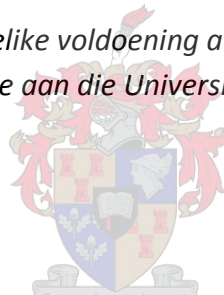


ESTETIESE VERWANTSKAPPE EN DEKONSTRUKSIE VAN
JUWELIERSWARE: 'N PRAKTYK-GEBASEERDE ONDERSOEK

Augusta Stephanie van der Merwe

*Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad
MA in Visuele Kunste aan die Universiteit van Stellenbosch*



Promotors:

Nanette Veldsman en Carine Terreblanche
Departement van Visuele Kunste

Maart 2012

Verklaring

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

Handtekening.....

Datum.....

BEDANKINGS

Aan my promotors, Carine Terreblanche en Nanette Veldsman, dankie vir julle tyd, entoesiasme en aanmoediging. Nanette, ek sou hierdie tesis nie sonder jou rasionele leierskap en insig kon skryf nie. Carine, dankie vir al die geleenthede en blootstelling deur die verloop van my graad. Ek waardeer jou vertrouwe in my vermoëns.

Aan my ouers, Charl en Wilhelmiën van der Merwe, dankie vir julle onvoorwaardelike ondersteuning en liefde. Dankie dat julle my geleer het om alles wat ek aanpak met integriteit en respek vir ander te doen.

Aan my vriende en medestudente dankie vir al die hulp, raad asook die lang ure saam in die J.S. Gericke biblioteek.

OPSOMMING

In dié tesis word daar ondersoek ingestel oor hoe die funksie van juweliersware (in beide die dra en besit daarvan) die waarde, betekenis en definisie van juweliersware aanvul.

Die funksie van juweliersware kan beskou word as tweevoudig en bestaan uit beide 'n fisiese- en 'n sosiale funksie. Die fisiese funksie van 'n juweelstuk behels hoe dit gedra word en hoe die juweelstuk funksioneer. Die sosiale funksie van juweliersware word nie net beskou as die status of identiteit wat juweliersware voorstel nie, maar ook hoe juweliersware verhoudings simboliseer en stimuleer.

'n Ondersoek na die fisiese funksie is uitgevoer deur argetipiese juweliersware te dekonstrueer. Só word daar gewys watter soort eienskappe 'n voorwerp as 'n juweelstuk definieer en hoe sekere argetipiese juwele as skynbaar universeel, tydloos en natuurlik voorkom.

Die sosiale funksie van juweliersware is ondersoek deur te kyk na die estetiese verwantskappe van juweliersware, en só te wys hoe juweliersware kan getuig en aanleiding gee tot verhoudings. In die studie word daar ook uitgelig op watter wyse kontemporêre juweliersware waardesisteme kan bevraagteken.

Die navorsing behels die ontwerp, maak en bespreking van kontemporêre juweliersware. Die bespreking van my kunswerke vorm die primêre navorsing van die tesis en word ondersteun deur teoretiese navorsing.

Na afloop van die studie is dit duidelik dat juweliersware veelvoudige definisies en betekenis kan aanneem. Dié betekenis en definisies word nie net bepaal deur die ontwerper en maker nie, maar ook deur die draer/ eienaar en toeskouer asook die konteks waarin die juweelstuk gedra of vertoon word.

ABSTRACT

This thesis investigates the manner in which the function of jewellery (in both the wearing and owning of it) is complementary to the value, meaning and definition of jewellery.

The function of jewellery can be regarded as two-fold, consisting of both a physical and social function. The physical function of a jewellery piece entails the way in which it is worn and the manner in which the piece is utilised. The social function of jewellery is not only the status or identity that the jewellery represents, but also how jewellery can symbolise and stimulate relationships.

An investigation of the physical function of jewellery is undertaken by deconstructing archetypal jewellery pieces. This illustrates what characteristics define an object as a jewellery piece and show how some archetypal jewellery pieces may appear to be seemingly universal, timeless and natural.

The social function of jewellery is investigated by considering the relational aesthetics of jewellery and thus showing how jewellery can testify and give rise to relationships. This study also sheds light on the way in which contemporary jewellery can question value systems.

The research includes the designing, making and discussing of contemporary jewellery. The primary research for the thesis is formed by a discussion of my art pieces and is supported by theoretical research.

In the conclusion of this study it is clear that jewellery can assume multiple definitions and meanings. These definitions and meanings are not only determined by the designer and maker of the jewellery piece, but also by the wearer/ owner and the viewer as well as the context within which the jewellery piece is worn or displayed.

INHOUDSOPGAWE

Lys van Illustrasies

Inleiding	1
0.1 Onderwerp en motivering	1
0.2 Navorsingsvraag en doelwitte	5
0.3 Diagrammatiese voorstelling van die navorsing	6
0.4 Navorsingsmetodiek	7
0.5 Teoretiese veld en uiteensetting van inhoud	8
0.6 Sleutelterme	11
Hoofstuk 1: Postmodernisme en Kontemporêre Juweliersware	13
1.1 Inleiding	13
1.2 'n Omskrywing van postmodernisme	14
1.3 Voorbeelde van postmodern visuele kultuur	17
1.4 Kontemporêre juweliersware	23
1.4.1 'n Omskrywing en geskiedenis	23
1.4.2 Internasionale juweelkunstenaars se werk: voorbeelde	25
1.4.2.1 Karl Fritsch	25
1.4.2.2 Ted Noten	29
1.5 Slot	31
Hoofstuk 2: Dekonstruksie van Juweliersware	32
2.1 Inleiding	32
2.2 Postmoderne strategie	32
2.2.1 Dekonstruksie	32
2.2.2 Mite	35

2.3	Definisie en funksie	36
2.3.1	Inleiding	36
2.3.2	Internasionale juweelkunstenaars se werk: voorbeelde	38
2.3.2.1	Lisa Walker	38
2.3.2.2	Otto Künzli	43
2.3.2.3	Lin Cheung	45
2.3.2.4	Liesbet Bussche	46
2.3.2.5	Sarah Kate Burgess	51
2.3.2	Reeks 1: <i>Oorbegespe en Borsspeld-speld</i>	54
2.3.2.1	Inleiding	54
2.3.2.2	Bespreking	55
2.3.2.3	Gevolgtrekking	60
2.4	Vorm en simboliek	61
2.4.1	Inleiding	61
2.4.2	Internasionale juweelkunstenaars se werk: voorbeelde	62
2.4.2.1	Kim Buck	62
2.4.2.2	Marc Monzó	64
2.4.2.3	Gijs Bakker	65
2.4.3	Reeks 2: <i>Rietveld-ringe</i>	67
2.4.3.1	Inleiding	67
2.4.3.2	Bespreking	68
2.4.3.3	Gevolgtrekking	74
2.5	Slot	76
Hoofstuk 3: Estetiese Verwantskappe van Juweliersware		77
3.1	Inleiding	77
3.2	Postmoderne strategie	78
3.2.1	Verwante estetika	78
3.2.2	Geskenk-ekonomie	82

3.3	Interdissiplinêre juweliersware	86
3.3.1	Inleiding	86
3.3.2	Internasionale juweelkunstenaars se werk: voorbeelde	86
3.3.2.1	Yuka Oyama	86
3.3.2.2	Gabriel Craig	92
3.3.2.3	Vergelyking van Oyama en Craig se projekte	97
3.4	Sosiale Eksperimente	98
3.4.1	<i>Trade Brooch</i> -Projek	98
3.4.1.1	Inleiding	98
3.4.1.2	Sosiale interaksie	101
3.4.1.3	Dokumentasie van projek	101
3.4.1.4	Gevolgtrekking	107
3.4.2	<i>Tweedehandse Juweliersware-projek</i>	107
3.4.2.1	Inleiding	107
3.4.2.2	Sosiale interaksie	108
3.4.2.3	Juweelstukke as dokumentasie	113
3.4.2.4	Gevolgtrekking	119
3.5	Slot	120
	Gevolgtrekking	121
	Bibliografie	124
	Addendum	131

LYS VAN ILLUSTRASIES

Inleiding

Fig 0.1 *Nassarius karaussianus*-skulpkrale van Blombos Grotte (Blundell 2006:90).

Hoofstuk een

Fig 1.1 Mies van der Rohe en Philip Johnson, *Seagram*-gebou (1958) New York (Wikipedia [intyds]: Sv. 'Seagram building').

Fig 1.2 Charles Moore, *Piazza d'Italia*-gebou (1976-1979). New Orleans (Hörnqvist 2004: <http://www.idehist.uu.se/distans/ilmh/pm/moore-piazzaditalia.htm>).

Fig 1.3 Andy Warhol, *Campbell's Soup I* (1968) Sydruk, 50.8 cm × 40.6 cm (Wikipedia [intyds]: Sv. 'Andy Warhol').

Fig 1.4 Barbara Kruger, *I Shop Therefore I Am* (1987). Fotografiese sydruk, 284.5 x 287 cm (http://www.tate.org.uk/magazine/issue3/consume_image2.htm).

Fig 1.5 Vivienne Westwood, *Let it Rock* T-hemp (1972). Lap en gemengde medium (Wilcox 2004:39).

Fig 1.6 Vivienne Westwood, *The trouserless man* (1989). Lap en gemengde medium (Wilcox 2004:98 en 101).

Fig 1.7 Karl Fritsch, *Ring: Geen titel* (2005). Koper, oorgeblaaste goud en robyn (http://www.klimt02.net/jewellers/index.php?item_id=737).

Fig 1.8 Karl Fritsch, *Ring: Geen titel* (2011) Goud en diamante (http://www.klimt02.net/exhibitions/index.php?item_id=23174).

Fig 1.9 Karl Fritsch, *Ring: Geen titel* (2010). Goud, staal, geel koper, robyn, saffier en kubiese sirkonia (http://www.klimt02.net/exhibitions/index.php?item_id=23174).

Fig 1.10 Karl Fritsch, *Ring: Geen titel* (2005). Geoksideerde silwer en glasstene (http://www.klimt02.net/jewellers/index.php?item_id=737).

Fig 1.11 Karl Fritsch, *Ring: Geen titel* (2011). Silwer, smarag, saffier, oranje saffier (http://www.klimt02.net/exhibitions/index.php?item_id=23515).

Fig 1.12 Ted Noten, *Chew Your Own Brooch* (1998). Kougom, papier en foelie (Staal 2006:31).

Fig 1.13 Ted Noten, *Chew Your Own Brooch* (1998). Silwer en oorgeblaaste goud (Staal 28-29:2006).

Hoofstuk twee

Fig 2.1 Juweeltoebehore (Untracht 1985:781 & 786).

Fig 2.2 Juweeltoebehore (Untracht 1985:780 & 787).

Fig 2.3 Lisa Walker, *Borsspeld* (2006). Plastiek, silwer, pèrels en gom (Walker 2011:202).

- Fig 2.4 Lisa Walker, *Borsspeld* (2006). Plastiek, silwer, pêrels en gom (Walker 2011:233).
- Fig 2.5 Lisa Walker, *Borsspeld* (2007). Felt, silwer, gom en vernis (Walker 2011:209).
- Fig 2.6 Lisa Walker, *Borsspeld* (2000). Staaldraad en verf (Walker 2011:101).
- Fig 2.7 Lisa Walker, *Borsspeld* (2003). Haakspeld en verf (Walker 2011:141).
- Fig 2.8 Lisa Walker, *Borsspeld* (2001). Haakspeld (Walker 2011:114).
- Fig 2.9 Lisa Walker, *Borsspeld* (2001). Haakspeld en rubber (Walker 2011:114).
- Fig 2.10 Lisa Walker *Borsspeld* (2004). Ysterdraad en sliwer (Walker 2011:150).
- Fig 2.11 Lisa Walker, *Borsspeld* (2001). Ysterdraad, plastiek, gom, haakspeld en glas (Walker 2011:115).
- Fig 2.12 Lisa Walker, *Borsspeld* (2004). Gom, klippe, haakspeld en staaldraad (Walker 2011:152).
- Fig 2.13 Lisa Walker, *Borsspeld* (2004). Haakspeld, wol, ink en gom (Walker 2011:154).
- Fig 2.13 Lisa Walker, *Borsspeld* (2003). Plastiek, haakspeld en ysterdraad. (Walker 2011:139).
- Fig 2.14 Lisa Walker, *Borsspeld* (2004). Haakspeld, ysterdraad, hout en ink. (Walker 2011:153).
- Fig 2.15 Lisa Walker, *Borsspeld* (2004). Papier, tinfoelie, ysterdraad en haakspeld. (Walker 2011:151).
- Fig 2.16 Lisa Walker, *Borsspeld* (2004). Papier, vernis, ysterdraad en haakspeld. (Walker 2011:152).
- Fig 2.17 Otto Künzli, *Wolpertinger* (1985). Silwer, leer en katoen. (Künzli 1991:47).
- Fig 2.18 Switserse weermagnes. (Wikipedia [intyds]; Sv. 'Swiss army knife').
- Fig 2.19 Bavariese Wolpertinger. (Wikipedia [intyds]: Sv. 'wolpertinger').
- Fig 2.20 Lin Cheung, *Memoria* (1999). Oorbelle, goud (<http://www.lincheung.co.uk/jewellery.htm>).
- Fig 2.21 Lin Cheung, *Memoria* (1999). Halssnoer, goud en silwer (<http://www.lincheung.co.uk/jewellery.htm>).
- Fig 2.22 Liesbet Bussche, *Urban Jewellery* (2009). Amsterdam (<http://www.liesbetbussche.com/jitc.html>).
- Fig 2.23 Liesbet Bussche, *Urban Jewellery* (2009). Amsterdam (<http://www.liesbetbussche.com/jitc.html>).

- Fig 2.24 Liesbet Bussche, *Urban Jewellery* (2009). Amsterdam
(<http://www.liesbetbussche.com/jitc.html>).
- Fig 2.25 Liesbet Bussche, *Urban Jewellery* (2009). Amsterdam
(<http://www.liesbetbussche.com/jitc.html>).
- Fig 2.26 Liesbet Bussche, *Urban Jewellery* (2009). Amsterdam
(<http://www.liesbetbussche.com/jitc.html>).
- Fig 2.27 Liesbet Bussche, *Urban Jewellery* (2009). Amsterdam
(<http://www.liesbetbussche.com/jitc.html>).
- Fig 2.28 Liesbet Bussche, *Urban Jewellery* (2009). Plakkaat in Amsterdam
(<http://www.liesbetbussche.com/pitc.html>).
- Fig 2.29 Liesbet Bussche, *Urban Jewellery* (2009). Plakkaat in Amsterdam
(<http://www.liesbetbussche.com/pitc.html>).
- Fig 2.30 Liesbet Bussche, *Urban Jewellery* (2009). Plakkaat in Amsterdam
(<http://www.liesbetbussche.com/pitc.html>).
- Fig 2.31 Liesbet Bussche, *Urban Jewellery* (2009). Plakkaat in Amsterdam
(<http://www.liesbetbussche.com/pitc.html>).
- Fig 2.32 Sarah Kate Burgess, *Momentary* (2006). Foto
(<http://www.adorneveryday.com/accordion/Momentary.html>).
- Fig 2.33 Sarah Kate Burgess, *Momentary* (2006). Foto
(<http://www.adorneveryday.com/accordion/Momentary.html>).
- Fig 2.34 Sarah Kate Burgess, *Momentary* (2006). Foto
(<http://www.adorneveryday.com/accordion/Momentary.html>).
- Fig 2.35 Sarah Kate Burgess, *Momentary* (2006). Foto
(<http://www.adorneveryday.com/accordion/Momentary.html>).
- Fig 2.36 Juweeltoebehore: 'n borsspeld-spel en 'n oorbelgespe.
- Fig 2.37 Augusta van der Merwe, *Oorbelgespe en borsspeld-speld* (2010). Koper, geelkoper, silwer, lap, staal, emalje.
- Fig 2.38 Augusta van der Merwe, *Oorbelgespe en borsspeld-speld* (2010). Koper en geelkoper.
- Fig 2.39 Augusta van der Merwe, *Oorbelgespe en borsspeld-speld* (2010). Koper.
- Fig 2.40 Augusta van der Merwe, *Oorbelgespe en borsspeld-speld* (2010). Koper.
- Fig 2.41 Augusta van der Merwe, *Oorbelgespe en borsspeld-speld* (2010). Koper, staal, emalje en lap.

- Fig 2.42 Augusta van der Merwe, *Oorbelgespe en borsspeld-speld* (2010). Silwer.
- Fig 2.43 Augusta van der Merwe, *Oorbelgespe en borsspeld-speld* (2010). Silwer.
- Fig 2.44 Augusta van der Merwe, *Oorbelgespe en borsspeld-speld* (2010). Koper, gevonde voorwerpe.
- Fig 2.45 Augusta van der Merwe, *Oorbelgespe en borsspeld-speld* (2010). Koper.
- Fig 2.46 Augusta van der Merwe, *Oorbelgespe en borsspeld-speld* (2010). Koper.
- Fig 2.47 Kim Buck, *Four Brooches* (2003). Goud (Cheung, Clarke, B. & Clarke, I 2006: 18).
- Fig 2.48 Kim Buck, *String of Pearls with Golden Lock Brooches* (2003). Goud en silwer (Cheung, Clarke, B. & Clarke, I 2006: 18).
- Fig 2.49 Marc Monzó, *Big Solitaire Brooch* (2006). Silwer, zirkonia, staal. 65x 80mm (<http://www.marcmonzo.net/work.html>).
- Fig 2.50 Marc Monzó, *Big Solitaire Brooch* (2006). Silwer, zirkonia, staal. 65x 80mm (<http://www.marcmonzo.net/work.html>).
- Fig 2.51 Gijs Bakker, *Real? Borsspeld.*(2004) Goud, toermalyn, glas en metaal. (http://www.gijsbakker.com/gbd_studio/jewellery/real,_2004-2008/39).
- Fig 2.52 Gijs Bakker, *Real? Borsspeld.* (2006) Goud, topaas, tanzeniet, ametis, smarag, oorgeblaaste silwer, metaal, glas en plastiek. (http://www.gijsbakker.com/gbd_studio/jewellery/real,_2004-2008/42).
- Fig 2.53 Gekoopte kommersiële ringe, plastiek en metaal.
- Fig 2.54 Augusta van der Merwe, *Rietveld-ringe* (2010). Karton, papier, toiletpapier en lap.
- Fig 2.55 Augusta van der Merwe, *Rietveld-ringe* (2010). Koper, lap.
- Fig 2.56 Augusta van der Merwe, *Rietveld-ringe* (2010). Koper, lap
- Fig 2.57 Augusta van der Merwe, *Rietveld-ringe* (2010). Tou.
- Fig 2.58 Augusta van der Merwe, *Rietveld-ringe* (2010). Tou, koper, lap, plastiek.
- Fig 2.59 Augusta van der Merwe, *Rietveld-ringe* (2010). Lap.
- Fig 2.60 Augusta van der Merwe, *Rietveld-ringe* (2010). Karton, papier, toiletpapier.
- Fig 2.61 Augusta van der Merwe, *Rietveld-ringe* (2010). Koper, lap.
- Fig 2.62 Augusta van der Merwe, *Rietveld-ringe* (2010). Koper, lap.
- Fig 2.63 Augusta van der Merwe, *Rietveld-ringe* (2010). Koper, lap.
- Fig 2.64 Augusta van der Merwe, *Rietveld-ringe* (2010). Koper, lap.

Hoofstuk 3

- Fig 3.1 Yuka Oyama, *Schmuck Quikies* (2002-2008). Interaktiewe vertoning, gemors en SQ Meran set-up, Italië. (<http://www.dearyuka.com/sq1.html>).
- Fig 3.2 Yuka Oyama, *Schmuck Quikies* (2002-2008). Interaktiewe vertoning, SQ BBQ set-up, SQ Berlin, Duitsland. (<http://www.dearyuka.com/sq1.html>).
- Fig 3.3 Yuka Oyama, *Schmuck Quikies* (2002-2008). Interaktiewe vertoning, SQ Meran, Italië. (<http://www.dearyuka.com/sq1.html>).
- Fig 3.4 Yuka Oyama, *Schmuck Quikies* (2002-2008). Interaktiewe vertoning. (<http://www.dearyuka.com/sq1.html>).
- Fig 3.5 Yuka Oyama, *Schmuck Quikies* (2002-2008). Interaktiewe vertoning. (<http://www.dearyuka.com/sq1.html>).
- Fig 3.6 Yuka Oyama, *Schmuck Quikies* (2002-2008). Interaktiewe vertoning. (<http://www.dearyuka.com/sq1.html>).
- Fig 3.7 Yuka Oyama, *Schmuck Quikies* (2002-2008). Interaktiewe vertoning. (<http://www.dearyuka.com/sq1.html>).
- Fig 3.8 Gabriel Craig, *Pro Bono Jeweller* (2007). Interaktiewe vertoning. Richmond, Virginia, VSA (<http://www.gabrielcraigmetalsmith.com/index.php?/projects/the-pro-bono-jeweler/>).
- Fig 3.9 Gabriel Craig, *Pro Bono Jeweller* (2010). Interaktiewe vertoning. Huatan, Texas, VSA (<http://www.gabrielcraigmetalsmith.com/index.php?/projects/the-pro-bono-jeweler/>).
- Fig 3.10 Gabriel Craig, *Pro Bono Jeweller* (2010). Interaktiewe vertoning. Oxford, Ohio, VSA (<http://www.gabrielcraigmetalsmith.com/index.php?/projects/the-pro-bono-jeweler/>).
- Fig 3.11 Gabriel Craig, *Pro Bono Jeweller* (2010). Interaktiewe vertoning. Oxford, Ohio, VSA (<http://www.gabrielcraigmetalsmith.com/index.php?/projects/the-pro-bono-jeweler/>).
- Fig 3.12 Gabriel Craig, *Pro Bono Jeweller* (2011). Interaktiewe vertoning. San Antonio, Texas, USA (<http://www.gabrielcraigmetalsmith.com/index.php?/projects/the-pro-bono-jeweler/>).
- Fig 3.13 Gabriel Craig, *Pro Bono Jeweller* (2011). Interaktiewe vertoning. San Antonio, Texas, USA (<http://www.gabrielcraigmetalsmith.com/index.php?/projects/the-pro-bono-jeweler/>).
- Fig 3.14 Benjamin Lignel, *Support your local jeweller Badge*. (2006). Aluminium, staal, asetaat. 3.2 x 0.8 cm (http://www.klimt02.net/jewellers/index.php?item_id=10552).

- Fig 3.15 Mah Rana, *Jewellery is Life Badge* (2002). Aluminium, staal en asetaat (<http://www.jewelleryislife.com/page2.htm>).
- Fig 3.16 Augusta van der Merwe, *Trade Brooch* borsspelde (2009). Lap, ink, karton, gare en borsspeld-speld.
- Fig 3.17 Augusta van der Merwe, *Trade Brooch* borsspelde (2009). Lap, ink, karton, gare en borsspeld-speld.
- Fig 3.18 Augusta van der Merwe, *Trade Brooch* dokumentasie (2009). Foto's.
- Fig 3.19 Augusta van der Merwe, *Trade Brooch* dokumentasie (2009). Foto's.
- Fig 3.20 Augusta van der Merwe, *Trade Brooch* dokumentasie (2009). Foto's.
- Fig 3.21 Augusta van der Merwe, *Trade Brooch* dokumentasie (2009). Facebook-groep webwerf.
- Fig 3.22 Augusta van der Merwe, *Tweedehandse Juweliersware-projek: Tweedejaar juweliersontwerp werkswinkel* (2009).
- Fig 3.23 Augusta van der Merwe, *Tweedehandse Juweliersware-projek: Tweedejaar juweliersontwerp werkswinkel* (2009).
- Fig 3.24 Augusta van der Merwe, *Tweedehandse Juweliersware-projek: Tweedejaar juweliersontwerp werkswinkel* (2009).
- Fig 3.25 Augusta van der Merwe, *Tweedehandse Juweliersware-projek: Proposals uitstalling installasie* (2009) Gevonde objekte en vertoonkas.
- Fig 3.26 Augusta van der Merwe, *Tweedehandse Juweliersware-projek: oorbelle-borsspeld* (2009) Gevonde objekte, silwer en staaldraad.
- Fig 3.27 Augusta van der Merwe, *Tweedehandse Juweliersware-projek: oorbelle en halssnoer-borsspeld* (2009) Gevonde objekte, silwer en staaldraad.
- Fig 3.28 Augusta van der Merwe, *Tweedehandse Juweliersware-projek: oorbelle-halssnoer* (2009) Gevonde objekte, silwer, karton en fluweel.
- Fig 3.29 Augusta van der Merwe, *Tweedehandse Juweliersware-projek: oorbelle-halssnoer* (2009) Gevonde objekte, silwer, karton en fluweel.
- Fig 3.30 Augusta van der Merwe, *Tweedehandse Juweliersware-projek: oorbelle-oorbelle* (2009) Gevonde objekte en silwer.
- Fig 3.31 Augusta van der Merwe, *Tweedehandse Juweliersware-projek: halssnoer en nekborsspeld* (2009) Gevonde objekte, silwer, karton, fluweel, stopsel en staaldraad.

INLEIDING

0.1 Onderwerp en motivering

In dié tesis word daar gefokus op die betekenis van juweliersware en waarom dit gedra word. My hipotese is dat die algemene definisie van juweliersware en hoe dit funksioneer bevraagteken kan word om só juweliersware te herdefinieer.

Die algemene definisie van juweliersware wat hierna verwys word, is 'n Westerse begrip van juweliersware wat aangevul word deur die bestaan van edelmateriaal-juwele asook kostuumjuwele¹ wat beide op die kommersiële mark beskikbaar is. Om die bestaande definisie van juweliersware te herskep moet daar eers gekyk word na 'n veralgemening van juweliersware.

Juweliersware het deur die eeue ontwikkel saam met mode en tegnologiese veranderinge, maar het nietemin as kunsvorm en tradisie bly voortbestaan. Mense is selde tevrede om hul liggame in die natuurlike toestand en dus onversierd te los. Van die vroegste tye af het die mens nie net met roet en pigmente op hul liggame geteken nie, maar ook verskillende maniere gevind om sekere voorwerpe aan hul liggame vas te maak. Gevolglik word juweliersware gedra deur mense van enige ouderdom, ras, geslag en kultuur. (Polhemus 2006: [intyds]).

Net soos daar selde 'n samelewing sonder mense met liggaamsversiering te vind is, gaan liggaamsversiering selde gepaard sonder betekenis (Polhemus 2006: [intyds]). In die boek *Handbook of Material Culture* argumenteer die Britse antropoloog en argeoloog Christopher Tilley dat kultuur en materiële kultuur afhanklik van mekaar is: "The object world is... absolutely central to the understanding of identities of individuals and society" (2006:61). Hy voer verder aan: "Material forms, as objectifications of social relations and gender identities, often 'talk' silently about these relationships in ways impossible to speech or formal discourses" (2006:63). Voorwerpe – juweliersware inklusief – vorm met ander woorde tasbare bewyse van sosiale verhoudings en hoe mense aanklank vind by die wêreld rondom hulle.

¹ Vir 'n omskrywing van kostuumjuwele sien afdeling 0.6 Sleuteltermes.

As 'n juweelkunstenaar is ek geïnteresseer in die konsep dat juweliersware 'n integrale deel van die meeste samelewings is. Die redes waarom mense juweliersware dra en die betekenis wat hul daaraan koppel is dus dikwels vir my nét so interessant soos die juweelstuk self.

Die studie van geskiedkundige juwele kan inligting² verskaf rakende gebeurtenisse en mense wat voorheen geleef het. Een van die oudste bewyse van menslike bestaan is voorwerpe wat by Blombos naby Stilbaai (Suid-Afrika) opgegrawe³ is. Dié voorwerpe is meer as 75 000 jaar oud, en bestaan onder meer uit geperforeerde skulpe⁴ wat eens op 'n tyd gestring was as krale (Polhemus 2006:[intyds]). Dit is dus moontlik om aan te voer dat dié skulpkrale van die oudste juweelstukke is wat al gevind is ter wêreld (fig 0.1.).



Fig 0.1 *Nassarius kraussianus*-skulpkrale van Blombos Grotte
(Blundell 2006:90)

Die skulpkrale toon nie net dat mense soveel jare gelede op dié plek gewoon het nie, maar ook dat sosiale status aangedui is deur liggaamsversiering (Coolidge & Wynn 2009: 238-

² Die informasie kan varieer van modegiere, tradisies, ekonomiese toestande ens.

³ Die opgrawings was uitgevoer oor verskillende periodes tussen 1991-2004 (d'Errico [et.al.] 2005:3).

⁴ Vir meer informasie rondom die skulpkrale verwys na die artikel, *Nassarius kraussianus shell beads from Blombos Cave: evidence for symbolic behaviour in the Middle Stone Age* deur Francesco d'Errico [et.al.].

241). Die bestaan van die skulpkrale stel argeoloë in staat om afleidings te maak oor menslike bestaan en sosiale interaksie 75 000 jaar terug in die Blombos-area. Só kan daar dus aangevoer word dat juweliersware kan getuig van menslike bestaan en sosiale interaksie.

Die teenwoordigheid van klein gaatjies in die skulpe het verder veroorsaak dat argeoloë die skulpe kon identifiseer as krale en nie net skulpe wat per toeval daar beland het nie. Sekere sigbare tekens kan dus voorwerpe help definieer as juweliersware.

Die bekoring van die Blombos-skulpkrale en die vrae wat dit oproep sluit aan by ander aspekte van juweliersware waarin ek belangstel. Dié aspekte sluit die volgende vrae in; vrae wat ek poog om te beantwoord in dié tesis:

- Wat word gesien as 'n juweel?
- Waar eindig die mens se liggaam en waar begin juweliersware?
- Waar eindig die mens se juweliersware en begin die mens se omgewing?
- Hoe werk die kommunikasieproses van 'n juweel?
- Hoe ondergaan 'n juweelstuk die transformasieproses vanaf 'n 'anonieme voorwerp' tot 'n besitting met persoonlike betekenis?
- Hoe kan juweliersware as 'n katalisator vir sosiale interaksie optree? Hoe gee sosiale interaksie waarde en betekenis aan juweliersware?
- Is dit voorwerpe se betekenis en assosiasies wat mense aanmekaar verbind?

In die opstel *Wear, Wearing, Worn: The Transitions of Jewels to Jewellery* stel die Britse juwelier Lin Cheung voor hoe daar te werk gegaan kan word om die bogenoemde vrae rondom die dra en besit van juweliersware te ondersoek:

If we can describe jewellery to be a language - a tool for communication designed to express, without words, our abstract inner selves - then to understand the wear and meaning of jewellery to its fullest, it is perhaps appropriate to look beyond the jewel and to study its associations and environments academically and anthropologically. By sociologically observing jewellery's constituents, seeking out its motivations and collecting key patterns of 'jewellery behaviour' we can perhaps uncover empirical data to be researched further. (2006:23).

In dié tesis word die funksie van juweliersware as tweevoudig beskou: die fisiese- en die sosiale funksie. Die fisiese funksie van 'n juweel bestaan uit hoe dit gedra word en hoe dit funksioneer. Die sosiale funksie van 'n juweel word nie net beskou as die status of identiteit

wat juweliersware voorstel nie, maar ook hoe juweliersware verhoudings simboliseer en stimuleer.

Daar word ondersoek gedoen na die manier waarop die fisiese- en sosiale funksies van juweliersware die waarde en betekenis van 'n juweelstuk aanvul. Met die ondersoek van die fisiese funksie word na die juweelstuk self gekyk en word argetipiese juweliersware gedekonstrueer om só die grense tussen vorm en funksie en tussen liggaamsversiering en draagbaarheid te bevraagteken. Met die ondersoek van die sosiale funksie van juweliersware word daar nie net gekyk na die juweelstuk self nie, maar ook na dit wat rondom die juweelstuk plaasvind – die estetiese verwantskappe van juweliersware. Deur die ondersoek van die sosiale funksie van juweliersware word die grense tussen maker, draer en toeskouer bevraagteken.

In my opinie kan kontemporêre juweliersware⁵ gesien word as 'n uiterste vorm van juweliersware. Dit kan rituele, simboliek en die funksie van tradisionele juweliersware omvat om só die rol wat juweliersware – in al sy verskillende vorme – in die samelewing verrig uit te lig en te bevraagteken.

Die motivering vir die tesis is nie slegs om die onderwerp te ondersoek nie, maar ook om 'n akademiese bydrae te maak tot die veld van kontemporêre juweliersware. Die hoop is ook om die akademiese waarde van kontemporêre juweliersware as 'n visuele kunspraktyk te illustreer; en só ook die waarde van praktyk-gebaseerde navorsing. Deur krities na kontemporêre juweliersware te kyk en daaroor te skryf kan daar aangedui word hoe dit as medium gebruik kan word om sosio-politiese kwessies⁶ aan te spreek.

