, 1957, Versameling van Alexina Duchamp, 60 cm



Fig. 4.4 "Voice Overs", Ongetiteld, Onbekende Kunstenaar  
1940/1950, Wits Art Gallery, 61 cm x 39 cm, 24.5 cm  
x 87,5 cm



Fig. 4.5 *Blind Alphabet*, Willem Boshoff 1991 / 2000, Johannesburg Art Gallery, 73.5 cm

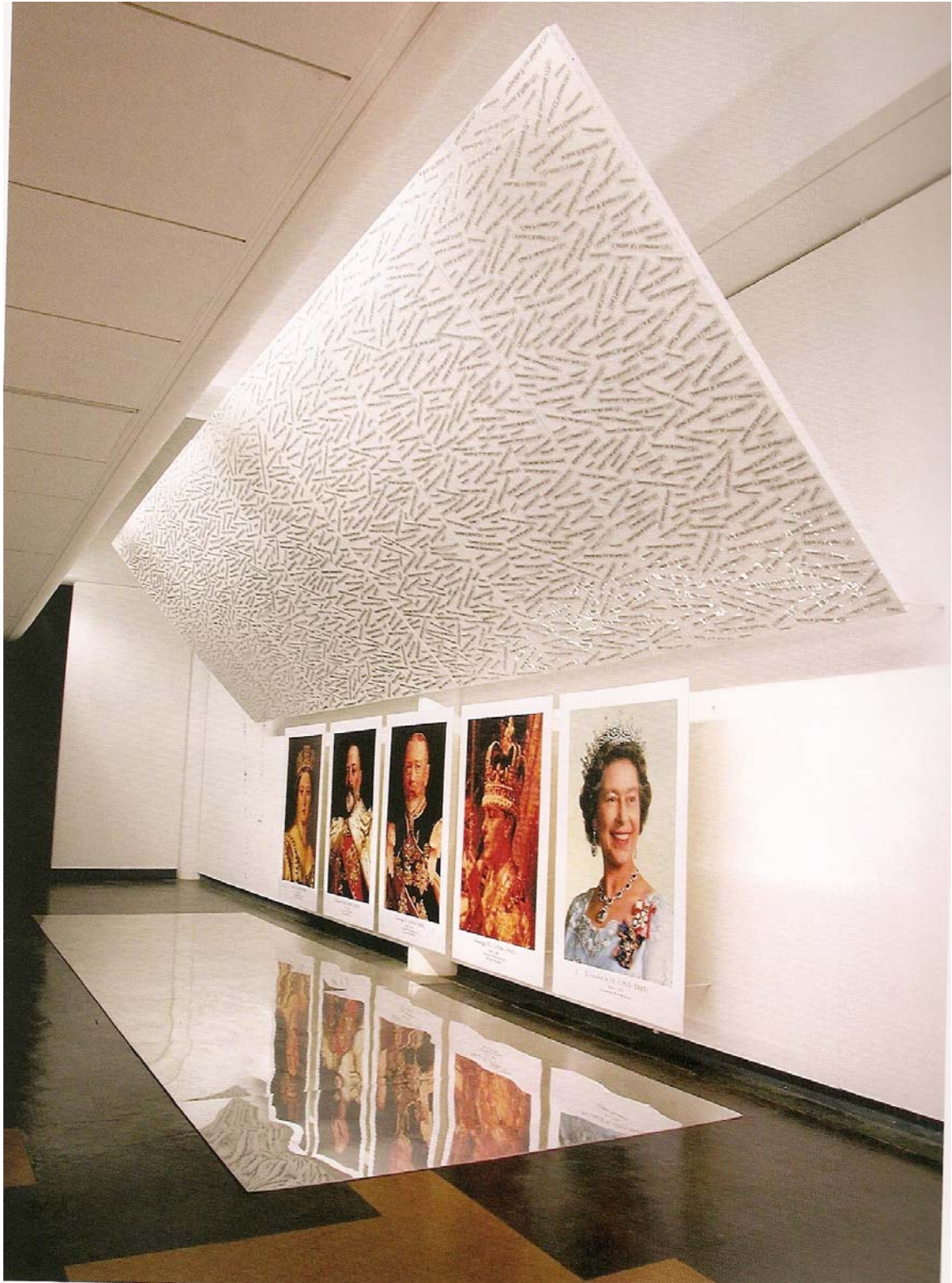


Fig. 4.6 *32 000 Darling Little Nuisances*, 2003, Willem Boshoff, Suid-Afrika , Denemarke, 8.4 m x 2 m, 110 cm x 160 cm



