

JUWELIERSKUNS EN TRANSFORMASIE

deur

INGE MARAIS

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



Visuele Kunste


Juweliersware Ontwerp

Studieleier: Lize van Robbroeck

MAART 2008

VERKLARING

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

Handtekening:  Datum: 4 Maart 2008

OPSOMMING

In hierdie tesis ondersoek ek my juwelierspraktyk as transformasieproses. Ek voer aan dat die bewerking van materiaal in alchemistiese terme beskryf kan word as 'n proses wat grootliks daarop gemik is om transformasie in die alchemis self te bewerkstellig. Hierdie stelling is van toepassing op juweliers wat die alchemistiese benadering tot materiaal bewerking op hul eie praktyk toepas. Ek demonstreer hierdie punt deur die ondersoek te verdeel in drie afdelings, naamlik transformasie van materiaal (wat ook transformasie van waarde behels), transformasie van betekenis, en uiteindelik die ritualistiese transformasieproses as transformatiewe element.

ABSTRACT

In this thesis I explore my jewellery practice as a transformative process. I suggest that the handling of material can be described in alchemistic terms as a process that is primarily aimed at the transformation of the alchemist him/herself. This view is applicable to jewellers who employ an alchemistic approach to their own practice. I will demonstrate this point by dividing my exploration into three sections, namely transformation of material (which also entails the transformation of value), transformation of meaning, and finally, the ritualistic process of transformation as a transformative element.

INHOUDSOPGAWE

Lys van illustrasies.....iv

INLEIDING.....1

HOOFSTUK 1: MATERIAAL, TRANSFORMASIE EN WAARDE.....6

1.1 Alchemie as onderliggende tema in my werk.....7

1.1.1 Alchemie volgens Jung.....9

2. Materiale in huidige juwelierskuns en die transformasie daarvan.....13

2.1 Keuse van materiale.....15

2.1.1 Assosiasies as motivering vir materiaalkeuses.....15

2.1.2 Ervaring as invloed op keuse van materiale.....18

2.1.2.1 Kleur beïnvloed keuse.....24

2.1.2.2 Materiaal se inherente kwaliteite beïnvloed keuse.....26

3. Transformasie van materiale.....29

3.1 Transformasie van die waarde van materiale.....31

3.1.1 Transformasie deur middel van die kombinerings van assosiasies.....32

3.1.2 Transformasie van waarde deur middel van arbeid.....34

4. Persepsie van waarde.....39

4.1 Ondermyning van persepsie deur waardebevestiging onmoontlik te maak.....40

4.1.1 Eindnota oor die materiaal gebruik vir *Die langste Romeinse ketting ooit*.....42

4.2 Ondermyning van die persepsie van waarde deur geringskatting.....43

4.3 Ondermyning van die persepsie van waarde deur die gek te skeer daarmee.....45

4.4 Persoonlike persepsie van waarde vir die produsent wanneer arbeid en produksiemetode in ag geneem word.....47

5.	Slot.....	49
----	-----------	----

HOOFSTUK 2: IKONOGRAFIE EN TRANSFORMASIE51

1.	Semiotiek en die studie van betekenis.....	52
----	--	----

2.	Panofsky se verduideliking van ikonografie.....	54
----	---	----

2.1	Toepassing van Barthes en Panofsky.....	56
-----	---	----

2.1.1	Ondersoek van betekenis in patroon.....	56
-------	---	----

3.	Die onstabiliteit van betekenis lei tot die potensiaal vir transformasie.....	61
----	---	----

3.1	Transformasie van simbole deur toe-eiening.....	62
-----	---	----

3.2	Transformasie deur metafoor.....	64
-----	----------------------------------	----

3.3	Motivering vir die gebruik van metafoor.....	69
-----	--	----

3.3.1	Die herkoms en teorie van metafoor.....	71
-------	---	----

3.3.2	Die toepassing van metafoor om betekenis deur die vermenging van simbole te verander.....	74
-------	---	----

3.3.2.1	Die herkoms van die paternoster as verduideliking van my toepassing daarvan	75
---------	--	----

3.3.2.2	Die herkenbaarheid van die paternoster tydens die toe-eiening daarvan.....	78
---------	--	----

3.3.2.3	Persoonlike weergawe van die paternoster: die toe-eiening van ‘n simbool en die skepping van persoonlike metafoor.....	80
---------	---	----

4.	Slot.....	85
----	-----------	----

HOOFSTUK 3: PROSES EN TRANSFORMASIE.....87

1.	Die transformasieproses as ‘n tema in alchemie.....	87
----	---	----

2.	Identifisering van aspekte van proses as transformerende faktor.....	90
----	--	----

2.1	Proses en die behoefte aan struktuur.....	91
-----	---	----

3.	‘n Onderzoek van wat transformasie moontlik maak en hoe dit gebeur.....	98
3.1	Geloof in proses as transformasie.....	99
3.2	Transformasie van persepsie deur middel van refleksiwiteit.....	100
3.2.1	Transformasie van persepsie deur die transformasie van voorkoms.....	103
3.3	Die transformasieproses – hoe gebeur dit werklik?.....	106
3.3.1	Transformasie op biologiese vlak.....	109
4.	Transformasie vind plaas onder geskikte omstandighede: liminale fase.....	110
4.1	Skep van liminale ruimte.....	111
4.2	Tyd en siklusse in die liminale ruimte.....	113
5.	Slot.....	118
	SAMEVATTING.....	119
	BIBLIOGRAFIE.....	120

LYS VAN ILLUSTRASIES

- Fig 1a. Inge Marais, *Josie se Borsspeld* (2005) [borsspeld]. Seep, hoenderbeen, papier, asetaat, kleefband, koper met emalje, sterling silwer, 7 x 2 x 1,5 cm.
- Fig 1b. Inge Marais, *Josie se Borsspeld* (2005) [borsspeld, ander aansig]. Seep, hoenderbeen, papier, asetaat, kleefband, koper met emalje, sterling silwer, 7 x 2 x 1,5 cm.
- Fig 2a. Ted Noten, *Princess* (1994) [halssnoer]. Muis, pêrels, epoksihars, 8 x 6 x 4 cm. (Staal 2006:5).
- Fig 2b. Ted Noten, *Princess* (1994) [halssnoer, by 'n model]. Muis, pêrels, epoksihars, 8 x 6 x 4 cm. (Staal 2006:7).
- Fig 3a. Inge Marais, *Beenaf*. (2005). Juwelierswas, 1 x 1,5 x 2 cm.
- Fig 3b. Inge Marais, *Lama* (2005). Juwelierswas, 1 x 2 x 2,5 cm.
- Fig 3c. Inge Marais, "*Jammer Lama*" (2005). Brons. 1 x 2 x 2,5 cm.
- Fig 4a. Inge Marais, *Captain Ganeway* (2006). Vis, formalien, consol bottel, 9,5 x 4 x 4 cm.
- Fig 4b. Inge Marais, *Kakkerlakman* (2005). Klei, ysterdraad, kakkerlakvlerke, consol bottel, 9,5 x 4 x 4 cm.
- Fig 4c. Inge Marais, *Al die goggas in my werkswinkel* (2006 -). Verskeie insekte, 9,5 x 4 x 4 cm.
- Fig 4d. Inge Marais, *Mot in segmente* (2006). Mot, asetaat en kleefband, 1,2 x 1,2 x 3,6 mm.
- Fig 4e. Inge Marais, *Spinnekoppatroon* (2006). Spinnekop en kunshars, 5 x 4 x 1 cm.
- Fig 5a. Inge Marais, *Hartseer* (2005) [borsspeld, horisontale aansig]. Kriek, papier, asetaat, koper met emalje, fyn en sterling silwer, 7 x 2 x 1,5 cm.
- Fig 5b. Inge Marais, *Hartseer* (2005) [borsspeld, vertikale aansig]. Kriek, papier, asetaat, koper met emalje, fyn en sterling silwer, 7 x 2 x 1,5 cm.
- Fig 6a. Inge Marais, *Blokkie met wit hartjie* (2004 -). Klei en asetaat, 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 6b. Inge Marais, *Blokkie met ligte pienk hartjie* (2004 -). Klei en asetaat, 12 x 12 x 12 mm.

- Fig 6c. Inge Marais, *Blokkie met donker pienk hartjie* (2004 -). Klei en asetaat, 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 6d. Inge Marais, *Blokkie met rooi hartjie* (2004 -). Klei en asetaat, 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 6e. Inge Marais, *Blokkie met swart hartjie* (2004 -). Klei en asetaat, 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 7. Inge Marais, *Papier blokkies* (2004). Consol bottel, papier en kleefband, 30 x 17 x 17 cm.
- Fig 8. Inge Marais, *Asetaat blokkies* (2004 -). Consol bottel, asetaat, gemengde media, bottel: 10 x 10 x 20 cm, blokkies: 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 9a. Inge Marais, *Perdeby* (2005) [borsspeld, horisontale aansig]. Perdeby, asetaat, koper met emalje, sterling silwer, 7 x 2 x 1,5 cm.
- Fig 9b. Inge Marais, *Perdeby* (2005) [borsspeld, vertikale aansig]. Perdeby, asetaat, koper met emalje, sterling silwer, 7 x 2 x 1,5 cm.
- Fig 10. Julia de Ville, *Mouse* (2004) [borsspeld]. Muis, sterling silwer, natuurlike smarag, 13 x 5 x 3 cm.
(De Ville. 2007: www.discemori.com).
- Fig 11. Julia de Ville, *Wax eye* (2006) [borsspeld]. Voël, diamant, sterling silwer, 7 x 5 x 2 cm.
(De Ville. 2007: www.discemori.com).
- Fig 12. Paul Edmunds, *Fan* (2006 - 2007) .Geïsoleerde draad. 130 x 120 cm,
(Bussy 2007:38)
- Fig 13. Angela Tölken, *Untitled # 1. Weaving series* (2005) [hanger]. Sterling silwer, draad: Ø 58,90 mm; koepel:10,8 x 10,8 mm.
(Kunstenaar se eie foto).
- Fig 14. Angela Tölken, *Untitled # 4. Weaving series* (2005) [hanger]. Sterling silwer, draad: Ø 64,75 mm; koepel: 9,85 x 9,85 mm.
(Kunstenaar se eie foto).
- Fig 15. Angela Tölken, *Untitled # 6. Weaving series* (2005) [hanger]. Sterling silwer, draad: Ø: 33,45 mm; Koepel: 9,61 x 9,61 mm.
(Kunstenaar se eie foto)

- Fig 16. Inge Marais, *Langste Romeinse ketting ooit* (2005 -) [halssnoer]. Fyn silwer, xm.
- Fig 17. Ruudt Peters, *Leukosis* uit *Lapis* reeks (1997) [halssnoer]. 18 karat goud, stallagtiet, bergkristal, koraal, aragoniet, 122 x 48 x 66 mm. (Peters 1997: katalogus sonder bladsy nommers).
- Fig 18. Ruudt Peters, *Iosis 20* (2003) [hanger] Silwer, sy, polieëster, 60 x 60 x 75 mm. (Schmuck 2005:9).
- Fig 19. Ted Noten, *Silver Dinner* (2000) [borsspelde]. Fyn silwer, verskeie groottes. (Staal 2006:41).
- Fig 20. Ted Noten, *The Smit collection* (2001) [borsspelde]. Mercedes-Benz, E klas 210, verskeie groottes. (Staal 2006:57).
- Fig 21a. Inge Marais, *Daar is 'n gat in my hart* (2006) [hanger]. Geoksideerde silwer, koper met emalje, 15 x 15 x 70 mm.
- Fig 21b. Inge Marais, *Ongetiteld* (2006) [hanger]. Silwer, koper met emalje, 15 x 15 x 70 mm.
- Fig 21c. Inge Marais, *925* (2006) [hanger]. Silwer, koper met emalje, kunshars, 15 x 15 x 70 mm.
- Fig 21d. Inge Marais, *Ongetiteld* (2006) [hanger]. Silwer, koper met emalje, 15 x 15 x 70 mm.
- Fig 21e. Inge Marais, *Daar is 'n gat in my hart* (2006) [hanger]. Silwer, koper met emalje, 15 x 15 x 70 mm.
- Fig 22a. Inge Marais, *Daar is 'n gat in my hart 2* (2007) [kitsborsspeld]. Papier, staal, 25 x 25mm.
- Fig 22b. Inge Marais, *Ongetiteld 2* (2007) [kitsborsspeld]. Papier, staal, 25 x 25mm.
- Fig 22c. Inge Marais, *925 2* (2007) [kitsborsspeld]. Papier, staal, 25 x 25mm.
- Fig 22d. Inge Marais *Ongetiteld 2* (2007) [kitsborsspeld]. Papier, staal, 25 x 25mm.
- Fig 22e. Inge Marais, *Daar is 'n gat in my hart 2* (2007) [kitsborsspeld]. Papier, staal, 25 x 25 mm.
- Fig 23a. Inge Marais, *Koper Ketting* (2005) [halssnoer, detail] Koper, 2 x 0,5 cm.

- Fig 23b. Inge Marais, *Koper Ketting* (2005) [halssnoer, herhaling van detail]. Koper, 2 x X cm.
- Fig 24a. Inge Marais, *Blokkie met hare* (2004 -). Asetaat, kleefband en hare, 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 24b. Inge Marais, *Blokkie met beertjie* (2004 -). Asetaat, kleefband, koper met emalje, 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 24c. Inge Marais, *Blokkie met geraamte* (2004 -). Asetaat, kleefband en blaar, 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 24d. Inge Marais, *Blokkie met ontkenning* (2004 -). Asetaat, kleefband en papier, 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 24e. Inge Marais, *Blokkie met ou herhinnering* (2004 -). Asetaat, kleefband en foto, 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 24f. Inge Marais, *Blokkie met boegoe* (2004 -). Asetaat, kleefband en boegoe, 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 24g. Inge Marais, *Blokkie met kennis* (2004 -). Asetaat, kleefband en papier, 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 24h. Inge Marais, *Blokkie met my gelukkige hart* (2004 -). Asetaat, kleefband, hare en klei, 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 24i. Inge Marais, *Blokkie met torretjie* (2004 -). Asetaat, kleefband en torretjie, 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 24j. Inge Marais, *Blokkie met hare* (2004 -). Asetaat, kleefband en hare, 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 24k. Inge Marais, *Blokkie met teenstrydigheid* (2004 -). Asetaat, kleefband, klei en garing, 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 24l. Inge Marais, *Blokkie met die kaart na Tygerberg Hospitaal* (2004 -). Asetaat, kleefband en papier, 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 24m. Inge Marais, *Blokkie met onderdrukking* (2004 -). Asetaat, kleefband, farmaseutiese pil in verpakking, 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 24n. Inge Marais, *Blokkie met Jesus* (2004 -). Asetaat, kleefband en papier, 12 x 12 x 12 mm.

- Fig 24o. Inge Marais, *Blokkie met Phoebe* (2004 -). Asetaat, kleefband en papier, 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 24p. Inge Marais, *Blokkie met dele van myself* (2004 -). Asetaat, kleefband en naelknipsels, 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 24q. Inge Marais, *Blokkie met die ou kunsgebou* (2004 -). Asetaat, kleefband en rubber pyp, 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 24r. Inge Marais, *Blokkie met 'n stukkie van die beste tyd van my lewe* (2004 -). Asetaat, kleefband en foto, 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 24s. Inge Marais, *Blokkie met moederliefde* (2004 -). Asetaat, kleefband en garing, 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 24t. Inge Marais, *Blokkie met beheer* (2004 -). Asetaat, kleefband en sigaret. 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 24u. Inge Marais, *Blokkie met vryheid* (2004 -). Asetaat, kleefband en plastiek, 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 24v. Inge Marais, *Blokkie met reinheid* (2004 -). Asetaat, kleefband en seep, 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 24w. Inge Marais, *Blokkie met 'n idee* (2004 -). Asetaat, kleefband en papier, 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 24x. Inge Marais, *Blokkie met die optimistiese/skeptiese hartjie mannetjie* (2004 -). Asetaat, kleefband, seep en yster, 12 x 12 x 12 mm.
- Fig 25a. Inge Marais, *Goed dankie en met jou?* (2005) [armband]. Asetaat, koper, 1 x 15 cm.
- Fig 25a. Inge Marais, *Goed dankie en met jou?* (2005) [armband aan die arm]. Asetaat en koper, 1 x 15 cm.
- Fig 26a. Inge Marais, *Hartkrisis-oorlewende* (2005). Fotos: 10 x 7 cm elk.
- Fig 26a. Inge Marais, *Hartkrisis-oorlewende* (2005) [borspeld]. Bottel, koper met emalje, staal, hartjie: 9,5 x 4 x 4 cm.
- Fig 27a. Inge Marais, *Pil-Paternoster* (2005) [halssnoer]. Farmaseutiese pil, kunshars, sterling silwer, koord, 45 x 10 x 1 cm.

- Fig 27 b. Anoniem, *Paternoster diagram* (Geen datum). Diagram, medium en formaat nie aangegee nie.
(Anoniem 2007: www.domestic-church.com/.../pray_rosary.htm)
- Fig 27c. Annoniem, *Minerva* (2007). Farmaseutiese pille, 8 x 6 cm.
- Fig. 28a. Joseph Jasstrow, *Duck – Rabbit*, (1899). Medium en formaat nie aangegee nie.
(Kihlstrom 2004: socrates.berkeley.edu/~kihlstrm/JastrowDuck.htm).
- Fig 28b. Walter Ehrenstein, *Duck – Rabbit* (1930). Medium en formaat nie aangegee,
(Kihlstrom 2004: socrates.berkeley.edu/~kihlstrm/JastrowDuck.htm).
- Fig 29. Annoniem, *How tot pray the rosary* (2007). Medium en dimensies nie aangegee nie,
(*Office of Catholic youth*: www.ocytoronto.org/Resources/rosary.htm).
- Fig 30. St Mary Hoërskool in Annapolis se studente, *Ranger Roseries* (Geen datum). Valsskerm koord, glaskrale, Dimensies onbekend.
(Matysek 2007: www.rosaryworkshop.com/SERVICEcordRosaries.html).
- Fig 31. Lottie, *Stella Maris* (2007). Varswater pêrels, Sterling silwer, pêrels: 7 x 8 mm
(Lottie 2007: www.magnificatrosaries.com/).
- Fig 32a. Inge Marais, *Jesus-Paternoster* (2006) [halssnoer]. Hout, sterling silwer, papier, kunshars, 45 x 5 x 0,5 cm.
- Fig 32b. Inge Marais, *Jesus-Paternoster* (2006) [halssnoer detail]. Hout, sterling silwer, papier, kunshars, 45 x 5 x 0,5 cm.
- Fig 33a. Annoniem, *American housewife* (2004). Dimensies en medium nie aangegee.
(www.makingthemodernworld.org.uk/.../?scene=2).
- Fig 33b. Annoniem, *Sisyphus* (2004). Dimensies en medium nie aangegee.
(www.mythweb.com/encyc/entries/sisyphus.html).
- Fig 33c. Inge Marais, *Oefen tannie* (2006) [halssnoer]. Papier, kunshars, glas, sterling silwer, sykoord, 30 x 2 x 0,5 cm.
- Fig 34. Annoniem, *Sulpher as sun and Mercurias as moon bringing the river of 'eternal' water* (1718). Medium en formaat nie aangegee.
(Jung 1968:360).
- Fig 35. Michaël Maier. *The dragon devouring his tail* (Geen datum). Medium en formaat nie aangegee nie.
(Eliade 1978:77).

- Fig 36. Ralph Ortiz, *Destruction theatre* (1969). Videostill van 'n opvoering. Los Angeles, Gennaio.
(2007:<http://web.tiscali.it/settanta7/avanguardie%20teatrati.htm>).
- Fig 37a. Inge Marais, *Ek is kwaad* (2004 -2005). Koper, 3 x 3 cm.
- Fig 37b. Inge Marais, *Fester, Fester, Fester* (2004 -2005). Koper en klei, 3 x 3 cm.
- Fig 37c. Inge Marais, *Ongetiteld* (2004 -2005). Koper, 3 x 3 cm.
- Fig 37d. Inge Marais, *Ongetiteld* (2004 -2005). Koper en klei, 3 x 3 cm.
- Fig 38. Gordon Matta-Clark, *Day's end* (1975). Foto van gebeurtenis, Dok 52, Gansevoort en West straat, New York.
(Lee 2000:129).
- Fig 39. Pierre Fouché, *The distance between us III* (2006). Katoenkoord, pen, podlood, merkerpen, 105 x 107 cm.
(Gurney 2007: 58).
- Fig 40. Ana Mendieta, *Untitled (Facial hair transplants)* (1972). Foto, formaat nie aangegee nie.
(www.rebornhome.com/Artplayermagazine.com).
- Fig 41. Tom Friedman, *Artist's studio in Graduate school* (1989). Foto van Tom Friedman en Lois Friedman by die Universiteit van Illinois in Chicago.
(Hainley 2001:9).
- Fig 42a. Inge Marais, *Kettingpantsering* (2004) [halssnoer]. Sterling silwer, 100 x 10cm.
- Fig 42b. Inge Marais, *Kettingpantsering* (2004) [halssnoer, ander aansig]. Sterling silwer, 100 x 10 cm
- Fig 43a. Inge Marais, *Ongetiteld: ontwikkeling van Pil-Paternoster* (2005) Sterling silwer, skywe: Ø 9 mm.
- Fig 43b. Inge Marais, *Ongetiteld: ontwikkeling van Pil-Paternoster* (2005). Sterling silwer, koepels: Ø 8 mm.
- Fig 43c. Inge Marais, *Ongetiteld: ontwikkeling van Pil-Paternoster* (2005). Sterling silwer, koepels: Ø 8 mm.
- Fig 43d. Inge Marais, *Ongetiteld: ontwikkeling van Pil-Paternoster* (2005). Silwer, krale: Ø 8 mm.