Kontemporêre juweliersware is dikwels interdisiplinêr van aard. Deur dít te bespreek kan idees verkry word van moontlike nuwe rigtings wat kontemporêre juweliersware kan

⁵ Vir 'n meer volledige omskrywing van kontemporêre juweliersware verwys na afdeling 1.4.1.

⁶ Deur 'n bespreking van kontemporêre juweliersware kan die volgende kwessies byvoorbeeld betrek word: volhoubaarheid ("sustainability") en wat dit beteken in 'n ekologiese sin; die kommodifisering van goedere; liggaamsbegrip en die veranderinge wat mense aan hul liggame aanbring.

inslaan. 'n Moontlikheid van nuwe rigtings kan die betrekking van 'n groter gehoor tot gevolg hê en só kontemporêre juweliersware nie net beperk tot 'n elitistiese interne gehoor⁷ nie.

0.2 Navorsingsvraag en doelwitte

Die navorsingsvraag van die tesis is die volgende:

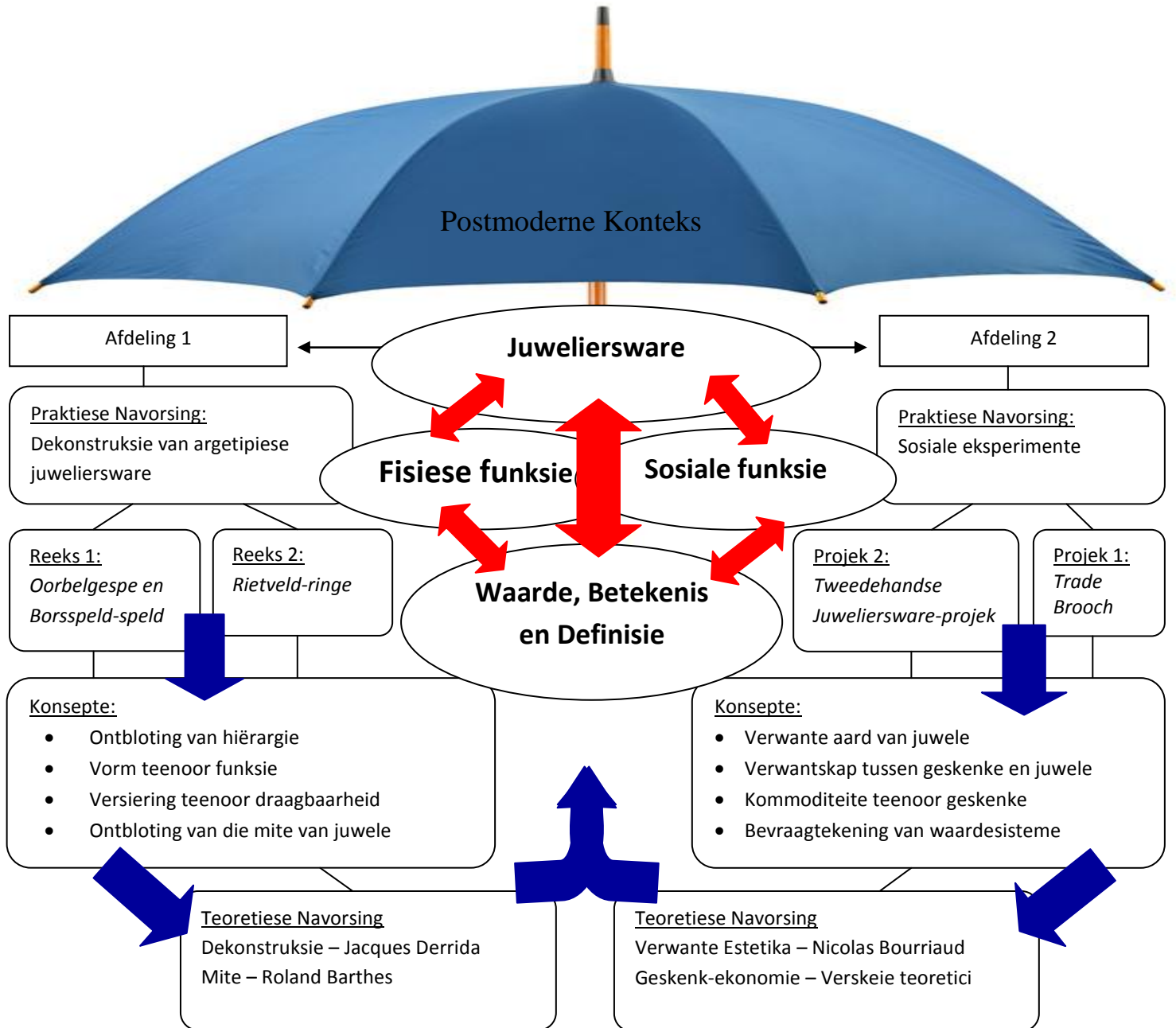
Hoe word die waarde en betekenis van juweliersware aangevul deur beide die fisiese en sosiale funksie van juweliersware?

Om die navorsingsvraag te kan beantwoord, word die volgende doelstellings gestel:

1. Om ondersoek in te stel oor watter eienskappe 'n voorwerp as 'n juweel definieer;
2. Om die mites wat rondom sekere argetipiese juwele vorm, te ontbloot;
3. Om ondersoek in te stel oor hoe juweliersware kan getuig en aanleiding gee tot verhoudings;
4. Om te wys op watter maniere kontemporêre juweliersware waardesisteme kan bevraagteken.

⁷ Kontemporêre juweliersware is 'n spesialiteitsveld, en daarom word dit hoofsaaklik net ondersteun deur die juweelkunstenaars self, galeryeienaars en versamelaars. In Suid-Afrika is daar nie baie mense wat kontemporêre juweliersware ondersteun, vervaardig of kennis daarvan het nie.

0.3 Diagrammatiese Voorstelling van die Navorsing



Die diagram is 'n voorstelling van uiteensetting van die navorsing. Dit toon hoe die navorsingsonderwerp opgedeel word in twee afdelings en die praktiese navorsing, reekse of projekte, konsepte en teoretiese navorsing wat onder elke afdeling bespreek word.

0.4 Navorsingsmetodiek

As 'n praktyk-gebaseerde ondersoek bestaan die tesis uit twee navorsingskomponente; naamlik teoretiese- en praktiese navorsing. Die praktiese navorsing is die kunswerke wat ek gemaak het na onderleiding van die navorsingsonderwerp. My kunswerke vorm die primêre voorbeelde wat geanaliseer word in die tesis. Die praktiese navorsing het die struktuur van die tesis gevorm en aanleiding gegee tot die teoretiese navorsing wat gedoen is.

Die teoretiese en die praktiese navorsing vul mekaar aan om die navorsingsdoelwitte te bereik en die navorsingsvraag te ondersoek. Om aan te sluit by die bespreking van my praktiese navorsing verwys ek na voorbeelde van kontemporêre juweliersware van internasionale juweelkunstenaars.

Die navorsingsonderwerp bestaan uit twee afdelings: die fisiese funksie van juweliersware en die sosiale funksie van juweliersware. Hoewel daar afsonderlik na die twee funksies van juweliersware gekyk word, kan die twee nie heeltemal geskei word nie. Dit is dus belangrik om tydens die bespreking van die een funksie ook die ander funksie ingedagte te hou. Die rede waarom mense juweliersware dra; die keuse van wat gedra word; en hóé dit gedra word, is alles verbind tot mekaar. Die fisiese- en die sosiale funksies vul mekaar aan en vorm só twee kante van dieselfde muntstuk.

Die praktiese navorsing vir die twee afdelings is op verskillende maniere uitgevoer. Die ondersoek na die fisiese funksie van juweliersware fokus op vorm en funksie. In dié ondersoek word argetipiese juweliersware gedekonstrueer deur die skepping van nuwe voorwerpe. In haar opstel *Jewellery as a Fine Art Practise* verduidelik die juwelier Jivan Astfalck: "The thought processes which informs most Jewellery Art unfold across larger groups of work, rather than an individual piece, and are often dependent on careful staging and environments" (2005:20). Op dieselfde wyse strek die praktiese navorsing wat 'n deel vorm van die afdeling oor 'n reeks⁸ voorwerpe eerder as 'n individuele juweelvoorwerp, en bestaan uit twee van my reekse. Die een reeks word genoem *Oorbelgespe en Borsspeld-*

⁸ Met die woord 'reeks' word daar verwys na 'n groep voorwerpe wat verband hou met mekaar en saam 'n kunswerk vorm. Dié voorwerpe is geskep na aanleiding van dieselfde probleemstelling.

speld en die ander reeks heet, *Rietveld-ringe*⁹. Beide reekse se name dui op die oorsprong van daardie reeks.

Die ondersoek na die sosiale funksie van juweliersware bestaan uit twee interdisiplinêre projekte, naamlik *Trade Brooch* en *Tweedehandse Juweliersware-projek*. Die name van die twee projekte dui op die betrokkenheid van meer as een persoon. Dié projekte word ook na verwys as sosiale eksperimente omdat die projekte interaktief is met die deelname van die publiek as sentrale dryfveer. Oor die interdisiplinêre aard van kontemporêre juweliersware sê Astfalck:

Objects framed and presented in installation or photographic/ video context enable new possibilities of visual perception and subsequently interpretations and understanding. The often rather more 'introverted' objects acquire heightened theatricality and performativity; a powerful strategy giving more artistic control over the interpretive reading of the work. (Astfalck 2005:20-21).

Só word daar ook onder meer van installasiekuns en fotografie gebruik gemaak in my twee projekte. Deur die interdisiplinêre aard van die sosiale eksperimente word wisselwerking wat tussen mense plaasvind as gevolg van juweliersware uitgewys. Terselfdertyd probeer ek deur middel van die sosiale eksperimente die deelnemers meer bewus maak van die juweliersware wat hulle dra en die betekenis daaragter. Deur die sosiale eksperimente word daar ook gepoog om meer te leer oor mense se houdings en idees ten opsigte van juweliersware. Met dié bewuswording word hul idees oor juweliersware uitgedaag.

0.5 Teoretiese veld en uiteensetting van inhoud

In die tesis gebruik ek 'n verskeidenheid van teorieë tot aanvulling van die bespreking van my kunswerke en dié van ander juweelkunstenaars. Die strategieë wat in skepping van my kunswerke gebruik is, val binne die oorkoepelende raamwerk van postmodernisme. Die meeste van die teorieë wat gebruik word val dus ook onder postmodernisme. Christopher Reed sê in *Postmodernism and the Art of Identity*:

For the postmodernist, then nothing we can do or say is truly 'original', for our thoughts are constructed from our experience of a lifetime of representation, so it is naive to imagine a work's author inventing its forms or controlling its meaning. Instead of pretending to an authoritative originality, postmodernism

⁹ Die reeks *Rietveld Ring* het ek gemaak gedurende 'n uitruil by die Gerrit Rietveld Akademie in Amsterdam (Nederland).

concentrates on the way images and symbols ('signifiers') shift or lose their meaning when put in different contexts ('appropriated'). (Reed 1993:272).

Die aanhaling illustreer dat betekenis nie standvastig is nie. Só ook is die betekenis van 'n teks nie standvastig nie en elke leser interpreteer dit anders as gevolg van sy of haar unieke ervarings. Postmodernisme raak dus gelyktydig die perspektief en strategie van die tesis.

Hoofstuk een vorm die raamwerk waaruit die res van die tesis bespreek gaan word. In die hoofstuk word postmodernisme met verwysing na postmoderne visuele kultuur omskryf. Daarna word kontemporêre juweliersware as 'n visuele kunspraktyk bespreek om aan te dui hoe postmoderne strategieë ook in kontemporêre juweliersware gebruik word.

In hoofstuk twee word Jacques Derrida se teorie van dekonstruksie¹⁰ en Roland Barthes se teorie van mite¹¹ bespreek. Dekonstruksie behels die ondersoek van veelvoudige betekenis en in dié hoofstuk word dekonstruksie aangewend om die veelvoudige betekenis van juweliersware te ondersoek en die mites rondom argetipiese juweliersware te ontbloot. Hoewel verskeie tekste geraadpleeg word in die bespreking van dekonstruksie is die hoofstuk nie 'n omvattende studie van die konsep nie.

Barthes se teorie van mite word bespreek in sy boek *Mythologies*. Hoewel *Mythologies* geskryf is gedurende Barthes se strukturalistiese periode, kan die teorie op 'n post-strukturalistiese manier toegepas word en dus word die semiotiese ontleding van die mite nie bespreek nie. In Barthes se opstel *Mythologies Today*, wat hy vyftien jaar na sy boek *Mythologies* geskryf het, skryf hy: "...in our society the mythical still abounds, just as anonymous and slippery, fragmented and garrulous, available both for ideological criticism and sociological dismantling" (1977:166).

In hoofstuk drie word Nicolas Bourriaud se teorie van verwante estetika en verskeie teoretici se geskrifte van geskenk-ekonomie bespreek. Dié teorieë word gebruik om aan te dui hoe juweliersware verder strek as die voorwerp self en hoe juweliersware dus verhoudings kan simboliseer en aanmoedig.

¹⁰ Die term dekonstruksie ("deconstruction") word bespreek soos bekend gestel in Derrida se boeke *Of Grammatology* (1967) en *Writing and Difference* (1978)

¹¹ Die term mite ("myth") word bespreek soos bekend gestel in Barthes se boek *Mythologies* (1957).

Deur geskenke te vergelyk met juweliersware word die verskil tussen kommoditeite en geskenke nagevors en só ook hoe daar deur kuns nuwe waardesisteme geskep kan word. Verwante estetika word bespreek om aan te dui hoe juweliersware kan funksioneer as verwantskapkuns. Hoewel daar heelwat kritiek uitgespreek word oor Bourriaud se teorie van verwante estetika en verwantskapkuns, val dié kritiek nie binne die omvang van die tesis nie en word dit dus nie hierin bespreek nie¹².

Deur my navorsing het ek gevind dat meeste ondersoek wat handel oor die onderwerp van geskenke en vrygewigheid verwys na die Franse sosioloog, Marcel Mauss, se boek *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies* (1925). Mauss voer aan dat geskenke die sement is wat samelewings by mekaar hou (Den Besten 2007:14). Mauss skryf in sy opstel *Gift, gift*: "...these exchanges and gifts of objects that link the people involved, function on the basis of common fund of ideas: the object received as a gift, the received object in general, engages, links magically, religiously, morally, juridically, the giver and the receiver" (1997:29).

Die skrywer en akademikus Lewis Hyde is ook beïnvloed deur Mauss se studie oor geskenk-ekonomie. In Hyde se boek *The Gift: How the Creative Spirit Transforms the World* (2007) bespreek hy kuns as 'n geskenk, die verskil tussen geskenke en kommoditeite asook die grys areas tussen die twee begrippe.

Die invloed van beide Mauss en Hyde se boeke kan gesien word in die toegepaste kuns-organisasie Think Tank se publikasie, *Gift – Papers and Exhibition 2007*. Dié Europese organisasie organiseer jaarliks 'n uitstalling en publiseer 'n katalogus wat oor dieselfde onderwerp handel. Think Tank se vierde uitstalling en publikasie handel oor die parallele tussen toegepaste kuns en geskenke.

In die tesis word daar meestal na geskenk-ekonomie en -wisselwerking in 'n positiewe lig gekyk. Dus word geskenke wat gepaard gaan met plig, manipulasie en die stigting van hiërargie; die verskil tussen vals- en opregte geskenke; en of daar werklik 'n ideale geskenk, wat vry van enige verpligtinge bestaan, nie bespreek nie.

¹² Vir 'n kritiese bespreking oor Bourriaud se boek, *Relational Aesthetics*, sien Claire Bishop se opstel, *Art of the Encounter: Antagonism and Relational Aesthetics* (Bishop 2005: 32:35).

0.6 Sleutelterme

Die volgende begrippe het spesifieke betekenis binne die konteks van die tesis.

Juweelkunstenaar/ juwelierskunstenaar/ juwelier

Die woorde juweelkunstenaar; juwelierskunstenaar en juwelier word gebruik om te verwys na 'n persoon wat kontemporêre juweliersware maak.

Juweliersware/ juweelstukke/ juwele

In dié tesis word daar nie onderskeid getref tussen die woorde juweliersware; juweelstukke en juwele nie. Al drie die woorde word gebruik om te verwys na draagbare voorwerpe en liggaamsversiering.

Juweelvoorwerp

'n Juweelvoorwerp is 'n voorwerp wat nie noodwendig 'n funksionele juweelstuk is nie, maar wat gemaak is met juweliersware as onderwerp.

Argetipiese juweliersware/ Tradisionele juweliersware

Argetipiese juweliersware is juweelstukke wat 'n algemene herkenbare vorm het en waaraan daar simboliese waarde gekoppel word. Voorbeelde van argetipiese juweliersware is 'n pêrelhalssnoer; 'n enkelsteen-verloofring; en 'n Rooms-Katolieke bidsnoer.

Kostuum-juweliersware

Judith Miller verduidelik in *DK Collector's Guide: Costume Jewellery*: "Costume jewellery is essentially a 20th-century term for jewellery made from non-precious materials, such as imitation gemstones and faux pearls, set in silver or inexpensive base metals" (2003:8). Kostuum-juweliersware word gewoonlik in groot kwantiteite gemaak en die ontwerpe word bepaal deur modegiere (Miller 2003:8).

Estetiese verwantskappe

Met die estetiese verwantskappe van juweliersware word daar verwys na hoe juweliersware anders ervaar kan word in die unieke tyd en konteks waarin dit op 'n spesifieke tydstip verkeer en waargeneem word.

Sosiale interaksie

Die sosiale interaksie in die konteks van juweliersware verwys na al die aktiwiteite rondom juweliersware wat mense kan verbind en in wisselwerking kan laat tree. Voorbeelde hiervan is die maak, verkoop, koop, gee, ontvang, versamel, bewaar, dra, bestudeer en die bespreking van juweliersware. Dit kan voorkom waar 'n juweelstuk as 'n geskenk gegee word, maar ook in gesprekke waar daar na juweliersware verwys word en die aanskouing of bewondering van juweliersware op 'n ander persoon.

Waardesisteme

Die term waardesisteme verwys na die hiërargie van waardes waarin materiale en voorwerpe val. Kontemporêre juweliersware bevraagteken waardesisteme deur die tradisionele hiërargie van materiale om te keer en sodoende uit te wys hoe ander 'waardes' soos sentimentele en simboliese waarde as fokuspunt van 'n voorwerp kan bestaan.

Betekenis

Die betekenis van 'n voorwerp is die waarde, assosiasies en herinneringe wat aan 'n voorwerp gekoppel word deur 'n individu of groep. Dié betekenis is nooit standvastig nie en is voortdurend aan die verander onder andere omdat die konteks ook voortdurend verander.

HOOFTUK 1: POSTMODERNISME EN KONTEMPORÊRE JUWELIERSWARE

1.1 Inleiding

Geen kunspraktyk vind plaas sonder die invloed van die sosiale en politieke omstandighede van die tydperk waartydens dit uitgeoefen word nie. Só ook word die kuns wat ek maak beïnvloed deur die omstandighede waarin ek myself bevind. Die invloed van nasionale- en internasionale kunstenaars; historiese gebeurtenisse; modegiere en persoonlike geskiedenis speel alles 'n rol in my denkproses en persoonlike voorkeure en afkeure. Aangesien hierdie invloede 'n rol speel in my denkproses is dit net so belangrik om ondersoek te doen na wat aanleiding gee tot 'n kunswerk, as wat dit is om die kunswerk self te bestudeer.

In dié hoofstuk word die raamwerk bespreek waarin my teoretiese en praktiese navorsing val. Dit word gedoen om beter te verstaan wat lei tot my idees en die redes vir sekere strategieë wat in die proses van my kunspraktyk gebruik word.

Postmodernisme is die oorkoepelende konteks waaruit die navorsing van die tesis ontstaan het. Postmodernisme, en wat dit behels, is 'n konsep waarvoor teoretici nie altyd ooreenstem nie, en daar word gereeld gedebatteer oor of dit wel as 'n periode beskou kan word of nie. In dié hoofstuk word daar dus nie gepoog om 'n revolusionêre benadering tot postmodernisme – in terme van die veld van visuele kunste – by te dra nie.

Ek beoog wel om in dié hoofstuk deur 'n omskrywing van postmodernisme 'n raamwerk te skep wat sodoende my kunspraktyk en navorsing kontekstualiseer. Ek gaan dus algemene konsepte van postmodernisme bespreek wat relevant is in die konteks van die tesis. Postmodernistiese konsepte gaan ook geïllustreer word met besprekings van visuele kultuur soos argitektuur, kuns en mode. Laastens gaan ek kyk na 'n postmoderne benadering tot juweliersware deur 'n omskrywing en 'n geskiedenis van kontemporêre juweliersware te bespreek. Na afloop van die hoofstuk sal dit duidelik wees op watter wyse postmodernisme as perspektief gebruik gaan word om my praktiese navorsing te bespreek.

1.2 'n Omskrywing van postmodernisme

Postmodernisme is 'n moeilike term om te omskryf omdat dit veelvoudig, onstandvastig en dubbelsinnig van aard is. Terselfdertyd verander die omskrywing van postmodernisme ook van veld tot veld. (Sim 2006:vii-viii).

Hoewel teoretici nie altyd saamstem oor wat postmodernisme behels nie, word dit vrylik gebruik om kultuurgebeurtenisse sedert die middel van die twintigste eeu te beskryf. (Sim 2006:vii-viii). Soos wat postmodernisme se karaktereenskappe dit beaam, het die konsep verander en gegroei sedert dit aanvanklik begin het. Sekere teoretici redeneer dat die wêreld reeds besig is om te beweeg na 'n volgende beweging ('n volgende 'isme') as gevolg van globalisering en die toename van gevorderde tegnologie. Ten spyte hiervan is die impak van postmodernisme en postmodernistiese beginsels steeds sigbaar vandag en is dus steeds 'n waardevolle aanslag om te bestudeer. (Hutcheon 2006:125).

Postmodernisme is 'n skeptiese houding of die verwerping van die kulturele tendense en beginsels van modernisme. Postmoderniste is anti-outoritêr van aard en krities oor die groot narratiewe van die modernistiese periode. (Sim 2006:vii).

'Groot narratiewe' word in die *Dictionary of Critical Theory* beskryf as: "narratives which make forms of knowledge legitimate by supplying them with a validating philosophy of history" (Macey 2000: Sv. 'grand narratives'). 'n Voorbeeld van groot narratiewe van modernisme is die Verligting¹³-narratief, waarvolgens rede en rasionaliteit die enigste uitweg is en ook die grondslag van universele kennis vorm. Moderniste het geglo dat alle ander narratiewe afkomstig is van groot narratiewe en dat dit universeel geldig is (Macey 2000:Sv. 'grand narratives'). Die filosoof Jean-Francois Lyotard¹⁴, die stigter van dié begrip, het gesê dat daar nie enkele groot narratiewe is – soos wat moderniste geglo het – nie, maar 'n klomp klein narratiewe. Hy beweer verder dat daar ook nie 'n enkele waarheid is nie, maar in plaas daarvan veelvoudige waarhede. Die modernistiese siening om vertrou te hê in enkele waarhede, rede en rasionaliteit word deur postmodernisme bevraagteken en só word die konsepte waarin modernisme gegrond is ontnem. (Hutcheon 2006:119).

¹³ Die Verligting tydperk verwys na die tendens in Europese filosofie wat gedurende die sewentiende en agtiende eeu geheers het (Macey 2000: Sv. 'Enlightenment').

¹⁴ Vir meer oor Jean-Francois Lyotard se geskryfte oor postmodernisme sien *The Postmodern Condition* (1984).

Die rede waarom postmodernisme dié ondermynende tendens het, is omdat dit onder meer voortgevloei het uit 'n sterk-sosiale en politiese geskiedenis. In die 1960s en 1970s in Europa en Noord Amerika was daar verskeie bewegings waar 'n onderdrukte minderheid in opstand gekom het teen hul oorheersende magte. Hutcheon skryf in Postmodernisme, *The Routledge Companion to Critical Theory* dat:

Students, workers, women, gays and lesbians, African and Native Americans and many others took to the streets to make sure their little narratives were heard; the civil rights and anti-Vietnam war movements were protests against the tyranny of the grand narratives of repressive power (2006:119).

In ander dele van die wêreld het dekolonialisering gedurende dié tydperk plaasgevind. Die imperialistiese meta-narratiewe is bevraagteken en die beperkings van 'n suiwer Euro-Amerikaanse uitkyk of benadering is ontbloot. (Hutcheon 2006:119-120). Die analisering van globale invloede van Europese kolonialisme staan bekend as postkolonialisme (Macey 2000:SV. 'Postcolonial theory'). Hutcheon skryf verder oor die ondermynende aard van postmodernisme: "...[If] modernism stood for form, purpose and hierarchy, postmodernism represented anti-form, play and anarchy" (2006:118).

Die verhouding van 'post' tot 'moderne', in die woord postmoderne, kan soos volg verduidelik word: "...[It] is one of critical rethinking, leading either to a continuation and often an intensification (of irony, parody, self-reflexivity) or a rejection (of a historicity, barriers against the popular)" (Hutcheon 2006:118).

Dus is dit duidelik dat postmodernisme net so revolusionêr en kompleks is as die sosiale en politieke gesiedenis waaruit dit voortgevloei het. Een van die maniere waarop postmodernisme se dubbelsinnige aard weerspieël word, is die feit dat hoewel dit polities van aard is, dit gelyktydig nie kante kies nie (Hutcheon 2006:123).

Reaksies teen modernisme kom voor in 'n wye verskeidenheid velde. In filosofie en kultuurstudies is daar in opstand gekom teen die teorieë van die strukturaliste wat die wêreld en die innerwerke daarvan vereenvoudig tot vaste strukture wat aan mekaar gekoppel is. Dié voortvloeiing van strukturalisme staan bekend as post-strukturalisme en kan aanskou word as 'n filosofie wat ingesluit word by postmodernisme. Sim het die volgende oor die verskil tussen strukturalisme en post-strukturalisme te sê in *The Routledge Companion to Postmodernism*:

Where structuralists emphasized similarities and interconnectedness, poststructuralists emphasised differences and open-endedness. Structuralism was a universalizing theory; poststructuralist spent their time demonstrating how such theories must always fail.... (2006: ix-x).

Sim se aanhaling illustreer hoe post-strukturalisme dieselfde tendens as postmodernisme het om strukture wat as algemeen beskou word, te bevraagteken en te ondermyn.

Een van die reaksies teen strukturalisme, en 'n vorm van post-strukturalisme, is dié van die Franse filosoof Jacques Derrida se konsep van dekonstruksie. Hy sê dat elke binêre paar in 'n hiërargie van waarde val. Deur die hiërargie te ontbloot word daar mag gegee aan die ondermynde. Lig word ook gewerp op bekende binêre pare soos hoë kuns teenoor populêre kultuur; wit teenoor swart; en manlik teenoor vroulik. Die mens word gevolglik uitgedaag om die verhouding tussen dié en ander pare te herevalueer. (Hutcheon 2006:116-117).

Een van die mees algemene punte wat vorendag kom wanneer die tema van postmodernisme bespreek word, is die konsep van 'n onsamehangende identiteit. Ten opsigte van dekonstruksie, met verwysing na die self, sê Hutcheon: "For the poststructuralist Derrida, as for most postmodern artist and theories, any seemingly coherent whole (say, the self) carries within the deconstructable traces of its own conditions (in this case, the other)" (2006:116-117).

Identiteit word dus ook gevorm deur wat 'n persoon nié is nie. Selfs die woord 'postmodern' is 'n illustrasie hiervan, omdat die woord 'modern' daarin voorkom (Hutcheon 2006:116-117). Met verwysing tot die self verduidelik Hutcheon verder dat:

Postmodernity de-centred these concepts of selfhood, and substituted for this monolith of 'Man' the ambiguity of the 'subject'. Under the influence of poststructuralist theory's view human consciousness as not the source of language, but as constructed in and by language, the postmodern adoption of this idea of the 'subject' was also meant to suggest both the 'subject' of a sentence (the agent of verb) and the idea of being 'subjected to' the language that constructs one's identity. (2006:120).

Dié idee van 'n komplekse self en subjektiwiteit stry teen alles wat moderne humanisme en rasionaliteit gedefinieer het as identiteit. Taal is met ander woorde nie onderworpe aan die mens nie, maar die mens is onderworpe aan taal aangesien die menslike identiteit saamgestel word in en deur taal. Die bogenoemde aanhaling dui dat in post-strukturalisme,

en dan ook in postmodernisme, daar 'n verbindenis tussen die self en die wêreld geskep word. (Hutcheon 2006:121).

1.3 Voorbeelde van postmoderne visuele kultuur

Postmodernisme was eers algemeen gebruik as 'n konsep in die veld van argitektuur (Sim 2006:viii-ix). Die modernistiese argitek Mies van der Rohe het argitekture aangemoedig om gebruik te maak van skoon vorms wat nie die verlede sou verberg nie (Hutcheon 2006:117).

Dié argitektoniese benadering staan bekend as die 'Internasionale Styl'. 'n Voorbeeld van die Internasionale Styl is die *Seagram*-gebou in New York wat deur Mies van der Rohe en Philip Johnson ontwerp is (fig 1.1).



Fig 1.1 Mies van der Rohe en Philip Johnson, *Seagram*-gebou (1958) New York (Wikipedia [intyds]: Sv. 'Seagram building')

Die Internasionale Styl is rasioneel en funksioneel met die gebruik van materiale wat nuut was in dié tyd, soos glas, beton, en staal (Malpas 2005:13). Hoewel die styl eers geprys is in die veld van argitektuur het dit later kritiek uitgelok vanweë 'n siening dat dit die publiek deur die kenmerkende onpersoonlike gevoel en die gebrek aan versiering vervreemd het (Sim 2006:viii-ix).¹⁵

¹⁵ Volgens die argitek en teoretikus Charles Jencks word die afsterf van die Internasionale Styl gekenmerk deur die mislukking van die *Pruitt-Igoe* behuisingsprojek. Malpas verduidelik dié mislukking as volg: "People were asked to adapt to these rational schemes, but their failure to do so led frequently to the crime, vandalism and social isolation that pollute many of our modern-day housing developments" (Malpas 2005:15).

Sedertdien is argitekthe aangemoedig om geboue te bou wat die algemene publiek én professionele argitekthe sal beïndruk¹⁶ (Sim 2006:viii-ix). Die postmoderniste het historiese geboue herbesoek om nuwe perspektief te kry en vas te stel waar modernistiese argitektuur skeefgeloop het (Hutcheon 2006:117). Argitektuur het dus meer begin neig na 'n kombinasie van ou en nuwer style (Sim 2006:viii-ix).

Deur strategieë soos ironie en parodie te gebruik kon argitekthe van dié tyd die argitektuur van die verlede besoek sonder om nostalgies of sentimenteel te raak. Terselfdertyd is sosiale betekenis ook rekenskap gegee tydens die ontwerp van die gebou. (Hutcheon 2006:117). Volgens Malpas is dié bereik deur die feit dat: "...postmodernist architectural design focuses on critical engagement with already existing spaces and styles, acknowledgement of regional identities and reference to local traditions" (2005: 15).

Malpas noem ook die argitek Charles Moore se *Piazza d'Italia* (fig.1.2) as 'n voorbeeld van postmodernistiese argitektuur wat juis dié element bevat. Die *Piazza d'Italia* in New Orleans reflekteer die Italiaanse wortels van die plaaslike gemeenskap deur humoristies te verwys na die Trevi-fontein (Rome); klassieke Romeinse boë; en selfs die geografiese vorm van die land self. (Malpas 2005: 15).



Fig 1.2 Charles Moore, *Piazza d'Italia*-gebou (1976-1979). New Orleans (Hörnqvist 2004: <http://www.idehist.uu.se/distans/ilmh/pm/moore-piazaditalia.htm>)

¹⁶ Die strewing om die publiek en professionele argitekthe te beïndruk staan bekend as "double coding"; 'n begrip wat oorspronklik gebruik is deur die argitek en teoretikus Charles Jencks (Sim 2006:289).

Postmodernistiese kuns het nie slegs 'n enkele vertrekpunt soos wat postmodernistiese argitektuur gehad het met die verwerping van die Internasionale Styl nie. Die rede hiervoor kan onder meer gevind word in die feit dat daar nie 'n oorkoepelende styl is wat skilderkuns en beeldhou van die modernistiese tydperk definieer nie. Postmodernistiese kuns, 'n voortvloeiende van modernistiese kuns, is baie meer divers en gefragmenteerd. (Malpas 2005:17).