Fig.4.7 *Kruis*, Louise Bourgeois 2002, Klooster Couvent d' Ô  
in Bonnieux in Frankryk

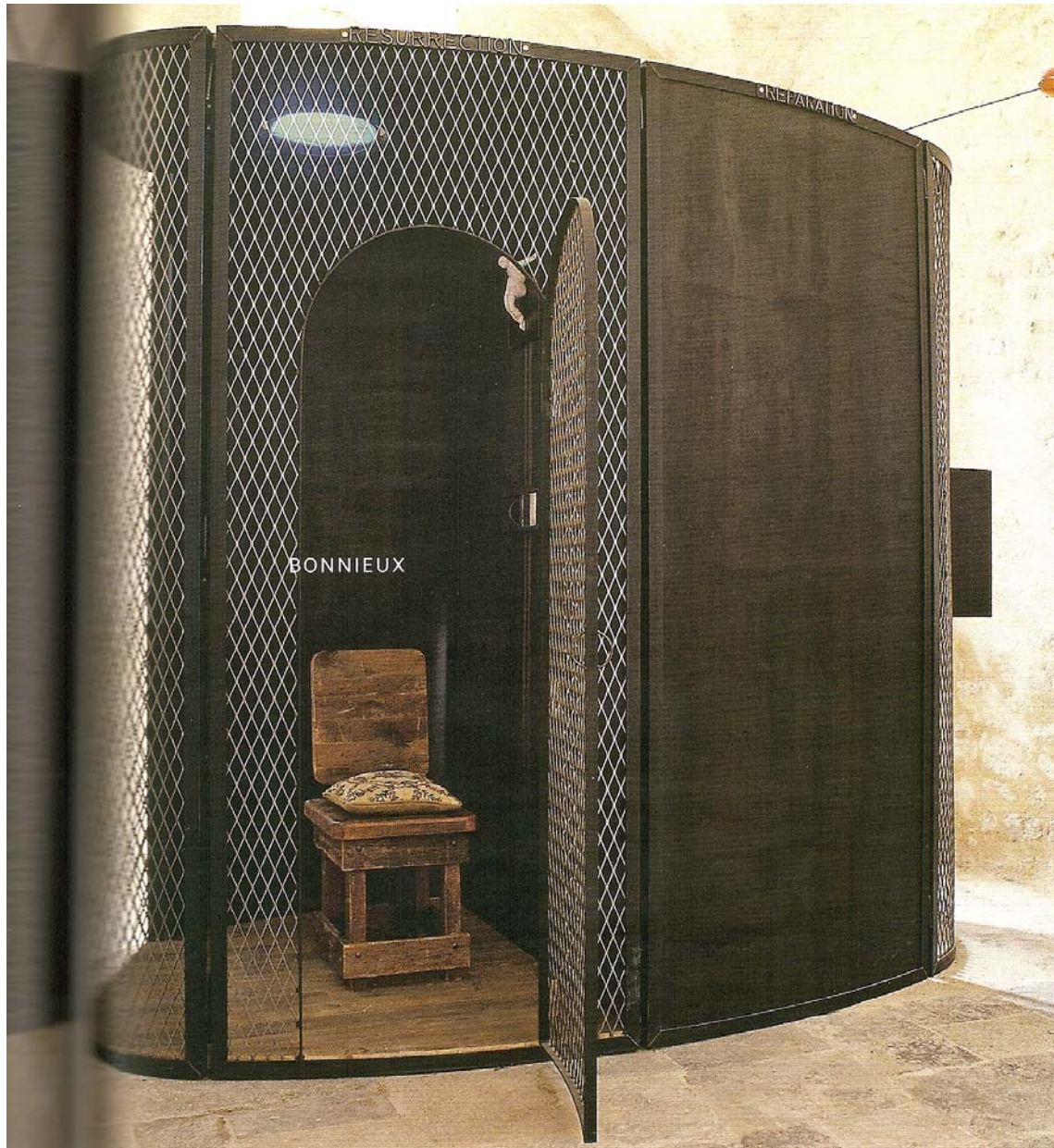


Fig.4.8 *Bieghokkie*, Louise Bourgeois 2002, Klooster Couvent d' Ô in Bonnieux, Frankryk