- Fig 43e. Inge Marais, *Ongetiteld: ontwikkeling van Pil-Paternoster* (2005). Sterling silwer, krale: Ø 8 mm.
- Fig 43f. Inge Marais, *Ongetiteld: ontwikkeling van Pil-Paternoster* (2005). Sterling silwer, krale Ø 8 mm.
- Fig 43g. Inge Marais, *Ongetiteld: ontwikkeling van Pil-Paternoster* (2005). Sterling silwer, krale Ø 8 mm.
- Fig 43h. Inge Marais, *Ongetiteld: ontwikkeling van Pil-Paternoster* (2005). Sterling silwer, krale: Ø 8 mm.
- Fig 43i. Inge Marais, *Ongetiteld: ontwikkeling van Pil-Paternoster* (2005). Sterling silwer en farmaseutiese pil, krale: Ø 8 mm.
- Fig 43j. Inge Marais, *Ongetiteld: ontwikkeling van Pil-Paternoster* (2005). Sterling silwer, farmaseutiese pil, en kunshars, krale: Ø 8 mm.
- Fig 43k. Inge Marais, *Ongetiteld: ontwikkeling van Pil-Paternoster* (2005). Sterling silwer, farmaseutiese pil, kunshars en sykoord, krale: Ø 8 mm.
- Fig 43l. Inge Marais, *Ongetiteld: ontwikkeling van Pil-Paternoster* (2005)[detail]. Sterling silwer, farmaseutiese pil, kunshars en sykoord, krale: Ø 8 mm, halssnoer: 45 x 10 x 1 cm.

INLEIDING

My doel met die skryf van hierdie tesis is om die insigte oor te dra wat ek deur my werkprosesse opdoen. Die objekte wat geproduseer is en die proses waardeur hulle bereik word, is dus die fokus van die teoretiese komponent van die navorsing vir hierdie Meestersgraad in Beeldende Kunste.

Dié ondersoek kyk na transformasie in juwelierskuns. Transformasie is dikwels 'n faktor in juwelierskuns, hetsy bewustelik of nie, onderliggend of intensioneel. Die proses van juweelmaak en die inhoud van die produk is transformatief van aard, op materiële en spirituele vlak. My doel is om die kompleksiteit en ryk simboliese en metaforiese aard van transformasie in my eie en ander se juwelierskuns en kunsobjekte te ondersoek en toe te lig.

Ek sal deurgaans na my eie juwelierswerk as voorbeeld verwys, maar sal ook verder kyk na 'n wye verskeidenheid voorbeelde uit ander kulture en kunsdissiplines ter ondersteuning van my polemieë. Ek sal veral na Ted Noton en Ruudt Peters se juwelierskuns verwys omdat hulle werk pertinent op transformasie sinspeel en dus 'n groot invloed op my eie praktyk gehad het.

In die gees van postmodernistiese self-refleksiwiteit sal hierdie ondersoek sterk gegrond wees in persoonlike ervaring, observasie en opinie wat 'n onvermydelike outobiografiese eienskap aan die tesis verleen. Die hoofstukke is intertekstueel en dus nou samehangend. Gereelde kruisverwysing tussen hoofstukke kan dus verwag word. Die hoofstukke is as volg uitgelê:

In Hoofstuk 1 ondersoek ek alchemie as metafoer ter verduideliking van my benadering tot my werk. Jung (in Hyde & McGuinness 2004:130) lê klem op die spirituele waarde van die alchemiese soeke na goud: "It is likely that the alchemist's aim was not to produce real material gold but 'philosophical' gold. They were concerned not only with the transformation of inanimate matter but with their own spiritual transformation." Alchemie is dus met beide spirituele transformasie en materiële transformasie behep – 'n tema wat my inspireer en my juwelierskuns motiveer. In dié hoofstuk word daar verder gekyk na materiale in die juweliersgenre

en hoe waarde daaraan geheg word. Na aanleiding van die teorie van alchemie, wat oorspronklik blyk 'n strewe te gewees het om waardelose materiale in waardevolle goud om te sit, maar uiteindelik 'n strewe geword het na spirituele transformasie, bereik ek die gevolgtrekking dat die waarde van 'n objek gebaseer is op die mens se persoonlike en kollektiewe ervaring van die objek.

Die metaforiese werking van materiaal wat ter sprake is in die bespreking van alchemie word verder ondersoek in Hoofstuk 2, ten opsigte van ikonografie. In hierdie hoofstuk word gekyk na die inhoudelike aspekte van my juwelierskuns, met verwysing, waar nodig, na die werk van ander juweliers en kunstenaars. Dié hoofstuk is dus 'n studie van ikonografie: "Iconography is that branch of history of art which concerns itself with the subject matter or meaning of works of art, as opposed to their form" (Panofsky 1955:51). In hierdie ondersoek na ikonografie word die inhoudelike betekenis van materiale ook ondersoek, aangesien materiale dwarsdeur die geskiedenis van juwelierskuns ikonografiese betekenis gehad het.

In my juwelierswerke maak ek gebruik van simbole, vorms en tekens wat reeds deur eeue heen sekere ikonografiese betekenis geakkumuleer het. Die rede hoekom ek dikwels van reeds gevestigde simbole en tekens gebruik maak, is omdat ek glo dat 'n teken reeds gevestig en herkenbaar moet wees voor dit gemanipuleer en kreatief omvorm kan word. My gebruik en herskepping van die paternoster, wat reeds deur eeue heen in verskeie godsdienste met spirituele betekenis gelaai is, dien as voorbeeld hiervan. Aangesien transformasie die kern van my juwelierskuns vorm, is godsdiens en spiritualiteit implisiet ter sprake in my ikonografie.

In Hoofstuk 3 kyk ek na proses en transformasie, en spesifiek na die proses van transformasie as ritueel. Ek beskou die bewerking en verwerking van materiaal as 'n ritueel waartydens transformasie in die bewerker plaasvind. In dié verband kyk ek na siklusse: siklusse van skepping en siklusse van die lewe. Hierdie bespreking van siklusse bring weer die kwessie van materiale na vore. Soos Gruner (2006:15) ook noem:

A conceptual artwork draws in references from the materials used and the context in which they are used, such as social or personal activities, mundane rituals, cultural or religious ceremonies, and directs the spectator so he/she can grapple for pointers with which to identify.

Ten slotte is dit nodig om 'n terminologiese kwessie uit te klaar. Die term 'juwelier' word algemeen gebruik om te verwys na 'n goudsmid, of enige persoon wat juweliersware vervaardig – hetsy per hand, kommersieel of massavervaardig. In hierdie tesis gebruik ek die term kunswelers om te verwys na juweliers soos ekself wat handvervaardigde juweliersstukke as kunswerke eerder as vir kommersiële gewin produseer.

Die gebruik van die terme en gepaardgaande konsepte van 'metafoor' en 'simbool' kom deur die loop van die teks, veral in Hoofstuk 2, gereeld na vore. Hoewel die terme duidelike verskille het, is daar egter ook baie ooreenkomste in hulle betekenis. Beide stel iets anders voor as wat dit self is. Dit is te wyte aan hierdie ooreenkomstigheid dat die terme 'metafoor' en 'simbool' mekaar soms geredelik afwissel of vervang. Met die oog op duidelikheid wil ek die definisies van die terme hier weergee. Metafoor word in die *Dictionary of concepts in literary criticism and theory* (Harris 1992:222) soos volg gedefinieer:

1. The rhetorical device of giving something a name that belongs to another thing for the purposes of emphasis or ornament.
2. A trope in which one thing is referred to in terms of another in a way semantically inappropriate, and in which the inappropriateness triggers a meaning not derivable from semantics (that is, dictionary sense) alone.

In my opinie skep metafoor nuwe simbole deur 'ou' simbole te herrangskik of te herkontekstualiseer. Harris (1992:398) se definisie van 'simbool' beskryf dit ook as iets wat staan vir iets anders:

1. Broadly, anything that, through convention, resemblance, or association, is recognised as representing or standing for a second thing.
2. Language presenting images that evoke, and perhaps give insight into, that which cannot

be directly perceived, such as spiritual truths, transcendent patterns or, or things-in-themselves.

Ek is bewus van die verskille, maar die duidelike ooreenkomste, soos gemeld in die definisies, word aangevoer as legitimasie vir die afwisseling van die terme.

Vir my ondersoek van alchemie was Jung my hoof bron van inligting. Jung kyk na alchemie uit 'n psigoanalitiese hoek deur te wys hoe die simbole in alchemie soortgelyk is aan argetipiese droombeelde. Volgens Hyde en McGuinness (2004:129): “He was the first to make alchemy psychologically accessible to the 20th century by showing how alchemical symbols were similar to archetypal dream images.”

Eliade (1978) se antropologiese inslag lig my grotendeels in oor die herkoms van alchemie. Daardeur word dit vir my duidelik dat alchemie nou verbind is met metaalwerk en dus verder van toepassing is op my praktiese werk, wat met dieselfde houding teenoor materiaal as dié van die alchemis aangepak word. Haeffner (1994) se *Dictionary of Alchemy* verleen 'n koherente oorsig van konsepte in alchemie en wys ook raakpunte tussen alchemie en ander praktyke uit.

Wanneer ek my benadering tot materiaal vergelyk met dié van die alchemis, verleen Ted Noten en Ruudt Peters se kontemporêre kontekstualisering van materiaalgebruik in die kunsjuweliersgenre addisionele voorbeelde. Dié kunstenaars/kunsjuweliers se benadering tot materiale is ook alchemisties van aard.

Wanneer ek in Hoofstuk 2 begin fokus op die inhoud van materiaal en objekte, verleen Mitchell se *Iconology* (1986) die poststrukturelistiese inslag wat lei tot my bevraagtekening van die bepaalbaarheid van betekenis. In die lig van onvasgestelde betekenis wat ook onderworpe is aan interpretasie maak Barthes (1977) mens attent op die feit dat die konteks en bedoeling waarmee 'n teken geskep is die betekenis en interpretasie daarvan sal beïnvloed.

Panofsky (1955) beskryf ikonografie as die tak van kunsgeskiedenis wat gemoeid is met die interpretasie van die inhoud van objekte bo en behalwe hulle vorm. Sy

beklemtone van die noodsaaklikheid vir vorige blootstelling aan enige betrokke betekenisstelsel beïnvloed my benadering tot die interpretasie van my eie werk.

Gerhart en Russel (1984) se oorsig van die teorie van die metafoor (in *Metaphoric process. The creation of scientific and religious understanding*) wys daarop dat metafoor toegepas kan word vir die interpretasie van betekenis asook die skepping van nuwe betekenis. Scheffler (1977) se *Symbolic worlds* verskaf 'n omvattende oorsig van die toepassing van metafoor as 'n hulpmiddel vir die interpretasie en herinterpretasie van betekenis.

My benadering tot die ondersoek van ritueel en transformerende opvoerings in Hoofstuk 3 word grootliks ingelig deur Victor Turner (1988), gerespekteerde antropoloog en skrywer van onder andere *The anthropology of performance*. Dwarsdeur sy loopbaan het hy ritueel as sosiale proses benader, veral teenwoordig in die manier waarop mense krisisse oplos (Turner 1988:7). Dit is in terme van hierdie benadering wat ek transformerende opvoerings in my eie praktiese werk en dié van ander kunstenaars ondersoek. Buiten Turner maak ek ook staat op Schechner (1988) en Schechner en Appel (1990) se antropologiese uiteensetting van ritueel in die genre van opvoering ter verduideliking van die transformasieproses.

Mauss (1972) se opmerkings oor ritueel as 'n integrale deel van die magiese¹ en van godsdiens lei tot my opvatting van godsdiens, wetenskap en alchemie as soortgelyk in die sin dat al hierdie praktiese gebruik maak van opvoerings (*performance*) om transformasie mee te bring. Merleau-Ponty (in Crowther 1993) maak dit ook duidelik dat die transformasie van persepsie deel vorm van 'n effektiewe transformasieproses.

Tydens die skryf van hierdie tesis het ek 'n daadwerklike poging aangewend om internetbronne so ver moontlik te vermy. Internetbronne was egter telkens die enigste bron van inligting wat beskikbaar was oor kontemporêre juwelierskuns en 'n paar ander onderwerpe. Internetbronne het ook dikwels visuele voorstellings aan my voorsien.

¹ Die Tafelberg Tweekalige Woordeboek se vertaling van 'magic' as toorkuns, heksery of goëlerie is onvoldoende. Ek gebruik dus die term 'magies'. Ten spyte van die Anglisistiese aard van die woord pas dit beter by my gebruik en bedoelde betekenis daarvan as 'toorkuns' (*Tafelberg Tweekalige Woordeboek* 1984, s.v. 'magic').

HOOFSTUK 1

MATERIAAL, TRANSFORMASIE EN WAARDE

In hierdie hoofstuk ondersoek ek die transformasie van materiaal aan die hand van alchemie. Hier kom ek tot die gevolgtrekking dat die transformasie van materiaal plaasvind in wisselwerking met die materiaalbewerker, met ander woorde die materiaalbewerker ondergaan óók transformasie. Daar word vlugtig gekyk na houdings teenoor materiale in kunsjuweliersware en ek kom tot die gevolgtrekking dat enige materiaal aanvaarbaar is mits dit gepas is vir die ikonografiese boodskap van die projek. Dit lei tot die vraag: hoe bepaal 'n mens waarde? Deur die loop van die hoofstuk kom dit na vore dat kombinasies van materiale betekenis beïnvloed en waarde en betekenis sodoende as't ware getransformeer word. In dié verband word die effek van die veelvuldigheid van assosiasies wat met die kombinerings van materiale gepaard gaan ook ondersoek.

Die rede hoekom die BA Beeldende Kunste, Juweliersontwerp en Metaaltegniek-kursus my aangetrek het, was omdat dit my die geleentheid gebied het om met metaal te werk. Aangetrokkenheid tot sekere materiale was dus genoeg om een van my grootste lewensbesluite te bepaal. Hieruit kan mens aflei dat materiale (soos goud of silwer) die mag het om mense te beïnvloed. Ek glo in hierdie mistieke mag en het respek daarvoor. Nuuskierigheid rondom hierdie mag spoor my aan om met metaal en ander materiale in wisselwerking te tree. 'Wisselwerking' kan ook verwoord word as 'op mekaar reageer'; 'aksie – reaksie' word ook genoem (*Tafelberg Tweetalige Woordeboek* 1984, s.v. 'wisselwerking'). Hierdie idee van wisselwerking is van primêre belang in my bespreking van materiaal. Ek wil wegdoen met die idee dat die persoon wat die materiaal bewerk in totale beheer is en dat slegs die materiaal transformasie ondergaan. Ek wil voorstel dat daar in die proses waartydens die persoon materiaal manipuleer en transformeer 'n wisselwerking aan die gang is, 'n herhalende proses van aksie en reaksie, wat ook transformasie in die bewerker² van die materiaal teweegbring.

² Voortaan word 'bewerker' gebruik om die persoon te beskryf wat interaksie met materiaal het.

Ek word dikwels aangespoor deur 'n hunkering na iets wat meer spiritueel en mistiek is. Ek is geneig om gelowe en 'bygelowe' rondom my praktyk en materiale te skep, te kultiveer en te ontwikkel. Hierom dan my belangstelling in dinge wat bonatuurlik van aard voorkom. Daar moet bygesê word dat my gebruik van die term 'bygeloof' nie negatiewe konnotasies wil aanwakker nie. In my werk (en persoonlike lewe) word bygeloof redelik wyd gedefinieer as enige tipe geloof wat nie deur wetenskaplike bewyse ondersteun word nie; iets waarin 'n mens irrasioneel glo. Ek besef ook dat 'irrasioneel' meestal negatiewe konnotasies dra, maar dit is nie my bedoeling nie. Daar kan geargumenteer word dat enige godsdiens ook 'bygeloof' genoem moet word. Geloof in onverklaarbare potensiaal kan vir positiewe transformasie aangewend word. Ek is daarvan oortuig dat bygelowige aksies, wat onlogies en oneffektief voorkom, tog 'n 'werklike' effek het, mits jy kies om daarin te glo. Mens kan dan net so maklik bygeloof, geloof en godsdiens saam met die magiese klassifiseer. Volgens Sartre, in *Sketch for a theory of the emotions*, is hierdie tendens om die wêreld in 'n betowerende lig te sien integraal tot menslike emosie. "It is an essential part of human nature to be able to do this" (Sartre 1972:13). Sartre haal verder vir Dembo aan om sy stelling te ondersteun: "The new apprehension of the world produces new behaviour, but ineffectual and would-be-magical behaviour. We aim to change the world, but if we cannot do this we change ourselves" (1972:12).

As ons aanvaar dat geloof in sekere idees, aksies en/of objekte 'n rol speel in transformasie, kan ons kyk na die transformasie van die materiaal as 'n metafoor vir die transformasie wat die persoon ondergaan. Ek wil dit vlugtig aan die hand van alchemie bespreek.

1.1 Alchemie as onderliggende tema in my werk

Daar bestaan 'n algemene wanbegrip dat die alchemis se proses deur 'n soeke na tasbare goud en die ewige lewe gemotiveer word. Hier volg 'n standaard definisie³:

³ Voorbeelde ter ondersteuning van die idee dat hierdie 'n algemene wanbegrip is: *The encyclopedia of ancient and forbidden knowledge* se definisie is: "Alchemy: The science of transmuting the base metals into gold or silver with the aid of the mysterious Psychic substance termed the 'Philosopher's stone'. Alchemists claim to prolong human life indefinitely by means of a secret life elixir" (Zolar 1988:439). *The new WEBSTER encyclopedic dictionary of the English language* (Thatcher 1980:21), *Brewer's book of myth and legend* (Cooper 1997:9) en *Dictionary of world folklore* (Jones 1996:15) gee basies dieselfde definisie.

“A science ... that sought to transform one chemical element into another through the combination of magic and primitive chemistry” (Hirsch [et al.] 1988: 438).

In der waarheid is die fokus, en eindresultaat wat nagestreef word, meer op spirituele transformasie as materiële transformasie gemik. Die anonieme skrywer in *Secrets of the alchemists* ondersteun hierdie idee in sy opsomming van die instelling wat met die benadering tot alchemie gepaard gaan: “False alchemists seek only to make gold; true philosophers desire only knowledge. The former produce mere tinctures, sophistries, ineptitudes; the latter enquire after the principles of things” (*Secrets of the alchemists* 1991:55). Haeffner (1994:222) tref ‘n onderskeid tussen ‘teoretiese alchemie’ en ‘praktiese alchemie’. Selfs al word ‘praktiese alchemie’ as die werk van ‘valse alchemiste’ beskou, bring die arbeid steeds transformasie teweeg. Dit gebeur wanneer die materiële transformasie wat deur die arbeid teweeggebring word as ‘n metafoor vir die transformasie wat die alchemis ondergaan, beskou word. Holmyard (1957:152) bevestig hierdie begrip, “... for many who practiced it [alchemy] the transmutation of metals was symbolical of the transmutation of the imperfect man into a state of perfection”.

Vir die doel van hierdie tesis moet mens dus aanvaar dat die transformasie van materiaal in alchemie ‘n metafoor is vir die spirituele transformasie wat die alchemis ondergaan. Ek vind ‘n verdere aanknopingspunt tussen my praktyk van metaalbewerking en alchemie by Eliade. Hy trek ‘n verband tussen metaalsmit en alchemis. “To a certain extent it would be true to say that ... there was no break between mystical metallurgy and alchemy” (Eliade 1978:109). Die ontdekking van metaal het vir ‘n samelewing potensiaal ingehou vir tegnologiese ontwikkeling. Die metaalsmit, as maghebber van hierdie heilige potensiaal, het daarom dieselfde status geniet as die sjamaan, die spirituele leier van ‘n stam. Die bewerking van metaal was gehul in misterie⁴ (Eliade 1978:143). Ek wil aanvoer dat hierdie misterie behoue gebly het in die werking van metaal en dat dit tot ‘n groot mate my benadering

⁴ Eliade verskaf ‘n mitologiese voorbeeld van misterie wat met die werk van die metaalsmit geassosieer is: “According to ... [Yakut] myths ... the smith received his trade from the ‘evil’ deity, K’daai Maqsin, the Master-smith of hell. He dwells in a house made of iron, surrounded by splinters of fire. K’daai Maqsin is a master of great renown: it is he who mends the broken or amputated limbs of heroes; sometimes he participates in the initiation of celebrated shamans from the next world: he tempers their souls as he tempers iron” (Eliade 1978:81).

beïnvloed. Die teenwoordigheid van misterie kweek ‘n gunstige klimaat vir die beskouing van transformasie as metafoor. Ek sal binnekort verwys na materiale wat ek gebruik en aspekte van alchemie wat my interesseer. Alchemie sal aangevoer word as metafoor ter verduideliking van my benadering tot my werk.