As daar wel een algemene tendens van modernistiese kuns is, is dit die neiging om bestaande style en vorms uit te daag. Modernistiese kuns is 'n variasie van verkillende bewegings wat die konvensies van wat kuns is en hoe dit die wêreld moet voorstel uit die weg ruim. Elkeen van dié bewegings het hulself voorgestel as *avant-garde*¹⁷; met hul eie manifes oor die reëls van kuns. Van die bewegings sluit groepe soos die surrealiste, dadaïste, futuriste en abstrakte ekspressioniste in. (Malpas 2005:17). Soos Malpas noem: "Each of the avant-garde movements set out in a different way to challenge expectations, shock and scandalise public taste and transform the ways in which the world could be represented" (2005:18).

Volgens baie teoretici merk die uitputting van die avant-garde bewegings die begin van postmodernisme (Malpas 2005:20). Modernisme is aangetrokke tot progressie, vooruitgang en oorspronklikheid in beide denke en kunstige uitdrukking. Sim skryf: "As an aesthetic, modernism promotes the view that originality is the highest state of artistic endeavour, and that this can be achieved by experimentation with form" (2006:291).

In kontras hiermee is postmoderniste nie so behep daarmee om iets oorspronklik te skep nie, maar liever om dít wat alreeds bestaan te bevraagteken. Postmodernisme het nie slegs die grense tussen die verlede en die hede afgebreek nie, maar ook die grens tussen hoë kuns (skone kunste) en lae kuns (toegepaste kunste); asook tussen kuns en verbruikerskultuur. Hierdeur streef postmoderne kuns daarna om kuns en die samelewing te integreer en om 'n dialoog tussen teorie en praktyk te skep. (Hutcheon 2006:115-116). Die vermenging van kuns en verbruikerskultuur word duidelik tentoongestel in die popkuns

¹⁷ Die woord *avant-garde* word gebruik om innoverende tendense in die veld van visuele kunste te beskryf. Die *Dictionary of Critical Theory* sê ook: "The idea of avant-gardism implies that progress is always the result of a rebellion against an entrenched establishment." (Macey 2000: SV. 'avant-garde').

van die Amerikaner Andy Warhol met sy uitbeelding van algemene verbruikersartikels soos byvoorbeeld die *Campbells*-tamatiesopblikkies (fig 1.3.) (Malpas 2005:20).



Fig 1.3 Andy Warhol, *Campbell's Soup I* (1968) Sydruk, 50.8 cm × 40.6 cm
(Wikipedia [intyds]: Sv. 'Andy Warhol')

Postmoderne kuns gebruik ook verwysings na die geskiedenis en na ander kunswerke, en plaas skynbare teenstrydighede saam – soos byvoorbeeld die tradisionele en die nuwe. Hutcheon sê oor postmoderne kuns:

...the impulse of postmodern art both to exploit and then to undermine the conventions upon which it depended... was matched by the urge of poststructuralist theory to call attention to and then deconstruct our unexamined assumptions about basic things like meaning in language or even human identity. (2006:115).

Die algemeen-aanvaarde konvensies van kuns is met ander woorde deur postmodernistiese kuns krities bekyk en gedekonstrueer om vas te stel hoe onder meer betekenis gevorm word en hoe dit ook verander. Dié aspek gee 'n self-reflekerende eienskap aan postmodernistiese kuns (Hutcheon 2006:118).

Behalwe Derrida se teorie oor dekonstruksie is daar ook ander teorieë wat 'n invloed gehad het op postmodernistiese kuns, soos Roland Barthes se analise van mites¹⁸ en Louis

¹⁸ Barthes se analise van mites word meer in diepte bespreek in hoofstuk twee.

Althusser se “Ideological State Apparatuses”¹⁹ teorie. Dié teorieë streef daarna om dít wat skynbaar as ‘natuurlik’ in die samelewing en kultuur wil voorkom uit te lig en as ‘onnatuurlik’ voor te stel. Deur te verwys na onder meer die Amerikaanse kunstenaar Barbara Kruger se werk, verduidelik Hutcheon hoe kuns te werk gaan om uit te wys wat in die algemeen as ‘natuurlik’ beskou word. Sy skryf: “Using the deconstructing tools of parody, irony and self-reflexivity, they critically consider the structures and conventions of their art, but always in terms of the relations of these formal elements to ideology.” (Hutcheon 2006:121-122). ’n Voorbeeld van Barbara Kruger se werk kan gesien word in figuur 1.4.



Fig 1.4 Barbara Kruger, *I Shop Therefore I Am* (1987). Fotografiese sydruk, 284.5 x 287 cm (http://www.tate.org.uk/magazine/issue3/consume_image2.htm)

In vandag se modes is postmoderne karaktereenskappe duidelik sigbaar in die manier waarop modeontwerpers herhaaldelik gebruik maak van style van vorige eras. Vivienne Westwood dien as ’n goeie voorbeeld van ’n modeontwerper met ’n postmoderne aanslag in haar ontwerpe – vanaf die sestiger jare tot vandag. In ’n boek oor haar werk en lewe word sy

¹⁹ Macey verduidelik “Ideological State Apparatuses” in die *Dictionary of Critical Theory* deur te sê: “[Althusser’s] category of ideological state apparatuses includes the educational system, the family and the media; their function is to reproduce the social relational of production by producing individual subjects who recognize themselves in the dominant ideology, and therefore acquiesce to it” (Macey 2000:Sv. ‘Ideological state apparatus’).

aangehaal: “The only reason I’m in fashion is to destroy the word ‘conformity’. Nothing’s interesting to me unless it’s got that element” (Wilcox 2004:12). Westwood en Malcolm McLaren, haar kêrel van daardie tyd, het in die 1960s die jeug van London aangevuur in die “Punk” beweging deur hulle waaghalsige klere met ’n “DIY aesthetic” (fig 1.5) en die omstrede winkel met die naam ‘SEX’ (Wilcox 2004:18).



Fig 1.5 Vivienne Westwood, *Let it Rock* T-hemp (1972). Lap en gemengde medium (Wilcox 2004:39)

Westwood en McLaren se werk in dié tydperk word as volg beskryf:

Counter-cultural fashion has been marked by its ability to uncover taboo practices and mess with normative gender or class coding, in a sense bringing taboo practices like sado-masochism and explicit nudity, or the infusion of working-class signs, to the surface of clothing (Gill aangehaal in Wilcox 2004:14).

Deur haar drie-en-dertig jaarlange loopbaan het Westwood inspirasie gevind in politieke bewegings; musiek; ‘street style’ en die klere van seerowers tot koninklikes. Haar modereekse wissel van androgeen (waar sy vrouemode en mansmode meng) tot hiper-vroulik (waar sy kledingstukke gebruik om vroulike kurwes te beklemtoon). (Wilcox 2004).

Een van haar uitrustings, waar sy juis dié androgene voorkoms tot sy uiterstes neem, kan gesien word in figuur 1.6. Sy plaas die binêre pare van manlik teenoor vroulik en geklee

teenoor naak in 'n sterk kontras teenoor mekaar in dié uitrusting. Westwood beskryf die uitrusting as: "I wanted my outfit to look like a girl dressed like a man with no trousers on" (Wilcox 2004:101).



Fig 1.6 Vivienne Westwood, *The trouserless man* (1989). Lap en gemengde medium (Wilcox 2004:98 en 101)

1.4 Kontemporêre juweliersware

1.4.1 'n Omskrywing en geskiedenis

In die volgende gedeelte word 'n postmodernistiese benadering tot juweliersontwerp bespreek. Daar word eerstens gekyk na 'n omskrywing en 'n geskiedenis van kontemporêre juweliersware. Daarna sal die werk van hedendaagse juweelkunstenaars bespreek word om te illustreer hoe postmoderne strategieë in juweliersontwerp gebruik word.

Kontemporêre juweliersware is 'n konseptuele benadering tot juweliersontwerp, en word ook na verwys as ateljee juweliersware; goudsmekuns; kreatiewe juweliersware; juwelierskuns en nog meer (Lignel 2006:[intyds]).

Dit is 'n kunsvorm wat die liggaam en die versiering van die liggaam as sentrale tema bestudeer, en het ontstaan uit die tradisionele kunsvlyt van goud- en silwersmede (Lignel 2006:[intyds]). Hoewel kontemporêre juweliersware nie altyd lyk soos die eeu-oue kunsvlyt tradisie waaruit dit ontstaan het nie, word dit tog gevoed deur die ryk en komplekse geskiedkundige tradisie van juweliersontwerp. Juweliersware is teenwoordig in rituele; dit is 'n verklaring van status en identiteit; en dit is gelaai met betekenis en assosiasies (English & Domer 1995: 14). In haar opstel *Jewellery as a Fine Art Practice*, verduidelik Astfalck:

It is not necessarily the 'art-full' crafting of the object or an obvious radical aesthetic which defines some jewellery as a fine art practice; but, more interestingly, it is its integrity of enquiry, knowledge of contemporary culture issues, confidence in using artistic strategies and the thought processes which inform the making practice and thus pushing the boundaries of the discipline. These artistic methodologies differ from 'classical' design process in so far as they take their dynamic from a content-base inquiry rather than from a purely formal, material-based or skill-driven approach. (2005:19).

Kontemporêre juweliersware word vir min of meer veertig jaar lank al aktief as 'n konseptuele kunsvorm gepraktiseer in veral eerste wêreld lande. In die laat-1960s toe tradisionele strukture van sosiale, politieke en kulturele aktiwiteite bevraagteken is, het daar gelyktydig innoverende eksperimentering plaasgevind in die veld van juweliersontwerp. Ontwikkelinge en vernuwings binne hierdie veld het veral plaasgevind in Europese lande soos Brittanje, Nederland, Duitsland, Oostenryk asook die VSA. (Derrez 2005:12).

Dié eksperimentering het veroorsaak dat daar in juweliersontwerp absolute vryheid bereik was ten opsigte van vorm, materiaal, tegniek, produksie-metodes asook juweliersware se verhouding ten opsigte van die liggaam. Die definisie van juweliersware is só oopgestel vir eindelose moontlikhede en interpretasies. Soos Derrez sê: "Jewellery could be a statement, a mass-produced product, an accessory, a DIY kit, a clothing addition, a photographic prop, wearable sculpture, a costume or 'n stage piece" (2005:12).

Juweliers het begin saamwerk en ook begin gebruik maak van ander dissiplines. Die nuwe benaderings het toeskouers uitgedaag om krities na te dink oor die werk. "What was achievable in this time was the direction of jewellery as an art form," sê Derrez (2005:13). Hy verduidelik ook dat die prioriteite van dié kunsvorm by die ontwikkeling van nuwe betekenis lê – 'n nuwe 'taal' van vorm en 'n nuwe estetika (Derrez 2005:13).

Soos vroeër genoem in die hoofstuk, het postmodernisme ook die grense tussen hoë kuns en lae kuns afgebreek. Kontemporêre juweliersontwerp vorm 'n voorbeeld van die vermenging van skone kunste en toegepaste kunste. In aanvulling tot dié argument sê die skrywer en kurator Liesbeth den Besten:

The jewellery maker has become an inhabitant of the border area between art and craft: he can choose whatever he wants from both areas, and from all disciplines. He refuses the decorative and subordinate character of jewellery. (2003: [intyds]).

Die aanhaling illustreer die postmoderne geaardheid van kontemporêre juweliersware. Die kontemporêre juwelier is gedurig besig om te beweeg tussen die dissiplines van kuns, ontwerp en kunsvlyt. Terselfdertyd ondermyn kontemporêre juweliersware die tradisies waarop dit gegrond is deur te weier om alleen as 'n dekoratiewe bykomstigheid gesien te word.

Ander postmoderne strategieë wat te siene is in kontemporêre juweliersware is die verwerping van edelmateriale vir alternatiewe materiale soos plastiek en lap; die gebruik van gevonde objekte; die ondermyning van status en waarde; die hergebruik van argetipes; en die juweelstuk wat in verbinding tree met die liggaam en sy sosiale en politieke omstandighede.

1.4.2 Internasionale juweelkunstenaars se werk: voorbeelde

1.4.2.1 Karl Fritsch

Karl Fritsch is 'n Duitse juwelier wat onkonvensionele juweliersware maak. Hy gebruik tradisionele materiale – soos edelmetale en edelstene – op 'n ongewone, nie-tradisionele manier (fig 1.7 tot fig 1. 11). Fritsch kritiseer die tradisionele vakmanskap waarop juweliersware gebaseer is deur waardevolle materiale op 'n 'disrespekvolle' manier te hanteer. Hy monteer byvoorbeeld edelstene op 'n lomp en lukrake wyse, en boor gate deur edelstene wat hy opmekaar stapel. In Fritsch se werk word daar heelwat binêre pare omgekeer, soos: orde teenoor dis-orde; bokant teenoor onderkant; heel teenoor gebreek; glans teenoor mat.

'n Ander manier waarop Fritsch tradisies ondermyn is deur met proporsies te speel. Dit kan gesien word in die ring in figuur 1.7 waarin die kloutjies wat die edelsteen vashou, baie groter is as die steen self. Vir die ring in figuur 1.8 word die kloutjie selfs bo-oor die

edelsteen geplaas. Die ring in figuur 1.9 is nog 'n voorbeeld van hoe tradisionele sienings oor waardes ondermyn word as gevolg van die massavervaardigde skroewe van goedkoop metaal wat gekombineer is met 'n handgemaakte edelmetaalring.



Fig 1.7 Karl Fritsch, *Ring: Geen titel* (2005). Koper, oorgeblaaste goud en robyn
(http://www.klimt02.net/jewellers/index.php?item_id=737)



Fig 1.8 Karl Fritsch, *Ring: Geen titel* (2011) Goud en diamante
(http://www.klimt02.net/exhibitions/index.php?item_id=23174)



Fig 1.9 Karl Fritsch, *Ring: Geen titel* (2010). Goud, staal, geel koper, robyn, saffier en kubiese sirkonie
(http://www.klimt02.net/exhibitions/index.php?item_id=23174)

In die boek, *New Directions in Jewellery II*, word Fritsch se werk soos volg beskryf:

Expertly crafted, yet not working within the usual framework of shape and colour existing in jewellery, Fritsch's rings feature unexpected combinations of organic and archetypal forms, smooth and rough edges and clumps of coloured glass stones. Playing with the traditional notion of jewellery as 'beautiful', Fritsch creates unconventional pieces that win attention through alternative means. (Clarke 2007:36).

Hierdie speling met persepsies van wat gesien word as 'mooi' is nog een van die konsepte wat Fritsch ondersoek. Fritsch sê: "I wanted it to draw more attention than a pretty piece of jewellery would – this is after all one of jewellery's issues – attention and attraction" (Clarke 2007:36). Soos wat die draer Fritsch se ringe dra, raak hulle meer blink en gepoets, en die draer transformeer sodoende die juweelstuk. Fritsch verduidelik: "I like my jewellery to have an individual life with the people that wear it" (Clarke 2007:36).



Fig 1.10 Karl Fritsch, *Ring: Geen titel* (2005). Geoksideerde silwer en glasstene (http://www.klimt02.net/jewellers/index.php?item_id=737)



Fig 1.11 Karl Fritsch, *Ring: Geen titel* (2011). Silwer, smarag, saffier, oranje saffier (http://www.klimt02.net/exhibitions/index.php?item_id=23515).

1.4.2.2 Ted Noten

'n Ander juwelierskunstenaar wat geïnteresseerd is in die menslike en sosiale aspek van juweliersware is die Nederlandse juwelier Ted Noten. Sy projek *Chew your own brooch* het ontstaan na hy geïnspireerd was deur die kougomvlekkie wat hy in strate opgemerk het. Dié waarneming het hom laat nadink oor die moontlikheid om juweliersware te ontwerp op dieselfde manier as wat 'n mens kougom sou kou en vorm (Staal 2006:30).

Deur die *Chew Your Own Brooch*-projek het Noten die ontwerpproses oorgegee aan die toeskouers. Noten het kougom verpak met instruksies wat aandui hoe om die kougom in 'n borsspeld te verander (fig 12). Die instruksies het die koper aangeraai om die kougom te kou en te vorm in 'n vorm van hul keuse en dit daarna te stuur na Noten se ateljee. Noten sou dan die kougom in silwer giet, dit oorblaas met goud en 'n borsspeld daaraan vassit. Daarna sou Noten dit weer terugpos na die eienaar. (Staal 2006:30).



Fig 1.12 Ted Noten, *Chew Your Own Brooch* (1998). Kougom, papier en foelie (Staal 2006:31)

Die eksperiment het eers as onsuksesvol voorgekom weens die feit dat niemand wat die kougom gekoop het aanvanklik hul kougomvorms na Noten terug gestuur het nie. Noten het toe besluit om 'n reeks werksinkels te hou. Hy verduidelik: "These were almost

therapeutic sessions to break down the conventional boundaries between artist and audience.” (in Staal 2006:30).

Die Boijmans Van Beuningen Museum in Rotterdam (Nederland) was een van die eerste museums wat Noten genader het om 'n *Chew Your Own Brooch*-werkswinkel aan te bied. Die idee was om kinders te teiken en só hul besig te hou terwyl hul ouers die museum besoek. Seshonderd mense het deelgeneem. Die drie 'beste' borsspelde is afsonderlik gegiet in goud, silwer en brons. Noten verduidelik dat daar in party gevalle gesien kan word hoe die ontwerpe die skepper se persoonlikheid reflekteer. (Staal 2006:38).

Astfalck skryf oor die *Chew Your Own Brooch*-projek: “What was at first recognised as an ‘ornamentation’ of debatable aesthetic value littering our environment, was re-configured and re-introduced as a precious piece of body adornment, thus re-arranging the everyday order of things” (2005:20).



Fig 1.13 Ted Noten, *Chew Your Own Brooch* (1998). Silwer en oorgeblaaste goud (Staal 28-29:2006)

1.5 Slot

’n Omskrywing van postmodernisme is bespreek in die hoofstuk sowel as ’n omskrywing en ’n geskiedenis van kontemporêre juweliersontwerp.

Dit is duidelik dat ’n verwantskap tussen die karaktereenskappe van postmodernisme en kontemporêre juweliersontwerp geïdentifiseer kan word. Dit is dan juis vanuit dié gesamentlike raamwerk van postmodernisme en kontemporêre juweliersontwerp wat ek my kunswerke maak en navorsing doen.

In die res van die tesis gaan daar vanuit dié raamwerk gekyk word na die kuns wat ek gemaak het tot aanvulling van die navorsingsonderwerp; asook ander juwelierskunstenaars se werk wat dieselfde onderwerpe en temas bevat.

Hutcheon argumenteer in haar opstel, *Postmodernism*:

These ‘representations’ (another central postmodern concept) therefore do not so much *reflect* us and our world (as realist fiction implied) as grant meaning and value to both. And that meaning is never considered single, authentic, pure, closed and homogeneous – and guaranteed by the author’s authority and originality, instead it is plural, hybrid, shifting, open and heterogeneous – and thus inviting collaboration with the reader: again, both inward-looking and outward-looking. (2006:123).

Só ook kan daar gesê word dat juweliersware nie net die draer en sy/ haar wêreld versinnebeeld nie, maar dat juweliersware waarde en betekenis aan beide toe-eien. Terselfdertyd, soos wat die aanhaling ook aandui, gaan ondersoek ingestel word oor hoe betekenis onstandvastig en relatief is. Laastens gaan die “both inward-looking and outward looking” geaardheid van postmodernisme fisies toegepas word in die praktiese navorsing deur ondersoek te doen op die juweelstuk self en dit te dekonstrueer (hoofstuk twee); en om ook na die sosiale wêreld rondom die juweelstuk te kyk (hoofstuk drie).

HOOFSTUK 2: DEKONSTRUKSIE VAN JUWELIERSWARE

2.1 Inleiding

In dié hoofstuk word daar introspektief na juweliersware gekyk: na die juweelstuk self, die fisiese funksie daarvan en watter kenmerke voorwerpe as juweliersware definieer. Die praktiese navorsing wat in die hoofstuk bespreek word, is geskep deur bestaande argetipiese juweliersware te dekonstrueer om só nuwe juweelvoorwerpe daardeur te skep. Deur dié proses word ondersoek ingestel oor die binêre pare van vorm teenoor funksie en liggaamsversiering teenoor draagbaarheid. Die doel van die ondersoek is om die bestaande grense van die definisie van juweliersware uit te daag.

Omdat dekonstruksie as 'n strategie gebruik is in die skeppingsproses van die gemelde praktiese navorsing, word Jacques Derrida se dekonstruksie-teorie bespreek. Die teorie van dekonstruksie word ook aangewend om die veelvoudige betekenis van juweliersware te ondersoek. Roland Barthes se analise van mites word bespreek om te illustreer hoe juwele as mites kan funksioneer en hoe dekonstruksie dié mites kan ontbloot. Tesame met die bespreking van my praktiese navorsing word internasionale kontemporêre juwelierskunstenaars se werk bespreek as aanvullend tot die argument.

2.2 Postmoderne strategie

2.2.1 Dekonstruksie

Dekonstruksie is 'n term wat geskep is deur die Franse filosoof Jacques Derrida in die laat 1960s. Die konsep is oorspronklik gebruik as 'n metode vir die lees van 'n teks om die veelvoudige betekenis van die teks te ontbloot. In plaas daarvan om 'n ware betekenis, 'n konstante perspektief of 'n verenigde boodskap in 'n gegewe teks te vind, poog dekonstruksie om die verskillende betekenis te identifiseer wat onbewustelik in 'n teks voorkom. Dekonstruksie is 'n strategie van intervensie en is altyd polities van aard (Sim 2006:193).

Deur dekonstruksie word die inkonsekwentheid en ongelykhede van hiërargieë wat deur 'n teks; diskoers of selfs 'n totale sisteem van oortuigings versteek word uitgewys. Die

strukture van hiërargie word volgens Derrida geïmpliseer in die vorm van binêre teenstrydighede wat tradisioneel-Westerse denkwyses inlig en organiseer. (Sim 2006:193).

Die hiërargieë waarin binêre pare val, het veroorsaak dat daar meer waarde geheg is aan 'n konsep soos 'orde' as die teenoorgestelde konsep van 'chaos'. Derrida voel dat dit noodsaaklik is om al sulke binêre pare te ondersoek en te bevraagteken. Die bevoordeling van een term dui daarop dat 'n ander term uitgesluit of ondermyn word (bv. die goeie teenoor die bose; lig teenoor donkerte; rede teenoor emosie; manlik teenoor vroulik; oorspronklike teenoor kopie; en hoë kultuur teenoor populêre kultuur). (Sim 2006:193).

Die teorie van dekonstruksie bevraagteken die ideologiese waardes van die Westerse samelewing. Dekonstruksie kan gebruik word om binêre teenstrydighede wat in 'n hiërargie van waarde bestaan, om te keer. Dit illustreer die onlogiese bevoordeling van een term bo 'n ander en toon daardeur dat beide terme van mekaar verskil, maar terselfdertyd mekaar akkommodeer en aanvul. (Sim 2006:193).

Dit toon daarop dat om die woord "goed" se betekenis en assosiasies te vorm, is dit afhanklik van die term "sleg" en word daardeur bevoordeel. In elke skynbare geheel is daar dus bewyse van wat die teenoorgestelde term/ konsep. Die komplimentêre aspek dui op die onmoontlikheid om ooit 'n duidelike verdeling in die vorm van 'n opposisie te hê, maar meer belangrik dui dit op die onstabiele natuur van betekenis. (Sim 2006:193).

In *Deconstruction in a Nutshell* verduidelik John Caputo dekonstruksie, ten opsigte van betekenis, as:

The very meaning and mission of deconstruction is to show that things – texts, institutions, traditions, societies, beliefs, and practices of whatever size and sort you need – do not have definable meanings and determinable mission, that they are always more than any mission would impose, that they exceed the boundaries they currently occupy (1997:31).

Caputo stel ook dieselfde punt op 'n ander manier deur te sê: "A 'meaning' or a 'mission' is a way to contain and compact things... gathering them into a unity, whereas deconstruction bends all its efforts to stretch beyond these boundaries, to transgress these confines, to interrupt and disjoin all such gathering" (1997:31-32). Dekonstruksie handel dus oor die ondersoek na veelvoudige betekenis.

Deur dekonstruksie probeer Derrida nie om 'n relativis of nihilis te wees en om tradisies te vernietiging nie, maar liever: “[to] reread and revise the oldest of the old, to unfold what has been folded over by and in the tradition, to show the pliant multiplicity of the innumerable traditions that are sheltered within ‘tradition’” (Caputo 1997:36-37).

Dekonstruksie moet dus nie met vernietiging verwar word nie (Caputo 1997:35). Dekonstruksie is regstellend en demokraties teenoor die hede deur dít wat ondermyn word oop te vlek en in te sluit (Caputo 1997:43, 44). Soos Caputo dit stel: “To be sure, deconstruction does not affirm what is, does not fall down adoringly before what is present, for the present is precisely what demands endless analysis, criticism, and deconstruction” (Caputo 1997:41).

Dit is dus duidelik dat dekonstruksie 'n analise is, en dat dit die vooropgestelde strukture van denkprosesse teenstaan. Taal bepaal die strukture waarmee ons werk en dit is dié strukture wat ons help om die wêreld beter te verstaan (Benjamin 2006: 82).

Tydens 'n onderhoud het Derrida dekonstruksie hoofsaaklik verduidelik as die opstand teen strukturaliste se idee dat alles gevestig is in taal. In *Deconstruction* verduidelik Andrew Benjamin soos volg: “[Derrida] locates part of particularity of deconstruction as ‘contesting, the authority of the linguistic, and of language and of logocentrism’” (2006:82).

Deur die gebruik van die woord ‘taal’ word daar met ander woorde verwys na geskrewe en gesproke taal. Benjamin sê ook dat daar by dié posisie van dekonstruksie ten opsigte van taal drie grondliggende elemente ter sprake is: Die eerste is dat dekonstruksie 'n posisie van kritiek inneem en dat dit dus nie aanvaar word dat alles in taal gevestig is nie. Hy sê: “What is not being accepted, and thus contested, is the dominance of a certain conception of language and with it the traditional interplay of language and concepts (an interplay that can be designated ‘logocentrism’).” (2006:82).

Die tweede punt is dat anders as die tradisies van kritiek, is die gebruikelike afstande tussen die bevraagtekende objek en die posisie van bevraagtekening ook geweier (Benjamin 2006:82). Gewoonlik is daar 'n afstand tussen dít wat gekritiseer word en dít wat kritiseer, maar in dié geval is dit taal wat gekritiseer word deur middel van taal. Daaroor sê Benjamin verder: “Its significance lies in the implicit recognition that there is no outside, and so

language and terms that form part of the tradition being contested have to become the site of engagement and invention" (2006: 83).

Die laaste punt is dat: "the in-eliminability of this site forms part of the definition of deconstruction" (Benjamin 2006:83). Hierdeur word die konsep 'definisie' omskep. Definisie raak 'n omskrywende plek eerder as dit wat die essensie van 'n konsep identifiseer. Soos Benjamin skryf: "Place becomes therefore a locus of activity rather than the termination of a programme: a termination brought about by an already determined and thus already given definition" (2006:83).

Só word die koppeling van definisie aan aktiwiteit ook 'n filosofiese ondersoek. Derrida beskryf 'n omskrywende plek as iets tussen 'n "closure" en 'n "end". (Benjamin 2006:83). Dié "closure" en "end" waartussen definisie geplaas word, kan gesien word as iets tussen 'n eind-limiet en 'n sirkulêre limiet. Dus kan 'n definisie verskillende punte in 'n sirkel inneem afhangende van die bepalende omstandighede.

In die res van die hoofstuk word daar juis ondersoek ingestel oor hoe die bepaling van definisie afhang van omstandighede. Dit word geïllustreer deur die ondersoek van die definisie van juweliersware.

2.2.2 Mite

Die dekonstruksie-teorie word gebruik om die mites wat voorwerpe omring te ontbloot. Roland Barthes teoretiseer in sy boek *Mythologies* mites na aanleiding van 'n bespreking van Franse kultuur in die 1950s.

Barthes bespreek 'n wye verskeidenheid kulturele fenomene deur gebruik te maak van 'n analisering van mites. Die bespreking is gedeeltelik ontwikkel na aanleiding van Switserse taalkundige, Ferdinand de Saussure, se teorie oor die teken ("sign") en semiologie. Barthes verduidelik mite ten opsigte van semiologie deur te sê: "Whether it deals with alphabetical or pictorial writing, myth wants to see in them only the sum of signs, a global sign, the final term of a first sociological chain" (1973:114).

Allen verduidelik Barthes se teorie van mite as:

Just as bourgeois Literature assimilate writing into its apparently timeless values, so culture generally, Barthes argues, constantly presents artificial, manufactured

and above all, ideological objects and values as if they were indisputable, unquestionable and natural (2003:34).

Mite is dus die transformasie van kulturele en historiese voorwerpe of idees na iets wat voorkom asof dit tydloos, universeel en natuurlik is. Allen verduidelik ook: “The role of the mythologist, therefore, is to expose, or often simply to remind us, of the artificial and the constructed nature of such images. Barthes’s project in *Mythologies* is to demystify myth” (2003:38).

Die wyses waarop juweliersware ook as mites kan funksioneer en hoe dié mites ‘gedemistifiseer’ word deur dekonstruksie, word ook in dié hoofstuk ondersoek.

2.3 Definisie en funksie

2.3.1 Inleiding

Om die bestaande grense van die definisie van juweliersware te verbreed en te verander, moet daar eers na die huidige grense van wat dit omskryf gekyk word. Die benaming of definisie van ’n juweelstuk is gewoonlik relevant tot waar of hoe die juweelstuk op die liggaam gedra word.

In sy opstel, *Semantics of the Word "Jewel"*, lys die Spaanse juwelier Manuel Vilhena voorbeelde van juweliersware ten opsigte van waar dit gedra word. Hy sê ’n juweel is ’n:

Object to be worn on/in/by the body – to be worn on the head such as crowns, diadems, tiaras, aigrettes, hairpins, earrings, nose rings, ear plugs; on the neck in the form of collars, necklaces, pendants and chains, on the limbs in the form of rings, bracelets, armlets, anklets and toe rings; as touch objects carried in the hand or pockets; implemented in the inside of the body via the digestive or other tracts, or by surgery (Vilhena 2000: [intyds]).

Die manier waarop die juweelstuk aan die liggaam of klere geheg word, word dikwels moontlik gemaak deur die gedetailleerde gedeeltes, of juweeltoebehore (“jewellery findings”), wat gewoonlik weggesteek word van die toeskouer en wat die draer sien as hy/sy die juweel aansit en afhaal.

Oppi Untracht, ’n juwelier en skrywer van die boek *Jewellery Concepts and Technology* verduidelik juweeltoebehore as: “... small metal parts that have functional uses in the construction of the wearing of jewellery.” Hy brei verder uit deur te sê: “Among findings a

distinction exists between those whose functional concepts involves closing, fastening, or joining.” (1985:779)

Voorbeelde van verskillende juweeltoebehore kan gesien word in figure 2.1 en figuur 2.2.

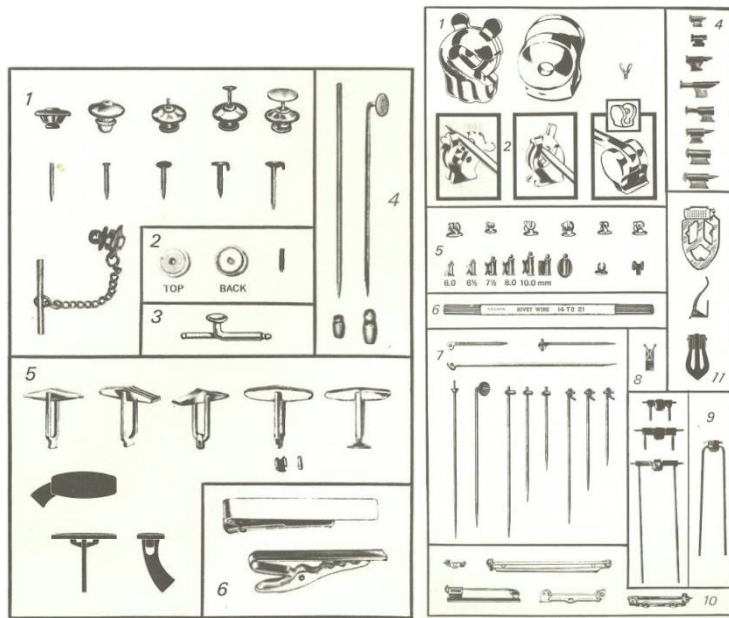


Fig 2.1 Juweeltoebehore (Untracht 1985:781 & 786)

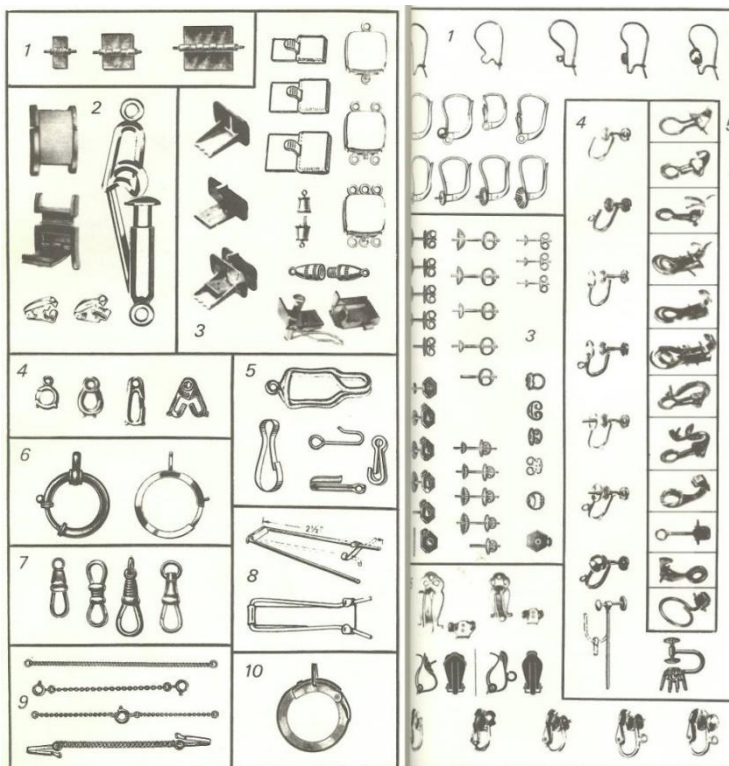


Fig 2.2 Juweeltoebehore (Untracht 1985:780 & 787)

2.3.2 Internasionale juweelkunstenaars se werk: voorbeelde

2.3.2.1 Lisa Walker

Die werk van die Nieu-Seelandse juwelier Lisa Walker illustreer hoe juweeltoebehore die funksie en definisie van 'n voorwerp bepaal. Sy omskep dit wat deur die meeste mense geag sal word as 'gemors' en ander banale voorwerpe; huishoudelike items, vreemde gevonde objekte; en agterblyfsels wat op die vloer beland het in aanloklike juweliersware (fig. 2.3 tot 2.16) (Clarke 2006:96).