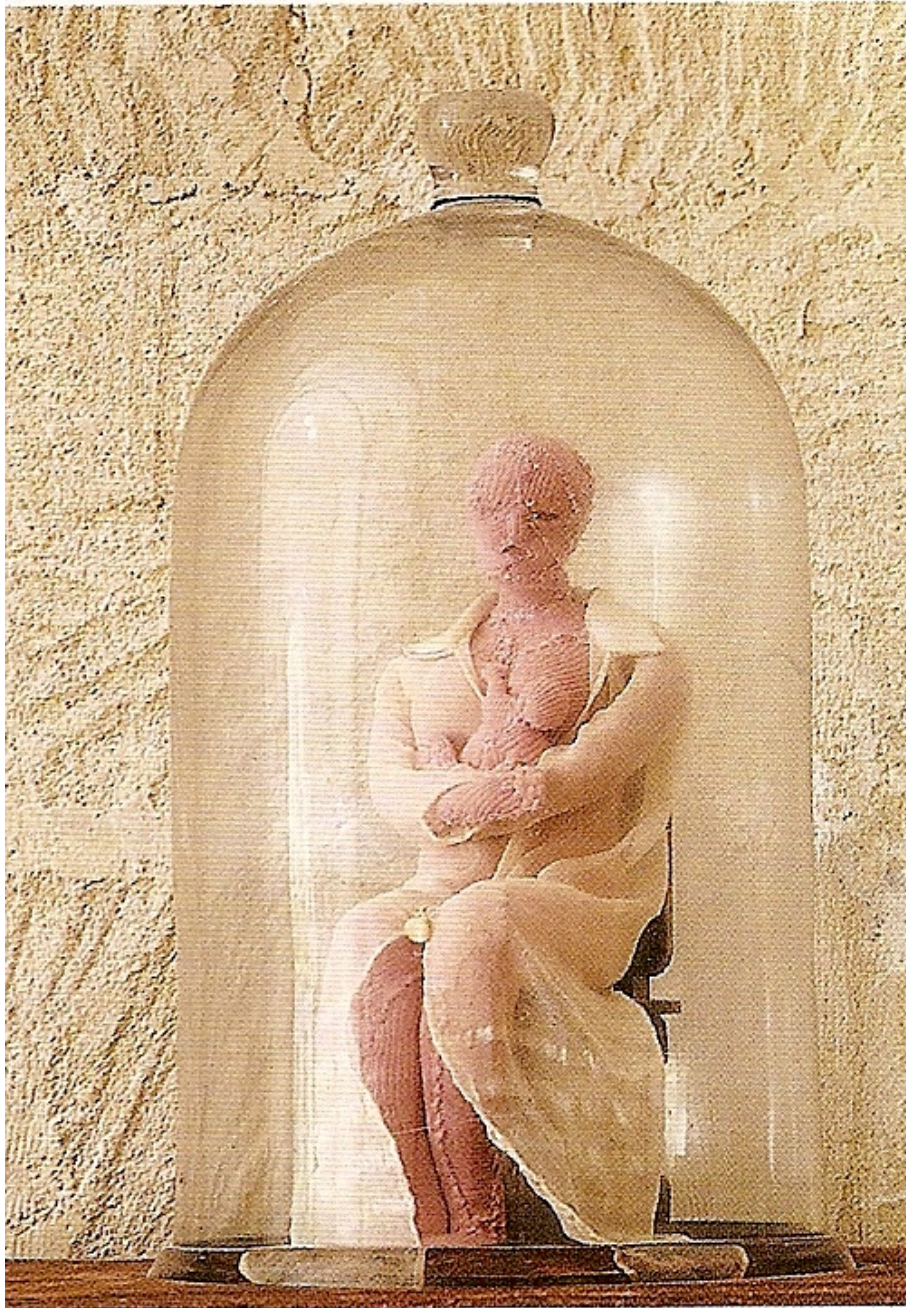


Fig. 4.9 *Madonna en kind*, Louise Bourgeois 2002, Klooster Couvent d' Ô in Bonnieux, Frankryk