1.1.1 Alchemie volgens Jung

Met hierdie basiese ondersoek van alchemie en sy verwante konsepte en simboliek beoog ek om die aspekte daarvan wat op ‘n bespreking van my praktiese werk van toepassing is uit te lig, en te wys hoe hulle van toepassing is. Net soos wat ‘bygeloof’ aan die praktyk van alchemie gekoppel word, is daar ‘bygeloof’ wat my praktiese werk en metodiek ooreenstem.

Uit die betekenis en herkoms van die woord *Alchemie* kan mens reeds etlike afleidings maak met betrekking tot die fokuspunt van die begrip en praktyk. Die woord ‘Alchemie’ bestaan uit die voorvoegsel, *al* – ‘n Arabiese woord wat ‘die’ beteken, en *khemia* – ‘n Griekse woord wat “art of transmutating metals” beteken. Alchemie is dus die kuns van die transmutasie van metaal. Volgens Jung, “Alchemy had discovered its own peculiar solution to the problem of uniting the opposites” (Hyde & McGuinness 2004:129). Ek poog self om teenoorgesteldes saam te voeg. Die strewe om teenoorgesteldes in balans te bring en met mekaar te vereenselwig is gelykstaande aan ‘n selfverweselikingsproses. Dit is volgens Jung die proses waartydens die bewussyn en onderbewussyn in balans gebring word om ‘n *heel* self te vorm. Hierdie twee kante, lig en donker, van ‘n mens se psige word volgens Hyde & McGuinness metafories voorgestel deur dr Jekyll en mnr Hyde. As die een toegelaat word om die ander te oordonder, ontstaan ‘n probleem. Vandaar die behoefte vir die konfrontasie van teenoorgesteldes en vir balans (Hyde & McGuinness 2004:76 en 88). In my praktiese werk word daar deurlopend uiteenlopende materiale saamgevoeg met die bedoeling om hulle teenstrydige kwaliteite teen mekaar af te speel. Ek is op soek na die balans tussen hulle. In Figure 1a en 1b word gepoog om teenoorgesteldes te balanseer, soos ek nou sal demonstreer.

Die beeld word van binne na buite bespreek. Figuur 1b is ‘n agteraansig van ‘n borsspeld. Omdat ek poog om die essensiële eenheid van oënskynlike

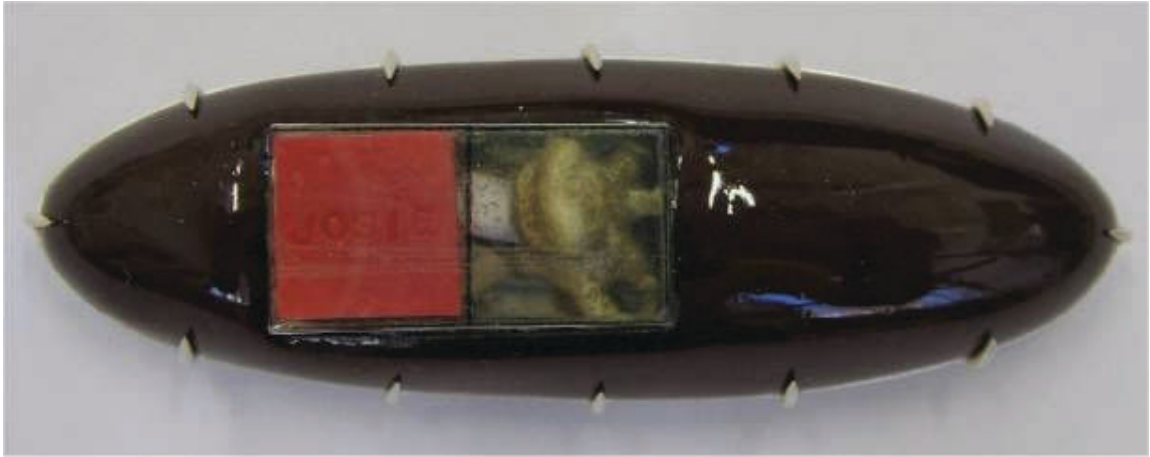


Fig 1a. Inge Marais, *Josie se Borsspeld* (2005). Seep, hoenderbeen, papier, asetaat, kleefband, koper met emalje, sterling silwer, 7 x 2 x 1,5 cm.

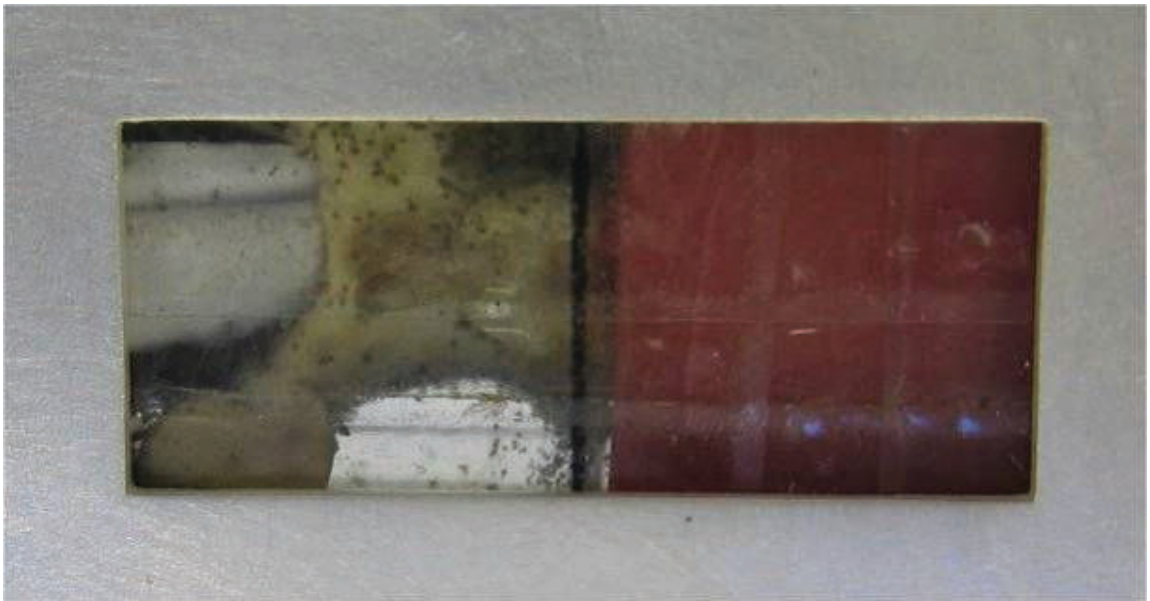


Fig 1b. Inge Marais, *Josie se Borsspeld* (2005) [ander aansig]. Seep, hoenderbeen, papier, asetaat, kleefband, koper met emalje, sterling silwer, 7 x 2 x 1,5 cm.

teenoorgesteldes in my werk uit te lig, is die voorkant en die agterkant ewe belangrik. In die blokkie is 'n stukkie seep en 'n verrottende stukkie hoenderruggraat saamgevoeg. Die teenoorgestelde konnotasies van gereinigde varsheid en grilliger vrotheid word dus gelykgestel. Die twee word gelykgestel in die sin dat albei verteenwoordigers op dieselfde manier behandel word: hulle is saam in dieselfde houer geplaas, hulle word ewe veel verhef en deur die geëmaljeerde ovaalvormige raam ten toon gestel; beide word in 'n gelyke mate deur die dreigende kloutjies beskerm. Nie een geniet voorkeur bo die ander nie. Die 'verpakking' is veronderstel om meer as net die funksie van beskerming te verrig. Dit speel ook 'n samebindende rol; die permanente montering *forseer* die twee uiterstes om mekaar gedurig te konfronteer en oplaas in balans te kom. Dit is die enigste opsie; daar is geen uitkoms nie. Verder is nóg teenoorgesteldes (geheim en openbaar, permanent en verganklik, mensgemaak en 'natuurlik') hier saamgevoeg.

In objekte soos in Figure 1a en 1b word met die kombinerings van fisiese substansies met oënskynlik botsende waardes geëksperimenteer. Die alchemiese doel is soortgelyk, eerstens om met fisiese substansies te eksperimenteer met die vooruitsig om basis metale (lood, koper, silwer, ens.) in goud te verander. Daar is met ander woorde 'n implisiete wysiging in waarde. My parallelle doel is om met materiale te eksperimenteer en hulle met waarde te belaa, dus om skynbaar waardelose materiaal in iets met waarde te transformeer/omskep. Verskillende tipes waarde sal op 'n latere stadium bespreek word.

Volgens Jung (in Hyde & McGuinness 2004:130) is die alchemiese doel om terselfdertyd die transmuteringsagent te soek wat materiale in goud verander (lapis/filosoof se steen). My parallelle soeke is om uit te vind hoe waarde aan 'n objek toegevoeg word. Hyde en McGuinness sê: "It is likely that the alchemist's aim was not to produce real material gold but 'philosophical' gold. They were concerned not only with the transformation of inanimate matter but with their own spiritual transformation" 2004:130). Mettertyd besef die alchemis dat die lapis (die transmuteringsagent) hyself/syself is. Netso kom ek tot die besef dat ek die lapis is. Dit is ek wat waarde toevoeg by oënskynlik waardelose objekte.

As die lapis 'n simbool is van die self, is die soeke daarna 'n metafoor vir die strewe na selfaktualisering. Die lapis ontstaan wanneer eenheid tussen geestelike teenoorgesteldes (goed en sleg, lig en donker) gevind word (Hyde & McGuinness 2004:131). Volgens Hyde en McGuinness het Jung hierdie idee ondersteun: “Jung recognized that the alchemical work parallels the individuation process” (2004:133). Dit is vir 'n persoon nodig om balans te vind in sy/haar opponerende kwaliteite. Jung vergelyk die proses waardeur sy pasiënte moes gaan met dié waardeur die alchemis gaan: “Both must confront their terrors and their own unconscious in a process that aims at total transformation. Both are projecting their unconscious into the ‘darkness of matter’ in order to illuminate and liberate it – or to bring it to consciousness” (Hyde & McGuinness 2004:133). Ek identifiseer sterk met bogenoemde praktyk en sien my praktiese werk in dieselfde lig. Ek glo dat ek idees/gevoelens/geestelike energie letterlik toevoeg tot die materiaal en dié energieë sodoende sigbaar en bewerkbaar maak. Soos ek dit verstaan, is individuasie 'n proses waardeur 'n persoon sy/haar vrese konfronteer en die onderbewussyn na bewussyn bring. Een manier is om die onderbewussyn op 'n materiaal te projekteer en dit sodoende te eksternaliseer. Alchemiste het vertel van konfrontasies met vreesaanjaende monsters terwyl hulle met eksperimente in hulle laboratoriums besig was. Jung herken hierdie monsters as argetipiese beelde wat die psigiese omstandighede waardeur die alchemis gaan, omskryf: depressie, wanhoop, passie en gefrustreerde verlange, ens. (Hyde & McGuinness 2004:136).

In alchemie is die gees van Mercurius die sentrale figuur waardeur die vereniging van teenoorgesteldes moontlik gemaak word. Vir Jung is Mercurius die beeld van die kollektiewe onderbewussyn. Volgens Haeffner (1991:142), is hierdie 'n uiters geheimsinnige, vlambare figuur en moeilik om vas te pen. As mens verwys na die onderliggende aanhaling uit Hyde en McGuinness (2004:135), wat geskryf is asof dit Mercurius self is wat praat, maak dit egter sin hoekom hy as simbool so 'n belangrike rol speel in alchemie. Hy is in perfekte balans:

I am the old dragon, found everywhere on the globe of the earth, young and old,
very strong and very weak, death and resurrection, visible and invisible, hard
and soft; I descend into the earth and ascend into the heavens, I am the highest

and the lowest, the lightest and the heaviest . . . I am dark and light . . . I am known and yet do not exist at all.

Die alchemis word dikwels voorgestel waar hy saam met sy vroulike assistent werk – die ‘anima’ of siel-beeld. Hulle heg psigologiese waardes aan die metale, wat dan in hulle konkoksie saamgevoeg word. Die waardes wat alchemiste aan metale koppel, is op ‘n onvoorsiene manier dieselfde as die waardes wat ek aan die metale gekoppel het. Ek was onder die indruk dat die waardes wat ek aan metale heg privaat en persoonlik is en het dus nie verwag dat iemand anders dieselfde assosiasies sou maak nie.⁵ Elke metaal het ‘n persoonlikheid met voordele en nadele. Die waardes wat ek aan die metale heg, is nie altyd dieselfde nie, maar dikwels ooreenstemmend. In ‘n kombinasie van silwer en koper is silwer ‘manlik’, met al die geassosieerde kwaliteite hiervan, en koper is ‘vroulik’, ook met die geassosieerde kwaliteite.⁶ In ‘n silwer-goud kombinasie is silwer weer ‘vroulik’ en goud ‘manlik’. Die wisselvalligheid van waardes dui op die invloed wat konteks en kombinerings op waardebeoordeling het.

Ter opsomming stel ek hier wat ek uit alchemistiese teorie en praktyk afgelei het en op my benadering van toepassing maak: materiale kan kombineer en bewerk word ten einde transformasie te bewerkstellig. Teenoorgestelde kwaliteite, soos deur sekere materiale verteenwoordig word, balanseer dus mekaar uit. Transformasie word moontlik wanneer ‘n toestand van balans gevind word. Herhalende arbeid, waartydens aspekte van die onderbewussyn na vore kom, het gewaarwording tot gevolg. Dit lei tot sielkundige ewewigtigheid en spirituele transformasie.

2. Materiale in huidige juwelierskuns en die transformasie daarvan

In die voorafgaande afdeling het ek die alchemistiese implikasies van die kombinerings van materiale ondersoek. In ‘n juweliersomgewing word materiale op ander grondslae getakseer en vir ander redes gebruik.⁷ Die waarde van materiale word onder andere deur konvensies beïnvloed. Sommige konvensies kan selfs die gebruik van sekere

⁵ “Silver is retentive and touchy. Iron is brave and passionate. Copper is constant and sensuous. [Lead] is detached and cruel” (Hyde & McGuinness 2004:134).

⁶ ‘Manlik’ en ‘vroulik’ word gebruik as teenoorgesteldes met komplimenterende kwaliteite.

⁷ My benadering tot materiale is soortgelyk aan dié van die alchemis.

materiale onaanvaarbaar maak.⁸ 'n Anonieme skrywer in *Schmücken* is oortuig dat daar duidelik in 'n juwelierskonteks verstaan word wat materiale 'beteken'. Hy beskou ook die onderwerp van waarde as een van die gewigtigste vraagstukke ten opsigte van materiale (*Schmücken* 1995:12):

... the spectrum of social conventions determines what can be worn as jewelry, when and where, with consideration for the material values and the traditional forms. The acceptance, in this sense, of worthless materials which lie outside of this canon quickly becomes a problem when viewed against this background. Still, there seems to be a basic consensus as to what is jewelry and what adornment means, in spite of all the cultural differences and traditions.

Bogenoemde stelling geld nie noodwendig meer in moderne, avant-garde juweliersproduksie nie. Volgens Olver (2001:84) staan konvensie nie meer in die pad van juweliersontwerpers nie en is die deure oop om enige gepaste materiale te gebruik:

There are today no real taboos regarding materials in jewellery. It is the appropriateness of a material and how it is treated that will add quality and value to a design and make it desirable, as can be seen in the transformation of humble materials such as plastic and paper, or ribbon and tin for example.

Wanneer daar geen meer taboes rondom materiaalgebruik in juwelierskuns bestaan nie, impliseer dit dat materiale vrylik buite hulle 'gewone' konteks in 'n juwelierskunskonteks gebruik kan word. Die nadeel hiervan is 'n onbepaaldheid van betekenis. In 'n meer konvensionele raamwerk is dit maklik om af te lei wat die beoogde bedoeling is waarmee 'n materiaal gebruik word en is betekenis redelik vasgestel. Tog kan die onbepaaldheid van betekenis ook as 'n voordeel beskou word. Hierdie vrylike gebruik van materiaal laat die juwelier toe om betekenis vrylik te transformeer. Onbepaalbaarheid lei tot 'n groter vatbaarheid vir suggestie en tot 'n breër spektrum van moontlike interpretasies.

⁸ Hier word verwys na konvensies soos die gebruik van diamante in verloofringe. Dit sou onaanvaarbaar wees om 'n sintetiese kubiese sirkonium as middelstuk in 'n verloofring te gebruik.

2.1 Keuse van materiale

Hierdie breër spektrum van moontlike materiale wat gebruik kan word, het tot gevolg dat die keuse van materiale meer gekompliseerd is. Professor Kunzli, 'n Switserse goudsmid wat in Duitsland praktiseer, maak mens attent daarop dat dit belangrik is om die gepaste materiaal te kies: “No matter whether it is about a unique piece or a more commercially orientated product, one always has to find the appropriate material, the right technique to bring out the original idea with persuasive harmony” (Teipel 2003:klimt@klimt02.net). Die rede hoekom die keuse van materiaal so belangrik is, is omdat wisselwerking tussen materiale ook hulle betekenis beïnvloed wanneer hulle gekombineer word.

Hierdie wisselwerking kan aan die hand van Saussure se reëls van semiotiek verduidelik word. As die maak van juweelobjekte as 'n taal beskou kan word en die manier wat materiaal gehanteer en gekombineer word as die manier wat sinne gekonstrueer word, is Saussure se model hier van toepassing. Graham (2003:57) verduidelik dat, volgens Saussure, taal deur die verwantskappe van kombinasies en assosiasies funksioneer. 'n Sin soos ‘Die ketting is asemrowend mooi’ maak staat op twee asse. Die sin werk met horisontale spasiëring en die opeenvolgende rangskikking van woorde. Die opeenvolgende kombinasie van woorde gehoorsaam die reëls van grammatika. Die sin is egter ook volgens 'n reeks keuses saamgestel. Daar is byvoorbeeld 'n verskeidenheid woorde wat in plaas van ‘asemrowend’ gebruik kon word, afhangend van die konteks. 'n Sin se betekenis word dus deur die kombinasie van woorde in 'n sekere volgorde bepaal, en die woorde het 'n bepaalde betekenis na aanleiding van hulle kombinasie met die ander woorde. Dieselfde logika geld vir die betekenis van 'n objek waarin verskillende materiale gekombineer is.

2.1.1 Assosiasies as motivering vir materiaalkeuses

Keuses is beïnvloedbaar en word volgens verskillende maatstawwe gemaak, afhangende van omstandighede. In my eie werk kom ek agter dat keuses dikwels intuïtief gemaak word. Gruner, wat haar Meestersgraad in 2006 aan die Universiteit Stellenbosch voltooi het, verduidelik intuïtiewe keuses aan die hand van verborge herinneringe. Verborge assosiasies met sekere materiale speel dus 'n groot rol in die

keuse en aanwending van die materiale. Hierdie wisselwerking tussen die juwelier en die materiale "... illuminates our terms of reference, often as recollections, and, in the process of making art objects, it induces a conversion in, and representation of, deep memories, through a connection with the unconscious and the sensuous quality of the material" (Gruner 2006:12).

Volgens Peters⁹ word sy keuses in so 'n mate deur intuïsie beïnvloed dat hy nie kan voorspel wat die uitkoms van sy keuses gaan wees nie. Hy sê: "Sometimes ... my hands already make something that my mind is still not ready for. Then change is waiting in ambush. My hands are faster than my mind. They do things that I still can't contemplate, the consequences of which I cannot yet comprehend" (Peters 2002:*Change*¹⁰). Mens weet nie altyd van meet af hoekom jy tot 'n sekere materiaal of tegniek aangetrokke voel nie, soos wat hierbo deur Peters geïllustreer word. Ted Noten¹¹ sou waarskynlik saamstem, veral na aanleiding van sy bespreking van sy motivering vir een van sy projekte: "My entry 'Princess' [Figure 2a en 2b] has since been described as the first conceptual work I ever produced but in actual fact there

⁹ Peters is 'n produk van Nederland in die sewentigerjare, toe die gebruik van goud en silwer onaanvaarbaar was en konsepsuele werk in die juweliersgenre aan die orde van die dag was. Ná hy sy juwelierskwalifikasie gekry het, het hy eers vir 'n paar jaar in beeldhou gewerk om meer vryheid te hê, voor hy na die liggaam as ligging vir sy beeldhouwerk terugbeweeg het. Vandag is hy dosent aan die Gerrit Rietveld Academy en 'n wêreldberoemde kultus-juwelier en beeldhouer. Peters word gedryf deur verandering – verandering van grootte, vorm, kleur, materiaal en tegniek. My belangstelling in Peters is in die eerste instansie te wyte aan sy passie vir materiale, godsdiens en alchemie, asook sy geringskatting van reëls en grense.

¹⁰ Peters se boeke het nie bladsy nommers nie.

¹¹ Volgens Gert Staal, die redakteur van *Ted Noten. CH2=(CH3)C(=O)OCH3 enclosures and other TN's*, is Noten een van die mees innoverende juweliersontwerpers wat vandag in Nederland werk. Sy ontwerpe lewer kritiek op kontemporêre juweliersware en die geskiedenis van juweliersware, asook op die breër konteks van produkontwerp. Noten lewer 'n idiosinkratiese reaksie op die klaarblyklike familiariteit met ons daaglikse omgewing. Deur simbole uit hulle alledaagse omstandighede te lig en in 'n nuwe konteks te plaas, bevraagteken hy nie net die simbool nie, maar ook 'n mens se persepsie van die simbool. Noten soek vir 'vaste' betekenis in dit wat banaal en mens-ontwikkeld is. Hy ontmasker hulle essensie en herskep hulle terug na realiteit. Deur simboliese waardes te affekteer en infekteer, lê hy hulle onbetwisbare ontasbaarheid bloot (Staal 2006:skutblad).

