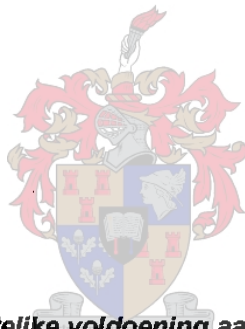


***Herinnering, geskiedenis, identiteit:
'n ondersoek na beeld en teks in mito-poësis***

Martha J. Kaden



***Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad van
Magister in Beeldende Kunste in Lettere en Wysbegeerte
aan die Universiteit van Stellenbosch***

***Studieleier: Prof. K.H. Dietrich
Mede-studieleier: Prof. J.P. Hattingh***

Maart 2002

Verklaring

Ek, die ondergetekende, 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: 19-02-2002

Hierdie ondersoek handhaaf die veronderstelling dat taal in 'n metaforiese verhouding tot die werklikheid staan as voorstelling en as beeld. Taal, as 'n struktuur van voorstelling, is die wyse waarop ons die werklikheid aan onself en ander voorstel en die verlede herskep, asook die wyse waarop ons sin, betekenis en ervaring aan ons lewens verskaf. Taal sluit visuele en verbale voorstellings in en hierdie ondersoek toon op watter wyse beeld en teks in speelse en interaktiewe wisselwerking 'n verskeidenheid meersinnige betekenis skep.

Uitgaande van die veronderstelling dat taal temporele en ruimtelike kwaliteite betrek, is dit ook die terrein wat ons in staat stel om die werklikheid, onself en ander te ken en verstaan. Dit beklemtoon die materiële aard van taal, wat ook met sosiale en kulturele praktyke verbind is en sodanig wisselwerking en interaksie tussen uiteenlopendhede betrek. Taal is dus 'n modus van doen, wat oorbrugging van skeidings moontlik maak.

Taal word as 'n medium voorgestel waardeur die monolitiese hegemonie van die apartheidsverlede binne 'n multikulturele Suid-Afrika gekonfronteer word. Voorstelling van hierdie verlede in my werk is nie met die doel om dit te herroep soos dit was, of ewige, erfbare eienskappe te ontdek nie, maar eerder om *her*-stel deur *her*-voorstelling te bewerkstellig. *Her*-stel en *her*-voorstelling is 'n tekstuele praktyk wat 'n *re*-skripsie van die verlede behels. Met begrip dat geskiedenis en kultuur as teks beskou word, behels die *her*-skryf van die verlede nie voorstelling as *mimesis* nie, maar as *pro*-duksie.

Hierdie ondersoek erken die rol van die onderbewussyn as die *ander* of die alteriteit (*alterity*) in alle taalvoorstellings wat dit moontlik maak om die logika van binêre opposisies te omseil; alternatiewe gelyktydig in ag te neem; grense uit te wis, ruimtes te deel en die *ander* in die self te ontdek. Hierdie onbewuste taal van die *ander*, as 'n vreemde verdubbeling en spel tussen naby en ver, gee aanleiding tot poësis (*poiesis*).

Die skep van multidimensionele ruimtes wat die poëtiese en die alledaagse in 'n verbeeldingryke en gerigte konseptuele wisselspel betrek, asook dialoog tussen verskille en diversiteite bewerkstellig, skep 'n aandrang vir die kompleksiteit van die *ander*. Die interspel en ewigduerende beweging oor skeidings en tussen paradokse skep 'n nuwe en veranderde interruimte, wat gekenmerk word deur verskil, pluraliteit en kontradiksie. Intertekstuele ruimtes laat verskilsverhoudings toe en bestaan juis as gevolg van dialogisiteit tussen diversiteite. Op hierdie wyse is dit moontlik om op grond van *verskil* 'n wedersydse en interafhanklike verhouding met die ander aan te knoop.

Metaforiese taalgebruik verg 'n allegoriese lees wat uiteenlopendhede in verhouding tot mekaar plaas sodat dit 'n mitiese animasie van betekening bewerkstellig wat vanaf een vlak na 'n ander vlak beweeg. Mito-poësis, as 'n allegoriese struktuur, word voorgestel as model waarvolgens simboliese transformasie en *her*-stel van die persoonlike en kollektiewe psige kan geskied. Poëtiese *her*-verbeelding as *her*-voorstelling motiveer verandering en transformasie en dui op ander moontlike vorms van sosiale en etiese ervarings. Hierdie impuls, om die sosiale en die estetiese, of om die kulturele met simboliese vorm te vereenselwig, berus op die beginsel van versoening tussen kuns en lewe.

This investigation is informed by the assumption that language, as representation and as image, is positioned in a metaphorical relationship to reality. Language, as a structure of representation, is the way in which we represent reality to ourselves and to others and recreate the past, as well as the way in which we invest our lives with meaning, significance and experience. Language includes visual and verbal representation, and this investigation shows how image and text create a variety of multiple meanings through playful and interactive reciprocation

Following from the assumption that language comprises temporal and spatial qualities, it is also the terrain that enables us to know and understand reality, ourselves, and others. This emphasizes the material nature of language, which is also connected with social and cultural practices and, as such, involves reciprocation and interaction between divergences. Language is therefore a mode of action that makes the bridging of divisions possible.

Language is proposed as a medium through which the monolithic hegemony of the apartheid past may be confronted within a multicultural South Africa. The aim of representing this past in my work is not to recall it as it was or to discover eternal, inheritable qualities, but rather to bring about *re*-demption (healing) through *re*-presentation. *Re*-demption and *re*-presentation is a textual practice that involves a *re*-script of the past. With the understanding that history and culture are regarded as text, *re*-writing the past does not involve representation as *mimesis*, but as *pro*-duction,

This investigation recognizes the role of the subconscious as the *other* or the *alterity* in all language constructs that makes it possible to circumvent the logic of binary oppositions; entertain alternatives simultaneously; erase boundaries; share spaces, and discover the *other* in the self. This unconscious language of the *other*, as a strange doubling and interplay between near and far, gives rise to *poiesis*.

The creation of multi-dimensional spaces that draw the poetical and the everyday into an imaginative and directed conceptual interplay as well as provoke dialogue between differences and diversities, engenders a desire for the complexity of the *other*. The interplay and recurrent movement across divisions and between paradoxes create a new and changed interspace, characterized by difference, plurality, and contradiction. Intertextual spaces allow relationships between differences and exist precisely as a result of dialogicity between diversities. In this way it is possible to establish, by virtue of *difference*, a mutual, interdependent relationship with the other.

Metaphorical language requires an allegorical reading that places divergences in relation to one another, thereby causing a mythic animation of signification that moves from one level to another. Mytho-poeisis, as an allegorical structure, is proposed as a model by means of which symbolic transformation and *re*-redemption of the personal and collective psyche may occur. Poetic *re*-imagining as *re*-presentation impels change and transformation and points to other possible forms of social and ethical experiences. This impulse, to reconcile the social and the aesthetic, or the cultural with symbolic form, is based on the principle of reconciliation between art and life.

Vir my kinders, Robert en Nicola

Voorwoord	iv
------------------	-----------

Lys van illustrasies	ix
-----------------------------	-----------

Inleiding	1
------------------	----------

Doel van die ondersoek	1
------------------------	---

Algemene oriëntering	4
----------------------	---

Probleemstelling	6
------------------	---

Aard en omvang van die studie	9
-------------------------------	---

Hoofstuk Een

Herinnering, geskiedenis, identiteit	19
---	-----------

Herinnering: 'n innerlike noodsaaklikheid	21
---	----

Post-herinnering	23
------------------	----

Bemiddeling	25
-------------	----

Landskap: lieux de mémoire	27
----------------------------	----

Herinnering: onderworpe kennis	32
--------------------------------	----

Savoir	35
--------	----

Diep herinnering	36
------------------	----

Tabula rasa	36
-------------	----

Anima materia	39
---------------	----

Liggaam en ruimte	41
-------------------	----

Geskiedenis: genealogie	43
-------------------------	----

Herkoms	47
---------	----

Samevatting	49
-------------	----

Mnemosyne: estetiese herinnering	50
----------------------------------	----

Hoofstuk Twee

Beeld en teks	53
Voorstelling: beeld en teks	54
Beeld en teks: beeldteks	56
Kyk en lees: 'n dialektiese verhouding	58
Interteks en intertekstualiteit	63
Intertekstuele betiteling: palimteks	66
Samevatting	70

Hoofstuk Drie

Taal: skryf en teken	72
Taal: teken	73
Teken: taal	73
Taal: gebaar	74
Die psigiese hand	75
Die simboliese gebaar	76
Taal: van merk na spoor	78
'n Eie aandrang	79
Teken: skryf	80
Teken: 'n omvattende veld	82
Teken: 'n heterogene inskripsieproses	85
Allegoriese inskripsies: droomherinneringe	88
Landskap as palimteks	91
Kartografiese inskripsies	93
'n Vroulike skryfwyse	96
Skryf: plekmaak	99
Samevatting	105

Hoofstuk Vier

Mito-poësis: allegorie	108
Wat is mite?	109
Metafoor	113

Simbool	116
Van simbool na teken	119
Skryf: fikseer: fiksie	122
Skote, krale, vlekke en bedeksels: 'n poëtiese fiksie	124
Allegorie	133
Wat is allegorie?	134
'n Allegorie: Roemland/Moerland	137
Anagram	143
Allos: ander-sprekend	147
'n Moontlike estetika	148
Samevatting	150
 Naskrif	 152
 Bronnelys	 158
 Bylae Een	 176
Anselm Kiefer	176
Richard Long	178
Cy Twombly	181
Joseph Beuys	184
Sol LeWitt	188
Samevatting	191
 Bylae Twee	
Illustrasies	192

Die MA (BK)-graad behels twee komplementêre komponente, naamlik 'n teoretiese tesis en 'n praktiese visuele ondersoek wat in die vorm van 'n volledige tentoonstelling aangebied word. Die tesis verken die teoretiese konteks vir my visuele navorsing deur eerstens die konseptuele raamwerke, kwessies en kunsmaakprosesse in die produksie van my eie kuns na te vors. Tweedens poog ek om daarmee die relevansie van my werk teenoor kontemporêre kunspraktyke, kunsteorieë en diskoerse in die breë te bring en dit sodoende toe te lig. Hierdie ondersoek behels dan ook die kontekstualisering en analise van my werk wat gedoen is tydens die verloop van my studie vir die MA (BK)-graad.

Die teoretiese vraagstukke wat uit my praktiese navorsing spruit, rig die ondersoek van hierdie tesis na die wyse waarop die gebruik van beeld en teks in my werk gemoeid is in 'n konseptuele en simboliese betekenisspel in die konfrontasie met persoonlike en kollektiewe herinneringe, kultuurgeskiedenis en identiteit. As Afrikanervrou wat gedurende die apartheidsjare in die Vrystaat grootgeword het en 'n student was tydens 1976, een van die mees intense jare van die *Struggle*, is my werk wat saamval met die totstandkoming en afloop van verhore deur die Waarheids- en Versoeningskommissie 'n poging om hierdie verlede te konfronteer. Die werk is 'n simboliese roubedryf van hierdie geskiedenis - wat terselfdertyd ook na versoening en *herstel* van die persoonlike en kollektiewe psige streef. Verder is dit ook my doel dat die maak van hierdie werk 'n *herbevestiging* en *herbemagtiging* sal wees van die inherente potensiaal en vermoë van die mens om sinvol en kreatief te leef.

Die konsep van *herstel* berus op die beginsel van verandering of metamorfose, transformasie en wording. In die lig hiervan hang my gebruik van die term Afrikaner hiermee saam: naamlik om dié veralgemeende term te verlos van eng assosiasies met Afrikanernasionalisme, patriargale onderdrukkers, apartheid, eksklusiwiteit en nougesette bekrompenheid, en die term Afrikaner te *herwin* as

divers, soepel, veranderlik, heterogeen, inklusief en vrydenkend. In hierdie studie gebruik ek die term Afrikaner as 'n teenstrydigheid, maar ook as 'n term op pad, in wording en in gedurige transformasie. Die konteks van hierdie ondersoek behoort die posisie van dié term in hierdie *reis* en paradoks aan te dui.

My gebruik van die vroulike voornaamwoord in hierdie studie is eerstens om my eie subjekposisie aan te dui en te bevestig; tweedens om daardeur, in die lig van die Afrikanervrou se afwesigheid by die Waarheids- en Versoeningskommissie, vir haar 'n stem vir *dialog* met *ander* te skep; derdens om verzet teen die patriargale¹ aard van oorheersende meesternarratiewe (wat geensins teen mans gerig is nie) aan te teken; vierdens om 'n vroulike skryfwyse (volgens Hélène Cixous se *écriture féminine*) en ook genealogie - as 'n wyse om die vroulike lyn van *herkoms* in verhouding tot die *ander* te bepaal - hierdeur te ondersteun; en laastens om die begeerte na eenheid met die primitiewe moeder (Julia Kristeva se semiotiese as die poëtiese)² aan te dui.

My herinneringe van die verlede wat ek as matriargaal van aard ervaar, word spesifiek deur my eie vroulike subjekposisie bepaal. Daarbenewens word *inter*-tekstualiteit, heterogeniteit, diversiteit, soepelheid, veranderlikheid, *dubbelsinnig*-heid, meersinnigheid, speelsheid en verskuilde betekenis - wat met die poëtiese verbind word en belangrike posisies en temas in hierdie studie verteenwoordig - as vroulike eienskappe en vroulik van aard bestempel.

Hierdie is nie 'n studie in een van die verskeie feminismes nie, maar eerder 'n feministiese *praktyk* om - deur soos 'n vrou te praat, te skryf, te maak en te doen - intervensies ten opsigte van gekompartementeerde dissiplines en totaliserende opvattinge en ideologieë te maak om sodoende aan 'n groter sosiale en teoretiese gesprek te kan deelneem. Verder is ek ook daarvan bewus dat my intensie en gemoeidheid om deurgaans wisselwerking in *verskille* en *verhoudings* in my werk te bewerkstellig en spesifiek in hierdie ondersoek aan te dui, asook my teoretiese benadering wat aspekte van die semiotiek, post-

¹ Die woord 'patriargaal' verwys nie na mans in die algemeen nie, maar na die "rule of the father" wat na gesentraliseerde outoriteit verwys (Burgin 1986:47).

² Sien Julia Kristeva 'Revolution in poetic language' (1986d).

strukturealisme en psigoanalise insluit, ooreenstem met die heterogene en paradoksale aard van feministiese teorieë.³

Buiten die standaard gebruik om vreemde begrippe kursief aan te dui, is my ruim gebruik van die kursivering van sekere eiewoorde in hierdie studie, asook die gebruik om letter- en woordgrepe tipografies te onderskei, duidelik met die doel om begrippe te beklemtoon. Dit is ook daarop gerig om aandag te vestig op 'n *anderse* lees van die woord deur sekere konsepte of ooreenkomste visueel uit te lig; om *dubbel*-hede deur middel van visueel waarneembare vorm aan te toon en om op so 'n wyse die *inter*verbintnisse tussen begrippe as punte in 'n konseptuele konstellasie aan te dui.

Dié geneentheid - om die visuele aard van die woord te gebruik om betekenis aan te dui - vind aansluiting by die sentrale tema van hierdie studie wat fokus op die *dialektiese* verhouding tussen beeld en teks in enige taalvoorstelling. Hierdie aspek hang ook nou saam met die *schize* (deel/verdeling - *sharing/division*) tussen die materiële en tekstuele aard van enige kulturele produksie. Dit is veral op grond van hierdie punt dat ek die *allegoriese* aard en verhouding tussen die teoretiese en praktiese komponente van hierdie studie in die besonder wil uitlig, wat in teenstelling sou staan met 'n teoretiese komponent wat bloot daarop gerig is om die praktiese visuele navorsing toe te lig.

Op dieselfde wyse wat die konstellasie kursiewe woorde - en die verskeie etimologiese begrippe wat in hierdie studie voorkom, asook die epigraaf-aanhalings aan die begin van elke hoofstuk - 'n allegoriese lees in die teksgedeelte self bewerkstellig, vorm die teoretiese en tekstuele studie ook 'n soort oorlegging (*overlay*) of *montage* met die praktiese en materiële studie. Die twee komponente - praktyk en teorie - moet dus eerder as 'n palimpses benader word. Hierdie verband tussen teorie en praktyk is 'n logiese natreksel (*trace*) van die tipe *interafhanklike verhouding* wat bestaan tussen teks en beeld; tussen die tekstuele en die materiële; tussen ideologie en *produksie*; tussen empiries-gefundeerde kennis en sintuiglike ervaring - dat die een in die *ander* vervat is as *verskil*.

³ Sien Griselda Pollock *Generations and geographies in the visual arts: feminist readings* (1996:3-21).

Bogenoemde alteriteite (*alterities*), skynbare binêre opposisies, aangrensendhede en palimtekste lei tot die skryfneiging om terme aanmekeer te string. Hierdie skryfwyse sluit aan by die aard en karakter van die werk wat as 'n komplekse matriks van oorkruisende tekste en *interverbintenisse* 'n verskeidenheid konstellasies daartel. In sommige gevalle is dié skryfneiging ook 'n mimiek van die horisontale en metonimiese skakeling om teks te produseer as *différance*⁴ soos dit ook in my eie kunspraktyk voorkom.

Laastens, die *dialektiese* wisselwerking en *interaksie* tussen teenoorgesteldes; die *hegting* van uiteenlopendhede as 'n *schize* en die allegoriese versoening van teenstrydighede in 'n *interafhanklike* verhouding oor 'n chiasmus, bied 'n model en struktuur vir *herstel* en versoening van diversiteite wat ook 'n beweging van die fisiese na die meta-fisiese aandui. Hierdie wisselspeel wat aanvanklik tussen teks en beeld, idee en materiaal, ensovoorts aangetoon is, betrek dieselfde laterale *interaksie* en *spel* tussen teks en teks; beeld en beeld; kunswerk en kunswerk; kunswerk en plek en plek en sosiaal-kulturele omgewing. Hier gaan die fisiese, materiële kunswerk en plek oor tot 'n spirituele en poëtiese ruimte.

My gebruik van 'n nie-galeryruimte as 'n uitstalruimte vir my werk; die transformasie van 'n ongesofistikeerde werksplek in 'n poëtiese ruimte en die intervensie van die esoteriese in die doodgewone en alledaagse, is nie slegs 'n metafoor vir die simboliese *herstel* van die individuele en kollektiewe psige nie, maar is bowenal - soos my werk en lewe - gerig op die versoening tussen kuns en lewe.

Met hierdie studie bring ek ook hulde aan dr. Timo Smuts, vriend en mentor, wat voor sy dood in September 1999 as my studieleier opgetree het en as voorbeeld dien dat kuns en lewe wel versoenbaar is.⁵

My hartlike dank gaan ook aan prof. Keith Dietrich vir sy entoesiasme, aansporing, geduld en bekwame leiding, asook prof. Johan Hattingh wat, ten spyte van 'n druk program, onbaatsugtig ingestem het om as mede-studieleier op te tree en my attent gemaak het op belangrike verskille. My dank ook aan die

⁴ Na aanleiding van Jacques Derrida se gebruik daarvan in *Of grammatology* (1977).

Universiteit van Stellenbosch wat goedgegunstig studieverlof van drie maande aan my toegestaan het.

Ek is besondere dank verskuldig aan Linde Dietrich wat onder groot druk, geen tyd en moeite ontsien het in die taalkundige versorging van hierdie manuskrip nie. Haar deeglikheid, vaardige oordeel en begrip vir die onderwerp is noemenswaardig en word opreg waardeer.

Ek sê ook dankie aan: Mariana Cane vir haar toegewyde versorging van my kinders. My moeder. En my man vir sy liefdevolle ondersteuning.

⁵ Sien Timo Smuts se ongepubliseerde doktorale tesis *Theory of the visual arts: from scientific analysis to artistic participation* (1995, Universiteit van Stellenbosch).

- Fig. 1. Martha J. Kaden, detail, netwerk roosterelemente.
- Fig. 2. Martha J. Kaden, detail, skakeling van twee velle papier as dele.
- Fig. 3. Martha J. Kaden, detail, enkelbladsy as enkelfragment.
- Fig. 4. Martha J. Kaden, detail, voue en skaduwees.
- Fig. 5. Martha J. Kaden, detail, inkrap in papieroppervlak.
- Fig. 6. Martha J. Kaden, detail, inkap in papieroppervlak.
- Fig. 7. Martha J. Kaden, detail, bedekte merke.
- Fig. 8. Martha J. Kaden, detail, saamgepersde, opgeboude reliëf van houtskool op papieroppervlak.
- Fig. 9. Martha J. Kaden, detail, gebosseleerde instulping en uitstulpings.
- Fig. 10. Martha J. Kaden, detail, saamgebondelde krapmerke.
- Fig. 11. Martha J. Kaden, detail, saamgebondelde en deurgesteekte gate.
- Fig. 12. Martha J. Kaden, detail, houpie grond en paksel klippe.
- Fig. 13. Martha J. Kaden, detail, deurgestikte naaiwerk (stopwerk).
- Fig. 14. Martha J. Kaden, detail, fluweelpluisies.
- Fig. 15. Martha J. Kaden, detail, spleetvorm.

Fig. 16. Martha J. Kaden, detail, ovaalvorm.

Fig. 17. Martha J. Kaden, detail, sirkelvorm.

Fig. 18. Martha J. Kaden, *Bokland* (2000).

Olie, houtskool, conté, kryt, was, borduurgaring, tou en fluweel op papier, 167 x 59 cm.

Fig. 19. Martha J. Kaden, detail, klein springbökkop, *Bokland* (2000).

Fig. 20. Martha J. Kaden, detail, groot springbökkop, *Bokland* (2000).

Fig. 21. Martha J. Kaden, detail, ovaalvorm, *Bokland* (2000).

Fig. 22. Martha J. Kaden, detail, kruisvoue, *Bokland* (2000).

Fig. 23. Martha J. Kaden, detail, losgetorringde ovaalvorm, *Bokland* (2000).

Fig. 24. Martha J. Kaden, detail, geborduurde benaming, *Bokland* (2000).

Fig. 25. Martha J. Kaden, detail, deurgestikte stopwerk, *Bokland* (2000).

Fig. 26. Martha J. Kaden, *Hartland* (2000).

Olie, houtskool, conté, kryt, emailjeverf, was, borduurgaring, kopspele en fluweel op papier, 167 x 59 cm.

Fig. 27. Martha J. Kaden, *Voorland* (1999).

Olie, houtskool, conté, kryt, was, borduurgaring en fluweel op papier, 201 x 84 cm.

Fig. 28. Martha J. Kaden, *Driesland* (1999).

Olie, houtskool, conté, kryt, was, glaskrale en borduurgaring, klippe, porseleinbakkie en grond op papier, 201 x 84 cm.

- Fig. 29. Martha J. Kaden, detail, lyne parallel in papier gestriem, *Voorland* (1999).
- Fig. 30. Martha J. Kaden, *Skote, krale, vlekke en bedeksels* (1998). Teks en gevonde voorwerpe, diverse formaat.
- Fig. 31. Martha J. Kaden, detail, teks op papier, *Skote, krale, vlekke en bedeksels* (1998), 21 x 15 cm.
- Fig. 32. Martha J. Kaden, detail, gevlekte linnegoed, *Skote, krale, vlekke en bedeksels* (1998).
- Fig. 33. Martha J. Kaden, *Skoot* (1998). Teks en gevonde voorwerpe, diverse formaat.
- Fig. 34. Martha J. Kaden, detail, teks op papier, *Skoot* (1998), 21 x 15 cm.
- Fig. 35. Martha J. Kaden, detail, linnedoilie en grond, *Skoot* (1998).
- Fig. 36. Martha J. Kaden, *Smet* (1998). Teks en gevonde voorwerpe, diverse formaat.
- Fig. 37. Martha J. Kaden, detail, teks op papier, *Smet* (1998), 21 x 15 cm.
- Fig. 38. Martha J. Kaden, detail, grond, vet en vuil motorolie in inmaakflesse, *Smet* (1998).
- Fig. 39. Martha J. Kaden, *Drifland* (1998). Teks en gevonde voorwerpe, diverse formaat.
- Fig. 40. Martha J. Kaden, detail, teks op papier, *Drifland* (1998), 21 x 15 cm.
- Fig. 41. Martha J. Kaden, detail, geraamde foto, *Drifland* (1998), 22,7 x 31,4 cm.

- Fig. 42. Martha J. Kaden, *Driesgrond* (1998). Teks en gevonde voorwerpe, diverse formaat.
- Fig. 43. Martha J. Kaden, detail, teks op papier, *Driesgrond* (1998), 21 x 15 cm.
- Fig. 44. Martha J. Kaden, detail, haarstuk, *Driesgrond* (1998).
- Fig. 45. Martha J. Kaden, *Geliefdes* (1998). Teks en gevonde voorwerpe, diverse formaat.
- Fig. 46. Martha J. Kaden, detail, teks op papier, *Geliefdes* (1998), 21 x 15 cm.
- Fig. 47. Martha J. Kaden, detail, 3 stringe krale, *Geliefdes* (1998).
- Fig. 48. Martha J. Kaden, *Genade* (1998). Teks en gevonde voorwerpe, diverse formaat.
- Fig. 49. Martha J. Kaden, detail, teks op papier, *Genade* (1998), 21 x 15 cm.
- Fig. 50. Martha J. Kaden, detail, boerseep, *Genade* (1998).
- Fig. 51. Martha J. Kaden, *Rus-my-siel* (1998). Teks en gevonde voorwerpe, diverse formaat.
- Fig. 52. Martha J. Kaden, detail, teks op papier, *Rus-my-siel* (1998), 21 x 15 cm.
- Fig. 53. Martha J. Kaden, detail, sekel togedraai in materiaal, *Rus-my-siel* (1998).
- Fig. 54. Martha J. Kaden, detail, beeld saamgestel uit kolletjies, *Hartland* (2000).
- Fig. 55. Martha J. Kaden, detail, glimmende hart, *Hartland* (2000).

Fig. 56. Martha J. Kaden, *Roemland* (2001).

Olie, houtskool, conté, kryt, was, garing en fluweel op Fabriano,
200 x 280 cm.

Fig. 57. Martha J. Kaden, *Moerland* (2001).

Olie, houtskool, conté, kryt, was, garing en fluweel op Fabriano,
200 x 280 cm.

Fig. 58. Martha J. Kaden, detail, gewatteerde woorde in fluweel,
Roemland (2001).

Fig. 59. Martha J. Kaden, detail, beeld nagetrek met dryfyster en met rygsteke
verbind, *Roemland* (2001).

Fig. 60. Foto, *Hector Peterson*. Gedateer: Junie 1976.

Versameling: *The Star*, Johannesburg.
(Bron: Cameron, T. *et al.* 1986:308.)

Fig. 61. Martha J. Kaden, detail, deurgestikte woorde in stopwerk,
Moerland (2001).

Fig. 62. Martha J. Kaden, detail, beeld nagetrek met dryfyster en met rygsteke
verbind, *Moerland* (2001).

Fig. 63. Anton van Wouw. *Nasionale Vrouemonument* (1911-1913).

Brons. Bloemfontein
(Bron: Van Schoor, M.C.E. 1993:1.)

Fig. 64. Martha J. Kaden, detail, ingekrapte graffiti-anagram, *Roemland* (2001).

Fig. 76 - 74.

Anselm Kiefer, *Unternehmen "Seelöwe"* (1975).
Kunstenaarsboek met foto's.
(Bron: Adriani, G. (ed.) 1991:170 - 179.)

- Fig. 75. Richard Long, *Line made by walking* (1967).
Geraamde werk: fotografie en teks.
(Bron: Seymour, A. *et al.* 1994:26.)
- Fig. 76. Richard Long, *Sahara circle* (1988).
Klippe in landskap in 'n kring gepak.
(Bron: Seymour, A. *et al.* 1994:221.)
- Fig. 77. Richard Long, *Turf circles* (1988).
Sirkels uit grasperk gespit.
(Bron: Seymour, A. *et al.* 1994:161.)
- Fig. 78. Cy Twombly, *Panorama* (1955).
Tempera en kryt op doek,
245 x 350.5 cm. Gedateer: 55.1.
Privaatversameling: Thomas Ammann, Zurich.
(Bron: Szeeman, H. *et al.* Fig. 4. 1987:geen bladsynommer;
Varnedoe, Fig. 23. 1994:83.)
- Fig. 79. Cy Twombly, *Apollo and the artist* (1975).
Collage, olie, kryt en potlood op papier, 142 x 127.5 cm. Gedateer:
75.1.
Privaatversameling: Alessandro Twombly.
(Bron: Szeeman, H. *et al.* Fig. 30. 1987:geen bladsynommer.)
- Fig. 80. Joseph Beuys, *Evolution* (1965).
Kryt en voorwerpe op vloer.
(Bron: Tisdall, C. Fig. 55. 1979:36.)
- Fig. 81. Joseph Beuys, *Untitled (Sun state)* (1975).
Kryt op swartbord met houtraam, 120.7 x 183 cm.
Versameling: The Museum of Modern Art, New York.
(Bron: Temkin, A & Rose, B. Fig. 155. 1993:234.)

- Fig. 82. Joseph Beuys, *Untitled (Hare woman)* (1952).
Beize en potlood op deurskynende papier, 68 x 49.8 cm.
 Dr. Reiner Speckversameling, Köln.
 (Bron: Temkin, A & Rose, B. Fig. 22. 1993:137.)
- Fig. 83. Joseph Beuys, *First idea for earth piano* (1975).
Beize en potlood op deurslynende papier, geplak op papier,
 42.6 x 31.1 cm.
 Van Grintenversameling, Kranenburg.
 (Bron: Temkin, A & Rose, B. Fig. 37. 1993:148.)
- Fig. 84. Joseph Beuys, *Stag's foot - Cross 2X* (1975).
 Dubbele tekening: olie (*Braunkreuz*) op twee velle papier, gemonteer op
 kaartbord, 40 x 51 cm.
 Öffentliche Kunstsammlung, Basel.
 (Bron: Temkin, A & Rose, B. Fig. 73. 1993:175.)
- Fig. 85. Sol LeWitt, *Wall markings* (1968).
 Pen en ink, 40.6 x 40.6 cm.
 (Bron: Legg, A. *et al.* Fig. 162. 1978:94.)
- Fig. 86. Sol LeWitt, *Arcs from corners and sides* (1972).
 Pen en ink, 34.8 x 39.4 cm.
 (Bron: Legg, A. *et al.* Fig. 207. 1978:127.)
- Fig. 87. Sol LeWitt, *All combinations of arcs from comers; straight, not-straight, and broken lines (Wall drawing)* (1973).
 Swart kryt op muur. Installasie, Klooster van St. Nicola, Spolento.
 (Bron: Legg, A. *et al.* Fig. 216. 1978:131.)
- Fig. 88. Sol LeWitt, *Circles* (1971).
 Potlood, pen en ink op papier, 40.6 x 40.6 cm.
 (Bron: Legg, A. *et al.* Fig. 204. 1978:124.)

Fig. 89. Sol LeWitt, *Circles (Wall drawing)* (1971).

Potlood, 244 x 274.4 cm. Installatie, Bonomo-woning, Spoleto.

(Bron: Legg, A. *et al.* Fig. 205. 1978:125.)

Fig. 90. Sol LeWitt, *Four basic kinds of straight lines and all their combinations in fifteen parts* (1969).

Pen en ink, 20.3 x 20.3 cm.

(Bron: Legg, A. *et al.* Fig. 151. 1978:87.)

A powerful and ancient root is exhumed, and on it is laid bare an ageless wound (for what Jabés teaches us is that roots speak, that words want to grow, and that poetic discourse takes root in a wound) ... (Derrida 1978:64).

... the way one lives is an important and elementary expression of one's artistic sense. The esthetic sense is disturbed nowadays like never before in history. So let's build the cathedral! (Joseph Beuys in Harrison & Wood 1996:1032).

Doel van die ondersoek

Hierdie ondersoek fokus hoofsaaklik op die wyses waarop ons taal gebruik om die werklikheid aan onself en ander voor te stel en om die verlede te *her-skep*, asook op die wyses waarop taalvoorstellings sin, betekenis en ervaring aan ons lewens verskaf. Hier sluit taal beide visuele en verbale voorstellings in en my doel is om aan te toon op watter wyse beeld en teks in speelse wisselwerking en *inter-aktiewe spel* - op metaforiese en metonimiese wyse - 'n ryke verskeidenheid betekenis skep wat meersinnig van aard is om sodanig verbintenisse tussen uiteenlopendhede moontlik te maak.

Uitgaande van die veronderstelling dat taal as voorstelling in verhouding tot die werklikheid staan as beeld, verleen dit nie slegs aan taalvoorstellings 'n temporele en ruimtelike kwaliteit nie, maar is dit ook die terrein wat ons in staat stel om die werklikheid, onself en ander te ken en verstaan. Die gebruik van *beeld* en *terrein* dui hierbo op die *materiële* aard van taal, wat ook só met sosiale en kulturele praktyke verbind is en dus daarmee saam wisselwerking en *inter-aksie* hierby betrek. *Inter-aksie* dui op 'n modus van *doen*; om *tussen-in* te *beweeg*; om skeidings te oorbrug en veraf en uiteenlopende entiteite te verbind, soos Julia Kristeva dit as volg stel: "... to work on language [is] to labour in the

materiality of that which society regards as a means of *contact and understanding ...*" (Kristeva in Moi 1986:3).⁶

Gegewe die vermoë van taal om kontak en begrip te bewerkstellig, is dit dan ook die medium - maar as 'n sekere modus van doen - waarin en waardeur ek poog om die monolitiese hegemonie van die apartheidsverlede binne 'n multikulturele Suid-Afrika te konfronteer. 'n Terugblik op dié verlede - wat ook die voorstelling van hierdie verlede behels - is nie met die doel om die verlede te herstel soos wat dit was, of ewige, erfbare eienskappe daarin te ontdek nie, maar eerder om *her*-stel deur *her*-voorstelling te bewerkstellig. Hierdie is 'n tekstuele praktyk wat 'n *re*-skripsie van die verlede behels. Met begrip dat geskiedenis en kultuur as teks beskou word, behels die *her*-skryf van die verlede nie hier voorstelling as *mimesis* nie, maar *her*-voorstelling as *pro*-duksie.

In hierdie studie sal ek aantoon op watter wyse taal - as 'n modus van doen - kontak tussen kontradiksies en uiteenlopendhede bewerkstellig deur strukture, verhoudings en wisselwerkings in 'n digte en komplekse konstellasie van *inter*verbintenisse tot 'n *be-tekenings-ruimte* (*signifying space*) te laat oorvrou en meegee. Hierdie *inter*-spel behels 'n ewigdurende beweging *oor* skeidings en *tussen* paradokse wat 'n nuwe en veranderde *tussen*-ruimte daarstel - 'n *inter*-ruimte - wat gekenmerk word deur *verskil*, pluraliteit en kontradiksie. *Intertekstuele* ruimtes laat *verskil*sverhoudings toe en bestaan juis as gevolg van *dialogisiteit* tussen diversiteite. Op hierdie wyse is dit moontlik om op grond van *verskil* 'n wedersydse en *interafhanklike verhouding* met die *ander* aan te knoop.

Hierdie projek herken die rol wat die onderbewussyn as die *ander* of die *alteratief* (*alterity*) in alle taalvoorstellings vertolk. Dit maak dit moontlik om die logika van binêre opposisies te omseil en albei alternatiewe gelyktydig in ag te neem. In die konteks van my werk gesien, beteken dit nie slegs dat die teenwoordigheid van die *ander* opgestelde grense afbreek sodat ons aan veelvuldige en gedeelde ruimtes kan dink nie, maar dat die onbewuste taal van hierdie *ander*, as 'n

⁶ Vir Kristeva se materiële dialektisme, sien 'The system and the speaking subject' (1986a:24-33) en 'Revolution in poetic language' (1986d). Sien ook Michael Payne (1993:21;162-211).

vreemde verdubbeling en spel tussen naby en ver, aanleiding gee tot *poiesis*⁷ - die poëtiese. Ek sal aantoon dat metaforiese taalgebruik 'n allegoriese lees verg wat uiteenlopendhede op so 'n wyse in verhouding tot mekaar plaas dat dit 'n mitiese animasie van betekening bewerkstellig wat vanaf een vlak na 'n ander beweeg. Allegorie word dus voorgestel as 'n konseptuele struktuur vir *her*-stel en versoening.

Die hoofdoel van hierdie studie is dus om aan te toon op watter wyse my werk gemoeid is met die skep van speelse, poëtiese en meersinnige tekste wat die *ander* as alteriteit *her*-ken en erken. Deur die skep van 'n multidimensionele ruimte wat beide die poëtiese en die alledaagse in 'n verbeeldingryke en gerigte konseptuele wissel-*spel* betrek, is dit moontlik om *dialog* tussen verskille en diversiteite te bewerkstellig wat 'n sensitiewe begeerte (en selfs 'n aandrang) vir die kompleksiteit van die *ander* behou. Mito-poësis se allegoriese struktuur - as 'n struktuur wat *beweging* teweegbring - dien dus as die model⁸ waarop ek my kunspraktyk skoei vir die simboliese transformasie en *her*-stel van die persoonlike en kollektiewe psige.

Poëtiese *her*-verbeelding as *her*-voorstelling (*re-presentation*) motiveer verandering en transformasie van die wêreld en maak ons attent op ander moontlike vorms van sosiale en etiese ervarings. Hierdie impuls, om die sosiale en die estetiese, of om die kulturele met simboliese vorm te vereenselwig, berus op die beginsel van versoening tussen kuns en lewe.

⁷ Ek gebruik die term *poiesis* in die breë sin van die woord na aanleiding van Richard Kearney se gebruik daarvan as "inventive making and creating" (1994:359-371). Buiten die artistieke, kreatiewe en speelse funksies, voeg hy ook etiese, kritiese en politiese rolle tot *poiesis* om op so 'n wyse "a constant discernment ... [and] attentive[ness] to the demands of the *other*" te mag skep "[so that] art may move toward a *redeemed* imagination" (my kursivering) (1994:362;365;371).

⁸ Volgens Max Black vertoon 'n model dieselfde struktuur en verwysende dimensie as 'n metafoor. Hy noem dit 'n "heuristic fiction" (Black in Ricoeur 1976:66-68). Sien ook Derrida 'Structure, sign, and play' in *Writing and Difference* (1978:278-293).

Algemene oriëntering

Die Waarheids- en Vesoeningskommissie⁹ wat in April 1996 in Suid-Afrika 'n aanvang geneem het, het ontstaan uit die noodsaaklike behoefte om eers die vrae en duisterhede uit en oor die apartheidsverlede op te klaar alvorens daar aan 'n gesamentlike toekoms in Suid-Afrika gebou kan word. Die toevoeging 'versoening' tot die naam dui op die grasia en welwillendheidsaspekte wat 'n aard en karakter van geheelneser van die volk aan die Kommissie verleen. Die Kommissie word inderdaad 'n proses en 'n wyse waarby vele mense, deur hul geskiedenis en herinneringe aan traumatiese gebeure na te trek, só die verhale van hul lewe kon vertel en vrede kon maak met hierdie verlede.

Die aantal kleiner, individuele verhale van mense wat nog nooit tevore 'n geleentheid gegun is om aangehoor te word nie, kontrasteer skreiend met die dominante en patriargale verhaal van die voorafgaande apartheids-era. Die onthulling van growwe menseregteskending enersyds en die algemene ongenoë by die blanke Afrikaner om aan 'n openbare belydenis deel te neem andersyds, gee aanleiding tot die smettende beeld van die skuldige wat in die publiek ontvou as blank, gewetenloos en Afrikaans. Opvallend veral is die afwesigheid van blanke Afrikanervroue teenoor die groot hoeveelheid swart vroue wat stories gehad het om te vertel of antwoorde op vrae gesoek het.

Die vrylating van Nelson Mandela in 1990 en die verbrokkeling van die apartheidsregering in Suid-Afrika dui die einde aan van 'n outoritêre en patriargale regeringstelsel wat vir etlike dekades 'n ideaal van volksnasionisme nagestreef het.¹⁰ Afrikanernasionalisme het rigiede en onderdrukkende stelsels

⁹ In opdrag van die Tussentydse Grondwet, begin die Waarheids- en Vesoeningskommissie in April 1996 met die aanhoor van die eerste verhore van Apartheids-era-slagoffers in Suid-Afrika. Die taak van die Kommissie was om sover moontlik, deur middel van ondersoek en verhore, 'n volledige beeld aangaande die oorsake, aard en omvang van menseregteskending sedert 1 Maart 1960 tot stand te bring. Die verhale van trauma en smart wat oor die volgende twee jaar tydens verhore vertel word, lig die sluier op die onlangse brutale geskiedenis en skending van menseregte in Suid-Afrika. Die Kommissie was ook verantwoordelik vir aanbevelings vir die herstel van die menswaardigheid en burgerlike eer van individuele slagoffers sowel as aanbevelings vir die skep van 'n beleid wat toekomstige skending van menseregte sou verhoed (Krog 1998:vi-vii).

¹⁰ Die Nasionale Party het eers in 1948 aan bewind gekom, maar die geskiedenis van die blanke Afrikaner se soeke en weg na 'n soewereine volksstaat en politieke mag, wat met vryheid en 'n eie identiteit vereenselwig word, begin reeds met die Groot Trek in 1836. Die Anglo-Boereoorlog (1899 - 1902) is ook 'n belangrike insident wat op die psige van die blanke Afrikaner ingeprent is en 'n bepalende rol in die identiteit en ideologie van Afrikanernasionalisme vertolk.

geïmplementeer wat duidelike grense tussen wit en swart; die een en die ander; reg en verkeerd; aanvaarbaar en onaanvaarbaar sou afbaken. Die einde van hierdie politieke stelsel eggo soortgelyke gebeure en tendense wat die verhaal van die twintigste-eeuse wêreldgeskiedenis kenmerk en aanleiding sou gee tot die afbreek van tradisionele binêre opposisies - waar die een eksklusiewe waarde teenoor die ander staan, sonder enige moontlikhede van versoening - na dié van 'n postmoderne ingesteldheid wat eerder inklusief is en juis verskille toelaat.

Hierdie verskuiwings - van een dominante taal- en kultuuroorheersing tot 'n multi-kulturele en -linguistieke samelewing; van eksklusief tot inklusief; van eenvormig tot veelvormig en verskillend - betrek sekere fundamentele waardes in die vormingsprosesse van die individuele sowel as die kollektiewe identiteit van mense en groepe in Suid-Afrika. Die klimaat waarbinne kulturele identiteite tot dusver tot stand gekom het en die toestande waaronder veral die blanke Afrikaner geleer het om te sê 'ek', 'jy' en 'ons', het drasties verander en hou veral implikasies in vir die wyse waarop die Afrikaner in die toekoms kan praat van 'myne', 'joune' of 'ons s'n'. Eric Santner se opmerking omtrent die veranderende konteks in Duitsland is ook van toepassing op die blankes van Europese herkoms in Suid-Afrika en in die besonder op die Afrikaner:

The postmodern self is ... called on to integrate an awareness of multiple forms of otherness, to identify him- or herself across a wide range of unstable and heterogeneous 'regionalisms,' local knowledges and practices. Furthermore, in the postmodern, the availability of the narratives of European Enlightenment culture as resources of legitimation and orientation, as the projection of a progressive synthesis of this heterogeneity under some teleological master term, has, precisely because of the kinds of transformations taking place, become highly problematical (Santner in Biro 1998:2).

Die veranderings in die Suid-Afrikaanse politieke landskap laat 'n onvermydelike invloed op die maatskaplike en kulturele aard van die samelewing wat ook kwessies van identiteit aanraak. Vir my as Afrikanervrou is dit veral die onthullings wat tydens die Waarheids- en Vesoeningskommissie - byna 'n volle

eeu ná die aanvang van die Anglo-Boereoorlog¹¹ - na vore gebring word, wat my opeens weer dwing om my verlede, my herinneringe en my geskiedenis in *her*-oorweging te neem. Die assosiasies met gruweldade, rassisme en skuld wat aan die beeld van die blanke Afrikaner¹² gekoppel word, noodsaak my opnuut weer tot selfondersoek; om tot 'n vergelyk te kom met dié verlede en bo alles, om genesing en *her*-stel te bemiddel vir hierdie geskiedenis, skuld en gewete.

Probleemstelling

Antjie Krog (1998:19) dui aan dat tydens die voorafgegaande onderhandelinge aangaande die aard en struktuur wat die Waarheids- en Versoeningskommissie sou aanneem, kunstgeledere in die Kommissie sterk twyfel uitgespreek het oor die gepastheid sowel as die vermoë van 'n openbare en legitieme kommissie om die gemeenskaplike psige van 'n volk tot vergifnis en heling te bring. Sy dui aan dat Adam Small van mening is dat gemeenskaplike genesing slegs deur middel van letterkunde vermag kan word. Die siening dat kuns by magte is om vergifnis en versoening te kan bewerkstellig is nie 'n vreemde begrip nie, soos die Nederlandse kunshistorikus Rudi Fuchs se woorde van 1982 by Documenta 7 in Kassel getuig:

Painting is salvation. It presents freedom of thought of which it is the triumphant expression ... The painter is a guardian-angel carrying the palette in blessing over the world. Maybe the painter is the darling of the gods (Huyssen 1989:29).

Die kulturele, historiese en intellektuele klimaat en konteks wat vanaf die tweede helfte van die twintigste eeu heers laat egter nie 'n eenvoudige en eensydige blik

¹¹ Die Anglo-Boereoorlog (1899 - 1902), wat onder inheemse volke as die Driejarige Oorlog bekend staan, is met die doel om meer inklusief te wees en geen een van die rolspelers uit te laat nie, amptelik herbenoem tot die Suid-Afrikaanse Oorlog. Ek merk egter dat die grootste hoeveelheid onlangse publikasies steeds na dié oorlog verwys as die Anglo-Boereoorlog, of slegs as die Boereoorlog. Om verwarring te vermy, hou ek by die laaste twee benamings.

en uitbeelding van die verlede toe nie. Theodor Adorno vind geen duidelike antwoord op strydvrage rondom die uitbeelding van herinnering en geskiedenis nie - veral wanneer die herinnering en geskiedenis traumaties van aard is. Adorno se weifeling en stryd dwing die problematiek rondom hierdie kwessies na vore wanneer hy sê:

... to write lyric poetry after Auschwitz is barbaric; it expresses in negative form the impulse which inspires committed literature ... Yet this suffering ... also demands the continued existence of art while it prohibits it; it is now virtually in art alone that suffering can still find its own voice, consolation, without immediately being betrayed by it ... The esthetic principle of stylization ... makes an unthinkable fate appear to have some meaning; it is transfigured, something of its horror is removed ... Even the sound of despair pays a tribute to a hideous affirmation (Arato & Gebhardt 1978:312;313).

In sy boek *At memory's edge* (2000:5) deel James Young Adorno se vrese en waarsku hy teen die risiko's indien kuns as blote estetiese plesier sou poog om traumatiese gebeure te bevry. Young kontrasteer moderne kuns¹³ met dié van die postmoderne era - wat hy as die "anti-redemptory age" beskryf - en voer aan dat hedendaagse kuns nie langer daarop gerig kan wees om bevryding te bewerkstellig teenoor die katastrofes wat dit verbeeld nie.

Andreas Huyssen (1989:45) deel ook Adorno se skeptisisme jeens die versoeningsmoontlikhede wat hedendaagse kuns bied en meen "... redemption through painting is no longer possible, mythic vision itself is fundamentally contaminated, polluted, [and] violated by history". Saul Friedlander bevraagteken ook die doelmatigheid van sekere tipiese postmoderne reaksies

¹² My gebruik van die term 'Afrikaner' is inklusief en word onderskei van my gebruik van die term 'Afrikanernasionalisme' wat na dié groep blanke Afrikaanssprekende Suid-Afrikaners verwys wat die beginsel van Afrikanernasionalisme nastreef. Vir 'n onderskeid tussen die verligte Afrikaner en 'ander' of alternatiewe Afrikaner, sien Johan Degenaar *Keuse vir die Afrikaner* (1982). Sedert Degenaar se skrywe het die politieke konteks aansienlik verander en so ook die begrip 'Afrikaner', wat al hoe meer gefragmenteerd en divers begin raak het. My gebruik van die benaming 'Afrikaner' berus op 'n gemeenskaplike Afrikaanse taal en gedeelde 'Afrikaanse' geskiedenis om dit van dié van 'n Xhosa-sprekende of Engelssprekende Suid-Afrikaner te onderskei. Soos ek in die Voorwoord tot hierdie studie aangedui het, gebruik ek die term 'Afrikaner' as 'n paradoks, maar ook as 'n term op pad, in wording en in gedurige transformasie.

¹³ Young (2000:5) voer aan dat die belofte van verlossing en bevryding onderliggend aan die innoverende literêre en artistieke vorms van die moderne kuns finaal deur die *Holocaust* verander is. Volgens Young slaag die moderne kuns daarin om bevryding te bewerkstellig juis omdat dit deur anti-realisme en fragmentasie sou weier om die waardes en toestande wat sulke wreedhede moontlik gemaak het, te bevestig.

wat neig om ironie en die eksperimentele te oorskry en op so 'n wyse veroorsaak dat die werk op die grense van nihilisme beweeg en dus alle betekenis sou ondermyn (Friedlander in Young 2000:6).

Die bekommernisse wat Theodor Adorno, James Young, Andreas Huyssen en vele ander rondom kwessies aangaande die uitbeelding van veral traumatiese herinnering en geskiedenis opper, hou dieselfde erns en dilemmas in vir my poging om my eie posisie binne die Suid-Afrikaanse konteks in heroorweging te wil neem, om hierdie verlede te konfronteer om sodoende *her*-stel en genesing te bewerkstellig.¹⁴

Herinneringswerk in Suid-Afrika neem eerder die vorm van herdenking en verering van 'n spesifieke groep aan wat telkens die *ander* uitsluit. Afrikanernasionalisme laat talle voorbeelde na waar die voorstelling van die 'eie' totaal onversoenbaar is met die *ander*.¹⁵ Dit is op grond van hierdie voorstellings - wat as die historiese en legitieme kulturele erfenis beskou is - dat die Afrikanernasionalisme kulturele en politieke oorheersing en daarmee saam, onderdrukking, sou regverdig het. Die ander kant van dié muntstuk is die sogenaamde *African Renaissance* wat ten spyte van die problematiese gebruik van 'n Europese begrip, 'n ideologie nastreef wat slegs fokus op die herlewing en ontginning van die inheemse kulture in Afrika. Die twintigste-eeuse wêreldgeskiedenis toon dat die opkoms van 'n verontregte groep, of volke ná onderdrukking, telkens kuns en kultuurvoorstellings in diens van 'n spesifieke ideologie aanwend - ideologieë wat lei tot uiterste gevolge waar die historiese slagoffer van rol verander na historiese pleger, oorheersers en onderdrukker -

¹⁴ 'n Vergelyking tussen die Duitse konteks en dié van Suid-Afrika lig ooreenkomste sowel as verskille uit, maar bowenal beklemtoon dit weereens die risiko's en problematiek wat rondom herinneringswerk bestaan. Ten eerste verteenwoordig die afbreek van die Berlynse muur in 1989 en die eerste demokratiese Suid-Afrikaanse verkiesing in 1994 sekere postmoderne oomblikke vir beide kontekste. Vir 'n geruime tyd reeds is die Duitse regering met verskeie amptelike herinneringsprojekte gemoed wat op 'n teenstrydige wyse, beide die nagedagtenis van Joodse slagoffers huldig terwyl dit terselfdertyd vergeetheid aan Duitse wandade weer én toelaat. Alhoewel dit nie problematiek ten volle uitsluit nie, betrek vele herinneringswerk in Duitsland beide die Joodse slagoffer én die Duitse pleger - die 'een' en die 'ander' - en skep op so 'n wyse 'n konteks vir die individu se herinneringswerk. Sien James Young se verskeie boeke oor dié tema: *At memory's edge: after images of the Holocaust in contemporary art and architecture* (2000); *The texture of memory: Holocaust memorials and meaning* (1993); *The art of memory: Holocaust memorials in history* (1994) en *Writing and rewriting the Holocaust: narrative and the consequences in interpretation* (1988).

¹⁵ Sien Liese van der Watt se artikel 'Savagery and civilisation: race as a signifier of difference in Afrikaner nationalist art' (1997).

soos byvoorbeeld in die geval van Stalin in Rusland, Adolf Hitler in Duitsland¹⁶ en ook Afrikanemasionalisme in Suid-Afrika.

Dit is dus duidelik dat herinneringswerk die problematiek skep dat verestetisering van traumatiese ervarings enersyds eensydige en oorheersende politieke agendas mag ondersteun en andersyds in nihilistiese avant-garde kuns mag verval. Soos ek sal aandui, staan uitbeelding en voorstelling sentraal tot hierdie kwessies. Wat hier ter sake is, is die doel, maar bowenal die wyse waarop voorstelling gestruktureer word.

Aard en omvang van die studie

Hierdie ondersoek is gerig op die teoretiese kontekstualisering en kritiese analise van my eie visuele navorsing. Teoretiese omskrywings is spesifiek gerig op kontekstualisering sodat ontledings van betekenisvorming in my werk daarmee in verband gebring kan word. Om die verband tussen my praktiese werk en teoretiese konsepte aan te toon, verwissel my besprekings tussen die analise van spesifieke werke en verwysing na breë en algemene aspekte wat deurlopend in my werk van toepassing is. Weens ruimtebeperkings sluit hierdie teoretiese ondersoek nie individuele besprekings van elke werk in die praktiese korpus in nie.

My verwysing na die werk van ander kunstenaars is met die uitsluitlike doel om die ooreenkomste met ander benaderings uit te lig en so kontekste aan te dui. Die kunspraktyke van Anselm Kiefer, Richard Long, Cy Twombly, Joseph Beuys en Sol LeWitt word egter nie in die hoofteks bespreek nie, maar verskyn as kort oorsigte in Bylae Een. Dié indeling berus op die feit dat hierdie kunstenaars se onderskeie kunspraktyke nie direk bydra tot die analise van betekenisvorming in my werk nie, maar bloot 'n agtergrond en verwysing vir dié ondersoek skep.

Vreemde terme word omskryf en verduidelik. Om verwarring te vermy gebruik ek die vreemde woord in gevalle waar die vertaling nie altyd dieselfde betekenis as die oorspronklike term aandui nie. Ek sonder my gebruik van die Afrikaanse

¹⁶ Sien Philippe Lacoue-Labarthe 'The aestheticization of politics' in *Heidegger, art and politics*. Oxford: Blackwell (1990:61-76).

vertalings van die Franse *signifiant* as *signifier*, betekenaar (be-teken-aar) en *signifié* as *signified*, betekende (be-teken-de) uit. My doel is om op hierdie wyse die aandag te vestig op die dubbele aard, verbintenis en ineenverweefdheid van my *teken*-werk as 'n materiële teken om te be-teken. Met hierdie terme onderskei ek dus tussen die eenheid of proses van be-teken-ing (*signifying unit, process*) en betekenis (be-teken-is as *meaning*).

Die aandag wat deurgaans in hierdie studie aan *inter*-ruimtes, *inter*-aksie, wisseling, spel, verskil, veelvuldigheid en meersinnige betekenisse gewy word, noodsaak dat die benadering tot hierdie ondersoek nie vanuit 'n enkele teoretiese perspektief gerig is nie. Die klem val eerder op heterogeniteit en die tesis self word 'n betekeningsspel tussen uiteenlopendhede: 'n *bricolage*¹⁷ van literêre teorieë, geskiedsfilosofie, semiotiek, poststrukuralisme en psigoanalise.

My retrospektiewe blik op en *her*-besinning oor die verlede met die oog op verlossing en *her*-stel wat tegelyk ook die rol van taal (voorstelling) insluit, word deur die gedagtes en perspektiewe van beide Friedrich Nietzsche en Walter Benjamin gemotiveer. Beide Nietzsche en Benjamin handhaaf beskouinge dat die verlede vanuit die *hede* benader moet word en dat die *her*-voorstelling daarvan - dit is die nuwe gebruik van die oue vir die *nou* (Benjamin se *nu* of *Jenzeit*s as Messiaanse tyd) - kwaliteite van verlossing en *her*-stel inhou wat waarde vir die hede asook die toekoms beloof. Alhoewel ek nie in hierdie studie die teorieë van Nietzsche en Benjamin direk en deurgaans met my eie werk in verband bring nie, bevestig die besprekings van Michel Foucault, Jacques Derrida, Julia Kristeva en andere die genealogiese verbintenisse met die eersgenoemde twee.

Friedrich Nietzsche se beskouing dat taal slegs skyn om die ware werklikheid te kan weergee, motiveer die uitgangspunt van hierdie studie dat taal in 'n estetiese

¹⁷ 'n Spel met bestaande fragmente van betekenis (Kearney 1994:13).

of metaforiese verhouding tot die werklikheid staan.¹⁸ Vir Nietzsche is die vreugde van die verbeelding daarin geleë dat dit ou gedagte-wêreld kan afbreek om nuwe kombinasies beeldpatrone te konstrueer wat ons dan moet herken as 'n illusie en as die onjuiste metaforiese aanduiding van ons bestaan in die wêreld. Hiervoor benodig ons 'n sekere estetiese ingesteldheid en 'n poëtiese taal wat hy beskryf as

... an intimacy transference, a sort of halting, stammering translation into an entirely foreign language: for which purpose we need a freely *poeticising*, a freely inventive *middlesphere* and middle faculty (my kursivering) (Nietzsche in Stern 1978:69).

Jacques Derrida en Julia Kristeva sluit onder andere aan by Nietzsche se vergelyking met die lewe as vrou en moeder en met waarheid as 'n dans van die sluier, wat plek inruim vir spel, verskil en die *ander* - belangrike aspekte waarby hierdie ondersoek aansluiting vind.¹⁹ Nietzsche se kunsopvatting waarin Apollo (die strewe na individualiteit en vormgewing) en Dionusos (die strewe na mistieke eenwording met die bron van die lewe) *versoen* in die vorm van tragiese kuns, beklemtoon die *dualiteit* van kuns wat ook die psigiese hierby insluit.²⁰ In hierdie versoening van teenstellings maak Dionusos dit moontlik om menslike pyn en leed te verlig deur insig te bied in die waarhede wat *onder* voorkoms en oppervlaktes geleë is. Die transformatiewe aard van Dionusos maak dit moontlik om die lewe en die self te verander en sodoende te word wat jy moet wees.

¹⁸ Nietzsche (1979:84) se bekende dictum oor die waarheid lui: "What then is truth? A movable host of metaphors, metonymies, and anthropomorphisms: in short, a sum of human relations which have been poetically and rhetorically intensified, transferred, and embellished, and which, after long usage, seem to a people to be fixed, canonical, and binding. Truths are illusions which we have forgotten are illusions; they are metaphors that have become worn out and have been drained of sensuous force, coins which have lost their embossing and are now considered as metal and no longer coins".

¹⁹ Sien Nietzsche se '*Vita femina* (Life is a woman)' in *The gay science* (1974:271-272). Sien ook Alison Ainley 'Ideal selfishness: Nietzsche's metaphor of maternity' in David Krell *et al. Exceedingly Nietzsche: aspects of contemporary Nietzsche interpretation* (1988:116-130) en Jacques Derrida *Spurs: Nietzsche's styles* (1978). Sien veral Nietzsche se *Philosophy and truth* (1979) vir sy opvattinge oor waarheid, illusie en kuns.

²⁰ Vir Nietzsche se opvattinge oor die estetiese, sien Friedrich Nietzsche *The birth of tragedy* (1967); Salim Kemal *et al. Nietzsche, philosophy and the arts* (1998); Johan Degenaar 'Art as celebration of language' in *Art and the meaning of life* (1987:1-29). Dieselfde opstel verskyn ook as 'Nietzsche's view of the aesthetic' in *Die Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Wysbegeerte*, 1985 4(2):39-47. Sien ook Peter Pütz 'Nietzsche: art and intellectual inquiry' (1978:1-32); Mary Warnock 'Nietzsche's conception of truth' (1978:33-63) en J.P. Stern 'Nietzsche and the idea of metaphor' (1978:64-82), aldie in Pasley *Nietzsche: imagery and thought* 1978).

Kuns en die estetiese ervaring word só bevestig as verlossend en lewensvormend:

... it is a transfiguring experience, it demonstrates the constitutive role of art and forming life, of life itself conceived as a process of transfiguration, and hence of the role of the poetic performance in exemplifying existence's deepest reality (Kemal *et al.* 1998:225).

Hierdie ondersoek is ook geskoei op Walter Benjamin se siening dat dit onmoontlik is om die verlede voor te stel soos dit werklik was en ons daarom dus die taak het "to brush history against the grain" (Benjamin 1992:248). Benjamin se historiese materialisme berus op 'n *re*-konstruktiewe beginsel wat verzet bied teen die weergawe van opeenvolgende elemente en eerder daarop ingestel is om skokke en skeidings aan te dui "as it flashes up at a moment of danger" (Benjamin 1992:247). 'n Materialistiese historiografie stuit daardie "configuration[s] pregnant with tensions" om dit in 'n konstellasie of struktuur te organiseer "as a monad" (Benjamin 1992:254)

In this structure he [the historiographer] recognizes the sign of a Messianic cessation of happening, or, put differently, a revolutionary chance in the fight for the oppressed past ... in order to blast a specific era out of the homogeneous course of history - blasting a specific life out of the era or a specific work out of the lifework (Benjamin 1992:254).

Benjamin se belangstelling in die "ruin" as fragment en die sosiaal-politiese *teks*-tuur van kulturele aanhalings en verwysings om sodoende "imaginative resources" te verskaf "for *illuminating* the poetry of the future"; sy verwysing na 'n konstellasie fragmente as 'n *dialektiese* beeld, of "the monadic plurality ... in the representative manifold" as die *denk*-beeld (*Denkbild*); die spel en dialoog tussen teenstellings soos taal tot beeld en die tragiese *stiltes* in die *Trauerspiel* (treurspel); asook sy gebruik van die allegoriese kode "to redeem the past for the

future" (Benjamin 1977:16-24; Harootunian 1996:66), is alles aspekte waarby ek in hierdie ondersoek aansluiting vind.²¹

My ondersoek steun verder op die beskouinge van Michel Foucault, wat die rol van onbewuste kennis en mag by alle voorstellings insluit,²² sowel as Julia Kristeva se teorieë wat - aan die hand van die semiotiese *chora* as 'n heterogene moederruimte - die vroulike met die semiotiese gelykstel en met haar dialogiese materialisme, voorstelling só met die sosiale en die politiese verbind.²³

Hierdie studie vind verder ook aansluiting by Jacques Derrida se kritiek van die Westerse logosentrisme wat voorkeur vir spraak bó skrif stel om verkeerdelik Syn as teenwoordigheid aan te bied. Derrida se begrip *différance* - 'n tekstuele proses wat 'n lees- én skryfstrategie betrek in die skakeling, verwysing en verplasing van betekenis - word deurgaans in hierdie ondersoek gesuggereer. Taal word hier veral as afstand en afwesigheid beklemtoon wat deur middel van spel, verskil en alteriteit (*alterity*) só poog om afstand en verskille te oorbrug.²⁴

In sy artikel 'Nietzsche's view of the aesthetic' (1985:39) definieer Johan Degenaar kuns as "material structured in such a way that it *moves* the imagination" (my kursivering). Hier wil ek byvoeg dat my uitgangspunt in hierdie studie daarop berus dat kuns ook 'n sosiale rol vervul en daarom dus ook van sosiale betekenis sal wees. Lucy Lippard (1983:5) beskryf so 'n kuns as

²¹ Sien Walter Benjamin se 'Theses on the philosophy of history' in *Illuminations* (1970 & 1992); *The origin of German tragic drama* (1977); Terry Eagleton *Walter Benjamin or toward a revolutionary criticism* (1981); Richard Wolin *Walter Benjamin: an aesthetic of redemption* (1982); Susan Buck-Morss *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project* (1990); Michael Steinberg *et al. Walter Benjamin and the demands of history* (1996) en Sigrid Weigel *Body- and image-space: re-reading Walter Benjamin* (1996).