In plaas daarvan om tradisionele goudsmid-tegnieke te gebruik, het Walker 'n persoonlike aanslag deur gebruik te maak van 'n mengsel kunsvlyt-metodes soos, plak, knip, buig, opstop, verf en naaldwerk-tegnieke (Clarke 2006:96). Die omkeer van hiërargie in die tegnieke wat Walker gebruik kan ook gesien word in haar onortodokse manier van gom-gebruik – soos in die kombinasie van gom en pêrels in figuur 2.3.



Fig 2.3 Lisa Walker, *Borsspeld* (2006). Plastiek, silwer, pêrels en gom (Walker 2011:202)

Tradisioneel word gom as 'n taboe geag in die vervaardiging van juweliersware. Gom moet verkieslik vermy word, maar as dit wél gebruik word (veral in die geval van pêrels) mag dit glad nie sigbaar wees vir die toeskouer nie.

Walker ondermyn dié en ander taboes. Sy gebruik gom as haar hoof-bindingstegniek. Sy gebruik dit in oortollige mates sodat die gom orals uitpeul en deel raak van die estetika van die juweelstuk (fig 2.3 en 2.5). Party van Walker se stukke kan inderdaad aanskou word as 'n

verheerliking van gom – soos die stukke waar sy die buisie of houer waarin die gom verpak is gebruik as deel van die juweelstuk (fig 2.4).



Fig 2.4 Lisa Walker, *Borsspeld* (2006). Plastiek, silwer, pèrels en gom
(Walker 2011:233)



Fig 2.5 Lisa Walker, *Borsspeld* (2007). Felt, silwer, gom en vernis
(Walker 2011:209)

As deel van 'n bespreking van Walker se werk in *New Directions in Jewellery II* verduidelik Indigo Clarke dat baie van die aantrekkingskrag tot Walker se juweliersware verborge is in die onbeskaamde-amateuragtige voorkoms daarvan (2006:96). Ten spyte van die onortodokse metodes, materiale en die eksperimentele aanslag tot Walker se werk, word daar tog getrou gebly tot die skaal van juweliersware in haar werk.

Walker glo dat die kreatiewe proses net so belangrik is as die eindproduk. Clarke sê: “‘jewellery’ is a term loosely applied to her inimitable designs; these are objects that are more aptly described as bite-size pieces of art that can (if desired) be worn.” (2006:96). Oor haar eie werk sê Walker dat sy nie wil hê haar juweliersware moet in enige vorm van ’n resep verval nie, maar tog moet dit sinvol wees as juweliersware (Clarke 2006:96).

Dié ‘sinvolle’-aspek van Walker se werk as juweliersware is grootliks te danke aan die teenwoordigheid van juweeltoebehore in haar stukke. Dit kan veral gesien word in Walker se herhalende gebruik van haakspelde in haar werk om ’n stuk in ’n borsspeld te omskep (fig 2.6 tot 2.16). Behalwe vir die funksionele aspek van die toevoeging van ’n haakspeld, is dit ook visueel belangrik vir die toeskouer. Die haakspelde gee leidrade dat die ‘ding’²⁰ ’n juweelstuk is, en soos ander juweeltoebehore gee dit ook leidrade oor hoe die stuk moontlik gedra kan word.

’n Omkeer van hiërargieë van die algemene proporsies en plasing van juweeltoebehore ten opsigte van die juweelstuk vind plaas in Walker se werk. In plaas van agter en versteek, plaas Walker partykeer ’n haakspeld vooraan ’n juweelstuk. Die haakspelde is ook dikwels ewe groot of selfs groter as die aanvanklike juweelstuk (fig 2.11). Só raak die haakspeld deel van die estetika van die juweelstuk. Sy verheerlik ook die haakspeld as ’n juweelstuk opsigself deur slegs klein veranderinge aan die haakspeld aan te bring, soos om dit te verf of te buig en dan voor te lê as ’n juweelstuk (fig 2.6 tot 2.8).

Walker se werk daag die toeskouer uit om sy of haar bepaling of begrip van wat waardevol is te herevalueer. Daar is dus ’n omkeer van die hiërargie van waarde in haar werk. Sy gebruik materiale met lae materiële waarde asook tegnieke wat nie met vaardigheid uitgevoer word nie, en maak daarmee juweliersware – voorwerpe wat geassosieer word met waarde, hetsy dit materiële- of sentimentele waarde is.

Na afloop van die bespreking van Walker se werk kan daar afgelei word dat die definisie en waarde van ’n voorwerp gekoppel is aan die funksie van ’n voorwerp.

²⁰ Die gebruik van die woord ‘ding’ is na aanleiding van Bill Brown se opstel *Thing Theory*. Dit word bespreek in afdeling 2.3.2.3.



Fig 2.6 Lisa Walker, *Borsspeld* (2000). Staal draad en verf (Walker 2011:101)



Fig 2.7 Lisa Walker, *Borsspeld* (2003). Hakspeld en verf. (Walker 2011:141)



Fig 2.8 Lisa Walker, *Borsspeld* (2001). Hakspeld. (Walker 2011:114)



Fig 2.9 Lisa Walker, *Borsspeld* (2001). Hakspeld en rubber (Walker 2011:114)



Fig 2.10 Lisa Walker, *Borsspeld* (2004). Ysterdraad en sliwer. (Walker 2011:150)



Fig 2.11 Lisa Walker, *Borsspeld* (2001). Ysterdraad, plastiek, gom, hakspeld en glas. (Walker 2011:115)



Fig 2.12 Lisa Walker, *Borsspeld* (2004). Gom, klippe, hakspeld en staaldraad.
(Walker 2011:152)



Fig 2.13 Lisa Walker, *Borsspeld* (2004). Hakspeld, wol, inks en gom.
(Walker 2011:154)

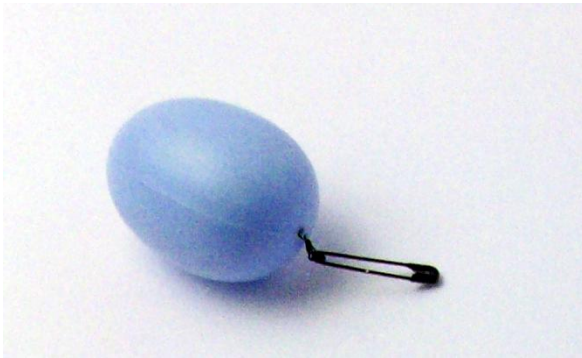


Fig 2.13 Lisa Walker, *Borsspeld* (2003). Plastiek, hakspeld en ysterdraad.
(Walker 2011:139)



Fig 2.14 Lisa Walker, *Borsspeld* (2004). Hakspeld, ysterdraad, hout en inks.
(Walker 2011:153)

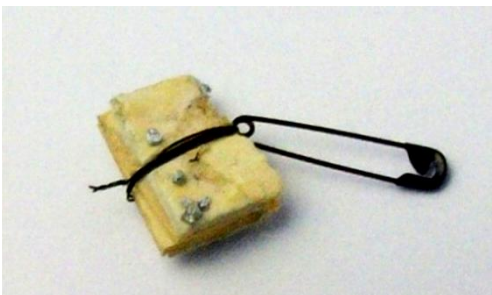


Fig 2.15 Lisa Walker, *Borsspeld* (2004). Papier, tinfoelie, ysterdraad en hakspeld.
(Walker 2011:151)

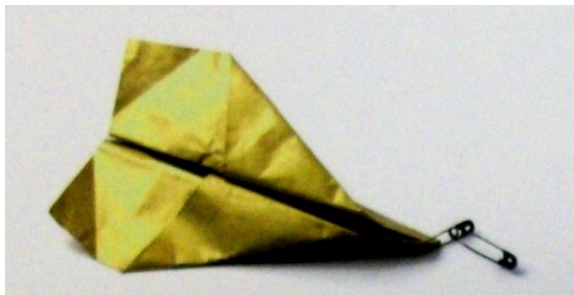


Fig 2.16 Lisa Walker, *Borsspeld* (2004). Papier, vernis, ysterdraad en hakspeld
(Walker 2011:152)

2.3.2.2 Otto Künzli

Een van die mees bekende veeldoelige stukke gereedschap is die Switserse weermagnes (fig 2.18), wat 'n 'honderd-en-een' gebruike het. Dit is met dié stuk gereedschap wat die Switserse juwelier Otto Künzli 'n vergelyking met sy juweelstuk, *Wolpertinger*, in die boek, *Otto Künzli: das Dritte Auge = the Third Eye = het Derde Oog*, tref.

In die bespreking noem Künzli dat hy self een van die messe besit en hoewel hy dit nuttig vind vir een of twee gebruike, vind hy dit as onvergelykbaar met 'n stuk gereedschap wat 'n gespesialiseerde doel het. Künzli maak dus die afleiding dat 'n afname van funksionaliteit verbind is tot 'n toename aan ornamentasie. Hy argumenteer dat dié afleiding aansienlik duideliker word wanneer al die funksies van die mes gelyktydig oopgemaak word, soos die lemme, die saag, die vyl, die botteloopmaker ens. Künzli sê: “the real fascination of this gadget is clearly seen to reside in the aesthetics of multi-purpose uselessness.” (1991:46).

Künzli se *Wolpertinger* is 'n nuwe 'spesie' van juweliersware (fig 2.17). Dit het ses verskillende funksies in een. Dit kan gedra word as 'n ring, 'n halssnoer, 'n armband, 'n oorbel, 'n borsspeld en 'n hemsboordjie. Elkeen van dié ses verskillende meganismes, een vir elke manier van dra, is gemonteer op die sy van 'n silwer kubus. Künzli verduidelik as volg: “These mechanisms (usually hidden away on the reverse of a piece of jewellery) obstruct each other and greatly restrict each other's effectiveness. Their formal, aesthetic aspect therefore attains a dominating presence.” (1991:46).

In die juweelstuk speel ornamentasie en funksionaliteit teen mekaar af. 'n Toename in die funksionele komponente van die voorwerp maak die stuk meer ornamenteel. Dit wat gewoonlik versteek word van die toeskouer, raak nou deel van die estetika en word selfs die fokuspunt van die juweelstuk.

Die juweelstuk se naam word toegeëien aan die Bavariese Wolpertinger, 'n mitiese dier wat voorkom in wisselende variasies wat saamgestel is uit verskillende gedeeltes van verskeie diere (fig 2.19). Künzli se juweelstuk verteenwoordig op 'n soortgelyke manier verskillende liggaamsdele: “Wolpertinger, the amalgam of, originally, irreconcilably individual parts relating to various parts of the human body, is a mythical creature.” (Künzli 1991:46).

Dit is 'n teenstrydige juweelstuk vanweë die feit dat 'n juweelstuk gewoonlik omskryf word ten opsigte van waar dit op die liggaam gedra word; maar in dié geval kan die Wolpertinger-juweelstuk op ses uiteenlopende maniere op ses verskillende liggaamsdele gedra word. Wolpertinger is 'n juweelstuk wat die grense van funksie en vorm en só ook draagbaarheid en versiering afbreek en herskryf.

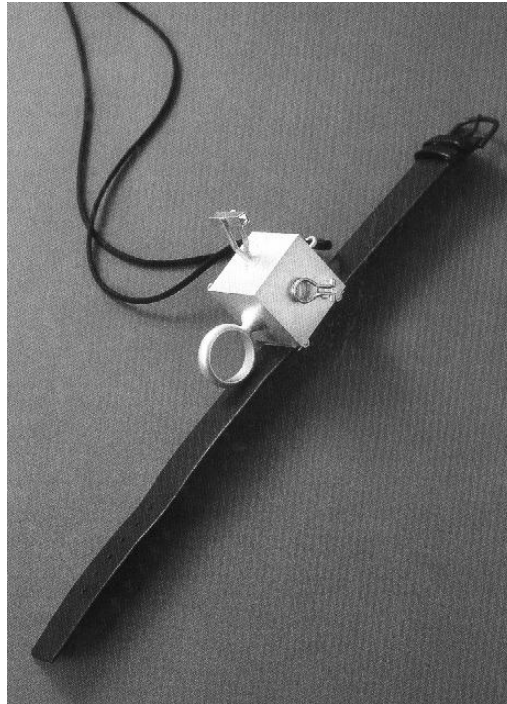


Fig 2.17 Otto Künzli, *Wolpertinger* (1985). Silwer, leer en katoen.
(Künzli 1991:47)



Fig 2.18 Switserse weermagnes. (Wikipedia [Intyds]; Sv. 'Swiss army knife')



Fig 2.19 Bavariese Wolpertinger (Wikipedia [Intyds]; Sv. 'wolpertinger')

2.3.2.3 Lin Cheung

Die Britse juwelier Lin Cheung maak soortgelyke stellings as Künzli se Wolpertinger-juweelstuk in haar reeks *Memoria* (fig 2.20 tot 2.21). Sy gebruik oorbelle se skoenlapper-toebehore (“butterflies²¹”) om oorbelle mee te maak. Dít wat dus gewoonlik die funksionele gedeeltes van die juweelstuk was, word ornamentele en dekoratiewe gedeeltes. Net soos in Künzli se *Wolpertinger* het die toename van funksionele gedeeltes egter nie die juweelstuk meer funksioneel gemaak nie.

Soos gesien in figuur 2.21 word skoenlappers deur Cheung gebruik om ’n halsnoer te maak. Só word die juweeltoebehore vir ’n ander juweelstuk gebruik as waarin dit gewoonlik voorkom, naamlik ’n halsnoer in plaas van oorbelle. In dié juweelstuk word die juweeltoebehore dus uit sy gewone konteks gehaal en in ’n nuwe konteks geplaas. In die proses verloor die juweeltoebehore sy funksionaliteit en raak ornamenteel van aard.



Fig 2.20 Lin Cheung, *Memoria* (1999). Oorbelle, goud (<http://www.lincheung.co.uk/jewellery.htm>)



²¹ ’n Skoenlapper (“Butterfly”) is ’n metaal juweeltoebehore wat deur die stokkie van ’n oorbel (en dan ook die oorbel) die oorbel in plek hou as dit deur die oor gesteek word om gedra te word.

Fig 2.21 Lin Cheung, *Memoria* (1999). Halsnoer, goud en silwer
(<http://www.lincheung.co.uk/jewellery.htm>)

2.3.2.4 Liesbet Bussche

Liesbet Bussche is een van die juweliers wat in haar projek, *Urban Jewellery*, gebruik maak van die bestaande vorms van juweliersware op 'n ornamentele manier eerder as 'n funksionele manier. Vir haar eindeksamen by die Gerrit Rietveld Akademie (Amsterdam) het sy juweliersware vir die stad Amsterdam (Nederland) gemaak. Sementballe word oorbelle (fig 2.22 en 2.23); 'n bouterrein-sandput word getooi met 'n halsnoer (fig 2.24 en 2.25); 'n stopteken word omskep in 'n borsspeld (fig 2.26); en twee huise ontvang beide die helfte van 'n hartjie as 'n hangertjie (fig 2.27).

As aanvullend tot die 'juweelstukke' het sy plakkate ontwerp wat leidrade gee tot waar die verskillende juweelstukke te vinde is (fig 2.28 tot 2.31) (Bussche, lesing, Amsterdam, 31 Augustus 2010). Bussche se *Urban Jewellery*-projek het mense op straat uitgenooi vir interaksie en om aandag te gee aan die algemene areas en strukture wat die publiek daagliks by verbystap en selde oplet.

Deur die gebruik van algemene juweelstukke bevraagteken Bussche die konsep van draagbaarheid, wat lei tot vrae soos: is die stukke te groot of te swaar om te dra? Is die gebou of stad besig om die juweelstuk te dra? As juweliersware omskryf word as iets wat op die liggaam gedra kan word, maak dit dan van dié stukke slegs beeldhou en nie juwele nie en dan net iets wat juweliersware voorstel? Waar eindig die mens se juweliersware en waar begin die mens se omgewing?



Fig 2.22 Liesbet Bussche, *Urban Jewellery* (2009). Amsterdam (<http://www.liesbetbussche.com/jitc.html>)



Fig 2.23 Liesbet Bussche, *Urban Jewellery* (2009). Amsterdam (<http://www.liesbetbussche.com/jitc.html>)



Fig 2.24 Liesbet Bussche, *Urban Jewellery* (2009). Amsterdam (<http://www.liesbetbussche.com/jitc.html>)



Fig 2.25 Liesbet Bussche, *Urban Jewellery* (2009). Amsterdam (<http://www.liesbetbussche.com/jitc.html>)



Fig 2.26 Liesbet Bussche, *Urban Jewellery* (2009). Amsterdam
(<http://www.liesbetbussche.com/jitc.html>)



Fig 2.27 Liesbet Bussche, *Urban Jewellery* (2009). Amsterdam
(<http://www.liesbetbussche.com/jitc.html>)



Fig 2.28 Liesbet Bussche, *Urban Jewellery* (2009).Plakkaat in Amsterdam (<http://www.liesbetbussche.com/pitc.html>)



Fig 2.29 Liesbet Bussche, *Urban Jewellery* (2009).Plakkaat in Amsterdam (<http://www.liesbetbussche.com/pitc.html>)



Fig 2.30 Liesbet Bussche, *Urban Jewellery* (2009).Plakkaat in Amsterdam (<http://www.liesbetbussche.com/pitc.html>)



Fig 2.31 Liesbet Bussche, *Urban Jewellery* (2009).Plakkaat in Amsterdam (<http://www.liesbetbussche.com/pitc.html>)

2.3.2.5 Sarah Kate Burgess

Sarah Kate Burgess se projek, *Momentary*, moedig ook toeskouers aan om hul omgewings te sien in terme van juweliersware, maar is met 'n ander doel en aanslag as Bussche se *Urban Jewellery*-projek uitgevoer.

Momentary bestaan uit 'n reeks foto's van mense wat alledaagse, algemene voorwerpe en strukture her-kontekstualiseer in kortstondige liggaamsversiering (fig 2.32 tot 2.35). Die reeks word aangespoor deur die soeke na die grense van juweliersware; wat dit beteken om iets te dra; en tot watter mate 'n mens se omgewing sy of haar juwele kan wees. Kan daar byvoorbeeld dan gesê word dat as 'n mense by die trappe afstap dat hy of sy die reling dra? (Burgess 2006: [intyds])



Fig 2.32 Sarah Kate Burgess *Momentary* (2006). Foto (<http://www.adorneveryday.com/accordion/Momentary.html>)



Fig 2.33. Sarah Kate Burgess *Momentary* (2006). Foto (<http://www.adorneveryday.com/accordion/Momentary.html>)



Fig 2.34. Sarah Kate Burgess *Momentary* (2006). Foto (<http://www.adorneveryday.com/accordion/Momentary.html>)



Fig 2.35. Sarah Kate Burgess *Momentary* (2006). Foto (<http://www.adorneveryday.com/accordion/Momentary.html>)

Die juwele wat geskep word in *Momentary* neem nie 'n tradisionele vorm aan nie. In plaas daarvan dat die individu bepaal waar die juweliersware gaan, bepaal die juwele in dié geval waar die individu gaan. Die werk is momenteel van aard en die konteks speel 'n baie groot rol. Die definisie van juweliersware is dus hier tyd- en plek-gebonde.

Die projekte *Urban Jewellery* en *Momentary* kyk beide na argitektoniese strukture en die omgewing in terme van juweliersware, en bevraagteken draagbaarheid. In *Urban Jewellery* word daar gevra of die stad die juweliersware dra; en in *Momentary* word daar gevra of, byvoorbeeld, die mens die heining dra en of die heining die mens dra. Beide dié twee projekte bevraagteken die definisie van juweliersware en wat dit beteken om 'n voorwerp te dra.

Daar is 'n verskil tussen die twee projekte se benadering en doelwitte: in *Urban Jewellery* word daar bykomstighede bygevoeg om juweliersware te vorm, maar in *Momentary* word daar niks bygevoeg nie. By *Momentary* is daar 'n liggaam teenwoordig, maar *Urban Jewellery* tree nie fisies in verhouding met die liggaam nie.

2.3.2 Reeks 1: *Oorbelgespe en Borsspeld-speld*

2.3.2.1 Inleiding

Die reeks *Oorbelgespe en Borsspeld-speld* vorm deel van my praktiese navorsing (fig 2.37-2.46). Die inspirasie en beginpunt van die reeks was twee massavervaardigde juweeltoebehore: 'n oorbelgespe en 'n borsspeld-speld (fig 2.36). In die reeks is die twee juweeltoebehore gebruik as inspirasie om nuwe vorms en voorwerpe te skep en daardeur ondersoek in te stel oor hoe vorm en funksie op mekaar afspeel. Die vorms was in verskillende materiale, groottes en proporsies gemaak en ook in 'n nuwe konteks geplaas.



Fig 2.36 Juweeltoebehore: 'n borsspeld-spel en 'n oorbelgespe



Fig 2.37 Augusta van der Merwe, *Oorbelgespe en borsspeld-speld* (2010). Koper, geelkoper, silwer, lap, staal, emaljé

’n Oorbelgespe bestaan uit twee dele. Die een gedeelte is voor aan die oor en dit is waar die res van die oorbel aan gemonteer is; terwyl die ander aan die agterkant van die oor sit. Saam help die twee gedeeltes om die res van die oorbel aan die oor vas te knyp. Die twee gedeeltes van die gespe pas só in mekaar dat dit deur druk oop- of toegebuig kan word en deur spanning in beide posisies kan bly.

Die tweede juweeltoebehoor wat ondersoek is, is ’n borsspeld-speld. ’n Borsspeld bestaan gewoonlik uit ’n dekoratiewe voorwerp en ’n borsspeld-speld. ’n Borsspeld-speld bestaan uit ’n plaatjie (waar die dekoratiewe gedeelte aan gemonteer is), ’n skarnier, ’n hakkie en ’n naald. Beide ’n borsspeld en ’n oorbel met ’n gespe is juweliersware wat deur middel van hul toebehore aan die liggaam vasgehou word. Dit is in teenstelling met ’n ring of ’n nekstuk wat deur die liggaam self in plek gehou word.

2.3.2.2 Bespreking

Die skeppingsproses van die reeks het intuïtief plaasgevind en was nie deel van ’n liniêre ondersoek nie. Tog was die proses afhanklik van ingeligte besluite en hoewel dit nie so beplan is nie, val sekere voorwerpe in sekere groepe. Die voorwerpe in figuur 2.38 is ’n blote nabootsing van die oorspronklike oorbelgespe, met slegs verskille in grootte en metaal. Hoewel die gespes oop en toe kan beweeg, het dit nie dieselfde spanning van die oorspronklike oorbelgespe nie.

Die voorwerpe in figuur 2.39 is die resultaat van ’n vereenvoudiging van die oorspronklike oorbelgespe. Die oorspronklike gespe was uitmekaar gehaal en platgedruk. Die vorms is vereenvoudig tot die buitelyne en toe nagemaak met koperdraad. Só is die oorspronklike vorm en funksie nageboots met die minste moontlike draad om die essensie van die vorm vas te vang. Van die voorwerpe bestaan net uit die een helfte van die oorspronklike gespe, terwyl ander weer gebuig is en die twee gedeeltes inmekaar gesit is soos die oorspronklike.

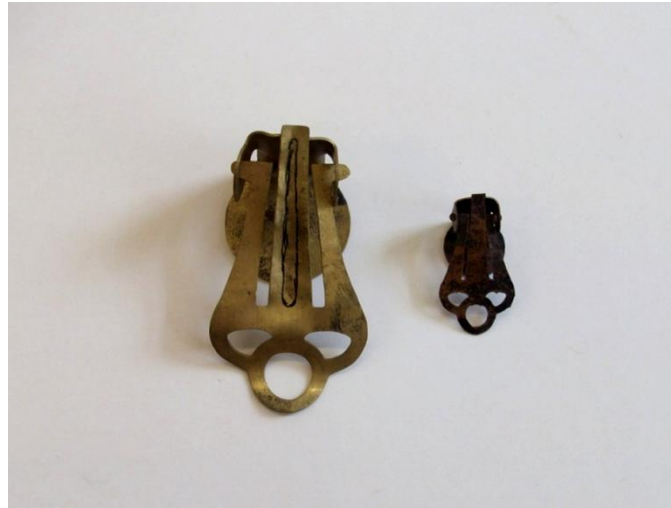


Fig 2.38 Augusta van der Merwe, *Oorbelgespe en Borsspeld-speld* (2010). Koper en geelkoper.

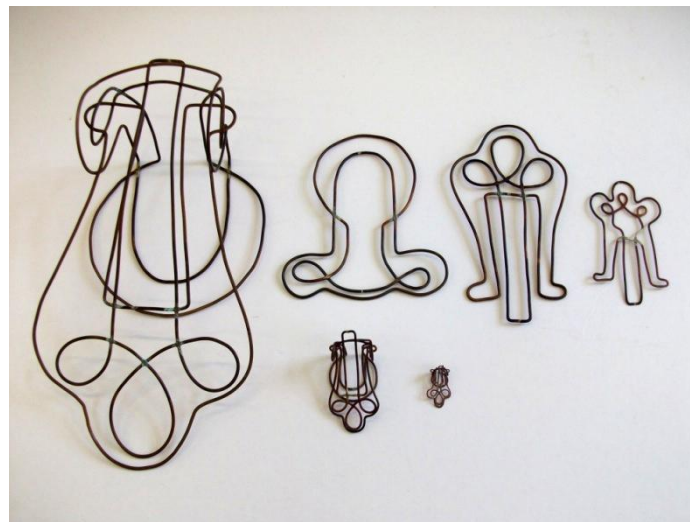


Fig 2.39 Augusta van der Merwe, *Oorbelgespe en Borsspeld-speld* (2010). Koper.



Fig 2.40 Augusta van der Merwe, *Oorbelgespe en Borsspeld-speld* (2010). Koper

Die voorwerpe in figuur 2.39 lyk soos 'n tegniese lyn-tekening van die oorbelgespe. Die voorwerp in figuur 2.40 is die oorspronklike borsspeld-speld wat op dieselfde manier as die oorbelgespe vereenvoudig is deur die buitelyne van die vorm te herinterpreteer in draad. By beide die vereenvoudigde weergawes van die oorbelgespe en borsspeld-speld is die dele wat gewoonlik solied en stewig was, nou delikaat en buigbaar. Die voorwerpe in figuur 2.41 is meer dekoratief gemaak as die vereenvoudigde nabootsing deur die toevoeging van draad, lap of emalje.

In kontras met die res van die voorwerpe is die oorbelgespes in figuur 2.42 weer terug na volledig-funksionele oorbelle omskep. Anders as die oorspronklike gebruik vir die oorbelgespe word die oorbelgespe hier as die dekoratiewe element gebruik eerder as die funksionele element. Die oorbelgespe word aan die voorkant van die oor gedra eerder as die agterkant, met 'n klein stokkie wat deur die oor gaan om die oorbel in plek te hou (fig 2.43). Dit is 'n kombinasie van twee metodes van oorbelle; die oorbelgespe (wat meer outentiek is) en die stokkie of hakkie (wat tans meer algemeen is).

Die voorwerp in figuur 2.44 is 'n kombinasie van die vereenvoudigde draadspeld en die oorspronklike, massavervaardigde borsspeld-speld. Die twee spelde eggo mekaar, en is terselfdertyd 'n kontras tussen die mensgemaakte en die masjienvervaardigde. Dit vereis die aandag van die toeskouer om te besluit watter een die juweeltoebehoor is en watter een die dekorasie. Dit vra ook of albei funksioneel en dekoratief is.



Fig 2.41 Augusta van der Merwe, *Oorbelgespe en Borsspeld-speld* (2010). Koper, staal, emalje en lap.



Fig 2.42 Augusta van der Merwe,
Oorbelgespe en borsspeld-speld (2010).
Silwer



Fig 2.43 Augusta van der Merwe,
Oorbelgespe en borsspeld-speld (2010).
Silwer



Fig 2.44 Augusta van der Merwe, *Oorbelgespe en borsspeld-speld* (2010). Koper, gevonde voorwerpe.

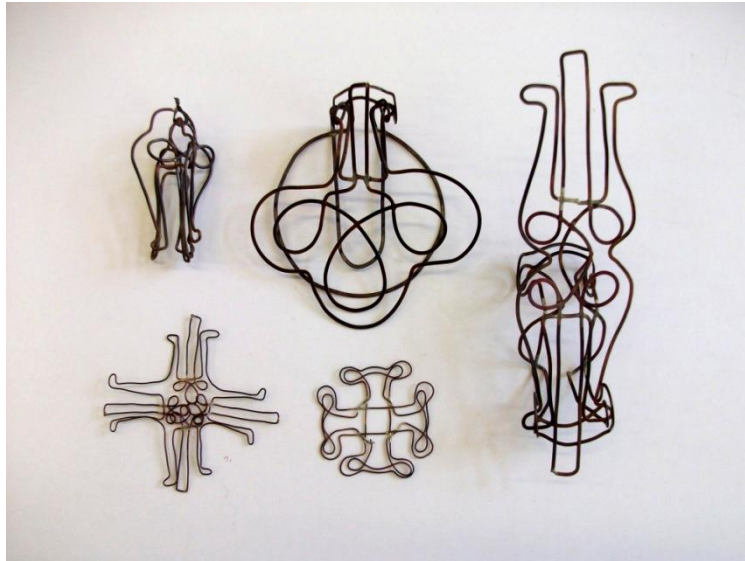


Fig 2.45 Augusta van der Merwe, *Oorbelgespe en borsspeld-speld* (2010). Koper.

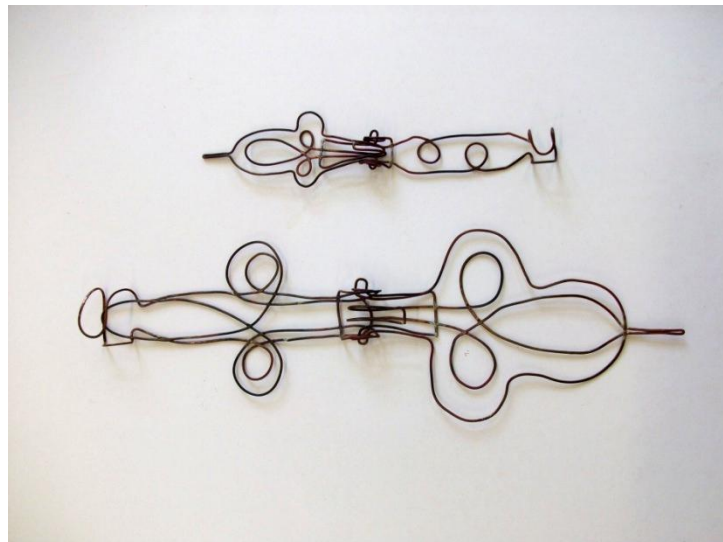


Fig 2.46 Augusta van der Merwe, *Oorbelgespe en borsspeld-speld* (2010). Koper.