Hier volg die woorde van Ted Noten (in Staal 2006:LXIV), wat ook my gevoel oor die juweelgenre goed uitdruk en die ondersteunende gees daarstel waarin die skryf van hierdie tesis plaasvind, naamlik die verantwoordelikheid om kennis te deel:

The history and actual day-to-day experience of my craft is a constant source of discovery. I love the mythical power of words in the jewellery dictionary. I marvel at the knowledge base developed through thousands of years of practical research. The traditions of use, the value of materials and the tantalizing skills of many of our predecessors are indispensable. Without the backing of this heritage, my work would be empty. It's our responsibility to pass the knowledge, skills and follies of the jewellery tradition on to those who will come next.

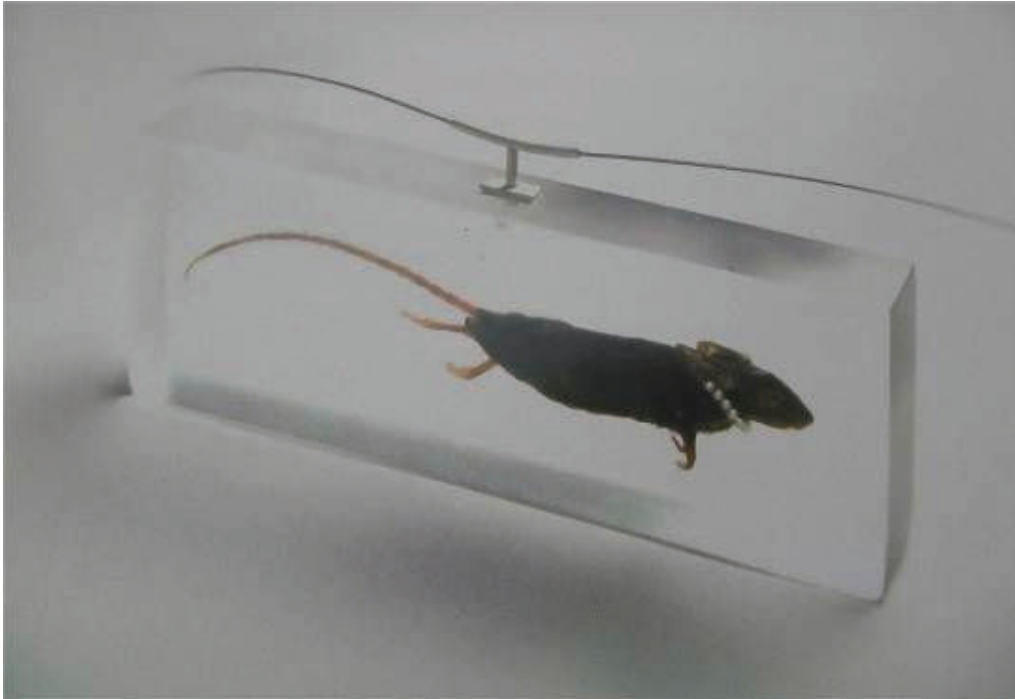


Fig 2a. Ted Noten, *Princess* (1994). Muis, pèrels en epoksihars, 8 x 6 x 4 cm. (Staal 2006:7).



Fig 2b. Ted Noten, *Princess* (1994) [by 'n model]. Muis, pèrels en epoksihars, 8 x 6 x 4 cm. (Staal 2006:7).

was hardly a concept to start off with. Sheer frustrated anger more like” (in Staal 2006:2). In hierdie geval is Noten se keuse deur emosie beïnvloed.

Princess is die stuk wat Noten vir ‘n groeputstalling waaraan hy uitgenooi is om deel te neem, ingedien het. Die opdrag vir die uitstalling was dat hulle moes werk met ‘n pêrelhalssnoer. Hy was so gewalg deur die banale simboliek van ‘n string pêrels dat hy in weerstand opgetree het. Hy het ‘n dooie muis in sy werkwinkel opgetel, ‘n klein stringetjie pêrels on ‘haar’ nek gesit en die figuur in akriel gegiet.

2.1.2 Ervaring as invloed op keuse van materiale

Kunsgeskiedkundige Liesbeth den Besten (in Peters 2002:*Change*) brei uit oor materiaal as primêre inspirasie in Peters se werk. Dikwels is Peters se keuse om met ‘n materiaal te werk gegrond in sy begeerte om die tasbare kwaliteite van ‘n materiaal te ervaar. Hy wil met die materiale in wisselwerking tree:

‘The craft, the making, that is what is most enjoyable,’ Ruudt Peters tells one, ‘even with these messy materials.’ During the production process other things come into being than what he had had in mind. At such moments concepts and theories are not of much help. There is certainly a thread which visibly runs through the work, in recent years more clearly than in the beginning: he cannot abide beauty for beauty’s sake. Gemstones are ground to dust or covered with paint or red lead, mixed with polyurethane or other squalid plastics and then sawn through. Says Peters, ‘That substance, this earthy stuff, the new discovery of materials, the rediscovery, that is what I find essential’.

Die voorkoms van die eindobjek is duidelik nie vir Peters belangrik nie, maar eerder die ervaring. As gevolg van Peters se minagting vir konvensionele skoonheid is sy produkte dikwels afstootlik. In my ervaring is die eindresultaat van sekondêre belang wanneer mens se toenadering tot ‘n materiaal gemotiveer word deur ‘n begeerte om ‘n materiaal te ervaar. Figure 3a, 3b en 3c wys die eindproduk van ‘n proses waartydens my primêre belang die ervaring van werk met juwelierswas was. Die juwelierswas was aanloklik omdat dit sag en direk manipuleerbaar is, in kontras met metaal. Dit het nie saak gemaak dat die diertjies soos brandslagoffers lyk en dat hulle in die verloop



Fig 3a. Inge Marais, *Beenaf* (2005). Juwelierswas, 1 x 1,5 x 2 cm.



Fig 3b. Inge Marais, *Lama* (2005). Juwelierswas, 1 x 2 x 2,5 cm.



Fig 3c. Inge Marais, *"Jammer Lama"* (2005). Brons, 1 x 2 x 2,5 cm.

van die gietproses hulle ledemate verloor het nie. Die hantering van die materiaal is sorgsaam, en skep 'n delikate, gedetailleerde effek. Delikate, gedetailleerde verwerking van materiaal of fyn detail as 'n inherente kwaliteit van die materiaal verg dat mens dit van nader aanskou. Dit is dikwels die aard van juweliersobjekte. Volgens hierdie maatstaf pas insekte en klein diertjies as gevolg van hulle fyn detail in 'n juwelierskonteks. Bloot omdat juwele fyn is en nabye aanskouing vereis, word kykers betrek en nader gelok. Met die aanskoue van 'n dooie diertjie vind hulle glad nie wat hulle verwag het nie en word hulle weer afgestoot.

Daar is 'n interessante spanning tussen aantreklikheid en afstootlikheid – veral wanneer met dooie diertjies as materiaal gewerk word. Sonder om nou klem te lê op die assosiasies wat dooie diertjies by 'n kyker mag oproep, is dit merkwaardig om daarop te let wat met die diertjies in 'n juwelierskonteks gebeur. Wanneer die diertjies in 'n juwelierskonteks beskou word, word hul grilligheid en die toeskouer se afsku in die dier geneutraliseer. Deurdat die dier in 'n soliede middel gegiet is of in 'n houër verseël is, word dit geneutraliseer. Die diertjies kan nou, soos dié in Figure 4a, 4b, 4c, 4d en 4e in hulle onveranderlike vorm aanskou word. Ongehinderde observasie kan dus plaasvind.

Uit die voorafgaande redenasie kan mens aflei dat nie net kombinasies van materiale en hulle konnotasies die keuse van materiaalgebruik beïnvloed nie, maar ook dat die *konteks* waarin die materiaal gebruik word die visuele ervaring van die materiaal totaal kan transformeer. Met ander woorde, buiten konnotasie speel tasbare ervaring van die materiaal en die konteks waarin die materiaal gebruik word 'n baie belangrike rol wanneer keuses van materiale gemaak word. Hierdie faktore was betrokke in die borsspeld in Figure 5a en 5b, waar ek 'n dooie kriek as die fokuspunt van die borsspeld gebruik het.

Met hierdie borsspeld het ek nie net staatgemaak op die feit dat die status van die juweliersobjek 'n kyker sal motiveer om dit van nader te beskou nie. Teks is ook bygevoeg – om iets te lees moet mens dit ook van nader beskou. Die teks bedek die kriek tot 'n mate en stel die herkenning van die kriek as 'n grilligerige gogga uit, wat die kykers sodoende 'n kans gee om geleidelik gemaklik te raak met wat hulle sien.



Fig 4a. Inge Marais, *Captain Ganeway* (2006). Vis, formalien, consol bottel, 9,5 x 4 x 4 cm.



Fig 4b. Inge Marais, *Kakkerlakman* (2005). Klei, ysterdraad, kakkerlakvlerke, consol bottel, 9,5 x 4 x 4 cm.



Fig 4c. Inge Marais, *Al die goggas in my werkswinkel* (2006 -). Verskeie insekte, 9,5 x 4 x 4 cm.



Fig 4d. Inge Marais, *Mot in segmente* (2006). Mot, asetaat en kleefband, 1,2 x 1,2 x 3,6 mm.



Fig 4e. Inge Marais, *Spinnekoppatroon* (2006). Spinnekop en kunshars, 5 x 4 x 1 cm.



Fig 5a. Inge Marais, *Hartseer* (2005). Kriek, papier, asetaat, koper met emalje, fyn en sterling silwer, 7 x 2 x 1,5 cm.



Fig 5b. Inge Marais, *Hartseer* (2005) [vertikale aansig]. Kriek, papier, asetaat, koper met emalje, fyn en sterling silwer, 7 x 2 x 1,5 cm.

Die tema van die borsspeld het geveg dat fyn redenasie rondom die keuse en kombinasie van materiale plaasvind. Die borsspeld is gemaak as deel van 'n ritueel vir die beëindiging van 'n toestand van hartseer. Die toestand het saamgeval met 'n kriekplaag in Stellenbosch. Uit vorige ervaring met kriekplae op Stellenbosch het ek geweet dat die plaag binnekort tot 'n einde sou kom. Ek het besluit om die hartseertoestand simbolies aan die kriekplaag te koppel. Die redenasie was dat die hartseer saam met die plaag tot 'n einde sou kom. Soos met die borsspeld in Figure 1a en 1b is die elemente (die woord 'hartseer' op papier as verteenwoordiger van die toestand en die kriek as verteenwoordiger/simbool van die plaag) hier ook in 'n beskermende blokkie saamgevoeg. In der waarheid is dit die idee, dat die hartseertoestand permanent verbind is aan die kriekplaag, wat beskerm word in die blokkie, in die ovaalvormige raam, in die beskermende silwer montering. Die idee word verder ondersteun deur die gebruik van gom as bindingsmiddel vir die twee simbole – hulle is nie net saam in die blokkie geplaas nie, hulle is aan mekaar vasgegom. Die keuse van die grys emalje op die ovaal vorm is ter ondersteuning van die somber gevoel van die tema.

2.1.2.1 Kleur beïnvloed keuse

In die vorige paragraaf het ek verwys na die keuse van die kleur van die materiaal ter ondersteuning van die tema of konsep van die borsspeld. Die grys roep vir my assosiasies van morbiditeit op, en daarom het ek gekies om dit daar te gebruik. Assosiasies met kleur is egter nie noodwendig vasgestel nie, soos afgelei kan word uit Den Besten se lys van haar reeks kontrasterende assosiasies met 'n kleur: "Red: excitement, seduction and passion, but also shame, injury, mutilation" (Peters 2002: *Change*). Daarom het ek 'n kleursleutel van beperkte kleure geskep wat in kombinasie met ander materiale gebruik word (Figure 6a-6e).

Ek het in plaas daarvan om net 'n blokkie kleur te gebruik, klei in die vorm van 'n hartjie gebruik om te wys dat die kleure met emosies geassosieer word. Die spektrum gaan van wit deur skakerings van rooi tot by swart. My bedoeling is dat wit die positiewe uiterste en swart die negatiewe uiterste voorstel. Deur my spektrum van kleure te beperk, wou ek die konnotasies ook beperk om sodoende verwarring te



Fig 6a. Inge Marais, *Blokkie met wit hartjie* (2004 -). Klei en asetaat, 12 x 12 x 12 mm.



Fig 6b. Inge Marais, *Blokkie met ligte pienk hartjie* (2004 -). Klei en asetaat, 12 x 12 x 12 mm.



Fig 6c. Inge Marais, *Blokkie met donker pienk hartjie* (2004 -). Klei en asetaat, 12 x 12 x 12 mm.



Fig 6d. Inge Marais, *Bokkie met rooi hartjie* (2004 -). Klei en asetaat, 12 x 12 x 12 mm.



Fig 6e. Inge Marais, *Bokkie met swart hartjie* (2004 -). Klei en asetaat, 12 x 12 x 12 mm.

vermy. Die hartjies word binne beskermende asetaatblokkies geplaas om vir die onstabiele van die klei te kompenseer.

2.1.2.2 Materiaal se inherente kwaliteite beïnvloed keuse

Daar kan uit die opmerking in die vorige paragraaf oor die onstabiele van klei wat gelei het tot die asetaatomhulsel afgelei word dat die fisiese kwaliteite van 'n materiaal soms die leidende faktor is wanneer materiale gekies en gekombineer word. Die inherente kwaliteite van 'n materiaal kan selfs die vorm bepaal wat die objek gaan aanneem (die klei is gepas vir die modellering van 'n geronde vorm en het tot 'n mate die vorm van die hartjie bepaal). Deur 'n bespreking van die blokkies in Figuur 7 word uiteengesit hoe die keuse van materiale, gebaseer op bekikbaarheid en inherente fisiese kwaliteite, 'n kettingreaksie van kombinasies en assosiasies (wat tydens die hantering van die materiaal na vore kom) aan die gang sit. Hierdeur wil ek wys hoe daar meer as een maatstaf gelyktydig aan die werk is wanneer materiale gekies word.

Ek het papier as materiaal gekies vir sy eenvoud en bekikbaarheid. Ek het kleefband gekies as die vinnigste en onopsigtelikste bindingsagent. Aanvanklik is die materiaal dus volgens praktiese oorwegings gekies. Wit¹² papier, as 'n bykans onuitputbare bron, het die assosiasie van eindeloosheid na vore gebring. Die proses van blokkies met papier bou, word herkenbaar as 'n metafoer van die eindelose strewe na selfverbetering en perfeksie.

Papier is ook die materiaal waarmee 'n mens dikwels tydens voorgraadse studie modelle bou om idees in drie dimensies te begin realiseer. Dit was vir my belaa met assosiasies van transformasie nog voordat ek besef het dat dit 'n sentrale tema in my werk sou wees. Die papiermodelle is die stap tussen die konsepsie en die realisering van 'n idee. In Hoofstuk 3 word hierdie tussenstap as die liminale fase bespreek, 'n oorbruggingsfase van onsekerheid.

¹² 'Wit' het gepaste konnotasies van varsheid en ongekompliseerdheid. Volgens die kleursleutel val wit aan die 'positiewe' uiterste van die spektrum.



Fig 7. Inge Marais, *Papier Blokkies* (2004). Consol bottel, papier en kleefband, 30 x17 x17 cm.

Die bou van papierblokkies het 'n gevoel van rustigheid en doelgerigtheid teweeg gebring. Die doel was om die materiaal te 'bemeester': om die perfekte blokkie¹³ met papier en kleefband te kan bou. Dit word 'n toets van karakter en deurstellingsvermoë, want parallel aan die soeke na die perfekte papierblokkie was daar die uitdaging om so baie as moontlik te maak. Hierdie strewe is dieselfde as die alchemiese proses waartydens die transformasie van die bewerker van die materiaal gepaard gaan met transformasie van die materiaal.

My aksies word ondersteun deur die standpunt dat jy elke materiaal wat jy aanpak tegnies moet verken en bemeester voordat dit moontlik is om idees ongestoord uit die materiaal te kan voortbring. Die anonieme skrywer in *Schmücken* (1995:141) bekryf Klaus Ulrich, professor by die Hoërvakskool van Ontwerp, Phorzheim se standpunt. Hy ondersteun die voorafgaande sentiment wanneer hy praat oor sy eie juwelierskuns:

'I make jewelry that is wearable.' Klaus Ulrich's often quoted, concise, and unambiguous declaration describes his concept of jewelry design. This definition is based on a perfect treatment and a technically knowledgeable handling of the chosen materials as prerequisites. However, Klaus Ulrich does not make an absolute of technique. For him the conception of a creative idea is the central focus, and the technical details have a supplementary function. Through its perfection, technique 'disappears' behind design.

Wanneer 'n materiaal 'bemeester' is, kan mens deur die gereelde hantering van en interaksie met die materiaal tot gewaarwording kom. Eenvoudig deur die hantering van papier het ek 'n nuwe persoonlike simbool geskep: volgens my assosiasies met die kleur, vorm en materiaal is 'n wit papierkubus 'n positiewe, ongekompliseerde simbool van eindelose struktuur.

¹³ Dit is interessant om daarop te let dat die kubus ook 'n beduidende rol in alchemie speel: "Alchemy Cube: The cube represents the earth in Pythagorean, Indian, and Platonic traditions. In Egypt, the Pharaoh is often depicted sitting on a cubic throne. In India, many statues of deities are shown standing on a cube – one under each foot. It is understood as a building block of all simple matter – and it is also understood that within it supernatural possibilities abound. Therefore cube represents the earth from which the spiritual king comes forth." (*Universal alchemy symbols, signs and their meanings*: www.alchemywebsite.com/ss22.html)

Kubusse kom sedert die begin van my loopbaan al gereeld in my praktiese werk na vore. In terugskouing kan ek sien dat dié vorm keer op keer in tye van onsekerheid in my lewe te voorskyn gekom het (met ander woorde, die konteks waarin die produksie plaasgevind het, is ‘n oorgangsfase). Tydens hierdie fases het die kubus as ‘n simbool van stabiliteit begin funksioneer wat ek amper outomaties begin bou of teken het. In Hoofstuk 3 word getoon hoe hierdie optrede gelykstaande is aan ritueel. Hierdie tipe aksie is identifiseerbaar as ‘n optrede wat struktuur aan ongestruktureerde fases verleen.

Die aard van die papier het ook tot ‘n mate die vorm bepaal; papier verleen homself tot hoekige vorms soos die kubus. Papier is tydelik, onstabiel en vernietigbaar en word met die vorm van die kubus, simbool van struktuur, gekombineer. Hier word twee teenoorgesteldes bymekaar gebring en beide neem aspekte van die ander aan. Deur middel van wisselwerking verleen die vorm van die kubus van sy kwaliteite aan die papier en die papier verleen van sy kwaliteite aan die kubus. Die een vul as’t ware die ander aan. Soms, ‘ter aanvulling’ van een materiaal se gebreke, sal mens ‘n ander materiaal kies. Dit is hoe die gebruik van asetaat vir die maak van blokkies (Figuur 8) na vore gekom het. Die keuse van die asetaat en sy kwaliteite het weer nuwe moontlikhede tot gevolg gehad – ‘n deursigtige blokkie wat inhoud kan bevat. Die asetaat kom met sy eie tekortkominge, wat die kettingreaksie voortsit ...

3. Transformasie van materiale

In die vorige afdeling het ek deur ‘n praktiese voorbeeld gewys hoe die keuse van materiaal en die hantering daarvan binne ‘n sekere konteks transformasie op verskeie vlakke tot gevolg het. Die verskynsel dat fisiese transformasie van ‘n materiaal wel ook transformasie van inhoud beteken, is nie hier die fokuspunt nie; dit word in Hoofstuk 2 behandel. Soos ek in die ondersoek van alchemie gewys het, het alchemiste ook assosiasies met materiale gehad. Hulle het geweet dat wanneer hulle materiale met mekaar kombineer hulle besig is om assosiasies ook te kombineer. Die kombineringsproses (van byvoorbeeld smelting) bring fisiese transformasie teweeg. Die transformasie word bewerkstellig as poging om ‘n eenheid te skep waarvan die dele in balans is. Die skepping van ‘n gebalanseerde chimera is die verlangde uitkoms wanneer materiaal getransformeer word. Die transformasie wat ‘n materiaal



Fig 8. Inge Marais, *Asetaat blokkies* (2004 -). Consol bottel, asetaat, gemengde media, bottel: 10 x 10 x 20 cm, blokkies: 12 x 12 x 12 mm.

ondergaan is ‘n metafoor vir die transformasie wat die bewerker van die materiaal ondergaan. Die beskrywing van die kombinasies van materiale wat gebruik is om die borsspeld in Figuur 5 en die blokkies in Figure 7 en 8 te maak, dui ook op die transformasie wat die materiale ondergaan het en daarmee saam die transformasie van die bewerker, naamlik: teen die einde van die kriekplaag het ek my hartseer besweer en toe ek genoeg blokkies gemaak het, was ek gereed om ‘n nuwe fase van my lewe te betree. Die rituele samevoeging van materiale, en die herhalende, nadenkende aksie van blokkies bou, het ‘n helende effek op my as juwelier uitgeoefen.