²² Sien Michel Foucault *The archaeology of knowledge* (1972); *The order of things: an archaeology of the human sciences* (1970) en Colin Gordon *et al. Power-knowledge: selected interviews and other writings, 1972-1977* (1980).

²³ Sien Julia Kristeva 'The system and the speaking subject'; 'Word, dialogue and novel'; 'Semiotics: a critical science and/or a critique of science' en 'Revolution in poetic language', almal in Toril Moi *The Kristeva reader* (1986:24-33; 34-61; 74-88; 89-136).

Vir die verband en ooreenkomste tussen Walter Benjamin en dié twee, sien 'Communicating tubes: Michel Foucault and Walter Benjamin' en 'Toward a female dialectic of enlightenment: Julia Kristeva and Walter Benjamin' in Sigrid Weigel *Body- and image-space* (1996:30-48; 63-94).

²⁴ Sien Jacques Derrida se geskrifte *Of grammatology* (1977); *Writing and difference* (1978) en *Dissemination* (1981).

... the transformation of desire into reality, reality into dreams and change, and back again ... I see effective art as that which offers a vehicle for perceiving and understanding any aspect of life, from direct social change, to metaphors for emotion and interaction, to the most abstract conceptions in visual form. Such art is ... being created and communicated within carefully considered contexts. The social element of response, of exchange, is crucial even to the most formalized objects or performances.

Hierdie siening sluit aan by Richard Kearney se beskouing soos hy dit in *The wake of imagination* (1994:366-371) uiteensit, waarin hy 'n poëtiese verbeelding in 'n paradigma plaas waar spel op *kritiese* wyse gehoor gee aan *etiese* kwessies. 'n Wedersydse *interafhanklike* verhouding tussen die etiese en poëtiese dimensies van die menslike ver-beeld-ing "animates and enlarges our response to the *other*" (my kursivering) (Kearney 1994:366). Kearney voer ook aan dat die rol van die onderbewussyn - as die gebied van die verbeelding en die poëtiese (en Kristeva se semiotiese), en as Jacques Lacan se "the discourse of the Other" - plek inruim vir meersinnige betekenis; 'n toleransie vir onbepaaldhede (*undecidability*), asook verskeie moontlikhede van sosiale bestaan. Kearney (1996:371) noem dit 'n "poetics of the possible" waarin verbeelding 'n bevrydende rol speel sodat "art", in die woorde van Ihab Hassan, "may move toward a redeemed imagination" (Hassan in Kearney 1996:371).

In Hoofstuk Een fokus ek op die rol wat herinnering en kultuurgeskiedenis in ons siening van onself en van ander vertolk. Hier toon ek aan dat die verlede altyd bemiddel word deur taalvoorstellings wat op die *her-skepping* van *her-innering* berus. Nietzsche se beskouing dat taal 'n leuen is en dus nie die werklikheid kan weergee nie,²⁵ word duidelik gereflekteer in Pierre Nora se artikel 'Between Memory and history: *les lieux de mémoire*' (1989), wat die terrein van herinneringe sien as 'n doelbewuste investering van kunsmatige en verbeeldingryke voorstelling.

In hierdie studie gaan ek van die veronderstelling uit dat alle kulturele aktiwiteite - soos Michel Foucault aan ons toon - vanuit 'n sekere ideologiese begrip of

²⁵ Nietzsche se beskouing van waarheid beantwoord hy met die volgende vraag: "What then is truth? A mobile army of metaphors, metonymies, anthropomorphisms ... Truths are illusions which one has forgotten are illusions ... worn-out metaphors which have become powerless to affect the senses, coins but merely as metal ..." (Nietzsche in Stern 1978:70).

instelling geskied. Volgens Foucault²⁶ is die mens onbewustelik onderworpe aan 'n positiewe argeologie of kennisorde wat deur verskeie magsverhoudinge onderskryf word,

... subjugated knowledges ... that have been disqualified as inadequate to their task or insufficiently elaborated: naïve knowledges, located low down on the hierarchy, beneath the required level of cognition or scientificity (Foucault 1980:82).

Om aan te toon op watter wyse my werk verbind is met hierdie diep strukture van herinnering en kennis, en op watter wyses onself 'n matriks van inskripsies is, verwys ek na David Krell se term 'enigmatologie' soos hy dit in sy studie *Of memory, reminiscence, and writing: on the verge* (1990) gebruik. In hierdie hoofstuk bring ek ook Foucault se genealogie - soos hy dit van Nietzsche ontleen en wat by Benjamin se historiese materialisme aansluiting vind - in verband met my eie genealogiese metode as 'n ondersoek na die vroulike lyn van *her*-koms in verhouding tot *ander*.

In Hoofstuk Twee rig ek dié ondersoek aan die hand van W.J.T. Mitchell²⁷ se teorieë wat beeld en teks aantoon as 'n interaksie tussen oneweredighede wat in 'n noodwendige verhouding tot mekaar staan. Die verskille wat tussen beeld en teks bestaan is nie slegs formeel van aard nie, maar is grondig verbind met ideologiese verskille wat in die praktyk na vore tree soos ons dit aantref tussen vertel en vertoon; tussen die sprekende self en die waarneembare *ander*, tussen sensoriese kanale, tradisies van voorstellings en die vorm van die ervaring self. Hierdie dialektiek, onderlinge samewerking, wisselwerking, kruising, en skakeling van visuele en verbale dissiplines dra by tot die heterogene aard van enige voorstelling wat die aanskouer by die lees van verskeie tekste betrek. Hier gee ek ook 'n omskrywing van die term intertekstualiteit en bied 'n fyner intertekstuele kyk en lees van een van my werke.

In Hoofstuk Drie rig ek my fokus op skryf en teken as aktiwiteite wat verband hou met beeld en teks en as tekenaar gee ek aandag aan wat Martine Reid in die

²⁶ Sien Michel Foucault *The archaeology of knowledge* (1970) en Colin Gordon et al. *Power-knowledge: selected interviews and other writings, 1972-1977* (1980).

²⁷ Sien W.J.T. Mitchell *Iconology: image, text, ideology* (1986) en *Picture theory: essays on verbal and visual representations* (1994).

inleiding tot *Boundaries: writing and drawing* (1994:1) beskryf as “that timid counterpart, problematic opposite, and unacknowledged twin: drawing”. Hier dui ek nie slegs die verband tussen skryf en teken aan nie, maar voer met die hulp van Bernard Vouilloux se artikel ‘Drawing between the eye and the hand (on Rousseau)’ (1994) en Serge Tisseron se artikel ‘All writing is drawing: the spatial development of the manuscript’ (1994) aan dat teken ’n taalgebaar is wat spruit uit behoeftes wat in die menslike psige setel.

In *Drawing today: draughtsman in the eighties* (1990) laat blyk Tony Godfrey - soos ook Bernice Rose in haar onderskeie publikasies *Drawing now* (1976) en *Allegories of modernism: contemporary drawing* (1992) aandui - dat teken, in ’n dialektiese verhouding, beide die intellek en die sintuiglike by hierdie psigologiese inskripsieprosesse betrek. Hierdie beskouinge ondersteun my uitgangspunt enersyds dat kennis en insig nie slegs by wyse van eensydige, rasionele, logiese stellings en empiries-gefundeerde teorieë bereik word nie, maar eweneens ook die onderbewussyn, subjektiewe assosiasies en sintuiglike ervarings daarby betrek, en andersyds, dat die intellek en die serebrale ook ’n rol speel in kwessies rondom beeld- en tekenpraktyke.

Die tekening (of kunswerk) bestaan as pikturale teks of tekstuele beeld; as idee én as materiële objek wat in die spel van betekening tegelyk aanspraak maak op die intellek sowel as sintuiglike en subjektiewe ervaring. Die *interafhanklike* verhouding tussen teks en beeld toon ’n soortgelyke *interafhanklike* verhouding as tussen die serebrale en die sintuiglike en tussen kennis en ervaring. Die analogie wat kuns met die werklikheid stel, die wyse waarop dit eendersheid in die andersheid soek en ons voor die onsigbare en die onnoembare te staan bring, dring op die mens se subjektiewe en intuïtiewe aanleg aan. Hierdie spirituele dimense in kuns maak ruimte vir wording en bemagtiging, waarin beide kognitiewe kennis én sintuiglike ervaring dus ’n rol speel.

In hierdie hoofstuk toon ek ook op watter wyse my werk - in ooreenstemming met kontemporêre tekenkuns - nie slegs ’n uitgebreide en *inter-dissiplinêre* gebied²⁸ (wat met intertekstuele ruimtes ooreenstem) betree nie, maar self ook ’n

²⁸ Soos Bernice Rose kontemporêre tekenkuns in *Allegories of modernism: contemporary drawing* (1992) beskryf.

heterogene inskripsieproses insluit. Om aan te toon dat my teken/skryfproses gemoeid is met die skep van 'n multidimensionele en antropomorfe ruimte waar liggaam, landskap en droom kruis, steun ek hier op die teorieë van W.J.T. Mitchell in *Landscape and power* (1994) en Lucy Lippard in *Overlay: contemporary art and the art of prehistory* (1983). Wat veral van belang is hier, is dat die benadering om déúr die liggaam te skryf - as 'n vroulike skryfwyse soos onderskeidelik deur Hélène Cixous en Julia Kristeva voorgestel word - dit moontlik maak om op 'n speelse en poëtiese wyse meersinnige ruimtes te skep wat oorheersende binêre teenstellings, en patriargale toe-eiening en ont-eiening kan ondermyn om só plek in te ruim vir die *ander*.

In Hoofstuk Vier fokus my ondersoek op die rol en funksie wat metafoor, simbool en die teken (*sign*) in my werk as mito-poëtiese en allegoriese strukture vertolk. In haar artikel 'From symbol to sign' (1986) ontbloeit Julia Kristeva die materiële en heterovalente aard van die *teken* wat deur middel van 'n reeks sinchroniese (ruimtelike en metaforiese) en diachroniese (temporele en metonimiese) skakelings *inter*-ruimtes van *be-teken*-ing skep wat by Jacques Derrida se begrip van *différance* aansluit.

Die dubbele aard en strukture van metafoor, simbool, die teken én allegorie word onthul as verdeelde eenhede of inklusiewe skeidings waarby die onderbewussyn as alteriteit en as die *ander* in 'afwesigheid' teenwoordig is. In hierdie hoofstuk bespreek ek die wyse waarop die allegoriese skakeling²⁹ van materiële (Kristeva se semiotiese) tekens die onderbewussyn en die alteriteit in my werk betrek in die skep van speelse, poëtiese en meersinnige ruimtes. Hier toon ek aan dat die struktuur van die teken en allegorie beweging fasiliteer wat Michael Riffaterre (1984:143) as 'n mitiese animasie beskryf, wat betekenis van 'n mikro- na 'n makrovlak verskuif en wat transformasie op 'n simboliese en metafisiese vlak moontlik maak.

Die struktuur van ons eie taalkonstruksies maak dit dus vir ons moontlik om kontradiksies, afstand en *ander*-heid te oorbrug. Deur teenstrydighede teenoor mekaar te plaas, forseer ons ons sintuie om na parallelle te soek, om op so 'n

²⁹ Allegoriese skakeling berus - net soos Kristeva in haar analise van die teken aandui - op die interseksie en projeksie van die metaforiese as op die metonimiese as. Sien Joel Fineman 'The structure of allegorical desire' (1981).

wyse *nuwe* betekennisse te kan skep. Heterogene tekste en die meersinnige spel van taal betrek die *inter*-subjektiwiteit van die bewussyn, wat só die mens van monismes en die eensydige feitelike bestaan van die rede verlos, sodat ons ook op hierdie wyse die *ander* in die self kan *her*-ken.

Herinnering, geskiedenis en identiteit

No one can become what he cannot find in his memories (Jean Améry in Young 1993:1).

The quest for memory is the search for one's history (Pierre Nora 1989:13).

Historical reality, however, is only encountered in our attempts to define our relationship to our past, in our attempt to "write ourselves" by writing history (F R Ankersmit).

Die vermoë om te onthou is 'n lewensbelangrike aktiwiteit waarsonder die mens nie kan bestaan nie. Dit stel die mens in staat om eenvoudige, alledaagse take te verrig, onself te herken en die verlede met die hede te skakel, en bied ook, volgens Andreas Huyssen (1994:9), die moontlikheid om 'n toekomsvisie en -verwagting te vorm. Dit is onmoontlik om aan identiteit te dink sonder om ook die verlede tot daardie identiteit in oorweging te bring, soos Marita Sturken in haar boek *Tangled memories* (1997) aandui:

Memory forms the fabric of human life ... it establishes life's continuity; it gives meaning to the present, as each moment is constituted by the past. As the means by which we remember who we are, memory provides the very core of identity (Sturken 1997:1).

As 'n kognitiewe bemagtiging, is herinnering 'n wyse van wees (syn). Maurice Halbwachs³⁰ het aangetoon hoe ons herinneringe deur sosiale verhoudings en interaksie met die wêreld gevorm word en kollektiewe herinnering en geskiedenis dus op so 'n wyse deel word van persoonlike herinnering. Die verlede word altyd in die een of ander vorm aan ons en deur ons aan ander voorgestel. Hierdie voorstellings van die verlede - as taal- en beeldkonstruksies - word deur die

³⁰ Sien Halbwachs *The collective memory* (1980); sien ook Hutton (1993:73-90) en Tonkin (1992:98-112).

mens self geskep en is dus alreeds interpretasies waaraan mense sekere betekenis heg. Ons begrip van die verlede en van die wêreld is ten nouste vervat in die betekenis wat ons aan tekstuele voorstellings gee en maak herinnering as voorstellings van die verlede, soos Elizabeth Tonkin met reg sê, "medium as well as message" (1992:112). Ons is almal tegelyk draers én makers van geskiedenis; historiese teks sowel as skrywers van historiese teks; 'n terrein waar praktiese bewussyn diskursiewe bewussyn word; waar die hede en die verlede, die publieke en die persoonlike, en feit en fiksie kruis.

Hierdie hoofstuk het ten doel om eerstens 'n motivering vir my eie herinneringswerk aan te bied en laastens om aan die hand van Friedrich Nietzsche en Michel Foucault se genealogiese benadering, die aard en wyse van my konfrontasie met die verlede in perspektief te bring. Die hoofdoel van hierdie hoofstuk is egter om aan te toon op watter wyse my werk 'n matriks van tekste is; 'n terrein waar persoonlike en kollektiewe herinnering kruis en my eie verhaal as 'n palimpses³¹ oor die verhaal van die sosiale liggaam geskryf word. Grense tussen die private en publieke verlede vervaag. Aangeleenthede en stories van sosiale belang vermeng met persoonlike ervarings en alledaagse gebeure terwyl die verlede en hede ook mekaar interpenetreer, soos R.L. Stevenson se woorde illustreer: "... the past is myself, my own history, the seed of my present thoughts, the mould of my present disposition" (Stevenson in Tonkin 1992:1).

'n Nuwe beskouing van geskiedenis integreer nie slegs verskeie benaderings en dissiplines by geskiedskrywing nie, maar betrek ook feitlik elke dimensie en aktiwiteit van die mens, wat 'n verskeidenheid vorms en style van voorstellings uitlok (Burke 1991:3;20).³² Dié nuwe benadering is nie slegs gemoeid met die gebeure en besluite rondom veldslae, verdrae, helde en leiers nie, maar as 'n "history from below" sluit dit, soos Juri Lotman dit stel, "the *poetics* of the

³¹ Palimpses verwys na 'n perkamentrol waarvan die ou skrif afgekrap is en opnuut weer oorgeskryf is. Ook reskrip. (HAT 1994, s.v. 'palimpses'). Onder palimpses verstaan ek dat die ou skripsie nooit heeltemal uitgewis kan word nie en dat bestaande elemente deurslaan en vervleg met die nuwe inskripsie.

³² Vir dié nuwe benadering sien Peter Burke *New perspectives on historical writing* (1991) wat na aanleiding van die Franse *la nouvelle histoire* die term "*the new history*" gebruik; Alan Munslow verwys in *Deconstructing history* (1997) hierna as dekonstruktiewe geskiedenis wat hy met die linguïstiese wending (*linguistic turn*) verbind, terwyl Elizabeth Tonkin in 'History and the myth of realism' (1990) verkies om die woord geskiedenis met 'n breër, beskrywende frase te vervang as "*representations of pastness*". Volgens Tonkin (1990:27) is alle geskiedenis dan ook mites.

everyday" in - die stemme, stories en alledaagse ervarings van doodgewone mans én vroue (my kursivering) (Lotman in Burke 1991:5;11). Die byhaal van hierdie mikro-narratiewe en Hayden White se uitgangspunt dat alle voorstellings van die verlede - as (hi)stories - 'n "linguistic and poetic act" is, dra by tot die uitwissing van verdere grense tussen die fiktiewe en die feitlike (Munslow 1997:71).

As *her*-inneringswerk, as *her*-oorweging van, en 'n terugblik op die verlede wat die natreksel van spore en die *her*-skryf en *her*-voorstel van hierdie verlede behels, beskou ek my werk ook as 'n tekstuele praktyk. In hierdie hoofstuk bepaal ek my egter by herinnering as engrammatologie - David Krell se term vir die inskripsie van ervaring op die psige van die mens - en Michel Foucault se argeologie as die diep linguistieke strukture en sosiale herinneringe wat mense se optrede en denke onbewustelik bepaal. Dit is eers later in hierdie studie dat ek die mitologiese aspekte van my voorstellings van die verlede - as 'n simboliese skryfpraktyk; as 'n gestruktureerde metaforiese *re*-skripsie; 'n ritueel wat gerig is op die skep van moontlike simboliese waardes en betekenis - van naderby beskou.

Herinnering: 'n innerlike noodsaaklikheid

In sy boek *Camera lucida* (1984:65) sê Roland Barthes: "History is hysterical: it is constituted only if we consider it, only if we look at it - and in order to look at it, we must be excluded from it." Hiermee dui Barthes aan dat die verlede eerstens slegs bestaan as voorstellings wat ons self skep en tweedens dat dit as afstand, anders en verwyderd is van die hede. Enige voorstelling impliseer in elk geval andersheid en afstand (*difference*). Wat ek egter ook in Barthes se woorde verskuil vind, is dat skeiding, verandering en vervreemding, voorstelling en verbeelding van die verlede noodsaak.

Vir my het die implikasies van die apartheidsregering en die onthullings tydens die Waarheids- en Versoeningskommissie 'n skeur en verwydering met die verlede gebring en 'n smet op my Afrikaanse identiteit en ervaring gelaat. Ek het daarvan bewus geraak dat dinge verander het en dat Afrikanerskap nie langer kon ooreenstem met my vroeë ervarings van wie en wat ek is nie. Hierdie vervreemding is verder versterk deur die verandering in my fisiese omgewing.

Die verskuiwing van 'n landelike omgewing na 'n stedelike omgewing, die verwydering en diaspora van 'n vroeëre bestaanswyse het die vlaktes en bossieveld, die klipkoppies en geploegde lande as 'n vêraf verlede gekontrasteer teenoor die beboude landskap, teerstrate en lamppale van my huidige omgewing.

Volgens Pierre Nora (1989:5) het die verval van die landelike leefwyse 'n verandering in die aard van herinnering teweeggebring, wat veroorsaak het dat herinnering na die middelpunt van die letterkunde, die filosofie en die sielkunde beweeg het.³³ Hy voer aan dat so 'n verandering 'n duidelike verskuiwing vanaf die historiese na die simboliese en die sosiale na die individuele behels wat die verskuiwing vanaf die objektiewe boodskap na die subjektiewe ontvangs van die boodskap impliseer, asook 'n verskuiwing aandui vanaf die blote herhaling van gegewens na wat Nora noem "*rememoration*". Soos hy ook verduidelik, is die gevolge hiervan omvangryk:

The total psychologization of contemporary memory entails a completely new economy of the identity of the self, the mechanics of memory, and the relevance of the past (1989:15).

Die verskuiwing van 'n landelike na 'n stedelike omgewing verg 'n totaal nuwe leefwyse. Om maar een voorbeeld te noem, kortstondige en oppervlakkige verhoudings met vreemdelinge verplaas die diepgaande verbintenisse wat in 'n landelike omgewing oor verskeie generasies gevorm is. Herinnering is nie meer alomteenwoordig nie. Dit is hierdie afwesigheid van tradisionele herinnering wat volgens Pierre Nora (1989:16) aan elkeen die noodsaaklikheid gee om te onthou; die verantwoordelikheid om op individuele wyse wat hy noem "*the trappings of identity*" te bewaar. Op 'n manier is dit herinnering self wat onthou word, want, sê Nora, tradisie het geen ander geskiedenis buiten sy eie herinnering nie as om dít te onthou, dat jy Joods, Frans (of Afrikaans) is.

³³ Nora verwys hier meer spesifiek na die verval van die landelike wêreld aan die einde van die negentiende eeu in Frankryk en die werke van Henri Bergson, Siegfried Freud en Marcel Proust (1989:15).

Post-herinnering (postmemory)

Roland Barthes het ook verder geskryf:

Is History not simply that time when we were not born? ... [T]he life of someone whose existence has somewhat preceded our own encloses in its particularity the very tension of History, its division (1984:64;65).

Die verlede wat ek onthou behels nie slegs rondom die werklike gebeure waarin ek myself bevind het nie, maar vermeng en verstrengel met stories en voorstellings van 'n *ander* verlede wat my voorafgegaan het. Ek het grootgeword met vele vertellings oor die vroeëre jare waarvan die belangrikste gebeurtenisse seker die Boereoorlog, 1933 se Groot Droogte en, tot 'n mindere mate, die Depressie was. Hierdie was almal traumatiese gebeurtenisse waarby ek uitgesluit was, maar deur die vertellings aan my het dit my in so 'n mate betrek dat dit en alles wat daarmee saamgaan ankerpunte vir my bestaan geword het. Die hoofkarakter in hierdie verhale was my oumagrootjie, wat tydens die Boereoorlog gedurende die Vrystaatse winter geboorte geskenk het in 'n afgebrande plaashuis, 'n kind begrawe het en met uiterse vernuf steeds daarin kon slaag om die konsentrasiekamp vry te spring en in die veld te oorleef. As erfgenaam van hierdie stories, het dit my op 'n vreemde wyse die versekering gegee dat ek enige trauma sal kan trotseer. Vir my het dit ook die betekenis van grond verander, vanaf blote eiendom na iets veel meer en groter as dit.

In haar publikasie *Family frames: photography, narrative and postmemory* (1997:22) gebruik Marianne Hirsch die term *postmemory* as 'n wyse om die komplekse proses van kulturele herinnering te verstaan. Volgens Hirsch is post-herinnering (*postmemory*) verwant aan kwessies soos diaspora, temporele en ruimtelike afstand en verwydering. Post-herinnering is 'n spesifieke vorm van herinnering wat deur diep persoonlike verbintenisse en generasie-afstand onderskei word van eie herinnering. Post-herinnering handel oor die voortsetting van herinnering en die *her*-voortbring (Nora se *rememoration*) van *her*-inneringe vir individue of groepe wat in tyd en ruimte, of een of twee generasies verwyderd is van die bron.

Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by

the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can neither be understood nor recreated (Hirsch 1997:22).

James Young (2000:15) beskou post-herinnering as "a received history ... a narrative hybrid that interweaves both the events of history and the ways they are passed down to us". Volgens hom weerspieël post-herinnering ook herinnering self. Beide herinnering en post-herinnering is as prosesse waarby vertelling en verbeelding betrokke is, ewe gekonstrueerd en bemiddeld. Hirsch (1997:22) beskou post-herinnering as 'n baie spesifieke soort herinnering en van besondere belang in die hedendaagse kulturele arena. Post-herinneringe is nie verbind tot die voorwerp of bron deur die blote terugdink aan die gebeure, plek of voorwerp nie, maar word juis bemiddel deur die *her*-skepping daarvan in een of ander vorm wat op verbeeldingryke wyse met betekenis gevul word. Die betekenis van post-herinnering, wat Hirsch as "powerful" beskryf, is veral geleë in die feit dat dit gekonstrueerd is: "Post-memory ... need not be absent or evacuated: it is as full and as empty, certainly as constructed, as memory itself" (1997:22).

Andrea Liss³⁴ se gebruik van die term *postmemory* dui weer veral op die verhouding tot en bemiddeling van herinneringe soos sy daarna verwys wanneer kunstenaars verwyder is van daardie gebeure wat hulle *her*-voorstel, of kunstenaars se verhouding tot en reaksie op die gevolge en invloede van daardie ervarings en gebeure wat hulle *her*-verbeeld. Uitbeelding van die verlede, dwing die kunstenaar om ag te slaan op haar spesifieke artistieke verbintenis tot post-herinnering; om nie slegs bedag te wees op die wyse van *her*-ondersoek nie, maar ook op die wyse waarop die verlede self in *her*-oorweging gebring word (Sturken 1999).

Post-herinnering, as 'n tweedegenerasie-herinnering, is gefragmenteerd. Dit is die oorblyfsels van herinnering en laat heelwat dowwe en onsekere kolle, wat Henri Raczymow (1994:98) daartoe lei om die term *mémoire trouée* of *memory shot through with holes* te gebruik. Volgens Pierre Nora (1989:17) beweeg hierdie *distance-memory*, soos hy dit noem, ons van 'n sigbare na 'n onsigbare verlede; van 'n vaste en soliede na 'n gebroke verlede; van 'n verlede wat

gesoek is in die kontinuïteit van herinnering na 'n herinnering onderworpe aan die diskontinuïteite van die geskiedenis. Die verlede het so ver van ons verwyderd geraak dat ons dit slegs as die radikale *ander* kan ken. Daarom, volgens Nora, kan ons dus nie langer van 'oorsprong' praat nie, maar wel van 'geboortes'. Die verlede is so ver verwyderd dat ons dit nou moet *her*-skep. En dié *her*-skepping neem altyd die een of ander vorm aan.

Bemiddeling

Volgens Jean Baudrillard is 'n beeld of voorstelling, vir alle praktiese doeleindes, die werklikheid. Stephen Owen wys ook daarop dat ons soms geneig is om herinnering as die werklikheid te aanvaar: "As we read the writings of memory, it is easy to forget that we do not read memory itself but its transformation through writing" (Owen in Burke 1989:101). Post-herinnering se belang vir die hedendaagse konteks is juis daarin geleë dat dit selfbewustelik 'n re-konstruksie is, soos James Young weereens aantoon:

... individuals cannot share another's memory any more than they can share another's cortex. They share instead the forms of memory, even the meanings in memory generated by these forms ... (Young 1993:xi).

In sy boek *Present past: modernity and the memory crisis* (1993:109;110;345) beklemtoon Richard Terdiman telkens die feit dat herinnering nie 'n kopie of reproduksie van die oorspronklike gebeurtenis is nie, maar wel 'n voorstelling. Die verlede opsigself dra geen betekenis nie. Dit is slegs eers wanneer ons die verlede in een of ander vorm voorstel³⁵ dat betekenis daaruit geskep word. Die vorm wat aan die verlede gegee word is nie 'n natuurlike verskynsel nie, maar 'n subjektiewe en sosiale struktuur. Dit is dus reeds 'n interpretasie.

³⁴ Sien Andrea Liss *Trespassing through shadows: memory, photography & the Holocaust* (1988) Minneapolis: University of Minnesota Press.

³⁵ Vir die ontwikkeling van die verskillende bemiddelingsvorme van herinnering in etniese en primitiewe samelewings, wat wissel vanaf mondelinge vertellings, sang, beeld en geskifte tot elektroniese herinnering, sien Jacques Le Goff *History and memory* (1981:51-99). Le Goff verwys ook na M.T. Clanchy se studie oor die oorgang vanaf gememoriseerde herinnering tot die geskrewe dokument gedurende die middeleeue in Engeland. Clanchy beweer dat dit nie soseer die gebruik van skrif is wat geskiedenis en herinnering beïnvloed het nie, maar wel die verandering in die aard en funksie van skrif vanaf die gewyde skripsie van religieuse en liturgiese manuskripte tot dié van 'n sekulêre, alledaagse praktyk (Le Goff 1981:132).

Die spesifieke vorms³⁶ en wyses waarop herinnering en geskiedenis voorgestel word, bepaal watter soort betekenis ons daaraan kan heg en dus ook die aard van ons ervarings wat ons daaruit put. In sy boek *The texture of memory* (1993:viii) sê James Young: "By bringing different formal qualities to bear on memory, every 'memorial text' generates a different meaning in memory". James Young (1993:2) sowel as Peter Burke (1989:101;102) is van mening dat die motiewe vir herinnering en dus die re-konstruksie van herinneringe in die een of ander vorm nooit suiwer of onskuldig is nie. Doelbewuste herinneringswerk is pogings om ander se herinneringe te vorm met die doel om hulle van iets te oortuig.

Herinneringe word nie in 'n vakuum gevorm nie. Die stories en legendes wat uit die verlede aan my vertel is, was nie slegs opsigself rekonstruksies van gebeure nie, maar het ook saamgeval met die verandering en die totstandkoming van ander historiese realiteite. Teen die tyd dat ek gebore is, was die Nasionale Party aan bewind. Swart Nasionalisme was teen blanke politiek in verzet terwyl ons op skool Republiekdag gevier het, die Vrouemonument jaarliks besoek het en die luisterryke verhaal van Die Groot Trek aangehoor het. Intussen is die media deur die apartheidsregering beheer. Die voorstellings van die verlede - hetsy formeel of informeel - en die konteks waarin dit gevorm en oorgedra word veroorsaak dat die prosesse betrokke by die vorming en konstruksie van herinnering kompleks verwikkeld is tussen die private en die publieke, die persoonlike en die kollektiewe, die historiese en die politiese sowel as die estetiese.

Veel later, om verder by te dra tot my teks van herinnering, volg beelde van plakkerskamp-ontruimings, bevreesde skoolkinders in Soweto en verhale uit die Waarheids- en Versoeningskommissie. Dit is onmoontlik om die verlede wat nou besig is om te vervaag, volgens die ou ideale te herroep. Die werklikheid het al

³⁶ Sien Peter Burke se artikel 'History as social memory' (1989:97-113) vir 'n bespreking van verskillende vorms van die oordrag van sosiale herinnering, soos onder andere die mondelinge tradisies wat weereens 'n herlewing ondergaan met die klem op die simboliese aspekte van die narratief; die skryf van *memoirs*; beelde wat na die sogenaamde *art of memory* verwys wat ook herdenkingsbeelde, medaljes, grafstene, ens. insluit; rituele aksies as her-uitvoerings van die verlede soos herdenkingsdae en -optogte met die doel om herinneringe te vorm asook plekke of ruimtes - 'n oorblyfsel van die Klassieke herinneringskunste van die Renaissance - wat die plasing van beelde op strategiese plekke behels sodat dit in verband met 'n spesifieke plek gebring kan

meer gefragmenteerd geraak en kan dus nie aan die hand van een dominante en monolitiese beginsel verduidelik word nie. Volgens Richard Terdiman (1993:22;70) is die verlede nou finaal verby. Al wat ons nou het, is voorstellings. "Representation as remembrance foregrounds the fact that experience *is* always *other* than it was: inevitably and constitutively *historical*". Volgens Pierre Nora (1989:17) verander elke ding nou in 'n moontlike indikasie, 'n spoor, 'n sinspeling van geskiedenis.

... for it is difference that we are seeking, and in the image of this difference, the ephemeral spectacle of an unrecoverable identity. It is no longer genesis that we seek but instead the decipherment of what we are in the light of what we are no longer (Nora 1989:17;18).

Om die verlede te ken, moet dit opgespoor, nagevolg, *her*-skryf en *re*-konstrueer word. Die verlede word verplaas deur *her*-skepping en *her*-voorstelling. Op 'n manier dui die voorvoegsel *her* hier op 'n soort begin (soos Nora se geboortes), wat Edward Said as volg beskryf: "Beginning is making or producing *difference*; but difference which is the result of combining the *already-familiar* with the fertile novelty of *human work in language*" (my kursivering) (Said in Pollock 1996:208).

Landskap: lieux de mémoire

Pierre Nora (1989:19;22) meen dat herinnering aan plekke en terreine verbind is terwyl geskiedenis weer met gebeure verbind is. Hy onderskei tussen hierdie terrein van herinnering, wat hy *lieux de mémoire* noem en wat verbind is met direkte bronne wat doelbewus geskep is (soos 'n wet of 'n kunswerk) weens 'n begeerte of 'n wil om te onthou, en dié van *lieux d'histoire* - 'n tydperk se nalating van indirekte bronne, sonder onderskeid. As kunswerke en landskappe sien ek my werk as *lieux de mémoire* - 'n terrein wat doelbewus deur taal geskep is wat 'n *inter*-spel tussen herinnering en geskiedenis; gebeure en vertellings; feit en fiksie; droom en realiteit betrek.

My vroeë herinneringe gaan meesal terug na my kinderjare as plaaskind in die Vrystaat. Dit is veral herinneringe aan die landskap waarin ek grootgeword het -

word. Maurice Halbwachs (1980) en Jacques Le Goff (1981) se studies sluit ook musiek en sang as herinneringsvorme in.

die reuk; die kleur en tekstuur van die grond; die stiltes en geluide; 'n stootsel klippe en 'n klompie bome; 'n hoogtetjie of laagte wat die landskap in 'n *plek* verander het. Hier het 'n skynbaar ongekompliseerde lewe om grond, werk en tradisies gedraai en dit is hier waar die plaaswerk, vrouehandwerk, vertellings en stories vir my ineenervleg is.

In sy boek *Landscape and memory* (1995:10) trek Simon Schama die oorsprong van die woord *landschap* na tot by die Nederlande, waar 'n volk uit nood en met ingenieursvernuif daadwerklik uit die vloed-areas 'n land vir hulle *skep*. 'n Landskap bestaan nie as suiwer, ongeskonde natuur nie, maar as natuur waarby die mens tussenbeide tree en ingryp. Die aarde is die mens se enigste habitat en sy is noodwendig daarop aangewese, dus is dit voor die hand liggend dat die mens dan wel ook 'n spoor en 'n holte sal nalaat.

Die mens oefen sy kultuur op die aarde uit. Landskappe is dubbelsinnig. Dit is beide natuur én kultuur en kan nie van mekaar geskei word nie. Landskap - as beide natuur én kultuur - dui op daardie verbintenis en verhouding tussen die mens en sy habitat, die mens as subjek en die natuur as materiële objek (Cosgrove 1984:13). Die impak van hierdie verbintenis het egter oor die afgelope eeu kritieke afmetings begin aanneem wat wissel van die mens se vervreemding van die natuur tot waar die aarde, aan die hand van die mens, algaande meer die slagoffer geraak het. Lynn White meen dat hierdie eerste intervensie in die natuur reeds gedurende die sewende eeu gekom het en wel in die vorm van die tuig-en-hamas-ploeg waarna hy verwys as: "The 'knife' [that] attacked the land" (White in Schama 1995:13).

Volgens Denis Cosgrove (1984:14-15), verander hierdie intervensie van die mens in die natuur - as die kollektiewe poging om die fisiese omgewing te verander - die landskap na 'n sosiale produk. Hy voer ook aan dat 'n landskap 'n ideologiese konsep is waardeur mense betekenis aan hul onderskeie voorgestelde verhoudings tot die natuur gee en waardeur sosiale rolle ten opsigte van die uiterlike natuur op dubbelsinnige wyses aan ander gekommunikeer word. As 'n konstruksie - as 'n subjektiewe komposisie van die wêreld - is 'n landskap nie bloot die wêreld wat ons sien nie, maar is dit verbind aan die breë kulturele en historiese strukture soos sosiaal-politiese prosesse,

wat 'n landskap - bedek in verskeie lae van betekenis - eerder die wyse maak waarop ons die wêreld sien.

It represents a way in which certain classes of people have signified themselves and their world through their imagined relationship with nature, and through which they have underlined and communicated their social role and that of others with respect to external nature (Cosgrove 1984:15).

Op gepaste wyse noem Simon Schama (1995:12) die landskap 'n teks waarop die mens sy merke maak; 'n teks waarop generasies, van geslag tot geslag, herhaaldelik hul obsessies neerskryf. Marvyn Samuels dring weer daarop aan dat die mens *outeurskap* van die landskap moet aanvaar aangesien die landskap nie deur onpersoonlike en onbewustelike magte voortgebring word nie, maar die gevolg is van individue wat in bepaalde kontekste landskappe skep (Cosgrove 1984:36).

Die mens beklee nie slegs die landskap met simboliese en kulturele betekenis deur die transformasie van die materiële omgewing nie, maar ook deur die verskeie vorms van voorstellings van die natuur soos dit in die kunste voorkom - wat duidelik gekonstrueerd is. Die kunstenaar se uitbeelding van 'n toneel vanuit 'n sekere "point of view" sluit ook haar eie posisie in die groter sosiale konteks in, wat volgens Cosgrove (1984:17;18) nie die dieper simboliese dimensies en betekenis van spesifieke kulturele en historiese gegewens kan vermy nie. Betekenis word dus van buite af - deur die mens self - aan die natuur gegee, wat dit dan kultuur maak. Landskappe, as simboliese konstruksies van die mens, impliseer dié dubbelsinnigheid, dat die mens ook gevoelsinhoude projekteer, wat weer psigologiese reaksies by die mens ontlok. Simon Schama (1995:14) voer aan dat die landskaptradisie as gedeelde kultuur op 'n ryk neerslag van mites, herinneringe en obsessies gevestig is, maar lig terselfdertyd dié teenstrydigheid uit dat dit in geen woud, rivier of heilige berg gevind kan word nie, behalwe in die mens self. "Landscapes are culture before they are nature; constructs of the imagination projected onto wood and water and rock" (Schama 1995:61).

In sy boek *Social formation and symbolic landscape* (1984:19) onderskei Denis Cosgrove tussen die emosionele band wat die individuele buitestaander met 'n sekere gebied of landskap mag handhaaf, en dié van die binnestaander. Die

buitestaander is geneig om 'n landskap bloot as 'n visuele vorm waar te neem, waarteenoor die binnestaander se werk, familie en gemeenskapslewe integreer en versmelt met die omgewing.

The composition of their landscape is much more integrated and inclusive with the diurnal course of life's events - with birth, death, festival, tragedy - all the occurrences that lock together human time and place. For the insider there is no clear separation of self from scene, subject from object (Cosgrove 1984:19).

Volgens Edward Relph is die mens hier "[an] existential insider" en die landskap 'n dimensie van haar bestaan. Hy voer aan dat die woord *plek* in die konteks van binnestaander meer toepaslik is as die woord *landskap* (Relph in Cosgrove 1984:19). As 'n terrein van herinnering is my werk verstrengel in alledaagse gebeurlikhede, werk, stories, legendes, mites, drome, liggaam, plek, self en ander. Die landskap - die plek - is as't ware, soos Relph uitwys, vir my ook 'n dimensie van my bestaan.

Pierre Nora (1989:18) beskryf *lieux de mémoire* as beide eenvoudig en dubbelsinnig, natuurlik en kunsmatig, as konkrete sensuele ervaring en ontvanklik vir "the most abstract elaboration". My werk vind aanklank by Nora se *lieux de mémoire* waar die materiële terrein, die kunswerk, met rituele en 'n verbeeldingryke simboliese aura beklee word. 'n Terrein waar herinnering en simboliese aktiwiteite gelyktydig saambestaan (1989:19).

Naas my herinneringe aan die seisoenale ploeg en plant, seepkook, vrugte inlê en slagtery, het ek ook in die landskap grootgeword met stories oor my oumagrootjie, wat die konsentrasiekamp gedurende die Boereoorlog vrygespring het. Dit is rondom matriargale etenstafels en tydens die rituele van kouse stop, knope aanwerk en naaldwerk doen dat ek haar stories - sonder huis, maar as 'n trekker en vlugteling oor 'n kaalgebrande landskap - aangehoor het. Sy was nie meer net my voorgeskiedenis nie. Sy het die gees van die land geword. Ek kon haar sien in 'n dowwe voetpad; op dié plekke in die landskap wat 'n mens uit soveel moontlike plekke sou uitkies om 'n wyle te vertoef en dit te merk as *rusplek*. Sy het die *landschap* verander na *parerga* - die Italiaanse ekwivalent van die Hollandse landskap, maar met dié verskil dat *parerga* die bondgenoot is - die kring vir mites en heilige inskripsies (Schama 1995:10).

Dit is egter onmoontlik om tyd te stop en vergetelheid te vermy. Geen *lieux de mémoire* kan die geestelike vermaterialiseer en 'n stabiele toestand van betekenis bewaar sonder om uiteindelik in *lieux d'histoire* te verander nie. Dinge verander, geskiedenis en politiek gryp in en daarom, volgens Pierre Nora, kan *lieux de mémoire* slegs daarin bestaan indien dit die kapasiteit het vir metamorfose; 'n kapasiteit om eindelose en onvoorspelbare vertakings voort te bring sodat dit gedurigdeur nuwe betekenis en herinneringe kan herwin (1989:19).

Die landskap is ook nie onskuldig nie. Naas ons eie stories, herinneringe en mites bestaan daar egter ook *ander* narratiewe. In hierdie selfde landskap waar ek neig om die herinneringe daarvan aan myself toe te eien - saam met die grond wat braak lê; saam met die span van grensdrade; saam met die ryg van die naald; in 'n land waar die vet skoon van die kailings geskep word en die loog van die seep geskei word - in hierdie selfde land is dit ook die narratief van die *ander* wat nou in my geestesoog bly steek.

Soos Pierre Nora se *lieux*, beskou ek my werk as 'n terrein waar herinnering en geskiedenis verwickel is in 'n spel met die persoonlike en die publieke; die veranderlike en die onveranderlike; die heilige en die onheilige; die verlede, hede en toekoms, en kan ek Nora se beskrywing vir sy *lieux de mémoire* as "mixed, hybrid" en "mutant" (1989:19) ook van toepassing maak op my eie werk. Dit is hierdie dubbele identiteit - 'n *mise en abîme* - wat dit moontlik maak om op hierdie landskap onbepaalde en veelvuldige terreine af te teken, elk met sy eie begrensinge, horisone en repertorium van aaneenskakelings (1989:20).

In die voorafgaande gedeelte het ek (met die ondersteuning van Pierre Nora) aangetoon dat afstand, vervreemding en trauma 'n innerlike noodsaaklikheid by die mens wek om die verlede te *her-skep* om sodoende nuwe waardes en betekenis aan die verlede te kan heg. Hierdie verlede - as *begin* - is nie die verlede self nie, maar 'n *re-konstruksie* in *taal* wat herinnering 'n simboliese plek of ruimte maak en dus so die moontlikheid skep om betekenis te genereer. Die materiële aard en samestelling van hierdie *plek* - as 'n voorstelling of verbeelding in die een of ander vorm - genereer nie slegs spesifieke betekenis nie, maar dra daarmee saam ook by tot die aard van die ervarings wat met hierdie herinneringe gepaard gaan. Aangesien *lieux de mémoire* - in my geval

die materiële kunswerk as *plek* en wat, soos ek later in hierdie ondersoek sal aantoon, transendeer tot *poëtiese ruimte* - in die eerste plek nie geskep is om die verlede onvoorwaardelik op te roep nie, moet dit as 'n *soepel ruimte* verskeie moontlike vertakings van ervarings kan moontlik maak om op so 'n wyse te verhoed dat geen bepaalde betekenis as geskiedenis gefikseer word nie.³⁷

In die voorafgaande gedeelte suggereer ek dat die sosiale omgewing as die *ander* of die teenoorgestelde van die self bestaan en dat die onbewuste werking van ideologie³⁸ betrokke is by voorstellings wat die mens maak. In die gedeelte wat volg, toon ek aan op watter wyse onbewuste kennis en mag - wat deur onderliggende sosiale strukture daargestel is - die mens se denke en optredes bepaal en op watter wyse dit uiting vind in my werk.

Herinnering: onderworpe kennis

Gary Gutting (1994:12) verduidelik op watter wyse Michel Foucault in sy boek *The archaeology of knowledge* aanvoer dat die werklikheid deur 'n reeks konseptuele strukture, onderworpe aan 'n sisteem reëlmatighede, onderspan

³⁷ Later in hierdie studie verbind ek die poëtiese - as 'n soepel ruimte - met 'n vroulike skryfwyse.

³⁸ In *Iconology: image, text, ideology* (1986) maak W.J.T. Mitchell ons daarop attent dat die woord 'ideologie' dubbelsinnig is: die ortodokse beskouing is dat ideologie 'n valse beskouing is, 'n sisteem van simboliese voorstellings wat die historiese omstandighede of oorheersing deur 'n spesifieke klas reflekteer en dien om hierdie historiese karakter en bevooroordeeldheid jeens klas as natuurlik en universeel te verdoesel. Die ander betekenis van ideologie dui bloot op die waardestrukture wat realiteit en enige voorstelling sou deurdring. Dit beteken dat niks en niemand vanuit 'n posisie buite ideologie optree nie. In haar artikel 'The politics of interpretation' (1982) *Critical Inquiry*, 9(1), September:259-278, onderskei Gayatri Chakravorty Spivak tussen 'n "monolithic Marx[ist]" opvatting aangaande ideologie (wat onder Mitchell se eerste beskrywing hierbo resorteer) en 'n "broader notion of ideology ... [a] conceptual framework within a more extended and heterogeneous field"; "the notion of norms in structural functionalism"; as "value" en as 'n "central value system." As deel van hierdie sentrale waardesisteem voeg sy ook "the unconscious as a continuous and homogeneous part of the mind that is simply not conscious" by. Sien ook Elizabeth Wright (1995, s.v. 'ideology') en John B. Thompson (1994:5-11) wat 'n onderskeid tref tussen ideologie as "the interrelations ... [and] interplay of meaning and power" as 'n integrerende deel van die alledaagse lewe en as "a creative and constitutive feature of a social life which is sustained and reproduced, contested and transformed, through actions and interactions which include the ongoing exchange of symbolic forms", en dié van 'n Marxistiese beskouing wat dit met mag en illusie verbind.

word.³⁹ Volgens Foucault, is hierdie matriks van tekste by wyse van 'argief' (en nie *arche* of oorsprong nie), die intellektuele onderbewussyn en die netwerk magsverhoudings wat aanleiding gee tot diskursiewe praktyke. Diskursiewe praktyke is die ordelike strukture wat die samelewing daarstel waarvolgens mense optree en dié punt van skakeling van dit wat 'n mens sê en doen volgens die reëls en redes wat 'n mens self aan gegewens toeskryf (Hacking 1986:28; Flynn 1994:29-30).

Hierdie sisteme word op 'n onbewustelike wyse deur die mens self geskep. Niemand weet van hierdie mag en van hierdie kennis nie. Diskoerse en praktyke vervleg in duidelik geartikuleerde formasies en tree onbewustelik op. Dit geld as kennis in enige spesifieke tydperk (Hacking 1981:28). Die mens tree dus altyd vanuit 'n sekere ideologie op en alle argumente, optredes, voorstellings en verbeeltenisse sluit dus ook die sosiale strukture in waarvolgens ons leef. Die feit dat selfs die realiteit sosiaal gekonstrueerd is, maak enige objektiewe kennis onmoontlik (Munslow 1997:120-122).

In sy inleiding tot die boek *Perspective as symbolic form* (1991:8) toon Christopher Wood aan dat Erwin Panofsky reeds in die vroeë 1920's die sosiale aard van die linguistiese teken en die onlosmaakbare verhouding wat tussen teks en wêreld bestaan, besef het. Panofsky het 'n samelewing se algemene ruimtelike ervaring en die ervaring in die konstruksie van ruimte in kunswerke met 'n spesifieke *Weltanschauung* (wêreldbeskouing) gekoppel (1991:15;17). Hy het 'n tydperk se gebruik van perspektief⁴⁰ in kunswerke as 'n soort 'venster' beskou waardeur 'n samelewing se persepsies van die wêreld duidelik sou blyk:

Antique perspective is thus the expression of a specific and fundamentally unmodern view of space ... Antique perspective is furthermore the expression of an equally unmodern conception of the world (Panofsky 1991:43).

³⁹ Vir kritiese besprekings van Foucault se benadering en historiese metodes, sien Ian Hacking 'The archaeology of Foucault' en Arnold Davidson 'Archaeology, genealogy, ethics' in *Foucault: a critical reader* (1986:27-40;221-233); Gary Gutting 'Michel Foucault: a users's manual' en Thomas Flynn 'Foucault's mapping of history' in *The Cambridge companion to Foucault* (1994:1-27;28-46); David Shumway 'Archaeology and genealogy' in *Michel Foucault* (1989:94-113). Sien ook Michel Foucault 'Nietzsche, genealogy, history' in *The Foucault reader* (1984:76-100).

⁴⁰ *Perspectiva* - Latyn vir 'om deur te kyk' of "seeing through" (Panofsky 1991:27).

Die gebruik van 'n rooster is feitlik alomteenwoordig in my werk. Die geheelformaat van die werk word saamgestel deur die afsonderlike velle papier wat dit as 'n ruitekaart konstateer. Die skakeling tussen die onderskeie velle papier word nie verdoes nie, maar gee doelbewus mee tot 'n netwerk van kleiner en nog meer ineenverweefde roosters (Fig. 1). Hierdie matriks verwys na die verskeidenheid tekste en onbedagte reekse konfrontasies waaruit die sosiale omgewing saamgestel is en in my werk suggereer dit ook die verweefsel van historiese gebeurtenisse, politieke opvattinge en psigologiese aspekte as 'n materiële toestand wat mense se optredes bepaal.

Anders as perspektief wat elemente in verhouding tot sekere punte bepaal, ontbeet 'n rooster enige konvergensie van lyne en staan alle elemente, kruisings en posisies dus relatief tot mekaar. As 'n soort oorlegging oor die prentvlak suggereer die rooster nie slegs verhoudings oor die wydte nie, maar ook in diepte wat as 'n soort konstellatie 'n veelvlakigheid en komplekse struktuur van verhoudings aandui.

Die gebruik van hierdie roosterelemente verwys ook na ander latente betekenisse. Die rigiede en ongenaakbare opleg van riglyne wat die prentvlak domineer en verdeel, dra vir my ook die stem van outoritêre oorheersing. Die bewuste skakeling van twee dele (velle papier) (Fig. 2) en die inleg van die roosterelement wat nou ingebed in die grondlaag lê (vergelyk Fig. 1), is duidelik gevolg wat die skeiding en verdeling in ons land teweeggebring het: apartheidsreëls in die *tabula rasa* van die land. Die enkelbladsy as enkel fragment (Fig. 3) van die rooster - soos dit gevind word in die reeks werke waar teks teenoor gevonde voorwerpe geplaas word - dra nie slegs die poëtiese elemente van alledaagse eenvoud en ongesmuktheid nie, maar ook die eng bekrompheid, hardkoppigheid en nougesette weë van dink en doen van die Afrikaner.

Die woord 'matriks' vervat konsepte wat in die sosiale politiek, die wiskunde, die geologie en die selleleer voorkom. Dit is 'n woord met meervoudige betekenisse waarvan ek een groep breë betekenisse teenoor 'n ander groep breë betekenisse⁴¹ in die besonder wil uitlig: dié van bindmiddel, grondlaag,

⁴¹ Hierdie is 'n onderskeid wat ekself tref.

voedingsbodem en kweekplek wat vir my na die aarde verwys teenoor ander na-aanverwante woorde - moedervorm, baarmoeder, gietvorm en moedergesteente⁴² - wat na die vrou verwys. Die woord matriks beskryf nie slegs 'n verhouding of 'n gegewe nie, maar is self die kruising van meersinnige en veeldoelige betekenis. Die matriks in my werk verwys na beide die onderliggende kennis- en magsverhoudings, die aarde én die vroulike liggaam. Dit is aarde, liggaam, kennis en terrein van herinnering ineen.⁴³

Savoir

Michel Foucault gebruik die Franse woorde *connaissance* (knowledge) en *savoir* (to know) wat onderskeidelik vir kennis van die oppervlak (*connaissance*) staan teenoor *savoir* wat as die raamwerk onderskei word wat volgens hom sin verskaf aan die oppervlak-kennis. *Savoir* is die *diepte*-kennis wat bepaal watter uitdrukkings waar of vals sal wees (Hacking 1986:30). Die kennis van *Power/knowledge*⁴⁴ is die *savoir* of diepte-kennis.

Die matriks van kruisings soos dit in my werk voorkom, is nie bloot op die oppervlakte van die werk aangebring nie, maar lê ingekeep in die papier as fisiese ondersteuning. Die herhaaldelike vou, oorvou en striem van die papier en die kneus van die lymlaag ontbloot lyne wat meer absorberend is vir ander materiale soos die olie en houtskool wat ek daarop aanbring. Die olie trek in die vesels in en die matriks lê nou ingebed in die struktuur van die papier (vergelyk Fig. 1). Selfs die herhaaldelike platstryk van die papier slaag nie daarin om van die voue ontslae te raak nie. Hierdie proses transformeer die oppervlak van die papier - waarvan die karakter as dun en oppervlakkig waargeneem word - tot iets dieper - waarvan die voue en skaduwees (Fig. 4) suggereer dat 'n sekere ruimte

⁴² Bosman (1984, s.v. 'matrix') bied dié lys woorde aan as moontlike Afrikaanse vertalings vir die Engelse woord *matrix*. Vir ander betekenis sien ook HAT (1994, s.v. 'matriks') en die *Oxford advanced learner's dictionary* (1995, s.v. 'matrix').

⁴³ Soos ek reeds aangedui het, bespreek ek die matriks weer op 'n latere punt in hierdie studie.

⁴⁴ Ek gebruik die titel van Foucault se essay *Power/knowledge* hier as 'n term vir die matriks mags- kennis- etiese en politiese tekste waarna verwys word. Volgens Foucault word alle geskiedenis onderskryf deur magsverhoudings. Sien Colin Gordon (ed.) 1980. *Power-knowledge: selected interviews and other writings 1972-1977*. (Sussex: Harvester); Joseph Rouse 'Power/knowledge' in *The Cambridge companion to Foucault* (1994:92-114) en Thomas Flynn *Foucault's mapping of history* (1994).

in beslag geneem word. Die blote oppervlak van die ondersteuning gee mee tot *savoir* - die grondlaag; die voedingsbodem; die moedervorm; - die diskursiewe verhoudings en magte van die onbewuste.

Diep herinnering

Sigmund Freud se psigoanalise lewer 'n belangrike bydrae tot die vorming van verskillende perspektiewe en benaderings in hedendaagse kulturele teorieë. Sy konsep van die onderbewussyn as onversoenbaar met die bewuste syn plaas die klem op dubbele betekenis en fragmentasie. Wanneer Saul Friedlander tussen algemene, alledaagse gedagtenis en *diep* herinneringe (*deep memory*) onderskei, is laasgenoemde die onderdrukte herinnering van die onderbewussyn. Diep herinnering is daardie gedagtenisse wat in wese onuitspreeklik en onverbeeldbaar bly - dit wat voortgaan om te bestaan as onverwerkte en onopgeloste trauma wat net buite die bereik van betekenis bly en nie geartikuleer kan word nie (Hutton 1993:72; Young 2000:12).

Aangesien geen kennis sonder herinnering kan bestaan nie, is dit my beskouing dat *savoir* ook die herinnering van die onderbewussyn sal insluit. In Sigmund Freud se taal kan daar slegs toegang tot dié donker, ontwykende wêreld verkry word deur middel van simboliese taal. My werk is in 'n groot mate gemoeid met herinneringe van die onderbewussyn, die onuitspreeklike en die onverbeeldbare. Die papier waarop ek werk ondergaan 'n aantal hardhandige prosesse. Die gladde oppervlak van die papier transformeer in so 'n mate dat dit die kenmerkendheid van papier verloor en 'n karakter van 'n proses begin aanneem - 'n simboliese proses, sinoniem met die proses waarop dit wat ons sien, hoor en bewustelik en onbewustelik ervaar, vorm gee aan ons gees.

Tabula rasa

In sy publikasie *Of memory, reminiscence, and writing: on the verge* (1990:16) vergelyk David Krell herinneringe met engrammatologie - die inskripsie van ervarings as herinneringe in die liggaam en psige van die mens. Die gedeelte wat volg verkry ek van David Krell se studie waarby ek aansluit om daarmee aan te toon dat my werk nie 'n illustrasie of bloot 'n beskrywing van herinneringe is

nie, maar op watter wyse my werk die substansie van herinnering aanneem soos dit in die mens se liggaam en psige beslag vind.

Volgens Krell het die Westerse model vir herinnering reeds vóór Sokrates beslag gevind as die beeld van 'n stempel (*typos*) of 'n stilus wat in die wasagtige oppervlakte van die bewussyn of gees van die mens ingeprent of ingegraveer word (1990:3). *Typos* is afgelei⁴⁵ van die werkwoord *typtó* en beteken om te slaan, te dryf en te kap. Dit sluit ook die effek in wat so 'n hou of toegepaste druk tot gevolg het en is daarom dan ook tipies of ken-merk-end van die merk-aksie. *Ho typos* is die afdruk wat gemaak word deur 'n seëlring; die stempel op 'n muntstuk of 'n indruk, spoor of snylyn. Dit sluit ook die kerf van 'n beeld in reliëf asook die afgietsel én die gietvorm in (1990:24). Die woord stilus wat gebruik is om in wastablette mee te skryf is van *grapheion* (*hé graphis*) afgelei en sluit die volgende betekenis in: 'n borduurmaald, beitel, graveerinstrument en 'n graaf, terwyl die werkwoord *graphó* die volgende betekenis insluit: om te krap, te skraap, te merk, te teken, te graaf en te ploeg⁴⁶ (1990:16).⁴⁷

David Krell (1990:3,4,25) verwys verder na Plato se geskrif *Theaetetus* waarin hy die siel van die mens met 'n wastablet vergelyk en herinnering beskryf as die tipografie van beelde wat ingeprent is op die wastablet van die siel - die geskenk van Mnemosyne aan die mens. Volgens Sokrates is die siel 'n "dik en goeie wastablet". Wat ons sien, hoor, ruik, proe en voel, en selfs dit wat ons dink, is die opdringing en holtes van die stempel; is die seëls en die stilusse en wat Krell die "cutting edge of our experience" noem (1990:14). Hierdie ervarings en herinneringe is vir Sokrates helder en 'teenwoordig' in die hede.

⁴⁵ Ek gee David Krell se volledige weergawe van die oorsprong en moontlike betekenis van *typos*, aangesien dit nie slegs hiër vir my van belang is nie, maar later in die studie weer na vore tree.

⁴⁶ J. Hillis Miller (1992) voeg die betekenis 'om te ploeg' toe tot die betekenis van *grapheion*. Die Afrikaanse vertaling spitgraaf en graaf sluit vir my baie duidelik aan by *hé graphis* en *graphó*.

⁴⁷ Krell (1990:24) verbreed ook die etimologie van die woord 'tipografie' (as 'n kombinasie van *typos* en *grapheion*) deur dié begrippe tot 'karakter' uit te brei - die resultaat wat al hierdie indrukke, inskripsies en insnydings het op die materiaal waarop dit uitgeoefen word. Dieselfde reeks betekenis tree weereens na vore, naamlik *kharassó* - skerp punt, inkeep, voor (*furrow*), krap of stamp; *kharax* - skerp pen, paal, entstok, steggie en snykant van 'n gravure. *Kharaktér* (*kharagma*), is beide graveerder, graveerinstrument, stempel, matrys of snyblok, die gegraveerde merk en die indruk in een. Dit is om dié rede dat dit met letters as karakters geassosieer word - as 'n replika van die oorspronklike. Die analogie wat skryf en skrif hier met identiteit en herinneringe stel, is een wat die onderskrif van hierdie tesis ondersteun.

Krell toon ook aan dat herinnering reeds vir Aristoteles 'n vreemdsoortige teenwoordigheid is in dié sin dat die ding waarna verwys word, teenwoordig is in die afwesigheid daarvan. Net soos die wastablet die indruk van 'n seëlring ontvang sonder om die metaal of goud waarvan die ring gemaak is te ontvang, is herinnering van die oorsprong geskei en is herinnering teenwoordigheid van die verlede, of teenwoordigheid van dit wat afwesig is. En anders as Sokrates s'n, is Aristoteles se wastablet volgens Krell "a muddy, earthy, gritty slab of wax" (1990:16). Herinneringe is dus nie meer so duidelik en teenwoordig in die hede nie.

As metafoor vir persepsie en herinnering stel Sigmund Freud⁴⁸ die oppervlak waarop die inskripsie in die gees van die mens gemaak word, as onsigbaar voor en vergelyk hy dit met die *Wunderblock (mystic writing pad)*. Die samegestelde dekblad wat die wastablet bedek en waarop daar met 'n stilus geskryf word stem ooreen met Freud se teorieë aangaande die tweeledige sisteem waarop die funksie van herinnering berus, naamlik dat inskripsies agter die perseptuele bewussyn in die onderbewussyn gedeponeer word. Wanneer die tweeledige dekblad, waarvan die onderlaag ook 'n wasblad is, met 'n skuiwertjie van die wastablet geskei word, verdwyn die skrif op die dekblad, maar bly dit behoue op die wastablet (Krell 1990:150-162).

Net soos Sokrates en Aristoteles die mens se gees as ontvanklik vir verskeie indrukke voorstel sodat dit as herinneringe die gees (*tabula rasa*) verander dat dit as't ware 'n reliëf en kontoer begin aanneem, begin die papier-oppervlak waarop ek soortgelyke aksies uitvoer, die aard en eiesoortige karakter van daardie aksies aanneem. Die vou en instryk; die inkrap (Fig. 5) en inkap (Fig. 6); die *frottage*; die imbosseer en embosseer dra elk by tot 'n eie spesifieke kwaliteit wat onderskeibaar is van die ander. Die oppervlak van die ondersteunende materiaal neem die kontoer aan van 'n baie spesifieke ervaring: deur hierdie proses verloor die ondersteunende materiaal die aanwysing 'papier' en transformeer dit tot 'n materiële toestand van diep, ingelegde herinnering. Al die inskripsies is egter nie duidelik nie. Lae houtskool en was verdoesel en bedek die merke (Fig. 7) en net soos by die inskripsies van die onderbewussyn, is dit

⁴⁸ Sien ook Jacques Derrida 'Freud and the scene of writing' in *Writing and difference* (1978:196-231).

die swart en die donker wat die teks daarstel. Dit is die swart en die duisternis wat artikuleer.