Die voorwerpe in figuur 2.45 bestaan weereens uit die vereenvoudigde draadstruktuur van die tradisionele oorbelgespe, maar in dié geval word die vorm verwrong deur die proporsies te verander of dieselfde vorm te herhaal en saam te smelt. Die voorwerpe in figuur 2.46 is 'n samesmelting van die vereenvoudigde oorbelgespe en borsspeld-speld. Die funksie van die borsspeld-speld word belemmer omdat die speld die vorm van die oorbelgespe aanneem en nie meer dun genoeg is om deur klere gesteek te kan word nie. Dié belemmering is soortgelyk aan Künzli se *Wolpertinger*, waar die veelvoudige juweeltoebehore funksionaliteit ontnem van mekaar.

2.3.2.3 Gevolgtrekkings

Oorbelgespe en Borsspeld-speld openbaar verskeie binêre pare van hiërargieë. Die eerste is dié van volledigheid teenoor onvolledigheid. Gewoonlik kom oorbelle in pare van twee en as een wegraak sien die meeste mense die enkel-oorbel as nutteloos. Meeste van my juweelvoorwerpe van hierdie reeks kom ook nie in pare voor nie.

Die *Oorbelgespe en Borsspeld-speld* reeks is verder ook verwyderd van ornamentasie en versiering. Die binêre pare van agter teenoor voor en ook privaat teenoor openbaar word uitgelig. Dit wat gewoonlik weggesteek is van die toeskouer en net sigbaar vir die draer is wanneer die juweel aangesit of afgehaal word, word voor geplaas en ontbloot vir die publiek. Die binêre paar van masjiengemaak tot handgemaak word afgespeel teen die binêre paar van oorspronklike teenoor kopie. Die omkeer van hiërargie wat plaasvind in dié ondersoek verheerlik beide die oorbelgespe en borsspeld-speld as juweelstukke in eie reg.

Juweeltoebehore is die bindingsgedeeltes wat juweelstukke aan die liggaam vasheg en só draagbaar maak. Die ondersoek van *Oorbelgespe en Borsspeld-speld* bevraagteken die grense van funksionaliteit en draagbaarheid deur die juweeltoebehore te verwyder van versiering en dit voor te lê as dekoratief opsigself. Die juweelvoorwerp is gestroop tot slegs die funksie oorbly. In die proses het die voorwerpe funksionaliteit verloor en slegs die vorm is verteenwoordigend van juweliersware.

Die juweeltoebehore is die definiërende punt van 'n juweelstuk. Dit bied aan die voorwerp funksie en daarby ook definisie. In sy opstel *Thing Theory* onderskei Bill Brown tussen voorwerpe en dinge. Hy skryf:

We begin to confront the thingness of objects when they stop working for us: when the drill breaks, when the car stalls, when the windows get filthy, when their flow within the circuits of production and distribution, consumption and exhibition, has been arrested, however momentarily. The story of objects asserting themselves as things, then, is the story of a changed relation to the human subject and thus the story of how the thing really names less an object than a particular subject-object relation. (Brown 2001:140).

'n Voorwerp word met ander woorde 'n 'ding' as dit nie meer sy oorspronklike funksie verrig nie. In die geval van juweliersware het 'n voorwerp ook funksionaliteit nodig om juweliersware te wees.

Wanneer 'n persoon 'n voorwerp optel en sien dat daar 'n speld aan dit geheg is, weet hy of sy dit is 'n borsspeld (soos in die geval van Walker se borsspelde). Sonder die juweeltoebehore word dit nie noodwendig geag as 'n borsspeld nie. Só ook sal die juweeltoebehore ook apart nie noodwendig gesien word as 'n borsspeld nie.

Oorbelgespe en Borsspeld-speld illustreer dat funksionaliteit juis relatief is en dat dit meer afhang, soos Brown ook verduidelik, van die verhouding van die mens ten opsigte van die voorwerp. Die juweeltoebehore is dikwels waar die aksies van die juweel plaasvind – soos met 'n oorbelgespe en 'n borsspeld-speld wat oop en toegemaak word as dit aangesit of afgehaal word. Dit is in dié aksie en interaksie met die voorwerp waar die definisie/betekenis van die voorwerp tot lewe kom.

2.4 Vorm en simboliek

2.4.1 Inleiding

In die boek *Jewellery of Our Time* skryf Helen W. Drutt English & Peter Dormer oor die betekenis en simboliek van juweliersware:

Jewellery has a rich and complex subject matter: It has a long history of being intertwined with people's imaginations. Jewellery is present in familiar rituals and institutions: engagement, marriage, the church, the military (medals and 'decorations'), coming of age, declarations of personal status and group identity. Jewellery is its own social anthropology and when one adds to the notion of ritual (with all the metaphor, symbolism and design vocabulary that each ritual generates) the further meaning and associations that are attendant upon materials, and different ways of working materials, then the contemporary jeweller has an embarrassment of riches. These riches are embedded in connections between people. All those Main-Street-store silver and gold crosses, engagement, wedding and eternity rings, christening gifts, signet rings may be banal in design, but the content of the ritual surrounding each of these objects lifts them above most mass manufactured design. (1995:14).

Soos wat die aanhaling illustreer is juweliersware, onafhanklik van watter grootte en vorm dit in voorkom, belaaie met betekenis en simboliek as gevolg van die lang geskiedenis van liggaamsversiering wat gepaard gaan met die mensdom. Dit kan ook gesien word in sekere algemene juweelstukke soos die trouband, bidsnoer, kamees en ander wat herhaaldelik voorkom en gewild bly. Van dié argetipiese juwele kom sodanig gereeld voor dat hulle skynbaar natuurlik, universeel en tydloos wil voorkom, met ander woorde in die vorm van mites.

Kontemporêre juweliers maak dikwels gebruik van die vorms van argetipiese juweliersware om beslag te neem van voorafbestaande simboliek, dit uit te wys en die betekenis te verander. In die proses word die skynbare natuurlikheid waarmee die voorwerpe voorkom bevestigteken.

In die res van dié hoofstuk word daar gekyk na hoe kontemporêre juweliers die algemene vorms van juweliersware gebruik in hul werk om argetipiese juwele te bevestigteken, verheerlik of net hulle eie idees oor juweliersware weer te gee. My reeks, *Rietveld-ringe*, word bespreek saam met voorbeelde van internasionale juweelkunstenaars.

2.4.2 Internasionale juweelkunstenaars se werk: voorbeelde

2.4.2.1 Kim Buck

Die Deense juwelier Kim Buck se werk is 'n herdenking van tradisionele juwele. Hy verduidelik: "My jewellery is about jewellery." Hoewel hierdie 'n eenvoudige stelling is, is dit tog gepas, omdat sy werke oor die mees fundamentele eienskappe van juweliersware gaan; draagbaarheid en kommunikasie. (in Clarke, I. 2006:154).

Hoewel Buck se werk ver verwyder is van die tradisionele juwele waarvan hy sy inspirasie kry, voel hy dat die redes waarom mense juweliersware dra en besit dieselfde is vir alle juweliersware. Figuur 2.47 toon een van sy reeks borsspelde. Op elke borsspelde word 'n ander stuk juweliersware uitgebeeld. Volgens Lin Cheung vorm dié afbeeldings 'n tipe "hieroglyphic 'jewellery sign language'". Cheung sê ook: "these traditional signs and symbols, recognised universally, come fully furnished with their own clichés." (Cheung 2006: 17,19).

Buck gebruik clichés om klem te lê op die gemeenskaplike simboliese waarde van argetipiese juweliersware. Dieselfde konsep word in sy stuk, *String of Pearls with Golden Lock Brooches*, gebruik (fig 2.48). In dié stuk gebruik Buck ook 'n herkenbare vorm van juweliersware (die pêrelhalssnoer), maar plaas dit in 'n ander konteks deur dit in sewe aparte borsspelde te omskep.



Fig 2.47 Kim Buck. *Four Brooches* (2003). Goud
(Cheung, Clarke, B. & Clarke, I 2006: 18)

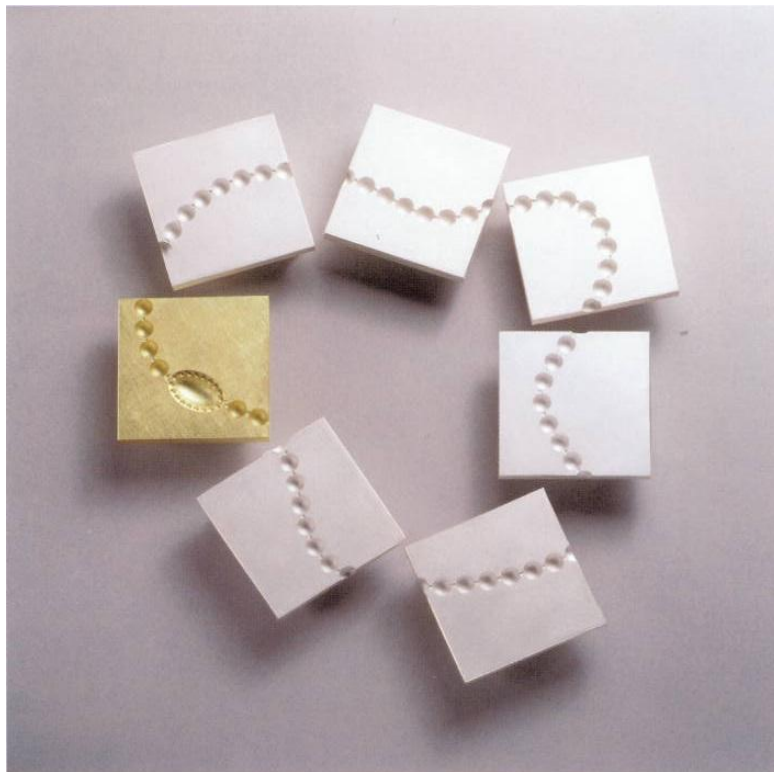


Fig 2.48 Kim Buck, *String of Pearls with Golden Lock Brooches* (2003). Goud en silwer
(Cheung, Clarke, B. & Clarke, I 2006: 18)

2.4.2.2 Marc Monzó

Die Spanjaard Marc Monzó is 'n juwelier wat ook inspirasie uit argetipiese juwele put. Behalwe die simboliese waarde van juweliersware speel Monzó met die persepsies van wat waardevol en wat as waardeloos beskou word. Hy doen dit deur 'n kombinasie van teenoorstande materiale in 'n enkele stuk te gebruik. (Clark 2006:62).

Sy stuk *Big Solitaire Brooch* is 'n parodie op die tradisionele verloofring (fig 2.49 en 2.50). Die skrywer Indigo Clarke sê oor die stuk: "The almost faithful recreation of the solitaire takes on an altered meaning when worn in an entirely different manner – it is this kind of reinterpretation and inversion of traditional practices that makes Monzó's work so intriguing" (2006:62).

'n Verloofring is 'n juweelstuk wat algemene herkenbare simboliese waarde het in Westerse kultuur. Gewoonlik word 'n verloofring deur 'n vrou gedra, maar in figuur 2.49 word Monzó se verloofring-borsspeld deur 'n man gedra. Deur die veranderinge wat Monzó aanbring aan die voorloofring (die materiaal, die grootte, waar dit gedra word en wie dit dra) bevraagteken hy die skynbare natuurlikheid van dié simboliek en tradisie daarvan.



Fig 2.49 Marc Monzó, *Big Solitaire Brooch* (2006). Silwer, zirkonia, staal. 65 x80 mm (<http://www.marcmonzo.net/work.html>)



Fig 2.50 Marc Monzó, *Big Solitaire Brooch* (2006). Silwer, zirkonia, staal. 65 x80 mm (<http://www.marcmonzo.net/work.html>)

2.4.2.3 Gijs Bakker

Die juwelier Gijs Bakker kan beskou word as een van die pioniers van Nederlandse kontemporêre juweliersware. In sy reeks *Real?* bevraag Bakker die binêre pare van oorspronklike teenoor kopie; handgemaakte teenoor masjienvervaardigde; en die hiërgargie van materiale (fig 2.51 en fig 2.52). Die juweelstukke in die reeks bestaan elk uit 'n gevonde kostuumjuweel met lae materiële waarde; en 'n nagemaaakte weergawe van die kostuumjuweel, in edelmetale en edelstene, wat gemaak is deur 'n professionele goudsmid. Sáám vorm die twee voorwerpe 'n draagbare juweelstuk. Oor Bakker se reeks skryf Adamson: "The results are disorienting in the extreme, traditional in appearance but strangely off-kilter in shape, and (as the title of the series wryly) a confusing mélange of the genuine and the fake" (2008:g.b.).

Die handgemaakte juweel bestaan uit egte edelmetale en edelmateriale, maar is 'n 'namaaksel' in die sin dat dit 'n replika is van die gevonde kostuumjuweel. Die gevonde kostuumjuweel wat in dié geval die oorspronklike is, is gemaak van materiale wat edelmetale en edelstene probeer naboots. Adamson skryf verder oor die reeks:

The elegance of this conceptual loop is compounded by the fact that initially, one cannot tell the difference between the paste and the precious stones. They blend together into an undifferentiated, sparkling mass. When the trick of the pieces is revealed, one is forcibly reminded of the arbitrariness of the difference in real-world value between the two. (2008:g.b.).



Fig 2.51 Gijs Bakker, *Real?* Borsspeld.(2004) Goud, toermalyn, glas en metaal.
(http://www.gijsbakker.com/gbd_studio/jewellery/real,_2004-2008/39)



Fig 2.52 Gijs Bakker, *Real?* Borsspeld. (2006) Goud, topaas, tanzeniet, ametis, smarag, oorgeblaaste silwer, metaal, glas en plastiek.
(http://www.gijsbakker.com/gbd_studio/jewellery/real,_2004-2008/42)

2.4.3 Reeks 2: Rietveld-ringe

2.4.3.1 Inleiding

Die reeks *Rietveld-ringe* vorm deel van my praktiese navorsing. Die reeks is 'n ondersoek na hoe die vorm van algemene kommersiële juwele verander kan word na 'n 'houer' vir persoonlike betekenis en assosiasies. Die vertrekpunt van die reeks was drie kommersiële-massavervaardigde ringe wat gedekonstrueer is om nuwe vorms te skep.

Oor die algemeen word 'n ring gesien as 'n ronde metaalband wat dikwels versier word met een of meer edelstene. Dit word gedra op die hand en pas om 'n vinger. 'n Ring is die juweel wat die sigbaarste is vir die draer self omdat dit op die verste punt van 'n ledemaat sit. Dit is ook selde staties omdat dit saam met 'n hand van die draer beweeg. Ringe word ook oor die algemeen geag as 'n juweelstuk met baie simboliese waarde (Lambert 2002:17).

Die drie kommersiële, massa-geproduseerde ringe is gekoop by 'n kettingwinkel. Die ringe is kostuum-juweliersware wat gemaak is om gedra te word deur 'n vrou (fig 2.53). Die ringe is gemaak van goedkoop metaal en plastiek, maar dit poog om goud en edelstene na te boots. Die ontwerpe is onoorspronklik, cliché en probeer weelderig voorkom, soos ringe wat tydens spesiale gebeurtenisse gedra moet word of as status simbole dien.



Fig 2.53 Gekoopte kommersiële ringe, plastiek en metaal.

2.4.3.2 Bespreking

Net soos my *Oorbegespe en Borsspeld-speld*-reeks het my reeks *Rietveld-ringe* deur 'n intuïtiewe werk proses ontstaan en bestaan dit uit 'n aantal eksperimentele voorwerpe.

Die skepping van die reeks se fokus was gerig op die ondersoek van die vorm van die drie kostuumringe. Die vorm van die kostuumringe is gedekonstrueer en in verskillende groottes en materiale oorgemaak om met nuwe vorms vorendag te kom (fig 2.54 tot fig 2.64).

Sekere van die voorwerpe bestaan uit 'n vereenvoudiging van die oorspronklike ringe tot die buitelyne deur die gebruik van draad (fig 2.55) en by ander tou (fig 2.57). Die ring en die hartjesteen is afsonderlik gemaak as twee aparte voorwerpe (fig 2.58).

'n Steen is gewoonlik die fokuspunt van die ring. Deur die steen te verwyder word die ringe ontbloot vir wat dit is. Net soos in *Oorbegespe en Borsspeld-speld* is daar 'n omkeer van hiërargie wat plaasvind in die ondersoek ten opsigte van die materiaal wat gebruik word en die fokuspunt wat verskuif word.

In party voorwerpe was die spasie waar die vinger moes deur gaan, bedek met dun, kwesbare en half-deursigtige materiaal (toiletpapier of lap) om die oorspronklike funksie te verwyder (fig 2.54 en fig 2.61). Só raak die funksionele gedeelte van die oorspronklike voorwerp 'n dekoratiewe element van die nuwe voorwerp. Terselfdertyd word daar geïnsinueer dit dat die bedekte gedeelte 'n ruimte of 'n oop spasie bevat wat potensieel kan gevul te kan word. Die gat van 'n ring vorm gewoonlik 'n negatiewe spasie. Die voorwerpe in figure 2.60 en 2.62 is 'n herinterpretasie van slegs uit die negatiewe spasie van die oorspronklike ringe. Die negatiewe spasie word in my ontwerp nou as positiewe vorm geïnterpreteer.

Die oorspronklike ringe is gestroop van hul glansvoorkoms en hul skynbare hoë materiële waarde deur die gebruik van goedkoop materiale soos papier, karton, lap, tou en koper. Bogenoemde is materiale wat nie gewoonlik met juweliersware geassosieer word nie. Die materiale wat gebruik is probeer nie iets te wees wat dit nie is nie; dit is 'eerlike' materiale. Neutrale kleure was gebruik om die aandag op die vorm te vestig.



Fig 2.54 Augusta van der Merwe, *Rietveld-ringe* (2010). Karton, papier, toiletpapier, lap

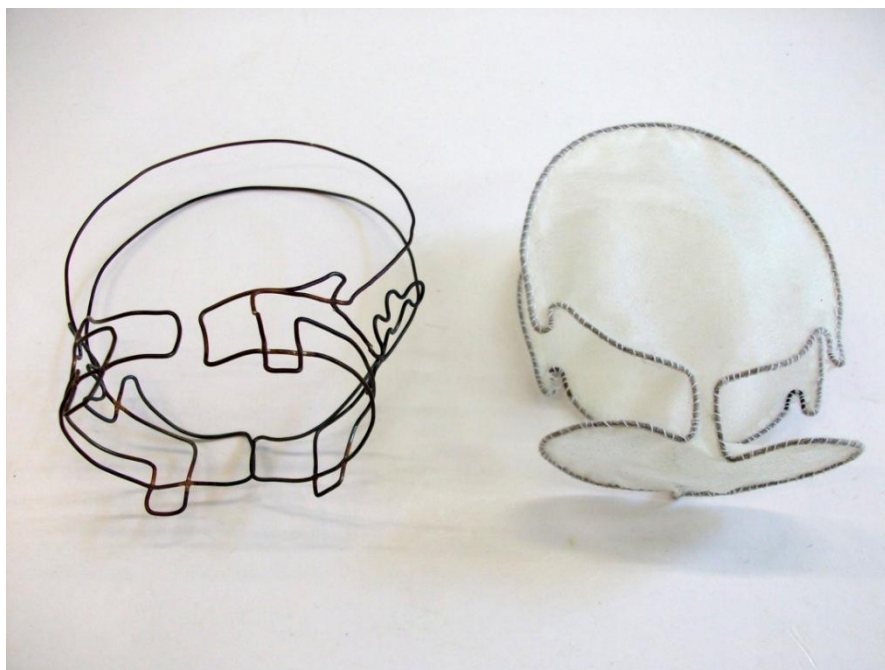


Fig 2.55 Augusta van der Merwe, *Rietveld-ringe* (2010). Koper, lap.

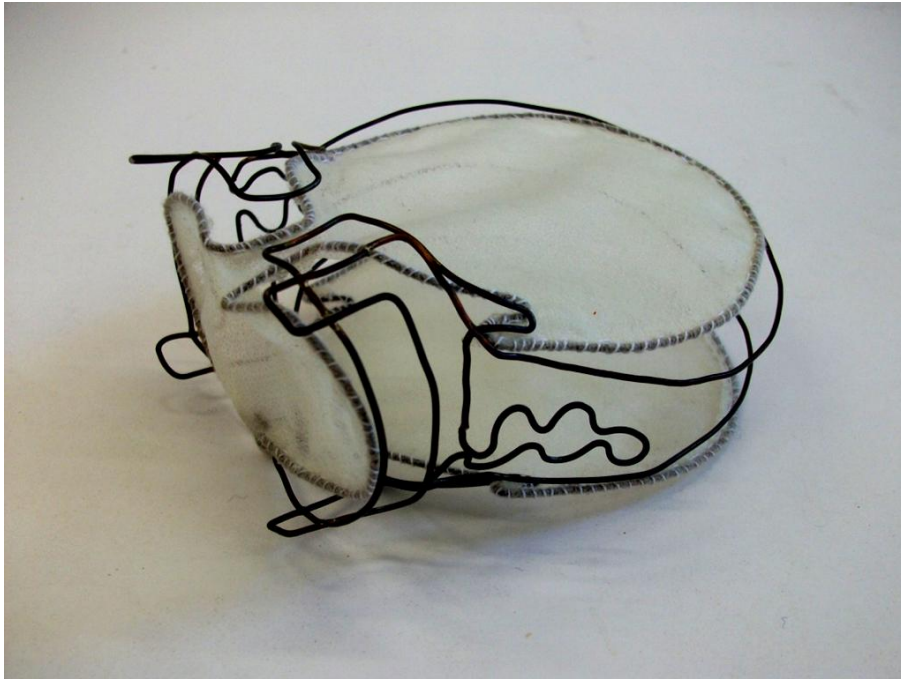


Fig 2.56 Augusta van der Merwe, *Rietveld-ringe* (2010). Koper, lap



Fig 2.57 Augusta van der Merwe, *Rietveld-ringe* (2010). Tou

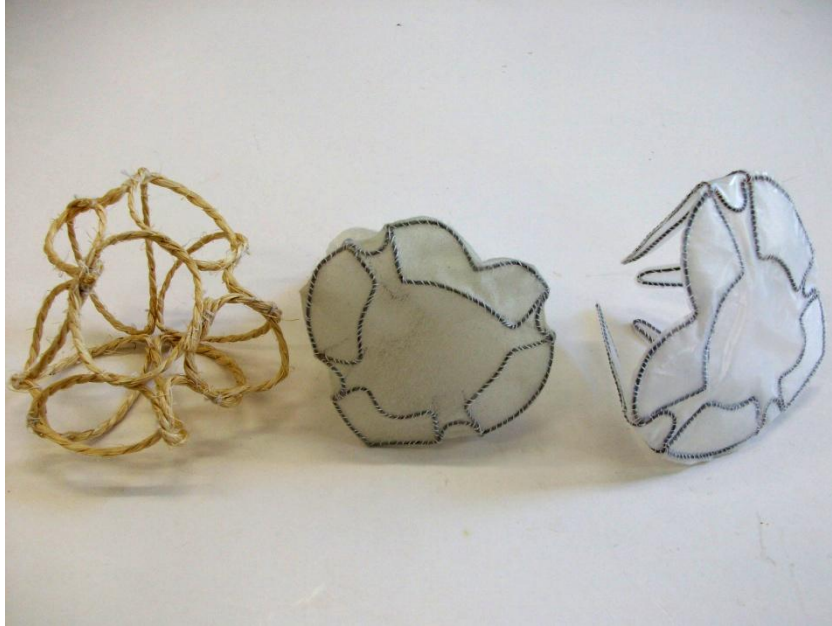


Fig 2.58 Augusta van der Merwe, *Rietveld-ringe* (2010). Tou, koper, lap, plastiek



Fig 2.59 Augusta van der Merwe, *Rietveld-ringe* (2010). Lap

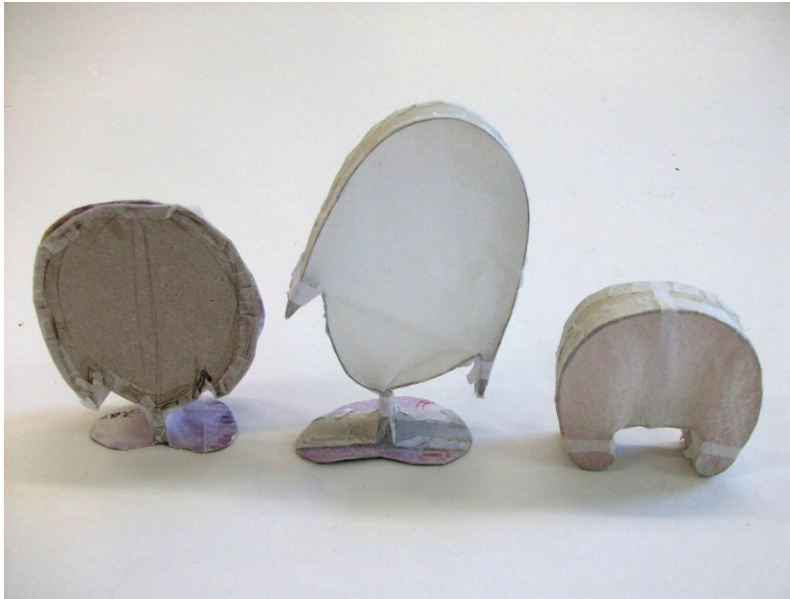


Fig 2.60 Augusta van der Merwe, *Rietveld-ringe* (2010). Karton, papier, toiletpapier

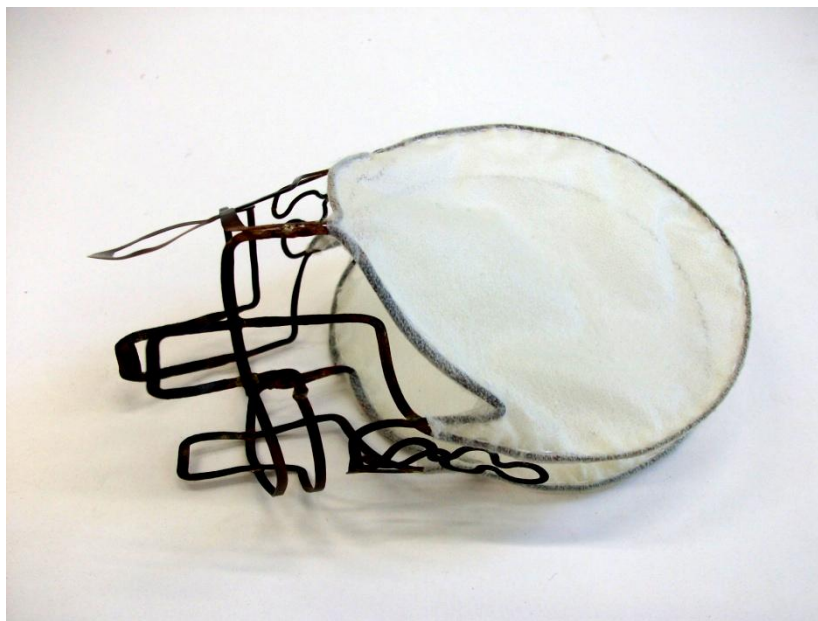


Fig 2.61 Augusta van der Merwe, *Rietveld-ringe* (2010). Koper, lap

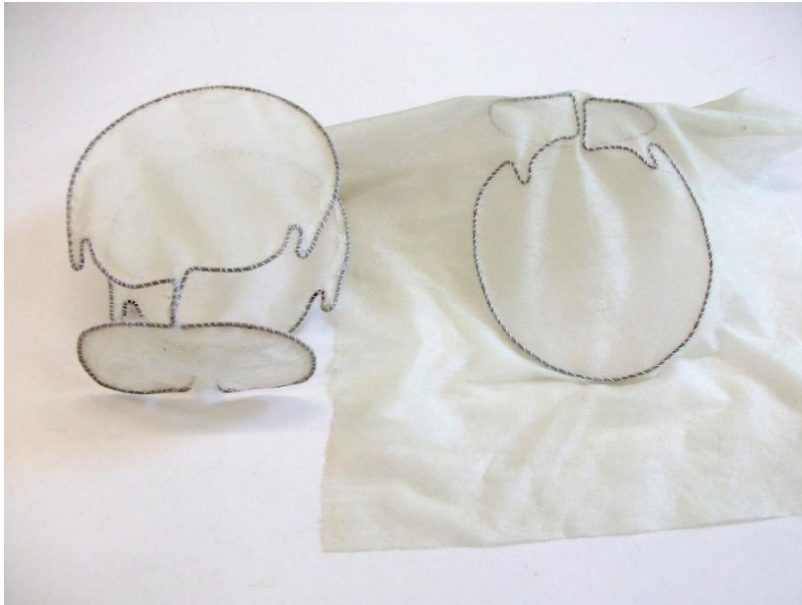


Fig 2.62 Augusta van der Merwe, *Rietveld-ringe* (2010). Koper, lap

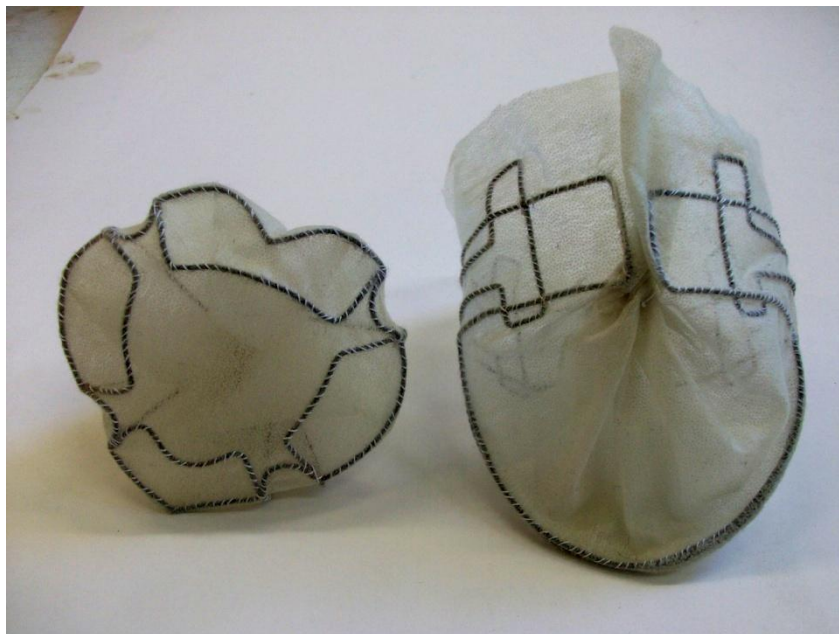


Fig 2.63 Augusta van der Merwe, *Rietveld-ringe* (2010). Koper, lap



Fig 2.64 Augusta van der Merwe, *Rietveld-ringe* (2010). Koper, lap

2.4.3.3 Gevolgtrekking

In Barthes se opstel *Plastic* bespreek hy die mite rondom plastiek. Hy let daarop dat plastiek minder geag word as 'n materiaal om 'n voorwerp van te maak en meer as 'n voorbeeld van die mens se vaardighede (Allen 2003:36). Anders as natuurlike materiale soos hout het plastiek geen ander waarde anders as die doel om voorwerpe te maak nie (Allen 2003:36).

Barthes sê dat plastiek as 'n tipe alchemie beskou word en dat die rede hiervoor is: "...the quick-change artistry of plastic is absolute: it can become buckets as well as jewels" (1973:97). Die mite van plastiek lê ook hierin; die idee dat alle voorwerpe van plastiek gemaak kan word en dan só ook van menslike oorsprong kan wees (Allen 2003:36). Barthes sê: "The hierarchy of substances is abolished: a single one replaces them all: the whole world can be plasticized..." (Barthes 1973:99).

Plastiek as materiaal is baie teenstrydig in die sin dat dit 'n merkwaardige stof is wat die mens se mag oor natuur uitspreek, maar terselfdertyd algemeen en gewoon voorkom (Allen 2003:36). Barthes sê: "It is the first magical substance which consents to be prosaic" (1973:98). Dit is juis in dié karaktereienskap wat veroorsaak dat plastiek so suksesvol is en dat "for the first time, artifice aims at something common, not rare" (Barthes 1973:98).

Barthes het dié teks in die 1950s geskryf en hoewel idees rondom plastiek in die een-en-twintigste eeu baie verander het (onder meer as gevolg van omgewing-vriendelike

bewegings), is die bestaan van kostuumringe 'n bewys dat van die mites wat plastiek omring nog steeds vandag bestaan. Mense koop nie dié ringe om noodwendig voor te gee dat dit goud en edelstene is nie. "The fashion for plastic highlights an evolution in the myth of 'imitation' materials," verduidelik Barthes (1973:98).

Kostuumjuwele neem deel aan die mite van edelmateriaal juweliersware en vorm ook 'n mite op sigself, soos gesien kan word in Bakker se *Real?*-reeks. Die reeks *Rietveld-ringe* wil nie net die skynbare natuurlike bestaan van kostuumjuwele en plastiek ontbloot en bevraagteken nie, maar ook die skynbare natuurlike simboliek en waarde van dit wat die plastiekringe probeer naboots (ringe van goud en edelstene).