3.1 Transformasie van die waarde van materiale

In ‘n juweliers(kuns)konteks word die makers van objekte met die praktiese vereiste gekonfronteer dat waarde (deur middel van ‘n prys) geheg moet word aan hulle produkte. Soos Olver hieronder beskryf, word materiaal getransformeer afhangend van hoe mens dit hanteer. Een spesifieke aspek van ‘n materiaal wat dus transformasie ondergaan wanneer die materiaal hanteer word, is die monetêre waarde daarvan – “... a material and how it is treated that will add quality and value to a design and make it desirable, as can be seen in the transformation of humble materials such as plastic and paper, or ribbon and tin for example” (Olver 2001:84). Haar beskrywing van materiale as ‘nederig’ dui op die feit dat die transformasie wat die materiaal ondergaan die ekonomiese waarde daarvan verhoog.

Die konsep van waarde is problematies as gevolg van sy abstrakte aard. Daar is intrinsieke waarde, sentimentele waarde, finansiële waarde, gebruikswaarde. In die juweelgenre word ‘tradisioneel’ gewerk met materiale met intrinsieke waarde, soos byvoorbeeld goud, wat as gevolg van skaarsheid, onbekombaarheid en sekere fisiese kwaliteite as waardevol beskou word, maar waarde word ook deur die bewerking daarvan toegevoeg. Wanneer waarde aan ‘n materiaal toegevoeg word, ondergaan die materiaal transformasie. Soos ek binnekort verder sal verduidelik, kan hierdie transformasie teweeg gebring word deur sentiment aan die materiaal te koppel. Waardetoevoegende transformasie kan ook deur middel van die arbeid wat verrig word op ‘n materiaal teweeggebring word.

Die transformasie van waarde deur middel van kombinerings en arbeid is ook die ooglopende mikpunt in alchemistiese praktyk: transformasie van lood na goud.

3.1.1 Transformasie deur middel van die kombinerings van assosiasies

Elke materiaal het sy kwaliteite en konnotasies, hetsy persoonlik of algemeen. Met die samevoeging van twee materiale poog ek om wisselwerking tussen hulle te bewerkstellig en sodoende balans te skep. Ek hoop dat die 'positiewe' konnotasies van die een die ander se 'negatiewe' konnotasies sal uitbalanseer en andersom. 'n Voorbeeld van so 'n samevoeging is die kombinasie van silwer en plastiek. Silwer word beskou as waardevol en tradisioneel en verteenwoordig kennis en stabiliteit. Daarteenoor word plastiek as waardeloos beskou, maar verteenwoordig dit ook innovasie, onvoorspelbaarheid en kwesbaarheid. Sulke kombinasies kom voor in Figure 9a en 9b.

In hierdie figure word die volgende kwaliteite/elemente onder andere saamgevoeg: harde en sagte materiale (metaal en plastiek); verganklikheid en duursaamheid (metaal/glas en insek); waarde en waardeloosheid (silwer metaal en plastiek/insek); organies en anorganies (insek en plastiek); manlikheid en vroulikheid (volgens persoonlike assosiasies van silwer as manlik en koper as vroulik, asook geometriese/hoekige vorms met sterk lyne as manlik en geronde vorms as vroulik); kompleksiteit en eenvoud (insek en gladde swart ovaal). Handgemaakte en gevonde elemente word gekombineer (emalje op koper, repossé vorm in silwer montering saam met insek). Beplande en toevallige elemente (gemaakte objek en insek) word ook gekombineer.

Die samevoeging bring transformasie teweeg. Letterlik word die verganklike insek meer 'duursaam' as gevolg van die verhouding waarin dit met die plastiek en metaal verkeer (dit word beskerm). Figuurlik word die aanvaarde waarde van die arbeidsintensiewe handgemaakte objek, wat bestaan uit metale met bestaande (geld)waarde, oorgedra tot die 'waardelose' insek. Deur die twee saam te voeg, kan die toeskouer oor die waarde van die insek begin wonder. Kwessies van natuur teenoor mensgemaak is ter sprake en die toeskouer moet vra: 'Is 'n komplekse, perfek



Fig 9a. Inge Marais, *Perdeby* (2005). Perdeby, asetaat, koper met emalje en sterling silwer, 7 x 2 x 1,5 cm.



Fig 9b. Inge Marais, *Perdeby* (2005) [vertikale aansig]. Perdeby, asetaat, koper met emalje en sterling silwer, 7 x 2 x 1,5 cm.

bewaarde en waarneembare insek, ‘n klein *lewende*¹⁴ wese, nie dalk meer waardevol as ‘n kunsmatige metaalobjek nie?’¹⁵

Hieruit kan daar ook afgelei word dat wanneer mens ‘n materiaal hanteer asof dit kosbaar is, dit inderdaad kosbaar word. Een manier om ‘n materiaal te hanteer asof dit kosbaar is, is om dit saam met iets wat sosiaal erkende waarde het, te gebruik. So word dit mettertyd duidelik dat kosbaarheid en waarde subjektiewe en grootliks arbitrêre en veranderlike konstruksie is.

Die Australiese goudsmid, Julia de Ville, gebruik ook kombinasies van materiale om die manier wat ‘n mens die materiaal ervaar, te transformeer. Sy het die volgende te sê oor die manier wat sy materiale kombineer om konsepte te beïnvloed:

I work predominately in traditional goldsmithing, combined with materials that were once living such as jet, a petrified wood historically used in Victorian Mourning jewellery, human hair and taxidermy. I use these materials as a Memento Mori, or reminder of our mortality. I incorporate the symbols of death throughout my work because I think it is important to identify with the concept that we are in fact mortal creatures. (De Ville 2007: www.discemori.com)

Figure 10 en 11 toon hoe De Ville ‘n smarag in die oog van ‘n dooie muis gemonteer het en ‘n diamant in dié van ‘n dooie voël. Dit spreek op die volgende manier tot my: as sy bereid is om ‘n duur diamant by hierdie dooie ding te voeg waarvoor jy veronderstel is om aversie te voel, dan *moet* die muis of voël ook waardevol wees. Die assosiasie met die diamant beïnvloed die assosiasie met die dooie dier, en andersom.

3.1.2 Transformasie van waarde deur middel van arbeid

Die arbeid wat op ‘n materiaal verrig word, transformeer onder andere die waarde daarvan. Die fokus van die ondersoek is hier die transformasie van waarde.¹⁶ Wanneer

¹⁴ Al is dit irrasioneel, dink ek nooit aan die insekte of diere wat ek gebruik as ‘dood’ nie. Ek dink altyd aan hulle as slapend, stil, vasgevang in ‘n tydsvakuum.

¹⁵ Die vergelyking sou meer treffend gewees het as ek platinum kon gebruik het in plaas van silwer, en ek sou dit gedoen het as ek dit kon bekostig.

¹⁶ Ek gaan nie noodwendig elke keer spesifiseer na watter soort waarde ek verwys nie.



Fig10. Julia de Ville, *Mouse* (2004). Muis, sterling silwer en natuurlike smarag, 13 x 5 x 3 cm.
(De Ville 2007: www.discemori.com).



Fig 11. Julia de Ville, *Wax eye* (2006). Voël, diamant en sterling silwer, 7 x 5 x 2 cm.
(De Ville 2007: www.discemori.com).



Fig 12. Paul Edmunds, *Fan* (2006 – 2007). Geïsoleerde draad, 130 x 120 cm. (Bussy 2007:38).

die waarde van 'n materiaal deur arbeid getransformeer is, is waarde nie meer net aan die materiaal verbonde nie – dit strek verder. Wanneer Paul Edmunds se *Fan* (Figuur 12) bespreek word, is dit duidelik dat Edmunds ook voel dat die tyd wat mens spandeer om 'n materiaal te bewerk die waarde van die materiaal transformeer.

Fan is possibly the most spectacular work in the show [*Array*], a measured explosion of technicolor telephone wires. Closely packed at the base of the work, the wires extend out to different lengths at the top, carving veritable fjords out of the space above the work. Clearly the result of a very systematic accretion of base units (the individual wires), this work, like the others, explores what Edmunds calls 'the accumulated gesture'. It seems to challenge the notion that time can only function as a component in media like video and film: the hours spent creating such a work are clearly a central part of what Edmunds is working with. He speaks of the time it takes to create such works as being absorbed into them, and of the works communicating this sense of time and its attendant weight to the viewer, even if only on a subconscious level. (Smith 2007:81)

Soos vroeër genoem, word daar van die arbeider verwag om in staat te wees om die abstrakte konsep van die waarde van 'n objek te omskryf. Die aanhegting van 'n prys is dus 'n poging om waarde minder abstrak en meer kommunikeerbaar te maak. Selfs die weerhouding van 'n prys kommunikeer waarde effektief. Dit is nog steeds abstrak in die sin dat die waarde vir die spesifieke persoon subjektief is, maar 'n persoon se onbereidwilligheid om 'n prys aan iets te koppel (met ander woorde, om dit te verkoop) dui op die waarde wat dit vir die skepper van die objek inhou.

As mens aanvaar dat arbeid aan tyd gebind is, kan die hoeveelheid tyd wat spandeer word om arbeid te verrig gelyk gestel word aan die waarde daarvan. Dit is tog 'n erkende maatstaf van waarde. Maar selfs dít is nie voldoende nie, aangesien die persepsie van tyd en van die waarde van tyd óók abstrak en subjektief is. Sharon Ballard het die volgende te sê oor die onderwerp van die onmeetbaarheid van waarde deur die bepaling van tyd aan die hand van silwersmid Angela Tolken (voorbeeld in Figure 13-15) se uitstalling, *Variations on a process*:



Fig 13. Angela Tölken, *Untitled # 1* (2005). Sterling silwer, draad: Ø 58,90 mm; koepel: 10,8 x 10,8 mm. (Kunstenaar se eie foto).



Fig 14. Angela Tölken, *Untitled # 4* (2005). Sterling silwer, draad: Ø 64,75 mm; koepel: 9,85 x 9,85 mm. (Kunstenaar se eie foto).



Fig 15. Angela Tölken, *Untitled # 6* (2005). Sterling silwer, draad: Ø: 33,45 mm; Koepel: 9,61 x 9,61 mm. (Kunstenaar se eie foto).

For the past seven months Angela has devoted on average 10 hours per day to each item, at the rate of 6 days per week thus bringing her studio time to that of 60 hours per week. A modest total for those 7 months would be in the region of 1 700 hours. Thus each piece would have consumed between 250 to 300 hours of her time. Aligning the 300 hours against the 5 cm radius of her circular design and precise working methodologies, the final art object begins to read like a 30 day meditative ritual. A ritual that offers both the artist, viewer and wearer, a multitude of philosophical, mathematical, architectural, geological and technical entry points into the scope and dimension of each work. (Ballard 2007: Openingtoespraak)

Ballard bevestig my opinie dat waarde nie n t bepaal kan word deur die aantal produksie-ure wat spandeer word in ag te neem nie. Die druk om ‘n prys aan ‘n objek te heg onderskat die ervaring wat met die produksie van die objek gepaard gaan, die ritueel en die transformasie wat die arbeider ondergaan.

Die siniese Franse filosoof was reg oor die volgende: “Money changes meaning” (Baudrillard 1981:112-113). Deur (op die gepaste geleentehede) te weier om ‘n prys aan my produkte te heg, hoop ek om die fokus terug te bring na die ervaring (myne en die toeskouer s’n) met die materiaal. Hierdeur wil ek ook die sosiale persepsies van waarde, en terselfdertyd van inhoud, ondermyn.

4. Persepsie van waarde

Ek het Geraldine Fenn, kontemporêre kunsjuwelier en eienaar van ‘n kunsjuweelwinkel, genader oor die onderwerp van die persepsie van waarde. Sy het die volgende gesê:

This is a difficult question to answer properly, because there are so many factors that determine value. The appreciation of the design of a piece of jewellery ahead of the inherent value of its materials is a relatively recent phenomenon in the history of jewellery, (starting with the Arts and Crafts movement in Britain in the late 19th century), and preciousness still informs any discussion about the price of a piece of jewellery. It seems as though the jewellery market is still

bound by traditional notions of preciousness: good contemporary art jewellery still doesn't come close to attaining the status and monetary value that contemporary fine art does, even though it may be comparable in terms of conceptual and aesthetic content.

(Fenn, G. Persoonlike korrespondensie:Geraldine@tingeraldine.@tinsel.co.za, 4 Julie 2007)

Fenn beskryf die probleem dat persepsies van waarde beperk is tot 'n 'tradisionele' begrip van kosbaarheid. Barthes voer aan dat *kultuur* gedurig kunsmatige, fabriseerde en ideologiese waardes voorhou asof dit onbetwisbaar en natuurlik is (in Graham 2003:34). Barthes sou die 'tradisionele' begrip van kosbaarheid beskryf as die produk van kulturele gewoonte wat blootgelê en getransformeer moet word (in Culler 1983:17). Fred R. Myers verduidelik hoe persepsie en die bepaling van waarde verder bemoeilik word deur die vermenging van kulture.

The conditions of transnationalism under which most people in the world now live have created new and often contradictory cultural and economic values and meanings in objects – that is in material culture – as those objects travel in an accelerated fashion through local, national and international markets and other regimes of value production. These emerging conditions, or 'predicaments of culture,' to borrow a phrase from James Clifford (1988), offer a critical moment in which to re-examine the ways objects come to convey and condense value and, in doing so, are used to construct social identities and communicate cultural differences between individuals and groups. (Myers 2001:3)

4.1 Ondermyning van persepsie deur waardebeplanning onmoontlik te maak

Om die sosiale persepsie van waarde te ondermyn deur konvensionele waardebeplanning onmoontlik te maak, het ek soos volg met die produksie van die ketting in Figuur 16 te werk gegaan:

Wanneer mens met 'n herhalende proses werk wat baie tydrowend is en 'n objek produseer wat in lengte en gewig gemeet kan word, kan waarde tradisioneel op die volgende maniere vasgestel word: a) deur 'n waarde aan tyd te koppel, bv. R100/uur,

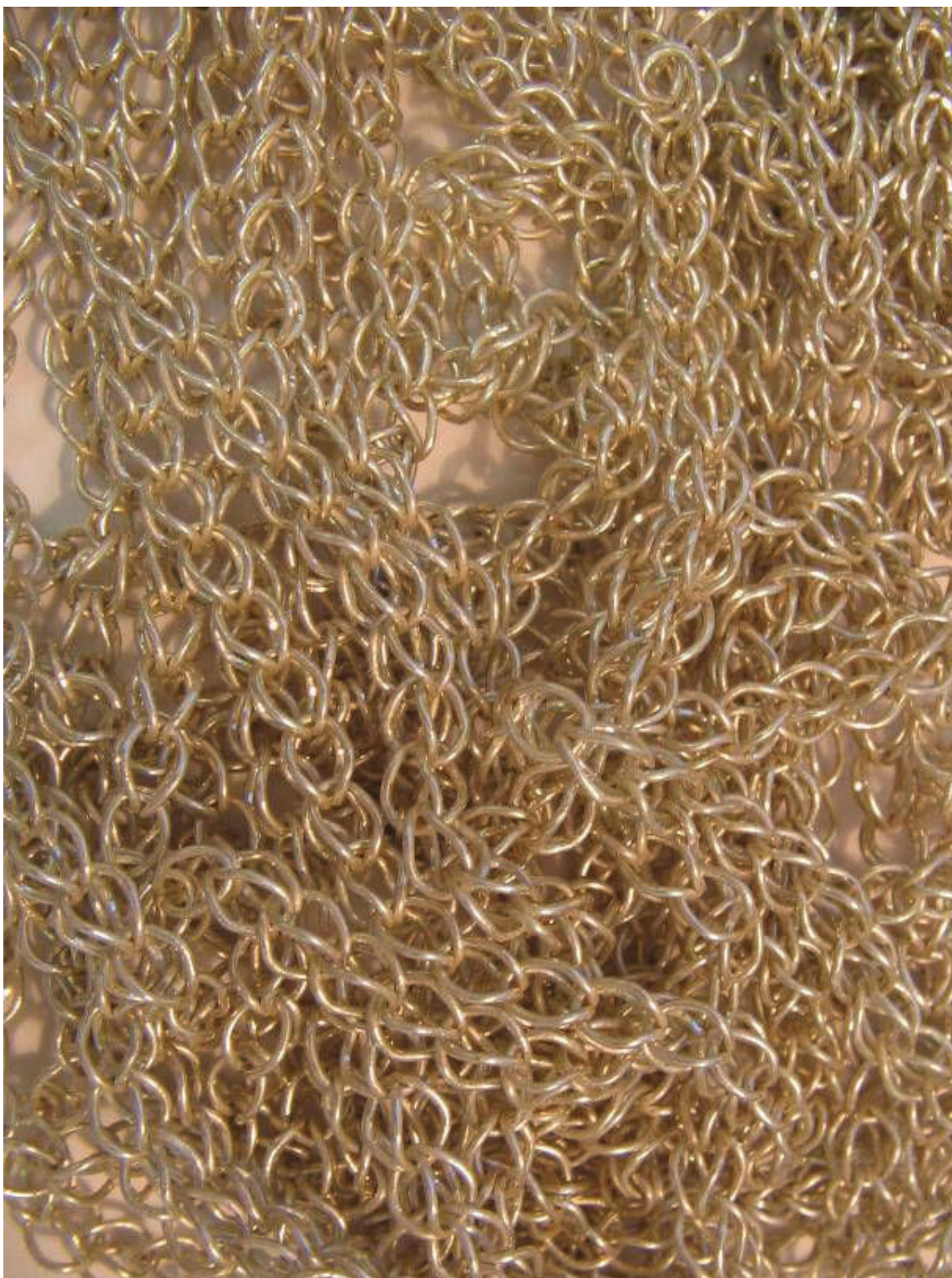


Fig 16. Inge Marais, *Langste Romeinse ketting ooit* (2005 -). Fyn silwer, eenhede: 4 x 4 x 5 mm; ketting: xm.

b) deur 'n waarde aan die lengte te koppel,¹⁷ bv. R100/m, en c) deur die objek te weeg (die finansiële waarde per gewig van fyn silwer, die materiaal waaruit die ketting bestaan, word aangegee deur die JSE en die Londense Metaalbeurs). Al drie hierdie metodes sou kwansuis die waarde van die objek kon bepaal. My argument is egter dat die waarde van handvervaardigde juwelierskuns uiteindelik nié deur middel van sulke positivistiese, 'wetenskaplike' metodes bepaal kan word nie. Hierdie metodes sou my ervaring en subjektiewe waardebeplanning kon omseil. Dit is wat ek wil voorkom.

Gedurende die produksie van die ketting het ek dus daarvan 'n punt gemaak om nie te let op hoe baie tyd ek daaraan spandeer nie, deur nie te kyk op die horlosie nie en op ongereelde tye met baie onderbrekings daaraan te werk¹⁸. Daar is geen manier om vas te stel hoeveel ure se arbeid verrig is nie. Verder sal ek nooit toelaat dat die objek geweeg of gemeet word nie. Ek self het ook nie daardie inligting nie. Dit is opmerklik dat almal wat die ketting sien, vra 'Hoe lank het dit jou gevat?' en 'Hoe lank is dit?' Dit wil voorkom of hulle vir hulself probeer vasstel wat die objek werd is deur daardie inligting te bekom. Ek hoop dat deur dit te ontsê en ander inligting te voorsien (soos hoe dit voel om die objek te hanteer en deur uit te brei oor die tegniek en kwaliteite van die materiaal), die kykers sal agterkom dat waarde iets kan wees wat mens aanvoel. Die objek sal uitgestal word met hierdie inligting aangeheg.

4.1.1 Eindnota oor die materiaal gebruik vir *Die langste Romeinse ketting ooit*

Alhoewel ek die projek hierbo aan die hand van waarde, tyd en arbeid bespreek het, was die faktor wat tot die aanvang van die projek gelei het die beskikbaarheid van 'n groot hoeveelheid fyn silwer en die begeerte om daarmee te werk. Fyn silwer is suiwer silwer, anders as sterling silwer¹⁹, en het sekere kwaliteite wat dit vir die maak

¹⁷ Die konvensie bestaan dat mens lang voorwerpe per meter koop. Mens koop byvoorbeeld lint per meter. Hoe langer die stuk is wat jy koop, hoe duurder raak dit. Daarvolgens kan mens die gevolgtrekking maak dat hoe langer 'n objek is, hoe meer waardevol is dit.

¹⁸ Presies die teenoorgestelde hiervan is die *Kettingpantsering* (Figure 42a en 42b), 'n projek waartydens ek elke minuut neergeskryf het. Maar dit was my eerste projek van die Meestersgraadkursus – en daardeur het ek begin tot die gevolgtrekking kom dat waarde geheg is aan ervaring eerder as arbeidstyd. Hierdie projek word meer breedvoerig in Hoofstuk 3 bespreek.