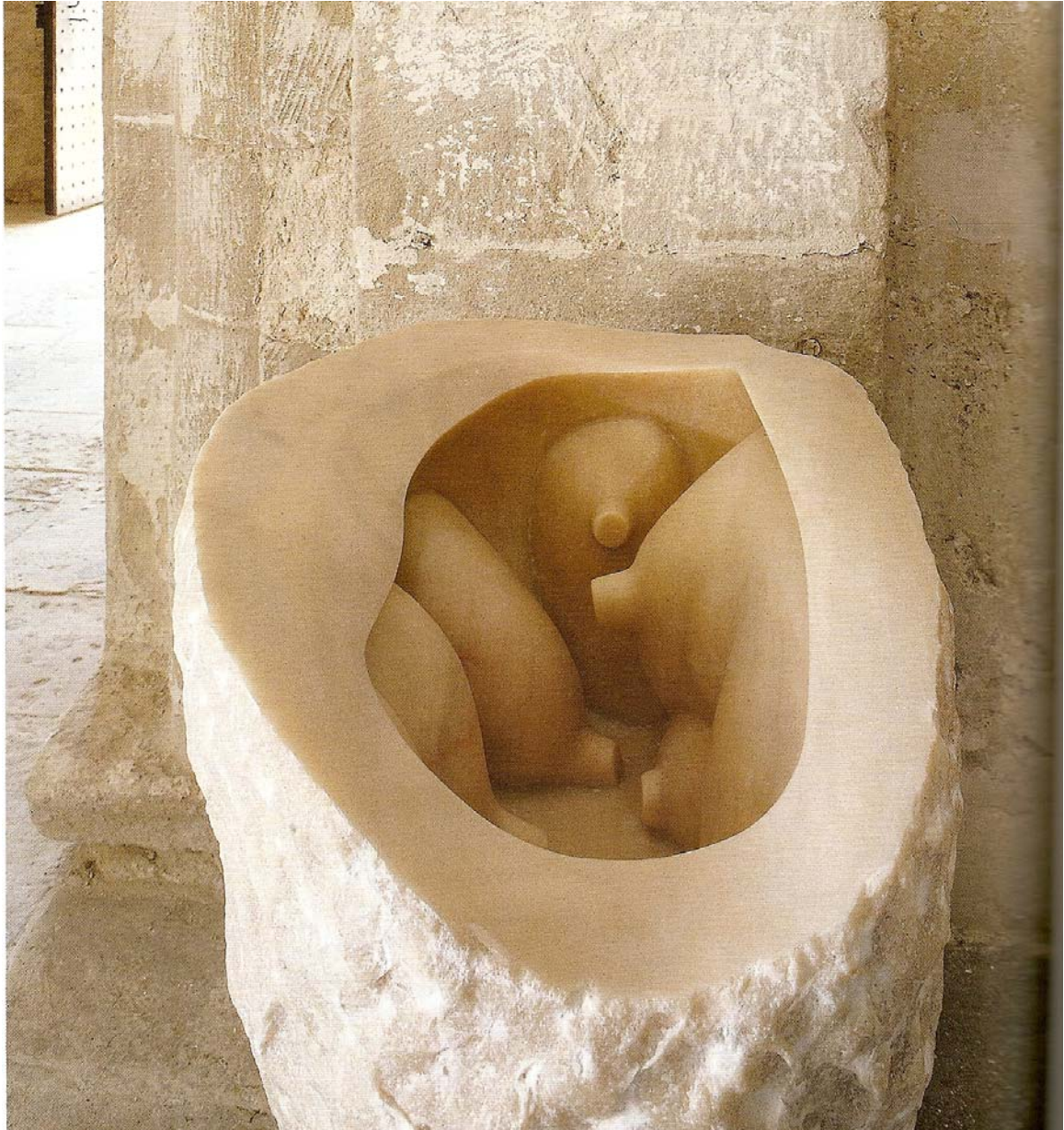


Fig. 4.10 *Doofont*, Louise Bourgeois 2002, Klooster Couvent d' Ô in Bonnieux, Frankryk



Fig.4.11 *Spinnekop*, Louise Bourgeois 2002, Klooster Couvent d' Ô in Bonnieux, Frankryk