In vergelyking met die voorbeelde van Monzó en Buck se werk, is die inspirasie van my reeks, *Rietveld-ringe*, ook argetipiese juweliersware. Monzó en Buck se werk gebruik en maak staat op die toeskouer se bestaande kennis rakende die beelde van die tradisionele juwele wat hul gebruik om die mite van die voorwerpe uit te wys. In kontras met die voorbeelde van dié juweelkunstenaars wil ek deur my reeks *Rietveld-ringe* alle voorafbestaande idees van die ringe uitwis sodat daar geen idees geïmpliseer kan word nie.

Rietveld-ringe ontbloot die cliché ontwerpe en onpersoonlikheid van die kostuumringe en maak dit onnatuurlik. Deur alles wat die oorspronklike voorwerpe die eienskap van 'n ring gee te verwyder, soos die spasie vir 'n vinger en die weelderige voorkoms, word die toeskouer uitgedaag om te raai hoe die voorwerp benut moet word.

Die ondersoek is uniek maar die voorwerpe insinueer tog 'n ring of juweel. Die spasie wat dit moontlik maak om 'n ring fisies in beslag neem, word 'n metafoor vir die betekenis en assosiasies waarmee juweliersware gevul kan word. Die voorwerpe is nie meer ringe nie, hoewel dit 'n visuele verbintenis het met ringe. Die nuwe voorwerpe is oop vir nuwe assosiasies. Die voorwerpe word 'n metafoor vir hoe juweliersware as 'houers' vir/ van persoonlike betekenis en assosiasies optree.

2.5 Slot

In dié hoofstuk het ek juweliersware krities geanaliseer deur te kyk na die fisiese voorkoms en funksie van juweliersware. In die eerste helfte van die hoofstuk is juweliersware gereduseer tot die funksie; en in die tweede helfte van die hoofstuk is juweliersware gereduseer tot die vorm. Derrida se teorie van dekonstruksie is bespreek en gebruik as 'n postmoderne strategie om ondersoek te doen na die betekenis en definisie van juweliersware en só die bestaan en konvensies van funksie en vorm te bevraagteken.

Die werk wat in die hoofstuk bespreek is, doen ondersoek na die funksies van juweliersware en hoe funksies inspeel op die draagbaarheid en definisie van juweliersware. Die navorsing dui daarop dat die huidige grense van die interpretasies van wat juweliersware is, herskep kan word. Soos wat deur die bespreking van *Oorbelgespe en Borsspeld-speld* en die aanhaling van Brown bevestig is, is die definisie van juweliersware afhangend van die omstandighede waarin die voorwerp voorkom en die verhouding wat die voorwerp teenoor 'n liggaam inneem.

As gevolg van die eeue-oue bestaan van juweliersware is daar sekere argetipiese juwele wat hulself manifesteer as natuurlik, universeel en tydloos. Dekonstruksie word gebruik om die mites rondom juweliersware te 'demistifiseer' en hul rol in die samelewing te bevraagteken.

HOOFSTUK 3: ESTETIESE VERWANTSKAPPE VAN JUWELIERSWARE

3.1 Inleiding

Dié hoofstuk is 'n ondersoek oor hoe juweliersware kan getuig van sosiale interaksie asook hoe dit sosiale interaksie kan stimuleer. Dié doel is om te illustreer hoe die waarde en betekenis van juweliersware en die sosiale interaksie wat gepaard gaan met juweliersware mekaar kan aanvul.

Die teoretiese grondslag van die hoofstuk is gevorm deur Nicolas Bourriaud se teorie van verwante estetika asook verskeie akademië se tekste oor geskenk-ekonomie. Deur die bespreking van verwante estetika en die karaktereienskappe van verwantskapkuns, word daar gekyk na hoe kontemporêre juweliersware deel kan vorm van die interdisiplinêre gebied van verwantskapkuns.

Die aard van juweliersware leen dit daartoe om dikwels as geskenke te dien. Om dié rede word daar gekyk na die verwantskap tussen verhoudings, geskenke en juweliersware. Die ondersoek vind plaas aan die hand van verskeie tekste van teoretici wat beïnvloed is deur die sosioloog Marcel Mauss se teorie van geskenk-ekonomie en sosiale wisselwerking.

Die verskille tussen geskenke en kommoditeite word ook bespreek, aangesien juweliersware met albei geassosieer kan word. In die vergelyking van geskenke en kommoditeite word materiële waarde teenoor sentimentele waarde gestel. Die kunswerke wat in die hoofstuk bespreek word, streef daarna om nuwe waardesisteme te skep.

Die argumente in hierdie hoofstuk word aangevul deur twee van my praktiese projekte, *Trade Brooch* en *Tweedehandse Juweliersware Projek*; asook die werk van internasionale juweelkunstenaars. My twee projekte word na verwys as sosiale eksperimente aangesien albei uitgevoer is om navorsing te doen oor die sosiale funksie van juweliersware. Die sosiale eksperimente is uitgevoer met spesifieke betrekking tot die mense in my nabye omgewing.

3.2 Postmoderne strategie

3.2.1 Verwante estetika

Nicolas Bourriaud is 'n Franse kunskritikus wat in sy boek *Relational Aesthetics* kuns as 'n faktor van sosiale wisselwerking en 'n stigter van dialoog bespreek. Hy verwys spesifiek na kuns van die negentiger jare. Hy definieer verwante estetika as 'n teorie wat ondersoek instel oor hoe 'n kunswerk menslike verhoudings kan voorstel, skep of aanspoor (1998: 112).

Verwante estetika is 'n teorie wat help om die aard van verwantskapkuns te verstaan en te evalueer. Bourriaud skryf verder dat verwantskapkuns soos volg gedefinieer kan word: "A set of artistic practices which take as their theoretical and practical point of departure the whole of human relational and their social context, rather than an independent and private space" (1998: 113).

Kuns as 'n praktyk; die funksie van kuns en hoe kuns vertoon word, ontwikkel en verander saam met tyd en sosiale konteks waarin dit voorkom. Bourriaud reken dat daar heelwat faktore is wat kontemporêre kuns sedert 1990 meer laat neig het in die rigting van sosiale²² interaksie (Bourriaud 1998:14).

Volgens Bourriaud het die ontwikkeling van 'n wêreldwye stedelike kultuur en die feit dat individuele beweging makliker kan plaasvind, 'n toename in sosiale wisselwerking veroorsaak (Bourriaud 1998:14-15). Hoewel dié faktore sosiale wisselwerking bevorder het, is daar 'n paar ander faktore wat ook die aard van sosiale bande en wisselwerking verander het. Voorbeelde hiervan is die bevordering van tegnologie en 'n groeiende verbruikerskultuur.

Bourriaud sê die beskikbaarheid van gevorderde tegnologie²³ stel mense in staat om vinniger en oor groter afstande te kommunikeer en informasie te verkry, maar gelyktydig

²²In Bourriaud se boek *Relational Aesthetics* bestudeer hy slegs verwantskapkuns van die negentigs en bespreek hy nie vroeër kuns wat ook rondom die sosiale gebaseer is nie. Purves sê oor die verskuiwing na 'n belangstelling in verwantskapkuns in die negentigs dat: "All these shifts can be seen as an extension of earlier ideas of "expanded art", a term used in the 1960s and 1970s to describe the radical shifts in the forms of art that were occurring under the influence of happenings, conceptual art, performance practice, and social sculpture" (2005:x).

²³*Relational Aesthetics* is gepubliseer in 1998, en sedert 2000 het honderde sosiale netwerke soos Facebook en Twitter begin wat 'n groot inpak het op hoe mense sosialiseer en dus ook verwantskapkuns.

omskep dit mense in verbruikers van die kommunikasie-middel eerder as met die doel om te kommunikeer (1998:8).

Bourriaud ag die voorwerpe waarmee mense hulself omring as simbole van verhoudings met ander mense. As gevolg van die 'oorverbruik' van massavervaardigde voorwerpe voel hy: "The social bond has turned into a standardised artefact" (1998:9). Om dié rede voel Bourriaud verwantskapkuns: "strives to achieve modest connections, open up (one or two) obstructed passages, and connect levels of reality kept apart from one another" (1998:8). Terselfdertyd bevraagteken verwantskapkuns die gehalte van verhoudings in 'n tegnologiese- en verbruikerskultuur-gedrewe wêreld.

Bourriaud argumenteer dat kunswerke sedert die negentiger jare nie dieselfde rol as vroeë jare se kunswerke speel nie: "... the role of artworks is no longer to form imaginary and utopian realities, but to actually be ways of living and models of actions within the existing real, whatever the scale chosen by the artist" (Bourriaud 1998:13). Omstandighede van die hede en voorwerpe uit die alledaagse het dus die voorkeur-onderwerp geword vir kunstenaars (Bourriaud 1998:13-14). Bourriaud verduidelik verder:

The possibility of a relational art (an art taking its theoretical horizon the realm of human interactions and its social context, rather than the assertion of an independent and private symbolic space), points to a radical upheaval of the aesthetic, cultural and political goals introduced by modern art. (Bourriaud 1998: 14).

Verwantskapkunstenaars staan met ander woorde al die doelwitte wat moderniste uitgelê het teen deur nie die kunsvoorwerp in 'n vakuum te aanskou nie. Verwantskapkuns skep toestande en moontlikhede vir sosiale ontmoetings en interaksies waar daar nie voorheen sulke geleenthede was nie. Dit kan gesien word as 'n kunsvorm wat van die private na die openbare beweeg en van die passiewe na die aktiewe.

Bourriaud sê: "Art has always been relational in varying degrees, i.e. a factor of sociability and founding principle of dialogue" (1998:15). Om dié rede kan daar geargumenteer word dat verwante estetika nie slegs 'n teorie vir die bestudering van verwantskapkuns is nie, maar ook 'n perspektief waaruit daar na 'n kunswerk gekyk kan word as 'n "tussenruimte" waar sosialisering kan plaasvind (Bourriaud 1998: 14).

Bourriaud voer verder aan dat verwante estetika nie soseer 'n kunsteorie is nie, maar eerder 'n teorie van vorm. Die rede hiervoor is dat verwantskapkuns dikwels met die huidige omstandighede en alledaagse saamsmelt. Dié aspek van verwantskapkuns veroorsaak dat dit partykeer moeilik is om te besluit waar verwantskapkuns begin en waar dit eindig.

Die “materiale” waaruit die kunswerk bestaan en die “gom” wat die vorm van die kunswerk bymekaar hou, is nie altyd so sigbaar vir die gewone oog nie en benodig dus die teoretiese perspektief van verwante estetika om die vorm van die kunswerk te identifiseer (Bourriaud 1998:18-19). Verwantskapkuns strek verby die geïsoleerde kunsvoorwerp en die tyd, plek en die mense teenwoordig vorm alles deel van die kunswerk.

Oor die alternatiewe vorm wat verwantskapkuns inneem, sê Bourriaud:

The setting is widening; after the isolated object, it now can embrace the whole scene: the form of... [the] work cannot be reduced to the ‘things’ those ... artist ‘produce’; it is not the simple secondary effects of a consumption, as the formalistic aesthetic would like to advance, but the principle acting as a trajectory evolving through signs, objects, forms, gestures... (1998:20 -21).

Oor die aard van verwantskapkuns verduidelik Bourriaud verder:

...this system of intensive encounters has ended up producing linked artistic practices: an art form from where the substrate is formed by inter-subjectivity, and which takes being-together as a central theme, the “encounter” between beholder and picture, and the collective elaboration of meaning (1998:15).

Die interaksie van die ‘ontmoeting’ is dus deel van die vorm of tekstuur van die kunswerk. Dié uitbreiding van betekenis (“elaboration of meaning”) beteken dat die kunswerk altyd oop is vir nuwe interpretasies van die toeskouer/ deelnemer en dat die betekenis nooit stabiel is nie. Dit is 'n praktiese ervaring van kuns; kuns wat gemaak is om beleef te word eerder as om slegs na gekyk word (Bourriaud 1998:14-15).

Tyd speel dus 'n belangrike rol in verwantskapkuns as gevolg van die ontologiese aard van die kunswerke: “The artwork is thus no longer presented to be consumed within a ‘monumental’ time frame and open for a universal public, rather, it elapses within a factual time, for an audience summoned by the artist” (Bourriaud 1998:29). Dié soort kuns vereis die toeskouer om wyer te dink oor 'n kunswerk as wat hy of sy normaalweg sou; en om die kunswerk te ervaar as 'n estetiese ervaring wat tyd duur eerder as iets wat onmiddellik besigtig en ervaar kan word (Kester 2004: 12).

As gevolg van die ontologiese aard van die kunswerke speel dokumentasie 'n baie groot rol hierin. Dokumentasie kan voorkom in die vorm van foto's, video's of voorwerpe wat gegeneer is tydens die kunswerk of vertoning. Die dokumentasie word ook dikwels voorgelê as 'n sekondêre kunswerk vir 'n tweede gehoor.

In sy boek *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* bespreek Grant Kester ook kuns wat handel oor dialoog en interaksie. Hy skryf:

Parting from the traditions of object making, these artists have adopted a performative, process-based approach. They are 'context providers' rather than 'content providers' ...whose work involves the creative orchestration of collaborative encounters and conversations, well beyond the institutional confines of the gallery or museum. (2004:1).

Die tradisionele rol van die kunstenaar en toeskouer word omvergegooi. Kester verduidelik dat hierdie gedoen word: "...by creating an open space where individuals can break free from pre-existing roles and obligations, reacting and interacting in a new and unforeseeable way" (2004:6).

Verwantskapkuns is dus dikwels tot 'n mate anti-hiërargies omdat die kunstenaar nie al die beheer uitoefen oor die kunswerk nie. Die kunstenaar neem dikwels die rol van fasiliteerder en die toeskouer word 'n deelnemer of kollaborateur.

Daar is 'n algemene tendens by kontemporêre juweliers om deur hul werk te probeer reflekteer hoe 'n juweelstuk ontwikkel om persoonlike betekenis te kry deur die draer. Hieroor skryf Cheung:

...all jewellery also has the endless capacity to hold personal, unique meaning for the wearer, eventually defining the piece beyond its initial design and conception. By wearing, owning and interacting with jewellery, we breathe new life into it. We activate it and set it on a life-long journey to collect and absorb its surroundings. (2006:12).

Na afleiding hiervan kan aangevoer word dat ten spyte van die betekenis en boodskap wat die maker van die juweelstuk probeer weergee deur die juweelstuk, speel die draer ook 'n groot rol in die uiteindelijke betekenis van 'n juweelstuk. Waar 'n juweelstuk gedra word; hoe en saam met wát 'n juweelstuk gedra word; asook die persoonlike betekenis wat gekoppel word aan 'n juweelstuk, hang alles af van die draer.

3.2.2 Geskenk-ekonomie

Geskenke en die gee van geskenke bly 'n fassinerende onderwerp vir filosowe, antropoloë en sosioloë. Die onderwerp kry toenemend meer belangstelling soos wat die wêreld se ekonomiese en sosiale sisteme al hoe meer in 'n kapitalistiese sisteem ontaard. (Purves 2005:ix).

Mauss se boek vervat 'n ondersoek na die vorm en funksies van sosiale wisselwerking van inheemse stamme van Suid-Oos Asië en Noord-Wes Amerika. Dit fokus veral op die gebruike van Potlatch²⁴, 'n fees wat deur die stamme in Noord-Wes Amerika gehou is (Mauss, 1970:4).

In die ondersoek neem geskenke nie net die vorm van goedere en rykdom aan nie, maar kom ook voor as vermaak, arbeid, militêre ondersteuning, en meer. Mauss sien geskenke as "...prestations which are in theory voluntary, disinterested and spontaneous, but are in fact obligatory and interested" (1970:1).

Mauss het 'n strukturalistiese aanslag tot die onderwerp van geskenke. Sy teorie van geskenk-ekonomie bestaan uit drie verpligtinge: die plig om te gee; die plig om te ontvang; en die plig om terug te gee (1970:37). Mauss ag die teorie as deel van die onderliggende reëls wat sosiale wisselwerking regeer. Soos Hyde verduidelik (2006:viii),

[Mauss] also pointed out that we should understand gift exchange to be a 'total social phenomenon' – one whose transactions are at once economic, juridical, moral, aesthetic, religious, and mythological, and whose meaning cannot, therefore, be adequately described from the point of view of any single discipline.

Die onderwerp van geskenke is dus 'n komplekse een; en dit is belangrik om te onthou dat 'n individu se geloofsoortuiging en kultuur lei tot daardie persoon se persepsie van 'n geskenk (Hyde 2006:65). Geskenke kan alternatiewe betekenisse in diverse kontekste en tussen verskillende mense aanneem (Den Besten 2007:14).

Ten spyte van al dié verskille is daar 'n goue draad wat vleg deur die proses van geskenke ontvang en gee. Mauss skryf dat in alle samelewings wat hy al bestudeer het, geskenke die persoon wat gee verbind met die persoon wat ontvang (1997:29). Den Besten skryf hieroor:

²⁴ Potlatch gaan gepaard met rituele en die skepping van rangorde (Mauss 1970:4).

A gift establishes a bond between two people, one might say, which only holds true if both people are part of the same system, sharing the same standards. What is clear, however, is that the main characteristic of a gift is its meaning, its emotional value and its connection between people (2007:14).

Dit behels geskenke op spesiale geleenthede, skenkings (geld, bloed of selfs organe), en dienste (vrywilligerswerk). “These gifts are all aimed at maintaining human relations and establishing solidarity,” skryf Den Besten (2007:14).

Ter verduideliking van hoe geskenke verbindings vorm, haal Hyde ’n voorbeeld van die Franse antropoloog Claude Lévi-Strauss²⁵ aan. Lévi-Strauss se voorbeeld behels ’n seremonie wat saam met ’n maaltyd in goedkoper restaurante in die suide van Frankryk plaasvind (Hyde 2006:58). Die restaurant se kliënte sit almal om ’n lang, gemeenskaplike tafel. Voor die maaltyd begin gooi elke persoon wyn in die glas van die persoon wat langs hom of haar sit, eerder sy of haar eie glas. Die ‘buurman’ sal dan die guns terugbewys. Hyde voer aan dat hoewel daar in ’n ekonomiese sin niks verander het nie, want elkeen het ewe veel wyn as waarmee hy of sy begin het, het die vrygewige gebaar ’n band tussen mense geskep waar daar nie voorheen een was nie. (Hyde 2006:58).

Hyde verduidelik, wanneer geskenke in ’n groep gesirkuleer word, los die geskenke se spore ’n nalatenskap van verbintenisse en verhoudings agter. Die resultaat is ’n soort desentraliseerde samesyn. (Hyde 2006:vii).

Volgens Mauss glo die Maori²⁶ dat ’n geskenk (of die géé van ’n geskenk) ’n gees het. Die gees van die geskenk word die ‘*hau*’ genoem. Volgens die Maori-kultuur wil dié gees nooit by een persoon bly nie, maar dit wil beweeg en terugkeer na die plek van oorsprong (Mauss 1970:8-9). Oor dié geloof sê Mauss: “...it is clear that in Maori custom this bond created by things is in fact a bond between persons, since the thing itself is a person or pertains to a person. Hence it follows that to give something is to give a part of oneself” (1970:10).

Tanya Harrod, ’n ontwerphistorikus, voeg by Mauss se punt in haar opstel *The Gift: a Starting Point for Discussion of Craft* (2007). Sy skryf: “Because the giving of a gift means in effect giving something of oneself, gift giving necessitates reciprocity and creates networks of social relationships” (Harrod 2007: 29).

²⁵ Hierdie voorbeeld word bespreek in Lévi-Strauss se boek, *The Elementary Structures of Kinship*.

²⁶ Die Maori is inheemse stamme van Nieu-Seeland en Polinesië.

Hyde argumenteer dat kuns funksioneer as twee soorte geskenke. Die talent, inspirasie en kreatiwiteit wat die kunstenaar ontvang is 'n geskenk en tweedens is die gevoel wat die kunswerk by die toeskouer oproep ook 'n geskenk (Hyde 2006:iv). Na aanleiding van die vergelyking wat Hyde tussen kuns en geskenke tref, vind ek dit nodig om in dié hoofstuk 'n parallel te tref tussen geskenke, kunsvlyt en juweliersware.

Liesbeth den Besten noem in haar opstel *Keeping the Gift Moving* dat juweliersware en ander kunsvlyt-voorwerpe dikwels as geskenke en aandenkings dien (2007:16). Sy skryf:

Crafts and design perform well in the realm of gifts because of their symbolic possibilities; they are the perfect transmitters of meaning. As 'personalised' gifts, they are symbols of good taste, knowledge and memory, which bear the imprint of the giver. No matter if produced in a quantity; it still retains the aura of the 'hand-made', 'specially designed' or 'limited edition' – an aura which is cleverly exploited by sales and marketing people. (2007: 17-18).

Die rede waarom juweliersware juis so goed aard as geskenke kan opgesom word deur die volgende aanhaling van Den Besten:

A jewel has another value besides its worth; a jewel is a thing which has the ability to touch the heart and to which one can become attached. Or to put it in even stronger terms: the main function of a jewel is to establish an emotional bond between the object and a person and between persons. (2007:16).

Hyde onderskei tussen geskenke en kommoditeite. Hy sê dat 'n geskenk 'n verbintenis tussen twee mense skep wat met emosie gepaard gaan; terwyl die verkoop van 'n kommoditeit nie noodwendig 'n verbintenis nalaat nie (2006:58).

Die waarde van geskenke is iets waaraan die mens nie 'n prys kan koppel nie. Die prys van kommoditeite word bepaal deur dit te vergelyk met ander kommoditeite. Hyde verduidelik dit soos volg: "The phrases 'exchange value' and 'market value' carry the sense of 'value' I mean to mark here: a thing has no market value in itself except when it is in the marketplace, and what cannot be exchanged has no exchange value." (2006:62)

Hyde skryf verder dat geskenke geassosieer word met 'n gemeenskapsgevoel en 'n verantwoordelikheid tot andere en andere se geluk; terwyl kommoditeite vanweë die onpersoonlike aard daarvan liever gekoppel word aan vervreemding en vryheid (2006:69).

Die bogenoemde is 'n baie gepolariseerde onderskeid tussen geskenke en kommoditeite, maar in praktyk is die konsepte nie altyd so maklik onderskeibaar nie. Hyde gebruik 'n paar

voorbeeld om die grys areas tussen geskenke en kommoditeite aan te dui. Die een voorbeeld is van Ford die motormaatskappy se vervaardiging van die Pinto-motormodel. Dié maatskappy moes die kostes vir die installering van 'n veiligheidstoestel opmeet teen die kostes van lewens wat moontlik verloor kon word indien die toestel nie geïnstalleer is nie (Hyde 2006:65-66). Hul berekenings het getoon dat die kostes van die installering meer as twee keer so duur sou wees as die kostes vir vergoeding vir moontlike lewensverlies. Met gevolg het die maatskappy teen die installering van die toestel besluit (Hyde 2006:65-66).

Dié voorbeeld laat 'n mens wonder hoe 'n mens se lewe moontlik verminder kan word tot die van 'n kommoditeit; en dien as 'n goeie uitbeelding van die grys areas waarin kommoditeite bedryf word. Ander voorbeelde waar kommoditeite in kontras met geskenke grys areas betree, is die skenking van organe; seksuele omgang; en 'n ouer wat byvoorbeeld nie sy kind kan verkoop nie.

Hyde verduidelik dat kunswerke in twee ekonomieë bestaan: 'n mark-ekonomie en 'n geskenk-ekonomie (2006:iv). Só ook kan juweliersware as beide geskenke en as kommoditeite dien. Juweliersware is dus gepaste voorwerpe om ondersoek in te stel oor die verskille tussen geskenke en kommoditeite.

Dit is algemeen onder kunstenaars om nuwe waardesisteme te probeer genereer deur hul werk. Dit kan gesien word in die kuns-en kunsvlyt-beweging wat in Engeland plaasgevind het gedurende die laat 1800's en vroeë 1900's. Harrod sê:

...the Arts and Crafts movement as it self-consciously developed in England was concerned to address issues such as pleasure in work, truth to materials, the division of labour and the question of a just price. It was a design reform movement that, among other things, attempted to interrogate the logic of commoditisation and to create a different value order. (2007:29).

Kontemporêre kunstenaars is ewe bewus van die komodifisering van hul werk en daar is heelwat kunstenaars wat komodifisering probeer uitdaag (Harrod 2007:29). Den Besten verduidelik: "... designers and craftspeople are seeking to escape from market mechanisms and are striving for meaning content in order to detach themselves from the world of commerce and commodities" (2007:18).

In gevolgtrekking sê Harrod dat hoewel kuns en kunsvlyt nie afgesonder van kommodifisering kan bestaan nie, kan daar geargumenteer word dat die aankoop van kuns

of kunsvlyt dit gewoonlik moontlik maak om 'n band te vorm met die voorwerp en sy maker. Dit is 'n bewys dat beide kuns en kunsvlyt van geskenk-kwaliteite besit (2007:30).

3.3 Interdisiplinêre Juweliersware

3.3.1 Inleiding

In haar opstel *Jewellery as a Fine Art Practice* bespreek Jivan Astfalck die interdisiplinêre aard van kontemporêre juweliersware en hoe juweliers begin soek na nuwe vorms en verskillende geleenthede en maniere om hul werk uit te stal. Sy sê:

Photography, video, installation and performance, interactive work generated in social contexts and artist collaborations have become environments in which such work can be situated. This does not, in my view, mean that the work has lost its identity as jewellery. Jewellery Art is informed by these other art disciplines, but does not so address them within their own self-referential histories; rather these other disciplines are used as framing devices for the all-important work, the jewellery object. (2005: 20).

So ook is die werk van die internasionale juwelierskunstenaar wat volgende bespreek gaan word, van 'n interdisiplinêre aard. Elemente van verwantskapkuns en geskenk-ekonomie word in die voorbeelde gebruik om die onderwerp van juweliersware se rol in die samelewing aan te spreek.

3.3.2 Internasionale juweelkunstenaars se werk: voorbeelde

3.3.2.1 Yuka Oyama

Die Berlynse juweelkunstenaar Yuka Oyama het die proses om juweliersware alleen in haar ateljee te maak baie teenstrydig gevind met die uiteindelijke resultaat van die juweelstuk op 'n liggaam. As gevolg hiervan het sy 'n interaktiewe vertoningsprojek, *Schmuck Quickies*, begin.

Oyama het in openbare plekke, soos hospitale en galerye, hoogs-persoonlike juweliersware direk op vreemdelinge se liggame begin maak (fig 3.1 tot fig 3.7). Sy het in 'n haarsalon-tipe werkspasie vir enige vrywilligers op hul liggaamsmate juweliersware gemaak (Oyama 2005:8).

Oyama het begin deur elke deelnemer te vra: "What kind of jewellery shall I make for you?". Die deelnemer se antwoord het haar werk bepaal en geïnspireer. (Oyama 2005:8).

Die projek poog om die dialoë van idees, opinies en alledaagse onderwerpe wat tussen kleremaker en kliënt verwissel was te herleef. Oyama sê die wisselwerking tussen maker en draer het verlore geraak in die massaproduksie van mode. Terselfdertyd probeer Oyama weg te breek van die standaardisering van die verbruikerskultuur deur sosiale verbindings te skep wat nie vereenvoudig kan word tot 'n standaard voorwerp nie. (Smith 2005:3).

Al die materiale vir *Schmuck Quickies* is voorwerpe wat hul oorspronklike doel uitgedien het en kom van die plek waar die projek uitgevoer word. Oyama verduidelik:

One of the simplest forms of jewellery is to take things that are available in one's environment and to put them on the body. Making jewellery that is individual can also mean reassessing what is available in our everyday life. (in Smith 2005:3)

Oor haar tegniek sê die kurator James Beighton:

Yuka [Oyama] is an artist who appropriates techniques from both the fine art and craft world, drawing on her training in jewellery making techniques, such as goldsmithing and silversmithing, but placing these skills at the service of her performance (2005:4).

Oyama gebruik eenvoudige tegnieke soos kleefband om te bind en 'n skêr om mee te knip; aangesien haar fokus eerder by elke deelnemer wil wees as ingewikkelde tegniese oplossings (Oyama 2005:8).

Tussen 2002 en 2008 het Oyama haar *Schmuck Quickies*-projek in verskeie stede in Duitsland, Japan, Engeland, Oostenryk, Australië en Italië uitgevoer (Oyama 2008:[intyds]). Die vertonings word gedokumenteer deur die neem van foto's en gedeeltes van die dialoog word neergeskryf.

Die fotografiese portrette, wat as Oyama se enigste bewyse van die finale stuk dien, funksioneer ook as 'n antropologiese studie van die verskillende houdings teenoor juweliersware, mode en die vrywilligheid om deel te neem aan só 'n vertoning. (Fig. 3.3, 3.6 en 3.7). Terselfdertyd dien die materiale wat versamel is vir die vertoning as leidrade tot die lewensstyle van die deelnemers. (Beighton 2005:4). Oyama sê: "The participants' opinions and the recycled materials have demonstrated each region's culture, living environment, climate, industries, and so on" (2005:8). Deur die gebruik van herwinbare materiale vanaf

die onmiddellike omgewing van waar die projek plaasvind, lewer Oyama kommentaar oor wat verskillende mense toe-eien as gemors (Beighton 2005:4).

Oyama gee nie net 'n hoogs-persoonlike juweelstuk aan elke deelnemer nie, maar sy skenk ook haar aandag en belangstelling terwyl sy luister na die deelnemers se stories. In vergoeding gee die deelnemers weer vir Oyama insig in hul lewens en ook in haar eie vakgebied. Deur die fisiese kontak en interaksie met die deelnemers en deur na hulle versoeke te luister, het Oyama se idees van wat juweliersware kan wees verbreed. Sy skryf byvoorbeeld oor haar idee van 'n borsspeld:

... I used to think a brooch was something that was small and worn on the chest. Later, I realized that it could be an element that is detachable, extends the patterns of clothes, and outlines the body. (Oyama 2005:8).

Omdat die materiale vir die vertoning geskenk word en die juweelstukke vir die deelnemers gegee word, vorm die projek 'n geskenk-ekonomie. Die waarde van Oyama se werk lê nie in die tegniese uitvoering of in die materiële waarde nie. Elke stuk het persoonlike waarde, omdat dit gemaak is vir die spesifieke persoon en dit is dus 'n aandenking van die geleentheid en ontmoeting. Een deelnemer het oor sy stuk gesê: "Since there exists just one in the world, and it has been made only for me, I want to treasure it" (in Oyama 2005:5).



Fig 3.1 Yuka Oyama, *Schmuck Quikies* (2002-2008). Interaktiewe vertoning, gemors en SQ Meran set-up, Ilalië (<http://www.dearyuka.com/sq1.html>)



Fig 3.2 Yuka Oyama, *Schmuck Quikies* (2002-2008). Interaktiewe vertoning, SQ BBQ set-up, SQ Berlin, Duitsland (<http://www.dearyuka.com/sq1.html>)



Fig 3.3 Yuka Oyama, *Schmuck Quikies* (2002-2008). Interaktiewe vertoning, SQ Meran, Italië (<http://www.dearyuka.com/sq1.html>)



Fig 3.4 Yuka Oyama, *Schmuck Quikies* (2002-2008). Interaktiewe vertoning (<http://www.dearyuka.com/sq1.html>)



Fig 3.5 Yuka Oyama, *Schmuck Quikies* (2002-2008). Interaktiewe vertoning (<http://www.dearyuka.com/sq1.html>)



Fig 3.6 Yuka Oyama, *Schmuck Quikies* (2002-2008). Interaktiewe vertoning (<http://www.dearyuka.com/sq1.html>)



Fig 3.7 Yuka Oyama, *Schmuck Quikies* (2002-2008). Interaktiewe vertoning (<http://www.dearyuka.com/sq1.html>)

3.3.2.2 Gabriel Craig

Gabriel Craig is 'n Amerikaanse juwelier, skrywer en kunsvlyt-aktivis wat soos Oyama juweliersware in die publiek maak, maar met 'n verskil in sy aanslag.

Hy het 'n video²⁷ en vertoningsreeks genaamd *Pro Bono Jeweller* onderneem. As deel waarvan het hy sy gereedskap geneem, sy werksbank op wiele gesit en dit uitgerol in die straat. Só het hy begin juweliersware maak, met die doel om, soos hy self sê, “to preach the jewellery gospel” (2011:[intyds]). (Fig. 3.8. tot fig 3.13.).

Sy doelwit was om die proses van handgemaakte juweliersware bekend te stel en te deel met mense wat dit nie gewoonlik sou teëkom nie. Hy het silwer ringe wat hy gedurende die demonstrasie gemaak het, uitgedeel vir mense wat in gesprek met hom getree het oor die kulturele waarde van handgemaakte juweliersware (Craig 2011:[intyds]).