¹⁹ Sterling silwer bestaan uit 'n mengsel van fyn silwer en koper. Hierdie mengsel is dus minder suiwer en valer in voorkoms as fyn silwer, maar ook harder en meer duursaam. 'n Verdere gevolg van hierdie vermenging is dat sterling silwer nie saamgesmelt kan word op die manier wat fyn silwer saamgesmelt kan word nie.

van die Romeinse ketting geskik maak: fyn silwer is te sag om in die meeste juwelierstoepassings te gebruik. Dit is ook baie maklik vervormbaar en dit is vanweë hierdie *maklikheid* dat ek myself gewoonlik nie toelaat om daarmee te werk nie. Fyn silwer het egter een spesiale kwaliteit wat sterling silwer nie het nie, en wat dit besonder gepas maak vir die maak van 'n Romeinse ketting: dit kan saamgesmelt word. Hierdie samesmeltingspotensiaal is tot sekere metale beperk en hang hoofsaaklik van die metaal se suiwerheid af. Dit behels dat mens byvoorbeeld 'n naatlose sirkel kan skep sonder om dit te soldeer, bloot deur hitte op die regte plek toe te dien. Die metaal vloei dan weer in mekaar en die las verdwyn. Heel eenvoudig gestel, kan mens hier aflei dat die hele projek op die fisiese kwaliteite van die materiaal gebaseer is.

4.2 Ondermyning van die persepsie van waarde deur geringskatting

Peters ondersoek met sy projekte ook die konsep van waarde in juwelierskuns. Wanneer Peters edelstene onomkeerbaar fynmaal (Figuur 17), is sy aksie 'n blatante verontagsaming van die bestaande waarde van edelstene. Sy aksies vernietig die waarde van die edelstene letterlik.

In die juweliersgenre bestaan die konvensie dat edelmetale blink gepoleer moet wees en só ten toon gestel word dat die glans en die weerspieëling van weelde onmisbaar is. Met die objek in Figuur 18 uit sy *Iosis*-reeks kan mens sien hoe Peters hom nie aan hierdie konvensie steur nie: die silwer komponent van die objek is geoksideer, 'n chemiese proses wat die metaal swart laat. Verder is die silwer diep binne lae van verskeie materiale verberg. Wanneer sy proses beskryf word, kan mens weereens sien dat dit vir Peters die ervaring met die materiaal is wat belangrik is, en beslis nie die sosiaal aanvaarde waarde van die materiaal nie. Sy minagting van dié waardes bring effektief die fokus terug na sy ervaring met die materiaal. Den Besten beskryf die materiaal soos Peters dit gebruik het in *Iosis*:

It is at the same time repulsive in its rawness and fascinates by its multiple layers. In these layers of silver, cotton, polyurethane film and plastic, the factor of time seems frozen. It would appear a process of fermentation has taken place: various materials have been brought together, heated, coagulated and fused with

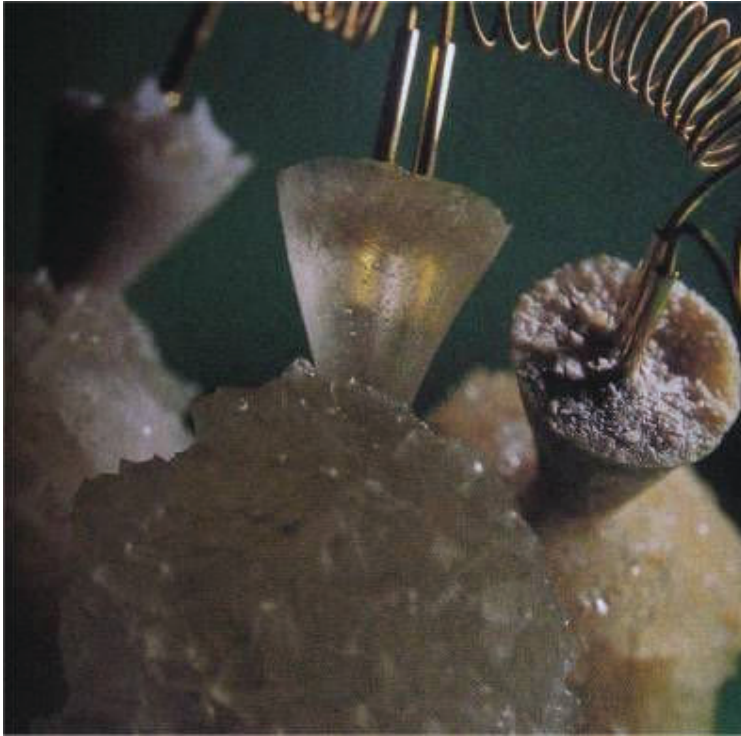


Fig 17. Ruudt Peters, *Leukosis* (1997). 18 karat goud, stallagtiet, bergkristal, koraal, aragoniet, 122 x 48 x 66 mm. (Peters 1997: katalogis sonder bladsy nommers).

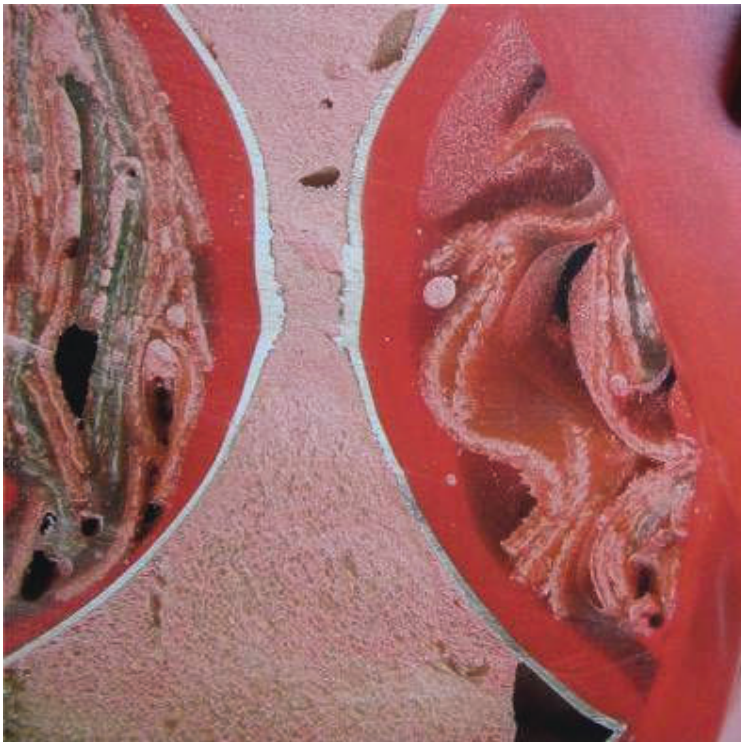


Fig 18. Ruudt Peters, *Iosis 20* (2003). Silwer, sy, polieëster, 60 x 60 x 75 mm. (Schmuck 2005:9).

one another. The layers reveal that nothing is what it seems, that everything is constantly in flux, that nothing is the same as the moment before. (in Peters 2002:*Change*)

4.3 Ondermyning van die persepsie van waarde deur die gek te skeer daarmee

Noten vestig spelenderwys aandag op die arbitrêre toekenning van waarde aan sekere materiale. Met *Silver Dinner* (Figuur 19) het hy 'n een-kilogram blok silwer in klein stukkie opgesny en die stukkie in eenvoudige aansteekspeldjies omskep. Die kopers moes die speldjies weeg om die prys daarvan vas te stel. Deur die waarde van die juweelstukkie letterlik tot die massawaarde daarvan te reduseer, word kommentaar gelewer oor die persepsie van waarde as arbitrêre sisteem.

The Smit collection (Figuur 20) sou behels dat Noten 'n Mercedes Benz motor in stukkie deur 'n robot laat opsny as 'n opvoering voor 'n gehoor. Noten sou dan borsspelde maak van die dele en dit aan die gehoor uitdeel. Die lede van die gehoor sou kon kies watter deel van die motor hulle vir hulself uitgesny wil hê en met hulle gunsteling deel van 'n Mercedes motor as 'n drabare borsspeld huis toe gaan. Die projek het nooit goedkeuring gekry nie, maar Noten kon 'n interessante opmerking maak:

I am still convinced that the concept of the project is valid. The image is sound, the robot performance exciting and relevant as to the connection between branding and audience. But I couldn't tear down the German fortress. I had brought some samples with me on a visit to the company. They looked at the brooches, saw that the material was far too thin to sustain the image of an indestructible car like Mercedes and lost interest immediately. But the funny thing is that I had used genuine Mercedes metal for the samples. I had revealed a weakness they never wanted to advertise! (in Staal 2006:56)

Uit die houding van die vervaardigers van Mercedes kan daar afgelei word dat die waarde van die materiaal vir hulle 'n simbool is van die waarde van hulle produk en handelsmerk. Noten wys hoe die waarde van die materiaal en die waarde van die produk en die konsep glad nie met mekaar vereenselwig kan word nie.



Fig 19. Ted Noten, *Silver Dinner* (2000). Fyn silwer, verskeie groottes. (Staal 2006:41).

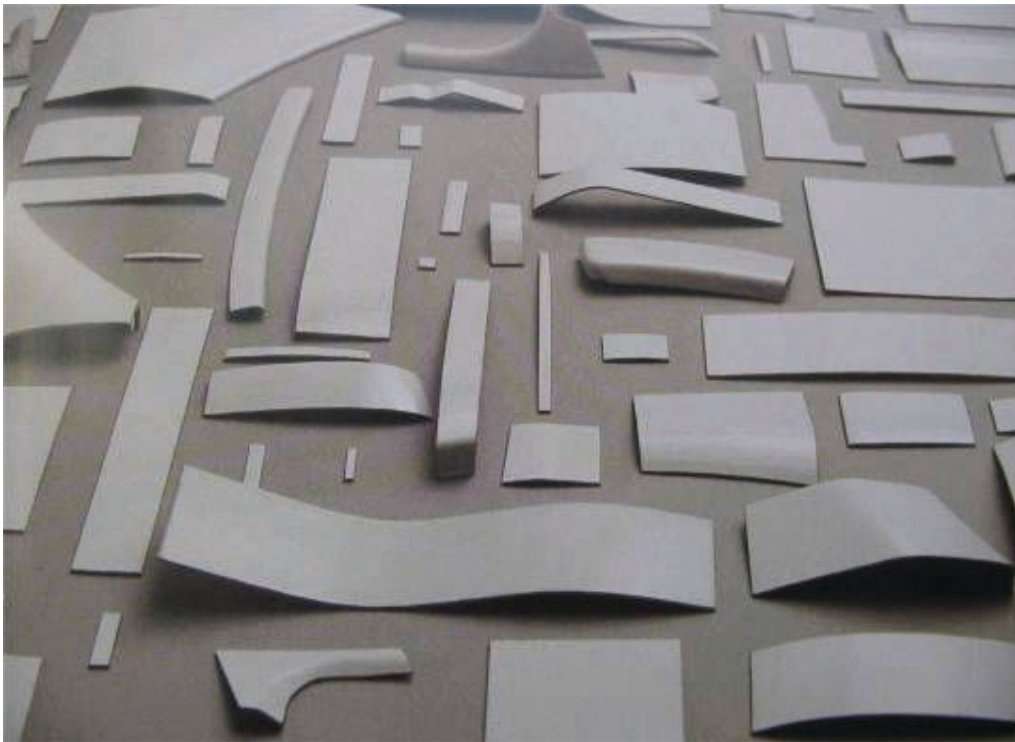


Fig 20. Ted Noten, *The Smit collection* (2001). Mercedes-Benz, E klas 210, verskeie groottes. (Staal 2006:57).











4.4 Persoonlike persepsie van waarde vir die produsent wanneer arbeid en produksiemetode in ag geneem word

Vir my is die waarde van 'n objek aan die ervaring van die produksie daarvan gekoppel. Dit is as gevolg van die behoefte vir transformasie via wisselwerking tussen materiaal en bewerker dat arbeid dikwels aangepak word. Hierom is ek in beginsel gekant teen reproduksie en massaproduksie: beide impliseer 'n verwyderde ervaring van die materiaal en dus beperkte interaksie. Hierdie beginsel is 'n probleem in 'n kapitalistiese samelewing. My siening is waarskynlik te idealisties en nie werklik toepasbaar nie. Die besef dat my persepsie van waarde aan arbeid en direkte ervaring met 'n materiaal gekoppel is, het my oortuig dat *ek* die een is wat 'n transformasie van persepsie moet ondergaan.

As 'n voorstander van die idee dat waarde nie aan die materiaal of die finale objek gekoppel behoort te wees nie, moet ek liefers nie té geheg aan die voltooide objekte wees nie. Die probleem is dat ek die objek sien as 'n bewys van die ervaring. Hierdie besef het 'n oormatige gehegtheid aan die objek veroorsaak. Ek het dus te werk gegaan om uit te vind hoe om afstand tussen my en die objek voort te bring.

Die oplossing was tweevoudig. Uit ervaring met die verkoop van hartjie-hangertjies (soos in Figure 21a-21e), het ek ondervind dat wanneer produksie aangegaan word met die bedoeling om van die objek afstand te doen, die verlies van die objek nie problematies is nie. Ek lei af uit Barthes se bespreking van die modebedryf (in Culler 1983:76; in Gottdiener in Kellner 1995:28) dat die bedoeling waarmee 'n aksie aangepak word die uitkoms daarvan drasties beïnvloed. Wanneer die bedoeling waarmee produksie aangepak word geskik is vir die verlies (verkoop) van objekte, is die tweede deel van die oplossing om 'n alternatief vir die objek as bewys van die ervaring te vind.

Die toepassing van die oplossing het soos volg geskied: deur my bewustheid van die rol van voornemens sorg ek dat my houding en ingesteldheid tydens produksie 'reg' is. Tydens die produksie van die hartjies het ek myself geleidelik ontkoppel van die objek. Die verbinding bly egter naby genoeg om transformerende interaksie toe te laat. Tweedens het ek 'n toereikende plaasvervanger as bewys van die ervaring in die

 <p>Fig 21a. Inge Marais, <i>Daar is 'n gat in my hart</i> (2006). Geoksideerde silwer, koper met emalje, 15 x 15 x 70 mm.</p>	 <p>Fig 22a. Inge Marais, <i>Daar is 'n gat in my hart 2</i> (2007). Papier, staal, 25 x 25 mm.</p>
 <p>Figuur 21b. Inge Marais, <i>Ongetiteld</i> (2006). Silwer, koper met emalje, 15 x 15 x 70 mm.</p>	 <p>Fig 22b. Inge Marais, <i>Ongetiteld 2</i> (2007). Papier, staal, 25 x 25 mm.</p>
 <p>Fig 21c. Inge Marais, <i>925</i> (2006). Silwer, koper met emalje, kunshars, 15 x 15 x 70 mm.</p>	 <p>Fig 22c. Inge Marais, <i>925 2</i> (2007). Papier, staal, 25 x 25 mm.</p>
 <p>Fig 21d. Inge Marais, <i>Ongetiteld</i> (2006). Silwer, koper met emalje, 15 x 15 x 70 mm.</p>	 <p>Fig 22d. Inge Marais <i>Ongetiteld 2</i> (2007). Papier, staal, 25 x 25 mm.</p>
 <p>Fig 21e. Inge Marais, <i>Daar is 'n gat in my hart</i> (2006). Silwer, koper met emalje, 15 x 15 x 70 mm.</p>	 <p>Fig 22e. Inge Marais, <i>Daar is 'n gat in my hart 2</i> (2007). Papier, staal, 25 x 25 mm.</p>

vorm van kitsborsspelde gevind (Figure 22a-22e). Die foto's van die objekte wat ek nie meer het nie is op die kitsborsspelde gedruk. Só behou ek 'n tasbare objek wat meer effektief getuig van die wisselwerking as wat 'n twee dimensionele beeld sou doen.

Deur hierdie proses word kontrasterende beginsels/behoefes (om suksesvol te wees in 'n verbruikerskultuur en om vervaardigde objekte te hou as bewys van ervaring) teen mekaar afgespeel en in balans gebring. Dit vind plaas soos Jung dit bespreek het: konfrontasie van teenoorgesteldes bring balans (Hyde & McGuinness 2004:76 en 88).

'n Interessante byproduk wat met die verkoop van objekte gepaard gaan het vir my na vore gekom: omdat ek glo dat energie aan 'n materiaal gekoppel word wanneer ek dit bewerk, kan ek dan energie waarvan ek juis ontslae wil raak, koppel aan objekte wat ek gaan verkoop. Die monetêre kompensasie en finale verlies van die objek word dan gesien as die finale slot tot die ervaring, en my finale vrylating van 'n kwessie. In beginsel sou dit vir my 'n probleem wees om aan iemand anders 'n objek te gee wat ek met negatiewe energie belaaï het, maar as hulle my daarvoor wil betaal, kan ek myself oortuig dat hulle die objek met opset in besit neem. Om hierdie rede sal daar wel sommige objekte by my Meestersgraaduitstalling te koop wees.

5. Slot

Uit hierdie bespreking van materiaal in my en ander kunstenaars se juwelierskuns is dit duidelik dat materiaal veel meer as bloot 'n gebruiksmiddel is. Materiaal is belaaï met waarde – industriële waarde, sosiaal-simboliese waarde en/of persoonlike waarde. Materiaal is dus heg met betekenis verweef en is onlosmaaklik verbonde aan proses. Dit is dus belangrik om materiaalkeuses as 'n saak van erns te beskou, en is hoekom ek na faktore wat keuse beïnvloed, gekyk het.

My benadering tot die bewerking van materiaal as juwelierskunstenaar is soortgelyk aan dié van die alchemis van ouds. Ek ondersteun die idee dat vorm, fase, betekenis en bewerker transformasie ondergaan wanneer materiaal hanteer en gekombineer word, sodat die transformasie wat die materiaal ondergaan 'n metafoor is vir die transformasie wat die bewerker ondergaan. Hierdie transformasie gaan gepaard met

die konfrontasie van teenoorgesteldes om 'n gebalanseerde eenheid te vorm – in materiaal/objek en bewerker. Die persepsie (van waarde) is dus subjektief en gekultiveerd en kan dus ook getransformeer word.

Die transformasie van inhoud was wel ter sprake, maar is nie in detail ondersoek nie – dit geskied in Hoofstuk 2 aan die hand van ikonografie en metafoor. Die proses waardeur transformasie uitgevoer word, is hier in terme van die hantering en ervaring van materiaal bespreek. Dit word in Hoofstuk 3 verder ondersoek aan die hand van die transformatiewe proses soos gevind in ritueel.

HOOFSTUK 2

IKONOGRAFIE EN TRANSFORMASIE

In Hoofstuk 1 het ek gekyk na die transformasie van materiaal. Nou wil ek kyk na interpretasie. Vorms en materiale is die *houers* van betekenis. Hulle funksioneer as simbole. Ons beweeg nou in die gebied van ikonografie. Ikonografie word soos volg deur Panofsky gedefinieer: “Iconography is that branch of history of art which concerns itself with the subject matter or meaning of works of art, as opposed to their form” (Panofsky 1955:51). Verder wil ek die moontlikhede van die transformasie van simbole verken aan die hand van teorieë rondom metafoor. Ek stel voor dat, indien simbole in ander kontekste of in kombinasie met ander simbole gesien word, hulle betekenis as’t ware verander en hulle ‘n transformasie ondergaan. In dié opsig sal ook kortliks na semiotiek verwys word.

Met juweliersskepping word dikwels aanvaar dat daar nie inhoud in die werk is nie. Dit is maklik om daarmee weg te kom om nie inhoud in mens se werk te hê nie, hetsy intensioneel of nie, bloot deur ‘n suksesvolle, oorspronklike, estetiese ontwerp te maak en dit tegnies goed uit te voer. Voorgraads, en in die kommersiële juweliersbedryf, word daar nie veel meer as dit verwag nie. Die vrae waarmee die kykers van juwele gewoonlik gemoeid is, strek nie verder as ‘Wat is dit?’, ‘Hoe dra mens dit?’ en ‘Wat is dit werd?’ nie.

Kunsgeskiedkundige Liesbeth den Besten bespreek inhoud in juwelierskuns met verwysing na Ruudt Peters se werk:

Anyone who loves jewellery and desires it perhaps does not need to know the background, but through the title²⁰ receives a glimpse of it, almost as a gift. Would anyone be so unselfconscious as to wear an ‘Alexis’ (Passio, 1992)²¹ around their neck, or a ‘Machiavelli’ (from the same family), laden as they are with symbols? ... Can anyone simply live behind a facade identified by

²⁰ Die meeste van my objekte het titels om die toeskouer ‘n idee van my bedoelings te gee.

²¹ Al die objekte wat vir die Passio-reeks geproduseer is, ondersoek godsdienstige as taboe. Die vorms wat Peters vir hierdie reeks gebruik, roep gedagtes van aanbidding en reiniging op. Hy gebruik die kruik- en eivorms, asook sy wyse van uitstal en kleurgebruik (objekte verkeer in biddende hande en hy stal uit met kerklike pers) om hierdie verwysing te maak. Die eivorm is ook ‘n simbool wat voorkom in alchemie, wat dikwels ‘n bron van inspirasie vir Peters is (Design Indaba konferensie 2007).

alchemistic carvings? Perhaps so; *perhaps most people are not bothered by meanings*. But no one can evade the fact that a piece of jewellery by Ruudt Peters is more than mere ornament and that a façade carving by Ruudt Peters is more than decoration. (in Peters 2002:*Change*) [My kursivering]

Peters is die voorbeeld wat hier gebruik word, maar die stelling wat ek gekursiveer het, is dikwels op juwelierskuns van toepassing. In die kursiefgedrukte gedeelte ondersteun Den Besten my mening dat mense betekenis in juwelierskuns ignoreer.