Fig. 5.1 *Dooprok*, Susan Roux, 2005, lewensgetrou



Fig. 5.2 *Onderrok*, Susan Roux, 2007, lewensgetrou



Fig. 5.3 *Jassie*, Susan Roux, 2007, lewensgetrou



Fig. 5.4 *Skoentjies*, Susan Roux, 2005,  
lewensgetrou



Fig. 5.5 *Borslappies*,  
Susan Roux, 2005,  
lewensgetrou



Fig. 5.6 *Kappie*, Susan Roux,  
2005, lewensgetrou



Fig. 5.7 *Babapakkie*, Susan Roux, 2005, lewensgetrou



Fig. 5.8 *Swembroek en Pet*, Susan Roux, 2005, lewensgetrou





Fig. 5.9 *Voorskootjie*, Susan Roux, 2005,  
lewensgetrou



Fig. 5.10 *Truitjie en Broekie*, Susan Roux, 2005,  
lewensgetrou



Fig. 5.11 *Babadoek*, Susan Roux, 2005,  
lewensgetrou



Fig. 5.12 "*Supper in the house of Simon Canaanite*", Paul Veronese, 1400

## BIBLIOGRAFIE

- Allen G 2003  
**Roland Barthes.** Routledge, London.
- Althusser L 1971  
**Ideology and Ideological State Apparatuses.** New Left Books, London.
- Arnold M 1996  
**Women and Art in South Africa.** David Philips Pulishes, Claremont.
- Atkinson B and Breitz C 1999.  
**Grey Areas.** Chalkham Hill, Johannesburg
- Bal M 2001  
**Looking in the art of viewing.** Routledge, London.
- Bal M and Bryson N 1991  
**Semiotics and Art History.** Art Bulletin Vol. 23:1:1-19.
- Barker G 2000  
Artforum. Vol. :115.
- Barthes R 1977  
**The Death of the Author in Image Music Text.** Fontana Original, London.
- Benjamin W 1988  
**The Bonds of Love.** Panthenon, New York.
- Benvenuto B and Kennedy R 1986  
**The Works of Jaques Lacan: An Introduction.** Free Association Books, London.
- Bernadac M 1996  
**Louise Bourgeois.** Flammarion, Paris.
- Betterton R 1996  
**An Intimite Distance Woman, Artists and the Body.** Routledge, London.
- Bhaskar R 1989  
**Reclaiming Reality: A critical Introduction to Contemporary Philosophy.** Verso, London.
- Biberman E 2005  
**The Self as Other,** Tel Aviv University, Vol.6:1:1-15, April 2005.
- Borer A 1970  
**The Essential Joseph Beuys.** Thames and Hudson Ltd, London.
- Boshoff W Ongedateer  
**Willem Boshoff {Artist}**  
[www.willemboshoff.com/documents/32000.htm](http://www.willemboshoff.com/documents/32000.htm). Laas besoek op 8 November 2007.

- Bourgeois L 2003  
**Louis Bourgeois.** Phaidon Press, London.
- Bowie M 1991  
**Lacan.** Harvard University Press, United States of America.
- Brink A P 2000  
**Groot Verseboek.** Tafelberg Uitgewers, Kaapstad.
- Caillois R 1959  
**Man and the Sacred.** The Free Press of Glencoe, Illinois.
- Caillois R 1984  
**Mimicry and Legendary Psychasthenia.** MIT Press, Cambridge.
- Caillois R 2003  
**The Edge of Surrealism.** Duke University Press, London.
- Changuion L, Jacobs F, Alberts P 2003  
**Suffering of War.** Kraal Publishers, Bloemfontein.
- Chevalier J and Gheerbrant A 1969  
**Dictionary of Symbols.** Penguin Books, London.
- Chipp H 1968  
**Theories of Modern Art.** University of California Press, Berkeley.
- Christov-Bakargiev C 1999  
**Arte Povera.** Phaidon Press Limited, London.
- Clark R 2007  
**The Symbolic Order.** The literary Encyclopedia, The Literary Dictionary Company. University of East Anglia.
- Coetzee PH and Roux APJ 2002  
**Philosophy from Africa.** Oxford University Press, Oxford.
- Culler J 1975  
**Structuralist Poetics.** Routledge & Kegan Paul, London.
- Culler J 1983  
**On Deconstruction: Theory and Practice after Structuralism.** Routledge and Kegan Paul Ltd, Great Britten.
- Dalí S 1942  
**The Secret Life of Salvador Dalí.** English Edition 1986, DASA Edicions, S.A., Spain.
- De Beauvoir S 1957  
**The Second Sex.** Alfred and Knopf, New York.
- Deepwell K 1997  
**Art Criticism in Africa.** Saffron Books, London.
- Degenaar J 1986  
**Art and the Meaning of Life.** University of Cape Town Press, Cape Town.