In sy vertonings stimuleer hy mense se betrokkenheid by die projek deur hul te leer hoe om basiese tegnieke uit te voer, soos byvoorbeeld te saag en te vyl. Hy verduidelik ook tegniese

²⁷ Om die *Pro Bono Jeweller* videos te besigtig, besoek Craig se webwerf: <http://www.gabrielcraigmetalsmith.com/index.php?/projects/the-pro-bono-jeweler/>.

prosesse van die produksie van juweliersware, soos byvoorbeeld hoe die soldering van metale werk. Hy vra die toeskouers uit oor hul eie kunsvlyt en dan luister hy na hulle stories. 'n Voorbeeld van die tipe gespreke wat hy in sy video's voer is hoe verbruikerskultuur veroorsaak dat mense nie meer weet hoe om voorwerpe met hul hande te maak nie.

Die projek word gedokumenteer deur middel van foto's en video's en word vertoon op sy webwerf. Oor die interdisiplinêre aard van die projek sê Craig:

Combining jewellery with performance transcends medium and process to become a more accessible cultural experience, regardless of a viewer's interest in jewellery. The potential to create a transformative encounter for the viewer rests in the intimate personal interactions the performances facilitate. By taking my studio practice outside I am afforded a direct exchange with my viewers—many of whom may never enter a gallery, museum or craft fair. In *The Pro Bono Jeweller*, Studio²⁸ Jewellery becomes an inclusive activity, rather than an exclusive status symbol. (Craig 2011:[intyds]).

Sedert 2007 het Craig sy *Pro Bono Jeweller*-vertoning in 'n aantal verskillende stede in Amerika uitgevoer. Hoewel die formaat van sy voordrag konstant verander, bly die hoofdoel om handgemaakte juweliersware met soveel moontlike mense te deel (Craig 2011:[intyds]).

Die projek *Pro Bono Jeweller* het geskenk-eienskappe, omdat Craig vir sy deelnemers/toeskouers 'n silwer ring gee en hy bied ook vir hulle die kans om te leer hoe om 'n ring te maak. Craig se projek is dus 'n sinspelling op die ideologie van geskenk-ekonomie.

²⁸ In Amerika is dit meer algemeen om na kontemporêre juweliersware te verwys as ateljee-juweliersware ("studio jewellery").



Fig 3.8 Gabriel Craig, *Pro Bono Jeweller* (2007). Interaktiewe vertoning, Richmond, Virginia, VSA
(<http://www.gabrielcraigmetalsmith.com/index.php?/projects/the-pro-bono-jeweler/>)



Fig 3.9 Gabriel Craig, *Pro Bono Jeweller* (2010). Interaktiewe vertoning, Huatan, Texas, VSA
(<http://www.gabrielcraigmetalsmith.com/index.php?/projects/the-pro-bono-jeweler/>)



Fig 3.10 Gabriel Craig, *Pro Bono Jeweller* (2010). Interaktiewe vertoning, Oxford, Ohio, VSA
(<http://www.gabrielcraigmetalsmith.com/index.php?/projects/the-pro-bono-jeweler/>)



Fig 3.11 Gabriel Craig, *Pro Bono Jeweller* (2010). Interaktiewe vertoning. Oxford, Ohio, VSA
(<http://www.gabrielcraigmetalsmith.com/index.php?/projects/the-pro-bono-jeweler/>)



Fig 3.12 Gabriel Craig, *Pro Bono Jeweller* (2011). Interaktiewe vertoning. San Antonio, Texas, USA
(<http://www.gabrielcraigmetalsmith.com/index.php?/projects/the-pro-bono-jeweler/>)



Fig 3.13 Gabriel Craig, *Pro Bono Jeweller* (2011). Interaktiewe vertoning. San Antonio, Texas, USA
(<http://www.gabrielcraigmetalsmith.com/index.php?/projects/the-pro-bono-jeweler/>)

3.3.2.3 Vergelyking van Oyama en Craig se projekte

In die bestudering van beide *Schmuck Quickies* en *Pro Bono Jeweller* is daar duidelike ooreenstemmings, maar ook verskille. Beide kunstenaars se werk begin met die idee om die maak van juweliersware vanuit die ateljee na 'n publieke area te neem en in 'n dialoog met die toeskouers te tree. Tog het hulle uiteenlopende benaderings en verskillende doelwitte.

Beide juweliers gebruik "guerrilla"-taktieke en ongewone kontekste vir die skep van juweliersware. Den Besten beskryf 'n juweliersware-guerrilla soos volg:

[a] jewelry guerrilla is a tactic to surprise people in a surrounding where they do not expect something to happen, with the aim to confront them with the jewellery phenomenon. The jeweller goes outside in the public environment to work and talk with people. As such it is the opposite of the safe environment of the artist's studio. (in Oyama 2007:2).

Oyama se doel is om direk op die liggaam te werk en om unieke juweelstukke te maak volgens elke individu se behoeftes. Craig se aandag word meer bepaal by die feit dat hy met mense wil praat oor kunsvlyt en juweliersware en daardeur die kulturele waarde van kunsvlyt wil illustreer, eerder as om klem te lê op die eindproduk.

Craig gebruik tradisionele tegnieke en materiale en 'n normale werkspasie (afgesien van die feit dat sy werkbank op die straat staan). Oyama gebruik onkonvensionele tegnieke en materiale en 'n ongewone werkspasie om juwele te maak. Vir Craig is die graad van vaardigheid van die tegnieke belangrik, waar Oyama basiese tegnieke soos knip-, plak- en naaldwerk-tegnieke gebruik. Craig maak eenvoudige argetipiese juwele waar Oyama onortodokse juweliersware en beeldhoustukke vir die liggaam maak.

Oyama en Craig gaan uit in die openbaar om in verbinding met hul gehoor te tree. In beide projekte vorm die vertoning/ ontmoeting die kunswerk eerder as net die individuele juweelstukke. Die tradisionele rolle van die kunstenaar, kunswerk en toeskouer word omvergegooi as gevolg van die interaksie en deelname van die toeskouer.

Albei projekte stel 'n alternatiewe manier vir die verbruik van kuns en juwele voor. Terselfdetyd stel dit ook 'n alternatiewe waardesisteem voor: Een waarin die waarde van 'n voorwerp nie gemeet word aan sy materiële waarde nie, maar eerder aan die interaksies en verhoudings wat dit simboliseer.

3.4 Sosiale Eksperimente

My eie praktiese navorsing in dié hoofstuk bestaan uit twee sosiale eksperimente, *Trade Brooch* en *Tweedehandse Juweliersware Projek*. Die sosiale eksperimente is interaktiewe projekte wat ek ontwerp en organiseer het ter aanvulling van die teoretiese ondersoek in die hoofstuk.

Die doel van die sosiale eksperimente was om meer te leer van mense se idees en houdings ten opsigte van juweliersware, maar om terselfdertyd hul idees rondom juweliersware uit te daag. Met die projekte doen ek ondersoek na die dra en die betekenis van juweliersware asook die waarde wat geheg word aan juweliersware.

Die eksperimente is uitgevoer in my persoonlike omgewing met die deelname van vriende, familie en mense in my gemeenskap. Die eksperimente behels dus 'n relatiewe klein hoeveelheid deelnemers en reflekteer dit nie noodwendig 'n wyer samelewing nie. Wat die sosiale eksperimente wel toon, is op watter wyse juweliersware mense moontlik kan verbind en in wisselwerking kan laat tree binne 'n gemeenskap.

3.4.1 Trade Brooch-Projek

3.4.1.1 Inleiding

Trade Brooch is 'n sosiale eksperiment met die mikpunt om navorsing te doen oor hoe juweliersware as 'n stimulant vir sosiale interaksie kan optree en terselfdertyd hoe daar deur juweliersware insig verkry kan word oor mense se sosiale gewoontes. Laastens stel dit ondersoek in hoe sosiale interaksie waarde en betekenis kan toevoeg tot 'n juweel.

Die projek behels ter opsomming die skep van 'n honderd borsspelde met die woorde "I trade this brooch for a kiss" daarop, waarvan ek min of meer elke dag, een gedra het vir ongeveer een honderd agtereenvolgende dae (fig 3.16 en 3.7).

'n Borsspeld is 'n juweelstuk wat vasgesteek word aan die klere van 'n draer. Die algemeenste plek om 'n borsspeld te dra is op die bors naby die hart. Dié plasing maak 'n borsspeld een van die mees treffende juwele omdat dit dadelik sigbaar is vir 'n toeskouer. As gevolg van die sigbaarheid van borsspelde word dit dikwels gebruik om 'n spesifieke boodskap aan die toeskouers te kommunikeer.

“Badges” is borsspelde wat gewoonlik gemaak word van goedkoop materiaal soos staal, aluminium en asetaat; met die funksie om ’n boodskap te kommunikeer (fig 3.14. en 3.15.). Dié soort borsspeld word gebruik om enigiets van politieke standpunte, bemarkingsveldtogte of ’n sin vir humor weer te gee.



Fig 3.14 Benjamin Lignel, *Support your local jeweller Badge*. (2006). Aluminium, staal, asetaat. 3,2 x 0,8 cm
(http://www.klimt02.net/jewellers/index.php?item_id=10552)



Fig 3.15 Mah Rana, *Jewellery is Life Badge* (2002) Aluminium, staal, asetaat
(<http://www.jewelleryislife.com/page2.htm>)

Die borsspelde van die *Trade Brooch*-projek is vergelykbaar met 'n "badge", nie slegs omdat dit gemaak is van goedkoop materiale nie, maar omdat dit die doel het om 'n boodskap oor te dra. Al die borsspelde vir die projek lyk min of meer dieselfde en bestaan uit lap, gare, karton en masjienvervaardigde borsspeld-spelde.

Elke borsspeld is relatief vinnig gemaak met basiese kunsvlyt-tegnieke. Die materiale en die manier wat die tegnieke gebruik is, gee aan die borsspelde 'n amateuragtige voorkoms, maar ook 'n sekere handgemaakte sjarme. Dit lyk amper asof elke borsspeld 'n persoonlike liefdesbriefie kon wees. Die feit dat die borsspelde nie 'n hoë materiële waarde het nie en ook nie besonders esteties is nie, is om te verseker dat mense nie sal omgee om afskeid te neem daarvan nie, en dit dus wel sal aanstuur na 'n volgende persoon.



Fig 3.16 Augusta van der Merwe, *Trade Brooch* borsspelde (2009). Lap, ink, karton, gare, borsspeld-speld



Fig 3.17 Augusta van der Merwe, *Trade Brooch* borsspelde (2009). Lap, ink, karton, gare, borsspeld-speld

3.4.1.2 Sosiale interaksie

Soos die naam aandui, het ek borsspelde uitgedeel aan diegene wat dit opgelet het en dit wou ruil vir 'n soen.

Hoewel 'n soen vandag 'n algemene gebaar is, is dit oorwegend 'n Westerse gebaar wat deur Europese setlaars aan ander lande bekendgestel is. Afhangende van die kultuur en konteks kan 'n soen liefde, passie, respek, vriendskap, gelukwensing, voorspoed, of 'n groet beteken. 'n Soen is 'n simboliese gebaar wat gepaardgaan met formaliteite, rituele en religieuse geleenthede, soos byvoorbeeld as 'n bruid en bruidegom soen na afloop van hul huwelikeremonie. (Wikipedia [intyds]: Sv 'kiss').

Afhangende van die kultuur, verhouding en konteks, kan 'n persoon 'n ander persoon soen op hul lippe, wang, kop of hand en elkeen van dié gebare kan verskillende sosiale betekenis oordra. Die aksie om 'n ander persoon te soen op die lippe as 'n uitbeelding van liefde is algemeen in baie kulture regoor die wêreld. (Wikipedia [intyds]: Sv 'kiss'). 'n Soen vind gewoonlik plaas tussen liefdespaartjies, vriende of familie. Daarom kan daar aangevoer word dat 'n soen 'n gebaar is wat dié verhoudings bevestig en sodoende net soos geskenke en juweliersware 'n verhouding kan simboliseer.

Die meeste van die soene wat vir my gegee is in ruil vir 'n borsspeld, was van vriende en familie. Hoewel die meeste van die deelnemers wat my gesoen het dus bekend aan my was, het ek baie maal ongemaklik gevoel as mense my soen wat my nie gewoonlik sou soen nie. My gevolgtrekking is dat daar 'n baie fyn lyn tussen intimiteit en ongemak is wat met 'n soen gepaard gaan.

3.4.1.3 Dokumentasie van die projek

Om die projek te dokumenteer het ek 'n foto van myself geneem met elke borsspeld wat ek aangesit het, en toe ook 'n foto van die persoon met wie ek persoonlik die borsspeld geruil het (fig 3.18 tot 3.20).

Ek het 'n *Facebook*²⁹-groep³⁰ geskep en agterop elke borsspeld 'n boodskap geskryf om die volgende eenaars van die borsspelde aan te moedig om deel te word van die groep en 'n

²⁹ *Facebook* is 'n internet sosiale netwerk waarby mense van regoor die wêreld kan aansluit en 'n profiel skep om só in verbinding te tree en informasie te deel met vriende (Facebook 2011:[intyds]).

foto van hulself met die borsspeld daarop te laai (fig 3.21). Die *Facebook*-groep is gebruik om die verwisseling van die borsspelde na te spoor.

Facebook is 'n sosiale netwerkdien en webwerf wat in Februarie 2004 geskep is. Dié diens is die mees gebruikte en dus gewildste sosiale netwerk-webwerf, met meer as 750 miljoen aktiewe gebruikers (Mei 2011). Dit het die sosiale lewe en -aktiwiteite van mense op verskeie maniere en tot wisselende grade verander. *Facebook* is 'n baie gewilde en magtige nuwe manier om in wisselwerking te tree en opinies te lig (Wikipedia [intyds]:Sv. 'Facebook').

Verbruikers skep 'n persoonlike profiel op die webwerf wat opgedateer kan word deur foto-albums en video's te laai; vriende tot hul netwerk by te voeg; private of openbare boodskappe oor-en-weer te stuur; aanlyn met vriende te gesels; en outomatiese kennisgewings as hul vriende se profiele opgedateer word te ontvang. Verbruikers kan ook groepe volgens hul belangstellings skep of by ander groepe aansluit.

Die *Facebook*-groep vir die *Trade Brooch*-projek stel mense in staat om deel te vorm van die projek en só te sien wie anders ook deel is; stories of foto's te deel; en buitelanders ook in staat te stel om die projek te volg. Die rede waarom *Facebook* as sosiale webwerf gekies is, is omdat die meeste mense van my gemeenskap en generasie 'n profiel op *Facebook* het en dit dus die gerieflikste en doeltreffendste opsie is. Indien iemand deel wil vorm van die groep en 'n foto wil oplaai, is hulle heelwaarskynlik alreeds 'n *Facebook*-gebruiker.

Die foto's wat dien as dokumentasie en op die *Facebook*-groep verskyn, het 'n estetika wat ooreenstem met sogenoemde mik-en-druk outomatiese- en selfoonkameras. Die foto's is vinnig geneem sonder beplanning ten opsigte van komposisie. Die enigste vereiste is dat die gesig van die draer en die borsspeld in die foto moet sigbaar wees. Dié soort estetika gaan dikwels gepaard met *Facebook* en internet-kultuur.

Die borsspeld en die foto's wat op die *Facebook*-groep gelaai is suggereer dat daar 'n soenery plaasgevind het. Terselfdertyd is daar 'n element van geheimsinnigheid teenwoordig: die toeskouer weet nie hóé die soen gegee is of wie vir wie gesoen het nie.

³⁰ 'n *Facebook*-groep is 'n spesifieke profiel wat mense verbind wat iets in gemeen het bv. 'n stokperdjie, of 'n geleentheid of 'n opinie.



Fig 3.18 Augusta van der Merwe, *Trade Brooch* dokumentasie (2009). Foto's



Fig 3.19 Augusta van der Merwe, *Trade Brooch* dokumentasie (2009). Foto's



Fig 3.20 Augusta van der Merwe, *Trade Brooch* dokumentasie (2009). Foto's

The screenshot shows a Facebook group page for "I'll trade this brooch". The page header includes the Facebook logo, a search bar, and navigation links for Home, Profile, and Account. The group's cover photo features a circular graphic with the text "I'll trade this brooch for a KISS".

On the left sidebar, there are sections for "Information" (Category: Just for Fun - Totally Random, Description: love through jewellery, Privacy Type: Open), "Admins" (Gussie Van Der Merwe, Stellenbosch), and "Members" (6 of 87 members). Below these are "Photos" (4 of 166 photos) and a grid of member profile pictures.

The main content area displays a post by Jana Tkacova with three photos. Below it, a section titled "I'll trade this brooch Photos" shows a list of posts from group members:

- Renee Stander** (November 26, 2009): "gus ek vertel nou die dag my franse dosent van jou projek, toe se sy my mar syt ook al n bosspeld gehad.....hectic.....dit versprei vinnig jong!"
- Gussie Van Der Merwe** (May 6, 2009): "Hey Anri! As jy nog 'n borsspeld wil ê moet jy iemand soen wat een aan het! Ekt ongelukkig die reël gemaak dat ek elke persoon net een keer mag soen."
- Anri Landman** (May 5, 2009): "Waar kan ek nog kry Gussie? Myne is weggesoen. Soek nog soek nog soek nog. x"
- Gert Hendrik Pretorius** (May 5, 2009): "kinky groep! :D"
- Renee Stander** (April 28, 2009): "haha dit is dam n slim projek om uit te dink om n lekker klomp soene te kry:)...leave it to gussie to be one step ahead;-)"
- Gussie Van Der Merwe** (April 23, 2009): "dis vir my ook lekker as jy my onverwags soen La!"
- Larita Engelbrecht** (April 22, 2009): "ek LOVE dit om vir Gussie onverwags te soen. sy hanteer dit nou deesdae ekstra goed."
- Maryke Van Velden** (April 18, 2009): "ek het al twee brooches in my besit en nog net chicks gesoen. agge nee MAN!"
- Maryke Van Velden** (April 18, 2009): "ek het al twee brooches in my besit en nog net chicks gesoen. agge nee MAN!"

On the right sidebar, there is a "Create an Ad" section and a "Facebook Pages" section with a description: "Facebook Pages help you discover new artists, businesses, and brands as well as connect with those you already love." A "More Ads" link is also present.

Fig 3.21 Augusta van der Merwe, *Trade Brooch* dokumentasie (2009). Facebook groep webwerf.

3.4.1.4 Gevolgtrekking

Die borsspelde was die beginpunt van baie gesprekke en in party ontmoetings het die reputasie van die borsspelde my vooruitgehoop. Die kunswerk bestaan nie net uit die individuele borsspelde nie, maar ook die dra daarvan, die ontmoeting, die soen en die ruil daarvan.

Die toeskouer is 'n aktiewe deelnemer eerder as 'n passiewe kyker omdat die toeskouer die draer en die deelnemer raak. Deur die borsspelde uit te stuur in die wêreld is daar geen beheer oor of hulle by een persoon gaan bly, weggegooi gaan word of gaan aanbeweeg van persoon tot persoon nie. Dus het die borsspelde elkeen 'n lewe van hul eie.

Die borsspelde funksioneer in 'n geskenk-ekonomie omdat dit 'n 'transaksie' is wat 'n verhouding skep of bevestig. Die juwelier Benjamin Lignel verwys na 'n 'badge' as 'n "carrier of bite-size ideologies" (2010:[intyds]). Na aanleiding van dié aanhaling kan daar ook gesê word die *Trade Brooch*-borsspelde is 'n sinspeling op die ideologie van geskenk-ekonomie.

Die waarde van die borsspelde lê nie in die materiële waarde nie. Dit is gemaak van goedkoop materiale en nie van edelmetale en edelstene – soos juweelstukke wat oor die algemeen gekommodifiseer word – nie. Daar word waarde en betekenis aan die borsspelde gegee deur die interaksie wat rondom dit plaasvind. Wanneer daar gewoonlik 'n klomp replikas van 'n voorwerp is (in dié geval was daar 100), het dit minder waarde. In die geval van die *Trade*-borsspelde veroorsaak die feit dat daar so baie is egter dat meer mense deel vorm van 'n netwerk en lê die waarde dan juis in die kwantiteit.

3.4.2 Tweedehandse Juweliersware Projek

3.4.2.1 Inleiding

Baie mense besit juweliersware wat hulle nie meer wil hê of gebruik nie. Dit kan as gevolg van verskeie redes wees. Die juweelstukke kan gebreek wees; dit kan uit die mode wees; dit mag 'n geskenk gewees het waarvan hul nie hou nie; dit kan sentimentele waarde gehad het wat nie meer van toepassing is nie (byvoorbeeld as gevolg van die verbrekking van 'n verhouding); of die persoon kon bloot net belangstelling in die juweelstuk verloor het.

Die *Tweedehandse Juweliersware-projek* het begin as 'n sosiale eksperiment met die doel om die juwele te herwin wat mense in my gemeenskap nie meer gebruik nie. Die

versameling van tweedehandse juweliersware en die omskepping daarvan in nuwe, kontemporêre juweliersware was waaruit die projek aanvanklik bestaan het. Die aanvanklike doel was om juweliers en studente in die veld betrokke te kry by 'n gemeenskapsprojek en die maak van kontemporêre juweelstukke wat daarna verkoop sou word om die wins aan liefdadigheid te skenk.

Met die verloop van die projek het die fokus en doel van my navorsing verskuif, omdat die kontemporêre juweliersware wat ek gemaak het die navorsingsvrae beantwoord het. Die fokus het dus verskuif na die bespreking van my eie kontemporêre juweliersware wat ek gemaak het vir die projek van herwinde juwele (eerder as die betrokkenheid van my gemeenskap). My aanvanklike doel van die projek het ook verskuif na 'n ondersoek oor hoe 'n voorwerp van waardevol tot waardeloos kan verander asook andersom eerder as die uitkomst van die gemeenskap se betrokkenheid.

3.4.2.2 Sosiale interaksie

Ek het die projek begin deur ou en gebreekte juweliersware van vriende en familie te versamel. Die versamelde juweliersware was uit 'n groot verskeidenheid materiale gemaak en voorbeelde hiervan is metaal, lap, plastiek en hout. Die meeste van die versamelde juwele kan geklassifiseer word as tradisionele massa-vervaardigde kostuum-juweliersware en besit nie oor 'n baie hoë materiële waarde nie. Die versamelde juweliersware reflekteer wat mense in my gemeenskap sien as juweliersware asook wat hul sien as ongewenste voorwerpe.

As deel van die transformasie van tradisionele juweliersware na kontemporêre juweliersware het ek 'n werkwinkel aangebied vir tweedejaar juwelierstudente. Die werkwinkel was gehou om juweliersstudente te betrek. Vyftien studente het tydens dié werkwinkel nuwe kontemporêre juweliersware uit die versamelde tweedehandse juwele geskep. My opdrag aan hulle was om die versamelde juweliersware te dekonstrueer sowel letterlik as figuurlik. Hulle moes veral bewus omgaan met die metodes en tegnieke waarmee hul die verskillende elemente opnuut aanmekaar heg. Die juweliersware wat deur die studente gemaak is kan gesien word in figure 3.22, 3.23 en 3.24

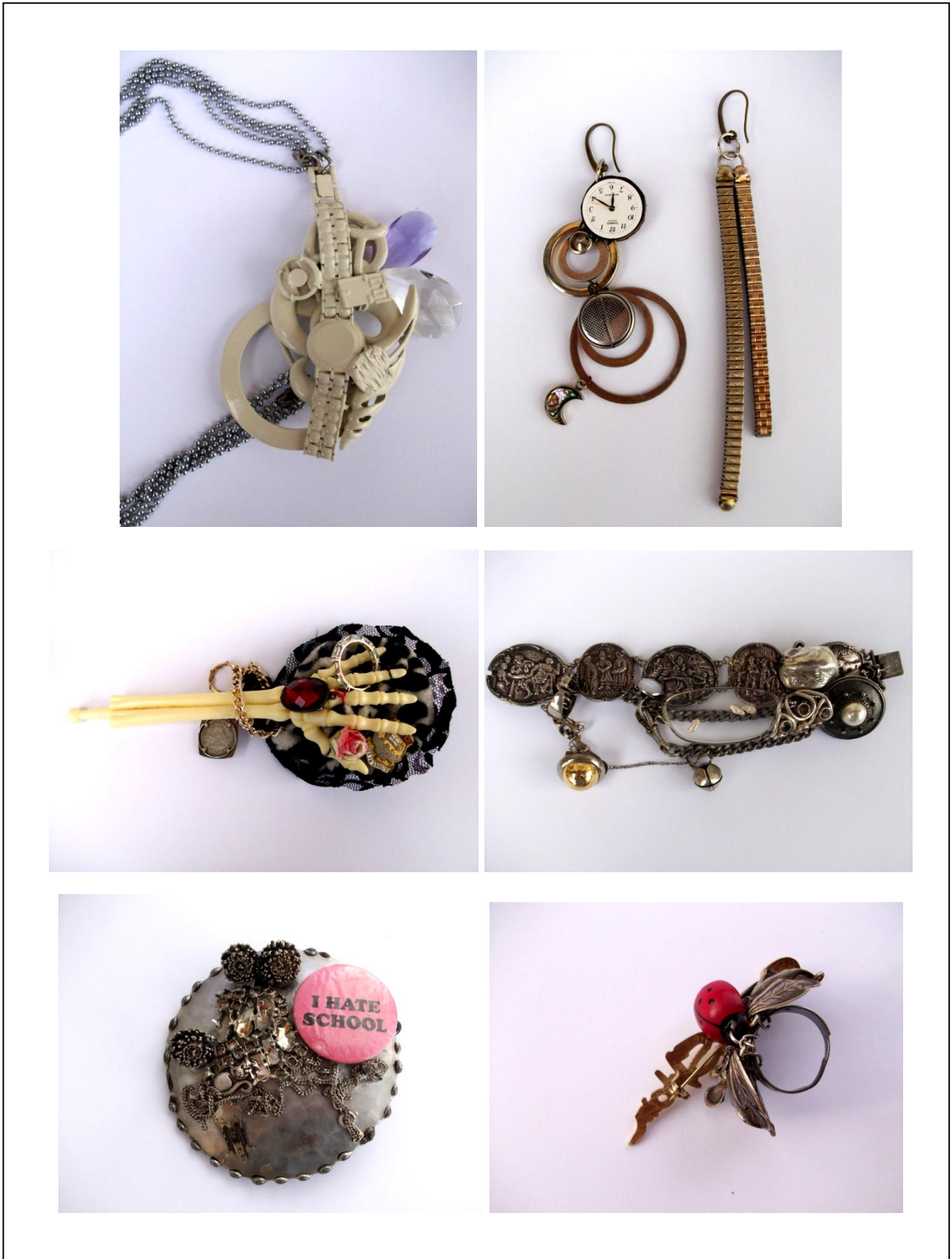


Fig 3.22 Augusta van der Merwe, *Tweedehandse Juweliersware-projek*: Tweede Jaar juweliersontwerp werkwinkel (2009)



Fig 3.23 Augusta van der Merwe, *Tweedehandse Juweliersware-projek*: Tweede Jaar juweliersontwerp werkwinkel (2009)



Fig 3.24 Augusta van der Merwe, *Tweedehandse Juweliersware-projek*: Tweede Jaar juweliersontwerp werkwinkel (2009)

Die *Tweedehandse Juweliersware-projek* is as proseswerk uitgestal by die Visuele Kunste Departement se meestersuitstalling *Proposals* (2009) in die Universiteit van Stellenbosch se galery. 'n Versameling van my eie werk was saam met die werk wat die studente in die werkswinkel gemaak het uitgestal. Die uitstalling het gedien as 'n platform om die projek aan die publiek bekend te stel.

As deel van die installasie van die projek het ek een van die vertoonkaste omskep in 'n deposito-boks waarin vrywilligers hul ou- en gebreekte juweliersware kon ingooi as skenking (fig 3.25). Die doel van die deposito-boks was om verdere betrokkenheid van die gemeenskap te stimuleer. Die deposito-boks dien ook as 'n visuele leidraad van die oorsprong van die kontemporêre juwele wat uitgestal was.



Fig 3.25 Augusta van der Merwe, *Tweedehandse Juweliersware-projek: Proposals* instellasië (2009) Gevonde objekte en vertoonkas

3.4.2.3 Juweelstukke as dokumentasie

My omskepping van die versamelde tweedehandse juweliersware en die bespreking daarvan dien as die praktiese navorsing van hierdie projek.

Die juweelstukke met 'n antieke voorkoms en die fluweel-verpakking en -houertjies waarin van die juweliersware verpak was, het my die meeste geïnteresseer van die geskenkte juweelstukke. Ek het die bestaande juweelstukke omskep deur die juweel in die fluweel-verpakking te behou of 'n nuwe "verpakking" te maak en dit te monteer in 'n silwer raampie as 'n borsspeld, oorbelle of 'n nekstuk. (fig. 3.26 – 3.31).

Deur die versamelde juweliersware in 'n nuwe konteks te plaas, word die funksie van die oorspronklike juwele verander en bevraagteken. 'n Voorbeeld hiervan is die stuk in figuur 3.26 waar die oorspronklike oorbelle omskep is in 'n borsspeld. Hierdie verandering van die funksie van die juweelstuk sluit aan by die bespreking van my reeks *Oorbelgespe en Borsspeld-speld*³¹.

In my reekse *Oorbelgespe en Borsspeld-speld* en *Rietveld-ringe*³² is tradisionele juwele letterlik gedekonstrueer deur die juwele of gedeeltes daarvan te herinterpreteer in 'n nuwe vorm. In teenstelling daarmee word die tradisionele juwele in *Tweedehandse Juweliersware-projek* figuurlik gedekonstrueer deur die juweelstuk in 'n nuwe konteks te plaas en die semantiese eienskappe te ondermyn. Hierdie ondermyning vind plaas deur verskeie binêre pare teenoor mekaar af te speel; oud teenoor nuut; gebreek teenoor heel; masjiengemaak teenoor handgemaakte en kopie teenoor oorspronklike.

Die oorbelle in figuur 3.26 is Markasiet oorbelle. Markasiet is ysterpiriet wat gesny is om soos diamante te lyk. Dit was veral baie gebruik vir kostuumjuwele in die 1920s en 1930s. (Miller 2003:240). Alhoewel Markasiet eers gebruik was as 'n nabootsing van diamante, en daardeur ook waarde en status probeer simboliseer, is Markasietjuwele deesdae versamelstukke in hul eie reg. Dieselfde geld vir antieke kostuumjuwele van bekende modehuise soos Coco Chanel en Elsa Schiaparelli (Miller 2003: 56, 108). Die juweelstuk in figuur 3.26 dui aan die arbitrêre en skynbare natuurlikheid van die waarde wat ons aan voorwerpe toe eien hoe voorwerp as mites kan voorkom.

³¹ Verwys terug na afdeling 2.3.2 vir die bespreking van die reeks *Oorbelgespe en Borsspeld-speld*.

³² Verwys terug na afdeling 2.4.3 vir die bespreking van die reeks *Rietveld-ringe*.

Die juweelstuk in figuur 3.27 bestaan uit 'n stel oorbelle en 'n halssnoer waar die een oorbel in die stel met 'n oorbel van 'n ander stel vervang is. Die juweelstel bestaan uit baie Markasietjuwele en die toegevoegde oorbel is 'n afbeelding van 'n profiel van 'n swart vrou in tradisionele drag. Deur twee verkillende juweelstukke saam te voeg, word daar 'n kontras geskep. Die Markasiet-stel het 'n meer weelderige voorkoms en die toegevoegde oorbel lyk soos juwele wat te vind is in 'n Afrika kurio-winkel. Op die verpakking van die stel staan die woorde "Handset Marcasite sterling silver" op die fluweel geskryf. Dit dui ook op die 'luuksheid' en 'status' wat gekoppel word aan die oorspronklike juweelstel.

Die halssnoer in figuur 3.28 bestaan uit 'n enkel-oorbel op swart fluweel wat in 'n silwer raampie gemonteer en aan 'n silwer ketting hang. Volgens my waarnemings sal die meeste mense selde een oorbel aanhou dra ná die ander een verlore is of gebreek het. Deur die oorbel in 'n nuwe juweelstuk te omskep kan die enkel-oorbel steeds gedra word.