Anima materia

David Krell (1990: 24) wys ook op verskeie teorieë wat die verhouding tussen die mens se herinnering, die liggaam en materie in ag neem: Demokritos, grondlegger van die antieke atoomleer, beweer dat die noodsaaklikheid van materie op die beginsel van 'weerstand' en 'houe' of 'botsings' berus, wat veroorsaak dat atome deur 'n ongebonde ruimte sou kon beweeg. Demokritos het ook die standpunt gehuldig dat sig - dit is die mens se vermoë om 'n beeld van iets te vorm - moontlik gemaak word deur die saampersing van atome wat tussen die oog en die voorwerp beweeg. Volgens hom is dit die saampersing van materie wat 'n beeld te voorskyn bring.⁴⁹

My gebruik van houtskool berus nie soseer op konvensionele metodes deur dit as 'n 'tekenstokkie' in te span en 'n tekening te maak wat op die oppervlakte van die papier lê nie, maar eerder om dit by wyse van dwang in die papier in saam te pers. Die inrol en die indruk van die houtskool vlek die papier op so 'n wyse dat dit deel word van die ondersteunende materiaal - net soos herinnering ingebed lê in die dieper strukture en die substratum van die mens se psige. Indien die houtskool herhaaldelik en in groter hoeveelhede saamgepers word, bou dit op en 'groeï' dit tot 'n subtiële en oneweredige reliëf op die ondersteunende materiaal (Fig. 8). Die beeld wat deur die saampersing en druk tot stand kom, neem mettertyd en geleidelik gestalte aan. Dit verwys nie na enige herkenbare voorwerp of figuur nie, maar is tog wel vorm en wel die substansie van herinnering.

Die onbepaaldheid van die vorm, die nuanses in die lae waaruit die vorm opgebou en saamgepers is en die wyse waarop dit in 'n mindere en meerdere mate arbitrêr in die prentvlak verskyn, verhoed dat die vorm stabiliteit aanneem. Dit het die kwaliteit van atome en molekules wat aan die beweeg bly en mettertyd, na gelang van druk en weerstand, sig verhoed of sig deurlaat, of

⁴⁹ Mense wat blind was en later in hul lewe kan sien, kan geen sin maak uit beelde nie en moet as't ware van voor af leer om te sien. Om te kan sien is nie bloot 'n fisiologiese vermoë nie, maar is verbind met 'n komplekse neurologiese proses waarby die 'oog moet kan onthou' om te kan sien.

verwys na herinneringe wat tussen en oor die grense van die bewuste en die onderbewuste beweeg. Die vorm en merke is gelyksoortig aan skommelende atome, die *anima materia* wat volgens Herakleitos se *flux*-leerstelling gedurig aan die beweeg bly (Blackburn 1996, s.v. 'Heraclitus'; Godfrey 1990:98-99). Die toestand van veranderlikheid (*flux*) verhoed dat sekere herinneringe as herinneringe van die onderbewussyn of van die bewussyn geklassifiseer kan word. Herinnering is ook nou verbind met vergetelheid; dit vervaag en soms is dit nie duidelik nie. Soms dring herinneringe ons bewussyn onwillekeurig binne en soms roep ons dit doelbewus op. Die aard van herinneringe neem nie 'n stabiele vorm aan nie en herinneringe is ook nie konstant *teenwoordig* nie. Verder bly toestande wat mense se optredes en denke bepaal ook nie stabiel in 'n samelewing nie. Ons is nie altyd daarvan bewus dat opvattinge die heeltid in 'n toestand van verandering is en 'n invloed op ons eie optrede en opvattinge het nie.

Krell (1990:310) verwys ook na Jacques Derrida se geskrif *Cinders* (*Feu la cendre*) waarvan die naam in Afrikaans as 'n kool vuur vertaal kan word en waarin Derrida aanvoer dat herinnering 'n spoor of natreksel (*trace*) is, en dat 'n natreksel weer herinnering is. Vir Derrida is die materialiteit van herinneringe nie geleë in 'n matriks van tipografie en ikonografie nie, maar verander die wastablet tot as. Natreksels en spore is by beide as en was ter sake. As, of kool bevat spoorelemente wat volgens Krell op so 'n wyse as monumente van mikroskopiese afmetings bewaar bly en dus die duur en soliditeit van die merke of tekens van herinnering aansienlik verminder. Krell beskryf die woord *cendre* as

... an "immemorial image" of something unspeakably remote, something "there" rather than "here," "down there" or "back there" as a lost memory ... of something that never was present. Ash both preserves and loses the trace. Preserves it through all the heat of incineration, holocaust, immolation, and passion; loses it in the chill of all things ill-fated, fugitive, fled, defunct (1990:311).

Houtskool is ook 'n sintetisering of versmelting van as en vuur. Dit is ineenvetrand; dit is nie meer wat dit was nie, maar is smeulend met 'n belofte. Die gebruik van houtskool in feitlik al my werk is doelbewus. Houtskool word gevorm wanneer stompe en takke by wyse van 'n brandstapel of verbrandingsoond verbrand word. Die assosiasie met verwoestingstaktiek, 'n

verskroeiende aarde en doodsrutuele, maar ook landboumetodes en suiweringsprosesse hang nou saam met die aard en materialiteit in my gebruik van dié spesifieke medium. Die dubbelsinnige betekenis - dit wat in die verbrandingsproses verlore gaan, maar ook dit wat behoue bly - is reeds in die medium self as herinneringswerk vervat.

Liggaam en ruimte

Volgens David Krell (1990:4) is dit vanaf die vroegste tye onteenseglik bewys dat nagedagtenis en herinneringe, mymeringe of aandenking en die oproep van gedagtenisse en geheue oor die verlede, psigosomaties van aard is. Hy dui aan dat herinnering vanaf die antieke tyd, in die moderne era en tot en met die hede nooit oortuigend verklaar kon word binne die tradisionele en binêre opposisies waarin konsepte verdeel word as aktief/passief; verstand/sensasie; denke/materie en liggaam/gees nie. Deur die eeue heen impliseer die Westerse filosofie dat beide die liggaam en die gees betrokke is by die herinneringe van die mens.

Vir Maurice Merleau-Ponty is herinnering ingebed in die belewenis van die liggaam en die vlees van die wêreld. Hy stel die menslike liggaam as 'n *creux*⁵⁰ voor: 'n holte of opening, 'n houer van herinnering (Krell 1990:6). Soortgelyk aan Merleau-Ponty, setel dit wat ek ervaar as diep herinneringe - as die onuitspreeklike en die onverbeeldbare - in die liggaam. Herinnering is 'n sekere sensasie van die liggaam. Die sensasie word ten eerste ervaar as die leemtes net onder die uiterlike vorm van die liggaam, daardie ruimtes wat tussen 'n gietvorm en die afgietsel sou bestaan. Tweedens is dit 'n sensasie van 'n soortgelyke ruimte tussen die liggaam en die aarde waar beide liggaam en landskap gevorm word deur wedersydse aanraking en meegedeelde druk. Die vorm wat aan hierdie herinnering toegeskryf kan word, is dit wat deur die drukking en wrywing van die een op die ander teweeggebring word. Die een impliseer die ander en die een vorm die ander, soos die twee vorms van dié van 'n matrys en die snyvorm.

⁵⁰ *Creux* is verwant aan die woord '*crux*' en die Engelse woord '*crucible*', wat smeltkroes beteken.

Vir Sokrates begin en eindig die woord 'liggaam' met 'n stapel klippe - as die eerste kluis of kelder wat beide die plek van 'n graf aandui en as 'n teken wat ook 'n pad sou aanwys. Die stapel klippe is 'n houer en bewaarder van die sterfling se liggaam en juis daardeur dan ook 'n teken van die mens se siel (Krell 1990:52). Die liggaam in die wêreld en die stapel klippe wat die pad in 'n landskap aanwys is as uiterlike tekens in die wêreld ook tekens van die mens se geestelike bestaan. Dit is deur die *merk* of die uiterlike teken dat ek aantoon: ek is en ek was. En daarmee, met die stapel klippe as die eerste grafsteen wat aandui ek is, ek was gewees, word herinnering (as nagedagtenis) en tyd, lewe, die ander en die wêreld in een teken vervat.

Volgens Merleau-Ponty het die herinnering wat ons konstrueer toegang tot 'n verlede met teenoorgestelde proporsies as dié van ons willekeurige herinneringe. Hy verwys na hierdie 'ander' herinnering as "[the] immense Memory of the world" (Krell 1990:99). Merleau-Ponty is ook van mening dat geen uitbeelding in staat is om herinnering en die inherente aard en transendensie van die verlede met mekaar te kan vereenselwig nie. Ons verhouding tot die wêreld en ook tot die verlede kan slegs toegeskryf word aan "a postural schema that possesses and sketches out a series of temporal positions and possibilities" (Krell 1990:100). Die hede, as toneel van eksistensie en bestaan en as 'n toneel van teenwoordigheid, is 'n sekere unieke posisie as indeks van 'in-die-wêreld-wees' (*being-in-the-world*) (Krell 1990:100). Dié indeks wys na die menslike liggaam as 'n dubbelsinnige seintoestel.

My werk is gemoeid met die verhouding tussen mens en wêreld, oftewel die verhouding tussen liggaam en landskap. Die klipstapel of die holte van die liggaam word in die werk verteenwoordig deur instulpings en uitstulpings (Fig. 9); die samebondeling van merke, hetsy krapmerke (Fig. 10), gate of kaphoue (Fig. 11); die hople grond en pakseltjie klippe (Fig. 12); die deurgestikte naaiwerk (Fig. 13); fluweelpluisies (Fig. 14) en die instriem van die spleet⁵¹ (Fig. 15), die ovaal (Fig. 16) en die sirkel (Fig. 17) as skootvorm. As tekens en aanwysings van die liggaam in die landskap word dit ook tekens van die landskap self (die klipstapel

⁵¹ Die spleetvorm verteenwoordig ook skeuring; 'n breuk; 'n opening wat die teenwoordigheid van die onderbewuste suggereer; die skoot as die deurgang van die moederliggaam na die landskap; 'n insnyding; 'n wond.

is uiteindelik ook 'n merk in en van die landskap). Die grense vervaag en die liggaam, as middelpunt van belewenis van bestaan, verstrooi in die landskap. Dit is hier, in-die-wêreld-wees, in die teks van die landskap, dat ons die spesifieke individualiteit van ons eie bestaan met ander deel.

In die voorafgaande gedeelte het ons gesien dat die werklikheid, soos ons dit ervaar en ook as realiteit aanvaar, 'n sosiale konstruksie is wat kennis- en magsverhoudings insluit wat onbewustelik optree. Dit is dus onmoontlik om inhoud van enige vorm van voorstelling en verbeelding uit te sluit. Die materiële en sintuiglik waarneembare wêreld soos ons dit ervaar, sluit diskursiewe vorme en praktyke in waaraan ons nie kan ontkom nie en wat dus weer op ander wyses in óns voorstellings en verbeeltenisse teenwoordig is.

Enige terugblik op die verlede bevat 'n element van nostalgie. Derrida (1978:292) beweer dat nostalgie 'n begeerte na oorsprong en teenwoordigheid is. In die gedeelte wat volg sal ek aandui dat genealogie nie 'n geskiedenis is wat normaliseer deur oorsprong te soek nie, maar 'n radikale *begin* (metode, instrument) is om diskontinuiteite en verskille na te trek. Anders as die tradisionele Westerse geskiedenis wat poog om gegewens op 'n imperialistiese wyse as universeel te fikseer, is genealogie juis gerig op die ontwrigting van hierdie homogeniteit deur heterogene en soepel vorms en ruimtes daar te stel.⁵²

Geskiedenis: genealogie

Die verlede soos dit aan ons voorgehou is as formele geskiedenis gedurende die apartheidsregering, het voorkeur gegee aan die meestersverhaal van die blanke Afrikaner. In hierdie tradisionele Suid-Afrikaanse geskiedenis vol konflik neem die blanke Afrikaner meesal die sentrale posisie in teenoor 'n *ander*. In konflikte met die *ander* empatiseer hierdie geskiedenis onomwonde met die blanke Afrikaner, wie se posisie óf as verontregting óf seëviering voorgestel is. Dit is 'n

⁵² Sien Alison Blunt & Gillian Rose *Writing women and space: colonial and postcolonial geographies* (1994:1-15); Jana Sawicki 'Feminism and the power of Foucauldian discourse' (1991:161-178) en H.D. Harootunian 'Foucault, genealogy, history: the pursuit of otherness' (1991:110-137).

geskiedenis in diens van 'n ideologie;⁵³ 'n geskiedenis in diens van Afrikanernasionalisme; 'n geskiedenis met daardie eensydige blik waarteen Walter Benjamin in sy 'Theses on the philosophy of history' in *Illuminations* (1970; 1992) as volg waarsku:

Whoever has emerged victorious participates to this day in the triumphal procession in which the present rulers step over those who are lying prostrate. According to the traditional practice, the spoils are carried along in the procession. They are called cultural treasures, and a historical materialist views them with cautious detachment. For without exception the cultural treasures he surveys have an origin which he cannot contemplate without horror ... There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism. And just as such a document is not free of barbarism, barbarism taints also the manner in which it was transmitted from one owner to another (Benjamin 1970:258).

Vir blanke Afrikaners - as erfgename van 'n dominante, eensydige geskiedenis; van verskuilde ideologieë en 'n meestersverhaal wat fascisme in die intiemste voue koester soortgelyk aan die *barbaarse dokumente* waarteen Benjamin (1970:259) waarsku - is dit nodig om dié *kulturele skatte* nie sonder meer te aanvaar nie, maar eerder soos Walter Benjamin aan die hand doen, "to brush history against the grain".⁵⁴

Soos Walter Benjamin en Friedrich Nietzsche, is Michel Foucault ook gekant teen die tradisionele Westerse geskiedenis

[that] seeks the *continuities* of soil, language, and urban life in which our present is rooted ... by cultivating in a delicate manner that which existed for all time, [and] tries to *conserve for posterity* the conditions under which we were born (my kursivering) (Foucault 1984:95).

⁵³ Hier verwys ek na die ortodokse opvatting van die woord 'ideologie'.

⁵⁴ Volgens Walter Benjamin (1970:264;265) verskil sy metode van geskiedskrywing, wat hy materialistiese historiografie (*materialistic historiography*) noem, van 'n universele geskiedenis gerig op 'n einddoel. Hy voer aan dat geskiedenis nie slegs die byvoegsels van gegewens behoort te wees nie, maar op konstruktiewe beginsels moet berus (wat soos Nietzsche en Foucault se *effektiewe* geskiedenis klink), sodat dit daardie konfigurasies in historiese onderwerpe kan stuit waar spanning teenwoordig is. Hierdie spanningseenhede (*monads*), bied die historiese materialis die geleentheid om dié gegewens wat in die verlede onderdruk is, na vore te bring met die doel "to" soos Benjamin dit stel, "blast open the continuum of history".

Hierdie is ook 'n beskrywing wat ek van toepassing kan maak op die tradisionele geskiedenis van Afrikanernasionalisme - 'n geskiedenis wat deur slegs één hoofnarratief te vertel, die vele ander narratiewe uitsluit en verdoesel; 'n geskiedenis wat 'n sluier van waarheid oor foute trek; 'n doek van menslikheid oor gruweldade gooi; 'n geskiedenis wat self 'n bedeksel van *waarheid* is. Foucault se genealogie, wat hy by Nietzsche leen, poog nie om die essensie van dinge te behou en die identiteit van persone vas te stel volgens oorsprong nie, wat Nietzsche "detestable, narrow-minded conclusions" noem (Foucault 1984:95), maar juis om hierdie sekerhede te ontwig met die doel om teenstrydighede na vore te bring deur ons bestaan in die konteks van 'n reeks *ander* en *ineenverweefde* gebeure te plaas.

Vir my is die Waarheids- en Vesoeningskommissie 'n gebeurtenis wat duidelik alle konstante sekerhede omvergooi waarin die Afrikaner Nasionalis geglo en homself⁵⁵ herken het. Die storie van die blanke Afrikaner⁵⁶ is egter hier meesal deur ander *geskryf* en as blanke Afrikaner vind ek dit noodsaaklik om, soos Walter Benjamin dit stel, teen die *grein van geskiedenis* sêlf te gaan kyk en soek na wat ek by die begin gaan aantref. Met my werk poog ek dus om die geskiedenis wat ek in ontvangs geneem het te ontwig en te disoriënteer, om dit wat bekend is, dit wat as vanselfsprekend aanvaar word, weer vreemd te maak sodat daar in 'n nuwe lig ontdekking kan plaasvind. Ek haal Foucault aan:

History becomes 'effective' to the degree that it introduces discontinuity into our very being - as it divides our emotions, dramatizes our instinct, multiplies our body and sets it against itself ... It will uproot its traditional foundations and relentlessly disrupt its pretended continuity ... because knowledge is not made for understanding; it is made for cutting ... its decisive cutting of the roots, its rejection of traditional attitudes of reverence, its liberation of man by presenting him with other origins than those in which he prefers to see himself (1984:88;96).

Genealogie fokus op die wedersydse verhoudings wat daar tussen magsmodaliteite en sisteme van waarheid bestaan (Davidson 1986:224) en

⁵⁵ My gebruik van die manlike voornaamwoord hier is met die doel om die oorheersende, eksklusiewe en patriargale aard van so 'n instelling te onderskei van die meer inklusiewe plurale aard van genealogie.

⁵⁶ Die jammerlike implikasies van Afrikanernasionalisme en die verdere onthullings oor Apartheidsmisdade onderskei nie tussen regse of alternatiewe Afrikaner nie. Die smet klou aan alle blanke Suid-Afrikaners.

impliseer die politieke funksie waarby geskiedenis betrokke is by die ommeswaai van magsverhoudings wat hierdeur gevorm is (Poster 1984:89). Genealogie bied 'n metode en geleentheid vir die Suid-Afrikaanse geskiedenis om weer dit *in-te-skryf* wat uit die geskiedenis *uit-geskryf* is. Dit is nie om betekenis vooruit te loop nie, maar om die verskeie magte, interaksies en sisteme van onderwerping en die gevaarlike spel en stryd om oorheersing aan te dui (Foucault 1984:83). Volgens Harry Harootunian (1991:121;123) is dit juis die doel van genealogie om ongelykhede en dit wat in die verlede verswyg is, na vore te bring - die stiltes en die "*not-saids*" - om dit te bevestig wat nog altyd in afwesigheid tog wel teenwoordig was. Genealogie is intervensie; die ingryping in kontemporêre toestande van oorheersing met die doel om vasgestelde subjektiwiteite op te los sodat 'n verskuiwing in die perspektief van die self teenoor die onbewuste subjek kan plaasvind, en die self in 'n a-simmetriese verhouding tot die ander kan inneem.

Michel Foucault se genealogie en Walter Benjamin⁵⁷ se historiese materialisme is beide geskiedenisse wat uit die ruimtelike perspektief van die hede geskryf word. Harootunian (1991:122) skryf hierdie impuls om 'n geskiedenis van die hede te skryf toe aan die genealogiese impuls om *andersheid* te begryp - wat by kontemporêre magsrituele en politieke tegnologieë van die liggaam⁵⁸ begin - om daardie punte van verskil of diskontinuiteit in die verlede te vind en om so aan te dui op watter wyse daar by kontemporêre verskynsels in die hede uitgekom is.

'n Voorbeeld van artistieke genealogie wat poog om 'n konneksie tussen 'n verskeidenheid uiteenlopendhede te vind, en op so 'n wyse sin uit die verlede vir die hede te skep, word in die werk van die Duitse kunstenaar Anselm Kiefer (Bylae Een) aangetref. My werk vind aansluiting by dié van Kiefer wat eerstens setel in die gemoeidheid en konfrontasie wat beide van ons met die verlede en ons eie kultuurgeskiedenis aanknoop. Hierdie melankoliese obsessie met die verlede verhoed egter nie die ontbloting van oneweredighede nie, maar is juis

⁵⁷ In sy 'Theses on the philosophy of history' (1970:264) skryf Benjamin as volg: "A historical materialist cannot do without the notion of a present which is not in transition, but in which time stands still and has come to a stop. For this notion defines the present in which he himself is writing history".

⁵⁸ Michel Foucault se studies fokus eksplisiet op die oplegging van mag op die menslike liggaam. Sien *Discipline and punish: the birth of the prison* (1977) tr. by Alan Sheridan, New York: Pantheon en *The history of sexuality* (1978) tr. by Robert Hurley, New York: Pantheon.

daarop gerig om veelvuldige gebeure en paradokse uit te lig. Die teenstrydige intervensie in stagnante en gefikseerde voorstellings van die verlede verbreek 'n eensydige, monolitiese geheelbeeld en ontbloom 'n verhouding tot die *ander*. Die aandrang om te onthou, om nie te vergeet nie en om wel ook die *ander*, en die misbruike en die wandade by hierdie herinneringe in te sluit, bied ook so die moontlikheid vir *her*-stel en verlossing van hierdie skuld en verlede.

In my werk soek ek ook na daardie punte van verskil en daardie teenstrydighede wat daartoe aanleiding gegee het dat die blanke Suid-Afrikaner van die *ander* vergeet het; dat daar met soveel snood teenoor die *ander* opgetree is en dat Afrikaner Nasionaliste so absoluut oortuig kon wees van die regverdigbaarheid van hul eie onuitspreeklike wandade. Hierdie ondersoek vind plaas in die ruimte van my werk. Dit is in hierdie ruimte, waar ek na aan die oppervlakte, na aan die aarde en na aan my eie liggaam, die veraf ongemaklikhede soek. Dit is 'n soeke na gebeure, subtile kontoere en verskuiwings; na die smet wat aan die blanke Afrikaner kom klou het; na my herkoms; na wie ek is. Dit wat ek soek, is nie geleë in Afrikanerleiers, veldslae en geloftedae nie, maar in die geskiedenis van sentimente - die voorbehoude, die instinkte en gewetes, soos dit tydens verskillende gebeurtenisse en tye 'n rol vertolk of selfs afwesig is.⁵⁹

Herkoms

Om genealogie voor te stel gebruik Michel Foucault Nietzsche se term 'herkoms', wat anders gedefinieer word as oorsprong of evolusie. Herkoms dui nie hier op 'n stabiele eenheid met eksklusiewe generiese karaktertrekke nie, maar op afkoms as 'n reeks komplekse, ineenvervikkelde gebeure waarvan die enkele subtiliteit en subindividuele merke op mekaar insny om sodoende 'n digte netwerk te vorm wat moeilik te ontrafel is. Volgens Foucault (1984:81) en Nietzsche is daar dus nie meer een oorsprong nie, maar vele beginpogings (soos Nora en Said ook aangedui het). Om herkoms te analiseer moet die

⁵⁹ Dié wenk neem ek van Michel Foucault uit 'Nietzsche, genealogy, history' (1984:76). Volgens Foucault (1984:87) het elke sentiment 'n geskiedenis. Hy dui ook verder aan dat genealogie die geskiedenis van die mens se interpretasies van reëls, wette en gebeure is. "The role of genealogy is to record ... the history of morals, ideals, and metaphysical concepts, the history of the concept of liberty or of the ascetic life; as they stand for the emergence of different interpretations, they must be made to appear as events on the stage of historical process" (1984:86).

genealoog haar van die self disassosieer, die self as 'n leë sintese erken en daardie oorvloed van verlore gebeure, soos die geringste afwykings, ongelukke, valse skattings en berekenings, of selfs algehele ommekerings identifiseer wat aanleiding sou gee tot dié dinge wat steeds vandag na waarde geskat word.

Genealogy is gray, meticulous, and patiently documentary. It operates on a field of entangled and confused parchments, on documents that have been scratched over and recopied many times (Foucault 1984:76).

Hierdie beskrywing aan die begin van Michel Foucault se essay 'Nietzsche, genealogy, history' (1984:79) herinner aan die wyse waarop ek in my werk deur al die ongelykhede, foute en skeurings, tussen verskeidenheid eienskappe soek, raakvat, laat val, weer optel en uitsorteer wat aanleiding kon gee of bydra tot die ontstaan van my spesifieke Afrikaanse ingesteldheid. Wat ek aan die begin van die historiese aanvang vind is nie eenvormigheid nie, maar wat Foucault noem "the dissension of other things ... *disparity*" (my kursivering).

Die fisiese oppervlakte van my werk lees as 'n palimpses van teenstrydige en ineenverstrengelde tekste waar onenigheid en tweespalt die stabiele en eenvormige sekerhede opbreek en oorgaan tot veelvuldigheid. Onsuiver en onversoembare materiale soos vuil motorolie en borduurgare, lyne en vorms wat wissel van huiwerige, onsekere merke tot die wat spreek van mag en oorheersende gewelddadigheid, kruis en oorkruis in my werk, terwyl die eiewillige, opstandige organiese lyne, *pentimenti*⁶⁰ en vorms in stryd verkeer met die ongenaakbare formaliteit en afdwinging van rigiede en patriargale roosterelemente. Die werk gaan oor tot meersinnigheid; tot 'n verskeidenheid onenighede, energieë en geaardhede en verskeie sisteme wat op mekaar insny en teen mekaar wedywer.

Dit is nie slegs die spore en materiale in die werk wat 'n genealogie van veelvuldige teenstrydighede artikuleer nie, maar ook die proses en die wyse

⁶⁰ *Pentimento* beteken om berou te hê - *to repent* - en dui as kunsterm op die kunstenaar se verandering van besluit of die verberging van 'n fout deur dit met 'n ondeursigtige verf toe te verf. Verloop van tyd en veroudering bring mee dat die verf deurskynend raak en dan hierdie eerste stellings laat deurskemer, wat tesame met die regstelling 'n dubbele beeld of skim veroorsaak. Moderne kunstenaars skep doelbewus *pentimenti* deur lyne en vorms op so 'n wyse met verf te bedek dat die onderste merke deurskemer, of by wyse van die latere afkrap van die deklaag (Osborne 1975, s.v. 'pentimento'; Mayer 1969, s.v. 'pentimento'; Smith 1981, s.v. 'pentimento').

waarop my werk tot stand kom: die nougesette uitpak van die papier op die vloer; die lydsame vlek van die oppervlakte met dik, vuil motorolie - vir my die stof sinoniem met smet en sonde. Dit is die proses self wat bydra as die soeke na nuwe vorms wat te voorskyn mag tree: in onbedagte druppels, merke en verspillings; in die opvee, oorvee en herhaaldelike natrek; in die vaswerk en losrafel en die hardkoppige strieming van die papier, word die kunspraktyk self gekonstitueer as 'n temporele en ruimtelike genealogie; as 'n gebeurtenis; 'n ritueel; as 'n simboliese natrek en oor-skrif van die verlede en van myself. Volgens James Bernauer (1990: 94) triomfeer geskiedenis juis deur meervoudighede en verskille te ontbloot en vir Foucault is effektiewe geskiedenis geleë in "the recurrence of difference" - om juis rekenskap te gee deur die spel van verskille en heenwysings wat dit mag ontbloot (Foucault in Bernauer 1990:93).

Samevatting

In hierdie hoofstuk het ek gepoog om onder andere aan te toon op watter wyse herinnering, geskiedenis en identiteit met mekaar ineenverweef is en geïmpliseer dat herinnering en geskiedenis altyd bemiddel word deur voorstellings of uitbeeldings. Richard Terdiman (1993:8) merk op dat beide herinnering en verbeeltenisse aan die hand van simbole en *simulacra* of as 'n soort plaasvervanger funksioneer wat na die afwesige referent verwys. In die lig van die *groter afwesigheid van alles* meen Terdiman, "just as *everything* is representation, *everything* is memory" (1993:8). Volgens Terdiman kan geen enkele en outentieke oomblik enige betekenis genereer sonder die "*re-cognition*" van verhoudings waarmee dit met enige veld verbind is nie - wat tyd en dus ook herinnering betrek (1993:9). Hy wys ons verder daarop dat Baudelaire as 'n metafoor vir herinnering, 'n palimpses voorstel.

The metaphorical substrate for inscription - memory - thus *rewrites* the text that it makes available for rereading. In inscribing, it simultaneously transforms. The point is crucial: the texts of memory are not *copies* but *representations*. They are always overwritten by the process of writing itself (Terdiman 1993:109).

Herinnering is hier 'n spesifieke tegnologie, 'n meganisme wat beide die materiaal én die semiotiese proses vir kunsmatigheid en verandering is.

Herinnering vertoon as 'n dialektiek. Herinnering is 'n vorm wat modaliteite soos tyd en ruimte deel net soos die visuele en die gehoor dieselfde sensoriese kanale deel, en soos beeld en woord dieselfde kodes deel wat terselftertyd ook die narratiewelike en die beskrywende onderliggend begrens. Wanneer 'n kaart van die ruimtelike aspekte van herinneringe met dié van die temporele of tydelike kruis; wanneer die visuele en die verbale gekombineer word, word herinneringe, volgens W.J.T. Mitchell (1994:192), self "imagetext, a double-coded system of mental storage and retrieval". Herinnering neem dus die aard en karakter van 'n komplekse semiotiese teks aan, waarvan die argief sowel as die voorstellings die fisiese en metafisiese kwaliteite van herinneringstekste betrek. James Young (1993:ix) sinspeel ook op dié tekstualiteit, waarna hy verwys as "the texture of memory", wat deur die stippering (*emplotment* soos dit in 'n narratief gebruik word) tussen topografie; die argief; die plek of terrein; voorwerp; vergetelheid; post-herinnering; en die dubbelsinnigheid van herinnering verskillende vlakke van uitvoerende betekenis kan bewerkstellig.

Herinnering beweeg altyd tussen 'n immateriële, spirituele aktiwiteit aan die een kant en versinnebeelding of ikone en grafiese spore aan die ander kant. W.J.T. Mitchell (1994:193) skryf die geneentheid wat herinnering vir modelle soos skryf, skilder, beeldhou, fotografie en drukwerk het, daaraan toe dat herinnering 'n intersubjektiewe verskynsel is, "a practice not only of recollection of a past by a subject, but of recollection for another subject".

Mnemosyne: estetiese herinnering

In sy boek *Mnemosyne: the parallel between literature and the visual arts* (1970:57) verbind Mario Praz die ooreenkomste en die unieke *handskrif* eie aan die verskillende tydvakke wat hy vanaf die Renaissance tot en met die eerste helfte van die twintigste eeu natrek soos dit in die letterkunde en visuele kunste uitdrukking vind, met herinnering. Praz fundeer sy tesis op die siening van Antonio Russi, dat herinnering alle kunste met mekaar verbind. Volgens Russi, bevat elke sintuig, deur middel van herinnering, ook al die ander sintuie. Wanneer dit by die mens se ervaringswêreld kom, pas Russi dieselfde beginsel toe en voer aan dat, deur middel van herinnering, elke kuns ook al die ander kunste insluit. Wanneer gepaardgaande sensasies deur die sintuie herken word,

of 'n sekere geestesingesteldheid deur die kunste uitgebeeld word, is dit nie die sintuie of die kunste wat dit moontlik maak nie, maar wel herinnering.⁶¹ 'n Geestesingesteldheid of die innerlike aard en magte van 'n onderwerp kan slegs deur herinnering na vore gebring word. Russi vervolg: "[Memory] ... is, itself, Art, in which all the various arts are united without residue" (Russi in Praz 1970:57).

Die verlede - herinnering en geskiedenis - het gedurende die laaste helfte van die twintigste eeu na die middelpunt van die artistieke verbeelding beweeg. Die verlede is egter nie bloot 'n tema vir kreatiewe uitdrukking nie, maar vorm self 'n sinkrese met die artistieke praktyk. Soos Pierre Nora aandui, is die grense tussen herinnering en die *ander* onderwerp vaag of reeds uitgewis:

At present the boundary between [memory and history] is blurring; following closely upon the successive deaths of memory-history and memory-fiction, a new kind of history has been born, which owes its prestige and legitimacy to the new relation it maintains to the past. History has become our replaceable *imagination* (my kursief) - hence the last stand of the faltering fiction in the renaissance of the historical novel, the vogue for personalized documents, the literary revitalization of historical drama, the success of the oral historical tale ... History has become the deep reference of a period that has been wrenched from its depths, a realistic novel in a period in which there are no real novels. Memory has been promoted to the center of history: such is the spectacular bereavement of literature (Nora 1989:24).

In haar essay 'Palimpsest history' (1994) verwys Christine Brooke-Rose na hierdie *alternatiewe* geskiedenis as 'n palimpstes-geskiedenis (*palimpsest history*) of magiese realisme (*magic realism*) waar nie slegs feit en fiksie versmelt nie, maar ook die spirituele⁶² en die fabelagtige,

... to stretch our intellectual, spiritual, and imaginative horizons to breaking-point. Because palimpsest histories do precisely that, mingling realism with the supernatural and history with spiritual and philosophical re-interpretation, they

⁶¹ Russi impliseer nie dat een kunswerk bloot in 'n ander kunswerk of die een kunsvorm in 'n ander kunsvorm kan vertaal nie.

⁶² Volgens Christine Brooke-Rose (1994:132;133;135) se essay 'Palimpsest history' bied 'n palimpstes-geskiedenis 'n andersoortige lees, "a poetic, re-creative reading"; 'n allegoriese sowel as psigologiese lees wat oop is vir 'n oneindige reeks interpretasies (soos die Torah vir middeleeuse en Renaissance Kabbaliste). Sy verbind palimpstes-geskiedenis met die herlewing van spiritualiteit "because they [history and religion] are anchored in both ancient and modern history, with its migrations and regenerating mixtures".

could be said to float half-way between the sacred books of various heritages, which survive on the strength of the faiths they have created (1994:137).

Hierdie palimpses-geskiedenis of metafiksie opereer deur 'n komplekse netwerk van intertekstuele kruisverwysings en onvermydelike diskursiewe kontekste (Hutcheon 1991:81). Die onsekere, vae grense en die dubbelsinnige en paradoksale verhoudings wat ek tot op hierdie punt aangeraak het - die hede/verlede; feit/fiksie; persoonlike/kollektiewe; woord/beeld; die spirituele en die materiële - gee aanleiding tot 'n allegoriese lees, waar die een teks deur die ander teks gelees word, waar die een teks heenwys na 'n ander en die een betekenis deur 'n ander vervang word. Hierdie tekstuele spel betrek ook die leser in 'n ruimte tussen die voorwerp en leser/toeskouer wat Victor Burgin beskryf as

... a space made up of endlessly proliferating meanings which have no stable point of origin, nor of closure. In the concept of 'text' the boundaries which enclosed the work are dissolved: the text opens continuously into other texts, the space of *intertextuality* (Burgin 1986:73).

In die volgende hoofstuk konsentreer ek op hierdie semiotiese en tekstuele praktyke soos dit in my werk funksioneer.

Thus everything that is regarded as a thing in itself, as *one*, must be viewed ... as a *complex*. Conversely, everything in a complex must be seen as *part* of that complex: as part of the *whole*. Then we will always see *relationships* and always know one thing through the other (Piet Mondrian in Mattick 1996:70).

In die voorafgaande hoofstuk het ek aangetoon dat die mens altyd taal gebruik om die verlede uit te beeld en dat die ervaring en siening van die verlede bepaal word deur die wyse waarop hierdie voorstellings gemaak word. In hierdie hoofstuk fokus ek op die verhouding en verband tussen beeld en teks deur die kwessies wat hiermee saamhang aan die hand van W.J.T. Mitchell se teorieë na te trek. Die verhouding tussen die visuele en die verbale lei tot intertekste wat ook die interaksie tussen *kyk* en *lees* by intertekstualiteit betrek. In hierdie studie handhaaf ek die veronderstelling dat piktorale kwessies altyd by teks betrokke is en ook die omgekeerde, naamlik dat tekstuele kwessies altyd by beeld en die piktorale betrokke is.

My gebruik van woord en beeld dwing Leonardo da Vinci se eeue-oue *paragone*, die sogenaamde stryd tussen die susterkunste, na vore. Hierdie stryd tussen die letterkunde en die visuele kunste; tussen die verbale en die visuele; tussen woord en beeld; tussen logos en ikoon; tussen teorie en praktyk het veral sedert die laaste helfte van die twintigste eeu 'n ander kleur begin aanneem deur onder andere die pogings van Jacques Derrida om alle binêre opposisies wat logosentrisme daarstel, te dekonstrueer. Hierdie dekonstruksie is nie daarop ingestel om teenoorgesteldes te vernietig of in 'n monisme te verander nie, maar om die teenstellings van mekaar los te maak en in *ander* verhoudings teenoor mekaar te plaas (Culler 1994:150).

Ferdinand de Saussure het aan ons gewys dat dit nie 'n positiewe waarde is wat betekening (*signification*) moontlik maak nie, maar juis verskille. Dié tema, wat

reeds in die voorafgaande hoofstuk teenwoordig was in die vorm van verskille tussen hede en verlede, teenwoordigheid en afwesigheid, feit en fiksie, die persoonlike en die publieke, en tussen die bewussyn en die onderbewussyn, vind ons nou ook tussen die visuele en verbale. Hierdie verskilsverhouding blyk al meer nie een van eweredige teenstellings te wees nie, maar een van interverbintnisse.

Hierdie interverbintnisse dui op 'n dualiteit, 'n *schize* (volgens Martine Reid 1994:4), 'n teenstelling of dubbelkantigheid, 'n skeiding, 'n breuk, 'n chiasmus, 'n teenstrydigheid of 'n paradoks, wat deurgaans op verskillende wyses en vlakke en kontekste deur middel van kruising en wisselwerking die motivering bied vir die skep van veelvuldige verhoudings en meersinnige betekenis.

Voorstelling: beeld en teks

In sy boek *Iconology: image, text, ideology* (1986) bevind W.J.T. Mitchell (1986:43) dat die tekens waaruit ons ons samelewings en kultuur weef, steeds berus op die dialektiek van *ut pictura poesis* - die onderlinge samewerking, vertaling en illustrasie tussen die verbale en die visuele. Wat wél verander in hierdie voorstellings, is die wyse waarop ons dit doen - "the precise nature of the weave, the relation of the warp and the woof" (Mitchell 1986:43).

Mitchell maak ons opnuut daarvan bewus dat ons geen sin uit die visuele beeld kan skep sonder taal nie. Verbeeltenisse van die onsigbare, verbeeltenisse in die geestesoog sowel as die alledaagse kognitiewe herkenning van visuele beelde is altyd aangewese op taal en is dus verbind met 'n linguistiese proses. Mitchell (1986:43) beskryf 'n beeld as "the sign that pretends not to be a sign" wat slegs voordoen asof visuele voorstelling natuurlik en onverwyld teenwoordig is en bloot skyn om nie 'n konstruksie te wees nie.

Hierteenoor is taal weer met beskrywings en metafoor belaa. Onder woorde en onder idees is die verwysing wat in die geestesoog opdoem, 'n beeld, sodat wanneer ons 'n ingewikkelde linguistiese konstruksie verstaan, ons kan sê *ek sien*. Soos Mitchell weereens aan ons uitwys, is daar ook 'n breuk in taal, waar die gesproke woord as die natuurlike betekenaar beskou word en die geskrewe woord as die arbitrêre en kunsmatige produksie van die mens. Die geskrewe

woord, as 'n onnatuurlike en arbitêre teken, onderbreek natuurlike, onverwylde teenwoordigheid met onnatuurlike elemente soos tyd, bewussyn, geskiedenis en *simboliese bemiddeling* (Mitchell 1986:43).

Ons kan dus aanvaar dat die verhouding tussen die visuele en die verbale op die aard en karakter van teenoorgesteldes berus, maar ook terselfdertyd dat die een in die ander vervat is. Mitchell (1986:43) noem hierdie verhouding "the relationship of subversion, in which language or imagery looks into its own heart and finds lurking there its opposite number".

Die uitgangspunt dat beeld die onmiskenbare uiterlike, materiële oppervlak-inhoud is en woord die latente, verborge betekenis wat agter die beeldoppervlakte lê, is 'n moderne beskouing wat grotendeels deur Sigmund Freud se psigoanalise beïnvloed is as 'n wetenskap wat kragtens wette van vertolking die *stom* beeld interpreteer. Hierdie analise wat aanvanklik bedoel was vir die interpretasie van drome, lei tot 'n metode om uit 'n misleidende en onverstaanbare beeldoppervlak 'n verborge verbale boodskap te kan haal (Mitchell 1986:45).

Ludwig Wittgenstein (1997:10) se stellings "... a picture represents a possible situation in logical space" en "... a picture contains the possibility of the situation that it represents", bied egter ander moontlikhede om oor beelde te dink buiten as onverstaanbaar en misterieus. Mitchell (1986:42-6) toon aan dat ons hier te make het met 'n teenoorgestelde rigting, 'n kontra-tradisie van verbale oppervlak na die visie wat aan die ander kant daarvan geleë is; van verbale stelling na "a picture ... in logical space"; vanaf die lineêre resitasie van die teks na die strukture en vorms wat hierdie orde beheer.⁶³ In stede van Freud se *mute image*, kan ons dus eerder aan hierdie welsprekendheid van beelde in die visuele kunste begin dink as "mute poesy"⁶⁴ (Mitchell 1986:116).

⁶³ Vir Wittgenstein se stellings oor beelde, tekens en strukture, sien *Tractatus logico-philosophicus* (1997:5-19).

⁶⁴ Mitchell (1986:116) neem hierdie wenk van Simonides van Ceos, die legendariese grondlegger van die *ut pictura poesis*-tradisie, wat ook gesê het, "painting is mute poesy". Mitchell vergelyk dit weer met Leonardo da Vinci se beskrywing van poësie as 'n "blind painting".

Beeld en teks: beeldteks

Uit die voorafgaande bespreking kan ons dus vir hierdie studie aanvaar dat beide die visuele en die verbale betrek word by voorstellings, hetsy die voorstelling of uitbeelding visueel/beeldend of verbaal/tekstueel van aard is. Die wêreld wat ons skep, word gevorm uit 'n dialektiek tussen die visuele en die verbale; tussen wys en vertel; tussen kyk en lees; tussen die piktografiese en die woord; tussen beeld en teks. Dit dwing vrae oor die presiese aard van hierdie verhouding, skakeling of selfs skeiding na vore wanneer ons voor visuele werk te staan kom.

In die vorige hoofstuk het ons reeds met Maurice Halbwachs en Michel Foucault se onderskeie gedagtes te doen gekry betreffende die rol van die sosiale liggaam in ons siening van onself en die werklikheid, en die verhouding waarin mag en kennis tot uitbeelding staan. Hierteenoor wys Mitchell ons ook op Alois Riegl se siening dat ons idee oor visie en dit wat ons die moeite werd ag om na te kyk, diep in sosiale strukture en ons kultuurgeskiedenis ingebed lê, terwyl Mitchell self ook meen dat die grense en verskille tussen die visuele en die verbale histories en ideologies van aard is (1996:4-6). Hoe ons die wêreld sien, ons spesifieke ideologiese ingesteldheid, bepaal op watter wyse ons na beeld en teks kyk en dus ook die betekenis wat ons uiteindelik daaruit skep. Dié onderskeie verskille tussen die visuele en die verbale, en die verhouding wat dit tot ander strukture inneem, wat kategorieë soos mag en waardes insluit, impliseer dat die onderlinge samewerking 'n komplekse wisselwerking en interpretasie tussen uiteenlopende betrek.

Hieroor het Michel Foucault die volgende te sê:

... the relation of language to painting is an infinite relation. It is not that words are imperfect, or that, when confronted by the visible, they prove insuperably inadequate. Neither can be reduced to the other's terms: it is in vain that we say what we see; what we see never resides in what we say. And it is in vain that we attempt to show, by use of images, metaphors, or similes, what we are saying; the *space* where they achieve their splendour is *not deployed by our eyes* but that defined by the *sequential elements of syntax* (my kursivering) (Foucault 1970:9).

Wat ek hier van Foucault verstaan, is dat voorstelling gebaseer is op 'n verhouding tussen beeld en teks wat op 'n proses berus waar *verskille* met mekaar *skakel*.

In sy latere publikasie *Picture theory: essays on verbal and visual representations* (1994a:5) handhaaf W.J.T. Mitchell steeds die siening dat alle voorstellings wesenlik beeld en teks is, dat daar geen suiwer visuele of verbale kunsvorm bestaan nie en dat alle media gemengde media is. Wanneer Mitchell (1994a:9;28) praat van "a suturing of image and text", vervang hy heersende binêre teorieë vir beeld en teks met 'n dialektiese beeld en wel in die gestalte van die "imagetext".⁶⁵

Beeldteks (*imagetext*) verwys nie na die gesamentlike gebruik van twee analogiese semiotiese sisteme, beeld en teks, nie maar na voorstelling waar die skeiding tussen die sensoriese en die semiotiese uitgedien raak.⁶⁶ Waarmee ons hier te doen het, is 'n beeld/teks⁶⁷ wat ook die andersheid van wat ditself is, insluit.

One must precede the other, dominate, resist, supplement the other. This otherness or alterity of image and text is not just a matter of analogous structure, as if images just happened to be the "other" to texts. It is ... the very terms in which alterity *as such* is expressed in phenomenological reflection, especially in the relation of speaking Self and seen Other (Mitchell 1994a:28).

Die hegting tussen beeld en teks, koppel nie slegs visuele en verbale dissiplines binne hul gemeenskaplike veld van verskille nie, maar aktiveer 'n verbindingsnetwerk tussen die estetiese, die politiese, die sosiale en die semiotiese en konnekteer dit - soos Foucault ook aan ons getoon het - met kwessies soos mag, kennis en etiek. Kritiese ikonologie erken die werking van

⁶⁵ Mitchell (1994:9) verwys na hierdie hedendaagse her-oriëntering van denke rondom die visuele paradigma as "the pictorial turn".

⁶⁶ Mitchell (1994:28) onderskei tussen Erwin Panofsky se ikonologie en 'n hedendaagse *kritiese* ikonologie en voer aan dat Panofsky se 'romantiese hermeneutika' op 'n letterlike/figuurlike basis gefundeer is wat berus op opposisionele analitiese/sintetiesebeginsels. Die ikoon word geheel en al deur die logos geabsorbeer wat dit die beskouing van 'n retoriese en literêre diskoers bied. In 'n kritiese ikonologie egter, verset die ikoon die logos. Taal word deur die beeld geabsorbeer in 'n *simulacra* of "semiotic hall of mirrors", wat ikonologie 'n gefragmenteerde konsep maak waar die kern van die narratief ingebed lê in die grammatika tussen die hegting van beeld en teks. Hierdie gaping, *spleet* of sny as 'n dualisme tussen beeld en teks; tussen teken en teken; tussen konsepte; kontradiksies of teenoorgesteldes, geniet my verdere aandag later in hierdie studie.

⁶⁷ Mitchell (1994:89) gebruik tipografiese konvensies om spesifieke verhoudings of kwessies tussen beeld en teks as volg aan te dui: *Image/text* - 'n problematiese gaping, kloof of skeur in voorstellings; *imagetext* - samegestelde, sintetiese werke of konsepte wat woord en beeld kombineer en laastens *image-text* - wat verhoudings tussen die visuele en die verbale aandui.

ideologie in die alledaagse rituele materiële praktyke - wat Louis Althusser 'n "theoretical scene" noem (Mitchell 1994a:6).

Die vraag ontstaan nou op watter wyse 'n mens hierdie komplekse verhouding sou kon benader; op watter wyse 'n mens dit sou kon waarneem - deur te kyk of te lees?

Kyk en lees: 'n dialektiese verhouding

Om aan te toon op watter verskillende wyses beeld en teks in mekaar vervat is in my eie werk, begin ek met 'n verwysing na *Bokland* (Fig. 18) as 'n voorbeeld van 'n werk waar teks in 'n sekere mate geïnkorporeer word as 'n beeldpraktyk en beeld weer soos teks optree. Wanneer enige verhouding tussen beeld en teks in ag geneem word, betrek dit noodwendig ook aan die kant van die aanskouer/leser sowel as die kant van die kunstenaar/skrywer, beide die kyk en die lees van die werk. Indien ons die hegting tussen beeld en teks waarvan Mitchell praat aanvaar, moet ons erken dat die *kyk* én die *lees* van beelde en tekste implisiet by hierdie begrippe betrokke is. Verder moet ons ook aanvaar, indien kritiese ikonologie die politiese, estetiese, semiotiese en sosio-kulturele kwessies betrek, ons met 'n verskeidenheid tekste, 'n palimpses van tekste of intertekste te make het.

Bokland is 'n lang, smal werk (167 x 59 cm) waarvan die lyflike proporsies in verhouding tot my eie liggaam (of dié van 'n gemiddelde kort persoon) staan. Hierdie vertikale proporsies betrek die toeskouer as gespreksgenoot - as soortgelyk in vertikale proporsie en posisie - om 'n gelyke gespreksveld te betree in 'n een-tot-een-dialoog. Die aanskouer/leser se politieke en sosio-kulturele agtergrond, kennis, voorbehoude, onderbewussyn, ensovoorts betree hierdie gespreksveld net soveel soos die werk (beeldteks) se onder- en subteks tot hierdie ontmoeting toetree. Daar is egter geen duidelike of finale boodskap in die werk wat deur die aanskouer/leser ontdek kan word nie. Hierdie bly 'n gesprek wat sluiting weier en waarvan die gang van betekenis verskeie rigtings kan inslaan en, soos ek ook sal aandui, afhang van die wyse waarop daar *gekyk* én *gelees* word.

In sy boek *Reading pictures, viewing texts* (1991:5) verwys Claude Gandelman na twee fundamentele maniere van *kyk* as artistieke prosedures in Alois Riegl se semiotiese benadering tot die visuele kunste, naamlik die optiese en die haptiese. Vir Riegl berus 'n optiese siening op die beginsel om 'n voorwerp in terme van buitelyne te bespied, wat volgens hom lyn- en hoeckwaliteite produseer. 'n Haptiese siening daarenteen fokus op die oppervlaktes⁶⁸ van voorwerpe. Gandelman verduidelik: "The optical eye merely brushes the surfaces of things. The haptic, or tactile, eye penetrates in depth, finding its pleasure in texture and grain" (1991:5).

Gandelman vind ooreenkomste tussen hierdie twee soorte kreatiwiteite en wyses van *kyk* (opties en hapties)⁶⁹ en die twee asse van verbale assosiasies, metafoor en metonimie, soos eers deur Ferdinand de Saussure en later Roman Jakobson onderskei is. Ten einde 'n beeld (of *ikoon* in die sin van Pierce) van die werklikheid voor te stel, berus die optiese lees op 'n lineêre beweging van punt tot punt oor beeldoppervlaktes om sodoende betekenis tussen uiteenlopendhede te *verbind*. Gandelman meen dat hierdie lineêre, optiese siening ooreenstem met metaforiese taalassosiasies wat ook by wyse van spronge (van die Grieks *metaphorein* - om oor te dra)⁷⁰ van een voorbeeld na 'n ander beweeg ten einde *ooreenkomste* tussen *uiteenlopendhede* te skep (1991:9-10).

Hierteenoor konsentreer 'n haptiese lees op die oppervlaktes, grondtoon, agtergrond, tekstuur en kleur, wat eerder gerig is op die *indeks* en *onderskrif* van die werk as op die voorstelling self. Gandelman (1991:10) tref ooreenkomste tussen hierdie pikturale, haptiese lees en metonimie, waar assosiasie met aanliggende en komplementêre eienskappe 'n sintaktiese string vorm en nie

⁶⁸ 'Hapties' is afgelei van die Griekse woorde *haptēin* - vat, aangryp, houvas, begryp, verstaan, en *haptikos* - vatbaar, instaat tot aanraking of voeling of kontak (Gandelman 1991:5). Vir 'n bespreking van die haptiese visie, sien veral Gandelman se hoofstuk 'Touching with the eye' in *Reading pictures, viewing texts* (1991:1-13).

⁶⁹ Gandelman verwys hier na die waarneming van kreatiwiteit by kinders deur die Duitse sielkundige en volgeling van Alois Riegl, Viktor Lowenfeld.

⁷⁰ *Metaphorein* is saamgestel uit die Griekse woorde *metá* - oor en *pherein* - dra, en staan bekend as die "figuur van oordraging" (Degenaar 1997:17).

deur plaasvervanging soos by metaforiese assosiasies nie.⁷¹ Jakobson (1956:76) meen dat albei hierdie soorte assosiasies by alle voorstellings betrokke is en dat kultuur en persoonlikheid die voorkeur of oorheersing van die een oor die ander bepaal. Vir Gandelman (1991:10) is hierdie "double scanning, at once touching and jumping" noodsaaklik vir die lees van beide visuele en verbale teks.⁷² Met hierdie noodsaaklike ompad keer ek terug na die werk *Bokland*, en hoop ek om aan te toon dat beeld/teks 'n komplekse lees/kyk verg wat beide die optiese en die haptiese asook metaforiese en metonimiese assosiasies insluit. Wat veral na vore kom, is dat daar deur so 'n veelvuldige lees 'n dialektiese wisselwerking tussen uiteenlopendhede en teenstrydighede bewerkstellig word.

Buiten die werk se spesifieke vertikale afmetings, kan twee duidelike beelde vanaf 'n redelike afstand in die werk *Bokland* gedefinieer word - dié van 'n gestileerde springbokkop van kleiner formaat in die boonste helfte (Fig. 19) en 'n groter gestileerde springbokkop in die onderste helfte van die werk (Fig. 20). Minder prominent is 'n oneweredige ovaalvorm wat beide springbokkoppe omsluit (Fig. 21) en indien die aanskouer steeds nader beweeg, mag dit wees dat die drie kruisvoue (Fig. 22) oor die papier ook sterker na vore kom. Nóg die springbokkoppe nóg die ovaalvorm is in soliede buitelyne uitgevoer, maar bestaan uit *punte* van verskillende aard - soos byvoorbeeld die hantering daarvan in spesifieke materiale - wat soos 'n konstellasie deur die oog verbind moet word om uiteindelik die buitelyne van die beelde saam te stel.

Dit is nie moeilik om verwysings en verbintenisse vir veral die springbok-embleem te vind nie. As nasionale dier van Suid-Afrika verskyn beelde en embleme van die springbok in verskeie gedaantes op die nasionale wapen,⁷³ amptelike dokumente, identiteitsdokumente, as *insignia* op sportmanne en -vroue van kaliber se drag, op treinvensters en vliegtuigvlerke. Dienspligtiges uit

⁷¹ Hierdie klink ook baie soos die "sequential elements of syntax" waarvan Foucault gepraat het. Vir 'n vergelyking tussen metaforiese en metonimiese assosiasies, sien ook Roman Jakobson se hoofstuk 'The metaphoric and metonymic poles' in *The fundamentals of language* (1956:76-82) en Paul Ricoeur *The rule of metaphor* (1978:55-59).

⁷² Gandelman onderskei ook tussen 'n haptiese en 'n optiese lees van teks. Sien weereens 'Touching with the eye' in *Reading pictures, viewing texts* (1991).

⁷³ Die nasionale kenteken waarna ek verwys is in 2000 met 'n nuwe kenteken vervang.

die apartheidsregering onthou die springbokkop as die embleem van die Infanteriekorps. Ons jag springbokke en eet springbokbiltong, skree almal saam *amabokke-bokke*, vernoem 'n dorp na die springbok, speel bok-bok, rook Springboktabak en onthou Springbokradio. Die springbok is ingeprent in die psige van die land: die land se *tabula rasa* is 'n springbok.

As nasionale wapen is die *springbok-embleem* op 'n dokument 'n amptelike bemaatiging vir die woord en wil van die wetsbeskrywer. Die skrywer/onderdrukker bevind hom⁷⁴ in 'n bevoorregte posisie, want dit is nie almal wat die reg besit om hierdie embleem langs sy naam af te *druk* en sy wil en mag oor ander uit te oefen nie. Dit plaas die ontvanger - wie nie 'n bokstempel ontvang het nie - in 'n ongelyke verhouding tot die stempelaar. Die stempelaar besit die *mag* om onder die wet - onder die teken van die springbok - 'n grensdraad af te dwing, 'n skool te sluit, soldate van seuns te maak en 'n medeburger as vyand te verklaar. Die teken van die bok vermag groepering en skeiding.

Op dieselfde wyse wat die springbok-embleem skei en groepeer, verbind dit ook mense oor afstande. Van trein tot vliegtuig volg dit 'n spoor oor die land, 'n roete op 'n kaart, 'n pad, 'n simboliese lyn wat twee punte oor 'n afstand en skeiding met mekaar verbind. Die natrek van die springbok se buitelyne beweeg die aanskouer of leser van plek tot plek, van kontakpunt tot kontakpunt, van storie tot storie. Die spoor van die springbok hou die belofte in vir skakeling en kontak en as die skakeling tussen twee punte, besit dit ook die potensiaal vir beweging, energie en dus verandering. Die springbok is 'n simbool vir reis terwyl die reis self 'n simbool is van die mens se spirituele *op-pad-wees* na 'n onsigbare bestemming.

Die ander assosiasies en laterale verbindings wat, soos ek aanvanklik aangedui het, met die springbok te smee is - van spel tot dorpe tot vredespype - wek beelde op van onderlinge eenheid, samesyn en vertroue. Net soos in die geval waar beeld in teks en teks in beeld vervat is, is die alteriteit (*alterity*) van elk van hierdie beelde ook in die beeld self vervat. Dit wat die verste blyk te wees, is in der waarheid die naaste. Ons kan nie aan eenheid dink sonder tweespalt of die

⁷⁴ My gebruik van die manlike voornaamwoord is hier met die doel om die Apartheidsregering se outoritêre en patriargale aard van besluite en dade te beklemtoon.

ander-heid nie, so ook nie aan samesyn sonder ballingskap of *ander*-syn en aan vertrouwe sonder wantroue nie.

Die ovaalvorm (vergelyk Fig. 21) wat die twee springbokkoppe binne die langwerpige formaat van *Bokland* omsluit, suggereer 'n gebaar wat die twee eenderse koppe - waarvan albei dié van 'n springbok is, maar ook verskillend in formaat en uitvoering - bymekaar wil hou of nader aan mekaar wil groepeer. Die kurwes van hierdie vorm herinner aan dié van 'n vrou; 'n sluier; 'n muur-behangsel; 'n doilie of 'n loper op 'n tafel waarop kosbaarhede geplaas word. Hierdie is 'n vorm wat omsluit, bymekaarbring of beskerm soos om laer te trek. Dit is egter nie 'n dominante en outoritêre omlyning nie, maar word slegs aangegee deur punte wat die oog verbind om uiteindelik 'n *gebaar* van beskerming, voorkeur, uitsondering, omheining, afbakening of uitsluiting te suggereer.

Wanneer ons egter ons oog as tassin inspan en die oppervlakte rondom die ovaal bekijk, blyk dit duidelik dat 'n hegte lyn eens op 'n tyd hier ingewerk was - 'n omlyning, 'n begrensing wat intussen losgetorring (Fig. 23) is en waarvan slegs die spore sigbaar is. Dit kan spreek van 'n fout wat reggestel is; iets wat ontdaan gemaak is of verlore is, of dalk selfs net blyk om teenwoordig óf afwesig te wees. Is die vorm wat ons in die eerste plek gelees het, 'n *nuwe* omlyning, 'n *ander* begrensing, of dalk 'n oorblyfsel van ou skan[d]smure?

'n Verdere lees van *Bokland* bring ons by die drie kruise (vergelyk Fig. 22) wat ook die letter X uitmaak - 'n letter én 'n teken vir ander tekens: die uitwissing en deurhaal van 'n fout, die verdoeseling of sensor van 'n woord of beeld, die handtekening van 'n ongeletterde persoon, 'n kruispad, die kruis van die kruisiging, Christus, 'n soen, 'n plek op 'n kaart wat as X die plek van ontmoeting, van ommeswaai, omruilings en uitruilings, verraad, 'n graf/begraafplaas, konflik of die plek vir almal of niemand of vir die een of die ander aantoon, of genealogiese kruising, die X-chromosoom, of kruisondervraging, kruisbene oor 'n skedel, kruissteek of die dood: XX.⁷⁵

⁷⁵ Vir 'n menigte verwysings na die kruis of X, sien J. Hillis Miller 'Ariadne's thread' (1976:75).

Uit die voorafgaande is dit duidelik dat my lees van hierdie werk nie van die beeld of woord⁷⁶ na die ding self verwys nie, maar berus op 'n betekeniskonstruksie van sintuiglike verwysings na dit wat die werk voorafgaan en ook buite die werk self bestaan. Hierdie lees is die verwysing van beeld na beeld, woord na woord, of om 'n wyer term te gebruik, van teks na teks. My veronderstelling is eerstens hier dat 'n kunswerk nie in afgeslote outonomie bestaan nie, maar sin en betekenis ontwikkel in wisselwerking met die konteks⁷⁷ waarin dit geskep, vertoon en gelees word. Tweedens handhaaf ek die siening dat die hele kon-*teks* - die werk as teks, die leser as teks, die onderbewussyn as teks, kollektiewe en persoonlike geskiedenis as teks, die samelewing en die werklikheid as teks - in 'n dialektiese wisselwerking betrek word by die skep en *konstruksie* van betekenis.

Alvorens ek die *lees* van *Bokland* voortsit, ag ek dit noodsaaklik om op hierdie stadium eers duidelikheid te verskaf oor die terme interteks en intertekstualiteit - as dít wat deur die bognoemde lees van *Bokland* geïmpliseer word.

Interteks en intertekstualiteit

Die term *intertextualité* is deur Julia Kristeva versin na aanleiding van Mikhail Bakhtin se konsepte van dialogisiteit (*dialogicity*) of dialogisme (*dialogism*) (Pfister 1991:211). Bakhtin is gemoeid met 'n dialoog van verskeie stemme, met dié doel om die enkele stem binne een teks te ondermyn asook in die moontlikheid om 'n "polyphony" te verkry weens die feit dat

... each concrete word (utterance) always finds the objects, to which it refers, already overlaid by previous utterances, disputes and evaluations ... overshadowed by some hazy mist of words or, on the contrary, illuminated by other words said about it previously (Bakhtin in Pfister 1991:211).

Volgens Manfred Pfister weerspieël Kristeva se *all texts are intertextual*-teorie die beskouing dat elke teks met ander tekste verstrik is in 'n netwerk van

⁷⁶ My gebruik van woord hier as dié woord wat byvoorbeeld die spesifieke beeld herken en benoem as *springbokkop*.

⁷⁷ Die konteks is self teks wat uit tekens bestaan wat interpretasie verg en dus eerder bydra tot verryking as die vereenvoudiging van enige bespreking. Sien Michael Balaban en Norman Bryson 'Semiotics and art history' (1991).

verhoudings en kruisverwysings, en dat dit die rol van die outeur is om 'n ruimte vir die tussenspel van tekste te skep (1991:209; 210;212).