Dit is omdat ek gemoed is met inhoud dat die breedvoerige onderliggende tema van my praktiese werk handel rondom ‘wat gewys word’ en ‘wat weggesteek word’. Die vraag duik dus op: hoe baie van jouself en jou persoonlike lewe en inspirasie is jy as kunstenaar veronderstel om bloot te lê? Hoe veel kan die juwelier van die kyker verwag om te begryp? Dit is die basiese probleem wat my praktiese werk motiveer. Verder besef ek by terugskouing dat die verberging en ontbloting van self parallel loop met die alchemistiese strewe na self-transformasie. Hoeveel van die inhoud aan die toeskouer oorgedra word, wissel van projek tot projek. Dit hang grootliks af van die gekose aanduidingsstelsel.

1. Semiotiek en die studie van betekenis

Inleidend tot ikonografie is dit nodig om ‘n bondige opsomming van die herkoms van semiotiek te verskaf. Ek beskou dit as ‘n uitgangspunt vir die verdere ondersoek van ikonografie in hierdie hoofstuk. Semiotiek is ‘n verreikende vakgebied wat ek nie in te veel detail gaan ondersoek nie, maar ‘n basiese ondersoek is nodig omdat semiotiese begrippe onvermydelik hulle verskyning in besprekings rondom ikonografie sal maak.

Gottdiener (in Kellner 1995:26) stel die invloed van semiotiek op die begrip van kulturele betekenis soos volg:

The influence of the Swiss linguist, Ferdinand de Saussure, was at its height in France during the 1950s. At this time the anthropologist, Claude Levi-Strauss, had already applied the essential ideas of Saussure to the study of culture. In this

tradition, all of culture was discovered to be structured as a language. By this was meant that cultural meanings possessed the double articulation of language and were structured according to two dimensions: the diachronic and synchronic axes. Language possesses meaning not only because the sentences we use follow strict laws called syntax (a diachronic dimension), but also because our choice of words follows another set of strict rules, called semantics (the synchronic dimension). According to the great discovery of semiotics, meaning itself was a product of the articulation or juxtaposition of these two axes.

Na die geweldheid van Saussure se semiotiek in Frankryk in die 1960's is sekere foutiewe veralgemenings daarin uitgewys. Die semiotiek van vandag word ingelig deur Eco se teorie en herken dus die verskil tussen "cultural complexes that communicate intentional meanings, or systems of communication, and complexes that do not necessarily communicate intentionally but are structured as a language, or, systems of signification. All systems of communication are systems of signification, but not the other way around" (Gottdiener oor Eco in Kellner 1995:27).

Wanneer ek sisteme van aanduiding opbou, is my idee dat betekenis 'n produk is van die jukstaposisie van die twee asse, soos uiteengesit deur Saussure. Ek is konstant bewus van die feit dat my eie werke en dié van diegene na wie ek verwys, op sisteme van aanduiding berus wat nie noodwendig sisteme van kommunikasie is nie.

Gottdiener betrek Barthes (in Kellner 1995:28-29) by die onderwerp van semiotiek en betekenis. Deur sy ondersoek van die modebedryf en advertensiewese wys Barthes hoe liggaamsversiering soos 'n taal gestruktureer is. Liggaamsversiering sluit juweliersware in en dus kan ek sy afleidings op my werk toepas: hy tref die onderskeid tussen drag en mode in die sin dat *mode* liggaamsversiering behels met die bedoeling om te kommunikeer. Wanneer mens hierdie onderskeid op juwelierskuns toepas, is dit vir my belangrik om te meld dat my objekte *wel* met die bedoeling om te kommunikeer gemaak en gedra word. Dit mag voor die hand liggend blyk om dit te sê, maar die wete dat die objekte met die bedoeling om te kommunikeer gemaak is, lig die kyker in dat die objekte opsetlik met inhoud belaa is, wat moontlik andersins misgekyk sou word. Die objekte verg interpretasie van inhoud bo en behalwe 'n begrip van hulle vorm en funksie.

2. Panofsky se verduideliking van ikonografie

Panofsky verduidelik die oorgang van vorm tot inhoud – ‘n oorgang wat ook vir die modesisteam geld – as ‘n sisteem wat betekenis aandui. Hier volg Panofsky se voorbeeld: ‘n Man loop in die straat en ‘n kennis groet hom deur sy hoed te lig. Wat die man sien, letterlik gesproke, is niks meer as ‘n verandering in die samestelling van detail aan sy kennis se voorkoms nie. Tog identifiseer hy outomaties sy kennis as ‘n man as gevolg van sy kleredrag en haarstyl en die verandering in detail as ‘n betekenisvolle gebeurtenis: die hoed wat gelig word. Wanneer hy hierdie waarnemings maak, het hy al reeds die perke van suiwer formele waarneming oorskry en die eerste fase van *betekenis* betree. Die betekenis wat waargeneem is, is maklik verstaanbaar; Panofsky noem dit *feitelike betekenis* – dit word eenvoudig waargeneem deur die identifisering van die vorms van sekere objekte wat deur praktiese ervaring bekend is. Maar daar is ‘n tweede vlak van interpretasie verbý die interpretasie van die bloot feitelike.

Daar kan onder andere afgelei word dat die man in ‘n goeie bui is, of dat hy nie veel belangstelling toon nie, en of hy vriendelik of vyandig is. Hierdie psigologiese nuanses sal die bewegings van sy kennis (die man met die hoed) laai met verdere betekenis wat Panofsky *ekspressief* noem. Ekspressiewe betekenis verskil van feitelike betekenis deurdat dit nie eenvoudig deur identifisering afgelei word nie, maar deur empatie. Volgens Panofsky is ‘n mate van sensitiwiteit nodig om hierdie betekenis te verstaan. Hierdie sensitiwiteit is ook deel van ‘n mens se praktiese ervaring, jou alledaagse vertrouwdheid met objekte en gebeurtenisse (Panofsky 1955:51-52). Wanneer daar dan na die vestiging van ‘n simbool gekyk word, is dit verstaanbaar dat die herhaling van praktiese ervaring lei tot vertrouwdheid met en sensitiwiteit vir die inhoud van die objek of aksie of kombinasie van die twee. Die ervaring moet eers opgedoen word voordat dit moontlik is om die ekspressiewe aard van simbole te kan waardeer. Hieruit wil ek aflei dat jy baie herhaling nodig het met ‘n projek soos die asetaatblokkies: jy moet ‘n situasie gereeld genoeg teëkom voordat

dit moontlik is om agter te kom wat dit beteken.²² Herhaling kan dus gesien word as ‘n proses wat lei tot die ontdekking van betekenis.

Met die aetaatblokkies is ek besig om ‘n hele ‘nuwe taal’ van simbole te skep. Dit is ‘n taal wat op die veelvuldige konnotasies van die materiale, vorms en tegnieke wat betrokke is, gebaseer is. Van primêre belang is my assosiasies, aangesien dit my taal is. Dit is gebou uit my verwysingsraamwerk. Dele van hierdie raamwerk sal algemeen toeganklik wees, aangesien oorvleueling van raamwerke voorkom, maar ander dele daarvan sal ontoeganklik wees as gevolg van die persoonlike aard van die assosiasies.

Panofsky (1955:52) brei uit oor hoe kultuur die interpretasie en ervaring van tekens beïnvloed en gebruik weer die voorbeeld van die man met die hoed:

However, my realization that the lifting of the hat stands for a greeting belongs to an altogether different realm of interpretation. This form of salute is peculiar to the Western world and is a residue of medieval chivalry: armed men used to remove their helmets to make clear their peaceful intentions and their confidence in the peaceful intentions of others. Neither an Australian bushman nor an ancient Greek could be expected to realize that the lifting of a hat is not only a practical event with certain expressional connotations, but also a sign of politeness. To understand this significance of the gentleman's action I must not only be familiar with the practical world of objects and events, but also with the more than practical world of customs and cultural traditions peculiar to a certain civilization.

Die afleidings en toepassings wat ek uit Barthes en Panofsky se insette maak, is soos volg: die bewustheid van die rol wat kultuur tydens interpretasie speel, lei tot die besef dat ek nie van kykers kan verwag om die inhoud van my werk presies so te begryp soos ek dit bedoel nie. Uit Panofsky se klem op herhaling lei ek verder af dat ‘n vestiging van ‘n patroon ‘n intrinsieke aspek van ‘n kommunikasiesisteem is. Dit is *verandering* in die patroon wat opvallend is. Hierdie kennis verwittig my poging om sisteme te skep wat inhoud kommunikeer.

²² Dít geld vir my, die produseerder, en vir die toeskouer. Herhaaldelike waarneming van die kontekste waarin die inhoud van die blokkies gebruik word en hoe dit met ander blokkies gekombineer word, sal lei tot ‘n beter begrip van die betekenis van die blokkies.

2.1 Toepassing van Barthes en Panofsky

As dit die verandering in die detail van 'n patroon is wat 'n mens laat weet iets word aangedui, is dit nodig om die patroon eers te vestig. 'n Mens kan nie 'n verandering waarneem in 'n patroon waarmee jy nie bekend is nie, net soos Panofsky se vorige voorbeeld aandui – die antieke Griek gaan nie weet wat die lig van 'n hoed beteken nie want hy is nie met die sisteem vertrouwd nie. Die koperketting in Figuur 23 wys hoe herhaalde waarneming noodsaaklik is voor dit moontlik is om 'n patroon te begin raaksien. Wanneer jy die patroon raaksien, sal die wysiging daarvan as 'n aanduiding van die verdere inhoud verstaan word.

Figuur 23a is 'n voorstelling van kortstondige waarneming. Wat gesien word maak dan geen sin nie. Figuur 23b is 'n voorstelling van die patroon wat met herhaalde waarneming opgelet word. Met hierdie voorbeeld wil ek die kyker (en myself) bewus maak van patroon in my werk en dat mens op die uitkyk daarvoor moet wees.

2.1.1 Onderzoek van betekenis in patroon

Die soektog na 'n patroon word ook op die asetaatblokkies toegepas: volgens Panofsky se voorbeeld is een patroon dikwels afleibaar of afkomstig van 'n vorige patroon – die wit papierblokkies het gelei tot asetaatblokkies. Die patroon is soortgelyk, maar die inhoud is anders – en veranderlik. Genoeg waarneming is nodig om die patroon te begin raaksien. Sekere afleidings kan reeds gemaak word: die inhoud word gesien as 'n simbool omdat dit eintlik, op grond van die definisie van 'simbool' in die inleiding, iets anders voorstel as net wat dit is. Deur die omstandighede waar te neem waaronder artikels in asetaatblokkies geplaas word, kon ek aflei dat die betekenis van die aksie dui op beskerming, tentoonstelling of besit van die simbool. Die patroon het begin sigbaar word deur te kyk na wat die inhoud van die blokkies in gemeen het: alles is klein en kwesbaar, kan dalk wegraak of breek en het beskerming nodig. Die uitsondering is soms dat iets waarteen die kyker of die bewerker beskerm moet word in die blokkie geplaas word. Dít is egter net een aspek van die betekenis. Wanneer hare dus in 'n blokkie geplaas word, word dít wat simbolies deur die hare voorgestel word in die blokkie beskerm (en/of ten toon gestel en/of besit).



Fig 23a. Inge Marais, *Koper Ketting* (2005) [detail]. Koper, 2 x 0,5 cm.

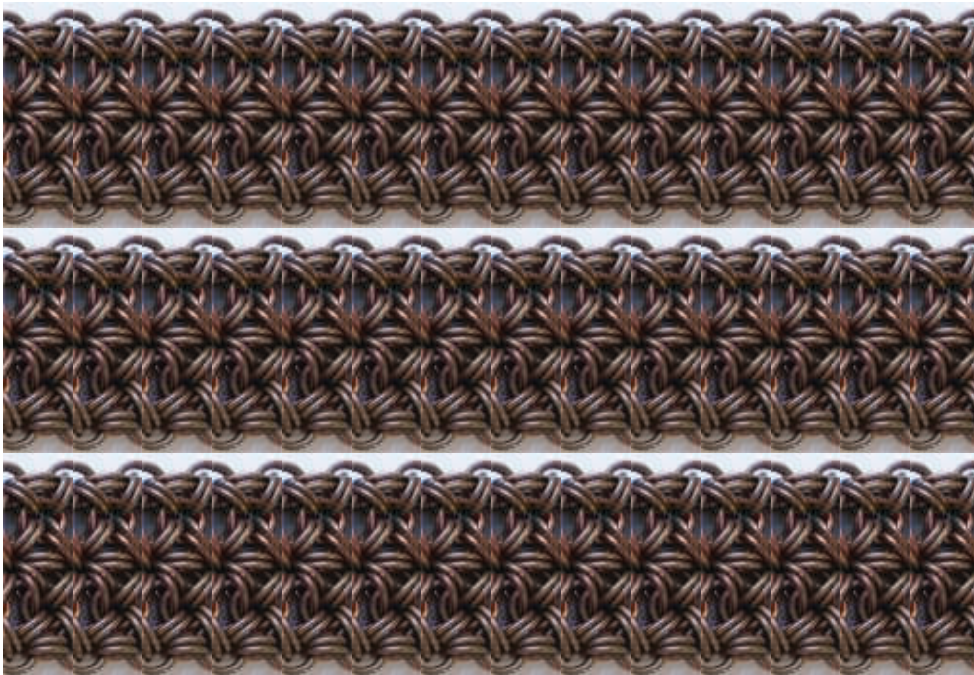


Fig 23b. Inge Marais, *Koper Ketting* (2005). [herhaling van detail]. Koper, 2 x X cm.

Wanneer teks op papier in 'n blokkie verseël word, word sekere houdings teenoor die inhoud dus uitgedruk. Wat die interpretasie van dit wat uitgedruk word vir die toeskouer bemoeilik, is dat uitdrukking nie stabiel is nie, nie eens vir die uitdrukker self nie. Mitchell erken ook hierdie probleem wanneer hy die volgende stelling maak: "... I hope to show that, contrary to common belief, *images 'proper' are not stable, static, or permanent in any metaphysical sense; they are not perceived in the same way by viewers any more than are dream images*" (Mitchell 1986:14) [my kursivering].

Mitchell herken dus dat die betekenis van beelde nie stabiel is nie. Ek wil aan die hand van 'n steekproef met die asetaatblokkies wys hoe onstabiel en moeilik bepaalbaar die betekenis van die blokkies as 'nuwe' simbole is. My subjektiewe begrip van die inhoud sal weergegee word. Let op dat sommige van die blokkies materiale kombineer en dus, soos in Hoofstuk 1 verduidelik, hulle die konnotasies van die materiale kombineer om 'n saamgestelde betekenis voor te stel. My assosiasies met die inhoud is ook gebonde aan die konteks waarin die materiaal gekies is, asook die opeenvolgende kontekste waarin die blokkies benader word. Die konteks waarin 'n toeskouer die inhoud van die blokkie benader, sal gevolglik ook die betekenis van die inhoud vir hulle beïnvloed. Betekenis is dus altyd konteksgebonde, en omdat konteks pal verander, is betekenis inherent onstabiel.

Figuur 24a bevat hare. Die hare is 'n simbool van die persoon en die persoon word dus simbolies beskerm. In die blokkie in Figuur 24b is 'n koperbeertjie wat met ligte pienk emalje bedek is. Dit is gemaak as 'n simbool van babas en geboorte. Dit hou konnotasies van tingerigheid en koestering in. Die blaarfragment in Figuur 24c simboliseer onderliggende struktuur. Die blokkie binne die blokkie (Figuur 24d) stel dubbele beskerming voor, asook strukturering en onderdrukking van emosie. Figuur 24e bevat 'n fragment van 'n foto wat in 2 mm x 2 mm blokkies gesny is. Dit stel die uitwissing van 'n herinnering voor. Figuur 24f bevat 'n boegoetakkie wat ek met my pa, ons plaas en genesing assosieer. Figuur 24g bevat die titel van 'n boek – dit stel die internalisering van die inhoud van die boek voor. Figuur 24h bevat 'n rooi klei hartjie wat met my hare gemeng is. Dit is dus 'n saamgestelde simbool. Die konnotasie van die rooi (warm passie), klei (vervormbaarheid) en hartjie (emosie) word met my hare (simbool van die self) gekombineer. My hare kan vir my egter ook

























			
Fig 24a. Inhoud: hare.	Fig 24b. Inhoud: koper met emalje.	Fig 24c. Inhoud: Geraamte van 'n blaar.	Fig 24d. Inhoud: Papier.
			
Fig 24e. Inhoud: Foto.	Fig 24f. Inhoud: Boegoe.	Fig 24g. Inhoud: Papier.	Fig 24h. Inhoud: Klei en hare.
			
Fig 24i. Inhoud: torretjie.	Fig24j. Inhoud: hare.	Fig 24k. Inhoud: klei en garing.	Fig 24l. Inhoud: papier.
			
Fig 24m. Inhoud: farmaseutiese pil in verpakking.	Fig 24n. Inhoud: papier.	Fig 24o. Inhoud: papier.	Fig 24p. Inhoud: naelknipsels.
			
Fig24q. Inhoud: rubber pyp.	Fig 24r. Inhoud: foto.	Fig 24s. Inhoud: garing.	Fig 24t. Inhoud: sigaret fragment.
			
Fig 24u. Inhoud: plastiek.	Fig 24v. Inhoud: seep.	Fig 24w. Inhoud: papier.	Fig 24x. Inhoud: Seep en ysterdraad.

Fig 24a -24x. Inge Marais, *Blokkies* (2004 -). Asetaat en kleefband omhulsel, 12 x 12 x 12mm.

‘n simbool van ‘n ‘vorige’ self wees, my verlede wat agtergelaat is, afhangend van die konteks. Figuur 24i bevat ‘n klein torretjie: tans met konnotasies van toevalligheid. Figuur 24j bevat van my hare (waarvan die konnotasies al genoem is). Figuur 24k bevat ‘n swart klei hartjie wat met rooi garing deurwerk is. Die konnotasies van die swart klei hartjie (wat reeds behandel is) word met dié van die rooi garing gekombineer – handewerk wat tradisioneel deur vrouens verrig word. Figuur 24l bevat ‘n fragment van ‘n kaart wat die roete na Tygerberghospitaal aandui. Dit het opponerende konnotasies van aversie (siekte) en positiewe assosiasies van ‘n kosbare vriendin. Figuur 24m bevat ‘n stukkie van die houer van ‘n voorbehoedpil met ‘n pilletjie daarin. Dit simboliseer onderdrukking en beheer, asook onstabieleit. Figuur 24n wys ‘n blokkie met ‘n prentjie van Jesus wat geassosieer word met die Rooms-Katolieke geloof. Dit bevat lae konnotasies wat nie myne is nie, aangesien dit nie ‘n simbool is wat ek geskep het nie. Vir my persoonlik bevat dit ook assosiasies van aanvaarding, onsekerheid, ironie, tradisie en veiligheid. Figuur 24o bevat die naam van ‘n persoon op ‘n stukkie papier. Dit is bloot ‘n simbool van die persoon wat beskerm word, met assosiasies van omgee en liefde. Soms word ‘n foto eerder as ‘n naam op papier gebruik. Figuur 24p bevat van my naelknipsels, wat konnotasies bevat van selfversorging en wegwerping. Figuur 24q bevat ‘n pypie wat rondgelê het terwyl die kunsgebou gerestoureer is. Dit is ‘n simbool van die ou kunsgebou met assosiasies van samesyn, eenvoud en geluk, asook verandering. Figuur 24r bevat ‘n fragment van ‘n foto met konnotasies van distorsie en onbepaaldheid. Figuur 24s bevat rooi garing wat in die patroon van ‘n hartjie op asetaat uitgewerk is. Dit assosieer ek met moederlike versorging en liefde. Figuur 24t bevat ‘n fragment van ‘n sigaret. Die fragmentering van die sigaret en die plasing daarvan in ‘n verseëlde houer is gedoen as ‘n simboliese aksie van beheer. Daar is dus konnotasies van dominasie. Figuur 24u is die sluitmeganisme van ‘n toegangbandjie vir ‘n buitelug danspartytjie. Dit hou konnotasies van vryheid, energie en heimwee. Figuur 24v bevat ‘n strokie seep met konnotasies van reiniging. Figuur 24w bevat ‘n papiertjie waarop ‘n konsep of idee getik is, met konnotasies van ironie en onderdrukking. Die laaste een in die groep, Figuur 24x, bevat ‘n hartjie-karaktertjie. Dit is ‘n rooi hartjie wat uit seep gekerf is, met armpies en beentjies van ysterdraad. Die karakter is ‘n personifikasie van die potensiaal om lief te hê, met teenstrydige konnotasies van skeptisisme en hoop.

Uit die beskrywing van die blokkies se inhoud kan daar gesien word dat elke inhoud teenstrydige konnotasies/assosiasies in een simbool verenig. Dit is ook moontlik om te sien hoe die konteks waarin die simbool verskyn die inhoud beïnvloed: in die konteks van Figuur 24s is die assosiasie met die rooi garing oorweldigend ‘positief’. In Figuur 24k, in die konteks van die swart hartjie, word die rooi garing meer ‘negatief’ met verwysing na die geslagtelike verdeling van arbeid, wat konnotasies van isolasie en beperking dra. Dit behoort nou duidelik te wees dat, in die hoop om betekenis te bepaal, ervaring met ‘n magdom voorbeelde nodig is voor ‘n patroon gesien kan word.