In figuur 3.29 is 'n halssnoer wat bestaan uit krale en oorbelle wat pêrels probeer naboots. Die afgedopte verf gee egter die valsheid en ouderdom van die juweelstukke weg. As gevolg van die toestand van die krale en oorbelle, die aangepakte vuilheid en verf wat afdop, toon die juweelstuk dat dit voorheen deur iemand besit was. Die oorbelgespes wat gewoonlik aan die oor vasgeklamp word, is oopgebuig sodat dit nie meer funksioneel is nie, soortgelyk aan die voorwerpe wat gemaak is in die reeks *Oorbelgespe en Borsspeld-speld*. Silwer hakies is aan die oorbelgespes geheg sodat die oorbelle op 'n nuwe manier aan die oor kan hang. Die oorbelle is saam met 'n fluweel-verpakking gemonteer en met die krale in 'n halssnoer gestring. Die draer het die keuse om die oorbelle apart of as deel van die halssnoer te dra. Deur vervalste pêrels te gebruik word die toeskouer uitgedaag om na te dink oor hoe sentimentele waarde tot estetiese- en materiële waarde opgemeet kan word.

Vir die oorbelle in figuur 3.30 is die verpakking in die helfte gesny en silwer oorbelhakies aangeheg. Die draer het die keuse om net die oorspronklike oorbelle; die oorbelle met die verpakking; of net die verpakking as oorbelle te dra. Die 'nuwe' oorbelle lyk soos die etikette wat gebruik word om diere op hulle ore te merk. Op die verpakking staan die woorde "Fashion Earrings", wat toevoeg tot die selfverwysende aard van die juweelstuk. Die juweelstuk dui op hoe 'n persoon hom-/ haarself merk deur die juweliersware wat hy/ sy dra.

Die borsspeld in figuur 3.31 bestaan uit 'n miniature vertoonbors met 'n halssnoer wat daarop gemonteer is. 'n Vertoonbors is 'n voorwerp wat gebruik word deur 'n juwelier of 'n winkel-eienaar om 'n halssnoer op te vertoon. Dié herinterpretering van die vertoonbors as 'n juweelstuk dui daarop dat deur 'n juweelstuk te dra word dit vanselfsprekend ook vertoon.

Fluweel is 'n materiaal wat ek met kosbaarheid en weelderigheid assosieer. Deur die juweelstukke op die fluweel-verpakking te hou en dit in 'n silwer raampie te monteer, is die juweel verhewe en meer kosbaar gemaak. Dit beklemtoon ook die sentimentele waarde daarvan. Die nuwe juweliersware kan geïnterpreteer word asof die juweelstuk te kosbaar is om uit die verpakking te haal en te dra. Die juweelstuk kan gelyktydig ook as 'n eensame voorwerp gesien word wat nie sy oorspronklike doel uitgeleef het nie.

'n Raam is 'n voorwerp wat die grense van 'n kunswerk³³ aandui. Dit wys uit wat wel en wat nie deel van 'n kunswerk is nie. In die geval van my juweelstukke is die silwer raampie en verpakking 'n metafoor vir die eksterne waarde en betekenis wat 'n juweelstuk kan besit. Die raampie en verpakking verbreed dus die grense van die juweelstuk letterlik sowel as figuurlik. Die draer het die keuse om of die oorspronklike juweelstuk, of die nuwe juweelstuk (oorspronklike juweelstukke met verpakking), of net die verpakking te kan dra. Só kan die draer die grense van die juweelstuk bepaal.

³³ Vir verdere verwysing na die bepaling van die grense van 'n kunswerk, verwys na Jacques Derrida se bespreking van "peregón" in sy boek *The Truth in Painting*. (1987). Die woord "parergón", wat Grieks is vir 'toevallig' of 'by-werk', word gebruik om te verwys na iets wat bepaal wat deel is van die kunswerk en wat nie deel is nie.



Fig 3.26 Augusta van der Merwe, *Tweedehandse Juweliersware-projek*: oorbelle-borsspeld (2009) Gevonde objekte, silwer en staalraad



Fig 3.27 Augusta van der Merwe, *Tweedehandse Juweliersware-projek*: oorbelle en halssnoer-borsspeld (2009) Gevonde objekte, silwer en staalraad



Fig 3.28 Augusta van der Merwe, *Tweedehandse Juweliersware-projek*: oorbel-halssnoer (2009) Gevonde objekte, silwer, karton en fluweel



Fig 3.29 Augusta van der Merwe, *Tweedehandse Juweliersware-projek*: oorbelle-halssnoer (2009) Gevonde objekte, silwer , karton en fluweel.



Fig 3.30 Augusta van der Merwe, *Tweedehandse Juweliersware-projek*: oorbelle-oorbelle (2009) Gevonde objekte en silwer



Fig 3.31 Augusta van der Merwe, *Tweedehandse Juweliersware-projek*: halsnoer en nekborsspeld (2009) Gevonde objekte, silwer, karton, fluweel, stopsel en staaldraad

3.4.2.4 Gevolgtrekking

Die *Tweedehandse Juweliersware-projek* was bewerkstellig deur die ou en gebreekte juwele wat geskenk was te omskep in nuwe, kontemporêre juweelstukke. Daar is dus geskenke-eienskappe betrokke in dié proses van die versamelde juweliersware: dit wat dalk eens op 'n tyd 'n geskenk was, is ook 'n geskenk aan die projek sodat dit nuut gemaak kan word om weer geskenk te word aan die volgende persoon.

Alhoewel die aanvanklike doel om dit 'n gemeenskap-gesentreerde projek te maak, nie vervul was nie, het die toepassing van die projek my gelei om die juweelstukke te maak wat as praktiese navorsing van hierdie projek dien.

Met dié projek word vergete juwele wat voorheen weggebêre was, omskep in nuwe juweliersware. Die praktiese navorsing bevraagteken die proses waardeur 'n juweel van "anonieme voorwerp" verander na 'n besitting met persoonlike betekenis, en andersom. Al dié juweelstukke beklemtoon die kontras tussen die dra en die veilige wegbêre van juweliersware en so ook die openbare en private bestaan van juwele.

Die beduidendheid van die nuwe juweelstukke is dat dit gemaak is van ou juweelstukke wat voorheen deur iemand besit was. Die tweedehandse juweliersware getuig van die menslike interaksie wat dit al voorheen gehad het. "Every object emanates fading echoes of its past" (Casely-Hayford 2002:[intyds]). Die geskiedenis (vorige dra en besit) van die juweelstuk word dus deel van die kunswerk. Dit sou 'n ander estetika gehad het as die kontemporêre juwele gemaak was van juweliersware wat nié voorheen aan iemand behoort het nie.

Deur kontemporêre juweliersware te maak van ou tradisionele juweliersware het aan die nuwe juweelstukke 'n self-refleksiewe aard gegee. Daardeur word gevra; wat is juweliersware en hoe funksioneer dit in die samelewing?

Deur die tradisionele juweelstukke in 'n nuwe konteks te plaas werp dit lig op hoe juwele as mites funksioneer. Dit lê klem op die materiële- en simboliese waarde en die status wat juweliersware kan naboots en voorstel.

Die aanhaling van Pravu Mazumdar in sy opstel *Wearing the world: Some reflections on jewellery and metaphysics*, is 'n goeie opsomming van my *Tweedehandse Juweliersware*

Projek. Hy skryf: “Contemporary jewellery has demonstrated the possibility of recycling value, of giving value to material ordinarily devoided of value – such as the lower metals, glass, plastic, even trash – simply by the act of lending to it the form and function of jewellery.” (Mazumdar 2010:g.b.) Deur die eienskappe van juweliersware aan ’n voorwerp te gee, verkry daardie voorwerp beide ’n fisiese- en ’n sosiale funksie en sodoende nuwe waarde en betekenis.

3.4 Slot

In dié hoofstuk is Bourriaud se bespreking van verwante estetika gebruik om te illustreer hoe die waarde en betekenis van juweliersware beïnvloed word deur die sosiale interaksie wat daarmee gepaard gaan. Verskeie teoretici se geskifte oor geskenk-ekonomie is bespreek om te toon hoe juweliersware geskenk-kwaliteite besit wat bydra tot die verwante aard van juweliersware. Geskenke en kommoditeite was vergelyk om die grys areas tussen die twee begrippe uit te wys.

In die projekte van Oyama, Craig en myself word die dra, besit en interaksie ook deel van die kunswerk. Die projekte is elkeen ’n sinspeling op die ideologie van geskenk-ekonomie en wys hoe juweliersware, net soos geskenke, mense kan verbind en ’n verhouding kan simboliseer. Soos Astfalck sê: “Jewellery art, because of its intimate relationship with physical and cultured body, is perfectly placed to explore and to communicate the nature of our conflicted existence, as well as the pleasure we take in being alive” (2005:23-24).

Die projekte wat bespreek is in die hoofstuk toon hoe kontemporêre juweliersware waardesisteme bevraagteken deur die tradisionele hiërargie van materiale om te keer en sodoende uit wys hoe waardes soos sentimentele- en simboliese waarde inspeel op die manier waarop ’n toeskouer ’n voorwerp ervaar.

GEVOLGTREKKING

Die doel van dié studie is om te illustreer hoe die waarde en betekenis van 'n juweelstuk aangevul word deur beide die fisiese- en die sosiale funksie van die juweelstuk. Ondersoek is ingestel na wat 'n voorwerp as 'n juweelstuk definieer asook die mites wat sekere argetiese juweelstukke omvou is ontbloot. Só is die fisiese funksie van juweliersware geanaliseer. Die sosiale funksie van juweliersware is ondersoek deur te kyk na die maniere waarop juweliersware kan getuig en aanleiding gee tot verhoudings. Deur beide funksies te ondersoek is bestaande waardesisteme bevraagteken.

In hoofstuk een is daar 'n raamwerk geskep om die navorsing vir die tesis te kontekstualiseer. Deur 'n omskrywing van postmodernisme en kontemporêre juweliersware as 'n visuele kunspraktyk, is die wyse waarop postmoderne strategieë in kontemporêre juweliersware gebruik word, geïllustreer. As aanvulling was die werk van die kontemporêre juweliers Karl Fritsch en Ted Noten bespreek.

Die voorbeelde maak dit duidelik dat kontemporêre juweliersware aanleiding gee tot 'n ondermyning van die goudsmid-tradisies waarop dit gegrond is. Die volgende aanhaling van die Britse juwelier Julia Manheim in haar boek *Sustainable Jewellery* sluit ook aan by die punt. Sy sê:

A current thread running through contemporary jewellery involves questioning the value of traditional jewellery forms and materials. This is often done by adding, taking away or superimposing traditional values onto materials which are not usually considered valuable (2009:15).

Hoofstuk twee gee uiting tot die eerste helfte van die navorsingsvraag en bevat die ondersoek na die fisiese funksie van juweliersware. In dié hoofstuk is Derrida se teorie van dekonstruksie bespreek as 'n analise wat vooropgestelde strukture van denkprosesse teenstaan. Die veelvoudigheid van die definisie van juweliersware is uitgewys en geïllustreer deur my praktiese navorsing in die reeks *Oorbegespe en Borsspeld-speld* tesame met die juweelkuns van die internasionale juweelkunstenaars Lisa Walker, Otto Künzli, Lin Cheung, Liesbet Bussche en Sarah Kate Burgess.

Met die bespreking van Barthes se analise van mites is daar uitgewys hoe sekere juweliersware as skynbaar tydloos, universeel en natuurlik wil voorkom. Dit geld vir juwele van edelmateriale asook goedkoper namaaksels. As voorbeelde van die ontbloting van mites is my reeks *Rietveld-ringe* bespreek, en ook die werk van die juweliers Kim Buck, Marc Monzó en Gijs Bakker.

In hoofstuk drie word die tweede helfte van die navorsingsvraag bespreek, naamlik die sosiale funksie van juweliersware. In samehangend met Bourriaud se boek *Relational Aesthetics* is die estetiese verwantskappe van juweliersware uitgewys en ook hoe die interpretasie van juweelkuns kan verskil ten opsigte van die konteks waarin dit te vind is.

Die werk van die juweliers Yuka Oyama en Gabriel Craig is bespreek om die estetiese verwantskappe van juweliersware te illustreer. Dié juweelkunstenaars se projekte funksioneer ook as geskenk-ekonomië, 'n tema wat ook bespreek is om die ooreenkomste tussen geskenke en juweelstukke te beklemtoon. Die ooreenkomste dui daarop dat juweelstukke verhoudings tussen mense kan simboliseer en stimuleer. Dié punt is ook geïllustreer deur die bespreking van my twee sosiale eksperimente; *Trade Brooch* en *Tweedehandse Juweliersware-projek*.

Hoewel die ondersoek van twee verskillende funksies van juweliersware baie uiteenlopend is, vul die twee ondersoeke mekaar aan om insig te verkry oor die waarde, betekenis en definisie van juweliersware. Die werke wat bespreek is met betrekking tot beide die fisiese en die sosiale funksie bevraagteken en herskep waardesisteme.

Dit word byvoorbeeld gesien in Gijs Bakker se reeks *Real?*, waarin hy edelgesteentes en namaaksels van edelstene in dieselfde juweelstuk plaas om die lukraakheid van die hiërargie van materiële waarde aan te dui. Oor die herskepping van waardesisteme sê Astfalck:

Human life itself is organised by behaviour and cognition, it is already infused by values systems and worldviews at the point where it is transformed into an artistic structure. Art then, in my way of thinking, is the transformation of this pre-organised material into a new system and in doing so marks new values. (2005:23).

In albei die ondersoeke word dit duidelik dat juweliersware nie net die draer en sy of haar wêreld versinnebeeld nie, maar dat juweliersware ook waarde en betekenis aan albei toe-

eien. Terselfdertyd word daar ook aangedui dat die waarde, definisie en betekenis van juweliersware onstandvastig en relatief is tot die konteks en die verhouding van die subjek tot die objek.

Oor die implikasie van die navorsing en die relevansie daarvan in 'n groter sin, is die volgende aanhaling van Cheung gepas:

By observing how and what additional values are placed onto jewellery through the wearing and the owning of it, we can aim to fully address the part that contemporary jewellery can play towards a greater understanding of the personal and social values made manifested through all objects (Cheung 2006:23).

BIBLIOGRAFIE

Adamson, G. 2008. *Real? Gijs Bakker*. Amsterdam: Calff & Meischke.

Allen, G. 2003. *Roland Barthes*. London: Routledge.

Astfalck, J. 2005. Jewellery as a Fine Art Practice, in *New Directions in Jewellery*. geredigeer deur Grant, C. London: Black Dog: 18-24.

Bakker, G. g.d. *Gijs Bakker Design*. [intyds] Beskikbaar: http://www.gijsbakker.com/gbd_studio/jewellery/real,_2004-2008/39 [21 September 2011].

Barthes, R. 1973. Myth Today, in *Mythologies*. geredigeer deur Barthes, R. Frogmore, St Albans: Paladin: 109-164.

Barthes, R. 1973. *Mythologies*. Frogmore, St Albans: Paladin.

Barthes, R. 1973. Plastic, in *Mythologies*. geredigeer deur Barthes, R. Frogmore, St Albans: Paladin: 97- 99.

Barthes, R. 1977. *Image, Music, Text*. London: Fotana.

Barthes, R. 1977. Mythologies Today (Change the Object Itself), in *Image, Music, Text*. geredigeer deur Barthes, R. London: Fotana: 165 – 169.

Beighton, J. 2005. Schmuck Quickies and What Comes After, in *Yuka Oyama – Schmuck Quickies*. geredigeer deur Oyama, Y. Middlebrough: Museums & Galleries, Middlebrough Council: 4.

Benjamin, A. 2006. Deconstruction, in *The Routledge Companion to Critical Theory*, geredigeer deur Malpas, S & Wake, P. London: Routledge: 81-90.

Bishop, C. 2005. Art of the Encounter: Antagonism and Relational Aesthetics. *Circa Art Magazine* 114, Winter: 32-35.

Blundell, G. (red.). 2006. *Origins: the Story of the Emergence of Humans and Humanity in Africa*. Cape Town: Double Storey.

Bourriaud, N. 2002. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel.

Brown, B. 2001. Thing Theory, in *The Object Reader*. geredigeer deur Candlin, F. & Guins, R. London: Routledge: 139 – 147.

Burgess, S.K. 2006. *Momentary*, [intyds] Beskikbaar: <http://www.adorneveryday.com/accordion/Momentary.html> [29 Junie 2011].

Bussche, L. 2009. *Liesbet Bussche*. [intyds] Beskikbaar: <http://www.liesbetbussche.com/jitc.html> [5 Mei 2011].

Bussche, L. Lesing, Gerrit Rietveld Akedemie, Amsterdam, 31 Augustus 2010.

Candlin, F. & Guins, R. 2009. *The Object Reader*. London: Routledge.

Caputo, J.D. (red.). 1997. *Deconstruction in a Nutshell: a Conversation With Jacques Derrida*. New York: Fordham University Press.

Casely-Hayford, A. 2002. *Mah Rana: Between Remembering and Forgetting*. [Webwerf] Beskikbaar: (http://www.klimt02.net/forum/index.php?item_id=937) [8 September 2011].

Cheung, L (2005). Wear, Wearing, Worn: the Traditions of Jewels to Jewellery, in *New Directions in Jewellery: Volume 2*. geredigeer deur Cheung, L, Clarke, B & Clarke, I. London: Black Dog: 12-23.

Cheung, L, Clarke, B & Clarke, I. (reds.) 2005. *New Directions in Jewellery: Volume 2*. London: Black Dog.

Cheung, L. g.d. *Lin Cheung: Jewellery & Objects* [intyds] Beskikbaar: <http://www.lincheung.co.uk/jewellery.htm> [21 September 2011].

Clark, I. 2006. Kim Buck, in *New Directions in Jewellery II*. geredigeer deur Cheugh, L, Clarke, B & Clarke I. London: Black Dog: 154-155.

Clark, I. 2006. Lisa Walker, in *New Directions in Jewellery II*. geredigeer deur Cheugh, L, Clarke, B & Clarke I. London: Black Dog: 96-97.

Clark, I. 2006. Marc Monzó, in *New Directions in Jewellery II*. geredigeer deur Cheugh, L, Clarke, B & Clarke I. London: Black Dog: 62-63.

Clarke, I. 2006 Karl Fritsch, in *New directions in jewellery II*. geredigeer deur Cheung, L, Clarke, B & Clarke. London: Black Dog: 36-39.

Coolidge, F.L. & Wynn, T. 2009. *The Rise of Homo Sapiens: the Evolution of Modern Thinking*. Chichester: Wiley-Blackwell.

Craig G. 2011 *Gabriel Craig: Pro Bono Jeweller*. [intyds] Beskikbaar: <http://www.gabrielcraigmetalsmith.com/index.php?/projects/the-pro-bono-jeweler/> [20 Julie 2011].

d'Errico, F., Henshilwood, C., Vanhaeren, M. & Van Niekerk, K. 2005. *Nassarius Kraussianus Shell Beads from Blombos Cave: Evidence for Symbolic Behaviour in the Middle Stone Age*. *Journal of Human Evolution* 48, 3-24.

Den Besten, L. 2003. *After the Revolution, Jewellery Without Boundaries Jewellery in The Netherlands Since 1990* [intyds]. Beskikbaar: http://www.klimt02.net/forum/index.php?item_id=924 [2011, Jun. 19].

Den Besten, L. 2007. Keeping the Gift Moving, in *Gift – Papers and Exhibition 2007*. geredigeer deur Harrod, T. & de Waal, E. Gmunden: Think Tank: 14-19.

Derrez, P. 2005. Jewellery? What Kind of Jewellery are We Actually Talking About?, in *New Directions in Jewellery*. geredigeer deur Grant, C. London: Black Dog: 11-17.

Derrida, J. 1977. *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Derrida, J. 1978. *Writing and Difference*, London: Routledge & Paul.

Derrida, J. 1987. *The Truth in Painting*, Chicago: University of Chicago Press.

English, H.W.D & Domer, P. 1995. *Jewelry of Our Time: Art, Ornament and Obsession*. London : Thames & Hudson.

Fritsch, K. 2011. *Karl Fritsch*. [intyds] Beskikbaar: (http://www.klimt02.net/jewellers/index.php?item_id=737 [14 Junie 2011]).

Gill, A. 1998. Deconstruction Fashion: The Making of Unfinished, Decomposing, and Re-assembled Clothes. *Fashion Theory* 2(1), Maart: 25-49.

Grant, C. (red.). 2005. *New Directions in Jewellery*. London: Black Dog.

Harrod, T. & de Waal, E. (reds.). 2007, *Gift – Papers and Exhibition 2007*. Gmunden: Think Tank.

Harrod, T. 2007. The Gift: Starting Point for a Discussion of Craft, in *Gift – Papers and Exhibition 2007*. geredigeer deur Harrod, T. & de Waal, E. Gmunden: Think Tank: 28-31.

Hörnqvist, M. 2004. *Piazza d'Italia ,New Orleans Charles W. Moore* [intyds] Beskikbaar: <http://www.idehist.uu.se/distans/ilmh/pm/moore-piazzaditalia.htm> [18 Augustus 2011].

Hutcheon, L. 2006. Postmodernism, in *The Routledge Companion to Critical Theory*. geredigeer deur Malpas, S. & Wake, P. London: Routledge: 115-126.

Hyde, L. 2006. *The Gift: How the Creative Spirit Transforms the World*. Edinburgh: Canongate.

Kester, G. H. 2004, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press.

Kruger, B. 2011. *Barbara Kruger, I Shop Therefore I Am* [intyds] Beskikbaar: http://www.tate.org.uk/magazine/issue3/consume_image2.htm [21 September 2011].

Künzli, O. 1991. *Otto Künzli: das Dritte Auge = the Third Eye = het Derde Oog*. Amsterdam: Stedelijk Museum.

Lambert, S. 2002, *The Ring, Design: Past and Present*, London: Eagle Editions.

Lévi-Strauss, C. 1969. *The Elementary Structures of Kinship*. Boston: Beacon.

Lignel, B. 2006. *What Does Contemporary Jewellery Mean?* [intyds] Beskikbaar: http://www.klimt02.net/forum/index.php?item_id=7624 [2011, Jun. 19].

Lignel, B. 2010, *La Disparition*. [intyds] Beskikbaar: http://www.klimt02.net/publications/index.php?item_id=23912 [15 Augustus 2011].

Lignel, B. g.d. *Benjamin Lignel*. [intyds] Beskikbaar:
http://www.klimt02.net/jewellers/index.php?item_id=10552 [21 September 2011].

Lyotard, J.F. 1984. *The Postmodern Condition: a Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Macey, D. 2000. *Dictionary of Critical Theory*. London: Penguin Books.

Malpas, S & Wake, P. (reds.). 2006. *The Routledge Companion to Critical Theory*. London: Routledge.

Malpas, S. 2005. *The Postmodern*. London: Routledge.

Manheim, J. 2009. *Sustainable jewellery*. London : A. & C. Black.

Mauss, M. 1924. *Gift, Gift*, in *The Logic of the Gift: Toward an Ethic of Generosity*. Schrift, A.D. New York : Routledge.

Mauss, M. 1970. *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. London : Routledge & Paul.

Mazumdar, P. 2010. Wearing the world: Some Reflections on Jewellery and Metaphysics. in *Hanging Around; The Pearl Chain Principle*. geredigeer deur Van Kouswijk, M. Rotterdam: Bock: g.b.

Miller, J. 2003. *DK Collector's Guide: Costume Jewellery*. London: Dorling Kindersley.

Monzó M. g.d. *Marc Monzó: Jewellery* [intyds] Beskikbaar:
<http://www.marcmonzo.net/work.html> [21 September 2011].

Oyama, Y. (red.) 2005. *Yuka Oyama – Schmuck Quickies*. Museums & Galleries, Middlebrough Council.

Oyama, Y. 2007. *Jewelry Guerrilla* (katalogus). Ongepubliseerde katalogus Amsterdam: Die Juweliersware departement van die Gerrit Rietveld Akedemie, Amsterdam, Nederland.

Oyama, Y. g.d. *Schmuck Quickies*. [intyds] Beskikbaar:
<http://www.dearyuka.com/sq1.html> [8 Augustus 2011].

Polhemus, T. 2006. *The Adorned Ape*. [intyds] Beskikbaar:
http://www.klimt02.net/forum/index.php?item_id=5323 [21 September 2011].

Purves, T (red.). 2005 *What We Want is Free: Generosity and Exchange in Recent Art*. Albany: State University of New York Press.

Rana, M. g.d. *Jewellery is Life: Mah Rana*. [intyds] Beskikbaar:
<http://www.jewelleryislife.com/page2.htm> [21 September 2011].

Reed, C. 1993 Postmodernism and the Art of Identity, in *Concepts of Modern Art: from Fauvism to Postmodernism*. geredigeer deur Stangos, N. London: Thames & Hudson: 272.

Schrift, A.D. 1997. *The Logic of the Gift: Toward an Ethic of Generosity*. New York : Routledge.

Sim, S. (red.). 2006. *The Routledge Companion to Postmodernism*. London: Routledge.

Smith, C. 2005. *Yuka Oyama Berlin – Schmuck Quickies & Ongoing*, in Oyama, Y. (red.) 2005. *Yuka Oyama – Schmuck Quickies*. Museums & Galleries, Middlebrough Council.

Staal, G. 2006. *Ted Noten: CH₂=C(CH₃)C(=O)CH₃ Enclosures and Other TN's*. Rotterdam: 010.

Stangos, N. (red.). 1993. *Concepts of Modern Art: from Fauvism to Postmodernism*. London: Thames & Hudson.

Tilley, C. (red.). 2006. *Handbook of Material Culture*. London :SAGE.

Untracht, O. 1982. *Jewelry Concepts and Technology*. New York: Doubleday.

Van Kouswijk, M. 2010. *Hanging Around; The Pearl Chain Principle*. Rotterdam: Bock.

Vilhena, M. 2000. *Semantics of the Word "Jewel"*. [intyds] Beskikbaar:
http://www.klimt02.net/forum/index.php?item_id=931 [04 Julie 2011].

Walker, L. 2010. *Lisa Walker: Wearable*. Munich/Wellington: Braunbook.

Wikipedia: The Free Encyclopaedia. Sv. 'Andy Warhol'. [intyds] Beskikbaar:
http://en.wikipedia.org/wiki/Andy_warhol [18 Augustus 2011].

Wikipedia: The Free Encyclopaedia. Sv. 'Facebook'. [intyds] Beskikbaar:
<http://en.wikipedia.org/wiki/Facebook> [18 Augustus 2011].

Wikipedia: The Free Encyclopaedia. Sv. 'kiss'. [intyds] Beskikbaar:
<http://en.wikipedia.org/wiki/Kiss>. [18 Augustus 2011].

Wikipedia: The Free Encyclopaedia. Sv. 'Seagram Building'. [intyds] Beskikbaar:
http://en.wikipedia.org/wiki/File:NewYorkSeagram_04.30.2008.JPG [18 Augustus 2011].

Wikipedia: The Free Encyclopaedia. Sv. 'Swiss Army Knife'. [intyds] Beskikbaar:
http://en.wikipedia.org/wiki/Swiss_army_knife [18 Augustus 2011].

Wikipedia: The Free Encyclopaedia. Sv. 'Wolpertinger'. [intyds] Beskikbaar:
<http://en.wikipedia.org/wiki/Wolpertinger> [18 Augustus 2011].

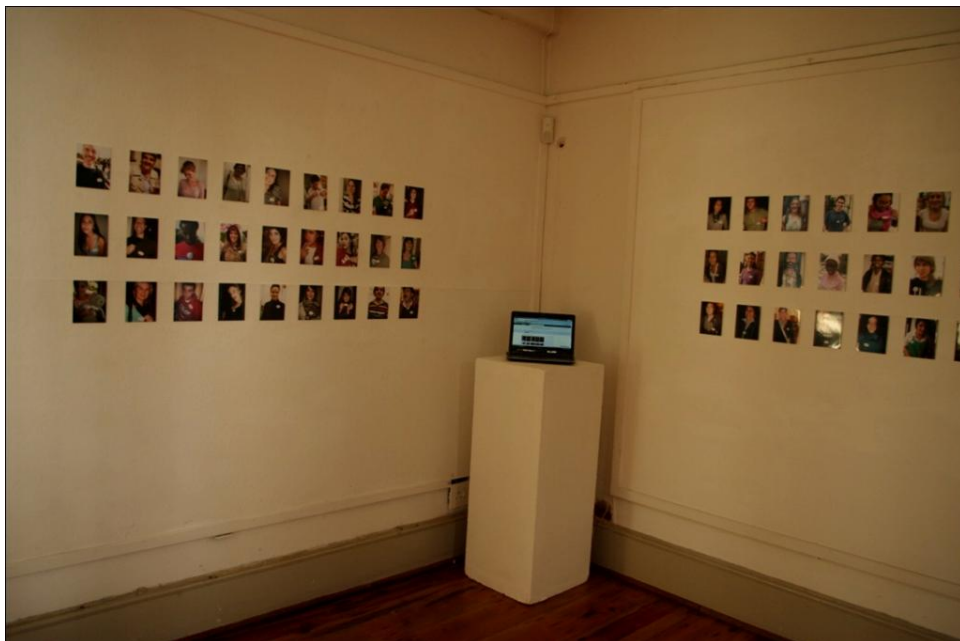
Wilcox, C. 2004. *Vivienne Westwood*, London: V&A.

ADDENDUM

Uitstalling: US Galery, Januarie 2012



US Galery, Dorpstraat, Stellenbosch
Augusta van der Merwe, Graduering Uitstalling
Januarie 2012



US Galery, Dorpstraat, Stellenbosch
Augusta van der Merwe, *Trade Brooch-projek* (2009-)
Foto en rekenaar instalasie.



US Galery, Dorpstraat, Stellenbosch
Augusta van der Merwe, *Tweedehandse Juweliersware-projek* (2009/2011)
Gevonde objekte, silwer, staaldraad, sygare, fluweel en karton.



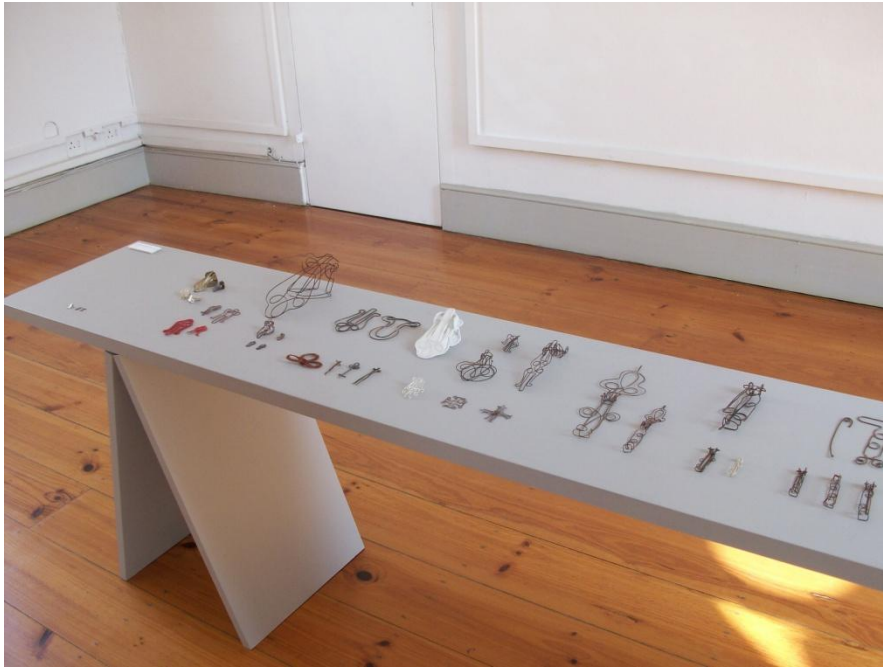
US Galery, Dorpstraat, Stellenbosch
Augusta van der Merwe, *Tweedehandse Juweliersware-projek* (2011)
Ring-borsspeld en *Ring-oorbelle*, gevonde objekte, silwer, staaldraad en fluweel



US Galery, Dorpstraat, Stellenbosch
Augusta van der Merwe, *Tweedehandse Juweliersware-projek* (2011)
Oorbelle-halssnoer II, gevonde objekte, silwer en sygare.



US Galery, Dorpstraat, Stellenbosch
Augusta van der Merwe, *Tweedehandse Juweliersware-projek* (2011)
Oorbel-ring, gevonde objekte en silwer



US Galery, Dorpstraat, Stellenbosch
Augusta van der Merwe, *Oorbelgespe en Borsspeld-speld* (2010-2011)
Silver, koper, geelkoper, staal, lap en emalje.



US Galery, Dorpstraat, Stellenbosch
Augusta van der Merwe, *Oorbelgespe en Borsspeld-speld* (2010-2011)
Silver, koper, geelkoper, staal, lap en emalje.



US Galery, Dorpstraat, Stellenbosch
Augusta van der Merwe, *Rietveld-ringe* (2010-2011)
Karton, papier, toiletpapier, lap, koperdraad, tou en plastiek.



US Galery, Dorpstraat, Stellenbosch
Augusta van der Merwe, *Rietveld-ringe* (2010-2011)
Karton, papier, toiletpapier, lap, koperdraad, tou en plastiek.