Umberto Eco gebruik die figuur van 'n "echo chamber" waarin beide die leser en die skrywer die "echos of intertextuality" ontdek (Pfister 1991:213), en in *Interpretation and history* (1994)⁷⁸ toon Eco dat die Hermetiese opvattinge oor taal in vele opsigte ooreenstem met die hedendaagse sienings oor veelvuldige betekenisse:

A text is an open-ended universe where the interpreter can discover infinite *interconnections*.

... language's duty is to show that what we can speak of is only the coincidence of the *opposites* ...

To salvage the text - that is, to transform it from an illusion of meaning to the awareness that meaning is infinite - the reader must suspect that every line of it *conceals another secret meaning; words, instead of saying, hide the untold: the glory of the reader is to discover that texts can say everything* ... (my kursivering) (Eco 1994:39).

Vir Roland Barthes dui die interteks ook op die teks sowel as die ruimte *tussen* alle tekste:

... the text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning ... but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the *innumerable centres of culture* ... A text's unity lies not in its origin but in its destination (my kursivering) (Barthes in Culler 1994:33).

Heinrich Plett (1991:5) beskryf 'n interteks as "a text *between* other texts". 'n Teks, as 'n afgebakende, samehorige en outonome tekenstruktuur, verskil van 'n interteks waarvan die eienskappe kenmerkend die teks self oorskry. 'n Interteks is tipies van grense ontnem deurdat die bestanddele na dele van een of

⁷⁸ In hierdie teks hersien Eco wat hy noem "the archaic roots of the contemporary debate on the meaning ... of a text" en is dit duidelik dat dit nie slegs om die rykheid van taal gaan nie, maar ook om die ervaring en waardes van die mens. Die figuur van Hermes word gebruik om die aard van hierdie ruimte voor te stel: "continuous metamorphosis", "volatile and ambiguous", "... the negation of the principle of identity, of non-contradiction, and of the excluded middle ... in different shapes, be in different places at the same time." Dit word in die konteks van 2 n.C. gesien - met konsepte soos 'n algemene opvoeding gerig op "a type of complete man, versed in all disciplines" en die wêreld "a *melting-pot of races and languages; a crossroad of peoples and ideas, one where all gods are tolerated*" (my kursivering) (Eco 1994:29).

verskeie ander tekste verwys. Harold Bloom skryf weer: "There are no texts, but only *relationships* between texts" (my kursivering) (Pfister 1991:213).

Voor Michael Riffaterre (1984:142) enigsins aandui wat interteks en intertekstualiteit is, spel hy dit eers baie duidelik uit wat dit nie is nie. Volgens hom dui dit nie op die invloed óf die navolging van ander werk of bronne nie, nóg die konteks om die werk te verduidelik, nóg die basis om vergelykings aangaande die oorspronklikheid van 'n outeur te bepaal. Hy tref ook 'n onderskeid tussen interteks en intertekstualiteit:

An intertext is a corpus of texts, textual fragments, or textlike segments of the sociolect that shares that lexicon and, to a lesser extent, a syntax with the text we are reading (directly or indirectly) in the form of synonyms or, even conversely, in the form of antonyms" (Riffaterre 1984:142).

Daarenteen, volgens Riffaterre (1984:142;143), verwys intertekstualiteit na die wyse waarop die leser se verstand werk en is dit 'n noodsaaklikheid vir enige tekstuele ontsyfering. Die lees van die teks kan nie volledig of bevredigend wees sonder om die komplementêre of teenstrydige intertekstuele ooreenkomstighede aan te dui nie, terwyl Timothy Beal weer van mening is dat die ideologie van die leser die enigste bepaler van die regmatigheid van intertekstuele verhoudings kan wees (Asma 1993).

Dit blyk dat 'n strukturalistiese benadering voorkeur gee aan die intensies van die skrywer en die preteks, terwyl 'n poststrukturalistiese beskouing die rol van die leser beklemtoon. Jill Felicity Durey (1991) lewer sterk beswaar teen Kristeva se breë interpretasie van Bakhtin se werk as *intertextualité* en die uiteenlopende opvattinge wat dit tot gevolg het. Sy beweer dat Bakhtin teks beskou as "a hybrid form, a composite collection of many formulae ... a system of languages that *mutually and ideologically interanimate* each other ..." (my kursivering) en dat dit Bakhtin se intensie is om 'n hibride, 'n interteks, 'n dialoog te skep tussen die styl, die stemme en die tekste van *twee skrywers* (Durey 1991).⁷⁹

Uit hierdie uiteenlopende sienings blyk dit dat sommige kritici intertekstualiteit slegs verbind met die aanhaling van tekste van ander skrywers of 'n preteks.

⁷⁹ Sien ook Manyaka, N.J. 1989. Intertextuality in literature: host and parasite. *South African Journal of African Languages*, 18(4), November:102-106.

Ander handhaaf weer die beskouing dat teks 'n tekensisteem is wat niks ontglip nie en veral die sosio-kulturele aspekte by die lees van 'n teks betrek. Hoe dit ook al sy, interteks dui op die skakeling van verskeie tekste; 'n betekenisproses tussen die materiële fragmente van die teks; die konteks en persoonlike ervaring van die leser, en die ooreenstemming of verskil wat met ander tekste gevind word. My beskouing is egter dat die doel van hierdie nuwe en ryk betekenis wat uit hierdie prosesse geskep word, nie slegs tot die gebied van die werk as teks beperk bly nie, maar dat betekenis en kennis kan transformeer tot 'n innerlike visie of innerlike teks waardeur die leser/aanskouer weer nuwe sin en betekenis kan skep uit haar verhouding tot ander mense en die werklikheid.

Intertekstuele betiteling: palimteks

Hiermee keer ek weer terug na *Bokland* en wel na die woord as titel.⁸⁰ Die woord *Bokland* (Fig. 24) verskyn in die middel onderaan die werk, uitgeborduur in 'n donkerrooikleurige draad. Hierdie woord kan ook op twee maniere gelees word: as die verbale vertaling van die bokbeeld; as die woordbeeld van die woord *Bokland* of in die tekstuur en grein waarin ek onder andere 'n digte netwerk verwysings in die materiële aspekte van die woord opspoor. Die letterbeeld self herinner aan die dekoratiewe voorletters wat tradisioneel deur vroue gebruik is om huislinne en delikate kledingstukke soos sakdoeke, bloese en onderklere te merk. Hiërdie borduurwerk blyk egter heelwat meer ongemaklik en kru voor te kom, wat saam met die bloedkleurige garing 'n teenstrydigheid met intieme en delikate kosbaarhede skep.

Die borduurdraad lei my verder tot ander ooreenkomste wat ek in hierdie werk met die vrou kan verbind: van die sagte ronde fluweelpluisies wat, week en blootgestel, aan dele van die vroulike liggaam herinner, na die dekoratiewe knopies in tou wat soos fraiings die vorm omrand wat vroeër in hierdie bespreking die kurwes van 'n vrou; 'n sluier; 'n muurbehangsel of 'n doilie aan ons gesuggereer het. Dié draad lei ons ook tot die stopwerk (*darning*) (Fig. 25)

⁸⁰ Titels verskyn gewoonlik in netjies gedrukte swart letters op 'n reghoekige kaartjie langs en apart van die werk. Ek dwing dit nou op of in die werk self af.

wat op verskeie areas op die werk verskyn. Stopwerk is 'n wyse van versorging en regstelling. Stopwerk word gedoen op artikels wat deurgedra is. Ten spyte van skade en skeure, word stopwerk gedoen omdat die artikel skaars en kosbaar is. Dit is die laaste desperate poging om 'n dun deurleefde en kosbare artikel te behou.

Laastens wend ek my tot die lees van die woord *Bokland* self en die moontlike betekenis wat daaruit af te lei is. Dit kan natuurlik bloot parrallel met die twee springbokbeelde gelees word, wat in die lig van die voorafgaande intertekstuele lees, die werk egter aan die kort kant kan laat trek.

Volgens Claude Duchet (1996) bied 'n intertekstuele lees van titels nie slegs 'n verbale spel met taal nie, maar bereik 'n mens 'n "sort of blend and compromise between the said and the non-said" (Duchet in Carrard 1996). Umberto Eco meen dat in stede van ernstige, groot en sober waarhede te vind, dat die intertekstuele gebruik van titels hom in staat stel om te soek na "at least a series of connections in small areas of the world's affairs" (Eco in Consoli 1993). Dick Hebdige noem hierdie spel met tekste

... bricolages, through which we seek to magically resolve our conflicts by mixing heterogeneous materials: logical argument and intuitive heuristics, descriptive language and figures of speech, seriousness and play (Hebdige in Carrard 1996).

Gérard Genette noem 'n titel 'n "hypotext"⁸¹ wanneer dit 'n ander teks letterlik aanhaal of effens aanpas (Carrard 1996), waarop Philippe Carrard (1996) verder uitbrei deur intertekstualiteit by betiteling in twee kategorieë te plaas: intertitulariteit (*intertitularity*) - waar 'n titel na 'n ander vorige titel verwys - en pasklaar-frases waar 'n bekende frase gebruik word en daar met die betekenis of formulering gespeel word deur klankfigure, assonansie, alliterasie en rymelary. Dit is ook van belang om kortliks ag te slaan op die grammatikale struktuur van aanhalings soos deur Heinrich van Plett (1991:8-12) uiteengesit:

- 'n aanhaling is nooit aangewese op sigself nie;
- dit bestaan gewoonlik uit morfologiese of sintaktiese eenhede;

⁸¹ Hipoteks of hipogram verwys na die teks of beeld onder 'n ander teks of beeld. Griekse *hupo* - onderkant.

- poëtiese tekste vervorm aanhalings en gee nuwe betekenis daaraan;
- 'n aanhaling word in prominente posisies deur die teks versprei;
- 'n herhaling (*collage*) van aanhalings vermenigvuldig en skep 'n *montage* van kontekste;
- 'n aanhaling (K_3) is altyd 'n gevolgtrekking tussen die twee kontekste wat dit insluit - aangehaalde teks (K_1) en die preteks (K_2) soos taal, dialek, sosiolek,⁸² spelling, ensovoorts;
- as 'n grammatikale struktuur, beskik 'n aanhaling oor merkers wat die *soom* tussen die aanhaling en die konteks sigbaar laat vertoon.⁸³

Binne die volledige groep werke waarna hierdie studie van my gerig is, vorm *Bokland* saam met *Hartland* (Fig. 26) en *Skildland*, 'n reeks van drie werke wat nie slegs dieselfde formaat deel nie, maar ook as gespreksgenote in die groter geselskap van my ander werk gesien moet word. Ander titels herhaal hierdie ritme, soos byvoorbeeld *Roemland*, *Moerland*, *Voorland*, *Droomland*, *Driesland*, *Anderland*, *Fabelland* en *Drifland*, terwyl woorde soos skandland, strydland, witland, swartland, moordland, roof[v]land, my land, jou land, ons land en driesgrond binne ander werke te vind is.

Hierdie titels weerklank nie slegs F.A. Venter se trilogie *Offerland*, *Gelofteland* en *Geknelde land* nie, maar ook die groot gemene deler - volk en vaderland - waarmee ons saam opgegroe het. Dit is veral in die skole waar ons met die vaderland-ideologie in die vorm van die eerste Afrikaanse digters en FAK-liedjies⁸⁴ te doen gekry het en waar die vaderland-tema verbind word met begrippe soos *ons land*; *volk en taal*; *landgenote*; *taalgenote*; *moedertaal*; *dierb're grond*; *broederband*; *stoere Afrikanerkroos*; *trou*; *behou*; *handhaaf*; *bewaak*; ensovoorts. Hierdie woorde dra reeds, soos Mikhail Bahktin aan ons

⁸² Sosiolek - 'n bepaalde taalvorm wat iemand besig soos beïnvloed deur die sosiale groep waartoe hy behoort (HAT 1994, s.v. 'sosiolek'). Volgens Michael Riffaterre (1984:160) is die woord sosiolek 'n semiotiese term vir 'n samelewing se stoorkamer waarin taalmites 'n neerslag vind in die vorm van temas, alledaagse frases en beskrywende sisteme.

⁸³ Vir 'n meer volledige stel strukturele elemente en omskrywings, sien Plett (1991:8-29).

⁸⁴ Die ideologie van 'n nasionale volk en vaderland is op verskeie maniere versterk - nie slegs deur die deelname aan hierdie kultuurgoedere soos volksfeeste, die Voortrekkers en geskiedenis nie, maar veral deur die wyse waarop dit gedoen is.

getoon het, 'n digte laag waardes, dispute en betekenis met hulle saam. Wanneer ek titels gebruik, soos ek hierbo aangetoon het, is dit nie onafhanklike, skoon, nuwe, *leë* woorde wat 'n outonome gedagte omsluit nie, maar 'n *her*-skryf of *oor*-skryf van ou bekende begrippe waarvan die oue nie totaal uitgewis is nie. Die *nuwe* woord is 'n *montage* of palimpses waarvan die oue en die nuwe in 'n dialektiese verhouding tot mekaar staan.

Die oorlegging van nuwe woorde - wat feitlik almal ook homofone is - oor 'n preteks, verg 'n allegoriese lees waardeur die teenstrydighede tussen die preteks en die nuwe teks te voorskyn tree. Die titels, as palimtekste,⁸⁵ bevraagteken en verplaas die geslote ideologiese preteks, maar bied self geen finale en geslote betekenis nie. Die parodie⁸⁶ wat hier geskep word, verhoed dat hierdie hergebruik van die verlede - waarna Victor Burgin (1986:50) verwys as "[a] rummaging through the iconographic jumble of the past" - in nostalgiese verval, juis omdat dit sekere ironiese verhoudings na vore bring.⁸⁷

Op die oog af is *Bokland* nie so 'n duidelike homofoon soos byvoorbeeld *Skildland*, *Moerland*, *Voorland* en *Drifland* nie. Die haptiese lees van weereens die teksture en grein sowel as die metonimiese assosiasies en skakeling tussen aangrensendhede (soos die swart gevlekte oppervlakte; die opbou van *sfumato*⁸⁸ - asof dit van die Groot Vuur self spreek - die deurboorde letsels in die gewonde oppervlak van die werk asof deur 'n skerp martelinstrument gelaat; die suggestie van 'n kanselkleed wat ons in die donkerrooi fluweel vind en die skitterwit kolletjies wat soos 'n stralekrans bo die werk hang) dra by tot verwysings wat ons onvermydelik na Bybelse teksverse lei. Die bekende skeiding tussen skape en

⁸⁵ Douwe W. Fokkema gebruik die beeld van 'n palimpses - waar een teks onder 'n ander teks versteke lê - om postmodernisme in terme van intertekstualiteit te definieer. "The Postmodernist is convinced that the social context consists of words, and that each new text is written over an older one" (Pfister 1991:209). Sien ook Michael Davidson 'Palimpsests: postmodern poetry and the material text' in *Postmodern genres*. Perloff, M. (ed.) (1989:75).

⁸⁶ Linda Hutcheon (1991a:225;226) beskryf parodie as "ironic quotation, pastiche, appropriation, or simply intertextuality" en verwys ook na die allegoriese impuls waarvan Craig Owens praat as "simply ... parody".

⁸⁷ Dit is nie my bedoeling dat hierdie titeltekste los van die fisiese en materiële werk gesien moet word nie. Dit vorm eerstens 'n sintaks met ander elemente van die werk waarvan dit deel is, maar skakel terselfdertyd ook met ander titeltekste sowel as die materiële kwaliteite en beeldtekste van ander werke.

⁸⁸ Van die Italiaans *fumo* - rook, wat na die sagte oorgange tussen verskillende kleureas verwys, "like smoke dissolving in the air" - Badinucci, 1681 (Osborne 1970, s.v. 'sfumato').

bokke waarvan die Bybel ons vertel, vind 'n allegoriese ellips in hierdie werk en konfronteer ons met ander skeidings, skeurings en oordele wat die *bok* self oor die land gevel het. 'n Ander meer onlangse teks waarmee *Bokland* 'n flirtasie aanknoop, is Breyten Breytenbach se omstrede *Boklied*, waarmee Breytenbach self 'n dubbelspel speel as die groot inkwisiteur.⁸⁹

Laastens, om hierdie bespreking mee af te sluit, is dit duidelik dat die interafhanklike verhouding tussen beeld en teks 'n heterogene voorstelling is wat 'n hele paradigma van kulturele diskoerse insluit. So 'n voorstelling verg 'n intertekstuele lees wat die politiese, semiotiese, simboliese, materiële en estetiese betrek in die skep van 'n multidimensionele storie. Die oorvleueling van vorm, tekstuur, beeld, woord, simbool en teks in 'n dialektiese struktuur skep intrinsieke betekenis wat met die werklikheid in verband gebring kan word.

Samevatting

In hierdie hoofstuk het ons gesien dat alle taalvoorstellings gemengde media is en dat die gebruik van beeld en teks steeds berus op die beginsel van *ut pictura poesis* wat die onderlinge uitruil en samewerking tussen die visuele en die verbale insluit. W.J.T. Mitchell se hegting van die visuele en die verbale in beeldteks (*imagetext*), dui nie slegs op die feit dat die twee semiotiese sisteme en die semiotiese en die sintuiglike in mekaar vervat is nie, maar betrek daarmee saam ook 'n komplekse verhouding en wisselwerking tussen die estetiese, die semiotiese, die sosiale en die politiese. Ons het reeds in Hoofstuk Een te staan gekom voor Michel Foucault se gedagtes dat alle kennis onderworpe kennis (*subjugated knowledge*) is en dat magspel by alle voorstellings ter sprake is. Dit is dus reeds duidelik dat alle taalvoorstellings in die sosiale strukture van die samelewing ingebed lê.

Hierdie onderlinge verhouding en wisselwerking tussen beeld en teks hou implikasies in vir die wyse waarop ons lees en kyk en ek het hier probeer aantoon op watter wyse hierdie verhouding tussen beeld en teks, en lees en kyk altyd op 'n sekere dualiteit, 'n dialektiek of skakeling van verskille berus, maar

⁸⁹ Sien Breyten Breytenbach *Boklied: 'n vermaaklikheid in drie bedrywe* (1998) Kaapstad: Human

ook dat die aard van elk van hierdie areas - teks, beeld, lees en kyk (asook skryf en teken) - as 'n teenstelling of dubbelkantigheid, 'n skeiding, 'n breuk, 'n chiasmus, 'n teenstrydigheid of 'n paradoks vertoon. Die verbale, die linguistiese en die idee word altyd by die beeld, die kyk (en teken) betrek terwyl beeld, die verbeelding en die sinuïglike altyd by teks en lees (en skryf) betrek word. Op dieselfde wyse word beide die persoonlike én die sosiale psige - bewustelik én onbewustelik - sowel as die intellek én die sinuïglike by beeld en teks en aanverwante kwessies betrek.

Julia Kristeva se term 'intertekstualiteit' verwys nie slegs na die dialoog of die wisselwerking wat tussen twee tekste of twee semiotiese sisteme soos byvoorbeeld beeld en teks bestaan nie. As die komplekse sisteme waartoe beeld en teks behoort, word die netwerk verbintenisse en interverbintenisse wat op verskillende wyses, vlakke en kontekste skakel ook hier by die skep van meersinnige betekenis betrek. Die preteks - die sosiaal-kulturele, die psige, die politiese en ideologiese perspektiewe, kennis en lewenservaring van die leser/aanskouer (self een van die tekste) - dra by tot die lees en interpretasie van teks. Dit beteken dat alle tekstuele verwysings reeds meervoudige tekens en dubbele tekste is.

In die gedeelte wat volg verskuif my fokus na taal as teken om uiteindelik ook die verhouding tussen teken en skryf as begrippe wat direk verband hou met beeld en teks van nader te beskou. Die etimologiese ooreenkomste tussen die Afrikaanse woorde teken (as *drawing*) en teken (as *sign*) kan ook nie hier uit die oog verloor word nie.

Taal: skryf en teken

Our experience with what is: on a whole first level, it is only our language. Our words draw from without the material with which they will build, arrange, and interpret things, and thus the world is put together, thus the universes that each civilization has dreamed of appear and disappear: sumptuous figures, rich in dimension and movement, but which are only the pages, gone as soon as turned, of a book one has little reason therefore to call reality (Yves Bonnefoy 1994:14).

In speech, poetry; and beneath the pencil, the drawing (Yves Bonnefoy 1994:14).

In hierdie hoofstuk sal ek aantoon dat skryf en teken - net soos lees en kyk - nie slegs by die interafhanklike verhouding tussen beeld en teks betrokke is nie, maar dat dit fundamenteel met taal te doen het. Ons het reeds gesien dat die *interafhanklike* verhouding tussen beeld en teks heterogene voorstellings moontlik maak wat 'n hele paradigma kulturele diskoerse insluit. As 'n taalgebaar, setel teken in die psigiese dryfkragte van die mens wat die sintuiglike, serebrale, biologiese, sosiale en ook politieke dimensies by die inskripsieproses betrek. Die heterogene aard van hierdie proses gee aanleiding tot die skep van 'n multidimensionele narratiewe ruimte wat, soos ek sal aandui, verbind is tot 'n vroulike skryfwyse wat plek inruim vir die *ander*.

'n Onderzoek na die veranderinge in die hedendaagse tekenkuns toon aan dat teken na 'n uitgebreide veld beweeg het en nie meer as 'n privaat kunsvorm gepraktiseer word wat 'n ondergeskikte rol teenoor ander kunsvorme inneem nie, maar dat dit 'n sentrale posisie in die kontemporêre kunspraktyk geniet. Hierdie nuwe interdisiplinêre gebied waarin teken beweeg stem ooreen met die meersinnigheid en veelsydigheid van intertekstuele en multidimensionele ruimtes wat tipies sonder grense is, soos ek reeds in hierdie ondersoek aangetoon het.

Taal: teken

Yves Bonnefoy (1994:14) stel dié retoriese vraag: "What is the person who draws doing if not, in the first place, encountering this level where language decides?" Vir my as tekenaar onderlê dié vraag die volle bestaansrede vir my werk en die spil waarom dit draai - taal - waarvan die moontlike omvang dalk eers teen die einde van hierdie studie slegs ten dele sal kan vertoon. Om mee te begin, verwys ek na Bernard Vouilloux se artikel 'Drawing between the eye and the hand: (on Rousseau)' (1994) wat 'n insiggewende lees bied van Jean Jacques Rousseau se *Essai sur l'origine des langues* wat handel oor die oorsprong van taal.

Volgens Jean Jacques Rousseau is taal uit passie gebore. Hy begin deur te verwys na die gebaar - die *salam* - om 'n geskenk van klein voorwerpe soos vrugte, linte, ensovoorts aan 'n minnaar te gee waarvan die betekenis slegs aan die minnaars bekend is (Vouilloux 1994:176). Hierdie is nie 'n verbale taal nie, maar 'n figuurlike taal wat onder andere die *gebaar* as taal beklemtoon.

Teken: taal

Rousseau gaan verder en betrek nog 'n gebaar deur te verwys na die ontstaan van teken - wat volgens hom ook uit passie gebore is: "Love, they say, was the inventor of drawing" (Rousseau in Vouilloux 1994:179). Rousseau verwys hier na die klassieke mite wat in der waarheid oor die ontstaan van kuns handel en verbind dan hierdie passie waarvan dit spreek met die oorsprong van taal. So lui die mite: onder die inspirasie van Cupido, trek die dogter van Butades 'n buitelyn op die muur om die skaduwee van haar slapende minnaar voordat hy sou wakker word en haar verlaat. Volgens Bernard Vouilloux (1994:179) spreek die tekenaar haar geliefde aan op daardie spesifieke oomblik met die natrek van 'n buitelyn in die vorm van 'n gebaar - en daarom is dit dus taal.

Rousseau se fabel lewer egter ook die volgende kommentaar: "How could she say things to her beloved, who traced his shadow with such *pleasure*! What sounds might she have used to work such *magic*?" (my kursivering) (Vouilloux 1994:179). Hieruit blyk dit dat Rousseau dalk van mening kon wees dat taal (verbaal) nie hier voldoende sou wees om in haar passievolle behoefte te kon

vervul nie. Die behoefte was nie hier om 'n linguistiese boodskap oor te dra nie, maar om sin aan hierdie liefde te gee. Die blote natrek met die vinger van die geliefde - let wel - se skadubeeld, setel nie in die behoefte om 'n weergawe van haar minnaar te skep nie, maar eerder om deur 'n *simboliese teken* sinvolle ervaring - "magic" en "pleasure" - aan haar passie te verleen.

Taal: gebaar

In Rousseau se *Essai* kan ons sien dat passie die aansporing is tot die mens se behoefte om 'n taalgebaar te maak.⁹⁰ Passie en behoefte is hier baie nou ineeverstrengel. Passie skep behoeftes - behoeftes om gebare te maak - wat op hulle beurt weer aanleiding gee tot "passionate language" (Vouilloux 1994:178). Dit is duidelik dat teken, volgens Rousseau, dieselfde oorsprong deel as taal. Volgens Rousseau begin taal dus as't ware met 'n gebaar.⁹¹ Aangesien die gebaar so ineeverweef is met beide taal én teken, regverdig dit dus die tyd en ruimte om ook die model van die gebaar oftewel die *hand* van nader te beskou.

⁹⁰ Buiten die gebaar van die hand, betrek spraak ook die gebaar van die mond en tong. Ons is ook daarvan bewus dat persone wat moeilik praat of van woorde ontdaan is, veel meer van gesig-én handgebare gebruik maak in hul poging om hulself behoorlik uit te druk. Vir meer oor die gebaar in taal, sien Carruthers, P. & Boucher, J. (eds.) 'Language development and evolution' in *Language and thought: interdisciplinary themes* (1998) Cambridge: Cambridge University Press.

⁹¹ Vir Rousseau deel skrif egter nie dieselfde oorsprong as teken en taal nie. "The art of writing does not at all depend upon that of speaking. It derives from needs of a different kind which develop ... later ..." (Rousseau in Vouilloux 1994:178). Ek sou egter meen dat skrif (wat die beweging van die hand noodsaak) tog wel met hierdie passie verbind is - alhoewel op 'n indirekte wyse - omdat dit uit die behoeftes ontstaan wat deur onder andere taal daargestel is. Teken en skryf deel ook vele ooreenkomste - 'n verhouding wat ek binnekort sal aanraak. Ek wil egter voorstel: net soos Mnemosyne, die muse van herinnering veel ouer is as haar dogter Clio, die muse van geskiedenis, is tekenkuns ook veel ouer as die skryfkuns.

Die mite rondom Butades se dogter stel ons voor aan teken as dié oorspronklike ruimtelike spel van die hand. Volgens Serge Tisseron⁹² (1994:29) is dit met hierdie eerste gebaar van die hand wat uitdrukking ontstaan en dit as sulks verstaan kan word. Begrip wat kom met die gebaar van die hand hiér, verskil van dit wat uiteindelik deur die geredigeerde, formele lettergesette teks uitgebeeld word, want, sê hy, "... what is at stake in the hand is the very nature of the *psychic investments* which are bound up in it" (my kursivering) (Tisseron 1994:29). In die tekening, soos die handgeskrewe manuskrip, is elke merk - bedag en onbedag - deel van die teks. Die geskiedenis van die teks is in elke merk, elke aarseling, elke dwang en mag, elke uitwissing, en in elke deurkruising vervat.

Die psigiese hand

Alhoewel die intensie om te teken of te skryf deur die psige aangevoer word, word die hand altyd daarby betrek. Dit beteken ook nie dat die hand slegs by die handgeskrewe of getekende teks betrek word nie, maar die hand is wel ook betrokke wanneer daar van die potlood tot ander meer gesofistikeerde meganiese implemente en selfs digitale toerusting gebruik gemaak word. Vanuit 'n psigoanalitiese perspektief verbind Tisseron die gebaar van die hand met

⁹² Sy artikel 'All writing is drawing: the spatial development of the manuscript' (1994:29) handel oor die totstandkoming van die handgeskrewe manuskrip - wat heelwat verskil van die skrywer se geredigeerde en gesette teks in druk. Tisseron vergelyk die oorsprong van teks - die "written marks" - met dié van 'n tekening. Tekstuele genetika (*textual genetics*) is die studie van die ontstaan van manuskripte wat die begin van die geskrewe teks; die rowwe skets; die impulsiewe merke; die geskiedenis betrokke by die veelvormige prosesse by die materiële ontstaan van die teks; die wyse waarop dit ander ruimtes betrek; die fisiese omgewing waarin die skrywer skryf; haar alledaagse bestaan; die spore van die onderbewussyn - in kort, die materiële preteks van die teks (Reid 1994:2-4) - wat nie sintuiglik in die finale gesette en fisiese weergawe van die teks te bespeur is nie. Volgens Martine Reid (1994:3) - in teenstelling met "the poetics of the text" - het tekstuele genetika met "the poetics of writing" te doen. Dit is dus duidelik dat die manuskrip heelwat méér in gemeen het met die tekening. Persone soos Gérard Genette, Louis Hay en Michel Contat het heelwat werk rondom tekstuele genetika gedoen.

Freud se teorieë oor plesier en die outo-erotiese impuls⁹³ waar die kind se hand sekere dele van die moeder se liggaam vervang en die kind hierdie plesier aan haarself verskaf wat aanvanklik deur die moeder gegee is. Kontak wat ons later met die wêreld, die natuur, individue en sosiale groepe maak, is dan ook 'n soeke na daárdie verlore dele van die moeder se liggaam (Tisseron 1994: 32).

Tisseron verwys ook na die werk van Imre Hermann⁹⁴ wat die bindingsinstink of -impuls van die geslagsimpuls onderskei en vereenselwig dit met 'n kind se kenmerkende behoefte om aan die moeder se liggaam te klou. Die opvatting wat hier gehuldig word is dat die wêreld as 'n projeksie van die moeder se liggaam gesien word waarvan die mens dan op 'n vroeë stadium geskei is. In die poging om die verlies van dié tweestrydige eenheid *simbolies te rekonstrueer*, is dit die hand wat hierdie spesiale rol vervul. Gebaar word hier onderskei van die oorspronklike impuls-fases en is 'n kritiese wyse om weg te breek van simbiose met die moeder en in die plek daarvan iets *anders* te implementeer wat daarmee saam dan ook ons kreatiewe aktiwiteite insluit (Tisseron 1994:32).

Die simboliese gebaar

Volgens Tisseron is die gebaar om 'n merk te maak 'n dubbele proses om 'n ruimte toe te eien. Hierdie gebaar van die hand ontstaan nie slegs uit 'n individuele psigiese geskiedenis weens die fisiese en psigiese skeiding tussen moeder en kind nie, maar ook - soos Jung aangetoon het - uit die kollektiewe psige en in die geval van die gebaar is dit om afstand tussen die oppervlakte van die liggaam en dié van die omgewing te beheer. Die landelike kultuur het juis tot stand gekom deur die mens se gebaar om 'n onbegrensde stuk aarde vir

⁹³ In sy teorie oor plesier onderskei Freud tussen funksionele en organiese plesier. Funksie-plezier is betrokke by die bevrediging van lewensfunksies soos om jou dors te les of op seksuele spanning te reageer. Orgaan-plezier ontstaan egter uit die outo-erotiese bevrediging van 'n gedeeltelike impuls: die prikkeling van 'n erogene streek vind bevrediging op daardie selfde plek waar dit gebeur sonder dat dit verbind is tot die vervulling van enige liggaamsfunksies. Volgens Freud beskou die mens die uiterlike wêreld as 'n projeksie van haar eie liggaam en daarom kan handaktiwiteite eers met plesier verbind word nadat dié verhewe impuls tot erogene areas verbind is om vervulling in die liggaam te ervaar. Outo-erotiese bevrediging ontstaan vir 'n persoon uit die moontlikheid om met die hand aan haarself te doen wat die moeder aanvanklik aan die suigeling gedoen het. Die vervulling van die oorspronklike impuls soos dit in die spesifieke gevalle geskied, lei dan tot die verskillende aktiwiteite wat met die hand verbind word (Tisseron 1994:31).

landboudoeleindes af te baken en op so 'n wyse met die persoon te verbind. In die proses van toe-eiening en identifikasie funksioneer die hand hier, soos Tisseron dit stel, as 'n "blind net" (Tisseron 1994:32).

Die vroegste gebare wat inskripsie aanbetref, word gekenmerk deur bewegings van die liggaamsas af weg⁹⁵ en is dieselfde soort gebare wanneer 'n baba van die moeder se liggaam geskei word. Die inskripsie van hierdie gebare in die eerste merke is 'n vorm van kinetiese versinnebeelding waar die kind op hierdie wyse die moeder se kom en gaan op die toneel kan bring.⁹⁶ Met die uitmerk van die eerste gebaar identifiseer die kind haar met die weggaande moeder; later identifiseer sy met die spoor wat hierdie gebaar nalaat. Tisseron beskou dit nie soseer as uitbeelding nie, maar eerder as die strukturele verhoudings wat rondom skeiding geproduseer word: Die eerste tekenmerk is die mens se eerste manier om 'n beeld te produseer wat die hele simmetriese proses van 'n psigiese skeiding van begin tot einde op tou sit (Tisseron 1994:33;34).

Die rol wat hierdie natrek in die skeidingsproses vertolk, dra nie slegs by tot die ontstaan van die merk nie, maar ook tot die ontdekking van die spoor. Elke spoor *skei én bind* gelyktydig die gedeeltes van die ruimtes wat dit afbaken (net soos 'n grensdraad oor 'n stuk land die twee kampe verdeel én verbind). Die natrek bekragtig die spoor as die visuele en psigiese simbool van daardie ruimte wat die moeder en kind terselfdertyd van mekaar skei én verbind. Hier het teken die vermoë om die skeidende kloof oor 'n driedimensionele ruimte te verander in 'n oorbruggingsruimte oor 'n tweedimensionele vlak. So is elke spoor in 'n tekening dan ook beide 'n skeiding én 'n brug. Hierdie uitgooi en intrek van 'n tekenlyn (soos teken en skryf) wat die skeiding tussen moeder en kind simboliseer, dra by tot die samestelling van geestesraamwerke wat gedagtes kan bevat en Tisseron meen die tekengebaar is dié wesenlike beweging vir die deurdink van gedagtes (Tisseron 1994:34;35;36).

⁹⁴ Sien Bowlby, J. *Attachment and loss* vol. 1. (1982) New York: Basic Books.

⁹⁵ Dit is met die regterhand van links na regs en met die linkerhand van regs na links (Tisseron 1994:33).

⁹⁶ Freud se waarneming van sy kleinseun Ernst se bekende *fort-da*-spel verduidelik die betekenis van die vroegste gebare en merke in die konteks van skeidingsprosesse: Freud beskryf klein Ernst se spel met die spinspil vanuit sy bababed, waar hy aan die wol vashou, die tol van hom wegswaai met die woorde *fort* (weg) en met die terugswaai van die tol, *da* (hier) en verbind hierdie gebaar met die wyse waarop die kind hom vereenselwig met die kom en gaan van die moeder.

Teken, as die eerste taalgebaar, is die kind (die mensdom) se vroegste vorm van simbolisering. As grafiese taalaktiwiteit stel dit die *plek* vas waar die vroeë prosesse in die moeder-kindverhouding⁹⁷ gereproduseer word en is dit ook die eerste struktuur waarby die kind dan ingesluit is. Later voeg die kind onomatopee⁹⁸ by die merke wat sy natrek (soos Ernst se *fort-da*-spel) en dien dit soos Tisseron aandui, as 'n soort towerwoord wat net soos die spoor op die papier, die liggaam, die gebaar en die effek in dieselfde beweging bymekaarbring (1994:36).⁹⁹

Taal: van merk na spoor

Bernard Vouilloux (1994:182) gebruik ook Rousseau se fabel om lig te werp op die aard van die chiasmus tussen die gebaar (as produksie) aan die een kant en die spoor (*trace*) of natreksel (as produk) aan die ander kant. Die natrek met die hand, die aanraking en beweging, verander die gebaar vir 'n oomblik in 'n teken. Die *gebaar* is hier in die oomblik van aanraking die *teken*, maar die oomblik wat die minnaars egter van mekaar afskeid neem, verander die onmiddellike en teenwoordige in afstand en afwesigheid. Wat oorbly is slegs die buitelyn - 'n spoor vir die toeskouer om te lees. Die buitelyn is egter nie slegs 'n spoor van die afwesige minnaar nie, maar ook dié van die tekenaar wat self nou van haar eie gebaar verwyderd is. Op subtiele wyse suggereer Vouilloux ook hier dat dit nie slegs die beeld van die minnaar is wat afwesig is in die spoor nie, maar ook die tekenaar. Ons kan dus aan 'n spoor begin dink as 'n tipe materiële of sintuiglike nalatenskap; 'n effek; 'n simptoom van verskeie indrukke wat nie meer teenwoordig is nie.

⁹⁷ Vir die ontwikkeling en korrespondensie tussen grafiese aktiwiteite, psigiese verskynsels en taal, sien ook Melanie Klein *Envy and gratitude and other works* (1975) New York: Delacorte Press.

⁹⁸ Klanknabootsende woorde (HAT 1994, s.v. 'onomatopee').

⁹⁹ Benaming geskied eers heelwat later wanneer die kind die inhoud van haar tekening benoem ná die aksie nádat dit geteken is, en betrek dan ook ander prosesse van simbolisering (Tisseron 1984:36).

'n Eie aandrang

Die aandrang om werk te maak, setel vir my ook dáár, om Yves Bonnefoy (1994:14) se woorde te gebruik, "where language decides". Soos ek aangedui het, is taal vir die mens nie bloot 'n pragmatiese kommunikasiemiddel nie, maar 'n diep psigologiese aangeleentheid wat ineenverstrengel is met die prosesse van identiteitsvorming en 'n wyse om buite en behalwe suiwer kommunikasie, sin en ervaring aan die lewe te gee.

Vir my kan die passie en behoefte waarvan Rousseau praat ook as 'n begeerte of 'n innerlike noodsaaklikheid beskou word wat gedurig by my aandrang om merke te maak. Hierdie behoefte vind nie uiting in die natrek van 'n spoor as mimetiese voorstelling nie maar as simboliese gebaar, en sluit noodwendig ook die temporele en die ruimtelike in. Die oplig van eers my hand, dan my arm en later my hele liggaam, betrek nie slegs die gebaar van die hand nie, maar ook die hele liggaam as *lyftaal*. Net so reik my hand weg van die liggaam, oor die skeiding en uit na die oorkant van die papier om weer oor die skeiding terug te trek: die uitgooi van my arm tower dan 'n lyn op wat ek kan natrek en intrek as 'n gedagte, 'n idee, 'n wete wat nie voorheen was nie.

My gebruik om 'n tekenoppervlakte saam te stel uit verskeie velle papier wat ek dan op die vloer uitpak, skep 'n formaat waarvan die verhoudings noodwendigerwys my hele liggaam moet betrek. Wanneer ek oor die oppervlakte buk, hurk, kniel of leun, is dit nie slegs my hand of arm nie, maar my hele liggaam wat hier oor die skeiding reik na die ander kant; oor die spleet na die primitiewe moeder; oor die afstand, oor die chiasmus na die ander.

Hierdie is 'n veel meer komplekse uitgooi en intrek van die lyn. Die openinge tussen die onderskeie velle papier vermenigvuldig die skeidings wat oorkruising soek terwyl ek vind dat die beweging van my liggaam swaarder en meer kompak word en 'n depressiewe houding aanneem. Die afstand is kleiner, die skeiding smaller en die kontakvlak groter tussen die papier en die sensoriese impulse wat oor my hele liggaamsoppervlakte verspreid is. Die swaar, naby bewegings waarmee ek die oppervlak verken, verander die fisiese stimuli van hierdie inskripsiegebaar na 'n metaforiese ruimte - 'n plek, 'n landskap vir gedagtes, idees, die primitiewe moeder, my eie liggaam en ook die liggaam van die ander. Die gebaar self - die depressiewe houding wat dit afdwing en die ritmiese

herhaling van die bewegings - verleen 'n rituele dimensie aan hierdie inskripsieproses waarvan die natrek van hierdie spore nie tot 'n mimetiese beeld lei nie, maar die gebaar en die sensoriese verenig om 'n simboliese raamwerk te skep vir die ervaring van primitiewe oerbetekenisse.

Ek verbind hierdie argaïese sensoriese en psigiese inskripsie-ritueel nie slegs met die allegoriese raamwerk wat as 'n simboliese *grammatika* in my teks funksioneer nie, maar ook, soos ek later in Hoofstuk Vier sal aantoon, met die allegoriese impuls wat as 'n metafisiese struktuur vir herstel en genesing in my werk dien. Hierdie ooreenval van verskeie vlakke van raameenhede gee aanleiding tot 'n konstellasië van komplekse verhoudings wat dit moontlik maak om 'n vreemde en digte interverbintenis tussen oënskynlike uiteenlopendhede te vind.

Teken: skryf

Met die hulp van Jean Jacques Rousseau en Bernard Vouilloux het ons in die voorafgaande gedeelte gesien dat teken, as 'n gebaar, direk met taal verbind word, terwyl Serge Tisseron beide teken én skryf by die psigologiese inskripsieproses betrek. My doel is weereens nie om beeld en teks in 'n dispuut met mekaar te verwickel nie, maar om aandag op die *dialektiese* verhouding te vestig met spesiale fokus op teken as *skryf* of *inskripsie* en dat beide ook met die psigiese sowel as die intellek verbind is.

Reeds tydens die Florentynse tradisie word teken as *disegno* ('n term wat beide teken én ontwerp insluit) - en anders as skilder - gelykgestel aan die *idee* en dus ook aan "the kernel of the invisible" (Bonnefoy 1994:15), en so ook aan "invention" en "the form of things" (Rose 1976:9). Giorgio Vasari het teken met die intellek van die kunstenaar vereenselwig en die skets as die eerste konkrete verwesenliking van die idee beskou:

This design is nothing but a visual expression and clarification of that concept which one has in the intellect, and that which one imagines in the mind and builds up in the idea (Vasari in Roque 1994:51).

In 1607 huldig Federico Zuccari ook dié standpunt dat *disegno* volgens die antieke begrip gelykwaardig is aan die *idee* en voordat 'n kunswerk enigsins iets

kan openbaar maak, die idee eers in die gees van die kunstenaar teenwoordig moet wees. Volgens Zuccari beskik *disegno* oor 'n tweeledige aard. *Disegno interno* is die "inner design" - of die idee - wat uitvoering voorafgaan en wat as 'n sprankie van die goddelike gees dus onafhanklik van die uitvoering bestaan. *Disegno esterno* is die uiterlike visuele vorm van die gestruktureerde konsep - die wesenlike artistieke voorstelling - hetsy pikturaal, beeldend of argitektonies (Rose 1976:9).¹⁰⁰

Woorde en tekeninge deel 'n gemeenskaplike behoefte om simbole vir die verskynsels en die mens se ervarings in die wêreld te vind. Die verhouding wat tussen die alfabet of geskrewe woorde en verbale taal bestaan, is soortgelyk aan die verhouding wat tussen 'n tekening en die visuele nagespoor kan word. Hiëroglieweskryf het reeds sedert die vroegste tye gepoog om beide skrif en beeld in een te vervaar, terwyl kalligrafie weer 'n soort tekening van skrif maak. Ons vind hierdie verhouding ook in tekeninge, planne en diagramme wat aanvulling vind in geskrewe inskripsies en ook andersom, soos byvoorbeeld om 'n teks uit te brei en te verryk deur middel van beelde of illustrasies. Kunstenaars soos Joseph Kosuth en die *Art & Language*-groep wat juis met taal, die serebrale en kuns as kennis gemoeid was, het nie slegs teks as medium aangewend nie, maar prioriteit aan teken gegee, soos die titel van die eerste uitstalling van konseptuele kuns in 1966 aandui: *Working drawings and other visible things on paper* (Colpitt 1992:12).

Die ontstaan van die Griekse fonologiese alfabet het 'n splitsing in die verhouding tussen tekeninge en skrif meegebring wat veroorsaak het dat die twee feitlik as onversoenbaar beskou word. Ten spyte van breër benaderings in hedendaagse perspektiewe aangaande die verbale en die visuele en dus ook die verhouding tussen skryf en teken, bly daar steeds verskille, maar eerder in wat Martine Reid 'n *schize* noem - wat beide *deel* én *verdeling* (sharing/division) insluit (1994:4). Teken is beide teken én skryf, en skryf is beide skryf én teken,

¹⁰⁰ Zuccari skryf die generatiewe krag van *disegno* toe aan "... the human intellect, [which] by virtue of its participation in God's ideational ability and its similarity to the divine mind as such, can produce in itself the *forme spirituali* of all created things and transform these *forme* to matter, there exists, as if by divine predestination, a necessary coincidence between man's procedures in producing a work of art and nature's procedures in producing reality - a predestination which permits the artist to be certain of an objective correspondence between his products and those of nature (Zuccari in Rose 1976:9).

soos Michel Butor (1994:19) met reg sê: "... writing is a visible thing. Writing is a way of making language visible ... one cannot help but notice that writing is drawing, that writing is image."

Voor ek aantoon op watter wyse ek teken- en skryfprosesse in my werk aanwend, ag ek dit noodsaaklik om eers die aard en rol van teken binne die kontemporêre kunskonteks van nader te beskou. Die doel is eerstens om hedendaagse kunsopvattinge aan die hand waarvan teken as dissipline vanuit 'n tradisionele begrensing na 'n meer omvattende veld beweeg, voor te stel en tweedens om 'n konteks vir my eie tekenpraktyk te vind. Die verband tussen my eie werk en verskeie kontemporêre kunspraktyke - waarvan die werke in Bylae Een bespreek word - is nie geskoei op fisiese en visuele ooreenkomste tussen die werke nie, maar eerder op raakpunte tussen die onderskeie benaderingswyses tot merkmaak en kunsmaak.

Teken: 'n omvattende veld

In *Drawing* (1969:1) handhaaf Philip Rawson hierdie tradisionele en formele siening aangaande teken:

Drawing I take to mean: that element in a work of art which is independent of colour or actual three-dimensional space, the underlying conceptual structure which may be indicated by tone alone ... ranging from pure monochrome drawing in its own right to drawing as a structural element of the brushwork in painting or of the realization in relief sculpture or mosaic.

In sy boek *The modern drawing* (1983:11;9) verbind John Elderfield teken weer met connoisseurskap en definieer hy 'n tekening as "... [a] unique work on paper". Dit is duidelik dat beide hierdie rasonale sienings problematies is in die konteks van hierdie studie: die klem en begrensing wat 'n stel reëls ten opsigte van die materiële, formele en tegniese aspekte oplê, poog om teken te beperk as 'n suiwer kunsvorm wat alleenlik gemoeid is met kwessies binne die kunswerk self.

In *Drawing now* (1976:10;11) definieer Bemice Rose teken as "... [the] marking on a background surface with any implement to create an image" asook deur Vinigi Grottanelli as volg aan te haal: "... drawing is artistically important when it

documents an *active moment of ideation* quite independently of its formal aspects, which vary according to the shifting idioms of representation" (my kursivering), terwyl sy haar uitdruklik daarvan weerhou om in 'n latere publikasie *Allegories of modernism: contemporary drawing* (1992:7) enige definisies of beperkings aan die term *teken* te heg. Rose is van mening dat teken nie meer bloot die medium vir selfuitdrukking binne 'n sisteem van gestruktureerde voorstellings en selfverduidelikende vorms is nie en dat dit allermins 'n term is wat 'n stel reëls voorsien waardeur 'n rasonale perspektief van die wêreld geprojekteer kan word (1992:10).

Volgens Rose het tekenkuns teen die laaste dekade van die twintigste eeu 'n omvattende nuwe veld betree: alhoewel dit toenemend tot 'n onafhanklike modus ontwikkel het, het teken terselfdertyd ook onontwarbaar vermengd geraak met ander dissiplines. Sy skryf dié verskynsel toe aan die algemene feit dat die veld in die onderskeie visuelekunste-dissiplines in so 'n mate uitgebrei het dat nuwe bedryfsverhoudings en tegnologiese vermoëns onderling moontlik gemaak is. Teken beklee nie bloot 'n interdissiplinêre posisie nie, maar deur diverse en uiteenlopende benaderings het teken, volgens Rose, die outonomie van lyn sowel as konseptuele beheer bevestig bo ander dissiplines. Sy voer aan dat teken - in hierdie verskuiwing vanaf 'n tradisionele medium tot 'n meer omvattende veld, en die beweging van 'n suiwer na 'n *onsuiwer* medium - beide 'n beweegrede én 'n simptoom is in wat gemerk kan word as die oorgang van modernisme tot postmodernisme. Op die postmoderne kunsteneel is teken nou die werk self en funksioneer dit as dié hoofbeginsel in 'n verskeidenheid gewade. Grense verskuif, of vervaag eerder en dit is nie altyd duidelik of werk teken, beeldhou, skilder of suiwer konseptueel is nie (1992:6;7;10-11).

Tony Godfrey se siening oor tekenkuns soos hy dit uiteensit in sy boek *Drawing today* (1990:7) staan nie vreemd en ver verwyder van die eeu oue mite oor Butades se dogter nie. Volgens Godfrey lê die wese van kontemporêre teken nie in 'n medium of tegniek nie en nog minder in 'n styl, maar setel die instink om merke te maak diep in die psigologiese behoeftes en dryfkragte van die mens:

Its resurgence as a pre-eminent experimental medium must be traced not to academic practice, but to its roots in *myth* and in the ordinary *human psyche* and its activities (my kursivering) (1990:7).

Godfrey voer aan dat 'n diepgaande verskuiwing in die hedendaagse tekenkuns plaasgevind het en dat dít wat as teken beskou word nie meer die noukeurige waarnemings en mimetiese weergawes en illusionêre voorstellings van die werklikheid is soos dit deur Raphael en Ingres beoefen is nie, maar dat die tekenkuns wat veral sedert die tagtigerjare na vore tree, eerder reaksies op die probleme is wat in enige kultuur ondervind word. Vir Godfrey spreek teken die psigologiese, die politieke en die massamedia aan (1990:9).

Wanneer Tony Godfrey teken "the most democratic of art forms" (1990:9) noem, sluit dit aan by die psigoanalitiese perspektiewe van Serge Tisseron wat ek vroeër in hierdie hoofstuk voorgestel het. Volgens Godfrey teken almal. Alle mense maak merke en daar is orals tekeninge in die omgewing om ons. Waar twee objekte of twee soorte materiale mekaar aanraak, laat dit 'n bewys agter dat daar 'n soort ontmoeting plaasgevind het. Ons dink dan hier aan alledaagse gebeurtenisse in die lewe wat spore nalaat en ons 'n aanduiding gee van die gebeure rondom die merk self. Vir Godfrey is die ondersoek van tekeninge 'n opgraving van en nadenke oor aktiwiteite wat in die verlede plaasgevind het. Dit bring ons te staan voor wat hy noem "the archaeology of acts of touching" (1990:9). Teken is die neerslag of spore van sekere aktiwiteite wat nagelaat word en waarvan die onderlinge patrone en verhoudings onthul word by noukeurige ondersoek en die lees daarvan. Volgens hom is skryf dan ook 'n gespesialiseerde vorm van teken (1990:9).

Onder die kunstenaars wie se werk volgens beide Godfrey en Rose in die tweede helfte van die twintigste eeu tot die verandering in tekenkuns bydra, en by wie se werk ek op verskeie wyses aansluiting vind, is Richard Long, Cy Twombly, Joseph Beuys en Sol LeWitt. Die uiteensetting in Bylae Een tot hierdie ondersoek toon aan op watter wyse hierdie kunstenaars teken gebruik as 'n onafhanklike modus waar die grense van hierdie eens duidelik afgebakende dissipline algaande verbreed of vervaag deur met ander dissiplines te vermeng in wat Bernice Rose 'n uitgebreide veld noem (1992:6). Hierdie interdissiplinêre veld stem ooreen met die intertekstuele ruimte waarmee ons vroeër in hierdie studie te doen gekry het. Teken neem op verskeie en uiteenlopende maniere 'n linguistiese struktuur aan wat 'n interaksie en dialektiek tussen die intellek en die psigologiese; die rasonale en irrasionele; die verstand en intuïsie en die ideogrammatiese en outobiografiese merk vertoon. Hierdie jukstaposisie en

wisselwerking tussen twee vlakke betrek 'n hele konstellasie teenstrydighede wat tussen die private en die publieke, die hede en die verlede 'n interspel tussen skrif, beeld en idee; taal, teken en materiaal bewerkstellig.

Dit is ook hierdie onderskeie aspekte waarby my werk aansluiting vind. Die proses van materiële transformasie sowel as die interaksie, wisselwerking of spel tussen uiteenlopendhede bewerkstellig 'n inherent mitiese animasie wat verandering en transformasie op 'n heel ander vlak as bloot die materiële en formele suggereer. Teken word nie slegs beperk tot agter die raam nie, maar betrek nou ook die ruimte van die toeskouer. Hierdie interaktiewe ruimte verander nie slegs die (galery)ruimte - om Bernice Rose se woorde te gebruik - in 'n "numinous space" wat self nou die kreatiewe onderwerp word nie (1992:12), maar ook die bewussyn van die toeskouer, na 'n spirituele en poëtiese ruimte. Die interaksie, wisselwerking en dialektiek tussen teenstrydighede - wat allegories van aard en karakter is en soos ek in Hoofstuk Vier sal aantoon, met die poëtiese verbind is - is daarop gerig om by te dra tot die skep van sensasies, ervarings en meersinnige betekenis.

Teken: 'n heterogene inskripsieproses

W.J.T. Mitchell se hegting van beeld en teks tot 'n *imagetext* dwing ook die aksie waarop beeld en taal materiëel en visueel te voorskyn gebring word na vore - naamlik dié van teken en skryf. Hierdie verhoudings help ons om aan teken te dink as 'n inskripsieproses wat gemoeid is met die *skryf* van materiële en sensoriese (*sensuous*) *tekens*.¹⁰¹ Teken as 'n inskripsieproses bring ook vir my dit voort wat Michel Foucault 'n "calligram" noem: 'n samegestelde beeld-tekst "... [that] brings a text and a shape as close together as possible" (Foucault in Mitchell 1994a:70).

¹⁰¹ Ek gebruik dit na aanleiding van Jan Mukarovsky (1988:4) se verwysing na "sign [as] a sensuous reality" en "art as a sign composed of a sensuous symbol". Mukarovsky beskou kuns as 'n outonome teken wat saamgestel is uit 1. die "work-thing" wat as 'n "sensual symbol" funksioneer, 2. die "aesthetic object" wat deur die kollektiewe bewussyn bepaal word en as "signification" funksioneer en 3. die verhouding (van 1 & 2) tot dit wat beteken word (*the thing signified*) - 'n verhouding wat gerig is op die konteks in geheel en wat in 'n gegewe samelewing sosiale verskynsels soos wetenskap, filosofie, godsdiens, politiek, ekonomie, ensovoorts, insluit. Sien Jan Mukarovsky 'Art as semiological fact' (1988:1-7).

Vir John Ruskin is 'n teken 'n labirint in die klein. Die teken is altyd met die konteks verbind, maar hierdie verbintenis is egter 'n verstrengelde warboel van verwante drade en konneksies soos dié van 'n labirint. Hierdie verbintenis betrek die mens se hele bestaan by die teken - 'n bestaan wat op 'n indirekte wyse deur die teken aangedui word. Tekens is vir Ruskin nie slegs beide verbaal én visueel nie, maar beskik ook volgens hom oor 'n temporele en narratiewe dimensie. Om 'n teken na te trek is vir Ruskin soos om 'n *storie* te vertel (Miller 1992:75).¹⁰²

Teken is nie vir my 'n wyse om 'n mimetiese weergawe van die werklikheid te gee nie, maar 'n wyse waarop ek deur middel van inskripsie 'n ruimte kan skep waar individuele behoeftes en begeertes met sosiale waardes en aangeleenthede verbind. In die bespreking wat volg, poog ek om die heterogene aard van teken as inskripsie uit te lig sowel as om aan te toon op watter wyse die dialektiek tussen die temporele en die ruimtelike 'n rituele inskripsieproses daarstel wat aspekte van die psigiese, die biologiese, die sensoriese, die serebrale, die politieke, die persoonlike en die kollektiewe in my werk betrek.

My fokus is hier op die dualiteit in die teken/skryfproses van die kalligram (*calligram*) gerig waar die idee as woord en teken as beeld so na aan mekaar verwant is dat dit nie geskei kan word nie.

Ek veroorloof my om weereens die grondwoorde waarna ek in Hoofstuk Een verwys het, nader te trek aangesien dit 'n *inter*verbintenis, 'n verweefdheid sowel as verskille én ooreenkomste aandui wat in die konteks van hierdie studie én my werk van besondere belang is. Dit ondersteun ook verder die uitgangspunt - vanuit etimologiese oogpunt gesien - dat alles op 'n vreemde soort wyse met mekaar verbind en interverbind is en soos ek ook binnekort sal aandui, dat die materiële en fisiese merke as sensoriese tekens in my werk, 'n matriks van verwysings is na die landskap, die historiese, die psigiese,¹⁰³ die biologiese én

¹⁰² Dit is onmoontlik om al Ruskin se fassinerende voorbeelde van skryf en teken hier aan te haal. J. Hillis Miller (1992:77) se studie van Ruskin lei die leser byvoorbeeld ook na die rituele dans as 'n wyse van skryf: "This dance is a form of engraving, the cutting of a furrow making a design on the earth ... a sign that is also a design ... rituals continued from century to century and from culture to culture in response to some *deep need*" (my kursivering).

¹⁰³ Ek het reeds in 'n groot mate die psigiese inskripsieprosesse van herinneringe in Hoofstuk Een aangedui. Dit oorvleuel tot 'n groot mate met hierdie gedeelte.

die sosiale wat deur 'n verskeidenheid interaktiewe aksies (of tekenprosesse) daargestel is.

Ons het gesien dat die Griekse woord *grapheion* na die *krap-* of *merk-instrument*¹⁰⁴ verwys en *graphó* na die *krap-* of *merk-aksie*. Die woord *grafies* (*graphic*) en die Engelse woord *graft*¹⁰⁵ - wat in Afrikaans as *oorent*, *inweef* en *graaf* vertaal word (Bosman 1984, s.v. 'graft') - deel albei dieselfde Griekse grondwoord - *graphein* - wat beide *skryf* én *teken* aandui (Miller 1992:69). Twee begrippe wat ook hier teenwoordig is en wat ek by voorbaat wil beklemtoon, is die borduurnaald en die graaf. Skryf en teken; die vroulike borduur- en weefwerk en die mens se instink om deur ploeg en plant die natuur te verwerk, is alles verbind met *hé graphis* - die *krap* of die *merk*.¹⁰⁶ Skryf en teken is dus nie slegs in mekaar vervat nie, maar dui beide ook op 'n heterogene aksie.

Jacques Derrida se *graft* kan as 'n verduideliking dien vir die aard van 'n woord-beeldsintaks; die woord-beeldhegting wat Mitchell se beeldteks (*imagetext*) as kritiese ikonologie aan ons voorstel sowel as dié van die kalligram en wat Walter Benjamin "that third, the image" noem. In sy artikel 'The double session'¹⁰⁷ in *Dissemination* (1981:202-203) verwys Derrida na *graft* of *oorent* as die prosedure waar die skerp *potloodagtige punt* van 'n loot onder die bas van die moederstok ingevoeg word om op só 'n wyse te verseker dat die plant vrugte sal dra wat eienskappe van beide moederstok én die lootstok sal vertoon. Wanneer teken en skrif oftewel beeld en teks saam gebruik word, het ons te doen met 'n

¹⁰⁴ Die woord *grapheion* (*hé graphis*) verwys na 'n borduurnaald, beitel, graveerinstrument en 'n graaf; die werkwoord, *graphó*, beteken 'om te krap of skraap en merk of teken', asook 'om te graaf' of 'ploeg' (Krell 1990:16).

¹⁰⁵ Die Engelse woord is nader aan die grondwoorde *grapheion* en *graphó* as die Afrikaanse vertalings, alhoewel die Afrikaans weer meer beskrywend is.

¹⁰⁶ Die figuurlike gebruik van die woord *merk* in: sy *maak haar merk in die lewe* ondersteun die psigoanalitiese teorieë rondom skeidingsprosesse wat dui op die dubbele funksie van die merk as beide kommunikasie én identifikasie.

¹⁰⁷ Derrida se gedagtes, een waarvan onder andere die idee oor die *dubbelgang* is, klink en lyk baie soos die konsepte wat ook in allegorie aangetref word. Grafts is ook nes allegorie gerig op die skep en verspreiding van betekenis deur die lees van die teks. Ander ooreenkomste is: die verskil of teenstelling tussen tekste - *différance*; allegorie se aandag aan die sinuïglike en materiële teenoor Derrida se klem op *écriture*, grammatologie, begeerte na teenwoordigheid; verplasing; die ander boodskap; drumpel en margins, veelvuldige samehang, anagrammatiese spel, onsekerheid (*undecidability*) en klem op die letterlike en die figuurlike (Derrida 1981:viii-xxiii). Sien ook 'Grafts, a return to overcasting' (Derrida 1981:355-358).

tekstuele enting waar een teks op die ander insny en inmeng om iets *nuuts* voort te bring wat dus eienskappe van beide beeld en teks sal insluit.

Derrida gebruik nie slegs die toevallige etimologiese verband tussen *graph* en *graft* om daarmee beide die grafiese aard en verskillende soorte kombinasies en samevoegings van skryf en skrif te verduidelik nie, maar hy tref ook die analogie tussen vegetatiewe¹⁰⁸ en tekstuele enting om aan te toon dat die *her*-haling van taal in *nuwe* kontekste, *nuwe* betekenisse skep. Enting produseer ook 'n skeiding en oorkruising wat omverwerping sowel as die uitruil van eienskappe teweegbring. Die invoeging, die insnyding of die intervensie van een skripsie in 'n ander skripsie; van een teks in 'n ander teks, van een diskoers in 'n ander diskoers, word so gehanteer en wel met die doel om betekenisse en ervaring te vermenigvuldig en te versprei (Culler 1994:134-136).

Foucault, Mitchell, Panofsky en Mukarovsky het op verskeie maniere aan ons getoon dat ideologie, die kollektiewe bewussyn en mag en kennis altyd by kwessies soos beeld en teks ter sake is. Dit impliseer dat die ineenweef of enting van die sosiale bewussyn en die materiële en sensoriese teken, 'n dubbele funksie of dualiteit aan beide skryf en teken verleen. Hierdie dubbele hantering en dekonstruering van teenoorgesteldes verbreek die homogeniteit van die inskripsieproses en dwing weereens die heterogene aard van teken na vore (Culler 1994:135),¹⁰⁹ soos dit ook in my werk funksioneer.

Allegoriese inskripsies: droomherinneringe

Soos in die geval van Hoofstuk Een, is die verskeie inskripsieprosesse waarna ek verwys nie slegs tot een werk beperk nie, maar word dit in feitlik al my tekeninge aangewend. Met die doel om hierdie bespreking kompak te hou, verwys ek na die eerste tekeninge wat die huidige rigting van my werk sou aandui, *Voorland* (Fig. 27), *Droomland* en *Driesland* (Fig. 28).