- Engberg S 2005  
**Kiki Smith: A Gathering, 1980-2005.** Walker Art Center,  
 Minneapolis.
- Foster H, Krauss R, Bois Y 2004  
**Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism.**  
 Thames & Hudson, London.
- Foster, H. 2004  
**Prosthetic Gods.** MIT Press, London.
- Foucault M 1994  
**What is an Author** in Skrywers: Foucault Reader. Pantheon  
 Books, New York.
- Foundacio Gala-Salvador Dalí 2004  
**Dalí Teatre-Museu.** DVD, Multimedia, Barcelona.
- Gallop J 1985  
**Reading Lacan.** Cornell University Press, Ithaca.
- Grozs E 1990  
**Jaques Lacan: A Feminist Introduction.** Routledge, London.
- Grozs E 1994  
**Volatile Bodies: Toward A Corporeal Feminism.** Indiana  
 University Press, Bloomington.
- Grozs E 2001  
**Architecture from the Outside.** The MIT Press Cambridge,  
 London.
- Hamilton E 1940  
**Mythology.** New American Library Publishers, London.
- Hassan SM and Oguibe O c2001  
**Authentic/Ex - Centric: Conceptualism in Contemporary  
 African Art.** Forum For African Arts, Ithaca.
- Hawkes T 1977  
**Structuralism and Semiotics.** Methuen & Co. Ltd, London.
- Hollier D 1997  
**Absent Without Leave: French Literature under the Threat of  
 War.** Harvard University Press, Cambridge.
- Homburg C 2003  
**German Art Now.** Merrell Publishers, Saint Louis.
- Homer S 2005  
**Jacques Lacan.** Routledge, London.
- Hurst A 2007  
**Geweld in Suid-Afrika.** Rubriek in **By, Die Burger**, 7 April 2007
- Kamuf P 1991  
**A Derrida Reader: Between the Blinds.** Columbia University  
 Press, New York.

- Kay S 2003  
**Zizek: A Critical Introduction.** Polity Press Cambridge.
- Kojève A 1969  
 Introduction to the Reading of Hegel. Basic Books Inc. Publishers,  
 New York
- Kotik C, Sultan T, Leugh C 1994  
**Louise Bourgeois, The Locus of Memory, works 1982-1993,**  
 The Brooklyn Museum in Association with N Abrams Inc.  
 Publishers, New York.
- Kristeva J 2001  
**Melanie Klein.** Columbia University Press, New York.
- Kuspit D 1993  
**Signs of Psyche in Modern and Post Modern Art.** Cambridge  
 University Press, Cambridge.
- Lacan J 1979  
**The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis.** Penguin,  
 Harmondsworth.
- Lacan J 1989  
**Écrits: A Selection.** Routledge, London
- Laing R D 1960  
**The Divided Self.** Penguin Books, London.
- Leech Cristin 2003  
 Art getting to the point, The Sunday Times, Dec. 21, 2003
- MacCannell JF 1986  
**Figuring Lacan: Criticism and the Culture Unconscious.**  
 Croom Helm, London.
- Mansfield N 2000  
**Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway.**  
 Allen and Unwin, Crows Nest.
- Mautner T 1996  
**Dictionary of Philosophy.** Penguin Books, London
- McEvelley T 1992  
**Art and Otherness: Crises in Cultural Identity.** McPherson and  
 Company, New York.
- Moore B G 1997  
**Post-Colonial Theory: Contexts, Practices, Politics.** Verso,  
 London.
- Mulvey L 1989  
**Visual Pleasures and Narrative Cinema** Macmillan,  
 Basingstoke.
- Nettleton A, Charlton J, Rankin-Smith F(Reds). 2004  
**Voice-Overs.** Wits Writings Exploring African Artworks. Standard  
 Bank African Art Collection, University of the Witwatersrand Art  
 Galleries, WITS.



- Nobus D 1998  
**Key Concepts of Lacanian Psychoanalysis.** Rebus Press, London.
- O'Grady L 1998  
**Art Activism and Oppositionality: Essays from Afterimage.** Duke University Press, London.
- Olivier B 1998  
**Critique, Architecture, Culture, Art.** University of Port Elizabeth, Port Elizabeth.
- Olivier B 2004  
**Lacan's Subject: The imaginary, language, the real and philosophy.** South African Journal of Philosophy (SAJP), Vol. 23:1:1-19, January 2004.
- Ortner Sherry B 1996  
**Making Gender.** Beacon Press, Boston.
- Pakenham T 1979  
**The Boer War.** Jonathan Ball Publishers, Johannesburg.
- Parker I 1997  
**Psychoanalytic Culture.** Sage Publications Ltd, London.
- Perryer, Sophie (Ed.) 2004  
**Personal Affects: Power and Poetics in Contemporary South African Art.** Volume I. Museum for African Art, New York and Spier, Cape Town.
- Perryer, Sophie (Ed.) 2004  
**Personal Affects: Power and Poetics in Contemporary South African Art.** Volume II. Museum for African Art, New York and Spier, Cape Town.
- Pivčević E 1970  
**Husserl and Phenomenology.** Hutchinson University Library, London.
- Pretorius F 2001  
**Scorched Earth.** Human en Rousseau (Pty) Ltd, Kaapstad.
- Rabinbach A 1990  
**The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity** University of California Press, Berkley.
- Ragland-Sullivan and Bracher M 1991  
**Lacan and the Subject of Language.** Routledge, New York.
- Robinson H 2001  
**Feminism-Art-Theory.** Blackwell, Oxford.
- Rosenthal M 1987  
**Anselm Kiefer.** Chicago and Philadelphia, USA.
- Said E 1995  
**Orientalism: History, Theory and the Arts.** University Press. London.

- Schwartz H 1996  
**The Culture of the Copy: Striking Likeness, Unreasonable Facsimiles.** Zone Books, New York.
- Schwarz A 2000  
**The Complete Works of Marcel Duchamp.** Delano Greenidge Edition, New York.
- Silverman K 1983  
**The Subject of Semiotics.** Oxford University Press, New York.
- Smith K (Ed.) 2005  
**Penny Siopis.** The Goodman Gallery Editions, Johannesburg.
- Sontag S 2003  
**Regarding the Pain of Others.** Penguin Books, London.
- Spivak G 1999  
**A Critique of Postcolonial Reason.** Harvard University Press, Cambridge.
- Storr R, Herkenhoff P, Schwartzman A 2003  
**Louise Bourgeois.** Phaidon Press Limited, New York.
- Trask R and Mayblin B 2000  
**Introducing Linguistics.** Totem Books, Cambridge.
- Vladislavić I 2005  
**Willem Boshoff.** David Krut Publishing, Johannesburg.
- Walker C 1990  
**Feminist Literary Criticism and the Author.** The University of Chicago Press, Chicago.
- WAT 1996  
**Woordeboek van die Afrikaanse Taal.** M 332.
- Weber S 1991  
**Return to Freud: Jacques Lacan's dislocation of psychoanalysis.** Cambridge University Press, New York.
- Widd R 2006  
**Doornbultkonsentrasiekamp Oranjerivierstasie.** Binedell Uitgewers, Pretoria.
- Williamson S and Ashraf J 1996  
**Art in South Africa - The .Future Present.** Philip Publishers (Pty) Ltd, Claremont, South Africa.
- Winnicott D 1988  
**Playing and Reality.** Pelikan, London.
- Wittgenstein L 2003  
**Meaning and Judgement .**Blackwell Publishing, Oxford.
- Wolff J 1983  
**Aesthetics and the Sociology of Art.** George Allen &Unwin Ltd, London.

- Wolff J 1987  
**The Social Production of Art.** MacMillan, London.
- Wright E 1991  
**Psychoanalysis & Culture: Theory Thresholds.** MacMillan, London.
- Yar M 2006  
**The Internet Encyclopedia of Philosophy.**  
<http://www.iep.utm.edu/k/kojeve.htm>. 18 September, 2006.
- Žižek (2007)  
The Pervert's Guide to the Cinema, film deur Nu Metro vertoon in die Victoria and Albert Waterfront as deel van die Encounters 9: Die Suid-Afrikaanse Dokumentêre Filmfees, 20 Julie - 5 Augustus 2007.
- Žižek S 1994  
**The Metastases of Enjoyment.** Verso, London.
- Žižek S 1996  
**The Indivisible Remainder.** Verso, London.