¹⁰⁸ Bo en behalwe vegetatiewe en dierlike enting, wys Derrida (1981:202) ook op die verskillende soorte benaderings tot oorenting - "detached scion grafting, whip grafts, splice grafts, saddle grafts, cleft grafts, bark grafts, bridge grafting, inarching, repair grafting; bracing: T-budding, shield, budding" ensovoorts - as verskeie moontlikhede en wyses waarop tekstuele oorenting benader kan word.

Hierdie drie werke vind hul beslag in 'n droom, wat noodsaak dat dit ook deur die droom gelees word. Dit dui eerstens op die allegoriese aard van hierdie werke. Die droom speel af rondom die lang matriargale etenstafel waar familieleden rondom die styf gestyselde, kraakwit tafeldoek geskaar sit (wat ook visies van die netjies opgestapelde inhoud in die linnekas laat opdoem). Soos gewoonlik draai die gesprekke eers rondom die huis, grond en verwante werk. Die noem van plaasname en verwysings na gebeure wat afgespeel het by spesifieke plekke soos die drif, die pan, die rug, die hoekland, die swartland, die ou tuin en die wasklip vermeng met stories in die agtergrond oor Abel, Jonas, Martha en Selina, die Rhamabodi's en die Kopêla's en ander plaasinwoners. Rondom hierdie tafel is verwysings na die verlede onvermydelik. Soos die ete vorder, verander die rigting van die gesprek na boeke en nuus tot geskiedenis en politiek. Mettertyd verander die tafel in 'n donker graf: die aardse skoot vir die liggaam.

Dié droom is in hierdie drie werke ingeskryf en ook by al my ander werke as 'n onderskrif of *sinopie*¹¹⁰ teenwoordig. Die inskripsie van die tafel en graf vind beslag in die langwerpige formaat en in die lae, horisontale plasing van die werke op die grond eerder as teen die muur, sodat net soos om 'n tafel en graf, daar rondom hierdie werke vergader kan word. Dié inskripsie noodsaak die leser om af te kyk; nederig neer te buk en *laag op die aarde* na betekenis te soek, wat doelbewus daarop uit is om 'n ongemaklike fisiese houding te skep en die leser van haar eie gemaksgewoentheid bewus te maak.

Waar herinneringe op die verlede fokus, is drome meesal op die toekoms gerig. Die titels *Voorland*, *Droomland* en *Driesland* verwys nie bloot na hierdie droom wat verby is nie. Drome wys tyd uit en is 'n intervensie in ons andersins temporeel-ruimtelike bestaan en dui hier eerder op 'n toestand of ingesteldheid. *Voor-land* is hier geskryf as die land wat my voorafgaan, soos 'n mens voorouers

¹⁰⁹ Sien Culler se bespreking oor dekonstruksie onder die afdeling 'Grafts and graft' in *On deconstruction: theory and criticism after structuralism* (1994:134-156).

¹¹⁰ *Sinopie* - (ook *sinopia*, *sinope*, *sinoper*) die antieke Romeinse naam vir rooi ysteroksied uit die stad Sinope in Klein-Asië. Latere gebruik van die woord verwys na die ondertekening (*underdrawing*) op mure van laat-middeleeuse en vroeg-Renaissance fresko's (Mayer 1969, s.v. 'sinopia'; Smith 1981, s.v. 'sinopia'; Rose 1976:76). My gebruik van die woord sinopie of ondertekening dui op die subtekening, subteks of onderteks. In die konteks van die onderbewussyn gesien, verwys ek ook daarna as *ander*-teks.

of voormoeder sou gebruik. *Voor-land* is wat noodwendig die hede voorafgaan - dus ook die erflating as die *huidige* erfporsie. *Voorland* dui egter ook op dit wat ons aan die *voorkant* van ons lewens inwag, naamlik die toekoms, maar hier ook as lot of eindbestemming.¹¹¹ So verwys die woord *Droomland* nie slegs na droomherinneringe nie, maar ook na 'n droomvisie of 'n droomplek en *Driesland*¹¹² nie slegs na die ou land nie, maar ook na die belofte of hoop op 'n nuwe land, 'n rusland, 'n droomland, utopie¹¹³ of die aarde as oorspronklike primitiewe houer van die mens én as toekomstige graf.

Grense bestaan nie in drome nie. Drome is vloeibaar en beweeg van die een na die ander, wat hierdie werke - as droomherinneringe en droomlandskappe - verander in 'n ruimte waar ontmoetings óór grense kan plaasvind. Hierdie is 'n ruimte wat almal kan deel; waar die een al die *ander* kan ken; waar *inter-*verbintenisse oor grense herken word en homogeniteit dus verbreek word sodat daar ander vorms van kennis ontdek kan word; waar daar na die stemme van *ander* geluister kan word.

Al drie werke bied dubbelsinnige suggesties van beide droom en realiteit, lewe en dood, die alledaagse en die bonatuurlike, die een en die ander, die bewussyn en die onderbewussyn, die artikuleerbare en dit wat Michel Foucault (1970:326) die "unthought" noem - "the blind stain by which it is possible to know" - die onseglie en die onsigbare. As droombeelde beweeg hierdie werke op die grense van die bewussyn en die onderbewussyn waarin woord en beeld, teken en merk, liggaam en aarde, herinnering en vergetelheid, waarheid en fiksie, bedekte stilte en ontblote taal, mistieke mite en die letterlike in die donker skering en helder inslag van 'n digte narratief verweef.¹¹⁴

¹¹¹ *Voorland* - dit wat vir jou voorlê, meestal in onaangename sin; lot, noodlot, eindbestemming (HAT 1994, s.v. 'voorland').

¹¹² *Dries* ww. - die skoonmaak, omploeg en bewerk van nuwe grond; 'n ou land na 'n rustyd weer omploeg; ook om 'n uitgeputte land met rus te laat lê. *Dries* kan vergelyk word met die woord *braak* ww. - nuwe grond omploeg om dit dan so te laat lê sonder om dit te besaai. *Braak* beteken ook 'n onbewerkte, onontwikkelde of onbeboude ruimte (HAT 1994, s.v. 'braak'; 'dries' & 'driesgrond').

¹¹³ *Eutopia* - geen plek. *Utopia* word hier gebruik as 'n ver-beeld-e ruimte, 'n fiktiewe plek, as 'n "space narrative". Sien Louis Marin 'Frontiers of utopia: past and present' (1993:397-420).

¹¹⁴ *Voorland* en *Droomland* bevat ook die anagramme *Rooffland* en *Moordland* - aspekte wat ook in ag geneem kan word wanneer ek anagramme in Hoofstuk Vier bespreek.

Landskap as palimteks

Voorland, Droomland en Driesland is inskripsies waar die persoonlike oor die kollektiewe psige, die private oor publieke herinneringe en die biologiese oor verskynsels van die landskap *geskryf* word. Die horisontale karakter van hierdie werke herhaal ook die horisontale eienskappe van die aarde as bodem vir die mens se intieme bestaan daarop en - anders as by tweedimensionele werke wat teen mure hang - beklemtoon hierdie driedimensionele aard die ruimtelike verhouding wat daar tussen die kulturele doen en late van die mens en die landskap, en tussen menslike ervaring en plek en ligging bestaan.¹¹⁵ Hierdie materiële inskripsies word dus self 'n *plek* of ruimte waar veelvuldige en diverse ervarings en verskynsels kruis en oorkruis om 'n komplekse netwerk van interafhanklike verhoudings tot mekaar te stel.

Ek het reeds in Hoofstuk Een aangetoon dat natuur kultuur is en dat 'n landskap nie slegs 'n kunsgenre is nie, maar 'n komplekse diskoers wat deur verskeie sosiaal geproduseerde praktyke, instellings en waardes deur die mens geskep word. In sy boek *Landscape and power* (1994b:1) toon W.J.T. Mitchell dat 'n semiotiese en hermeneutiese siening sedert die tweede helfte van die twintigste eeu die landskap as 'n allegorie van psigologiese en ideologiese temas beskou. Die landskap kan dus beskou word as 'n tekstuele sisteem wat uit verskeie tekens saamgestel is. Volgens Mitchell se tesis is die landskap nie 'n genre nie, maar 'n *medium* vir ruilwisseling tussen die mens en die natuur; 'n "social hieroglyph" waarvan die werklike waardes soos sosiale strukture en verhoudings verdoesel is (1994b:5;14).

Landscape is a natural scene mediated by culture. It is both a represented and presented space, both signifier and signified, both a frame and what a frame contains, both a real place and its simulacrum, both a package and the commodity inside the package (Mitchell 1994b:5).

Mitchell voer aan dat die landskap self 'n fisiese en multisensoriese medium is waarin kulturele betekenisse en waardes gekodeer is, hetsy die mens dit daarin

¹¹⁵ Lippard (1983:123) verwys na Carl André se werk wat die vertikale met die manlike vereenselwig; die manlike en outoritêre formalistiese kunsinstelling; die wolkekrabbers in 'n tyd van vervreemding en stedelike verval en die militêre aspiraries, aktiwiteite en ideale van dominante manlike regerings en outokrate wat onregverdigde oorloë tot gevolg het. André vereenselwig die horisontale met die onderdrukte, die vroulike en die aardse element.

geplaas het deur die fisiese transformasie van 'n plek deur middel van tuinmaak of argitektuur, of ons dit vind in 'n plek soos dit deur die natuur gevorm is. Net soos taal of verf, is 'n landskap 'n materiële modus, 'n *manier* wat ingebed is in 'n tradisie van kulturele betekening en kommunikasie. 'n Landskap kan ook beskou word as 'n stel simboliese vorms wat opgeroep of só hervorm kan word om uitdrukking aan sekere betekenis en waardes te gee (Mitchell 1994b:14).

As *social hieroglyph* is die landskap nie slegs die agtergrond tot historiese narratiewe nie, maar soos ek reeds in Hoofstuk Een aan die hand van Denis Cosgrove se siening getoon het, die subteks in die komplekse netwerk en vorming van politiese, sosiale en kulturele identiteite sowel as ideologiese konsepte en simboliese betekenis.¹¹⁶

Volgens David Bunn (1994:143) bestaan 'n landskap *slegs* as *intertekstualiteit*. Hy voer aan dat enige estetiese organisasie of voorstellings altyd vanuit 'n sekere tradisie en instelling geskied, wat Edward Said 'n "textual attitude" noem (Said in Bunn 1994:144). Bunn redeneer verder dat die koloniale landskap gewoonlik oor 'n ander landskap-paradigma gekarteer word en dat die *ongeskrewe* wildernis of landskap - die *ander* - onbewustelik vanuit die begeertes en ingesteldhede van die self *oor*-geskryf word (1994:144).¹¹⁷

Mitchell beskryf die landskap ook as "a palimpsest of scar tissue, a paradise that has been *despoiled* by ... the *dreamwork* of imperialism" (1994b:10;20). Hierdie imperialistiese aspirasies en ideologieë vertolk die landskap as beide kommoditeit en kulturele simbool, wat beteken dat die perspektiewelike blik op die landskap, die intervensies wat in die landskap gemaak word en voorstellings van die landskap self, as terreine van spesifieke ideologiese instellings spreek (Bermingham 1994:78).

Voorland, Droomland en *Driesland* - wat al my ander werk voorafgaan en dit ook onderskryf - is 'n strydskrif teen die patriargale euwels en geweld wat deur kolonialisme, nasionalisme en apartheid oor die gesig van die land geskryf is.

¹¹⁶ Vir die rol van die landskap in die ontwikkeling van nasionale identiteit, sien Ann Jensen Adams 'Competing communities in the "Great Bog of Europe": identity and seventeenth-century Dutch landscape painting' in Mitchell (1994b:35-76).

Die *her*-skryf of *oor*-skryf van hierdie geskiedenis wis egter nie die spore van vorige inskripsies uit nie, maar skep eerder 'n *inter*-ruimte waar verskeie waarhede fiktief verbeeld word en ander vorms van kennis moontlik gemaak word. Die doel van hierdie inskripsies - as die natrek of *oor*-skryf en *her*-skryf van die verlede - is nie om verskille uit te wis en 'n enkele deursigtige, alomteenwoordige waarheid te vind nie, maar juis om die magsverhoudings wat deur vasgestelde subjekposisies sowel as die homogeniteit wat deur 'n voorafgaande meesternarratief daargestel is, teen te staan. Hierdie heterogene, multidimensionele of intertekstuele ruimte wat ek poog om deur my werk te skep, kan vergelyk word met wat Donna Haraway beskryf as "geometrics of difference and contradiction ... a plurilocal, fluid space that tries to acknowledge difference" (Haraway in Blunt & Rose 1994:7).

Kartografiese inskripsies

In *Voorland*, *Droomland* en *Driesland* is hierdie *oor*-skryf en *oor*-legging van die droom oor die landskap; van die narratief oor die plek; die liggaam oor die aarde; die ritmiese siklusse van die mens oor dié van die kosmos; die nuwe oor die oue; die fiktiewe oor die feitelike, daarop gerig om sekere interverbintenisse en *verhoudings* na te trek en uit te lig. Hierdie inskripsieprosesse herinner aan karteringspraktyke wat die plasing van 'n roosterkaart oor 'n gedeelte van die oppervlakte van die aarde behels en wat Lucy Lippard (1983:122) as 'n soort "overlay" beskryf - "simultaneously a place, a journey, and a mental concept; abstract and figurative; remote and intimate ... 'stills' of voyages, stasis laid on motion".

Kartografie as praktyk word beskryf as "a creative art" (Robinson & Sale 1963:18) wat "looking and reading" en die "dynamics of the visual and the written" (Blunt *et al.* 1994:9;10) betrek in die "configuration of structural relationships" van "*anything* that man can observe, tangible or otherwise" (Robinson *et al.* 1963:2). Volgens Robinson (1963:2) is die mees fundamentele funksie van 'n kaart "to bring things into view ... to allow man to extend his normal range of vision" en "to understand the *interrelation* of things in their

¹¹⁷ Bunn beskryf dit as 'n oordrewe vorm van *anaclysis* of "propping", 'n term wat Freud gebruik vir die wyse waarop die mens se begeertes op instinkte steun (Bunn 1994:144).

spatial relationship" (my kursivering), terwyl Dorling en Fairburn (1997:3) die betekenis van kartering en kartografie verbind met die begrip van "human activity" en "peoples' everyday lives around the world".

Verder dui 'n geskiedkundige oorsig aan dat die vroegste kaarte nie slegs 'n "imitation and picture of the earth, with her partes known" aantoon nie, maar ook geïllustreerde manuskripte en simboliese voorstellings weergee waar Bybelse leërstellinge, mites en mitologiese plekke, reisverhale, fabels en legendes, onnatuurlike diereryke en gevare vermeng met bekende plekke en gebeure uit die alledaagse lewe (Lynham 1953:1;37-3).¹¹⁸ Die verskillende karteringstelsels verhaal dus die volle spektrum ruimtelike ervarings van die mens in terme van posisie en plek en is onderworpe aan diskursiewe elemente soos kennis en mag. "Mapping ... appears to be a spatial image that directly addresses the politics of representation as they are bound into the politics of location" (Blunt *et al.* 1994:8).

Die gebruik van 'n roosterelement in *Voorland*, *Droomland* en *Driesland* (asook in my ander tekeninge) suggereer 'n ruimtelike verdeling van 'n oppervlakte waarin verskeie elemente in verhouding en interafhanklike verhouding tot mekaar geplaas word. Hierdie werke, net soos landkaarte, verteenwoordig die gedeelde ruimtelike aard en interseksie tussen samelewing en landskap en die rol wat *plek* in die alledaagse lewe, gebeure en ervaring van die mens vertolk. Die werk self skep 'n simboliese ruimte of *mappae mundi*¹¹⁹ (mitologiese kaarte) waar materiële inskripsies van drome, herinneringe en ervarings in verskeie fiksies kruis en deurkruis.

¹¹⁸ Hedendaagse kartografie, gebaseer op idees van die postmodernisme, het in 'n uitgebreide en diverse veld ontwikkel wat veelvuldige en uiteenlopende benaderings duld eerder as om die voorspelbaarheid van een groot ruimtelike ontwerp na te streef. Sedert die 1980's verleen 'n humanistiese benadering 'n subjektiewe aard aan hedendaagse geografiese beskouinge wat die klem eerder op "*cultural*", "*human*" en "*imagined* geographies" plaas (Dorling & Fairburn 1997:vii;3-4). Jan Szergö se 'Human cartography' (1987) fokus op die mens se daaglikse ontmoetings met die werklikheid en benader kartografie nie vanuit die "tyranny of distance" en "the bird's eye view" nie, maar as "*the story of the fairy tale ... the story of many paths [that] creates a picture ... which tells of interdependence between people's ... lives*" (my kursivering) (Dorling 1997:142-145). Vir 'n feministiese benadering as "the spatial politics of difference", sien Blunt & Rose *Writing women and space: colonial and postcolonial geographies* (1994). Sien ook Claude Gandelman 'Bodies, maps, texts' in *Reading pictures, viewing texts* (1991) vir die voorstelling van simboliese kaarte en die liggaam as 'n antropomorfe landskap in verskeie narratiewe.

¹¹⁹ *Mappae mundi* - Latyn vir 'kaarte van die wêreld' wat in die tydperk 400 - 1450 n.C. geproduseer is. Die hoofdoel van die *mappae mundi* was nie om ligging aan te dui nie, maar eerder om verhale op 'n grafiese en visuele wyse weer te gee (Dorling 1997:13-14).

Hierdie werke is visuele dokumente van ons intieme bestaan en alledaagse lewe en ervarings op die bodem van die aarde. Die daaglikse kontak met hierdie bodem, die grond en die plek, is vir my 'n spesifieke soort aanraking - sensoriese ervaring wat self in my psige en herinneringe gegraveer is en wat in hierdie werke herskryf is. Volgens die geoloog Paul Leveson is die karteringsproses self gemoeid met tas en aanraking:

Expert tracing of contours is not unlike lovemaking ... The contour lines of a geographical map resemble the human fingerprint. We read maps with our fingers, demonstrating our journeys. Mapping and map-reading are intimate processes (Leveson in Lippard 1983:121).

Hierdie beskrywing hou ooreenkomste in met die gebaar van die dogter van Butades en Tony Godfrey se opvatting dat teken "[an act] of touching" is (1990:9). Elke ander reis, elke reis van die *ander* en elke narratief spreek nie slegs van diverse en verskeie soorte kontakte en ervarings nie, maar laat ook 'n eie, unieke materiële sowel as psigiese letsel, merk of spoor na. My werke is nie slegs voorstellings van hierdie intieme aanraking en lewe van die mens op die bodem van die aarde nie, maar is as inskripsies, soos die inskripsieproses self, 'n aanrakingsaksie wat spreek van intieme sintuiglike en sensuele kontak en verbintnisse met materie wat ooreenstem met die *inskripsies* en merke wat ons alledaagse lewens op die aarde en in die wêreld nalaat. Soos ek reeds in Hoofstuk Een aangetoon het, is die reeks werke wat in hierdie studie vervat is, ook inskripsies, of om David Krell se term te gebruik, 'n engrammatologie van herinneringe en ervarings, maar ook van plekke op die psige van die mens: "All places are marked on us and we have a map of that place engraved on our soul" (Lippard 1983:34).

W.J.T. Mitchell (1994b:1-2;204;232) het reeds aan ons getoon dat die wêreld nie slegs 'n fisiese ruimte is nie, maar dat die landskap 'n instrument van kulturele en politieke mag is wat daartoe neig om ideologieë te naturaliseer. Net so reflekteer (of bedek) alle voorstellings en kaarte van geografiese gebiede beide die bewuste en onbewuste lewens- en wêreldperspektiewe van die opdraggewers en makers van kaarte (Dorling *et al.* 1997:3;6), terwyl geskiedenis toon dat kartering nou saamhang met grondbesit en eienaarskap, soos Paul Leveson se

woorde aandui: "Land that is not mapped is not possessed" (Leveson in Lippard 1983:121).¹²⁰

Hierdie stelling herinner 'n mens aan Serge Tisseron (1994:32) se uitgangspunt dat die gebaar van die psigiese hand 'n ruimte toe-eien, wat ook uitkring na die gebaar om 'n onbegrensde stuk aarde vir landboudoeleindes af te baken om dit op so 'n wyse met die persoon te verbind. Beide hierdie gebare van toe-eiening - die natrek van 'n denkbeeldige lyn op 'n kaart én die afmerk en omploeg van 'n stuk aarde - kan as inskripsieprosesse of *grafiese* aktiwiteite beskou word wat 'n veelvuldige rol vertolk waar plek nie slegs as kommoditeit of kulturele simbool geëien word nie, maar 'n diskursiewe ruimte konstrueer waar kwessies van kennis en mag afspeel. Hierdie inskripsiegebare word nie slegs vereenselwig met toe-eiening nie, maar in die proses daarvan ook met ont-eiening en uitsetting.¹²¹

'n Vroulike skryfwyse

Voorland, Droomland en Driesland spreek van 'n begeerte en verlange om *herstel* van 'n verlore verhouding met 'n plek en die *ander* - 'n verhouding wat geskend is deur die oorheersende patriargale toe-eiening/ont-eiening wat deur imperialisme, kolonialisme, nasionalisme en apartheid daargestel is. Dit is veral om hierdie rede - as beide 'n vorm van verset én bemagtiging - dat die vroulike stem in hierdie studie gehandhaaf word, maar ook omdat my werke self, as materiële inskripsies, geskryf is in die trant van Hélène Cixous¹²² se *écriture féminine* (vroulike skryfwyse) of waarna Susan Sellers (1996:xi) verwys as "other

¹²⁰ Sien 'Goodly prospects: English estate portraiture, 1670-1730' in Alfrey & Daniels *Mapping the landscape: art and cartography* (1990:9-12). Dorling & Fairburn (1997:127) voer aan dat die beskikbaarstelling van GIS (*geographical information systems*) op die internet 'n poging is om kartografie te demokratiseer wat dus ook die verskillende "ways of owning the world" beïnvloed. Hulle wys egter ook op die problematiek hieromtrent.

¹²¹ Dit is 'n algemene gebruik om as voorsorgmaatreël grond grof om te ploeg om op so 'n wyse te verhoed dat plakkers na ontruiming terugkeer na oop, ongebruikte areas.

writing". *Écriture féminine* is nie werk wat uitsluitlik deur vroue geskep is nie. Hierdie term word deur Cixous (en ander) gebruik vir die werk van beide geslagte, maar wat eerder op 'n wyse van skryf dui wat potensieel bestaande strukture kan omseil en herformuleer en waarby nuwe en *ander* ervarings ingesluit is om sodoende die *ander* te ontmoet.

... thus can one someday hope to arrive at this point of accomplishment where the self will hold fast, will consent to erase itself and to make space, to become, not the hero of the scene, but the scene itself: the site, the occasion of the other (Cixous in Sellers 1996:xv).

Cixous beklemtoon die voortdurende rol wat inskripsies van die moeder se liggaam in die prosesse van die volwasse self vertolk. Hierdie spore van die moeder/ander dien as 'n skakel vir die pre-simboliese herstel tussen die self en die moeder/ander (wat volgens Sellers se Engelse vertaling as *m/other* geskryf word) en beïnvloed dus die verhouding tussen subjek en taal, haarself, die ander en die wêreld. Volgens Cixous bied die vroulike subjekposisie weerstand teen die toe-eiening of vervreemding van die ander se *verskil* en is die doel van 'n vroulike skryfwyse nie om die self in 'n (manlike) posisie van oorheersing te konstrueer nie. 'n Vroulike skryfwyse maak ander uitdrukkingsvorms moontlik en skep 'n raamwerk vir 'n nuwe *taal* en kultuur wat die transformasie van sosiale en politieke sisteme moontlik maak deurdat dit die fundamente van heersende patriargale stelsels uitdaag (Sellers 1994:xxix). 'n Vroulike skryfwyse of "other writing" is

... a place ... which is not economically or politically indebted to all the violence and compromise. That is not obliged to reproduce the system ... If there is a somewhere else that can escape the infernal repetition, it lies in that direction, where *it* writes itself, where *it* dreams, where *it* invents new worlds (Cixous in Sellers 1994:xxix).

¹²² Ander post-Lacan feministe wat elk op 'n ander wyse by Hélène Cixous aansluit is Luce Irigaray en Julia Kristeva, wat ook taal gebruik (in enige vorm) as 'n wyse om deur 'n vroulike *jouissance* (ekstreme plesier; surplus waarde; *wish-fulfilment*; die vermoë om voordeel te trek uit iets) veelvoudigheid aan die vroulike identiteit te verskaf (Wright 1995, s.v. '*jouissance*'; 'motherhood'). Hul gebruik van taal is nie daarop gemik om die manlike teenoor die vroulike te stel nie, maar om dominante, universele sisteme en strukture teë te werk. Alhoewel Kristeva se werk nuwe wyses van benadering vir feminismes moontlik maak, distansieer sy haarself van breë feministe-bewegings.

My werk vind aansluiting by hierdie idees van Cixous. Vir my is die moeder, die grootmoeder en die landskap as primitiewe moeder die self se moeder/ander. Hierdie interseksie van liggaam, plek, landskap, die ander en identiteit is nie 'n ruimte wat bestaan nie, maar word geskep deur die *skryf* daarvan; dit is hier waar 'n nuwe plek *gedroom* word; waar liggaam en figuur letterlik en figuurlik die *agter-grond* word en omgekeerd; waar die landskap/moeder 'n nuwe moontlikheid bied vir 'n ander ruimte - 'n verbeelde landskap, 'n plek - wat die magsbeleid en onteining van koloniale, nasionale en apartheidsinskripsies *her-skryf*. Omdat ons almal noodwendig aangewese is op 'n bestaan op die bodem van die aarde en dit dié sentrale plek van die mens se ervarings is, is die landskap vir my dié plek, as buite sowel as binne myself, dié gemene deler, dié gedeelde ruimte waar ons nie slegs onself *teenoor* ander posisioneer nie, maar onself ook soos die moeder/ander, die self en die ander kan ken.

My assosiasie met die aarde as primitiewe moeder spruit uit my vroegste herinneringe en ervarings as plaaskind met die grond en die natuur. Die verskeie gebeure, gesprekke, verhale en ervarings wat met die landskap vermeng en oorvleuel, verleen aan hierdie sensoriese ervaring van natuurelemente, die na- of *in-die-aarde-lewe* - as die *prima materia* van die lewe - ook 'n psigiese, biologiese, sosiale en politieke dimensie. In haar boek *Overlay* (1983:41-42) voer Lucy Lippard aan dat dit 'n algemene beskouing is om die aarde met die vroulike liggaam te vereenselwig.¹²³

Women can and do, identify the forms of our own bodies with the undulations of the earth - the hills and sacred mountains which were the first gardens and the first temples. Our menstrual periods are moon-determined, therefore related to the earth's magnetic energies and to the ocean's tides. Our genetalia recall caves, cleft rocks, river beds - the cozy and fearful abysses culturally associated with the nourishing and with the fearsome, with the maternal and the sexual, the regenerative and the deathly aspects of the Earth Mother (Lippard 1983:42).

¹²³ Volgens Lucy Lippard het vroue tydens die opkoms van 'n nuwe feminisme in die laat sestigerjare na 'n eie geskiedenis en mitologie gesoek wat vanuit 'n revisionistiese perspektief die fokus op pre-historiese matriargate geplaas het. Sien haar hoofstuk 'Feminism and prehistory' in haar boek *Overlay* (1983:41-75). So 'n beskouing word deur ander feminismes as essensialisties beskryf. Sien ook J.M. Jacobs 'Earth honoring: western desires and indigenous knowledges' (1994).

Lippard wys ook verder daarop dat 'n vrouekultuur nog altyd daarop gerig was "to reach out and integrate art and life, idea and sensation - or nature and culture" teenoor 'n dominante manlike kultuur wat onder andere oorheersing, besoedeling, hongersnood, nasionalisme, militarisme en hebsug tot gevolg gehad het (1983:42). Die vergelyking van die vroulike liggaamskontoere met dié van die topografie van die aarde en die vereenselwiging van die aarde met die vroulike waaraan eienskappe van die mistieke, vrugbaarheid, versorging en heling toegedig word, kontrasteer skreiend met imperialisme en militarisme se gebruik van topografie in oorlogvoering¹²⁴ en die meegaande euwels wat strategie, skending, uitwissing en oorheersing tot gevolg het. 'n Vroulike skryfwyse wat 'n revisionistiese benadering tot mites insluit, en wat as 'n "writing through the body" (Wright 1995, s.v. '*écriture féminine*') die helende kwaliteite van die aarde as primitiewe moeder betrek, kan volgens Cixous nie anders nie as om 'n subversiewe en diskursiewe ruimte daar te stel - 'n politieke potensiaal met "precisely the very possibility of change" (Cixous in Wright 1995, s.v. '*écriture féminine*').

Skryf: plekmaak

My werk, waarvan *Voorland*, *Droomland* en *Driesland* die voorlopers is, is gemoeid met die skep van 'n ruimte, 'n droomplek, wat nie bloot 'n terrein is waar die droom, die plek, verhale en mites, herinneringe, die liggaam en die psige kruis en oorkruis nie, maar juis hierdeur 'n multidimensionele ruimte skep met die moontlikheid van verskeie stemme en waarhede.¹²⁵ So 'n ruimte is slegs moontlik indien verskille en teenstrydighede in 'n dubbelsinnige verhouding tot mekaar staan wat verhoed dat enige stem of waarheid 'n vasgestelde posisie van oorheersing teenoor ander kan inneem. Die inskripsieproses is hier eerder een van *plekmaak*, 'n *nuwe plek inruim*, as een van toe-eiening en onteiening.

Indien die psigiese hand, soos met behulp van Serge Tisseron vroeër in hierdie hoofstuk aangetoon is, soos 'n *blind net* funksioneer, ontstaan die vraag nou op

¹²⁴ Sien Dorling *et al.* (1997:107-109).

¹²⁵ My gebruik van die woorde 'plek' en 'ruimte' sny op mekaar in. Die kunswerke self is 'n fisiese en materiële plek (of ruimte) wat oorgaan in 'n simboliese en metafisiese ruimte. Hierdie metafisiese ruimte is ook 'n 'plek' waar drome en ontmoetings moontlik is.

watter wyse hierdie inskripsieprosesse moet geskied om ruimte vir die ander te laat. 'n Wyse om dominante en oorheersende inskripsies te vermy, is vir my geleë in Julia Kristeva se opvatting dat taal in die pre-oedipusfase ontstaan wanneer die verhouding tussen die moeder en kind nog ongeskonde is. Vir Kristeva is die semiotiese daardie ongesproke, onvoorgestelde of onuitgebeelde toestand van betekening wanneer die kind nog nie 'n begrip van 'n eie identiteit afsonderlik van die moeder het nie, en dus nie 'n behoefte aan kommunikasie tussen die self en die ander ervaar nie (Sim 1999, s.v. 'Kristeva'; Wright 1995, s.v. 'Kristeva').

Kristeva verduidelik haar beskouing van die semiotiese deur te verwys na wat Plato in sy *Timaeus* die *chora* noem. Die *chora* is 'n soort plek, 'n "receptacle, unnameable, improbable, hybrid, anterior to naming ... maternally connoted"; 'n ongedefinieerde liggaamsruimte wat die moeder en kind deel en wat geassosieer word met daardie ervaring dat die moeder se liggaam 'n onbepaalde ruimte is (Kristeva in Wright 1995, s.v. 'Kristeva'). Die *chora* is "... a site for the production of the matrix/womb and matter, ... the inextricably tangled mother/child dyad ..." (Wright 1995, s.v. 'Kristeva'), "... a mobile ... semiotic, non-geometrical space where drive activity is 'primarily' located" (Lechte 1990:128;129). Die *chora* is dus as onderliggend aan die semiotiese, die lokus van dryfkragte.

Kristeva maak 'n onderskeid tussen die semiotiese en die simboliese: volgens haar is die semiotiese - as die rou data en rou materiaal van liggaamsmagte - die vooraf-betekening (*pre-signifying*), die ongerigte, onbeheerde insette van onderdrukte impulse en energieë wat die simboliese voorafgaan, en dus ook 'n voorvereiste vir die simboliese. Hierteenoor is die simboliese die geordende, geregleerde opvolger/plaasvervanger van die polimorfiese semiotiese; 'n wyse waarop die semiotiese deur voorstellings, stellings en tekste verbeeld word - "... a site for the creation of [stable] unified texts, cultural representations and knowledges" (Wright 1995, s.v. 'Kristeva').

The semiotic (mythically, retroactively) precedes and exceeds the Symbolic, overflowing and problematizing its boundaries. In the broadest terms, the semiotic is the input of the undirected body, while the symbolic is the regulated use and organized operations of the body in social production. It is only through the Symbolic that we can have access to the semiotic; the former provides the

latter with a voice and a mode of presentation (my kursivering) (Wright 1995, s.v. 'Kristeva').

Die semiotiese verskaf die fisiese kwaliteite aan die simboliese. Die semiotiese manifesteer in die simboliese as 'n spesifieke soort aard en materialiteit, 'n klanktoon, 'n beweging, 'n gebaar, 'n ritme, of wat John Lechte 'n sekere soort "laughter" noem (Lechte 1990:129). Op hierdie stadium lê die betekenis van die semiotiese vir my werk ten eerste daarin dat dit as die geno-teks,¹²⁶ die aard en materialiteit van die *chora* self - as 'n mobiele, veranderlike en gedeelde moederruimte - beslag gee aan my werk as die terrein of plek waar verskeie stemme ontmoet. Hier is die materiële inskripsieproses nie een van afbakening en toe-eiening nie, maar van oopsluiting, om 'n *droom*-ruimte of 'n *poëtiese* ruimte te skep wat deur almal gedeel kan word.

Die skryf van so 'n multidimensionele en veelvormige ruimte bring my weer by Jacques Derrida se konsep van *graft* wat ek as metafoor vir die beeldteks gebruik as 'n intervensie van een teks in 'n ander teks om daardeur betekenis te vermeerder en te versprei. Die vertaling van *graft* as *inweef* en ook as *spitgraaf* bring ons voor twee ánder laterale verbintenisse te staan wat ons anders kan laat dink oor skryf. Die eerste verwys na die eeu oue weef- en borduuraktiwiteit wat veral deur vroue verrig is en die tweede, *spitgraaf*, na die mens se gebruik en bewerking van die aarde. Beide aktiwiteite is daarop gerig om materiaal te transformeer en iets *anders* voort te bring; beide is temporele en ruimtelike aktiwiteite en beide is prosesse wat, net soos die skryfaksie, 'n rituele herhaling van bewegings betrek. Wat hierdie analogie vir my van besondere belang maak, is dat hierdie aksies en aktiwiteite ook die lewenswerk van die mens insluit wat met versorging, heling en vrugopbrengste te doen het.

In sy boek *Illustration* (1992) verwys J. Hillis Miller na die verbande wat John Ruskin tussen ploeg en skryf aantoon, asook die verband wat borduur en weef met skryf het - verbintenisse en interverbintenisse wat ek graag ook hier wil uitlig. Die woord *graaf* is beide die voorwerp en die aktiwiteit in een vervat. Beide woorde én beelde hou vir Ruskin verband met die "primordial material act" om in

'n oppervlakte in te krap om dit sodoende in 'n teken te verander (Miller 1992:75). Ruskin verwys na 'n gravure as "the Art of the Scratch" en gaan verder deur te sê:

To engrave ... is in final strictness, to decorate a surface with furrows ... A ploughed field is the purest type of such art: and is, on hilly land, an exquisite piece of decoration (Ruskin in Miller 1992:75).

Hierdie grafiese aksie wat ons aan ploeg en plant heg, verwys na landerye en tuine wat ons as die invoeging en interseksie van saad en grond as 'n figuurlike voorstelling kan verbind met Jacques Derrida se konsep *dissemination*¹²⁷ - die vermenigvuldiging en verspreiding van betekenis deur grafiese intervensies. Verder het ons reeds gesien dat die merk van 'n landskap in landerye 'n wyse is waarop die landskap met die self verbind kan word en tot afbakening, toe-eiening en selfs onteiening kan lei. Hierteenoor laat 'n vroulike skryfwyse toe - soos op onderskeie wyses deur Hélène Cixous en Julia Kristeva aangetoon is - dat 'n gedeelde interruiimte of poëtiese *plek* verbeeld kan word waar die self en die ander ontmoet.

Die skep van landerye en tuine word met versorging en voeding vereenselwig - en ek dink hier meer spesifiek aan die vrou se kombuistuin sowel as die vroue wat in verskeie Afrikakulture die verantwoordelikheid neem vir die versorging van die landerye met dié doel om voedsel aan die huishouding te verskaf - teenoor die taak van die mans om om te sien na die vee wat met eiendom verband hou en met rykdom vereenselwig word.¹²⁸

Die analogie wat tussen skryf- en weefwerk getref word is nie vir ons onbekend nie. Skryfwerk hou verband met die produk wat dit voortbring, naamlik die teks wat van die Griekse woord *tekstun* afgelei is en *tekstiel* beteken (Derrida 1978:xiii). Borduur- en weefwerk, wat ooreenstem met stopwerk (*darning*), word ook met versorging geassosieer.

¹²⁶ *Geno* as gene - erflikheidsbepaler en genealogie - as geslagsboom. Vir Kristeva is teks nie bloot die duidelike aanbieding van betekenis in woorde nie, maar is taal verbind tot die liggaam - dus is die geno-teks (die semiotiese) verbind met die voortbring van die feno-teks (die simboliese). *Feno* as fenomeen of verskynsel. Sien Lechte (1990:127-132).

¹²⁷ Sien Jacques Derrida *Dissemination* (1981).

Ploeg, dans, gravures, weef en borduurwerk¹²⁹ is vir Ruskin die temporele beweging van die een of ander lewensverhaal en die terugblik of die retrospektiewe vertelling daarvan is die naspoor van 'n ruimtelike ontwerp wat alreeds bestaan (Miller 1992:78).¹³⁰ James Hillis Miller som as volg op:

... for him [Ruskin] all the threads of human concern are woven into one fabric. Any line, for example that primordial 'first' line scratched on wood, stone or earth by the first engraver, will, if followed where it leads, reach out, in labyrinthine windings, to the whole design of human existence - art, technology, morality, politics, warfare, economics, epistemology, metaphysics. For Ruskin, writing or making a picture are material acts, acts inseparable from the most fundamental events of life (1992:79).

My werk is in 'n groot mate gemoeid met die simboliese funksies wat daar tussen weef- of stopwerk, graaf, ploeg en skryf bestaan in soverre dit alles fundamentele materiële aktiwiteite (Ruskin en Godfrey se *primordial material acts of touching*) is wat verband hou met die liggaam, die landskap en *plek*. Die oorlegging van die liggaam oor die landskap is alreeds 'n wyse om 'n plek te merk. Hierdie interseksie en oorkruising van liggaam en landskap word nie slegs nagetrek as 'n plek van herinneringe en sensoriese en psigiese ervarings nie, maar ook gemerk as 'n plek waar die self en die ander 'n sosiale bestaan deel.

In *Voorland* (vergelyk Fig. 27) word die kontoere van 'n geploegde land (Fig. 29) gesuggereer deur die striem van die papier in parallele lyne oor die lengte van die werk. 'n Geploegde land is gemerk as 'n plek. Dit word 'n terrein waar al die materiële aktiwiteite, fisiese behoeftes en psigiese begeertes ontmoet; 'n terrein wat spreek van al die bedekte euwels van die land; 'n ruimte waarin verskeie sosiale, kulturele en politieke strominge kruis en deurkruis. Hierdie is 'n antropomorfe ruimte waar liggaam en landskap kruis - en is dit terselfdertyd die liggaam en ook nie; die landskap en ook nie; die ander en ook tog nie - wat 'n

¹²⁸ Die landerye van die grootskaalse moderne boerdery van grondbesitters is ook eerder 'n teks wat spreek van afbakening, kommersiële vooruitgang en besitreg.

¹²⁹ Sien ook J. Hillis Miller se artikel 'Ariadne's thread: repetition and the narrative line' (1976:57-77).

¹³⁰ Ruskin verbind alle ornamentele werk met skrif. Vir hom ontwikkel skrif - as arbitrêre tekens - uit die ingewikkelde ornamentele ontwerpe wat byvoorbeeld in die skematiese Assiriese voorstellings van golwe en labirinte; middeleeuse boekilluminasies en borduur- en weefwerk aangetref word (Miller 1992:76).

dubbelheid en dubbelsinnigheid tot gevolg het wat verhoed dat 'n enkel geslote ruimte tot stand kom. As 'n oorlegging met die aarde as primitiewe moeder, is skryf (*graaf*) hier ook die ingang na die *ander*, om daardie ruimte te skep - 'n droom-*plek*, 'n *droomland* - waar hierdie verhouding met die *anderheid* en *verskil* bevestig word.

My gebruik van *teks-tiel* (vergelyk Fig. 14), stopwerk (vergelyk Fig. 13) en borduurwerk (vergelyk Fig. 24) - met die stop- en borduurmaald as *graphion* - suggereer nie slegs 'n analogie met weef- en tekstielbedrywe as tekstuele praktyke nie, maar konfronteer hierdeur eerstens die paternalistiese opvatting in modernistiese kunsteorieë dat vrouehandwerk tot die kategorie kunsvlyt behoort.¹³¹ Tweedens poog ek om op simboliese wyse ook die Afrikaanssprekende vrou se stilsweye tydens die Waarheids- en Versoeningskommissie te verbreek. In my werk maak ek van *teks-tiel* as 'n alternatiewe skryfwyse gebruik om deur die skep van veelvuldige betekenis, dominante en oorheersende diskoerse te ondermyn en 'n *ander* ruimte te skep vir heling en hernuwing.

Ek het alreeds aangetoon hoe die lees van die stop- en weefwerk lei tot assosiasies met herstelwerk en sorg en versorging. Die weef van tekstiel dui vir my op veelvuldige en dubbelsinnige betekenis: 'n gekoesterde plek soos dié van 'n geweefde nes of kleding - beskerming en bedekking vir die liggaam; herstel, heling, bedekte seën; bedeksel of versluiering, verdoeseling, verdigting (en poësis). Ek beskou *teks-tiel* - wat in my werk ook stop- en borduurwerk insluit - as 'n komplekse diskoers wat 'n verskeidenheid kulturele, politieke, ekonomiese, rituele en poëtiese magskennis insluit.

Die speling tussen die statiese en die beweeglike - die verhouding tussen die gespanne skering en bewegende inslag in die weefaksie; die bewegende borduurmaald wat die borduurdraad bo- en onderdeur die materiaal van ankerpunt tot ankerpunt natrek; die ploeg se heen-en-weer-beweeg oor 'n stuk land waarvan die randakker die ommekeer aantoon en ooreenstem met die beweging van die skrywende hand oor die blad - gee aanleiding tot dié beeld wat aan tekstiel, borduurwerk, landerye en dus ook teks gegee kan word as 'n

¹³¹ Sien Esther Leslie se artikel 'Walter Benjamin: traces of craft' (1998) en Stefan Muthesius se artikel 'Handwerk/Kunsth Handwerk'.

"supple solid" (De Zegher 1996:203). Die deurlopende beweging wat met weef, ploeg en skryf geassosieer word, verhoed dat hierdie ruimte fikseer in 'n geslote plek, maar bring mee dat dit eerder 'n punt in 'n konstellasie voorstel wat op soepel wyse verbind en interverbind met die ander. Die skering en inslag van 'n weefstuk toon verder ook ooreenkomste met die horisontale en vertikale lyne van 'n matriks - wat ook die Latyn vir baarmoeder is (Pollock 1996:266). Die *chora* - die gedeelde ruimte met die moeder/ander - kan dus voorgestel word as daardie interverweefde plek, daardie nes of materiële teks wat soos die baarmoeder, tekstiel en die ploeg en grawe in 'n tuin, eienskappe van sorg en versorging dra, maar ook dié van verandering.

Ten slotte: die fisiese aanraking en merk van die hand in die teken- of inskripsieproses; die natrek van spore; die sinuïglike ervaring en sensasie van merke en materialiteit en so ook ons bestaan op die aarde wat berus op aanraking en tas, suggereer reeds daardie simboliese ruimte waar aanraking en ontmoeting wel moontlik is.

Samevatting

In hierdie hoofstuk het ek aangetoon dat teken fundamenteel 'n taalgebaar is wat in die psigiese dryfkragte van die mens setel, en wat die sinuïglike, serebrale, biologiese, sosiale en ook politieke dimensies by die inskripsieproses betrek. Ons het ook gesien dat die hedendaagse tekenkuns, wat 'n omvattende interdisiplinêre en nuwe veld betree het, eienskappe van 'n intertekstuele aard toon. Hierdie omvattende nuwe veld betrek nie slegs 'n verskeidenheid vreemde en onkonvensionele materiale en oppervlaktes nie, maar toon 'n analogie met taal wat op beide die intellek en psigiese aspekte berus. Die wisselwerking tussen taal, teken en materialiteit dui teken as 'n heterogene inskripsieproses aan.

Ter samevatting: deur 'n matriks van tekste - wat die psigiese, die sosiale, die biologiese en die landskap betrek - is my werk gerig op die skep van 'n multidimensionele en heterogene ruimte, 'n verbeelde ruimte, waar die self en die ander ontmoet. As 'n intertekstuele en droomruimte (soos in verbeelde of poëtiese ruimte) - wat kenmerkend sonder grense is - is hierdie terrein nie strak en geset nie, maar eerder soepel en beweeglik, waarmee ek poog om deur die

interseksie van die self, die ander en die landskap, die imperialistiese, koloniale en apartheidshierargieë so te verplaas om nie *vir* ander te praat nie, maar eerder op die wyse wat Gayatri Chakravorty Spivak 'n post-koloniale gesprek sou voorstel, naamlik as 'n "speaking *with*" (my kursivering) (Robinson 1994:218-219). Wat hier van belang is, is nie 'n skep van 'n hibride-identiteit nie, maar eerder 'n tussenruimte waar alle ander geken kan word.

Hierdie matriks waarna ek in my werk verwys, is 'n digte en hegte oorlegging van tekste wat begin met die wisselwerking tussen teks en beeld; die bewussyn en die onderbewussyn; natuur en kultuur; die biologiese en die geografiese; die hede en die verlede; feit en fiksie; geskiedenis en mitologie en die simboliese en die semiotiese. As 'n konstellasië of palimpses van tekste suggereer dit die verskuiling van 'n onderskrif of ander tekste: die onderbewussyn - as die onverbeeldbare - vind uiting in die materiële inskripsies wat deur middel van sintuiglike assosiasies, interspel en wisselwerking, interkonneksies vind met die ander. So 'n matriks is vir my moontlik deur 'n taal of inskripsie soortgelyk aan wat Julia Kristeva as volg verduidelik:

The linguistic horizon of these texts is a writing which [is] ... closer to the (mother's) voice, to the flesh and rhythm of our earliest awareness of LANGUAGE than is conventional writing ... The texts are characterized by play, disruption, excess, gaps, grammatical and syntactic subversion, ambiguities; by endlessly shifting register, generic transgressions; by fluid figurative language and myths. They are anti-authoritarian, questioning, unsettling (Wright 1995, s.v. '*écriture féminine*').

Hierdie beskrywing van teks, toon ooreenkomste met dit wat Michael Riffaterre as 'n intertekstuele teks beskryf. Die tekstuele elemente van so 'n taal - wat deur bewustelike *spel* doelbewus van alledaagse taal verskil - skep wat hy noem 'n sekere "mythic animation" wat tot intertekstualiteit lei (Riffaterre 1984:143). Volgens hom berus 'n intertekstuele teks op teenstrydighede: so 'n voorstelling is 'n beeld wat tegelyk akkuraat is én die konvensies van voorstelling vermy sodat 'n teken nooit bloot sy eie betekenis aandui nie; óf dit is 'n beeld wat verset lewer teen die letterlike of figuurlike assosiasies en konnotasies wat dit sou oproep of dit ignoreer of ondermyn. Hierdie is 'n ongewone teks wat spesiale geduld van die leser verg - 'n teks wat Riffaterre met artistieke en digterlike vryheid verbind.

In die hoofstuk wat volg ondersoek ek gedagtes wat reeds in die voorafgaande deurskemer: die dubbele en materiële elemente van my werk as 'n intertekstuele teks is verbind met allegorie wat, deur die byhaal of terugroep van die verlede, die onderbewussyn en die onverbeeldbare - of bloot twee tekste, twee semiotiese sisteme of teenstellings - 'n mitiese animasie of beweging vir die *herstel* van hierdie verlede bewerkstellig. Beide die serebrale en die materiële en sintuiglike van hierdie tekste is verbind met daardie poëtiese ruimte waarin dit moontlik gemaak kan word.

Mito-poësis: allegorie

The *live* expression is what articulates the *live* existence (Paul Ricoeur in Blondel 1991:22).

We require, therefore, real or imaginary, and images or symbols, which we must, of course, invent for ourselves (Quintilianus in Enders 1999:49).

And poetry is what speech becomes when one has learned not to forget that there is a place, in many words, where, despite what has just been said of them, they make contact with what they cannot say (Bonney 1994:14).

Dit het reeds in die voorafgaande hoofstukke duidelik geblyk dat die mens taalkonstruksies gebruik om die werklikheid voor te stel en dat sin en ervaring in so 'n mate saamhang met die betekenis wat ons aan die vorm en aard van hierdie taalvoorstellings gee dat dit ook die wyse geword het waarop ons die wêreld verstaan. Ek het ook reeds telkemale aangedui dat die *interaksie* en *wisselwerking* oor grense, tussen verskille en uiteenlopendhede van allerlei aard, tot gedeelde ruimtes, *intertekste* en *intertekstualiteit* lei. Hierdie ruimtes impliseer *verskils*verhoudings wat meersinnig van aard is. Verder het ek ook gesuggereer dat ruimtes wat met *ander* gedeel word - soepel ruimtes waar verandering moontlik is - met die onderbewussyn en die vrou geassosieer word, wat ons as die poëtiese kan beskryf. Laastens het ons gesien dat pogings om verskille en teenstrydighede te verbind, 'n *beweging* veroorsaak wat Riffaterre as 'n mitiese animasie beskryf - wat betekenis van een vlak na 'n ander vlak verplaas - en dit vir ons moontlik maak om aan verandering en transformasie op linguistiese, metafisiese en simboliese vlak te dink.

In hierdie hoofstuk onderneem ek om aan te dui wat mito-poësis en allegorie vir my beteken. As vertrekpunt gebruik ek Angus Fletcher (1965:322) se beskrywing van mito-poësis as 'n "poetry of unmediated vision ... found in that

borderland where one passes from allegory into myth". Mito-poësis beweeg tussen 'n rasionele, allegoriese en poëtiese spel en 'n mitiese verbeelding wat op sintuiglike ervaring berus.¹³² As strukture wat kontradiksies deur interne werking te bowe kom, bied mito-poësis en allegorie 'n konseptuele struktuur vir versoening en is dan ook die model waarop ek my kunspraktyk skoei om die simboliese *her*-stel van die persoonlike en kollektiewe psige te bewerkstellig. In die sametrek en bymekaarbring van uiteenlopendhede as mito-poësis en allegorie in 'n *oop* werk waar betekenis nie ten volle afsluit nie, vorm hierdie hoofstuk as't ware 'n logiese verloop van die voorafgaande hoofstukke en kan dit ook as 'n soort gevolgtrekking en afronding tot hierdie studie beskou word.

Wat is mite?

My soeke na 'n enkele omvattende definisie vir mite het my voor 'n aantal uiteenlopende beskouinge en perspektiewe te staan gebring wat inderdaad Mircea Eliade se opmerking bevestig dat mites 'n uiters komplekse kulturele realiteit is wat 'n wye verskeidenheid funksies insluit (Eliade in Kirk 1970:7). G.S. Kirk (1970:2) dui dan ook aan dat mites nie oor 'n enkele vorm of funksie beskik nie en dat dit iets is wat van tydperk tot tydperk en van kultuur tot kultuur wissel. My benadering hier is nie om spesifieke perspektiewe te analiseer en te bespreek nie, maar om eerder 'n algemene begrip van die sosiale aard en funksies van mites te verkry om sodoende aan te toon op watter wyse ek my werk met mito-poësis kan verbind.¹³³

¹³² Die simboliese droom-effek van mites is nie op die rasionele rede geskoei nie, terwyl suiwer allegorie twyfel en sintuiglike ervaring verwerp. Angus Fletcher (1965:322-323) toon egter aan dat mitiese en mimetiese elemente in die meeste gevalle by albei voorkom. Murray Krieger (1981:1-22) vergelyk die ruimtelike en temporele verhoudingseenheid tussen mite, geskiedenis, poësie (allegorie) en filosofie (retoriek) as "a waking dream". Sien Murray Krieger 'A waking dream: the symbolic alternative to allegory'. Mito-poësis akkommodeer dus beide die rede en intellek asook verbeeldingryke en sintuiglike ervaring.

¹³³ Dit is belangrik om kennis te neem van die feit dat, soos David Bidney (1974) aandui, daar twee basiese benaderings tot die interpretasie van mites bestaan; die letterlike en die simboliese. Die letterlike wat hy as "historic reductionism" beskryf wat vanuit 'n positivistiese benadering, soos Malinowski, pragmatiese funksies aan mites toeskryf "in resolving critical problems which affect the welfare and the destiny of the individual and his society", en die simboliese benadering wat veral deur 'n psigoanalitiese benadering beïnvloed is wat mites allegories interpreteer as simboliese voorstellings van transendentale waarhede en universele argetipes van die kollektiewe onderbewussyn, soos ons dit vind in die gedagtes van Carl Jung, Ernst Cassirer, Northrop Frye en Philip Wheelwright (1974:21;22).

Mites toon eerstens 'n spesiale verband met taal. Vir die Grieke was *muthos* 'n vertelling, 'n verklaring, 'n stelling, 'n uittaling of 'n storie¹³⁴ (Kirk 1979:8) - dus blyk dit fundamenteel met vertelling te doen te hê. Volgens Claude Lévi-Strauss (1974:84) is mite 'n spesifieke soort taal: "... to be known, myth has to be told; it is part of human speech ... it is both the same thing as language, and also something *different* from it". In 'Myth today' (1982:93) definieer Roland Barthes 'n mite as "a type of speech ... a system of communication ... a message ... a mode of signification, a form".

Johan Degenaar (1995) beskryf mite as "a narrative in dramatic form, rich in imagery, meaning and power" en as "a schema of the imagination which produces meaning in a metaphorical way", terwyl Alan W. Watts die volgende definisie lewer:

Myth is to be defined as a complex of stories - some no doubt fact, and some fantasy - which, for various reasons, human beings regard as demonstrations of the inner meaning of the universe and of human life (Watts in Wheelwright 1974:154).

Hierteenoor beklemtoon Hans-Georg Gadamer (1980:92) mite as "the act of telling it" en beweer hy dat sodra 'n mite van buite die mitologiese vertelling bewys of verander kan word, dit nie werklik 'n mite is nie. Sy definisie van mite is: "... myth neither requires nor includes any possible verification outside of itself" want "what claims to be the truth is not the story, but what it *means* for the fate of man, his expectations and his hope" (my kursivering) (Gadamer 1980:92). Vir Claude Lévi-Strauss (1974:83) is die doel van mites vir die mens om kontradiksies te oorbrug, terwyl G.S. Kirk (1970:47) van mening is dat mites setel in konkrete ervarings waarvan die verskynsels tot 'n denkbeeldigheid gebring word. Volgens Barthes (1982:94) weer is dit nie die boodskap wat iets 'n mite maak nie, maar die vorm van die uitspraak met die oog op *sosiale gebruik*, en hang dit saam met sekere waardes.

Jacques Waardenburg se artikel 'Symbolic aspects of myth' (1980:52) mag dalk lig werp op dié uiteenlopende opvattinge: Waardenburg tref 'n onderskeid tussen

¹³⁴ Vir die verskil tussen verskillende soorte en vorme mites sien G.S. Kirk *Myth: its meaning and functions in ancient and other cultures* (1970).

mite as narratief en mite as uitspraak. Hy definieer 'n narratief - 'n historiese basis in 'n spesifieke vorm - as eksplisiete mite. Hierteenoor staan 'n implisiete mite waar elemente in 'n uitspraak spesifieke aannames maak sodat dit betekenis aan die lewe van 'n individu of 'n gemeenskap kan gee waarop mense kan terugval in oomblikke van krisis (soos godsdiens en ideologie) (Waardenburg 1980:52).¹³⁵

Eksplisiete mites is simbolies van aard. Elke element in die mite het 'n simboliese konnotasie en die *kombinasie* van al hierdie elemente genereer 'n *nuwe* betekenis van sy eie. Volgens Waardenburg (1980:53) ook is dit nie die detail van die storie wat belangrik is nie, maar die dieper betekenis wat te voorskyn tree "in the act of telling". Mite het hier die funksie om alledaagse gebeure om te skakel en te transformeer tot iets *anders*, tot 'n ander gebied, 'n ander realiteit waar dit dan ook 'n heel ander betekenis kry voordat ons sin en betekenis daaraan heg (Waardenburg 1980:55).

Hierteenoor is die elemente in 'n implisiete mite nie ten volle ontwikkel en geformuleer nie. Die emosies en ervarings wat daaraan geheg word vind soms aansluiting by 'n gevoel tussen lede in 'n groep wat dan op so 'n wyse solidariteit tussen individue bewerkstellig. Mite dien hier as die grondslag vir basiese aannames waarvolgens mense dan optree. Volgens Waardenburg (1980:55) is dit juis moontlik omdat mites nie verduidelik nie, maar wel *suggereer*.

Ons sien dus dat mites in 'n spesiale verhouding tot taal staan, maar dat dit tog as iets anders as taal beskou word. Hierdie verhouding word nie slegs bepaal deur die feit dat mite taal gebruik om 'n boodskap te kan weergee nie, maar deur die feit dat mites, soos Ernst Cassirer (1972:23) aandui, as simboliese konstruksies van die werklikheid (net soos taal), 'n gemeenskaplike oorsprong, bron of wortel deel wat deur dieselfde spirituele (en psigologiese) motiewe gerig word, naamlik dié van metaforiese denke.

¹³⁵ In sy artikel 'Myth and the collision of cultures' (1995), onderskei Johan Degenaar tussen drie rolverdelings wat die pre-moderne, die moderne en postmoderne kulture aan mite toedeel wat dus drie verskillende maniere tot gevolg het waarop die wêreld verstaan word. Hy voer aan dat die rasionele sisteem - as de-mitologisering - waarvolgens moderniteit verskeie wêreldbeskouings soos liberalisme en nasionalisme konstrueer, as politieke ideologie, self 'n mite is. Sien ook Elizabeth Tonkin 'History and the myth of realism' (1990).

Language and myth stand in an original and indissoluble correlation with one another, from which they both emerge but gradually as independent elements. They are two diverse shoots from the same parent stem, the same impulse of symbolic formulation, springing from the same basic mental activity, a concentration and heightening of simple sensory experience. In the vocables of speech and in primitive mythic figurations, the same inner process finds its consummation: they are both resolutions of an inner tension, the representation of subjective impulses and excitations in definite objective forms and figures (Cassirer 1972:26).

In die konteks van hierdie studie en soos ek reeds vroeër in hierdie ondersoek aangedui het, setel hierdie behoefte en begeerte om *metafé* te skep in die menslike *psige*.

Om die verskil tussen taal en mite aan te dui, rig ek my tot die onderskeid wat Philip Wheelwright (1974:157) tref tussen steno-taal (*steno-language*)¹³⁶ - 'n taal gerig op helder begrip en duidelike betekenis - en ekspressiewe taal (*expressive language*), soos ons in poësie, godsdienste, mites en in verhewe oomblikke in prosa en selfs daaglikse gesprekke aantref. Volgens Wheelwright (1974:157) ontstaan hierdie twee komplementêre en interpenetrerende gebruike van taal uit twee komplementêre semantiese behoeftes: om enersyds wyd, duidelik en helder te kommunikeer en om andersyds deur assosiasies maksimaal diepte en volheid aan uitdrukking te gee - waarvan die gebruik deur die konteks, omstandighede en intensie van die spreker bepaal word. In hierdie konteks gesien is ek dus gemoeid met mite as 'n ekspressiewe, metaforiese en poëtiese taal wat (soos taal) uit subjektiewe spanning en behoeftes in die menslike psige ontstaan om op so 'n wyse diepte, volheid en sin aan die lewe te verskaf (Wheelwright 1974:157).

Uit die voorafgaande gedeelte het dit duidelik geblyk dat dit nie die storie van die mite self is wat belangrik is nie, maar wel die betekenis wat uit die vertelling spruit. Aangesien mites 'n simboliese voorstelling is wat van metaforiese taal gebruik maak, affekteer die spesifieke vorm, strukture, spel en gebruik van taal die moontlike ervarings wat mites verskaf. Om dus te verstaan hoe ons die werklikheid konstrueer - as 'n realiteit wat deur tekens en simbole, en stories en

¹³⁶ (Grieks) - smal, eng (HAT 1994, s.v. 'steno-').

mites geskep is - is dit nodig om na die komponente en eienskappe in die funksie van die be-tekening van metaforiese of ekspressiewe taal te kyk. In die ondersoek na metafoor en simbool in die volgende gedeelte steun ek op Paul Ricoeur se *Interpretation theory: discourse and the surplus of meaning* (1976:45-69) en Willie van der Merwe se *Metafoor: 'n filosofiese perspektief* (1990:51-134). Ricoeur beskou beide die metafoor en die simbool as *dubbele* betekenisstrukture, maar met dié verskil dat hy 'n metafoor as 'n suiwer semantiese struktuur voorstel teenoor 'n simbool wat 'n dubbele struktuur met beide 'n semantiese en 'n nie-semantiese - dus 'n dubbele verbale betekenis en 'n dubbele nie-verbale betekenis - insluit.

Metafoor

Ons het reeds in Hoofstuk Twee met metafoor as 'n optiese manier van kyk te doen gekry en gesien dat die Grieke dit verstaan as om betekenis van een ding na 'n ander oor te dra (Gandelman 1991:9-10; Degenaar 1997:17).

Volgens Paul Ricoeur (1976:46) dui Monroe Beardsley se dictum - dat metafoor "a poem in miniature" is - op die wyse waarop eksplisiete en implisiete betekenis in *verhouding* tot mekaar gebring word. Ricoeur verwys hier na I.A. Richards se *semantiese* benadering tot metafoor wat, anders as die klassieke retoriek, aandui dat metafoor met die *semantiek* van die *sin* te doen het vóór dit met die semantiek van die woord te doen het.¹³⁷ Willie Van der Merwe (1990:95) toon aan dat I.A. Richards dié uitgangspunt skoei op die veronderstelling dat woorde

¹³⁷ Sien ook Willie van der Merwe se gepubliseerde MA-verhandeling *Metafoor: 'n filosofiese perspektief* (1990). Van der Merwe toon aan dat Aristoteles se klassieke plaasvervangingsteorie (metafoor as die plaasvervanging van een woord deur 'n ander woord); Quintilianus se vergelykingsteorie (metafoor as beknopte vergelykings) en Paul Henle se ver-beeldingsteorie (metafoor as woord waarvan die letterlike betekenis as beeld dien vir dit waarmee dit vergelyk word) op die retoriek van die *woord* geskoei is waarvan die prosesse op ooreenkomste en analogieë in letterlike betekenis berus. Hierdie teorieë verskil van I.A. Richards se interaksieteorie (metafoor as die *interaksie* van betekenis*kontekste* waardeur *nuwe betekenis* gestig word); Monroe C. Beardsley se weersprekingsteorie (metafoor as 'n uitdrukking wat op 'n primêre betekenisvlak *kontradiktories* of absurd is, maar betekenisvol gemaak kan word deur dit op 'n *sekondêre* betekenisvlak te interpreteer) en Max Black se spanningsteorie (metafoor as 'n uitdrukking waarin 'n woord tot semantiese brandpunt gemaak word deur die raam waarin dit geplaas word; die term wat as brandpunt geld, dien as lens waardeur die omramende terme beskou word, sodat bekende betekenis *geherorganiseer* en *nuwe betekenis gestig* word). Van der Merwe toon aan dat laasgenoemde drie uitgangspunte geskoei is op die *semantiek van die sin* en berus op die *opposisie*, *kontradiksie* en *absurditeite* van letterlike betekenis van betrokke terme (Van der Merwe 1990:66-134;139).

oor geen “ware” betekenis beskik nie, maar eerder gebruik word om min of meer dieselfde afwesige kontekstuele aspekte te verteenwoordig. Aangesien woorde tot verskillende en selfs opponerende kontekste behoort, het ’n metafoor met meer as slegs die woord te doen en kan daarom slegs as ’n ensemble funksioneer waarin die hele sin, die konteks of groter verwysingsrame betrek word in die skep van moontlike en nuwe betekenis. So ’n kontekstuele benadering berus op die onderlinge interaksie wat tussen woorde (as verteenwoordigend van verskeie kontekste) in ’n sin plaasvind en gekenmerk word deur ’n voortdurende vloei van betekenis vanweë die mate van interaksie tussen woorde en samespel van betekenis (Van der Merwe 1990:95;96; Ricoeur 1976:49). Deur die konteks by die woord te betrek, dui ’n metafoor op die verwantskap, ooreenkoms of analogie van betekenis wat veroorsaak dat ’n woord afstand doen van die gebruikelike betekenis om ’n ander betekenis waaroor ’n ander woord gebruiklik beskik, te verteenwoordig wat op so ’n wyse betekenisverandering (teenoor plaasvervanging) teweegbring (Van der Merwe 1990:27).

Metafoor wat geskoei is op die semantiek van die sin verteenwoordig die “unieke kombinasie van ontbrekende aspekte wat opsigself tot uiteenlopende kontekste behoort” en meebring dat die aard van die metafoor verklaar kan word as die “gelyktydige samevoeging van en onderskeiding tussen twee verskillende sake binne die bestek van een uitdrukking, sodat die betekenis van die uitdrukking die gevolg is van die interaksie van die betrokke sake” (Van der Merwe 1990:98). Deur *spanning* tussen twee terme te skep, of soos Richards dit stel, ’n uitspraak se strekking (*tenor*) en medium (*vehicle*) teenoormekaar te stel of te jukstaponeer, skep metaforiese taal ’n interaksie en *wedersydse* beïnvloeding van betekenis wat Van der Merwe ’n “semantiese owerspel” noem, om so *nuwe* betekenis te stig (1990:106). Hierdie semantiese *samespel* is nie ’n spesifieke aanduiding of benaming nie, maar skep ’n sekere *verwagting* wat die leser self moet besluit watter konnotasies binne die konteks na vore kom en watter daardeur onderdruk word (Ricoeur 1976:49-50; Van der Merwe 1990:115).

Ricoeur (1976:50-51) dui aan dat dit die *konflik* tussen twee teenoorgestelde interpretasies is wat die metafoor in stand hou. ’n Poging tot letterlike interpretasie onthul die absurditeit van teenoorgesteldes. Metaforiese

interpretasie berus juis op hierdie letterlike interpretasie wat deur betekenisvolle kontradiksie selfvernietigend optree. Hierdie proses van selfvernietiging en *transformasie* veroorsaak 'n verdraaiing (*twist*) van die woorde wat op so 'n wyse die betekenis verskuif. Dit is slegs deur hierdie ongelykheid, absurditeit en kontradiksie wat 'n verdraaiing of verwringing moontlik is en wat sin aan 'n metaforiese uitspraak verskaf. Van der Merwe (1990:115) beweer (volgens Beardsley se weersprekingsteorie) dat metafoor 'n doelbewuste selfweersprekingstrategie volg by wyse waarop die primêre betekenis terselfdertyd ontken word en die aandag onwillekeurig verplaas na die sekondêre betekenis, na dit wat gesuggereer word.

Vir Ricoeur (1976:51) skep 'n metaforiese uitspraak ook "the appearance of kinship" tussen verhoudings wat nie normaalweg sigbaar is nie. Ricoeur dui aan dat Gilbert Ryle juis meen dat dit hierdie kategoriese vergissings of berekende foute is wat twee goed bymekaar bring wat andersins nie saam hoort nie. Hierdie skynbare misverstand veroorsaak dat betekenisverhoudings wat nie voorheen moontlik was nie, ongemerk na vore tree en dat ooreenkomste geskep word tussen dinge wat ver van mekaar verwyderd is. Van der Merwe beweer dat dit nie soseer betekenis-ooreenkomste is wat die grondslag vorm vir metaforiese interaksie nie, maar dat die invoer van *nuwe verskille nuwe kontekste* skep wat eerder op *betekenisverskille* berus weens 'n gespanne ewewig tussen onderlinge aangetrokkenheid en wederkerige weerstand. Hy voer aan dat metaforiese uitdrukkings die jukstaposisie van pardoksale verbintenisse is wat 'n *wedersydse* bevrugterende verkeer van betekenis behels wat in hierdie spanningsvolle wisselwerking *nuwe* betekenis skep wat op geen ander wyse weergegee kan word nie (1990:104;107;108).

Anders as die klassieke retoriek wat metafoor beskou as een ding wat deur 'n ander ding vervang word, sien Ricoeur 'n lewendige metafoor ook eerder as *spanning* wat *tussen* twee terme geskep word; as twee interpretasies waarvan die een letterlik en die ander metafories is en op die vlak van die hele sin funksioneer (Ricoeur 1976:51). Hy dui ook aan dat die spanningsteorie se benadering tot metafoor van die klassieke vervangingsteorie verskil omdat die hele sin by die proses betrek word waar *nuwe* betekenis te voorskyn tree. Vir Ricoeur is 'n lewendige metafoor 'n vindingryke metafoor waar nuwe, verlengde

betekenis geskep word uit die *reaksie* op die *verdeeldheid* in 'n sin. Hy noem 'n metafoor

an instantaneous creation, a semantic innovation which has no status in already established language and which only exists because of the attribution of an unusual or an unexpected predicate (Ricoeur 1976:52).¹³⁸

Aangesien werklike of spanningsmetafore hul eie betekenis skep, is metafore, soos Van der Merwe ook aangedui het, dus nie vertaalbaar nie. Weens die nuwe inligting wat dit meebring, bied metafore veel meer as blote emosionele waarde. 'n Metafoor, volgens Ricoeur, vertel ons iets *nuuts* omtrent die werklikheid (1976:53).¹³⁹

Simbool

Paul Ricoeur (1976:53) wys ons daarop dat simbole oor 'n wye gebied van menslike ervaring versprei is. Die psigoanalise hanteer drome, allerlei simptome en kulturele voorwerpe as simboliese gestaltes van diep psigiese konflikte; in die poetika - as 'n breë term gesien - geniet simbole die status van beelde; of daardie beelde wat by 'n skrywer of literêre skool mag oorheers; die beelde waarmee 'n hele kultuur mag identifiseer of selfs daardie argetipiese beelde wat die mensdom as 'n geheel mag koester. Die fenomenologie van die godsdienste gebruik weer die woord 'simbool' vir konkrete entiteite wat tyd en ruimte, of vervlugting en transendensie verteenwoordig en dus na iets *anders* en buitekant ditself verwys waarin dit gemanifesteer is.

Vir Ricoeur (1976:56) is dit die funksie van die simbool om ooreenkomste tussen uiteenlopendes te vind. Dit stem ooreen met die verwante proses soos dit ook in metafore geskied waarby die interspel tussen ooreenstemminge en verskille, ooreenkomste skep uit die konflik tussen 'n voorafgaande kategorisering en die nuwe betekenis wat te voorskyn tree, maar met die verskil dat metafore twee

¹³⁸ Alle taal is metafores. Paul Ricoeur (1976:52) onderskei tussen lewendige en dooie metafore. Lewendige metafore sterf na herhaalde gebruik en raak deel van die woordeboek: daarom vind ons geen lewendige metafore in die woordeboek nie.

dimensies van dieselfde linguistiese aard bymekaarbring en 'n simbool 'n linguistiese dimensie en 'n *ander* dimensie van nie-linguistiese aard. In hierdie ooreenkomste-funksie - wat Ricoeur met 'n stereoskopiese visie vergelyk - word verskeie konsepte saamgesnoer om 'n *voorkoms van eenheid* en diepte te skep. Anders as die metafoor, word die simbool *gelykgestel* aan dit wat be-teken word sodat die *grense* tussen die ding en be-teken-de *vervaag* en verskillende realiteite dus in 'n simbool ontmoet.

Joel Weinsheimer (1991:90) toon aan dat Ferdinand de Saussure 'n simbool van 'n teken onderskei. In die geval van 'n simbool is die natuurlike verband tussen die betekenaar en die betekende nie ten volle arbitrêr soos in die geval van die teken, waar die betekenaar in beginsel vervangbaar en onderling bruikbaar is nie. In die geval van die simbool is die betekenaar onontbeerlik weens die unieke toe-eiening of verband tussen die betekenaar en die betekende. Weinsheimer dui ook aan dat 'n simbool vir Hans-Georg Gadamer juis nie arbitrêr is nie aangesien dit 'n metafisiese verbintenis tussen die sienbare en die onsienbare veronderstel wat "the coincidence of sensible appearance and suprasensible meaning" is en "the union of two things that belong to each other" impliseer (Gadamer in Weinsheimer 1991:90;91). Weinsheimer voer verder aan dat die betekenis van 'n simbool nie soos in die geval van 'n teken verbind is tot 'n ander betekenis nie, maar dat eersgenoemde se sensoriese bestaan op sigself oor betekenis beskik. "[A] symbol that 'is' its meaning typifies poetry or art as such - where 'art' designates the inseparability of the how from the what, appearance from idea, form from content" (Weinsheimer 1991:91).

Gadamer se beskouing dat 'n simbool dit is wat dit be-teken, maak 'n simbool nie noodwendig selfverwysend nie, maar dui daarop dat dit altyd na iets "beyond what it is" verwys (Gadamer in Weinheimer 1991:101). Hierdie *beyond* is nie 'n vormlose wêreld nie, maar 'n ideëryk wat enige uitspraak wat daarmee in verband gebring word meer as slegs 'n teken vir betekenis maak en juis daarop dui dat dit op sigself betekenis dra. "A symbol is always the same as and

¹³⁹ Anders as Paul Ricoeur (1976:52) wat die metafoor as 'n oplossing of ontbinding van 'n enigma of 'n sematiese dissonansie beskou, beklemtoon Jacques Derrida metaforiese en metonimiese spel as die voortdurende verskil, verplasing en uitstel van betekening. Hierdie verskil en verplasing as *différance* sal duidelik blyk in die bespreking van my werk later in hierdie hoofstuk.

different from what it symbolizes" en as *symbolon*, is dit die aard om eers te verdeel en later weer te her-enig (Weinsheimer 1990:100;101).

Volgens Ricoeur bring 'n simbool twee dimensies, wêreld of diskoerse bymekaar - die een linguisties en die ander nie-linguisties. Die linguistiese element verbind elke vorm van simboliek aan 'n taal en is dus daardie semantiese dimensie wat deur metaforiese verdraaiing (van die hele sin) verbreding van betekenis bewerkstellig wat in elke simbool werkzaam is. Hierdie verbreding van betekenis, waarvoor Ricoeur Freud se term "a surplus of signification" gebruik, dui op betekenis bo en behalwe, of selfs in teenstelling met, die letterlike betekenis (1976:55). Dit kan volgens Ricoeur slegs gebeur indien ons twee interpretasies gelyktydig teenoor mekaar stel, aangesien die letterlike betekenis ons in staat stel om die breër betekenis te sien: die surplus-betekenis is die neerslag van die letterlike betekenis. Die deelname in simboliese be-tekening bestaan nie werklik uit twee afsonderlike betekenis - een letterlik en een figuurlik - nie, maar eerder as 'n enkele beweging waar 'n persoon betekenis van een vlak na 'n ander vlak verplaas en waarin sy die tweedeorde-betekenis deur middel van die eerste *assimileer* (Ricoeur 1976:55). 'n Simbool stel ervarings wat buite die grense van die rede en die alledaagse realiteit val tasbaar voor deur middel van "instinct", "mood" en "revealing the transcendent" (Ricoeur in Waardenburg 1980:43).

... in a symbol a concrete reality becomes transparent to something else and ... implies a transfiguration of a given part of concrete reality. [S]uch a symbol should be interpreted then as the bearer of a half-manifest, half-hidden meaning, or a *chiffre* of something which is hidden but palpably working ... [so that] we can speak of a perception of signification ... (and in a number of cases the meaning remains unclear or hidden), this meaning extends to the perception of reality at large, to put 'ordinary' reality in a different light and reveal different nuances of it (Waardenburg 1980:44).

Ons sien dus by simbole - anders as by metafore waar die afstand tussen twee terme *nuwe* betekenis en gevolgtrekkings skep - dat die assimilasië van verskillende semantiese terreine oorgaan tot 'n *ander* dimensie met eindelose verklarings. Dit is juis hierdie ander dimensie as die nie-semantiese oomblik van die simbool wat Ricoeur met die poëtiese verbind (Ricoeur 1976:57).

Van simbool na teken

In haar artikel 'From symbol to sign' (1986c:63) toon Julia Kristeva die persepsie aangaande die aard van die teken soos dit deur die eeue heen verander het aan met wat sy identifiseer as "a passage from the *symbol* to the *sign*". Hierdie verandering is gebaseer op die aard van die vertikale of sinchroniese verhouding tussen die teken, be-*tekenaar* en die voorwerp (as die interpretant, idee of die betekende), en die horisontale of diachroniese verhouding *tussen* 'n reeks tekens¹⁴⁰ (of wat Pierce replikas noem) (Kristeva 1986c:63;64).¹⁴¹

Die simbool, soos ek hierbo aangedui het, word as die natuurlike be-*tekenaar* (*signifier*) beskou wat die be-*teken-de* (*signified*) ten volle be-*teken* en in Saussure se woorde, gekenmerk word "by its lack of total arbitrariness" (Saussure in Kristeva 1986c:64). Die vertikale dimensie van die simbool berus daarop dat dit wat gesimboliseer word nie tot die simbool (merke) herlei kan word nie, wat op 'n beperkte funksie-verhouding dui, terwyl die horisontale dimensie anti-paradoksaal van aard is aangesien die simbool twee teenstellende eenhede as eksklusief hanteer. Weens die simbool se onvermoë om kontradiksies te versoen, word kontradiksies volgens Kristeva, onmiddellik verberg en as 'opgelos' beskou (Kristeva 1986c:65).

Kristeva dui voorts aan op watter wyse die simbool algaande deur 'n ambivalente teken vervang word wat aandring op 'n *dialog* tussen soortgelyke maar onherleibare elemente: ten spyte van die veronderstelling dat elemente radikaal

¹⁴⁰ Saussure beskou 'n sinchroniese feit as 'n verhouding of 'n teenstelling tussen twee vorms wat gelyktydig bestaan: dit is 'n spesifieke kombinasie wat 'n spesifieke toestand - sonder verwysing na tyd - op 'n gegewe oomblik veroorsaak. 'n Diachroniese verhouding dui op 'n evolusie in tyd wanneer 'n element van een toestand (sinchroniese feit) en 'n element van 'n latere toestand (sinchroniese feit) met mekaar skakel. 'n Diachroniese identiteit berus dus op die horisontale skakeling tussen 'n reeks sinchroniese identiteite. Sinchroniese en diachroniese feite is dan om hierdie rede met mekaar ineenvervleg. Omdat 'n diachroniese identiteit te doen het met die verplasing van een vorm deur 'n ander vorm, veroorsaak die diachroniese identiteit 'n distorsie van die sinchroniese identiteit wat daartoe lei dat die (nuwe) sinchroniese gevolge wat hieruit spruit, geheel en al vreemd teenoor die diachroniese feit staan. Sien 'Synchronic and diachronic perspectives' in Culler (1985:35-45).

¹⁴¹ Ten einde haar argument te ontwikkel, gebruik Kristeva die term *ideologeme* om aan te toon dat ideologiese waardes inherent aan die teken is en dus ook bydra tot die wyse waarop laasgenoemde betekenis saamstel. Hiermee beklemtoon Kristeva die feit dat die sosiale ruimte waarin diskoerse uitdrukking vind, ook bydra tot die konstruksie van daardie diskoerse. Sien Toril Moi (1986:12-13;62).

verskillend is, word dit as soortgelyk en identies voorgestel.¹⁴² Namate die verhouding tussen die idee en die betekeningseenheid verswak, het laasgenoemde al meer 'materiëel' geraak "until it forgot its origins" (Kristeva 1986c:66). Dit beteken dat die interpretant vervaag en die replikas (of tekens) al meer visueel en substantief raak wat oor 'n horisontale vlak met *ander* tekens - wat self in die wêreld gesitueerd is - skakel: die teken self is nie die houer van betekenis nie, maar laasgenoemde is eerder iets wat *geproduseer* word uit 'n kombinasie van *verskillende merke*¹⁴³ (Kristeva 1986c:66).

Hierdie verandering impliseer dat die betekeningseenheid nie langer terugverwys na die omvangryke idee wat daaragter geleë is nie, maar in stede daarvan al meer vermaterialiseer, ondeursigtig raak en met sigself identifiseer. Die vermoë wat die betekeningseenheid demonstreer om 'n artikulasie met sigself (soos herhaling) en ander teenstellende eenhede aan te knoop, dra daartoe by dat die monovalente struktuur van die simbool met 'n gebroke, heterovalente en dubbele struktuur vervang word. Kristeva (1986c:67) toon aan dat hierdie verskuiwing - op semantiese vlak - teenstellings binne 'n homogene, positiewe eenheid moontlik maak sodat die negatief of alteriteit nou ook deel van die betekeningseenheid is.¹⁴⁴

... the image ... is that of the infinitization of discourse, the figuralization of the word as it were liberated from its dependence on the symbol and enjoying the 'arbitrariness' of the sign. Belonging to this and not to the other world, [it] speaks all languages, possesses the future, reunites improbable elements both in and through the word (Kristeva 1986c:68).

Ten spyte van hierdie transformasies vanaf simbool na teken, behou die teken die fundamentele karaktereienskappe van die simbool, soos byvoorbeeld die

¹⁴² Kristeva verwys hier na vyftiende-eeuse miniatuurskilderye waarin dissipels eers deur profete en later deur kerkvaders vervang is (1986c:65).

¹⁴³ Kristeva illustreer dié punt aan die hand van 'n Franse vyftiende-eeuse geïllumineerde manuskrip waar die skepping nie langer aan die hand van die Woord (Christus as idee) voorgestel word nie, maar uit 'n kombinasie van merke as "an old man who measures the earth with a compass and throws the sun and the stars into the heavens" (1986c:66).

¹⁴⁴ Ter illustrasie dui Kristeva hier aan dat die diskoers predikinge oor "goodness, gentleness and love" gedurende die dertiende eeu begin fokus op lyding, smart en die dood en dat Christus as beide goddelik, barmhartig én medelydend uitgebeeld word. 'Smart' en 'dood' as dieselfde negatiewe of alteratiewe vir die leksme 'lyding' toon op watter wyse die negatief bydra tot heterogeniteit (1986c:67).

dualistiese aard asook die onherleibaarheid van die eenhede in die betekening-struktuur (referent na *betekende* na *be-tekenaar*), maar met 'n verskil in beide die vertikale en horisontale dimensies: die teken se vertikale funksie verwys nie na 'n enkele unieke realiteit nie, maar roep eerder 'n verskeidenheid assosiasies, beelde en idees op. Alhoewel dit steeds 'n uitdrukking is en ekspressiwiteit behou, is die teken onafhanklik en dus gedistansieerd van die ondersteunende transendentale basis, en daarom dus *arbitrêr* (Kristeva 1986c:70;72).

In die horisontale funksie van die teken word die eenhede van die semiotiese praktyk geartikuleer as 'n metonimiese skakeling van defleksies of afwykings wat die skep van metafore progressief aandui. 'n Teken is dus in 'n spesifieke kombinasie of betekenisstruktuur en in 'n wedersydse betreklikheid of korrelasie met ander tekens vervat sodat betekenis as gevolg van 'n *interaksie* in en met ander tekens geproduseer word. Hierdie skakeling van teenoorgestelde terme het 'n meervoudige sisteem tot gevolg waarin 'n oneindige reeks defleksies die illusie skep van 'n *oop* struktuur wat nie stopgesit kan word nie, en wat as sodanig *arbitrêr* eindig. Hierdie *illusie* - as *arbitrêre* einde - word deur 'n geslote, dubbele proses in werking gestel deur beide die vertikale en horisontale funksies so te assimileer dat die teken - nes die simbool - 'n oplossing vir kontradiksies stel. In 'n semiotiese praktyk gebaseer op die simbool word die kontradiksie as 'n eksklusiewe skeiding (as nie-gelykwaardig en nie-verenigbaar) beëindig terwyl die kontradiksie van die teken juis deur inklusiewe skeiding¹⁴⁵ opgelos word. (Kristeva 1986c:71;72).¹⁴⁶

¹⁴⁵ Kristeva gebruik hier die term 'non-disjunction'. Hierdie verhouding kan myns insiens nie met die letterlike vertaling 'nie-skeiding' beskryf word nie. Ek gebruik ook 'inklusief' en 'skeiding' elders in hierdie studie en 'inklusiewe skeiding' hang ook nouer saam met ander belangrike begrippe soos 'alteriteit', 'schize' as deel/verdeling, 'chiasmus', ensovoorts. Ek verbind dit ook met verskil, die *ander*, *différance* en *graffs*.

¹⁴⁶ Vir die verskille en oorgange tussen woord, teken en simbool sien ook Weinsheimer se hoofstuk 'A word is not a sign' in *Philosophical hermeneutics and literary theory* (1991:87-123). Hierin toon hy aan dat indien daar altyd iets van die simbool of beeld in 'n woord teenwoordig is, en indien 'n teken slegs betekenis verkry "in relation to the subject who takes it as a sign", die woord en wêreld vir Gadamer dus ondeelbaar is. Sodra die simbool in 'n teken ontaard, is dit nie langer onderskeidbaar van allegorie nie. "Understood as sign, the symbol is independent of the symbolized, and in that respect allegorical. Likewise, when the symbol comes to be seen as a mind-forged expression of spirit, it becomes indistinguishable from allegory, for an allegorical representation by definition has no natural connection to the thing represented, and so has to be explained in the same way as the sign: not as the image of the thing meant but rather as an expression of human subjectivity" (Weinsheimer 1991:101-102).

Ons sien dus, soos Kristeva ook aan ons toon, dat die teken op 'n beginsel van transformasie berus en deur die skep van oop sisteme gedurig nuwe strukture en moontlikhede genereer (1986c:72). Hierdie beginsel van transformasie en generasie is veral ook van belang wanneer ons aan skryf (enskripsie en *re*-skripsie) as die fiksering van taal in materiële merke dink.

Skryf: fikseer: fiksie

As *materiële* medium dwing poësis die paradoksale verhouding tussen skryf (as fiksering in materiële merke) en die poëtiese (as vry, oop, transendentaal en dubbelsinnig) na vore.

Soos ek reeds vroeër in hierdie ondersoek aangetoon het, is skryf of teken as inskripsie in my werk nie vir my die fiksering van spraak nie, maar setel dit self daar waar taal ontstaan en maak dit inskripsie as 'n taalgebaar, 'n materiële medium. Wat ek hiër wil uitlig is die paradoks wat daar bestaan tussen die gefikseerde materiële skriftuur, die woord, die *teken*-ing en die voorwerp wat as vas en staties waargeneem kan word, en poëtiese ervaring wat met dubbelsinnigheid, vervlugting en transendensie vereenselwig word. Hierdie teenstrydigheid is opmerklik indien ons aanvaar, soos Ricoeur aan ons voorhou, dat die poëtiese, as die nie-semantiese oomblik van 'n simbool, verset lewer teen enige linguistiese, semantiese of logiese transkripsies, en ook wanneer ons aan die een kant na poëtiese beelde kyk as verdigting,¹⁴⁷ ons tog wel meersinnige betekenis uit hierdie ondeursigtige en troebel beelde kan skep (Ricoeur 1976:57).

Kristeva se uiteensetting aangaande die heterovalente en dubbele aard van die *materiële* teken wat - deur metonimiese skakeling - dialoog, defleksies en transformasies veroorsaak, help ons hier om aan fiksering as die teenoorgestelde te dink.

¹⁴⁷ Die ander benaming vir poësie - 'digkuns' - is afgelei van die Duitse woord *Dichtung*. 'n Etimologiese naspeur van die werkwoord 'om te dig' en die Duitse herkoms *dichten*, verbind *poësis* met verdigting, digmaking, geheimhouding, verswyging, toemaak, flous, versinning, digtheid, nabyheid en ondeurdringbaarheid (HAT 1994, s.v. 'dig'; Schulze & Trümpelman 1964, s.v. 'dicht-').

Jacques Derrida se gebruik van die woord *différance* verleng Saussure se insig dat betekenis op verskil berus tot 'n nuwe manier van be-tekening. *Différance* - afgelei van die werkwoord *différer* wat tegelyk 'om te verskil', 'om te verskuif' en 'om uit te stel' beteken - is 'n tekstuele praktyk wat beide lees én skryf op so 'n wyse aanwend dat dit verskil én verskuiwing van betekenis bewerkstellig (Culler 1994:96;97;146). Derrida skryf:

Différance is a structure and a movement that cannot be conceived on the basis of the opposition presence/absence. *Différance* is the systematic play of differences, of traces of differences, of spacing by which elements relate to one another. This spacing is the production, simultaneously active and passive ... of intervals without which the 'full' terms could not signify, could not function (Derrida in Culler 1994:99).

As 'n reeks differensiële verwysings en plaasvervangers vir betekening en her-voorstelling, maak *différance* dit moontlik om van *fiksering* te beweeg na *fiksie* as onbeslis, onbepaald en wat ons net sowel met vervlugting en transendensie kan verbind.¹⁴⁸

Aansluitend tot Derrida se konsep van *différance* is dié van die *pharmakon*¹⁴⁹ - die Grieks vir beide *gif* én *geneesmiddel*. Die *pharmakon*, wat teenstrydighede bevat, is dubbelsinnig. Deur teenoorgesteldes te bestry en teë te werk, is die *pharmakon* daardie element wat aantoon hoe teks gedurig besig is om sigself te ondermyn. Dit is die beweging en spel waar elke woord of begrip terugverwys na die *ander*, sigself omkeer en in die *ander* vervat word (Culler 1994:142-143).

The *pharmakon* is the movement, the locus, and the play: (the production of) difference. It is the difference of difference. It holds in reserve, in its undecided shadow and vigil, the opposites and the differends ... Contradictions and pairs of opposites are lifted from the bottom of this diacritical, differing, deferring, reserve (Derrida 1981:127).

¹⁴⁸ Indien ek Derrida reg lees, sou hy dit slegs laat as onbeslis en onbepaald.

¹⁴⁹ Derrida se dekonstruktiewe lees van Plato se *Phaedrus* lewer ook die woorde *pharmakeus* en *pharmakos* as familiewoorde van die *pharmakon* op. *Pharmakeus* (duiwelskunstenaar, towenaar, goëlaar, prisonier); *pharmakon* ('n geneesmiddel teen bv. swak geheue én 'n gif vir verleiding en verlokking van die leug); *pharmakos* (sondebok). Vir 'n digte en wye netwerk verwysings sien Plato's Pharmacy in *Dissemination* (1981:63-171).

Hierdie bogenoemde *grafts* van Derrida moet ook in perspektief met 'n ander stel terme van hom gesien word, naamlik *marge*, *marque*, *marche* (kantlyn, merk, tree), as dít wat die verskil of omkering na vore bring wat eintlik nie daar is nie (Culler 1994:142). Dit is slegs "a difference, a gap, an interval, a trace" (Derrida 1981:x).

Ons sien dus dat daar ooreenkomste te vind is in Derrida se *grafts* en Julia Kristeva se uitleg oor die aard en werking van die teken. Wisselwerking, dialoog, dubbelheid, inklusiewe skeiding en skakeling met aangrenssings lei onder andere tot transformasie en meersinnigheid: moontlike betekenis versprei lateraal na ander assosiasies; aanvanklike betekenis word uitgewis en oor-geskyf, en deur betekenis te *bedek* en *verdig*, word finale betekenis uitgestel. *Marge*, *marque*, *marche* is ook hier 'n aanduiding van die onderbewussyn en alteriteit as die *ander*.

Vervolgens toon ek aan op watter wyse my werk - in die skep van sinvolle en meersinnige betekenis - juis berus op 'n verskeidenheid paradoksale verhoudings, verskille en teenstrydighede. Vir dié bespreking verwys ek na my reeks van agt werke (of poëtiese fiksie) wat saamgestel is uit die jukstaposisie van teksgedeeltes en gevonde voorwerpe (Fig. 30 - 53). In hierdie werk word elke teksgedeelte - wat in die meeste gevalle uit metonimiese en sinonimiese woordskakeling saamgestel is - gekombineer met 'n voorwerp of voorwerpe wat as 'n teks-en-beeldeenheid 'n sekere spanning onderhou terwyl elk van hierdie verskillende teks-en-beeldeenhede intriges in 'n groter narratief verteenwoordig.

*Skote, krale, vlekke en bedeksels:*¹⁵⁰ 'n poëtiese fiksie

skoot - holte in die rok van
 'n vrou by die dye
 skoot van die aarde
 skoot van die gode

¹⁵⁰ 'n Vlek is ook 'n merk, 'n teken. Die Engelse vertaling stain word verbind met die Latyn *infectio* en *inficere* wat die volgende reeks begrippe verbind is: kleur, bevek, besmet, met gif te vlek, besoedel, verontreinig, ontwy, skyn, voorwendsel, dekmantel. "What is Guilt? A stain upon the soul" (Nathaniel Hawthorne in Fletcher 1965:200).

'n Bedeksel is om iets te versluier, te versteek, te verdoesel, 'n dekmantel, 'n voorwendsel, skyn (Bosman *et al.*, s.v. 'bedek').

pant
 oorlel oorslag oorsteek
 naat
 omring omvou omgeef
 opvou
 toedraai toevou toewikkel
 rusplek
 rondte holte omgang
 kring
 bors boesem
 hart
 siel

In die teksgedeelte *Skoot* (vergelyk Fig. 34) verbreed die idee 'skoot' algaande tot die uitgebreide en wye idee 'siel' deur bloot metonimiese (ook etimologiese en genealogiese) skakelings met ewebeelde of ooreenkomstige idees te maak. Hierdie beeld vertoon die verhouding waarin die deel tot die geheel staan. Elkeen van hierdie voorwerpe of idees (skoot, pant, rusplek, kring, ensovoorts) bestaan as 'n aparte geheel wat deur die metonimiese skakeling van ooreenkomste, 'n ensemble of 'n geheel vorm waar die een idee by die *ander* idee ingesluit word. So word 'skoot' na 'n reeks skakelings by 'siel' ingesluit en dui hierdie verhouding ook die verhouding aan waarin die vorm (skoot) tot die inhoud (siel) staan. Dié verhouding - waar 'n aparte geheel (uitsluiting, eksklusief) by 'n ander ingesluit (insluiting, inklusief)¹⁵¹ word - dui nie slegs op die paradoksale aard van hierdie verbintnisse nie, maar as dele van 'n groter geheel dien soortgelyke verhoudings in elkeen van hierdie werke ook as 'n punt in 'n groter konstellasie - as model¹⁵² vir simboliese *her*-stel op 'n meta-fisiese vlak.

Anders as metafoor, wat 'n *her*-beskrywing deur die transponering van eienskappe betrek, dui metonimie en sinonimie op die sintaktiese skakeling met

¹⁵¹ In *The rule of metaphor* (1978:55-59) wys Ricoeur op Pierre Fontanier se insig dat ooreenkoms- en skakelingsverhoudings uiteenlopendhede betrek soos uitsluiting (as "absolutely separate whole") aan die een kant en insluiting (as "included in") aan die ander kant.

¹⁵² Ons onthou steeds dat Ricoeur (1976:66-67) 'n model as heuristiese of ontdekkende fiksie beskryf wat dieselfde dubbele beweging as die metafoor vertoon. Model dien hier as 'n allegorie vir versoening en *her*-stel.

gelyke ooreenkomstighede.¹⁵³ Volgens Roman Jakobson (1956:76-82) is metonimie gebaseer op die aangrenings van woorde en metafoor op die ooreenkomste tussen woorde; metonimie op verwysing en assosiasie en metafoor op betekening en plaasvervanging. Die funksie van metonimie is om kontinuïteit en verhoudings tussen menslike ervarings te skep.¹⁵⁴ Jakobson verbind metonimie met realisme en sien dit as die basis vir prosa terwyl hy metafoor verbind met die simboliese, wat hy as die onderliggende basis van poësie beskou. Ons sien hier dat Jakobson se beskouing van die metafoor as betekening, plaasvervanging en die simboliese in Julia Kristeva se terme verbind sou wees met die 'wet van die vader'. Metonimie, as die *genealogiese* skakeling van *aangrenings*, die assosiasie met en verwysing na *ooreenkomstighede*, is dus verbind met moederlike verhoudings - wat Julia Kristeva as die semiotiese en materiële basis vir die poëtiese beskou (Lechte 1990:75).¹⁵⁵

Die moontlike betekenis van die teksgedeelte *Skoot*, wat begin met 'skoot' en eindig met die idee 'siel', word weereens verplaas wanneer dit teenoor die voorwerp (wat as beeld funksioneer) geplaas word - 'n hople rooi grond op 'n linnedoilie met 'n hekelrand wat dreig om los te torring (vergelyk Fig. 35). Elke aspek van hierdie voorwerpe - die aard, vorm en tekstuur vanaf die letterbeeld en papier as uiterlike houer waarin en waarop die tekswoorde verskyn; die fyn rooi kluitgrond op 'n artikel wat met die vrou verbind word; die linnedoilie in 'n naaswit kleur; die aardse tekstuur van natuurlike linne met 'n hekelrand wat vroueskepping en werk suggereer; en 'n los *draad* wat nie bepaald aandui of dit dreig om los te torring of in die proses van voltooiing is nie - is 'n voortsetting van die metonimiese skakeling wat in die eerste plek in die teks tussen woorde ontstaan het.

Die verskuiwing van woord na woord en woord na voorwerp bring ons weereens te staan voor die beeldteks in visuele en verbale verbeeldings wat as

¹⁵³ Jakobson beskou hierdie aangrenings as gelyke ooreenkomste terwyl Fontanier en Kristeva dit as uiteenlopendhede beskou.

¹⁵⁴ Vir die verskil tussen metafoor en metonimie, sien ook George Lakoff en Mark Turner se gedeelte 'The power of poetic metaphor' in *More than cool reason* (1989:57-139).

¹⁵⁵ Dit beteken egter nie dat Kristeva of 'n feministiese kritiek slegs voorkeur gee aan metonimiese verhoudings ten koste van die metaforiese nie. Sien Jonathan Culler 'Reading as a woman' in *On deconstruction: theory and criticism after structuralism* (1990:43-64).

verskuiwende verhoudings tussen; en as diskoers óór woorde en dinge; die segbare en die sienbare; en die sintuiglike ervaring ván materialiteite bestaan. 'n Verdere verskuiwing vind ook plaas wanneer die voorwerpe as beeld gelees word.

Die reeks alledaagse woorde, voorwerpe, teksture en kleure, as eenvoudige skakelings van aangrenings in *Skoot*, as die *graft* van etimologiese kettings, of die *intervensie* van een teks in 'n ander lig, soos Jacques Derrida ook aan ons getoon het, die versluierde heterogeniteit van 'n skynbare homogene teks uit. So 'n *graft* skakel in hierdie werk nie slegs woord, beeld en voorwerp in 'n heterogene teks met mekaar nie, maar verbind ook, soos ek binnekort sal aandui, twee uiteenlopende diskoerse met mekaar. Volgens Derrida produseer so 'n struktuur van skakeling weerklanke en weerkaatsings (*reverberations*) soos dié van 'n timpaan - 'n membraan of klankbord wat klankvibrasies oordra (Culler 1994:135;136).¹⁵⁶

Die werk *Skoot* versend 'n hele netwerk verwysings van een woord na die ander: die vrou met die aarde en die vrou met die gode, dus ook met die bonatuurlike en die heilige. Hierdie skakeling verskans egter die *verskil* wat daar *tussen* hierdie woorde geleë is, naamlik die besitreg wat deur die manlike wet en patriargale gode uitgeoefen word. Hierdie veelvuldige en gedeelde heterogene ruimte is ook dié plek vir hegemonie en dus die verwoesting van die skoot. Hierdie eerste drie strofes verskuil en vervat elk terselfdertyd ook die *ander*: die een enkele vroueskoot wat - soos Kristeva getoon het - veelvuldig van aard is teenoor die aardse en goddelike skoot wat meervoudigheid met enkelvoudige besitreg dreig. Die enkelvoudige woorde "*pant, oortel, oorslag, oorsteek, naaf*" forseer die *ander* wat in die ronde, koesterende kring van "*bors, boesem, hart, siel*" versamel, gewelddadig na vore.

Die verskuiwing na die voorwerpe vertoon soortgelyke *bedeksels*. Die hupie grond wat in die *oopte* versamel en *begrens* word deur die linnedoilie - as 'n rondte, 'n kring, 'n boesem, maar ook as 'n pant, 'n oorslag, 'n oorsteek - word beide beskerm en bedreig en is hier beide eksklusief en inklusief. Die doilie-

¹⁵⁶ 'n Gehoorvlies of timpaan verdeel én skakel terselfdertyd: deur oorseining, skakel die skeidende membraan binne- en buitekante met mekaar. Sien Culler (1994:135;136).

omranding se los torringdraad dra verder by tot dubbelsinnigheid: dit kan óf verder lostorring en so die *begrensing* (en die *skoot* as alteriteit) uitwis, óf dit kan weer ingeheel word en só begrensing (en die *skoot* as alteriteit) herstel. Dié draad, as die konneksie, as die *naat*, dui op hierdie *dubbele* verbinding wat in die begrip 'skoot' self vervat is.

Grafts en aaneenskakeling van tekste onthul beide lees én skryf as 'n *dubbele* praktyk wat op teenstellings berus, 'n praktyk wat Derrida beskryf as "a procession underneath the other one, going past it *in silence*, as if it did not see it, as if it had nothing to do with it" (Derrida in Culler 1994:137). *Skoot* (asook die ander werke in hierdie reeks) is 'n voorbeeld waar een diskoers oor 'n ander diskoers geplaas word. Hier word die diskoers rondom 'skoot' en die assosiasies wat gemaak word tussen die vrou, voorreg, beskerming, grond en die siel subtiel ondermyn deur 'n ander diskoers wat die hele kwessie van die betekenis van grond en koloniale en patriargale grondbesit aanraak.

Hierdie een teks - as *différance* en as 'n *graft* - onder 'n ander teks verwys volgens Jonathan Culler (1994:161) na die onderbewussyn as 'n "repressed or deferred consciousness". Ons is reeds bewus van die invloed wat Sigmund Freud se teorieë oor die onderbewussyn op kwessies en opvattings rondom taal en voorstellings het. Van die onderbewussyn sê Freud die volgende:

... the unconscious is the larger sphere, which includes within it the smaller sphere of the conscious. Everything conscious has an unconscious preliminary stage; whereas what is unconscious may remain at that stage and nevertheless claim to be regarded as having the full value of a physical process. The unconscious is the true physical reality (Freud in Culler 1994:161).

Vir Derrida is die onderbewussyn nie slegs 'n eenvoudige verborge realiteit nie, maar 'n uiteenlopende en komplekse produk - "woven of differences ... [a] radical otherness ... whose future will never be its *production* or reproduction in the form of presence" (Derrida in Culler 1994:162-163). Julia Kristeva se siening van die semiotiese brei ook verder op hierdie *andersheid* van die onderbewussyn uit,

maar in stede daarvan om op abstrakte linguistieke praktyke te fokus, poog sy om die liggaam sowel as die sosiale dimensie met taal te versoen.¹⁵⁷

Ons het reeds gesien dat Julia Kristeva die onderbewussyn - as die pre-oedipus en semiotiese fase - van die simboliese onderskei.¹⁵⁸ Vir haar word alle betekening aangespoor deur 'n dialektiek tussen die semiotiese dryfkragte en simboliese stasis wat veroorsaak dat betekening dus altyd heterogeen van aard is (Oliver 1993:8). Die stasis van die simboliese word onder andere as volg deur die teenwoordigheid van die semiotiese elemente in die simboliese orde versteur: as die materiële moederliggaam, vorm die semiotiese die materiële basis van die simboliese; die teenwoordigheid van semiotiese element as die moeder/ander betrek altyd die *ander* by die subjek, terwyl die semiotiese as die element van verwerping¹⁵⁹ altyd ook daardie element van ontkenning en weerspreking by alle simboliese betekening byhaal (Oliver 1993:).

Hierdie teenwoordigheid van alteriteit (*alterity*) - wat uit die heterogene aard van die onderbewussyn ontstaan en nie vanweë binêre opposisies nie - dui op die wyse waarop die onderbewussyn 'n effek op voorstellings sowel as op die vorming van die subjek het.

Die werk *Geliefdes* kontrasteer drie halssnoere - ivoorkleurig, swart agaat en donkerrooi granaatsteen (vergelyk Fig. 47) met 'n teksgedeelte (vergelyk Fig. 46):

¹⁵⁷ Sien Michael Payne (1993:1-23;162-204); Kelly Oliver (1993:1-17) en John Lechte (1990:89-156).

¹⁵⁸ Kristeva se siening van die semiotiese en die simboliese kan nie los van ander opvattinge oor die rol van die onderbewussyn/bewussyn in taal - wat met Freud begin - gesien word nie. Ferdinand de Saussure se onderskeid tussen *la langue* (taal) en *la parole* ('n spesifieke taalaksie) dui in kort daarop dat elke *parole* of empiriese taalmanifestasie (uitspraak as optrede) deur die onsigbare *langue* of taalreëls (as onderliggende sisteem) gekonstitueer word (sien Culler 1985:29-34). J.L. Austin onderskei weer tussen die informatiewe as kennis of *connaissance* wat deur die uitvoerende as "know-how" (*savoir*) bepaal word (Lechte 1990:24-25). Hierdie *savoir* is die gebied van plesier (*jouissance*) met die taak "to infuse joy of language into language as communication". Kristeva onderskei *écriture* (skrif) van *jouissance* (plesier) waarvan laasgenoemde in die onderbewussyn setel (Lechte 1990:24-25;28).

¹⁵⁹ Kristeva setel haar verwerpingsteorie wat simbolisering noodsaak, reeds in die semiotiese moederliggaam. Sy baseer hierdie beginsel van identifikasie en verwerping op die verhouding van die suigeling met die oppervlakte van die moeder se liggaam wat deur beide identifikasie én verbod gekenmerk word; op die geboorte as 'n vorm van verwerping uit die moederliggaam asook die plesier en outo-erotiese bevrediging wat die verwerping van liggaamsmateriaal op erogene areas van die liggaam veroorsaak, soos Serge Tisseron ook aan ons uitgewys het.

geliefdes
 geliegdes
gelykes *gehygdes*

kudde *skoot* *kraal*

In hierdie werk skyn die bogenoemde alteriteit in die teks as 'n soort 'glip van die tong' - 'n term wat Jacques Lacan van Sigmund Freud ontleen en tesame met droombeelde as beeldraaisels, woordspelings en ander vorms van onsin as 'n deurskemering van die onderbewussyn met die poëtiese dimensie van taal verbind (Lechte 1990:34) - minder subtiel te wees as in die vorige werk *Skoot*. Hier gaan die materialiteit van die teks duideliker oor tot die *ander* in die teks, die *ander* in die subjek en die *ander* in die teken. Anders as in *Skoot*, waar die metonimiese skakeling van aangrenssings lei tot geredeliker inklusiwiteit, word die eenheid van die sintaktiese skakeling in *Geliefdes* ontwig deur teenstellendhede. Die duidelike verskil van *geliefdes* teenoor *geliegdes* en *gelykes* teenoor *gehygdes* skep 'n assosiasie tussen teenstellings sonder om die een geheel en al by die ander in te sluit, maar skep as 'n inklusiewe skeiding eerder 'n verhouding van toerekenbaarheid.

As 'n soort naskrif betrek die laaste drie woorde die *geliefdes*, die *geliegdes*, die *gelykes* en die *gehygdes* almal sáám as die *ander* by die *kudde*, by die *skoot* en in die *kraal*. Die laaste strofe dien dan ook as 'n terugverwysing na die meegaande voorwerpe, of as 'n drumpel (in die woord *kraal*) tot ander assosiasies met die drie stringetjies *krale*. Hier speel die woord *kraal* in die teksgedeelte (as 'n plek vir vee) met die *krale* as voorwerpe wat 'n homofonie tussen beeld en teks, of twee verskillende semiotiese sisteme uitlok. Die materialiteit van die 'homofoon' - tussen dié van skriptuur as 'n geskryf (*skrywery*) en 'n voorwerp (beeld) - suggereer die eendersheid in andersheid en die andersheid in eendersheid. Die skakeling van twee verskillende beeldtekste - wat W.J.T. Mitchell as die teks in beeld en die beeld in die teks sou beskryf - maak ons bewus van die *schize* (deel/verdeling) of die alteriteit in hierdie werk, maar terselfdertyd ook soos dit in ander voorstellings, verskynsels, asook die self sou voorkom.

Die spel tussen die woord *kraal* as die vergaderplek van die geliefde kudde en die *saam-snoer* van individuele *kosbare* krale in 'n string, herhaal die

deel/verdeling wat ons eerstens in die wisselende klanke tussen *geliefdes/geligdes* en *gelykes/gehygdes* aantref asook in die deel/verdeling tussen beeld en teks. Hier suggereer die dele ook die geheel, en die geheel die dele.

Die ooreenkomste in die materiële aard van die afsonderlike drie stringe krale - soos die diskrete (of eng) lengte¹⁶⁰ daarvan, die geleidelike vergroting van die individuele krale en die gevoel dat dit ten spyte van verskille tog tot dieselfde persoon, soort en kultuur behoort - skep 'n onderlinge eenheid en toegeneentheid. Ten spyte hiervan, bly elke string tog 'n afsonderlikheid op sigself wat veral deur die verskil in kleur gehandhaaf word - kleure en materiale wat telkemale elders in ander werke van hierdie ondersoek as embleme¹⁶¹ voorkom en sodoende 'n netwerk temas met mekaar verbind. Die ivoorwit krale skakel met die verskeidenheid teksture en nuanses van wit wat strek van die papier as roosterelement waarop die teksgedeeltes voorkom, die gevlekte linnegoed (vergelyk Fig. 32), die boerseep (vergelyk Fig. 50) die linnedoilie en die porseleinbakkie as houers (*crucibles*) (vergelyk Fig. 35 & 12) tot die wit 'stralekrans-kolletjies' (Fig. 54), die galsterige vet (vergelyk Fig. 38) en die gebruik van die val en spel van lig in die uitstalruimte self.

Die blink swart agaatkrale vind aansluiting by die oorwegende bot donkerte en duisternis van die versameling werke in geheel - die donker swart olie, die swart houtskool wat met verbranding as doodsrutuele, landboumetodes en suiweringsprosesse vereenselwig word, die digte stopwerk as 'n donker en dig verweefde *chora* of nes of blinde vlek¹⁶² (vergelyk Fig. 13), die swart blink/vuil motorolie (vergelyk Fig. 38), die swart *glimmende* en weerkaatsende hart in *Hartland* (Fig. 55) sowel as die duisternis van die uitstalruimte.

¹⁶⁰ Krale van hierdie lengte verskil van langer stringe krale wat makliker swaai en beweeg en dus eerder tergend, speels en selfs uitlokkend mag voorkom. Die plegtigheid van die streng, ordelike snoere in *Geliefdes* verdoesel juis daarom dan ook die lag of Kristeva se *jouissance* wat as alteriteit daarin skuil.

¹⁶¹ As embleme is elkeen van hierdie verwysings self 'n komplekse beeldteks. Ek kan ook Edwin Honig se beskrywings van embleme as "a speaking picture" of "a silent parable" hier gebruik (1959:100).

¹⁶² Ek gebruik dit hier ook soos die "blind stain" en "the unthought" waarvan Foucault praat - "the 'I am' ... embedded in density [which] is quasi-present ... semi-dormant, semi-wakeful" (1970:324; 326).

Die donkerrooi granaatsteen verbind met die donkerrooi borduurgare (Fig. 24) en fluweelpluisies (Fig. 14) waarmee ons elders in hierdie studie assosiasies met die vrou, die kanselkleed en bloed gevorm het, en op 'n heelwat meer subtiële wyse ook met die rooi grond op die linnedoilie, in die porseleinbakkie en die inmaakfles (vergelyk Fig. 35; 12 & 38).

Onderliggend aan die drie *kort* stringetjies krale as voorwerpe (beelde) is die *bedekte* woord *halssnoer* waarvan die 'h' se sagte hygklank met dié van *gehygdes* skakel. Hier is die sagte hygklanke; *gehygdes*; die bedekte woord *halssnoer*, en die swart, wit en donkerrooi kleure die onleesbare semiotiese, die onderskrif, die *sinopie* of die stil taal van die onderbewussyn wat verligting (*illumination*) van die donker element moontlik maak. *Snoer* lewer ook 'n paradoks op indien ons dit lees as: die *saamsnoer-van-geliefdes-en-gelykes-in-kosbare-krale*, en as die *mond-snoer-van-geligdes-en-gehygdes-deur-die-halssnoer* teenoor die *saamsnoer-van-geligdes-en-gehygdes-in-kosbare-krale* en die *mond-snoer-van-geliefdes-en-gelykes-deur-die-halssnoer*. Die vertaling van *halssnoer* as *necklace* sluit ook nie ander moontlike assosiasies uit wat ons as Suid-Afrikaners met die werk mag aanknoop nie.

Die verhouding en wisselwerking tussen woorde, voorwerpe en beelde en die stories wat dit vertel, funksioneer in hierdie reeks werke op 'n mikro- sowel as 'n makrovlak: van woord na woord na voorwerp na beeld na ensemble en van ensemble tot ensemble. Hierdie werk is gerig op daardie interseksie tussen woord en voorwerp (as beeld) wat die segbare, die sienbare en die tasbare betrek om só 'n *inter-ruimte* uit verskeidenheid te skep. Die veelvuldigheid van hierdie wisselende *dialektiek* is *pro-duk-tief* in dié sin dat dit moontlikhede en geleenthede skep vir *nuwe* diskoerse wat die *ander* insluit.

Die rol van die onderbewussyn in hierdie werke - as die semiotiese *ander*, as die alteriteit; die *marge*, *marque*, *marche*; die *tussen-in*, en vir my as die skoot, die kraal, die vlek en die bedeksel - wat hier aanleiding gee tot poëtiese verdigting, maak dit nie slegs moontlik om die *ander* in te sluit nie, maar ook te *ervaar*.

In die voorafgaande het dit duidelik geblyk dat metaforiese taal - in watter vorm ookal - na iets *anders* as sigself verwys. So 'n *dubbele* betekenisstruktuur verg 'n allegoriese lees van die leser. In die gedeelte wat volg onderneem ek om aan

te toon wat allegorie is en op welke wyse dit ook as kritiese prosedure in my werk funksioneer.

Allegorie

Die uiteenlopende reeks wisselwerkings en skakelings tussen die verskeidenheid teenstellings en verskille waama ek sedert die begin van hierdie studie verwys het, sou deur die enkele term 'allegorie' aangedui kon word. Allegorie, soos Craig Owens (1984:204) aandui, is 'n proses waar een teks deur 'n ander teks gelees word - 'n proses wat reeds in hierdie studie deur 'n verskeidenheid verhoudings en verskynsels geïmpliseer is: die gebruik van beeld en teks; die verhouding tussen die bewussyn en die onderbewussyn wat ook drome, droombeelde en *her*-inneringe hierin vervat; die skep van verskeie *intertekste* en palimtekste wat deur beide lees en skryf, en kyk en teken geskep is; metaforiese taalgebruik wat ook 'n model of struktuur vir begrip sou insluit, asook die besorgdheid met die verlede vanuit die hede gesien.

Volgens Craig Owens (1984:203) is dit hiér - in 'n ruimte tussen die hede en die verlede - dat allegorie eerstens funksioneer:

Allegory first emerged in response to a ... sense of estrangement from tradition ... it has functioned in the gap between the past and the present ... and a desire to *redeem* it for the present (my kursivering).¹⁶³

Hierdie begeerte om die verlede van die vergetelheid te red is egter nie met die doel om die verlede te herstel soos wat dit was nie, maar is gemik op 'n *her*-stel om moontlike waardes wat dit mag inhou vir die hede as bykomend aan te pas.

Allegorical imagery is appropriated imagery; the allegorist does not invent images, but confiscates them ... And in his hands the image becomes something *other* ... He does not restore an original meaning that may have been lost or obscured ... Rather, he adds another meaning to the image. If he adds, however, he does so only to *replace*; the allegorical meaning supplants an antecedent one; it is a supplement (my kursivering) (Owens 1984:205).

My werk, wat met herinneringe gemoeid is, betrek nie slegs allegorie as die *her*-voorstelling van die verlede nie, maar ook deur twee verskillende semiotiese sisteme, naamlik beeld en teks, in individuele werke te gebruik sowel as om wisselwerking tussen verskeie tekste en werke te skep.¹⁶⁴ Die verwysing en heenwysing - skakeling sowel as skeiding - ná en ván ander werke, berus op 'n allegoriese wisselwerking en dit is ook my doel om 'n dialoog of dialektiese *beweging* tussen die werk en terrein sowel as die sosio-politieke omgewing aan die gang te sit. Soos ek binnekort ook sal aandui, beweeg allegorie van die mikro- na die makrovlak, van die objektiewe na die subjektiewe en van die realistiese na die metafisiese (sien Fineman 1981:32 en Miller 1981:363).

Wat is allegorie?

Volgens Quintilianus dui allegorie op 'n figuurlike voorstelling wanneer dít wat gesê word doelbewus iets anders beteken as dít wat voorgestel word: "Allegory presents one thing in words and another in meaning" (Quintilianus in Levin 1981:23). Die woord 'allegorie' is afgelei van die Grieks *allos* - ander, en *agoreuei* - om te praat, dus om anders te praat (Whitman 1981:63; Fletcher 1965:2). Angus Fletcher (1965:1;3) noem dit ook 'n "protean device ... a fundamental process of *encoding* our speech" (my kursief) asook 'n "symbolic"¹⁶⁵ ... mode of expression". Vir Paul de Man (1981:1) is allegorie "a calligraphy rather than a mimesis", terwyl Craig Owens (1984:215;204) dit beskryf as "essentially a form of script" en as 'n sekere ingesteldheid (*attitude*), 'n tegniek, 'n persepsie, 'n prosedure "whenever one text is doubled by another". Die Hellenistiese woord vir allegorie is *inversio* - wat allegorie beklemtoon as die gebruik om betekenis te ondermyn en die allegoriese taal, soos Jon Whitman (1981:63) dit stel, 'n "subversive technique" maak.

¹⁶³ Joel Weinsheimer (1991:146-147) beskou geskiedskrywing en allegorie as komplementêr tot mekaar in die sin dat geskiedenis die verlede in kontak met die klassieke bring terwyl allegorie die klassieke vir die hede aanpas: "... whereas allegorical accommodation sustains what is still living, historical research retrieves what is already dead".

¹⁶⁴ "The allegorical work is synthetic; it crosses aesthetic boundaries. This confusion of genres ... reappears today in hybridization, in eclectic works which ostentatiously combine previously distinct mediums" (Owens 1984:209).

¹⁶⁵ Ek neem dié term uit die titel van Fletcher se boek: *Allegory: the theory of a symbolic mode* (1965).

James Hillis Miller (1981:356) verbind allegorie met 'n reeks aanverwante konsepte oor 'n breë veld - gelykenisse, simbole, beelde, tekens, embleme, spreuke, beeldspraak, metafore en vertalings - waarvan almal voorbeelde van figuurstyle is of, in kort, een ding sê om iets anders te bedoel. Ons het in al hierdie style met 'n dubbelspel te doen, "a twice told tale" (Honig 1959:12) wat 'n verskil of verskuiwing vanaf die letterlike na die figuurlike, vanaf een na die ander, vanaf een vlak na 'n ander vlak impliseer (Riggio 1981:188). Hierdie dubbelspel, *andersprekendheid* of tweeledigheid suggereer 'n opposisie of kontradiksie tussen twee tekste, teenpole of wat Walter Benjamin "antinomies" noem (1977:174).

Miller (1981:356) beskryf dié soort verhouding in allegorie as "a shifting, ambiguous division between literal and figurative, mimetic and indirect, representational and displaced". Ons kan dus sê dat allegorie tegelyk te doen het met die verhouding én wisselvallighede, die ooreenkomste én verskille, die skakeling én die ontwrigting tussen twee tekste sowel as tussen dit wat teenwoordig én dit wat afwesig is.

Angus Fletcher (1965:246) beskryf allegorie as "the mode [that] incites action" terwyl Maureen Quilligan (1979:21) verder gaan en allegorie identifiseer as 'n strukturele genre¹⁶⁶ wat tipies aandring op "internal, structural operations - how the reader is made to respond" teenoor 'n formele genre waar inhoud aanvaar word as dít wat deur die outeur opgelê is. Dit is dan ook hierdie "internal,

¹⁶⁶ Die tweeledige aard van allegorie gee te kenne dat 'n soort struktuur ter sprake is. Craig Owens (1984:204) bevestig dit met 'n aanhaling van Northrop Frye: "... genuine allegory is a structural element".

structural operations" wat die toeskouer by die aktiewe lees van die teks betrek om van die leser "the producer of meaning"¹⁶⁷ te maak (Quilligan 1979:21).

In sy artikel 'The allegorical impulse: toward a theory of postmodernism' (1984) skryf Craig Owen as volg:

In allegorical structure ... one text is *read through* another, however fragmentary, intermittent, or chaotic their relationship may be; the paradigm for the allegorical work is thus the palimpsest (Owens 1984:204-205).

Hieruit lei ek af dat die tweekantigheid van die allegorie - deur die lees van twee verskillende tekste langs of in teenstelling tot mekaar - oorgaan, oorgaan, oorgaan, verplaas, verdubbel en verdiep tot 'n verskeidenheid tekste wat nuwe verhoudings en betekenisse bewerkstellig. James Hillis Miller se essay 'The two allegories' (1981:356;358;363) impliseer deurgaans dat die allegoriese lees 'n vreemde soort dialektiese *beweging* en 'n heen-en-weer-verskuiwing¹⁶⁸ oor 'n ewigdurende skeiding tussen een vlak na 'n ander vlak is; tussen die letterlike en figuurlike; tussen dit wat teenwoordig en dit wat afwesig is; tussen oppervlak en diepte en tussen die realistiese en die esoteriese.

¹⁶⁷ In 'Readers and reading' in *On deconstruction: theory and criticism after structuralism* (1994:30-83) dui Jonathan Culler aan dat strukturalisme en poststrukturalisme die rol van strukture en kodes in die produksie van betekenis soos dit in en deur die leesproses geskied, beklemtoon. Volgens Michael Riffaterre speel die eiening van die transformasies van hierdie kodes 'n beslissende rol in die leesproses, wat 'n basis vir die produksie van alle poëtiese tekste behels. Vir Roland Barthes is 'n strukturele lees of poetika nie daarop gerig om aan te dui watter betekenisse ons aan tekste moet gee of op watter wyse ons dit kan ontdek nie, maar slegs "[to] describe the logic according to which meanings are engendered" (Barthes in Culler 1994:32). Volgens Barthes vertolk die leser ook meer as een rol in die leesproses en is dit vir die leser moontlik om deur spel en interaksie vanuit teenstellende verbintenisse vir haarself plesier te skep. Die interpretasie van 'n werk hang dus nou saam met die wyse waarop die leser 'n spel tussen verskeie leeskonvensies en verwagtinge aanknoop en daarom verskyn struktuur en betekenis op grond van die leser se aktiwiteit.

In 'n onderafdeling 'Reading as a woman' (1994:43-64) baseer Culler 'n vrou se lees op Virginia Woolf se opmerking dat vroue se erfenis "the difference of view, the difference of standard" is en daarom verskil moet produseer: "Difference is produced by differing" (Woolf in Culler 1994:50). Om as 'n vrou te lees is dus om verskil te produseer - wat op verskillende wyses gedoen word: "... to read as a woman is ... a double or divided request. It appeals to the condition of being a woman as if it were a given and simultaneously urges that this condition be created or achieved" (Culler na aanleiding van Shoshana Felman 1994:49). Sien ook Wright (1995:s.v., 'reading as/like a woman).

¹⁶⁸ Alhoewel allegorie volgens Edwin Honig (1959:179-180) met die semantiek van 'n simboliese aksie te make het, is dit nie gekant teen 'n realistiese weergawe van die heelal nie, maar is allegorie juis van waarde aangesien dit bewys van fisiese en etiese realiteite lewer wat objektief waarneembaar is, "by moving progressively backward, forward, and upward on a three-dimensional continuum. Thus the progression of an allegory is spiral - virtually simultaneous in all three directions: backward to the thing represented ... which is itself symbolic, pregnant with signification, and forward and upward to the consummation of its meaning in the whole work."

Angus Fletcher (1965:7) wys ons daarop dat allegorie wel geskik is vir 'n letterlike lees, maar dat dit bo alles 'n struktuur is wat 'n sekondêre lees verg.¹⁶⁹ Volgens Northrop Frye het ons met allegorie te doen

when the events of a narrative obviously and continuously refer to the simultaneous structure of events or ideas, whether historical events, moral or philosophical ideas, or natural phenomena (Frye in Levin 1981:23).

Maureen Quilligan (1981:163-165;174;184) onderskei allegorie, as daardie "number of obvious, blatant signals" wat sy aan personifikasie en woordspel toeskryf, van *allegoresis*,¹⁷⁰ "which can ... make any text ... whatever its manifest literal meaning, appear to be about language, or any other (latent) subject". Sy erken dat alle allegorieë op kwessies rondom taal fokus, maar waar allegorie bewustelike en selfverwysende teks is, is *allegoresis* daarteenoor 'n *kritiese prosedure* wat met tekstuele kommentaar of diskursiewe interpretasie verbind is en die leser oor die drempel tot 'n kwessie of ander teks *buite* die werk forseer.¹⁷¹

In die gedeelte wat volg toon ek aan op watter wyse allegorie in my werk funksioneer aan die hand van 'n bespreking van twee werke, *Roemland* (Fig. 56) en *Moerland* (Fig. 57).

'n Allegorie: Roemland/Moerland

In beide die werke *Roemland* en *Moerland* maak ek gebruik van die twee verskillende semiotiese sisteme naamlik woord en beeld. In eersgenoemde werk verskyn die woord *roemland* (Fig. 58) en 'n natreksel (Fig. 59) van die bekende foto van drie tieners wat deur *The Star* gepubliseer is ná 'n konfrontasie tussen skoolkinders en die Suid-Afrikaanse Polisie in Soweto gedurende Junie 1976 (Fig. 60). In ooreenstemming met die vorige werk, vertoon *Moerland* ook twee

¹⁶⁹ Fletcher (1965:220) sê ook verder: "Allegorical stories exist ... to put secondary meanings *into orbit* around them", wat dus beweging en animasie beklemtoon (my kursivering).

¹⁷⁰ Maureen Quilligan (1981:163) beweer dat dit eintlik *allegoresis* is en nie suiwer allegorie nie wat in die konteks van 'n strukturalistiese en poststrukturalistiese lees gewild is.

¹⁷¹ In haar bespreking van *allegoresis* in die werk van Chaucer beskryf Maureen Quilligan (1981:186) hierdie verwysing en beweging na 'n ander saak ekstern tot die werk as volg: "... language ... is meant to *illuminate* and instruct us in our true social responsibilities within a God-centered cosmos. Language for them [middeleeuse skrywers] is a force that must *move society toward the Word* at the centre of the universe" (my kursivering) - dus 'n morele aksie ten opsigte van 'n etiese kwessie ekstern tot die werk.

herkenbare beeldtekste, naamlik die woord *moerland* (Fig. 61) en 'n natreksel (Fig. 62) van 'n foto van die standbeelde van twee blanke Afrikanervroue en 'n sterwende kind by die Nasionale Vrouemonument in Bloemfontein (Fig. 63).

Op 'n letterlike vlak demonstreer *Roerland* en *Moerland* die gebruik van twee verskillende soorte beeldtekste, naamlik woord én beeld as twee teenoorgestelde formele semiotiese sisteme. 'n Verdubbeling vind in albei werke plaas deur aan die een kant 'n storie in woord en aan die ander kant 'n storie in beeld te vertel. Die gebruik van woord én beeld in hierdie narratiewe bepaal alreeds die tweeledige aard in elk van die werke as 'n soort wisseling of oorkruising. Hierdie wisseling bly nie slegs by die formele verskil tussen woord en beeld nie, maar ontwig die moontlike betekenisse en beelde wat die woord aan die een kant en beeld aan die ander kant oproep en wel op so 'n wyse dat dit ons verwagtinge van duidelikheid en orde versteur.

Die skep van 'n teenstellende verhouding tussen die verbale en die visuele lei tot 'n sekere soort spanning wat veroorsaak dat lees en kyk tussen twee afsonderlike soorte tekstualiteite verskuif; dat dit grense uitwis maar terselfdertyd ook die skeiding behou sodat beeld uiteindelik gelees word en woord bekyk word. Die wisselwerking tussen die kyk en die lees van teenstellende sisteme impliseer dat die moontlike betekenisse tussen dié van die woord en dié van die beeld by mekaar betrek word en die een teenoor en deur die ander gelees word wat lei tot die skep van nuwe betekenisse.

Die woord *Roerland* (Fig. 58) in donkerrooi gewatteerde fluweelletters wek beelde op van gevegsoorwinnings en (ge)weldade van 'n eervolle en glorieryke land wat triomfantelik terugkeer van 'n gevegsfront. Die woord dra die inhoud van dit wat 'n mens met teatrale selfvoldaanheid sou wou aankondig. Dit is dié land waarop almal trots moet wees; 'n grootse land waarin almal moet wil woon. Roem word spontaan met die outoritêre, die patriargale en die eenheidstaat vereenselwig. Roem word beloon met medaljes. Roem word moeilik gedeel. Roem dink aan homself, nie aan die ander nie. Elke roem verswyg die geweld en bedek die onreg. Roem, in die Suid-Afrikaanse geskiedenis, word verteenwoordig deur 'n reeks uiteenlopendhede wat wissel van Jan van Riebeeck se koms na die Kaap, die Groot Trek, Bloedrivier, goud en diamante, De Beers, Anglo-American, die Anglo-Boereoorlog, sir Alfred Milner, lord

Kitchener se *Scorched earth*-beleid, die Voortrekker Monument, die Nasionale Party, apartheid, tuislande, paswette, Sharpeville, groepsgebiedewette, verbod op gemengde huwelike, militêre diensplig, noodtoestand, die Grensoorlog, Angola, sanksies, ensovoorts.

Hierdie werk reageer dus op 'n preteks. Wanneer allegorie aangetrokke is tot die fragment, die oorblyfsel, die "ruin" en die "primordial landscape" soos Walter Benjamin (1977:176;178;186) aan ons toon, is dít die preteks¹⁷² of die bron wat buite die werk staan waarop kommentaar deur die *her*-skrywing, *her*-rangskik en *her*-voorstelling daarvan gelewer word. Maureen Quilligan (1979:133;98) beskou die preteks as die werklike teks wat deurgaans sy status as sulks behou en die gang en ontwikkeling van die allegorie bepaal. Die reaksie en dialoog wat my werk met die Suid-Afrikaanse geskiedenis en herinneringe as preteks, oorblyfsel en "ruin" aanknoop, dui ook op die sosio-politieke geworteldheid en intensie van hierdie werk, wat verg dat moontlike betekenisse uit hierdie werk ook waarde binne en vir 'n sosiaal-kulturele konteks sal hê.

In *Roemland* kontrasteer roem en dit wat dit voorgee om te wees skreiend met die nagetrekte beeld van die drie figure in nood. Die beeld van verwarde skoliere met 'n sterwende vriend en broer (vergelyk Fig. 59 & 60) dra geweldige en uiteenlopende betekenisse vir verskillende mense. Met die eerste publikasie van die oorspronklike foto in Junie 1976 in *The Star* - en die vele daaropvolgende publikasies wat deur die wêreld versprei is - het die beriggewing, deur te fokus op die breër konteks wat aanleiding tot die gebeure gegee het, die persoonlikhede in anonimiteit gehul. Vir die wêreld handel dié beeld nie oor

¹⁷² Die preteks is nie bloot 'n bron vir idees en inspirasie nie, maar staan in 'n spesifieke verhouding tot die werk self (Quilligan 1979:98). Edward Honig (1959:28) verwys na hierdie preteks as "the world as text". In 'A waking dream: the symbolic alternative to allegory' haal Murray Krieger (1981:13) Paul de Man as volg aan: "It remains necessary ... that the allegorical sign refer to another sign that precedes it. The meaning constituted ... can then consist only in the repetition of a previous sign with which it can never coincide, since it is of the essence of this previous sign to be pure anteriority." Volgens Krieger is dit noodsaaklik dat allegorie verwys na 'n teken wat dit voorafgaan.

individue nie, maar transendeer dié beeld individue,¹⁷³ en het dit op paradoksale wyse die simbool van beide die *Struggle* én van apartheid¹⁷⁴ geword - 'n enkele beeld, 'n embleem (Honig se "silent parable") vir 'n enkele land, maar met generasies en 'n hele wêreld se digte en komplekse tekste van konflik, stryd, onreg, oorheersing en passie daarin vervat.

Die lees van dié twee beeldtekste in *Roemland* as 'n semiotiese eenheid¹⁷⁵ - woord én beeld, en meer spesifiek die verwysing in hierdie werk na dit wat ons kan beskou as prysenswaardig en goed (roem) aan die een kant en laakbaar en kwaad ('n beeld wat spreek van geweld) aan die ander kant - impliseer die korrelasie tussen twee uiteenlopende tekste wat versoening weerstaan. Hierdie twee uiteenlopende tekste is nie slegs in die werk self geleë nie, maar spruit uit die spanning tussen die preteks en die teks wat 'n ironiese palimpses vorm deurdat hierdie tekens kombineer om die teenoorgestelde te be-teken.¹⁷⁶

Die lees van die teenstrydige beeldtekste in *Roemland* weerstaan 'n duidelike alomvattende begrip. Die eerste reaksie mag dalk wees dat dit nie sin maak nie, dat dit bloot absurd is of dat daar dalk 'n fout begaan is. Die idee dat 'n foutiewe inskripsie dalk teenoor die verkeerde beeld beland het mag die leser in die rigting stuur om op 'n ander vlak aan die werk te dink as die onderwerp wat handel oor 'n begonne fout. Die vorm van hierdie werk - die naasmekaarstelling van twee

¹⁷³ Hector Peterson word wel beskou as 'n held van die *Struggle* en daar is later op seremoniële wyse tydens 'n spesiale graflegging hulde aan hom gebring sowel as by jaarlikse kransleggings sedert die instelling van Jeugdag op 16 Junie - die dag van sy sterwe. Dit is ook ironies dat dié dag presies ses maande verskil van 'n ander herdenkingsdag wat deur Afrikanernasionaliste herdenk is, naamlik Gelofte dag (intussen herbenoem as Welwillendheidsdag) op 16 Desember, en wat ook die stigtingsdatum van Umkhonto we sizwe is. Vir die wêreld egter handel dié beeld waarna ek verwys glad nie meer oor drie skoliere in 'n gewelddadige situasie nie, maar is dit sinoniem met die onreg en stryd in Suid-Afrika.

¹⁷⁴ Die *Struggle* en Apartheid is 'n paradoks. Die een kan nie sonder die ander gesien word nie - die een impliseer die ander.

¹⁷⁵ Die *logos* van taal vereis ten minste 'n naamwoord en 'n werkwoord om 'n diskoers te kan vorm en dit is die vervlegting van dié twee woorde wat die eerste eenheid of gedagte in taal daarstel. Die strukturele model verleng die linguistiese eenheid tot groter as die van 'n blote sin en sluit ook nie-linguistiese entiteite in. In 'n tekensisteem soos semiologie word die woord en die beeld as twee tekens gelees en dit is hierdie netwerk en verhoudings tussen tekens wat aanleiding gee tot *semiosis*. Sien Paul Ricoeur 'Language as discourse' in *Interpretation theory: theory and the surplus of meaning* (1976:1-23).

¹⁷⁶ Maureen Quilligan (1979:132) verwys na Northrop Frye se beskrywing van die *eiron* (ironie) as die leser se ervaring by die ontdekking dat meer bedoel word as wat die teks voorgee om te sê. Dit verg dat die aanvanklike aangepas en ingestel moet word op iets meer as waarna die teks verwys: "The reader's recognition of the existence of the pretext takes shape as a gradual ironic discovery that there is something more than meets the eye".

teenstrydige begrippe - forseer ons sintuie om na parallelle te soek, maar slegs om opnuut weer die ongelykmatighede van dié twee stellings uit te wys. In ons poging om sin te skep uit teenstrydige begrippe, reageer ons met 'n letterlike lees wat hierdie absurde teenstellings oopvou, omvou en verder verdeel sodat ons *nuwe* betekenisse daaruit kan skep. Hierdie ander en nuwe betekenisse wat ons uit teenstrydighede skep, bly nie letterlike afleidings nie, maar gaan oor tot simboliese betekenisse.

Die bogenoemde ironiese dubbelspel tussen beeld en teks, en preteks en werk word gekompliseer wanneer die twee werke *Roemland* en *Moerland* teenoor mekaar gelees word. Hierdie teenstelling lei tot 'n digte palimpses en oorkruising wat die eggo's en neerslag van betekenisse van enkele woorde, beelde en preteks-verwysings behou en uitbrei in 'n dubbelspel tussen preteks en werk, en preteks, werk en werk.

Die naasmekaarstel van *Roemland* en *Moerland* skep 'n paradoks of ironiese situasie - in die sin van Angus Fletcher (1965:309) "as art works ... [which] ... criticize their own kind" - deur twee soorte magte teenoor mekaar te stel. Die swart, dig gestopte 'vloekwoord' *Moerland* en die uiteenlopende assosiasies en sentimente wat aan die nagetrekte beeld van die Vrouemonumentbeeld te heg is, verdoesel die intensies van hierdie teenstellings. Fletcher (1965:308) voer aan dat die betekenis in die dubbelspel in ironiese raaisels en fabels nie geleë is in die storie wat vertel word nie, maar op die wyse waarop 'n storie - as 'n storie binne 'n storie - na sigself kyk en as sulks gerig is op selfkritiek.

Beide Fletcher (1965:231) en Quilligan (1979:132) voer aan dat suiwer ironie tot *stasis* lei. My doel met die teenstelling van *Roemland* en *Moerland* is nie om bloot die betekenis van die een as goed en die ander as sleg, of die een as skuld en die ander as die gevolge van skuld uit te beeld nie, maar om hierdie dubbelsinnige lees te verskuif tot 'n sydelingse stelling wat die teenstrydighede en ooreenkomste in dinge soos dit ook in ons eie denkwyses voorkom, tot ons bewussyn na vore te bring. Die dubbelsinnige onsekerhede wat weens die teenstrydighede in *Roemland* en *Moerland* geskep word, sinspeel op indirekte wyse dat verborge betekenisse bedek gehou word, wat 'n element van onsekerheid tot hierdie spel toevoeg. Hierdie teenstellings bied geen duidelike

antwoorde nie, maar skep eerder 'n raaisel wat die simboliese betekenisspel só in stand hou.

Angus Fletcher (1965:6) toon aan dat 'n raaisel 'n lid is van een van die oudste allegoriese genres, naamlik die *aenigma*. 'n Enigma weerstaan volle begrip; 'n enigma behou die raaisel deurdat dit in die proses van openbaarmaking, terselfdertyd ook die geheim bewaar (Miller 1981:357). Hierdie manier - "[to] snatch meaning from the reader's grasp" - is tipiese versinnebeelding - 'n stylfiguur afgelei van die Griekse woord *trope* wat 'n draai of verandering beteken om op so 'n wyse 'n *nuwe* faset aan die leser te stel (Boucher 1981:129).

'n Dubbelsinnige verskuiwing tussen ongelyksoortighede maak allegorie doelbewus ontwykend en misleidend (Whitman 1981:63). Quintilianus het aangedui dat teenstellende verhoudings (*contrarium*), die *verskil* tussen oënskynlike en werklike betekenisse bekragtig (Whitman 1981:64). Oënskynlike betekenisse veroorsaak 'n mate van onsekerheid deur die res van die waarheid te *bedek* of betekenisse *versteek* te hou sodat dié onsekerheid terselfdertyd ook die raaisel onderhou, wat die mens aanspoor¹⁷⁷ om dit op te los.

Miller (1981:358) toon aan dat die prosedure om bloot te lê terwyl dit terselfdertyd verdoesel ook 'n kenmerk van die gelykenis is. *Parable*, die Griekse woord vir gelykenis, beteken letterlik om een ding langs 'n ander ding te gooi. Miller verduidelik as volg:

... the parabolic curve is cast at a distance from the imaginary line on the imaginary cone which controls it and which is in a sense its 'meaning' ... [and] involves an expectation of mimetic verisimilitude, which seems to be its own opposite (1981:358-359).

Soos die enigma, versluier 'n gelykenis in dieselfde sin as wat dit ontsluit - 'n gebeurlikheid wat op die interne werking van die teken berus wat aan die een kant op splitsing en aan die ander kant op konsolidasie aandring (Whitman 1981:64). Hierdie verskuiwings wat vergelykings (of teenstellings) soos *Roemland* en *Moerland* na vore bring, deur een fiksie in ooreenstemming en

inter-verhouding met 'n ander te bring, reflekteer dilemmas rondom identiteit en waarheid soos ons dit in die werklikheid ervaar. Die *Roemland* en *Moerland*-teenstelling los nie hierdie dilemmas op nie, maar deur 'n gespanne ewewig tussen onderlinge aangetrokkenheid en wederkerige weerstand teenoor mekaar te stel, lig dit digte en komplekse betekenisverskille uit wat sorg dat hierdie kwessies nie ongemerk verbygaan nie, wat op só 'n wyse - deur dit tot ons bewussyn te bring - sin en ervaring in teenstellings, verskille en ooreenkomste, en ongeregthede en oplossings by ons skep.

Anagram

Die gebruik van die anagram van *roemland*, naamlik *moerland* agterstevoor ingekrap en gebosseleer in die werk *Roemland* (Fig. 64)¹⁷⁸ verbind dié werk óór en verby die afstand wat die werke skei, met *Moerland*. Die klankpatroon van die anagram vind 'n verskil in soortgelyke klanke en weer ooreenkomste in verskillende woorde en trek die werke in 'n oorkruising na mekaar toe. Formele ooreenkomste en verskille waarvan die drie figure die opvallendste is, kan ook na die betrokke beelde (Fig. 59) en (Fig. 62) herlei word; die verskillende hoogtes en ooghoeke wat die figure inneem om 'n soort hiërargiese orde daar te stel asook die piëta-posisie waarin albei die kinders vasgehou word. Die verskille is nie so opvallend in die formele aspekte van die nagetrekke beelde te bespeur nie as wat dit in die preteks geleë is, naamlik dat die een groep na persone in 'n werklike historiese situasie verwys en die ander na 'n herdenkingstandbeeld wat na 'n voorstelling van 'n historiese situasie verwys. Geskei deur 'n driekwarteeu in tyd, is beide kultuurgroepe ook verbind met stryd en traumatiese historiese gebeurtenisse.

¹⁷⁷ Ek het reeds aangetoon dat die strukturele samestelling van allegorie die leser in 'n aktiewe lees van die teks betrek. Fletcher (1965:246) beklemtoon telkens dié feit, soos onder andere aan die hand van die volgende stelling: "... one effect of the ... force of allegory is that the mode incites action".

¹⁷⁸ Hierdie merke herinner aan *graffiti* wat as die vergestaltung van onderdrukte gedagtes gesien kan word. Vloekwoorde en idees wat andersins nie veroorloofbaar is nie kom algemeen in *graffiti*-tekste voor. Vergelyk Cy Twombly se gebruik van *graffiti*-skrif in Bylae Een.

Hierdie anagrammatiese gebruik van woord en beeld¹⁷⁹ in *Roerland* en *Moerland* is 'n strategie wat poog om parallelle en eweredigheid tussen teenoorgesteldes te bewerkstellig. Die teenoormekaarstelling van ongelykmatighede en die suggestie van eenheid in teenoorgesteldes aan die een kant en die oneweredigheid in die identiteite van die woorde en beelde aan die ander kant, skep 'n mate van verbasing of verrassing wat wissel tussen geloof en ongeloof. Hierdie poging of begeerte om ooreenstemming tussen twee goed wat onverenigbaar is te bereik, skep 'n vreemde moontlikheid van ooreenstemming of gelykwaardigheid tussen die twee werke *Roerland* en *Moerland*.

Volgens Ferdinand de Saussure gaan anagramme logosentrisme¹⁸⁰ teë en beskou hy dié verskynsel as "the insistence of the letter in the unconscious"¹⁸¹ (Saussure in Culler 1985:108). Hy verbind anagramme, wat hy ook hipogramme noem, met magte wat "below the level of the sign" werk (Culler 1985:113) - en waarna Julia Kristeva verwys as "the words *under* words" of "the text *in* the text" (my kursivering) (Kristeva in Lechte 1990:77). Saussure meen dat anagramme ander woorde bied of betekenisse beklemtoon wat reeds in die teks teenwoordig is en betekenisse beklemtoon wat alreeds deur *ander* tekens in die teks gedra word (Culler 1985:108). Hierdie *woorde onder woorde* en *teks binne teks* beklemtoon taal as 'n netwerk spore en nalaatsels wat oorvloeï in ander tekens. Volgens Culler vereenselwig Saussure anagramme nie met die doel om uitsluitlik

¹⁷⁹ Ek het reeds die ooreenkomste en verskille tussen dié twee beelde uitgelig. Die visuele en materiële ooreenkomste verbind die werke sigbaar met mekaar. Ek beskou dié twee beelde dus ook as anagramme.

¹⁸⁰ Culler (1985:113;1994:100) voer aan dat Saussure se betekeningsteorie wat gebaseer is op die verskil tussen tekens téén logosentrisme werk, maar dat hy met sy voorkeur aan spraak steeds binne 'n logosentriese konsepsie val. Dit is moontlik hiéoor dat Saussure nooit sy obsessie met anagramme kon opklaar nie: "I make no secret of the fact that I myself am perplexed - about the most important point: that is, how should one judge the reality of the phantasmagoria of the whole question" (Saussure in Culler 1985:107).

¹⁸¹ Jonathan Culler (1985:108) toon aan dat Freud se werk 'Psychopathology of everyday life' suggereer dat sekere verbale verbintenisse soos anagrammatiese verskynsels, woordspeling en "a slip of the tongue" met die onderbewussyn konnekteer. Volgens Culler gee dit aanleiding tot die verwagting dat poëtiese taal nie deur kommunikatiewe doeleindes gerig word nie, maar dus eerder met *assosiatiewe prosesse* te doen het.

te kommunikeer nie maar eerder met die assosiatiewe prosesse wat met poëtiese taalgebruik¹⁸² verband hou (Culler 1985:108).

Met sy teorieë oor anagramme in poëtiese taal, meen Julia Kristeva, ontdek Saussure die *dubbele* grondslag en dimensie van taal, naamlik die semiotiese en die simboliese. In hierdie lig gesien is anagramme nie slegs tot herhaling beperk nie, maar is dit deurgaans in enige teks teenwoordig waar dit die verspreiding van betekenis bewerkstellig - wat nie altyd so duidelik sigbaar is nie aangesien die boodskap geneig is om die materiële aard van die teks uit te wis. Verder bevestig Saussure se insig dat die teken (*sign*) uit beide die *be-tekenaar* (*signifier*) en die *be-teken-de* (*signified*) saamgestel is aan Kristeva dat taal altyd dubbeld gekonstitueer word: dat die vorm en materiële aard van die teks op 'n poëtiese wyse - as materialiteit, as geno-teks, as musiek, as lag en plesier (*laughter as jouissance*)¹⁸³ - aandring op 'n tekstuele boodskap en dus 'n medium van kommunikasie is (Lechte 1990:76-78).

This action of the signifier that we have called 'paragrammatic', breaks up definitively language as an opaque object, opening to this double foundation that we mentioned ... [as] the engendering of the geno-text (Kristeva in Lechte 1990:78).

Soos ons in *Moerland* se vervloeking roem en die vrou as moeder ontdek, ontdek ons - as *ander-teks*¹⁸⁴ in *Roemland* - die vloek en die vrou as moeder. Die digte neerslag van betekenis en interverbintenisse wat *tussen* hierdie woorde, *onder* hierdie woorde en *in* hierdie woorde gevind en gemaak kan word, stel ons in staat om *ander* en *nuwe* betekenis te produseer. Uit die *Roemland/Moerland*-konstellasie sou ons *roem* (nasionalisme, eenheidstaat) as die vloek en *moer/moeder* (heterogeniteit, diversiteit, pluralisme) as die

¹⁸² Poëtiese taal behels in 'n mindere of meerdere mate anagrammatiese herhaling wat verbind is met rymelary, alliterasie en assonansie wat eerder deur herhaling en patrone bydra tot die samestelling van tekens as die tekens self - dus dra dit by tot die materialiteit van die teks (Culler 1985:108;109).

¹⁸³ Roland Barthes plaas *jouissance* teenoor *plaisir* (plesier). Hy verbind *jouissance* met skok en ekstase wat deur onverwagte gebeurtenisse in die teks - "where language is fissured" - veroorsaak word om op so 'n wyse die gemak van die leser te versteur (Sim 1999, s.v., 'Barthes').

¹⁸⁴ Ek gebruik *ander-teks* om *onder-teks*, *onder-skrif*, of *sinopie* as die onderliggende teks van die onbewuste *ander* aan te dui.

vervloekte¹⁸⁵ kon lees. Ons sou ook deur ommekeer 'n alternatiewe betekenis as volg kon produseer: dat die bedekte, soepel spel van die vrou op dubbelsinnige wyse aandrang om die vloek van 'n monolitiese, patriargale en outoritêre begeerte na roem te verbreek, en om laasgenoemde met diversiteit en heterogeniteit te vervang.

Buiten die betekenis as moeder, matriks en vervloeking dra die woord *moer* ook die betekenis as afsaksels (*moer, droesem*), om kwaad (*bemoerd*) te wees en om iemand te slaan (*te moer*). Die wisselwerking tussen die woorde *roemland* en *moerland* en die meegaande nagetrekke beelde oorkruis met mekaar wat ook die materialiteit van die werke by hierdie spel betrek. Dieselfde paradoksale verbintenis wat tussen woord en beeld en die twee werke as anagramme bestaan, word ook in die materiale en wyse van aanwending daarvan aangetref.

Die gebruik van 'n 'ryk' donkerrooi fluweel speel hier met dit wat naby (helder) en ver (verdoesel) is wat in beide van hierdie werke vanuit die agterkant of onderkant die materiële ondersteuning wat sigself spreek van 'n digte neerslag en droesem van tyd binnedring, asof soos 'n herinnering of oorblyfsel vanuit 'n ver, verlore wêreld as 'n *anderteks*. Die wisselwerking tussen die woord *roem* en fluweel, en die lae houtskool as *moer* en as 'afsaksels', of as die *be-moerde* inkap en -slaan van beelde (met 'n dryfyster) skep 'n ander oorkruising wanneer die twee werke teenoor mekaar gestel word. Fluweel*roem* word hier onder die lae en neerslag (*moer*) van tyd ontbloot as die sondebok wat deur die vrou (*moeder*) met mening (*be-moerd*) afgereken (*gemoer*) word. In teenstelling hiermee kan die digte neerslag (*moer*) gelees word as die gevolg van roem wat die fluweelaanraking waarvoor die vrou beroemd is, bedek.

Kristeva beskou die paragram as die "echoland ... [the] whispering ... again and ... again to make soundsense and sensesound kin again" (Kristeva in Lechte 1990:78). Dit is op hierdie wyse dat die beliggaming van die teks sigbaar verskyn - nie bloot as kommunikasie nie, maar op daardie vlak waar die klanke en grafiese merke van *be-tekenaars* verskillend funksioneer (Lechte 1990:78).

¹⁸⁵ Dit is in verskeie kulture die gewoonte om *deur* die moeder te vervloek.

In *Roemland* en *Moerland* sien ons dat hierdie materialiteit en allegorie van die anagram ook aanleiding gee tot pluraliteit en 'n multidimensionele teks.

Allos: ander-sprekends

Deur noukeuriger te let op die etimologiese samestelling van die woord allegorie, merk ons dat *allos* nie slegs op 'n ander betekenis deur middel van verdraaiing van spraak dui nie, maar dat dit ook die *allos* (ander) is wat self in die teks spreek. Gesien in die lig van Jacques Lacan se definisie dat die onderbewussyn die "discourse of the Other" is, en dat die verborge strukture van die onderbewussyn soortgelyk aan dié van taal is, kan ons dus aflei dat allegorie die taal van die onderbewuste *ander* is (Lechte 1990:54; Kearney 1994:260). Volgens Joel Fineman (1981:46;47) verskuif Lacan se teorieë die onderbewussyn na dié van *be-tekenaar*, en die subjek as die effek van daardie betekening - "what makes the psyche a critical allegory of itself".

Jacques Lacan se beskouing van die onderbewussyn onthul die subjek as 'n gesplete of verdeelde self, as 'n "self ... other than itself" (Kearney 1994:258) en as "that part of the self *lost* to the self" (my kursivering) (Fineman 1981:47). Volgens Lacan is dit ook hierdie ontdekking van die *ander*-heid van die self wat lei tot die "desire of the other" en dus ook die aansporing bied om betekenis daarin te vind (Lacan in Kearney 1994:260). Volgens Lacan konstrueer die mens taalvoorstellings vanweë die *begeerte* vir die beeld van die *ander* (Kearney 1994:259).

Lacan se beeld van die verdeelde self help ons om alteriteite en inklusiewe skeidings as fundamenteel deel van die lewe te verstaan. Allegorie, as 'n dualistiese struktuur wat teenstellings in verhouding tot mekaar plaas, is 'n wyse waarop ons probeer sin skep uit kontradiksies en paradokse in die werklikheid. Angus Fletcher (1965:41-43;65;68;69) vergelyk hierdie dualiteit in allegorie met 'n "daemonic agent".¹⁸⁶ 'n Demon (*daemon*; *daimon*) beskik oor beide goeie en slegte eienskappe en word soms in religieuse mites as 'n gevalle engel voorgestel. 'n *Daimon* word ook as 'n towenaar gesien - 'n energiebron met die

¹⁸⁶ *Daiomai* (Grieks) - om te verdeel of uit te deel; om die lotsbestemming te bedeel (Fletcher 1965:42).

vermoë om enige vaste vorm of *idée fixe* (vasgelegde idee) in 'n oneindige reeks verdelings te verdeel. Volgens Fletcher impliseer die *daimon* ook 'n *manie de perfection* - die onmoontlike *begeerte* om - deur geïsoleerd van homself te raak - eenheid te vind in 'n beeld van onveranderde reinheid. Hierdie soeke word egter nooit bevredig nie, want die *daimon* is altyd in 'n staat van verandering, op reis of in stryd gewikkel.

Ons sien dus dat *begeerte* deur splitsing en verdeeldheid aangevoer word. Vir Lacan kan taal en *be-tekening* slegs bestaan omdat dit verwys na 'n afwesigheid en 'n ontbering. Taal kan nie sonder verlies bestaan nie en so is elke voorwerp van *begeerte* 'n plaasvervanger vir die werklike voorwerp wat, vanuit psigoanalitiese perspektief gesien, die moeder is (Lechte 191990:42). Hier het Julia Kristeva aan ons getoon dat die *begeerte* vir die moeder ook *begeerte* vir die *ander* impliseer.

Joel Fineman (1981:29) verwys na die allegoriese *begeerte* as "a recuperative originology ... a search for lost origins ... of the primal scene". Hy verwys na allegorie as 'n wyse om afstand te oorbrug, "or [that] heals the gap, between the present and the disappearing past". Klassieke geskrifte verbind allegorie met "the wounds of sin" (Irvine 1981:53) en as "result from original sin" (Barney 1981:91-92). En volgens Stephen Greenblatt (1981:viii) kom allegoriese taal na vore in tye van verlies wanneer bekende en vertroude outoriteit deur uitwissing bedreig word asook "from the painful absence of that which it claims to recover ... a longing for an origin whose loss is the necessary condition of that longing".

'n Moontlike estetika

Ons sien dus dat die *begeerte* vir die "Unattainable Object" (Fletcher 1965:227) juis dít is wat allegorie *beweeg* en ook dít is wat van allegorie self 'n paradoks maak - "that this emphatic clarity of representation does not stand in the service of something that can be represented" (De Man 1981:1).

Soos hierbo, getuig *Roemland* en *Moerland* van 'n melankoliese *begeerte* vir die *her*-stel van verlies wat deur afstand, skeiding en skuld van uiteenlopende aard teweeggebring is. Die werk is 'n poging om dít te *her*-win wat voorheen bekend was en intussen vreemd en verlore geraak het; deur die een in die *ander* te sien, *ander*-heid te verstaan sodat die *begeerte* van die een vir die *ander*, en die ek/jy-

teenstelling kan verander na ek-en-jy in die sin van Mikhail Bakhtin (en Julia Kristeva) se etiese sisteem "in which there is no I without the other" (Holquist 1981:173).

Die jukstaponerings van 'gelyke' (anagrammatiese) teenstellings in *Roemland* en *Moerland* de-sentraliseer die subjek. Hierdie teenmekaarstelling verhoed dat 'n enkele outoritêre stem vir die *ander* praat en skep eerder diverse punte waartussen beweging, *inter*-aksie en dialoog kan plaasvind wat identiteit in verhouding en *inter*-verhouding tot *ander* plaas. Soos ek reeds aangetoon het, vind hierdie dialoog en skakeling tussen ooreenkomste én verskille plaas, wat deur verskille in ooreenkomste en ooreenkomste in verskille aan te dui ons verwagting van die teks op so 'n wyse ontwig en ondermyn dat dit ons bewus maak van 'n verborge *onder*-teks - 'n teks wat identiteit as *verskil* aandui.

Die skakeling of skamiering van beeld en teks; teenstellende tekste en ongelyksoortighede oor 'n chiasmus soos in die *Roemland/Moerland*-konstellasie, impliseer - in hierdie oorbrugging van stil leemtes en gapings *tussen* punte - die versonke onderliggende struktuur van ons gedagtes en onderbewussyn wat by die werk betrek word as die *ander*-teks. Dié ironiese raaisel - wat deur die skakeling van veelvuldige en teenstellende punte in 'n komplekse konstellasie en digte netwerk van teenstrydighede geskep is - versluier die betekenis, soos in 'n *collage*, deur al die verskillende dele *onder* die oppervlakte saam te trek.

As 'n digte netwerk ineenverweefde verwysings en teenstrydighede, vergelyk ek die spasies in hierdie konstellasie graag met skaduwees - "a little ideology, a little mimesis, some subject" (na aanleiding van Culler in Quilligan 1979:240) en ook met *teks*-tiel, of in die sin van Derrida (1981:212-213;222) se *hymen* as "the fine invisible veil" en "a little stitch" as "in-between-ness". Derrida gebruik die woord *hymen* om as 'n *medium* aan te dui, dit wat tussen twee teenstellings staan en wat terselfdertyd "at once" ook verwarring tussen hierdie teenstellings veroorsaak. Die merk van hierdie spasies tussen-in as 'n *hymen*, 'n "fine invisible veil" of "a little stitch", maak dit moontlik vir hierdie spasies om te beteken.

Die skaduwees, sluiers en steke (as ontwykende teks) wat in die struktuur sowel as die materialiteit van die *Roemland/Moerland*-konstellasie op *ander*-heid en

verskil dui; die rusteloosheid wat die oop struktuur van hierdie tekste skep deur die suggestie dat iets geheim gehou of versteek word; en die twyfel wat die teenstrydighede in die woorde en beelde wek, moedig die leser aan om - tipies allegories - op dialektiese wyse sin te maak uit hierdie fragmente. Die leser word by die wisselspel betrek, wat dialoog op so 'n wyse uitbrei tot 'n *inter*-subjektiewe spel en bewussyn tot iets buite en verby die werk.

Deur sin te probeer skep uit konflikte en kontradiksie, neem die leser deel aan die dialoog wat deur teenstrydighede in die werk aan die gang gesit is en wat op 'n *ander*-heid buite die werk dui. Die stryd waarmee betekenis op materiële wyse tot realisering gebring word, bring op dieselfde wyse tot ons bewussyn dat daar nie slegs een nie, maar vele betekenisse bestaan; en dat indien ons kies om verskil te *her*-ken, konflik en kontradiksie hanteerbaar raak en *ander*-heid dus oorbrugbaar is.

Volgens Stephen Barney (1981:91) funksioneer allegorie deur "an intellectual play, a devout delight in the discovery and ... presentation of multiple senses". Op soortgelyke wyse is die betekenis van die *Roemland/Moerland*-konstellasie nie die werk self nie, maar eerder die meersinnige wyse waarop sin en ervaring uit *tekstuur*, fragment, skeiding en verskil geskep word om ooreenkomste tussen die deel en die geheel, die fragment en die eenheid, of tussen voorstelling en die lewe te vind.

Angus Fletcher (1965:366) beskryf so 'n beweging - waar betekenis van 'n mikro-na 'n makrovlak beweeg - as 'n beweging van "political chaos to political cosmos". Kennis en insig wat uit so 'n ervaring spruit bring die mens tot 'n besef dat daar nie slegs een ster in die heelal bestaan nie, maar wel soos Henry Peacham se woorde aandui, "... a constellation, that is, a company or conjunction of many starres" (Henry Peacham in Fletcher 1965:97).

Samevatting

Die wyse waarop ons taalkonstruksies gebruik om die werklikheid voor te stel hang ook nou saam met die sin en ervaring wat ons uit hierdie betekenisse skep. In hierdie studie het ek aangetoon op watter wyse die interseksie tussen ruimtelike (metaforiese, sinchroniese) en temporele (metonimiese, diachroniese)

aksies van die teken soos dit in allegorie werkzaam is, 'n struktuur daarstel wat dit moontlik maak om kontradiksies, afstand en *ander*-heid te oorbrug.

Die wyse waarop mito-poësis vanuit 'n preteks - met die wêreld as teks - funksioneer; alteriteit en *ander*-heid in die teken *her*-ken en aandring op keuses wat die leser self moet maak, bevestig *poiesis* as 'n sosiale, etiese en kritiese projek. Die vindingryke en verbeeldingryke spel wat taal in mito-poësis bied - as die diskoers van die onderbewussyn - maak dit moontlik om horisonne te verbreed; monoloog in dialoog te verander; en toleransie, begrip en begeerte vir verskil, onbeslisthede, multidimensionele betekenisse en die *ander* te wek.

Mito-poësis bring dit waarna Murray Krieger (1981:7;15) verwys as "the healing touch of human form". Dit is die mens se eie transformasie van tyd in 'n vindingryke patroon en vorm wat, in stede van 'n nostalgiese soeke na oorsprong, op só 'n wyse taal skep om hierdie ruimtelike leemte en verskil te oorbrug. Deur 'n *inter*-subjektiewe bewussyn vir moontlike vormverwisseling te skep, verlos hierdie *bricolage* of taalspel die mens van monismes en die eensydige feitlike bestaan van die rede. Omdat ons woorde vir ewig afgesny en verwyderd is van dít wat ons hoop om te sê of te beteken, maak hierdie fiksies op paradoksale wyse dit moontlik om te midde van leemtes en duisterhede, lig te werp op en sin te skep uit verskil en afstand, en bied dit 'n moontlikheid "of transforming violence into dream, memory and *pro-ject*" (my tipografiese kursivering) (Leo Bersani in Greenblatt 1981:xii).

Praise in darkness. Toward seeing (Botho Strauss in Dickhoff 1976:24).

But all the story of the night told over,
And all their minds transfigur'd so together,
More witnesseth than fancy's images,
And grows to something of great constancy,
But, however, strange and admirable (Hippolyta in Engel:1981:264).

In sy boek *At memory's edge* (2000:10-11) dui James Young aan "[that] history-telling and memory ... not only mark their own coming into being but also point to the places - both real and imagined - they inevitably take us".

As *her*-inneringswerk is my eie kunspraktyk nie bloot daarop gerig om te onthou en te herdenk nie, maar om deur ontwrigting myself sowel as die toeskouer te dwing tot *kritiese* bevraagtekening en innerlike konfrontasie wat sal lei tot ware *her*-denking. Hierdie verg 'n spesiale modus van doen wat noodsaak dat die self deur al die *donker* droesem, moer en bedeksels sal reis om ou vergete verbintenisse en oervorms van bewussyn op te diep.

In hierdie praktiese korpus spreek al die werk op papier van 'n digte neerslag wat laag na laag opbou om vele merke, tekste en stories te verdoesel. Die werk word 'n digte aanpaksel waar houtskool, olie, was en papier oorgaan tot 'n diep substansie soos dié wat oor 'n baie lang tydperk tot stand gekom het. Betekenisse lê nie maklik op die oppervlakte van hierdie werke nie, maar net soos swart alle ander *lig* absorbeer, spreek hierdie *donker* dieptes van iets wat verlore is, maar tog steeds teenwoordig is wat - soos geabsorbeerde *lig* - oor 'n latente transformerende energie beskik.

As digte donker aanpaksels suggereer hierdie tekeninge nie slegs die verlede en die gang van tyd nie, maar poeg ek om met hierdie werk 'n ruimte te skep soos

Walter Benjamin se *Jetzeit*, waar ons as 'n geheel, terselfdertyd en gelyktydig die verlede, hede en toekoms kan ervaar. Hier word tyd nie as 'n kontinuum voorgestel nie, maar gaan dit as mitiese tyd oor tot 'n *ruimte* waar konflikterende vlakke en magte *onder* die oppervlakte skakel; 'n ruimte waar die persoonlike en die kollektiewe onderbewussyn, of die individuele en die universele kruis. In die donker dieptes van hierdie werk ontdek ons ons gemeenskaplike verbintenis met die heelal en ons afhanklikheid van die aarde wat ons met *ander* deel as ons eie plaaslike kosmiese basis.

Só tree my werk aan die een kant op as stoorkamers van boodskappe en beelde op wat onder digte lae van suggesties ons ervaring binne 'n sekere kulturele realiteit plaas en 'n uitdaging vir ons vooropgesette menings bied. Aan die ander kant skep die oorkruising van veelvuldige teenstellings as elementêre magte in hierdie werkruimtes - vanaf die individuele en die universele tot die objektiewe en die subjektiewe - 'n digte semantiek waaruit betekenis *beweeg* soos wanneer geabsorbeerde lig sou deurbreek vanuit die dieptes van die onderbewussyn en die werk self. Hierdie aspek vergelyk ek weereens met Michel Foucault (1970:322-328) se "unthought"; die "blind stain by which it is possible to know"; as die "*elucidation* of what is silent, language restored to what is mute, the *illumination* of the element of darkness ... the reanimation of the inert". Die "unthought", sê Foucault, "in its very density, is a certain mode of action".

Hierdie modus van doen dui op 'n bewustelike gebruik van 'n *schize* of inklusiewe skeiding wat deurgaans in my werk teenwoordig is. Dit is die noodsaaklike paradoks wat vereis dat - in ons poging om die wêreld van teenstellings en verskil te verstaan - verborge psigiese konflikte op die een of ander wyse tot ons bewussyn gebring word waar ons dit kan *ervaar* en met die groter geheel kan skakel. Indien ons dit kan doen, neem dit ons verby rasionele verduidelikings, sodat ons deur die onmiddellike duister en die digte nabyheid van die nagvenster kan breek om die veraf konstellasie van kosmiese kompleksiteite te kan waarneem. (Daarom is dit ook belangrik dat hierdie werke almal ook van naby gelees word.)

Só 'n wyse hou verband met Johan Degenaar (1995) se verduideliking van die metaforiese werking van mito-poësis as 'n wyse om *lig* te werp, "to *illuminate* human experience" en "to *highlight* crucial aspects of human life" (my

kursivering). Volgens Ernst Cassirer (1972:27-28) heers daar op die mitolinguistieke gebied - as 'n diskursiewe konsepsie - 'n soort "diffused light" wat deur verdere logiese analise tot "clarity and luminosity" verbreed. Hierdie helderheid is egter altyd met duisternis verbind, soos Cassirer as volg verduidelik:

But in the ideational realm of myth and language there are always, besides those locations from which the strongest light proceeds, others that appear wrapped in profoundest darkness. While certain contents of perceptions become verbal-mythical centers of force, centers of significance, there are others which remain, one might say, beneath the threshold of meaning (Cassirer 1972:28).

Hierdie verskansing en verskuiling van betekenis waarna Ernst Cassirer hierbo verwys, dui op die wisselende en versluierende *spel* wat Friedrich Nietzsche met die waarheid verbind. My werk, as 'n materiële linguistiese proses wat die ruimtelike en die temporele insluit, is 'n wyse om waarheid te *skep*. Waarheid word hier nie gesien as 'n enkele, duidelike, suiwer en afgeslote entiteit nie, maar as 'n komplekse geheel, 'n multidimensionele eenheid wat altyd in verhouding tot *ander* kontekste staan; 'n palimpses van *bedekte* en verskuiwende beelde. Dít verskuif waarheid én my werk na die sfeer van die poëtiese.

Die ver-*dig*-ting van woorde, beelde en oppervlaktes; die spel en wisselwerking tussen fragmente en *teks*-ture; en die ver-*sluier*-ing van betekenis in my werk, het met daardie *bedekte* substituut beelde van die *droomwerk*¹⁸⁷ - as 'n ondeursigtige grensaktiwiteit; as 'n *tussen-in*; as 'n op-pad-na; en as wenswerk - te doen. Volgens Paul Ricoeur (1976:58-59) kan die poëtiese - as *droomteks* - nie tot suiwer linguistiese prosesse gereduseer word nie; maar ook nêrens anders as in die droom of die simboliese teks gelees word nie. Hy beskryf droomteks of *poiesis* as 'n soort palimpses, 'n raaisel of 'n hiëroglief. Volgens Ricoeur geskied hierdie *interspel* of simboliese diskoers dáár waar magte en betekenis; impuls en diskoers; energetika en semantiek op die skeidslyn *tussen* die *bios* en die *logos* vermeng (of kruis) - dít is die plek waar *dryfkragte* én *vorm* ontmoet.

My kuns - soos die lewe - begin by die mens se materiële bestaan op die aarde wat haar volle aksie-radius, spirituele dimensie en inter-aksie met ander insluit. Die verhouding tussen mens en bodem; die een en die ander; liggaam en droom, bied die materiële terrein waar ek letterlik en figuurlik konneksies tussen uiteenlopendhede vind. Die materiële aard van hierdie werk spreek van daardie ontmoeting tussen *bios* en *logos*, en dryfkrag én vorm - die gebied van taal en voorstelling. Tas, *teks*-tuur en aanraking is hier van besondere belang. In my werk dien hierdie fisiese en *materiële*, tas en *teks*-ture - net soos die *konseptuele* skakeling van teenstellings in die allegoriese struktuur - as 'n metafoor vir kontak, aanraking en dus heling.

In my werk is heling egter nie 'n omvattende geheel wat finaliteit bereik nie, maar eerder 'n *nuwe* begin wat uit hierdie heterogene en materiële skryf- en tekenprosesse na vore tree. Aanraking, kontak en skakeling - as *différance* - weerstaan begrensing en die beperking van konvensies, en bied aan hierdie *nuwe* begin - deur verskil toe te laat - die moontlikheid om gedurig dialogiese ongelykhede in nuwe verhoudings tot mekaar te plaas. Die wyse waarop my werk deur dubbelspel en wisselwerking finale afsluiting van betekenis vermy, laat *ander* toe om hul eie betekenis uit die teenstrydighede in hierdie werk te skep. Deur ooreenkomste tussen oneweredighede en ongelykhede uit te lig, poog ek om 'n dialoog met die wêreld en met die *ander* te betrek om sodoende 'n *nuwe* dialogisiteit daar te stel wat - deur verskil en heterogeniteit te erken - tot nuwe insigte, ervaring, idees en verdere wisselwerking sal lei. Om hierdie rede sien ek my werk ook as fundamenteel betrokke by die sosiale en etiese vorming en wording van die self. Deelname vereis hier 'n etiese en kritiese beginsel, wat ek hoop ook my werk - soos Richard Kearney en Michael Holquist soortgelyke kuns beskryf - 'n "poetics" en "an art of the possible" sal maak (Kearney 1994:371; Holquist 1981:182).

Om 'n *poetics of the possible* te wees, hang my werk ten nouste met die *teken* in al sy fasette saam. Deur teken - wat as taal en as dié *teken* beide idee en materialeit, die intellek en die sintuiglike, en *logos* en *bios* betrek - is dit vir my

¹⁸⁷ Richard Kearney (1994:368) merk die ooreenstemming tussen poësis as droombeelde op en wys ons op James Joyce se verbeeldingryke spel in *Finnigans Wake* met die woordspelings - "nighttime consciousness"; "two thinks at a time" en "between twosome twiminds".

moontlik om 'n vermengde, heterogene ruimte uit 'n verskeidenheid tonale sowel as uiteenlopende elemente te skep. Teken word die ritueel waardeur hierdie verbeelde ruimte as landskap, liggaam en droom tot stand kom. Teken is nie hier in diens van *mimesis* nie, maar as inskripsie die *pro*-duktiewe spel om betekenis en sin uit teenstrydighede te skep.

Materiaal en tekenproses (as inskripsie) dien hier as metafoor vir die lewe - 'n proses waar die onbewuste energieë van die onderbewussyn en Dionusos as *daimon* en alteriteit paradokse in eensydige, eksklusiewe eenhede skep: Hierdie proses begin met die hardhandige striem van 'n rooster in die papier as die deel en verdeling van 'n terrein in afsonderlike gebiede of aangrensendhede; as die moeder-matriks wat onbewustelik ons gedagtes en optredes bepaal; as 'n wyse om verhoudings en verbintenisse genealogies aan te dui en ook as 'n voorstelling van rigiede toestelle vir outoritêre beheer, sowel as ons lang gewelddadige geskiedenis. Die meedoënlose vlek van die papier met vuil motorolie, die opbou van krappe, drukke, merke en inskripsies, en die inforseer en inpers van houtskool, suggereer hier beide die aanklag én bekentenis van skuld: die vlek van die gewete; die opbou van tyd en stories; bedekte waarhede; die vae, veraf stiltes in herinneringe; die ondeurdringbaarheid van die droom en die diep onpeilbaarheid van die onbewuste psige.

Die *daimon* se werking in hierdie werke dra ook by tot die dualiteit wat in hierdie poging van my - om onreg en vernietiging tot herstel te bring - verskuil is. Die naaldwerktegnieke - as inskripsies - wat versorging, heelmaak, hegting en versiering veronderstel, dra self by tot die letsels wat op hierdie oppervlaktes agtergelaat word, en so ook die *graaf*-merke van die 'ploeg'.

Teken is dus inderdaad ook vir my 'n aktiwiteit wat 'n komplekse spel van paradokse vervat: 'n aktiwiteit wat beide ontbloot en verdoesel; deel en verdeel; heg en skei; asook herstel, juis deur te vernietig. Teken beweeg op daardie grense tussen begeerte en noodsaaklike behoefte; waar die begeerte om uit te stryk, los te trek, toe te stop, heel te maak en aan mekaar te heg, saamval met die verwoesting en afbreek van verknogthede. Hier word my eie hand en liggaam begeerte sowel as verwoester. Net soos by die dogter van Butades, kom die natrek van beelde hier vir my na vore uit die begeerte om 'n moontlike verhaal, 'n poëtiese fiksie, te *her*-skep uit dit wat reeds verby is: die maak van die

merk; die ryg van die naald; die striem van die papier en die natrek van bekende en geliefde beelde met die dryfyster, noodsaak die vernietiging van die oue sodat 'n *nuwe* verhaal oor die oue geskryf kan word.

Die tekenproses is op sigself 'n metafoor vir *her*-stel: die vuil, gewelddadige en vernietigende werk word opgevolg met die uitstryk en hegting deur vrouehandwerk, en die genesende hand wat byewas as 'n helende balsem oor die letsels smeer.

Vir my is *teken* die digte, donker fabel wat tegelyk ontbloot en verdoesel; die *daimon* wat deur deel en verdeling verandering en alteriteit bewerkstellig; die *sinopie* wat die *tussen-in* stiltes van die onderbewussyn *be-teken* deur versluiering; 'n palimpses wat die ligpunte van 'n komplekse konstellasie onder 'n donker sluier uit-*lig*; die moederliggaam wat die *ander* huisves; die droom wat *her*-stel en ook ken-merk-end, *merk* is.

Ek sluit af met 'n aanhaling van Hypatia, 'n wyse vrou uit die vierde eeu na Christus:

One who loves wisdom is obliged to disguise the truth in order to have it accepted ... There is a strong analogy between light and truth just as there is between our eyes and our intelligence. If the eye receives too much light it is blinded ... It is for that reason, I believe, that fictions are necessary ... (Hypatia in Goldwater *et al.* 1989:7)

- Adriani, G. (ed.) 1991. *The books of Anselm Kiefer 1969-1990*, tr. by Bruno Mayor. London: Thames & Hudson.
- Adriani, G., Konnertz, W. & Thomas, K. (eds.) 1979. *Joseph Beuys: life and work*, tr. by Patricia Lech. New York: Barron's.
- Alfrey, N. & Daniels, S. (eds.) 1990. *Mapping the landscape: essays on art and cartography*. Nottingham: University of Nottingham.
- Anderson, W.T. (ed.) 1995. *The Fontana postmodern reader*. London: Fontana Press.
- Appignanesi, R. & Garratt, C. 1995. *Postmodernism for beginners*. Cambridge: Icon Books.
- Arac, J. (ed.) 1991. *After Foucault: humanistic knowledge, postmodern challenges*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Arato, A. & Gebhardt, E. (eds.) 1978. *The essential Frankfurt School reader*. New York: Urizen.
- Asma, L.F. 1993. Collected essays. *Catholic Biblical Quarterly*, 56(2), April:399-401. [Electronic], Available: Academic Search Premier //ehostvgw2.epnet.com/ehost.asp?key=204.179.122.130_223770764&return=n&site=ehost.
- Balaban, M. & Bryson, N. 1991. Semiotics and art history. *Art Bulletin*, 73(2), June:174-209. [Electronic], Available: Academic Search Premier //ehostvgw2.epnet.com/ehost.asp?key=204.179.122.130_223770764&return=n&site=ehost.
- Barney, S.A. 1981. Visible allegory: the *Distinctiones Abel* of Peter the Chanter, in M.W. Bloomfield, (ed.) *Allegory, myth and symbol*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press:87-107.
- Barthes, R. 1982. Myth today, in S. Sontag, (ed.) *A Barthes reader*. New York: Hill & Wang:93-149.
- Barthes, R. 1984. *Camera lucida: reflections on photography*. London: Fontana.

- Barthes, R. 1988. The wisdom of art, in N. Bryson (ed.) *Calligram: essays in new art history from France*. Cambridge: Cambridge University Press:166-180.
- Bauman, Z. 1997. *Intimations of postmodernity*. London: Routledge.
- Benjamin, W. 1970. *Illuminations*, tr. by Harry Zohn. London: Jonathan Cape.
- Benjamin, W. 1977. *The origin of German tragic drama*. London: Verso.
- Benjamin, W. 1992. *Illuminations*, tr. by Harry Zohn. London: Fontana Press.
- Berlin, I. 1995. The idea of pluralism, in W.T. Anderson, (ed.) *The Fontana postmodern reader*. London: Fontana Press:42-48.
- Bermingham, A. 1994. System, order, and abstraction: the politics of English landscape drawing around 1795, in W.J.T. Mitchell (ed.) *Landscape and power*. Chicago: The University of Chicago Press:77-101.
- Bernauer, J.W. 1990. *Michel Foucault's force of flight: towards an ethics for thought*. London: Humanities Press International.
- Bidney, D. 1974. Myth, symbolism, and truth, in T.A. Sebeok (ed.) *Myth: a symposium*. Bloomington: Indiana University Press:3-24.
- Biro, M. 1998. *Anselm Kiefer and the philosophy of Martin Heidegger*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blackburn, S. 1996. *Oxford dictionary of philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Blondel, E. 1991. *Nietzsche: the body and culture: philosophy as philological genealogy*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Bloomfield, M.W. (ed.) 1981. *Allegory, myth and symbol*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Blunt, A. & Rose, G. (eds.) 1994. *Writing woman and space: colonial and postcolonial geographies*. New York: Guilford Press.
- Bonnefoy Y. 1994. Overture: the narrow path toward the whole, in M. Reid (ed.) *Boundaries: writing and drawing*. New Haven: Yale University Press:13-16. (Yale French Studies 84.)

- Bosman, D.B., Van der Merwe, I.W. & Hiemstra, L.W. 1984. *Tweetalige woordeboek*. (8ste, hersiene en vermeerderde uitgawe). Kaapstad: Tafelberg.
- Boucher, H.W. 1981. Metonymy in typology and allegory, with a consideration of Dante's *Comedy*, in M.W. Bloomfield (ed.) *Allegory, myth and symbol*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press:129-145.
- Brooke-Rose, C. 1995. Palimpsest history, in S. Collini (ed.) *Interpretation and overinterpretation: Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose*. Cambridge: Cambridge University Press:125-138.
- Brunette, P. & Wills, D. (eds.) 1994. *Deconstruction and the visual arts: art, media, architecture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bryson, N. (ed.) 1988. *Calligram: essays in new art history from France*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Buck-Morss, S. 1990. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press.
- Bunn, D. 1994. Thomas Pringle's African Landscapes, in W.J.T. Mitchell (ed.) *Landscape and power*. Chicago: The University of Chicago Press:127-173.
- Burgin, V. 1986. *The end of art theory: criticism and postmodernity*. London: Macmillan.
- Burke, P. 1989. History as social memory, in T. Butler (ed.) *Memory: history, culture and the mind*. Oxford: Basil Blackwell:97-113.
- Burke, P. (ed.) 1991. *New perspectives on historical writing*. Cambridge: Polity Press.
- Butler, T. (ed.) 1989. *Memory: history, culture and the mind*. Oxford: Basil Blackwell.
- Butor, M. 1994. Bricolage: an interview with Michel Butor, in M. Reid (ed.) *Boundaries: writing and drawing*. New Haven: Yale University Press:17-26. (Yale French Studies 84.)
- Cameron, T. et al. 1986. *Nuwe geskiedenis van Suid-Afrika in woord en beeld*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Carrard, P. 1996. Part of the way with verbal play: the lucid mode in scholarly titling. *Style*, 30(4), Winter:566-584.
[Electronic], Available: Academic Search Premier //ehostvgw2.epnet.com/ehost.asp?key=204.179.122.130_223770764&return=n&site=ehost.

- Cassirer, E. 1972. The power of metaphor, in P. Maranda (ed.) *Mythology: selected readings*. [S.I.]: Penguin Education:23-31.
- Chapman, H.C. 1997. *Memory in perspective: women photographers' encounters with history*. London: Scarlet Press.
- Clifford, J. & Marcus, G.E. (eds.) 1986. *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Collini, S. (ed.) 1994. *Interpretation and overinterpretation: Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Colpitt, F. & Plous, P. 1992. *Knowledge: aspects of conceptual art*. Santa Barbara: University Art Museum.
- Consoli, J..P. 1993. Navigating the labyrinth: a bibliographic essay of selected criticism of the works of Umberto Eco. *Style*, 27(4), Winter:474-505.
[Electronic], Available: Academic Search Premier //ehostvgw2.epnet.com/ehost.asp?key=204.179.122.130_223770764&return=n&site=ehost.
- Cosgrove, D.E. 1984. *Social formation and symbolic landscape*. London: Croom Helm.
- Cristiansen, R. TH. 1974. Myth, metaphor, and simile, in T.A. Sebeok (ed.) *Myth: a symposium*. Bloomington: Indiana University Press:64-80.
- Crowther, J. (ed.) 1995. *Oxford advanced learner's dictionary of current English*. 5th edition. Oxford: Oxford University Press.
- Culler, J. 1985. *Saussure*. 2nd edition. London: Fontana Press.
- Culler, J. 1994. *On deconstruction: theory and criticism after structuralism*. London: Routledge.
- Davidson, A. 1994. Ethics as ascetics: Foucault, the history of ethics, and ancient thought, in G. Gutting (ed.) *The Cambridge companion to Foucault*. Cambridge, New York: Cambridge University Press:
- Davidson, A.I. 1986. Archaeology, genealogy, ethics, in D.C. Hoy (ed.) *Foucault: a critical reader*. Oxford, New York: Basil Blackwell.
- Davvetas, D. 1987. Cy Twombly's 'Zographike', in H. Szeeman (ed.) *Cy Twombly: paintings, works on paper, sculpture*. Munich: Prestel-Verlag:22-24.

- De Man, P. 1981. Pascal's allegory of persuasion, in S.J. Greenblatt (ed.) *Allegory and representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- De Zegher, C. 1996. Cecilia Vicuña's *Ouvrage*: knot a not, notes as knots, in G. Pollock (ed.) *Generations and geographies in the visual arts: feminist readings*. London: Routledge:197-227.
- Degenaar, J.J. 1982a. *Keuse vir die Afrikaner*. Pretoria: Taurus.
- Degenaar, J.J. 1982b. *The roots of nationalism*. Pretoria: Academia.
- Degenaar, J.J. 1985. Nietzsche's view of the aesthetic. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Wysbegeerte*, 4(2):39-47.
- Degenaar, J.J. 1987a. *Art and the meaning of life*. Cape Town: University of Cape Town.
- Degenaar, J.J. 1987b. *Nations and nationalism: the myth of a South African nation*. Pretoria: IDASA.
- Degenaar, J.J. 1995. Myth and the collision of cultures. *Unisa Press Online journals: Myth and symbol*, 2.
[Electronic]. Available: <http://www.unisa.ac.za/dept/press/myth/295/degew.html>.
- Degenaar, J.J. 1997. *Die vindingrykheid van metaforiese taalgebruik*. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Derrida, J. 1977. *Of grammatology*, tr. by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Derrida, J. 1978a. *Spurs: Nietzsche's styles*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Derrida, J. 1978b. *Writing and difference*, tr. by Alan Bass. London: Routledge & Kegan Paul.
- Derrida, J. 1981. *Dissemination*, tr. by Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press.
- Dickhoff, W. (ed.) 1976. *After nihilism: essays on contemporary art*. Cambridge: Cambridge University Press

- Dorling, D. & Fairburn, D. 1997. *Mapping: ways of representing the world*. Essex: Longman.
- Drawings: the pluralist decade*. 1980. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Durey, J..F. 1991. The state of play and interplay in intertextuality. *Style*, 25(4), Winter:616-636.
[Electronic], Available: Academic Search Premier //ehostvgw2.epnet.com/ehost.asp?key=204.179.122.130_223770764&return=n&site=ehost.
- Eagleton, T. 1981. *Walter Benjamin or towards a revolutionary criticism*. London: Verso.
- Eco, U. 1994. Interpretation and history, in S. Collini (ed.) *Interpretation and overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press:23-43.
- Elderfield, J. 1981. *New work on paper*. New York: The Museum of Modern Art.
- Elderfield, J. 1983. *The modern drawing: 100 works on paper from the Museum of Modern Art*. London: Thames & Hudson.
- Enders, J. 1999. Memory, allegory, and the romance of rhetoric. *Yale French Studies*, 95:49-64.
- Engel, J. 1981. The modern revival of myth: its eighteenth-century origins, in M.W. Bloomfield (ed.) *Allegory, myth and symbol*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press:245-271.
- FAK-sangbundel. 1969. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk.
- Falzon, C. 1998. *Foucault and the social dialogue: beyond fragmentation*. London: Routledge.
- Fineberg, J. 1995. *Art since 1940: strategies of being*. London: Laurence King.
- Fineman, J. 1981. The structure of allegorical desire, in S.J. Greenblatt (ed.) *Allegory and representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Fletcher, A. 1965. *Allegory: the theory of a symbolic mode*. New York: Cornell University Press.
- Flynn, T. 1994. Foucault's mapping of history, in G. Gutting (ed.) *The Cambridge companion to Foucault*. Cambridge, New York: Cambridge University Press:28-46.

- Foster, H. 1985. *Recodings: art, spectacle, cultural politics*. Washington: Bay Press.
- Foucault, M. 1970. *The order of things: an archaeology of the human sciences*. London: Tavistock.
- Foucault, M. 1972. *The archaeology of knowledge*, tr. by Sheridan Smith. London: Tavistock.
- Foucault, M. 1991. Nietzsche, genealogy, history, in P. Rabinow (ed.) *The Foucault reader*. London: Penguin:76-100.
- Gadamer, H-G. 1980. Religious and poetical speaking, in A.M. Olson (ed.) *Myth, symbol, and reality*. Notre Dame: University of Notre Dame Press:86-98.
- Gandelman, C. 1991. *Reading pictures, viewing texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gilmour, J.C. 1990. *Fire on the earth: Anselm Kiefer and the postmodern world*. Philadelphia: Temple University Press.
- Godfrey, T. 1990. *Drawing today: draughtsman in the eighties*. Oxford: Phaidon.
- Godfrey, T. 1998. *Conceptual art*. London: Phaidon.
- Gohr, S. 1983. *Expressions: new art from Germany*. Missouri: The Saint Louis Art Museum & Munich: Prestel Verlag
- Goldstein, J. (ed.) 1994. *Foucault and the writing of history*. Cambridge, Mass.: Blackwell.
- Goldwater, M. *et al.* 1989. *Marcel Broodthaers*. New York: Rizzoli.
- Gordon, C. *et al.* 1980. *Power-knowledge: selected interviews and other writings, 1972-1977*. Brighton: Harvester.
- Greenblatt, S.J. (ed.) 1981. *Allegory and representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Gutting, G. 1994. Introduction Michel Foucault: a user's manual, in G. Gutting (ed.) *The Cambridge companion to Foucault*. Cambridge, New York: Cambridge University Press:1-27.

- Gutting, G. (ed.) 1994. *The Cambridge companion to Foucault*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Hacking, I. 1981. The archaeology of Foucault, in D.C. Hoy (ed.) *Foucault: a critical reader*. Oxford, New York: Blackwell.
- Halbwachs, M. 1980. *The collective memory*, tr. by Mary Douglas. New York: Harper & Row.
- Harland, R. *Literary theory from Plato to Barthes: an introductory history*. London: Macmillan Press.
- Harootunian, H.D. 1991. Foucault, genealogy, history: the pursuit of otherness, in J. Arac (ed.) *After Foucault: humanistic knowledge, postmodern challenges*. New Brunswick: Rutgers University Press:110-160.
- Harootunian, H.D. 1996. The Benjamin effect: modernism, repetition, and the path to different cultural imaginaries, in M..P. Steinberg (ed.) *Walter Benjamin and the demands of history*. Ithaca: Cornell University Press:62-87.
- Harrison C. & Wood, P. (eds.) 1996. *Art in theory: 1900 - 1990: an anthology of changing ideas*. Cambridge: Blackwell.
- Hirsch, M. 1997. *Family frames: photography, narrative and postmemory*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Holquist, M. 1981. The politics of representation, in S.J. Greenblatt (ed.) *Allegory and representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Honig, E. 1959. *Dark conceit*. London: Faber & Faber.
- Hoy, D.C. (ed.) 1986. *Foucault: a critical reader*. Oxford, New York: Blackwell.
- Hutcheon, L. 1991a. The politics of postmodern parody, in H..F. Plett (ed.) *Intertextuality*. Berlyn: Walter de Gruyter:225-236.
- Hutcheon, L. 1991b. *The politics of postmodernism*. London, New York: Routledge.
- Hutton, P.H. 1993. *History as an art of memory*. Hanover: University Press of New England.
- Huyssen, A. 1989. Anselm Kiefer: the terror of history, the temptation of myth. *October*, (48), Spring:25-45.

- Huyssen, A. 1994. Monument and memory in a postmodern age, in J.E. Young (ed.) *The art of memory: Holocaust memorials in history*. Munich: Prestel:9-17.
- Jacobs, J.M. 1994. Earth honoring: western desires and indigenous knowledges, in A. Blunt & G. Rose (eds.) *Writing woman and space: colonial and postcolonial geographies*. New York: Guilford Press:169-196.
- Jakobson, R. & Halle, M. 1956. *The fundamentals of language*. The Hague: Mouton.
- Kearney, R. 1994. *The wake of imagination: toward a postmodern culture*. London: Routledge.
- Kemal, S., Gaskell, I. & Conway, D.W. 1998. *Nietzsche, philosophy and the arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirk, G.S. 1970. *Myth: its meaning and functions in ancient and other cultures*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Krell, D. F. 1990. *Of memory, reminiscence, and writing: on the verge*. Bloomington: Indiana University Press.
- Krieger, M. 1981. "A waking dream": the symbolic alternative to allegory, in M.W. Bloomfield (ed.) *Allegory, myth and symbol*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press:1-22.
- Kristeva, J. 1986a. The system and the speaking subject, in T. Moi (ed.) *The Kristeva reader*. New York: Columbia University Press:24-33.
- Kristeva, J. 1986b. Word, dialogue and novel, in T. Moi (ed.) *The Kristeva reader*. New York: Columbia University Press:34-61.
- Kristeva, J. 1986c. From symbol to sign, in T. Moi (ed.) *The Kristeva reader*. New York: Columbia University Press:62-73.
- Kristeva, J. 1986d. Revolution in poetic language, in T. Moi (ed.) *The Kristeva reader*. New York: Columbia University Press:89-136.
- Krog, A. 1998. *Country of my skull*. Johannesburg: Random House.
- Lakoff, G. & Turner, M. 1989. *More than cool reason: a field guide to poetic metaphor*. Chicago: Chicago University Press.
- Lechte, J. 1990. *Julia Kristeva*. London: Routledge.

- Lechte, J. 1995. *Fifty contemporary thinkers: from structuralism to postmodernity*. London: Routledge.
- Legg, A. (ed.) *Sol LeWitt*. New York: The Museum of Modern Art.
- Leslie, E. 1998. Walter Benjamin: traces of craft. *Journal of design history*, 11(1):5-12.
- Lévi-Strauss, C. 1970. *The raw and the cooked: introduction to a science of mythology*. New York: Harper & Row.
- Lévi-Strauss, C. 1974. The structural study of myth, in T.A. Sebeok (ed.) *Myth: a symposium*. Bloomington: Indiana University Press:81-106.
- Levin, S.R. 1981. Allegorical Language, in M.W. Bloomfield (ed.) *Allegory, myth and symbol*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press:2-38.
- LeWitt, S. 1996. Paragraphs on conceptual art, in K. Stiles & P. Selz (eds.) *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley: University of California Press:822-827.
- Lippard, L.R. 1978. The structures, the structures and the wall drawings, the structures and the wall drawings and the books, in A. Legg (ed.) *Sol LeWitt*. New York: The Museum of Modern Art:23-30.
- Lippard, L.R. 1983. *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*. New York: The New Press.
- Lynam, E. 1953. *The mapmaker's art*. London: Batchworth Press.
- Madoff, S.H. 1987. Anselm Kiefer a call to memory. *Artnews*, 68(8):125-130.
- Mansion, M.A. 1974. *Harrap's new standard French and English dictionary*. London: Harrap.
- Maranda, P. (ed.) 1972. *Mythology: selected readings*. [S.l.]: Penguin Education.
- Marin, L. 1993. Frontiers of utopia: past and present. *Critical Inquiry*, 19(3), Spring: 397-420.
- Mattick, P. 1996. Context, in R.S. Nelson & R. Schiff (eds.) *Critical terms for art history*. Chigaco: University of Chicago Press.
- Mayer, R. 1969. *A dictionary of art terms and techniques*. London: Barnes & Noble.

- Melville, S. & Readings, B. (eds.) 1995. *Vision and textuality*. London: Macmillan.
- Miller, J.H. 1976. Ariadne's thread: repetition and the narrative line. *Critical Inquiry*, (3), Autumn:57-77.
- Miller, J.H. 1981. The two allegories, in M.W. Bloomfield (ed.) *Allegory, myth and symbol*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press:355-370.
- Miller, J.H. 1992. *Illustration*. London: Reaktion Books.
- Mitchell W.J.T. 1986. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell W.J.T. 1994a. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell W.J.T. (ed.) 1994b. *Landscape and power*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Moi, T. (ed.) 1986. *The Kristeva reader*. New York: Columbia University Press.
- Mukarovsky, J. 1988. Art as semiological fact, in N. Bryson (ed.) *Calligram: essays in new art history from France*. Cambridge: Cambridge University Press:1-7.
- Munslow, A. 1997. *Deconstructing history*. London: Routledge.
- Muthesius, S. 1998. Handwerk/Kunsth Handwerk. *Journal of Design History*, 11(1):85-95.
- Nietzsche, F. 1967. *The birth of tragedy and the case of Wagner*, tr. by Walter Kaufman. New York: Vintage Books.
- Nietzsche, F. 1974. *The gay science: with a prelude in rhymes and an appendix of songs*, tr. by Walter Kaufman. New York: Vintage Books.
- Nietzsche, F. 1979. *Philosophy and truth: selections from Nietzsche's notebooks of the early 1870's*, tr. by Daniel Breazeale. Sussex: Harvester Press.
- Nora, P. 1989. Between memory and history: *les lieux de mémoire*. *Representations*, (26), Spring:7-25.
- Odendaal, F.F. et al. 1994. *HAT: verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Midrand: Perskor.

- Oliver, K. 1993. *Reading Kristeva: unraveling the double bind*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Olivier, B. 1993. Deconstruction, in J. Snyman (ed.) *Conceptions of social inquiry*. Pretoria: Human Sciences Research Council:241-263.
- Olson, A.M. (ed.) 1980. *Myth, symbol, and reality*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Osborne, H. (ed.) 1975. *The Oxford companion to art*. Oxford: Oxford University Press.
- Owens, C. 1984. The allegorical impulse: toward a theory of postmodernism, in B. Wallis & M. Tucker (eds.) *Art after modernism: rethinking representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art:203-235.
- Panofsky, E. 1991. *Perspective as symbolic form*, tr. by Christopher S. Wood. New York: Zone Books.
- Pasley, M. (ed.) 1978. *Nietzsche: imagery and thought*. London: Methuen.
- Payne, M. 1993. *Reading theory: an introduction to Lacan, Derrida, and Kristeva*. Oxford: Blackwell.
- Peckham, L. 1990. Ons stel nie belang nie/we are not interested in: speaking apartheid, in R. Ferguson, M. Gecer, T.T. Minh-ha & C. West (eds.) *Out there: marginalization and contemporary cultures*. Cambridge: MIT Press:367-374.
- Perloff, M. (ed.) 1989. *Postmodern genres*. Norman, Okla.: University of Oklahoma Press.
- Pfister, M. 1991. How postmodern is intertextuality? in H..F. Plett (ed.) *Intertextuality*. Berlin: Walter de Gruyter:207-224.
- Plett, H..F. (ed.) 1991. *Intertextuality*. Berlyn: Walter de Gruyter:3-29.
- Pollock, G. (ed.) 1996. *Generations and geographies in the visual arts: feminist readings*. London: Routledge.
- Pollock, G. (ed.) *Generations and geographies in the visual arts: feminist readings*. London: Routledge.
- Poster, M. 1984. *Foucault, Marxism and history: mode of production versus mode of information*. Cambridge: Polity Press.

- Praz, M. 1970. *Mnemosyne: the parallel between literature and the visual arts*. Princeton: Princeton University Press.
- Quilligan, M. 1979. *The language of allegory: defining the genre*. Ithaca: Cornell University Press.
- Quilligan, M. 1981. Allegory, allegoresis, and the deallegorization of language: The *Roman de la rose*, the *De planctu naturae*, and the *Parlement of Foules*, in M.W. Bloomfield (ed.) *Allegory, myth and symbol*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press:163-186.
- Rabinow, P. 1991. *The Foucault reader*. London: Penguin.
- Raine, A. 1996. Embodied geographies: subjectivity and materiality in the work of Ana Mendieta, in G. Pollock (ed.) *Generations and geographies in the visual arts: feminist readings*. London: Routledge:22-249.
- Rapaport, H. 1994. Brushed path, slate line, stone circle: on Martin Heidegger, Richard Long, and Jacques Derrida, in P. Brunette & D. Wills (eds.) *Deconstruction in the visual arts: art, media, architecture*. Cambridge: Cambridge University Press:151-167.
- Rawson, P. 1969. *Drawing*. London: Oxford University Press.
- Rawson, P. 1979. *Seeing through drawing*. London: British Broadcasting Corporation.
- Rawson, P. 1987. *Drawing*. 2nd edition. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Reid, M. (ed.) 1994. *Boundaries: writing and drawing*. New Haven: Yale University Press. (Yale French Studies 84.)
- Ricoeur, P. 1976. *Interpretation theory: discourse and the surplus of meaning*. Fort Worth: Texas Christian University Press.
- Ricoeur, P. 1978. *The rule of metaphor: multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language*, tr. by Robert Czerny. London: Routledge.
- Riffaterre, M. 1984. Intertextual representation: on mimesis as interpretive discourse. *Critical Inquiry*, 11(1), September:141-162.
- Riggio, M.B. 1981. The Allegory of feudal acquisition in *the castle of perseverance*, in M.W. Bloomfield (ed.) *Allegory, myth and symbol*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press:187-208.

- Robinson, A.H. & Sale, R.D. 1969. *Elements of cartography*. 3rd edition. New York: Wiley.
- Robinson, J. 1994. White women researching/representing 'others': from anti-apartheid to postcolonialism?, in A. Blunt & G. Rose (eds.) *Writing woman and space: colonial and postcolonial geographies*. New York: Guilford Press:197-226.
- Roque, G. 1994. Writing/drawing/color, in M. Reid (ed.) *Boundaries: writing and drawing*. New Haven: Yale University Press:43-62. (Yale French Studies 84.)
- Rose, B. 1976. *Drawing now*. New York: The Museum of Modern Art.
- Rose, B. 1978. Sol LeWitt and drawing, in A. Legg (ed.) *Sol LeWitt*. New York: The Museum of Modern Art:31-42.
- Rose, B. 1982. *A century of modern drawing: from the Museum of Modern Art New York*. London: British Museum Publications.
- Rose, B. 1992. *Allegories of modernism: contemporary drawing*. New York: The Museum of Modern Art.
- Rose, B. 1993. Joseph Beuys and the language of drawing, in A. Temkin & B. Rose *Thinking is form: the drawings of Joseph Beuys*. London: Thames & Hudson:73-117.
- Rosenblum, R. 1978. Notes on Sol LeWitt, in A. Legg (ed.) *Sol LeWitt*. New York: The Museum of Modern Art:15-21.
- Rosenthal, N. 1999. *Anselm Kiefer: works on paper in the Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Samuel, R. & Thompson, P. (eds.) 1990. *The myths we live by*. London: Routledge.
- Sawicki, J. 1991. Feminism and the power of Foucauldian discourse, in J. Arac (ed.) *After Foucault: humanistic knowledge, postmodern challenges*. New Brunswick: Rutgers University Press:161-178.
- Schama, S. 1995. *Landscape and memory*. London: Fontana Press.
- Schrift, A.D. 1990. *Nietzsche and the question of interpretation: between hermeneutics and deconstruction*. New York, London: Routledge.

- Schulze, H.G. & Trümpelmann, G.P.J. 1964. *Wörterbuch: Deutsch-Afrikaans, Afrikaans-Deutsch*. Pretoria: Van Schaik.
- Sebeok, T.A. (ed.) 1974. *Myth: a symposium*. Bloomington: Indiana University Press.
- Sellers, S. 1996. *Hélène Cixous: authorship, autobiography and love*. Cambridge: Polity Press.
- Sellers, S. (ed.) 1994. *The Hélène Cixous reader*. London: Routledge.
- Seymour, A., Fulton, H. & Cork, R. 1994. *Richard Long: walking in circles*. London: Thames & Hudson.
- Silverman, H.J. 1994. *Textualities: between hermeneutics and deconstruction*. New York: Routledge.
- Silverman, H.J. (ed.) 1990. *Postmodernism - philosophy and the arts*. New York: Routledge.
- Sim, S. (ed.) 1999. *The Icon critical dictionary of postmodern thought*. Cambridge: Icon Books.
- Smith, E. (ed.) 1981. *The artist's handbook of materials and techniques by Ralph Mayer*. 4th edition. London: Faber & Faber.
- Smith, R. 1987. The great mediator, in H. Szeeman (ed.) *Cy Twombly: paintings, works on paper, sculpture*. Munich: Prestel-Verlag:13-21.
- Snyman, J. (ed.) 1993. *Conceptions of social inquiry*. Pretoria: Human Sciences Research Council.
- Sontag, S. (ed.) 1982. *A Barthes reader*. New York: Hill & Wang.
- Steinberg, M.P. (ed.) 1996. *Walter Benjamin and the demands of history*. Ithaca: Cornell University Press.
- Stern, J.P. 1978. Nietzsche and the idea of metaphor, in M. Pasley (ed.) *Nietzsche: imagery and thought*. London: Methuen:64-82.
- Stevens, I. 1996. Postmodernism, structuralism, post-structuralism, deconstruction and art criticism. *De Arte*, (54), September:32-42.

- Stiles, K. & Selz, P. (eds.) 1996. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley: University of California Press.
- Sturken, M. 1997. *Tangled memories: the Vietnam war, the AIDS epidemic, and the politics of remembering*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Sturken, M. 1999. Imaging postmemory/renegotiating history. *Afterimage*, 56(6), May/June:10-13.
[Electronic], Available: Academic Search Premier //ehostvgw2.epnet.com/ehost.asp?key=204.179.122.130_223770764&return=n&site=ehost.
- Szeemann, H. (ed.) 1987. *Cy Twombly: paintings, works on paper, sculpture*. Munich: Prestel-Verlag.
- Temkin, A. & Rose, B. 1993. *Thinking is form: the drawings of Joseph Beuys*. London: Thames & Hudson.
- Terdiman, R. 1993. *Present past: modernity and the memory crisis*. Ithaca: Cornell University Press.
- The boundary rider: 9th biennale of Sydney*. 1992. Sydney: Biennale of Sydney.
- Thompson, J.B. 1994. *Ideology and modern culture*. Cambridge: Polity Press.
- Thompson, S. 1974. Myth and folktales, in T.A. Sebeok (ed.) *Myth: a symposium*. Bloomington: Indiana University Press:169-180.
- Tisdall, C. 1979. *Joseph Beuys*. New York: Thames & Hudson.
- Tisseron, S. 1994. All writing is drawing: the spatial development of the manuscript, in M. Reid (ed.) *Boundaries: writing and drawing*. New Haven: Yale University Press:29-42. (Yale French Studies 84.)
- Tonkin, E. 1992. *Narrating our pasts: the social structure of oral history*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tonkin, E. 1990. History and the myth of realism, in Samuel, R. & Thompson, P. (eds.) *The myths we live by*. London: Routledge:25-35.
- Trodd, C. 1999. Postmodernism and art, in S. Sim (ed.) *The Icon critical dictionary of postmodern thought*. Cambridge: Icon:89-100.

- Utopia post utopia: configurations of nature and culture in recent sculpture and photography.* 1988. London: MIT Press.
- Van der Merwe, W.L. 1990. *Metafoor: 'n filosofiese perspektief*. Bloemfontein: VCHO.
- Van der Watt, L. 1997. 'Savagery and civilisation': race as a signifier of difference in Afrikaner nationalist art. *De Arte*, 55, April:36-47.
- Van Schoor, M.C.E. 1993. *Die Nasionale Vrouemonument*. Bloemfontein: Oorlogsmuseum van die Boererepublieke.
- Varnedoe, K. 1994. *Cy Twombly: a retrospective*. New York: The Museum of Modern Art.
- Vouilloux, B. 1994. Drawing between the eye and the hand: (On Rousseau), in M. Reid (ed.) *Boundaries: writing and drawing*. Connecticut: Yale University Press:175-197. (Yale French Studies 84.)
- Waardenburg, J. 1980. Symbolic aspects of myth, in A.M. Olson (ed.) *Myth, symbol, and reality*. Notre Dame: University of Notre Dame Press:41-66.
- Wallis, B. & Tucker, M. (eds.) 1984. *Art after modernism: rethinking representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art.
- Weigel, S. 1996. *Body- and image-space: re-reading Walter Benjamin*, tr. by G. Paul, R. McNicholl & J. Gaines. New York: Routledge.
- Weinsheimer, J. 1991. *Philosophical hermeneutics and literary theory*. New Haven: Yale University Press.
- Wheale, N. (ed.) 1995. *The postmodern arts: an introductory reader*. London: Routledge.
- Wheelwright, P. 1974. The semantic approach to myth, in T.A. Sebeok (ed.) *Myth: a symposium*. Bloomington: Indiana University Press:154-168.
- Whitman, J. 1981. From the *Cosmographia* to the *Divine Comedy*: an allegorical dilemma, in M.W. Bloomfield (ed.) *Allegory, myth and symbol*. Massachusetts: Harvard University Press:63-86.
- Winchester, J.J. 1994. *Nietzsche's aesthetic turn: reading Nietzsche after Heidegger, Deleuze, and Derrida*. New York: State University of New York Press.

- Wittgenstein, L. 1997. *Tractatus logico-philosophicus*, tr. by D.F. Pears & B.F. McGuinness. London: Routledge.
- Wolin, R. 1982. *Walter Benjamin: an aesthetic of redemption*. New York: Columbia University Press.
- Wood, D. & Bernasconi, R. (eds.) 1988. *Derrida and différance*. Evanston: Northwestern University Press.
- Wright, E. (ed.) 1995. *Feminism and psychoanalysis: a critical dictionary*. Oxford: Blackwell.
- Young, J. (James) E. 1988. *Writing and rewriting the Holocaust: narrative and the consequences in interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Young, J. (James) E. 1993. *The texture of memory: Holocaust memorials and meaning*. New Haven: Yale University Press.
- Young, J. (James) E. (ed.) 1994. *The art of memory: Holocaust memorials in history*. Munich: Prestel Verlag.
- Young, J. (James) E. 2000. *At memory's edge: after images of the Holocaust in contemporary art and architecture*. New Haven: Yale University Press.
- Young, J. (Julian) 1992. *Nietzsche's philosophy of art*. Cambridge: Cambridge University Press.

Anselm Kiefer

As kunstenaar konfronteer Anselm Kiefer die Duitse geskiedenis en Nazi-diktatorskap wat tot die katastrofiese gebeure tydens die Tweede Wêreldoorlog gelei het. Kiefer se werk word met negentiende-eeuse geskiedenis- en landskapgenres verbind, maar met dié verskil dat hy dit nie veridealiseer nie, maar kombineer met probleme aangaande sy eie bewussyn en 'n wyse vir selfuitdrukking daarin vind (Adriani 1991:10; Gohr 1983:37). Anselm Kiefer se werk, wat onomwonde oor herinnering, geskiedenis en die Duitse nasionale identiteit, mites, letterkunde, argitektuur, landskap en volksgewoontes handel, begin eerstens as 'n persoonlike konfrontasie met homself en die "huge backpack of culture on our shoulders" waarmee, volgens hom, ons almal begin werk (Rosenthal 1999:11). Daarin simboliseer Kiefer die gesteldheid van 'n hele generasie se ontnugtering met die erflating van die verlede, die verlies aan 'n utopiese verbeelding en die misbruik van mites. Ten spyte van die feit dat die *New Left* in Duitsland gedurende die sestigerjare alreeds 'n agenda vir 'n *Vergangenheitsbewältigung* (om die verlede te konfronteer) gehad het, het Kiefer dit noodsaaklik gevind om op 'n persoonlike basis tot 'n vergelyk te kom met sy verlede, herinnering en geskiedenis (Huyssen 1989:30). Sy kuns is 'n middel en wyse waarop hy eerstens sy eie posisie en homself bevraagteken. Hy sê:

I wanted to evoke the question for myself, Am I a fascist? That's very important. You cannot answer so quickly. Authority, competition, superiority ... these are facets of me like everyone else. You have to choose the right way. To say I'm one thing or another is too simple. I wanted to paint the experience and then answer (Kiefer in Biro 1998:11).

Kiefer doen dit deur mites, verhale en ikone uit die verlede te gaan opdiep wat na die Tweede Wêreldoorlog in Duitsland as taboe verklaar is en op die punt gestaan het om in algehele vergetelheid te verval. Hy roep die ou herinnering weer op met die doel om aan te toon hoe mites 'n rol speel in die ideologieë van

die mens en ook op watter wyse die strukture van hierdie mites misvorm is in diens van 'n fascistiese ideologie. Hy interpreteer die hede vanuit die verlede terwyl hy ook na die verlede vanuit die kennis van die hede kyk (Adriani 1991:10).

Anselm Kiefer se genealogie is Nietzsche en Foucault se *histoire effective*. Kiefer se doel is nie om te normaliseer nie. Die wyse waarop hy met historiese materiaal omgaan bied geen bevryding of estetiese regverdiging vir die verlede nie, maar deur veelvuldige gebeure in verskillende rolle op die toneel te bring, lok Kiefer se histories-genealogiese besinning 'n konfrontasie uit wat die toeskouer noodsaak om sy eie voorbehoude te bevraagteken en 'n nuwe visie in heroorweging te neem. Hy skroom nie om die tradisionele en die moderne; die nagemaakte en die werklike; feit en fiksie, die persoonlike en die kollektiewe op so 'n wyse teenoor mekaar te stel dat beide nostalgie en ironie produktief saamspan om op teenstrydige wyse alle relatiwiteite uit te daag.

Anselm Kiefer se ateljee is 'n *mise-en-scène* vir talle van sy werke, as die omgewing waarin hy historiese dramas opstel met die doel om dit te skilder of te dokumenteer en waarvan hy dan die foto's in sy kunstenaarsboeke verwerk. Die legende van Hitler en sy generaals wat in 'n bad water 'n inval in Engeland onder die geheime kode *Seelöwe* (seeleeu) beplan het, dien as die historiese agtergrond vir Kiefer se kunstenaarsboeke *Unternehmen "Seelöwe"* (1975) (Fig. 65 - 74) en *Piet Mondrian - operation "Seelöwe"* (1975) asook 'n skildery wat uit 1975 dateer met dieselfde titel, *Unternehmen "Seelöwe"*.

Die kunstenaarsboek *Unternehmen "Seelöwe"* begin met foto's van spruite wat algaande verbreed na riviere tot waar dit uitloop by Duinkerken en Oostende aan die Engelse kanaal. Die foto's transformeer vanaf blote beelde van landskap en riviere tot dit algaande 'n abstrakte onrustige boosheid en 'n geweldig stil, maar donker, onheilige kwaliteit begin aanneem. Dit verloor die aanwysing *plek*, en neem die metaforiese kwaliteite van 'n toestand, 'n ingesteldheid of afwagting aan - of hoogs estetiese foto's - wat Kiefer dan weer terugruk deur die merk van die toestand as *plek* - Duinkerken, Oostende - om nie te vergeet nie.

Hierna beweeg die beelde na die bad in Kiefer se ateljee, waar hy homself in die skoene van die Nazi's plaas en op dié klein skaal, oorgee aan 'n gruwelfantasie. Kiefer self is deel van die werk; is in die werk. Die feit dat hy sy ateljee op so 'n

wyse gebruik met sy potte verf wat sigbaar rondstaan; die doekskildery wat hy om die bad drapeer met sy eie dik, outobiografiese merke waarop 'n skilderpalet herkenbaar vertoon en 'n persoon se hand (dalk Kiefer se hand self) wat die miniatuurboot oor die water stoot, impliseer Kiefer se selfondersoek waarby hy ook die leser betrek.

Die elemente in die boek wissel van grond en water na vuur - 'n simbool wat Anselm Kiefer in sy werk deurgaans aan verskeie metaforiese verwysings verbind. Hier suggereer die vuur uitwissing of die hel, maar die beeld word direk hierna opgevolg deur 'n gladde, blink beeld van stil, weerkaatsende water. Is dit die beeld van tevredenheid na die afloop van 'n selfvoldane daad; is dit die verontagsaming en doodswyging van onuitspreeklike dade of is dit die suiwering wat vuur bring? Kiefer verskaf geen duidelike antwoorde nie. Direk hierna volg hy dié idilliese beeld weer op met dowwe greinbeelde van verwoesting waaroor hy 'n dik mengsel van ysteroksied en lynolie smeer. In 'n komplekse spel van metaforiese verwysings en heenwysings verbind Anselm Kiefer teenstrydighede soos lig en donker; die realistiese en die abstrakte; die gladde en die growwe; grond, water en vuur met mekaar en verbind hy die materiële met die spirituele, die bewustelike en die onbewustelike. Hy rig die verbeelding na die mitologiese sonder om deur die poëtiese verblind te word.

Richard Long

'n Voorbeeld van die *demokratiese kontak* waarvan Tony Godfrey praat kan in die werk van Richard Long gevind word. In 1967 loop Long herhaaldelik heen en weer oor 'n stuk veld totdat 'n duidelike lyn deur die platgetrapte gras uitgemerk is. Hierdie werk, getiteld *Line made by walking* (Fig. 75) en wat slegs deur 'n swart en wit foto aangeteken is (Seymour 1994:27), is 'n voorbeeld van die verskeidenheid gedaantes waarmee teken, soos Bernice Rose dit stel, tot 'n "expanded field of operations" toetree (1992:6). Anne Seymour se groepering van Long se werk as "... sculpture [as] the residue of the walk" (1994:25) kan net sowel vervang word met *teken* as die neerslag van loop. Dit is moeilik om Richard Long se werk by 'n spesifieke dissipline te groepeer en sy daaropvolgende werke in die landskap (Fig. 76) handhaaf eerder 'n dubbele verhouding tot beide beeldhou én teken. In die konteks van hierdie studie is dit

egter eerder die aard en motivering van stap of loop as gebaar (merk-, teken-, skryfgebaar) in Long se werk as 'n taalimpuls - na aanleiding van hoe Bernard Vouilloux, Serge Tisseron en Tony Godfrey dit as sulks aangedui het - wat ek hier van belang vind.

Alle mense loop. Alle mense laat spore na. Om 'n merk op die aarde te maak deur daarvoor te loop is noodwendig en onafwendbaar. Dit is nie slegs een van die natuurlikste (en maklikste) maniere om 'n merk op 'n plek te maak nie, maar is dié oudste en vroegste merk vir die mens én die mensdom om voort te bring.¹⁸⁸ Richard Long self is die instrument van sy kuns: hy merk/teken/skryf met sy hele liggaam. Soos die hand die stilus heen en weer oor die papier stoot en trek om 'n neerslag na te laat, is Long self die bewegende voorwerp wat oor 'n stuk aarde loop om sy spoor na te laat. Godfrey (1990:12) meen dat Long Paul Klee se definisie van 'n lyn as "a point taken for a walk" verskuif tot dié van sy eie liggaam wat hy op 'n wandeling neem.

Hierdie kuns word uit feitlik niks geskep. Dit is 'n neerslag van Long se eie energie wat buiten stap, ook optel, gooi, skop, stamp asook ploeg en spit insluit (Fig. 77). Deur die herhaling van hierdie oeraksies in die natuur, merk Long tyd met die menslike liggaam as beide medium en maatstaf. Die materiale wat hy by hierdie rituele betrek - klip, water, sand, modder en stokke - dra in elkeen van hulle weer die ritmes van tyd en beweging soos dit in die natuur teenwoordig is. Richard Long se werk handel oor die mens se kontak en aanraking met die aarde. Die eenvoudige en nederige wyse waarop hy dit doen is nie een van konfrontasie nie, maar van verwantskap en verbintenis wat aan die begin van die een-en-twintigste eeu ons help om op hierdie helende kwaliteite waarop hy ons attent maak, te fokus. Hierdie beelde vertel nie slegs die stories van Long se

¹⁸⁸ Serge Tisseron (1994:33) toon aan dat die eerste grafiese merke waarmee die kind die skeidingsproses van die moeder beheer, tegelyk saamval met die ontwikkeling van taal in die eerste woorde asook die aanvang van loop in die eerste treë. Al drie hierdie aspekte - loop, die merk en taal - word by Richard Long se werk betrek.

reise nie, maar is ook 'n metafoor vir die spirituele reis van die mensdom (Seymour 1990:7-39).¹⁸⁹

Bernice Rose is van mening dat die interdisiplinêre aard van hedendaagse tekenkuns - wat meer is as die blote gebruik van gemengde media - geensins daarop ingestel is om kunsvoorwerpe te skep wat enigsins iets met skilder, beeldhou of tekenkuns as *dissiplines* te make het nie, maar eerder daarop gerig is om te verwys na elemente wat voorheen buite hierdie onderskeie dissiplines en selfs buite kuns sou staan. Volgens Rose vertolk teken gedurende die tweede helfte van die twintigste eeu al meer 'n beslissende rol in die interaktiewe spel en uitruil tussen woord, liggaam en beeld - 'n wisselwerking tussen geskrewe taal, liggaamstaal en visuele taal. Die manipulasie van elemente, media en tegnologiese benaderings en die wisselwerking tussen woord, liggaam en beeld, skep 'n veelvlakkige sisteem waar die een element, die een tegniek en die een taal deur die ander geles word. Hierdie dubbele spel, oor-skrif en ook die *her*-siening van tradisionele kunsvorms gee aanleiding tot die allegoriese aard wat hedendaagse teken aanneem, waar die een fragment altyd op 'n ander berus en deur 'n ander geles word (1992:11;12;14).¹⁹⁰

Rose voer verder aan dat die outobiografiese gebaar en unieke handtekening van die kunstenaar - wat die kern van teken is - nou die gebied van 'n paradoks betree. Eerstens word die unieke outeursgebaar intiem met die liggaam verbind en veral met die liggaam in *performance*, wat dus die idee van die liggaam in hedendaagse tekenpraktyke verdubbel. Teken, as 'n vorm van semi-automatiese okkultiese gebaar - soos in die geval van Joseph Beuys en Jackson

¹⁸⁹ Long gebruik ook taal en maak transkripsies van sy reise deur aantekeninge te maak van plekke, geluide, windrigtings, afstande afgelê, rigting van sy kampplek, ontmoetings, ensovoorts. Daarbenewens trek hy ook sy reise op kaarte na, wat met die nuwe inskripsie as 'n her-skrif of oor-skrif van die bestaande kaart beskou kan word. Ons kan hierdie transkripsies beskou as grammatologie of teks waarvan die grafiese kwaliteite 'n pikturale beeld aanneem wat die fisiese en materiële aard suggereer waarna die teks verwys en is wat W.J.T. Mitchell "textual pictures" noem - *schemata*, beskrywing, beeld, ruimte in die teks. Vir sy installasies in gallerye, maak hy egter van klippe en modderwater as visuele vormtaal gebruik. Hierdie werk is natreksels van sy primitiewe taalgebare en merke; transformasies van sy primitiewe spore waar die materiaal as teks gebruik word. Sien Seymour *Richard Long: walking in circles* (1991). Sien ook Herman Rapaport 'Brushed path, slate line, stone circle: on Martin Heidegger, Richard Long, and Jacques Derrida' (1994).

¹⁹⁰ Bernice Rose skoei haar uitgangspunt op Craig Owens se beskouing dat postmoderne kuns aan die hand van een enkele, samehangende impuls geïdentifiseer kan word, naamlik die allegoriese impuls. Sien Craig Owens 'The allegorical impulse: toward a theory of postmodernism' (1984). Ek ondersoek die verskynsel en funksie van allegorie in hierdie studie van naderby.

Pollock - word 'n verlengstuk van die liggaam, wat die liggaam nou self te midde van 'n nuwe verbeeldingswyse plaas. In teenstelling hiermee dra die invloed van die massamedia en nuwe tegnologiese moontlikhede by tot die aanpassing en gebruik van bestaande visuele beelde wat in die vorm van fotografie en die meganiese natrek van geprojekteerde beelde, die konvensies van die unieke outobiografiese merk en gebaar uitdaag. Volgens Rose volg die meganiese nagetrekte buitelyn (wat ek met die dogter van Butades se lyn vereenselwig) nie die betekenis van die voorafgaande beeld op nie, maar verplaas en verskuif dit as bykomend en aanvullend. Hierdie nagetrekte buitelyntekeninge wat op bestaande beelde gebaseer is en waarvan die teks implisiet in die tegniek geleë is, dra by tot die *collage*-estetika wat deur verdubbeling en die oplegging van beelde lei tot 'n suiwer visuele narratief waar die een beeld allegories deur die ander beeld gelees word (1992:12;13;15;16).

Die werke van onder andere Cy Twombly en Joseph Beuys verbind op onderskeie maniere ook die sosiale en politieke bewussyn met wat Rose 'n "psychic mode" van teken noem wat die private én die publieke en die bewussyn én die onderbewussyn¹⁹¹ ter sprake bring (1992:19). Beide kunstenaars beskou teken as 'n eiesoortige taal wat verband hou met ontstaan en wording en dus so verbind is met lewegewende, helende en skeppende kwaliteite. Vir beide Beuys en Twombly sinspeel teken as daad sowel as die tekening self op iets *anders* buite die werk waarvan die betekenis deur die aanskouer self gekonstrueer moet word. Volgens Beuys vertolk kuns 'n aktiewe rol in sosiale en politieke veranderinge, terwyl Twombly dit weer met poëtiese transendensie verbind (Rose 1992:16).

Cy Twombly

Cy Twombly se werk word onder andere beskryf as "ephemeral enchantment", "musical", "a form of poetry", "memory [as] the subjective recollection of what was seen" (Stiles 1996, s.v. 'Cy Twombly'), as "childish scrawls and *pissoir* graffiti", "an actualization of myth", "tender, and vehement, conscious, spiritual, boundless" (Szeeman 1987:10;11;12), as "intimations of the deepest

¹⁹¹ Onderbewussyn dui hier op beide die persoonlike én kollektiewe psige.

unconscious", "deliberate lyricism" (Smith 1987:16;18), "*an act of offering*" en as "*the art of writing down life*" (my kursivering) (Davvetas 1987:22).

Kirk Varnedoe (1994:51) beskryf Cy Twombly se werk as 'n spel tussen verskeie teenstrydighede waarin Twombly eerstens die nalatenskap en waardes van die antieke kulture en mitologieë (Fig. 80) verbind met die lewe van 'n eie persoonlike psige en waarin hy 'n spanning skep tussen vergange kennis en waarhede uit die verlede met dié van 'n dekadente verleiding. Hy doen dit deur die epiese antieke stemming te vermeng met hedendaagse *slang* en die rou data van die gefragmenteerde en eksistensiële moderne ervaring. Twombly kom nie in verzet teen die ouer klassieke tradisies nie, maar betoon respek deur dit in terme van 'n kontemporêre ervaring oor te maak, soos die verwysing na mitologiese plekke en figure wat op kru en tipies anti-estetiese wyse as graffiti-skrif¹⁹² (Fig. 78) vertaal en op so 'n wyse altyd aandring op die teenwoordigheid van hierdie verlede (29;42;46;51).

Twombly kombineer nie slegs verskeie materiale soos kryt, potlood, *collage* en verf nie, maar ook verskeie benaderings wat Varnedoe as skrif, die figuratiewe en abstraksie identifiseer (Fig. 79) (1994:7). Roberta Smith (1987:17) onderskei weer tussen hierdie verskillende kombinasies en ratio's in Twombly se werk as taal, teken en skilder - as woord, merk en materiaal - of deur hierdie begrippe metaforiese aanwysings te gee as die poëtiese, die persoonlike en die natuurlike, met die kunstenaar wat as bemiddelaar tussen die verlede en die hede en natuur en kultuur optree.

Cy Twombly dring daarop aan dat 'n kortstondige en vlietende vorm soos 'n krapmerk duidelik en deursigtig as 'n denkbeeld en begrip kan bestaan, selfs as die vorm daarvan 'n onvertaalbare gebeurtenis is (wat vir my baie soos Foucault se "blind stain" klink¹⁹³). Hierdie aandrang op 'n nie-beskrywende lyn bevestig dat die werk nie om mimesis gaan nie, maar eerder ideogrammaties van aard is

¹⁹² Graffiti is 'n eeu-oue *sosiale teks* wat Hal Foster in kunshistoriese terme verbind met primitiewe rotskuns, abstrakte ekspressionisme en *art brut*. Graffiti verleen 'n stem aan dié wat van 'n stem ontnem is en kan dus op verskeie wyses as 'n simboliese reaksie teen uitsluiting en oorheersing beskou word wat 'n *demokratiese* stem aan stemloses verleen wat nie deur status en bevoorregte posisies verkry is nie. Die verwysing na *graffiti* verleen dus sosiale en politieke dimensies aan die werk. Sien 'Graffiti' in Hal Foster *Recodings: art, spectacle, cultural politics* (1985:48-52).

¹⁹³ Sien Foucault se "unthought" (1970:322-328).

waar die lyn die gebeurtenis van 'n innerlike manifestasie merk. Heiner Bastian beskryf dit as "... the yearning for beauty that would correspond to the 'truth' of myths and at the same time could be a condition of life and work" (Stiles 1996, s.v. 'Cy Twombly').

Vir Twombly is kuns die nalatenskap of spore van die spontane, fisiese gebare wat aanleiding vind in die psigiese energie van die mens. Die fisiese gebaar of die daad self, verleen essensie aan die werk en hierdie sensuele krag of psigiese energie is inherent aan die merk self (Rose 1992:16). Twombly verwys self na sy werk as:

... the landscape of my actions ... the action must continually bear out the realization of existence. Therefore the act is the primary sensation ... Each line now is the actual experience with its own innate history. It does not illustrate - it is the sensation of its own realization (Twombly in Varnedoe 1996:27).

Dié daad, dié gebeurtenis, neem konkrete vorm aan in die merke en materie - merke wat na woorde neig en merke wat as materie bestaan. Deur fundamentele en antropologiese materiaal op so 'n nuwe wyse te verwerk en as 'n soort dialoog aan te bied waar materiaal vanaf die statiese, onervaarde en vormlose beweeg na 'n veranderde, tastbare vorm, skep Twombly 'n ruimte waar hierdie daad, aksie, beweging en verandering op die moontlikhede van *transformasie* dui, waaroor Demosthenes Davvetas as volg opmerk:

... his work is an act that touches the depths of the collective unconscious. It is a positive act, an act whose conception and composition hides a particular function: the desire to transform. It is a tool that makes the unseen seen (Davvetas 1987:24).

Met die hulp van Mallarmé redeneer Roland Barthes in sy essay 'The wisdom of art' (1988:179) dat die poëtiese juis op dié beginsel berus om die onsigbare sigbaar te laat verskyn of om dit op te roep wat nie teenwoordig is nie. Barthes verbind hierdie effek - waar die onsigbare sigbaar verskyn - met *satori* wat hy verduidelik as iets tussen verligting (*illumination*), ontwaking (*awakening*) en "a kind of mental jolt which allows one to gain access, beyond all the known intellectual ways, to ... a vacant truth, unconnected with all kinds of form or causality" (1988:175). Hierdie *satori* word voortgebring deur die sintuiglike visuele materie wat só transformeer dat dit lei tot 'n bepaalde sensasie of 'n effek

van spiritualiteit (Barthes 1988:174). Die poëtiese is dus geleë in die wyse waarop Twombly sy merke en materiale hanteer, soos Barthes weereens aantoon:

Twombly imposes his materials on us not as something which is going to serve some purpose, but as absolute matter, manifested in its glory ... The materials are the *materia prima*, as for the alchemists ... The demiurgic power of the painter is in this, that he makes the materials exist as matter ... (1988:166-167).

Twombly doen dit egter op so 'n wyse dat "a very faint sizzling of the surface ... in short the graphic events - are what allow the sheet of paper or the canvas to exist, to signify, to be possessed of *pleasure* (my kursivering) (Barthes 1988:180). Dit is hierdie materiële, poëtiese kwaliteite in die kunswerk wat transformasie van die gees moontlik maak. Om weereens Barthes se woorde te gebruik, Twombly verander die kunswerk in

... a stage where something is happening ... we look, we wait, we receive, we understand; and once the scene is finished and the painting removed, we remember: we are no longer what we were ... (1988:166).

Joseph Beuys

Op 'n heel ander wyse as by Twombly is die mitologiese ook van belang in die werk van Joseph Beuys, speel materiale 'n belangrike rol en gebruik Beuys doelbewus kuns as medium om sosiale en politieke transformasie te bewerkstellig. Deur lewe en kuns met mekaar te versoen - wat beslag vind in 'n *performance-aktivisme*¹⁹⁴ - het Joseph Beuys gepoog om verstarde sosiale strukture te verander. Hierdie strewe na 'n versoening van teenoorgesteldes - wat 'n dialektiese verhouding tussen kuns en wetenskap, natuur en tegnologie, die rasonale en die irrasionele en materialiteit en die mens se bewussyn insluit - spruit uit beide Beuys se persoonlike siektes en traumas en die kollektiewe identiteitskrisis wat Duitsland na die Tweede Wêreldoorlog ondervind het (Adriani, Konnertz & Thomas 1979:63;65). Volgens Beuys hou siekte - wat hy ook met chaos vereenselwig - nie slegs die potensiaal vir verandering in nie,

¹⁹⁴ Sien Caroline Tisdall se boek Joseph Beuys (1979) wat grotendeels oor Beuys se performance-aksies handel.

maar is dit eerstens 'n noodsaaklike voorafteestand vir verandering om te kan plaasvind:

Certainly incidents from the war produced an aftereffect on me, but something also had to die ... I had to fully reorganize myself constitutionally ... The initial stage was a totally exhausted state, which quickly turned into an orderly phase of renewal. The things inside me had to be totally transplanted; a physical change had to take place in me. Illnesses are almost always spiritual crises in life, in which old experiences and phases of thought are cast off in order to permit positive changes (Beuys in Adriani *et al.* 1979:56).

Enige skeiding wat tussen teenpole bestaan - van die fisiese skeiding wat deur die Berlynse muur veroorsaak is tot die onderskeie irrasionele en rasionele denkwyses¹⁹⁵ wat met Oos en Wes vereenselwig word - is deur Beuys beskou as 'n wond wat dus heling noodsaak:

Once again I should start with the wound ... the only way of overcoming all the surviving racist machinations, terrible sins, and indescribable darkness *without losing sight of them for even a moment* (my kursivering) (Beuys in Temkin & Rose 1993:12).

Volgens Joseph Beuys is die mens en die natuur, gees en materie, die fisiese en die psigiese, en bewussyn en onderbewussyn interverbinding. Dit is slegs deur die *Gesamtkunstwerk* (die totale kunswerk) waarin lewe en kuns vereenselwig word dat hierdie wond tot spirituele herstel (eerder as 'n materiële herstel) kan kom indien al hierdie teenoorgestelde pole en uiteenlopendhede in 'n dialektiek met mekaar kan versoen (Temkin & Rose 1993:12). Beuys doen dit deur die onmiddellike geskiedenis te omseil en die verlore of vergete mitologiese te betrek asof dit deel is van die pynlike hede waardeur hy die mens se bewussyn wil verskerp. Hy maak ook gebruik van eenvoudige alledaagse objekte en materiale, soos byvoorbeeld haasbloed, heuning, vet, byewas, dik olie en vilt. Beuys vereenselwig hierdie materiale met verandering, hitte en energieproduksie

¹⁹⁵ Beuys beskou rede as logiese, diskursiewe denke wat as enkele bewuste denkstappe uitloop op rasionele kennis ("thinking in quantity") en wat hy as 'n kristalbeginsel eng, stram en beperkend bevind. Hierteenoor is intuïsie ("thinking in quality") as 'n organiese beginsel 'n verbreding van hierdie beperkte vorm van dink - "the conquering of thinking in quantity with thinking in quality". Volgens Beuys is intuïsie 'n hoër vorm van denke en sluit hierdie organiese beginsel nie rasionele denke uit nie en wis dit ook nie rede uit nie, maar verbreed dit tot 'n sensitiewe dimensie wat met spiritualiteit skakel (Adriani 1979:144-145).

as metafore vir die kreatiewe prosesse wat hy met die innerlike prosesse van psigologiese en spirituele transformasie en heling verbind (Tisdall 1979:72).

Volgens Bernice Rose (1992:19) is Joseph Beuys se benadering tot en gebruik van teken grotendeels verantwoordelik vir die nuwe posisie wat teken in hedendaagse kunspraktyke inneem. Beuys gebruik teken in *performance* aktivisme (Fig. 80); monteer en raam tekeninge uit sketsboeke; teken op swartborde (Fig. 81) en beskou dit as 'n medium vir sosiale transformasie. Hierdie gebruik verskuif teken nie slegs vanuit die privaat omgewing na die publieke terrein nie, maar verander dit ook van 'n soort kantlyndisipline wat slegs vir voorafgaande studies gereserveer is tot 'n belangrike nuwe soort inter- en multidisziplinêre kunspraktyk - die *Gesamtkunstwerk* (Temkin & Rose 1993:27;28).

Teken is nie vir Beuys 'n geleentheid om harmoniese tekeninge te skep met die doel om aangenaam op die oog te wees nie, maar eerder 'n dinkvorm - 'n wyse van dink of 'n soort vorm van dink (Tisdall 1979:20). Dit is daardie produktiewe oomblik van ondersoek wanneer ervaring, herinnering, ideologie, teoretiese spekulاسie, dokumentasie, notasie, die werklikheid, die onwerklike en die irrasionele tasbare vorm aanneem in 'n beeld. Die beeld kan as die oorblyfsel of neerslag, as 'n relieke van daardie gedagtes gesien word (Adriani *et al.* 1979:54;68). Beuys sê:

Drawing is the first visible form in my works ... the first visible thing of the form of the thought, the changing point from the *invisible* powers to the visible thing ... It is not only a description of the thought ... You have also incorporated the *senses* ... the sense of balance, the sense of vision, the sense of audition, the sense of *touch*. And everything now comes together: the thought becomes modified by other creative strata within the anthropological entity, the *human being* ... And then the last, not least, the most important thing is that some transfer from the invisible to the visible ends with a sound, since the most important production of human beings is *language* ... (my kursivering) (Beuys in Temkin & Rose 1993:73).

Vir Beuys is teken dus verbind met taal en 'n wyse om versoening te bewerkstellig tussen verskillende vorms van bewusthede, soos wat daar tussen die verstand en die sintuiglike; rede en intuïsie; die rasionele en die irrasionele; die realiteit en die mistieke en die fisiese en die spirituele bestaan. Hierdie

poging lei Beuys tot die verwysing na ouer tradisies en mitologiese figure en kan onder andere gesien word in sy reeks figuurtekeninge van vroulike argetipes (Fig. 82) asook verskeie diere soos die by, die swaan en die takbok wat hy met die helende en mistieke kwaliteite van die natuur en die kosmos vereenselwig. Beuys se vroulike argetipes is 'n teken van beide die natuurlike en die spirituele wêreld; sy is die teenoorgestelde as van die intellek en kultuur; sy bewaar die skakel tussen die antieke gode en die gemeenskap; sy is die brug tussen die aardse en die bo-aardse en sy is *anima*, die vroulike personifikasie van die manlike onderbewussyn (Temkin & Rose 1993:29;31-34;77;85).

Beuys maak sy eksperimentering met onkonvensionele mediums en materiale ook van toepassing in sy tekeninge. Volgens Ann Temkin beklemtoon Beuys die organiese aspekte van die vrou juis deur sy gebruik van verskeie materiale wat wissel van potlood en waterverf tot die ysteroksied-oplossing waarna hy as *Beize* (Fig. 83) verwys - die Duitse woord vir beide vlek en korrosie. Sy manier om die papier te deurweek met die vlek van 'n vroulike vorm, transformeer die medium in 'n soort plaasvervanger vir of bestanddeel van die vrou (Temkin 1993:32).¹⁹⁶

Hierteenoor verskil sy latere reeks monumentale tekeninge in die digte en ondeursigtige *Braunkreuz*-medium (bruin kruis) (Fig. 84) wat duidelik die vorige melankoliese en introspektiewe blik met 'n bevestigende stem vervang. Beuys se gebruik van hierdie medium funksioneer op dieselfde wyse as die vet en vilt in sy ander werke - as 'n outobiografiese medium wat kuns en lewe versoen (Temkin & Rose 1993:37;38). "What I'm trying to do with this brown is to link up with the idea of substantiality - not so much in terms of painting, more in terms of forming, of *feeling* substances" (Beuys in Godfrey 1990:27).

Beuys se gebruik van dié medium en die naam - wat 'n konstellasie van terme oproep wat die spirituele, die wond en oorlog insluit - toon sy sensitiwiteit teenoor

¹⁹⁶ *Beize* stem ook ooreen met die haasbloed waarmee Beuys soms werk en produseer ryk, deurskynende kleure wat wissel van heuning tot 'n rooibruin (Temkin & Rose 1993:32).

taal en woordspel¹⁹⁷ waardeur hy in samehang met sy aksies, sy tekeninge, sy objekte en sy liggaam meersinnige verwysings skep wat op dubbelsinnighede berus. Beuys verskaf geen verduidelikings in sy werk nie, maar maak eerder die toeskouer bewus van 'n reeks ongewone en omvangryke verwysings wat 'n eng en beperkte opvatting aangaande denke, kennis, kuns en die lewe verbreed en transendeer. Dit is op hierdie wyse, volgens Rose, dat Beuys se tekeninge die boustene van sy allesomvattende "Social Sculpture" word (1992:19).

Sol LeWitt

Waar Joseph Beuys se tekeninge beskou kan word as die vleesgeworde woord wat na versoening streef, berus Sol LeWitt se werk op die spanning wat geskep word tussen die verbale en die visuele; tussen woord en beeld (Fig. 85) tussen die intellek en die hand; tussen die idee en die grafologiese merk van die kunstenaar; tussen die generatiewe konsep en die uiteindelijke sigbare resultate - waarna hy verwys as 'n sintaks (Rose 1978:35).

Sol LeWitt maak van die eenvoudigste en mees basiese elemente en beginsels gebruik om veelvoudige en komplekse sisteme te skep: lyn, teken en taal (Fig. 86). Hy gebruik geskrewe taal en verskaf instruksies vir die uitvoer daarvan op (gallery)mure (Fig. 87) wat onder andere as volg lui:

Ten thousand straight lines at random (LeWitt in Godfrey 1990:28).

Lines, not short, not straight, crossing and touching, drawn at random, using four colours (yellow, black, red and blue) uniformly dispersed with maximum density covering the entire surface of the wall (LeWitt in Godfrey 1990:28).

¹⁹⁷ Ann Temkin en Bernice Rose verduidelik die digte linguistiese en metaforiese assosiasies wat daar met die medium en woord *Braunkreuz* te verbind is: dit is die ekwivalent van *Deckfarbe* of *body colour* (*gouache*) wat beide na die bruin aarde as beskerming en bedekking (*decken*, om te bedek) en die liggaam as vleesgeworde gees (woord) of as baarmoeder, grot en graf verwys. Die woord, soos die kruis self, is 'n interseksie van twee onafhanklike elemente om 'n derde geheel te vorm (die kruis is 'n sentrale tema in Beuys se werk). Die woord speel met die Rooikruis - Rote-Kreuz, internasionale hulpdiens vir siekes en gewondes; Christian Rosenkreuz, die leier van 'n mistiese sekte gedurende die vyftiende eeu. Beuys bewerkstellig 'n komplekse transformasie deur roos en rooi met bruin te vervang - vroeë Christen tradisies vereenselwig die roos met Christus se bloed aan die kruis. Hierteenoor skep *Braunhemd* - die nie-amptelike naam vir Hitler se troepe - 'n dubbelsinnige spel. Ander assosiasies met die naam verwys na Die Ysterkruis - *Eisernes Kreuz*, 'n militêre medalje vir heldedade en huidige kenteken vir die *Bundeswehr* in 'n aangepaste vorm; *Hakenkreuz* - die swastika en *Gelbkreuz* - die Duitse term vir mosterdgas wat gedurende die Eerste Wêreldoorlog gebruik is (Temkin & Rose 1993:38;88).

Lines in four directions (horizontal, vertical, diagonal left, and diagonal right) covering the entire surface of the wall. Note: the lines are drawn with hard graphite (8H or 9H) as close together as possible (1/16" apart, approximately), and are straight (LeWitt in Rose 1978:32).

Volgens LeWitt gaan dit oor die idee wat die dissipline voorafgaan terwyl die uitvoering slegs "a perfunctory affair" is want, sê hy, "... the idea becomes a machine that makes the art" (LeWitt 1996:822).¹⁹⁸ Vir LeWitt is die vorm van die werk - wat hy as die "grammar" beskryf - van beperkte belang en kan dit nie sonder die interaksie van die idee funksioneer nie (LeWitt 1996:824). Deur die eenvoudige en reguit verbale instruksies wat nagevolg is om 'n tekening uit te voer, later as 'n etiket op die muur langs die werk te plaas, koppel LeWitt nie slegs woord met beeld, die intellek met die hand, en die voorafbepalende linguistiese met die visuele grammatika nie, maar is die konsep of idee inherent in hierdie visueel-verbale sintaks vervat.

If I do a wall drawing, I have to have the plan written on the wall or label because it aids the understanding of the idea. If I had just lines on the wall, no one would know that there are ten thousand lines within a certain space, so I have *two kinds of form* - the lines, and the explanation of the lines. Then there is the *idea*, which is always *unstated* (my kursivering) (LeWitt in Lippard 1978:24).

Ons sien dus hier dat die verbale en die visuele nou met mekaar verbind is en dat Sol LeWitt se werk juis op hierdie allegoriese struktuur berus waar die een teks deur die ander gelees word om 'n *derde betekenis* te skep.

Die aard van Sol LeWitt se werk suggereer op verskeie vlakke dat transformasie en die verspreiding van idees sowel as die generasie van nuwe idees inherent in sy werk vervat is. Transformasie vind plaas in die verwisseling van die tradisionele formaat van die papier met dié van die muur soos ons byvoorbeeld in *Circles* (Fig. 88 & Fig. 89) kan sien. Ons sien dit ook in die gebruik om een sisteem of vorm (verbaal) oor te skakel in 'n ander sisteem of vorm (visueel) en dan weer die twee sisteme in keersy of in teenstelling met mekaar te lees, sowel as die wyse waarop vermenigvuldiging en verdelings van die lyn as fragment in

¹⁹⁸ Dit is ook nie vir LeWitt van belang om self die tekeninge te voltooi nie en daarom maak hy dus van tekenaars gebruik om uitvoering aan sy verbale instruksies te kan gee. Soveel so dat Robert Rosenblum meen dat LeWitt se werk nie herken word aan die werklike fisiese uitvoering daarvan nie, maar eerder aan die konsep (1978:19).

die verskeie onbeperkte kombinasies en skakelings (Fig. 90) teweeggebring word. Lucy Lippard vergelyk hierdie soort transformasie met dié van musiek soos ons dit tussen die komposisie van die komponis en die uitvoerende interpretasie van die solis aantref.

... the transformative nature of LeWitt's art is not simply about generation, but also about continuous *regeneration* - the activity of permutation, rotation, mirroring, reversals and cross reversals, juxtaposition and superimposition. A vocabulary of shapes may be permuted to its finite limits within one medium, only to be resurrected in another through which new possibilities are revealed (my kursivering) (Lippard 1978:25).

Volgens Lippard lei hierdie transformasie tot "a multilevel experience" wat beide die intellek en die intuïsie betrek (1978:23;25), terwyl Robert Rosenblum aandui dat alhoewel Sol LeWitt se werk deurweek is met geometriese vorms, die serebrale en die verbale, dit nie weer tot woorde herleibaar is nie (1978:16). Vir Bernice Rose bewerkstellig LeWitt se letterlike transformasie wat begin met die lyn en die muur as fragment tot die gallery as werklike *publieke* omgewing,¹⁹⁹ uiteindelik 'n metaforiese transformasie -

... a space somewhere in the mind's eye ... A clue to differentiation, a new balance in which intuition in concert with rational ordering creates a *significant space* in which to recover our senses ... A *private space* for contemplation ... to see deeply (my kursivering) (Rose 1978:41).

Lucy Lippard (1978:26) skryf hierdie verandering toe aan die "energy buried in the neutral ("dead") form ... [that is] activated ("brought to life") by the idea". Hierdie energie word bewerkstellig deur die wisselwerking en interaksie tussen paradokse wat 'n konstellasie teenoorgesteldes betrek soos die verbale en die visuele; die rasonale en die intuïsie; die intellek en die organiese; die idee en grafologie; die emosievrye instruksies en beskrywing op die etiket en die

¹⁹⁹ LeWitt verbreed die vermenigvuldigingsbeginsel van die fragment verder in sy kunstenaarsboeke waardeur hy poog om sy werk op 'n goedkoop wyse so wyd as moontlik te versprei (sien Lippard 1978:27). Hierdeur dwing LeWitt die teenoorgestelde beginsels wat onder private en die publieke verstaan word tot 'n dubbelsinnige kontradiksie in sy werk: die publieke muur - waarvan die instruksies op verskeie mure deur verskeie individue met hul onderskeie privaat ervarings uitgevoer kan word - en die private boek - wat deur middel van reproduksie vermenigvuldig en onder die publiek versprei - wat elk weer 'n keersy tot die private en die intuitiewe ervaring stel.

sensuele merk van die hand; die private en die publieke; die verlede²⁰⁰ en die hede; die enkele fragment en die onbepaalde komplekse verdeling en vermenigvuldiging daarvan; die bestendigheid van die argitektuur en die tydelikheid van die tekening en, volgens Lawrence Alloway, die versoening tussen teken as sensuele tas en aanraking en teken as *disegno* - "the artist at his most rigorously intellectual ... drawing in its least discursive form: line [as] the gist, the core of art" (Alloway aangehaal deur Rose 1978:39;40). Bernice Rose meen dat hierdie dualistiese funksies - wat wissel tussen nadenke en die rasionele - juis tot die gebied van teken behoort (1978:41).

Samevatting

In die voorafgaande gedeelte is dit duidelik dat die kunstenaars onder bespreking teken gebruik as 'n onafhanklike modus waar die grense van hierdie eens duidelik afgebakende dissipline algaande verbreed of vervaag deur met ander dissiplines te vermeng in wat Bernice Rose 'n uitgebreide veld noem (1992:6). Hierdie interdissiplinêre veld stem ooreen met die intertekstuele ruimte waarna ek in Hoofstuk Twee van my ondersoek verwys. Teken neem op verskeie en uiteenlopende maniere 'n linguistiese struktuur aan wat 'n interaksie en dialektiek tussen die intellek en die psigologiese; die rasionele en die irrasionele; die verstand en die intuïsie en die ideogrammatiese en die outobiografiese merk vertoon. Hierdie jukstaposisie en wisselwerking tussen twee vlakke betrek 'n hele konstellasie teenstrydighede wat tussen die private en die publieke, die hede en die verlede 'n interspel tussen skrif, beeld en idee; taal, teken en materiaal bewerkstellig.

²⁰⁰ Bernice Rose (1976:76) vergelyk Sol LeWitt se muurtekeninge met die *sinopie* - die ondertekeninge van die Laat-Middeleeuse en Renaissance-fresko's - wat ook volgens 'n sisteem geteken is - waar die *netto* of rooster gebruik is om die tekening op die muur aan te bring: "The *sinopie* of frescoes have an affecting existence as fragments, totally and forever unfinished. Romanticism raised the fragmentary and the unfinished to the level of a cult; the ultimate fragment was the segment of a line - once again signatory and revealing. LeWitt's wall drawings are finished, but in relation to the art of the past they are fragments; they end where art was accustomed to begin."