Verder wil ek aflei dat, buiten konteks, my verwysingsraamwerk ook ‘n belangrike rol in die interpretasie van die simbole speel. Die lesers kan dit self aflei wanneer hulle hul eie assosiasies met die simbole met dié wat ek voorhou, vergelyk. Die leser sal oplet dat dit nie noodwendig ooreenstem nie. Dit is te wyte aan onversoerbare verwysingsraamwerke. Verder is dit nodig om te meld dat pogings om ‘nuwe’ patrone wat betekenis aandui, te vestig en herkenbaar te maak, steeds net ‘n máte van stabiele betekenis tot gevolg kan hê.

3. Die onstabieleit van betekenis lei tot die potensiaal vir transformasie

My houding teenoor betekenis word beïnvloed deur Mitchell se poststrukuralistiese benadering tot taal. Mitchell bespreek in die aanhaling hiernaas ‘n ontwikkeling wat in die persepsie van taal plaasgevind het. Waar taal eers as ‘n deursigtige verteenwoordiger van betekenis beskou is, word dit nou as meer raaiselagtig beskou:

Language and imagery are no longer what they promised to be for critics and philosophers of the Enlightenment – perfect, transparent media through which reality may be represented to the understanding. For modern criticism, language and imagery have become enigmas, problems to be explained, prison-houses which lock the understanding away from the world. The commonplace of modern studies of images, in fact, is that they must be understood as a kind of language; instead of providing a transparent window on the world, images are now regarded as a sort of sign that presents a deceptive appearance of naturalness and transparense concealing an opaque, distorting, arbitrary

mechanism of representation, a process of ideological demystification. (Mitchell 1986:8)

Die onbepaalde betekenis van 'n teken kan problematies voorkom wanneer ons poog om deur middel van tekens te kommunikeer. Die positiewe uitgangspunt sal wees om te herken dat dié onbepaaldheid ruimte laat vir die manipulasie, en dus vir die transformasie, van betekenis.

Michael Baigent, medeskrywer van *The elixir and the stone. A history of magic and alchemy*, verduidelik (aan die hand van die magiese) hoe manipulasie gebruik kan word om persepsie (van betekenis) te verander:

In order to 'make things happen', magic employs manipulation – manipulation of reality, manipulation of other people and their perception of reality, manipulation of images. By means of such manipulation, the magician reshapes, transforms and even, sometimes, creates worlds – or the illusion of them. One of the most important fulcrums for manipulating human beings is the so-called 'power of suggestion'. We are all, always suggestible; and our suggestibility constitutes our vulnerability, which offers ample latitude for manipulation. (Baigent & Leigh 1997:335)

3.1 Transformasie van simbole deur toe-eiening

As ons aanvaar dat die betekenis van simbole onstabiel is, is die volgende stap om hierdie eienskap uit te buit. Die bekentenis dat betekenis onstabiel en veranderlik is, maak simbole minder eksklusief. Met ander woorde, simbole kan deur persoonlike interpretasie meer vrylik vir die self toegeëien word. Wanneer 'n mens simbole wil 'skep' met die bedoeling om betekenis oor te dra, is dit nie nodig om 'n 'nuwe' simbool te skep nie. Bestaande simbole kan toegeëien word en daar kan gebruik gemaak word van die konnotasies en strukture waarin hulle gewoonlik funksioneer, én meer persoonlike assosiasies kan daaraan geheg word (Figuur 24n is 'n voorbeeld van so 'n simbool).

Wanneer 'n mens van 'n bestaande, herkenbare simbool gebruik maak, word daar staat gemaak op die kyker om die subtiele verskille op te let nadat dit gemanipuleer is. Dit is verandering in die detail van die patroon wat dui op kommunikasie van betekenis. Die kunstenaar moet staatmaak op die kykers se kennis van die simbool sodat hulle sal agterkom dat die beeld se gewone vorm gemanipuleer is en die betekenis getransformeer is.

Kurves (in Peters 2002:*Change*) bespreek bogenoemde aan die hand van die volgende voorbeeld: in 1995 is twaalf wit, was Boeddhass in die meer van Vondelpark in Amsterdam geplaas. Wat aardig aan hierdie beelde was (buiten die feit dat hulle van was gemaak is), was dat hulle die 'v' vir 'victory' teken met hul hande gevorm het. Hierdie teken word met anti-oorlog sentimente geassosieer. Binne Boeddhisme is daar egter streng patrone waarvolgens Boeddha uitgebeeld word, gewoonlik met die handgebaar, die *mudra*, met sy eie stel van simboliek. Die vredesteke as simbool het niks te doen met Boeddhisme nie; dit is deel van 'n ander kulturele tradisie. Vir 'n Boeddhistiese monnik sou hierdie toneel in Vondelpark dalk skokkend gewees het, maar vir iemand buite Boeddhisme sou dit voorkom as pleonasme: die samevoeging van Boeddha en die vredesteke as 'n verdubbeling van die vredesideaal. Kurves sê verder dit is asof die kunstenaar die Ooste en die Weste deur middel van die samevoeging van simbole bymekaar bring.

Ted Noten vertel van die keer toe hy die pêrelhalssnoer as 'n simbool van 'n geykte juweliersgenre toegeëien het. Hy het sy minagting vir die simbool en sy assosiasies gewys deur dit met 'n dooie muis wat hy in sy werkswinkel opgetel het, te kombineer. Dié projek is in Hoofstuk 1 bespreek aan die hand van Figure 2a en 2b:

A pearl necklace? As the subject of a contemporary art event? I guess at the time I was infuriated by the idea someone had even dared ask me to join a group of designers who were invited to work with this bourgeois and boring icon of icons in the whole history of jewellery: a string of pearls. I'd rather string myself up by them! A new take on a pearl necklace for me would mean unconditional surrender and probably that was the only reason I decided to take part. Not to join, but to battle from within. My entry 'Princess' has since been

described as the first conceptual work I ever produced but in actual fact there was hardly a concept to start off with. Sheer frustrated anger more like.
(in Staal 2006:2)

3.2 Transformasie deur metafoor

Metafoor is die apparaat wat ek die meeste in my praktiese werk gebruik om simbole vir myself toe te eien. Metafoor sal aan die hand van drie van my projekte bespreek word wat nou vlugtig uiteengesit sal word: *Goed dankie en met jou?*, *Hartkrisis-oorlewende* en die *Pil-Paternoster*.²³

1. *Goed dankie en met jou?*

Hierdie projek het behels dat wanneer 'n persoon my vra, 'Hoe gaan dit?', hierdie asetaatbandjie (Figure 25 a en 25b) met die woorde 'Goed dankie en met jou?' daarop met 'n eenvoudige kopermeganisme om hulle arm geklamp word. Die idee was om aandag te vestig op die gebruik van die frase, 'Hoe gaan dit?', en die betekenis daarvan. Die bandjie tree op as 'n metafoor vir die betekenisloosheid van die frase deur dit gelyk te stel aan 'waardelose' plastiek. Die onnadenkende gebruik van die frase word afgespeel teen die arbeidsintensiteit wat die aanklamp van die bandjie behels. 'Hoe gaan dit?' is wat Rothenbuhler, outeur van *Ritual communication*, 'n "condensed" simbool noem. Die term verwys na die verskynsel dat daar opeengestapelde lae van betekenis gelyktydig in een simbool voorkom. Hy sê dat 'n verdere implikasie van hierdie kondensasie die voorkoms van "super-saturasie" is – die simbool word onbeduidend (Rothenbuhler 1998:16).

2. *Hartkrisis-oorlewende*

Hierdie projek het behels dat vyftien rooi geëmaljeerde koperhartjies (Figuur 26a) met 'n eenvoudige aansteekspeld, wat lyk soos 'n pyl deur die hart (Figuur 26b), aan vyftien vrouens uitgedeel is. In ruil vir die hartjie moes hulle 'n vraelys oor hulle ervarings met 'hartkrisisse' invul. Die idee was dat hulle die hartjies sou dra, mekaar as mede hartkrisis-oorlewendes herken, en dat dit 'n verenigende effek sou hê. As hulle mekaar raaksien, sou hulle weet hulle het 'n samebindende ervaring in gemeen.

²³ 'Rosary' word vir die doel van hierdie tesis vertaal as paternoster.



Fig 25a. Inge Marais, *Goed dankie en met jou?* (2005). Asetaat en koper, 1 x 15 cm.



Fig 25b. Inge Marais, *Goed dankie en met jou?* (2005). [Aan die arm]. Asetaat en koper, 1 x 15 cm.



Fig 26a. Inge Marais, *Hartkrisis-oorlewende* (2005). Fotos, 10 x 7 cm elk.



Fig 26b. Inge Marais, *Hartkrisis-oorlewende* (2005). Koper met emalje, staal, 9,5 x 4 x 4 cm.

Die hartjie sou optree as 'n 'kulturele simbool' van 'n subkultuur waaraan n t hulle behoort. Net hulle is vertrou met die betekenis van die simbool (soos ek dit aan hulle verduidelik het) en die ervaring daarvan. Die hartjie is voorgehou as 'n simbool van emosionele transformasie. Gedurende die produksie van die hartjies is die alchemistiese ideaal dat transformasie van materiaal spirituele transformasie teweeg bring, in gedagte gehou. Die produksieproses word verder in Hoofstuk 3 bespreek.

3. *Pil-Paternoster*

Met *Pil-Paternoster* (Figuur 27a) word teenoorgesteldes (wat materiaal, konteks en konnotasie betref) saamgevoeg. Bros farmaseutiese pille word met soliede metaal gekombineer; wetenskap word met godsdiens gekombineer; kontrasepsie word met die Rooms-Katolieke geloof gekombineer, wat gekant is teen die gebruik van kontrasepsie. Skynbaar teenstrydige idees word ook gelyk gestel: wetenskap en godsdiens/geloof – beide funksioneer volgens 'bewyse' wat voorgehou word as onbetwisbaar. Wanneer soortgelyke idees gekombineer word, vind verdubbeling van 'n idee plaas wat dit as't ware onderstreep en sodoende beklemtoon. Hier word, soos reeds genoem, twee geloofstelsels saamgevoeg, twee telapparate en (volgens persoonlike persepsie) twee beheersistelsels (die geloof beheer die gelowiges en die pil beheer die liggaamsiklus). Die telapparate word in Figure 27b en 27c voorgestel. Deur die twee gelyk te stel, word letterlik aangedui dat die een net so aanneemlik of belaglik soos die ander is (daar word op die kombinerings van die telapparate uitgebrei wanneer ek later in die hoofstuk my persoonlike weergawes van paternosters bespreek).

My bedoeling was egter nie om twee uiterstes in *balans* te bring nie, soos gewoonlik die uitgangspunt is wanneer teenoorgesteldes volgens die alchemistiese ideaal gekombineer word. Daar word eerder gepoog om 'n konstante spanning te behou, soos die spanning tussen die pole van 'n magneet.

Earl MacCormac erken ook die ooreenkomstige kwaliteite van wetenskap en godsdiens:

Without the language of metaphor neither science nor religion could flourish.
Both disciplines are 'metaphoric' in the sense that they are erected upon the



Fig 27a. Inge Marais, *Pil-Paternoster* (2005). Farmaseutiese pil, kunshars, sterling silwer, sykoord, 45x 10 x 1 cm.

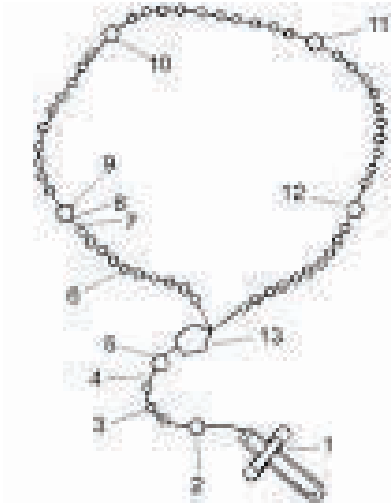


Fig 27b. Anoniem, *Paternoster diagram* (Geen datum). Medium en formaat nie aangegee nie. (Anoniem 2007: www.domestic-church.com/.../pray_rosary.htm)



Fig 27c. Anoniem, *Minerva* (2007). Farmaseutiese pille, 8 x 6 cm.

foundations of root-metaphors. Such hypotheses about the nature of the world and human experience are epiphoric in that they were conceived of by analogy to the personal knowledge of the inventor. They are also diaphoric in that they suggest viewing things that are not literally true. But, science and religion are ‘metaphoric’ in another sense as well. Each enterprise utilizes individual metaphors to convey ideas about the unknown. (in Gerhart & Russel 1984:96)

3.3 Motivering vir die gebruik van metafoor

Scheffler (1997:70) verduidelik hoe metafoor bedekte betekenis inhou vir die leser/kyker én vir die skepper van die metafoor:

Metaphor is the packaging of literal thoughts for transition to others, but forms no part of these thoughts themselves. . . The theorist typically does not know in advance the detailed basis of the metaphorical description he or she proposes, guessing that a certain deliberate crossing of categories may be found increasingly significant with further inquiry. The metaphor embodying this guess does not require a prior determination of such significance. On the contrary, the metaphorical description itself serves as an invitation, to its originator and to others, to develop its ramifications. Its challenge is not to receive a fully substantiated message, but to find and invent new and fruitful descriptions of nature.

Scheffler noem ook dat die skepper van ‘n metafoor nie eksklusiewe reg op die metafoor het nie. Daarom kan jy deur jou eie metafoor verras word. ‘n Metafoor mag daartoe lei dat ons ou materiaal in die lig van nuwe reëls evalueer of nuwe verskynsels op ‘n manier sien wat reeds aan ons bekend is (Scheffler 1997:70). Dít is hoekom die gebruik van metafoor ideaal is vir die transformasie van simbole: metafoor is die apparaat wat bekende materiaal (betekenis) in ‘n ander konteks plaas, wat lei tot herevaluering.

Verder verduidelik Scheffler aan die hand van die eend/haas figuur (Figure 28a en 28b; 28a is die oorspronklike weergawe van die figuur, en 28b is ‘n variasie daarvan) hoe twee betekenis in een metafoor saam kan bestaan. Psigoterapeut Joseph Jastrow

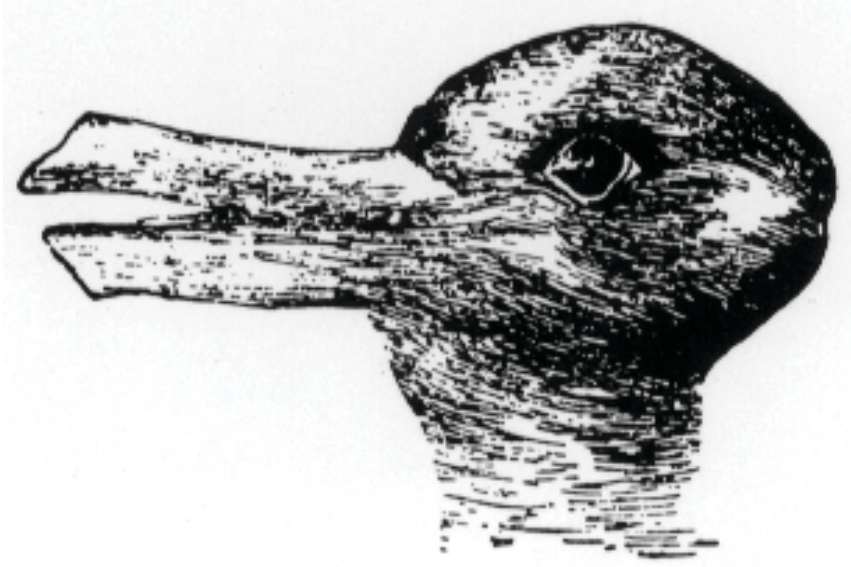


Fig. 28a. Joseph Jastrow, *Duck – Rabbit* (1899). Medium en formaat nie aangegee nie, (Kihlstrom 2004: socrates.berkeley.edu/~kihlstrm/JastrowDuck.htm).



Fig 28b. Walter Ehrenstein, *Duck – Rabbit* (1930). Medium en formaat nie aangegee nie, (Kihlstrom 2004: socrates.berkeley.edu/~kihlstrm/JastrowDuck.htm).

het aan die hand van dié figuur gewys dat persepsie nie net van die stimulus afhang nie, maar ook van verstandelike aktiwiteit (Kihlstrom 2004: socrates.berkeley.edu/~kihlstrm/JastrowDuck.htm). Afhangend van die konteks waarin 'n mens daarna kyk, gaan één van die twee waargeneem word, maar nooit albei gelyk nie. Scheffler (1997:58) verduidelik verder:

The oscillation between rival interpretations in these cases is permanent, that is, the rivalry is not to be resolved in favour of one or the other, but rather to be domesticated – taken as part of function of the symbol in question. The ambiguity here involves simultaneous multiplicity of meanings rather than indecision between one meaning or the other.

Hiervolgens kan daar afgelei word dat dit heeltemal aanvaarbaar is vir 'n simbool (of visuele metafoor) om meer as een toepassing en betekenis te hê. 'n Mens behoort voorbereid te wees op die ossillasie tussen betekenis van simbole en metafore. Dit is ook te wyte aan die ossillerende aard van die betekenis van metafore dat transformasie van betekenis gereedelik in hierdie konteks kan geskied.

3.3.1 Die herkoms en teorie van metafoor

Soms is metafoor as regmatige apparaat vir die verduideliking en oordrag van betekenis in die verloop van sy ontwikkeling in twyfel getrek. Houdings aangaande die geldigheid van metafoor sal vervolgens ondersoek word. Die negatiewe houdings teenoor metafoor moet as waarskuwing gesien word teen die moontlike slaggate in die gebruik van metafoor. In samevatting sal persoonlike houdings, gebaseer op ervaring, uitgedruk word.

Plato (370 B.C.E) was teen alle vorme van retoriek gekant, en dus by implikasie teen metafoor. Hy het gedink metafoor is gevaarlik en misleidend – soos die gebruik van skoonheidsmiddels. Sy teenkating was klaarblyklik omdat hy die soeke na kennis deur middel van filosofiese nadenke voorgestaan het. Ten spyte van Plato se houding het Aristoteles metafoor as vindingryke waarneming van gelykenis beskou, 'n proses waardeur nuwe betekenis geskep word. Gerhart en Russel (1984:98) verduidelik die effek van Aristoteles se houding soos volg:

Aristotle's views have been the basis of virtually all Western thought about metaphor – often repeated, sometimes elaborated upon, seldom disputed. Aristotle placed metaphor in both the fields of rhetoric (thus relating it closely to the art of persuasion) and of philosophical argumentation (thus relating it closely to the logic of probability).

Aristoteles het metafoor dus in filosofie gegrond, met waarheid en oortuiging as doel. Volgens Scheffler het metaforiese waarheid 'n plek langs letterlike waarheid. Scheffler gebruik die volgende voorbeelde om letterlike en metaforiese waarheid aan te spreek: 'die vuurhoutjie vlam' en 'haar oë vlam'. Volgens hom is die kwessie nie of die stellings letterlik waar is of nie. 'n Stelling is nie minder waar bloot omdat dit metafories van aard is nie. Die gebruik en betekenis van die woord 'vlam' is verskillend, maar tog in beide gevalle wáár. Hy gaan verder om te sê dat dit nie nodig is om tussen letterlike en metaforiese waarheid te onderskei nie; waarheid is waarheid (Scheffler 1997:71). Dus is metafoor nie so bedrieglik soos Plato voorgehou het nie.

Gerhart en Russel (1984:98) som metafoor, aan die hand van Aristoteles, in (onder andere) drie punte op. Die punte word aan die hand van *Goed dankie en met jou?*, *Hartkrisis-oorlewende* en *Pil-Paternoster* verduidelik:

1) 'n Metafoor verplaas betekenis *vanaf* een betekenis na, of *in die rigting van*, 'n ander betekenis – metafoor leen altyd by 'n ander veld van betekenis. Hierdie eienskap kan in die *Goed dankie en met jou?* projek waargeneem word (Figuur 25): daar word geleen by die veld van betekenis van die materiaal (plastiek) en dit word op die frase toegepas, soos vroeër bespreek is.

2) Relatief tot die gewone interpretasie van betekenis is metafoor se skepping van betekenis ongewoon, en dui dit dus op 'n verwydering van gewone 'taal'. In die gewone 'taal' van die kommersiële juweelgenre is dit ongewoon om die vorm van 'n hartjie te verwing, maar as metafoor is dit nie so vreemd nie, soos in Figuur 26b gesien kan word.

3) Metafoor kan tussen diskoerse rondspring en selfs elemente binne hulle verplaas. In die *Pil-Paternoster* (Figuur 27) word gespring tussen wetenskap en godsdiens. Die

kruis, wat gewoonlik in 'n paternoster teenwoordig is, word vervang deur 'n blink, gladde ovaal, hier 'n simbool van rasonale redenasie.

Sedert die uitspraak van Aristoteles se idees oor metafoor, is metafoor as die vervanging van een selfstandige naamwoord deur 'n ander begryp. Die verskuiwing na metafoor as 'n beginsel wat betekenis genereer, word ook aan die hand van I.A. Richards (1936) bespreek deur Gerhart & Russel (1984:101). Volgens Gerhart en Russel herken Richards onder andere dat metafoor 'n reeks betekenis in een betekenis kan saamfokus; dat metafoor 'n spanning tussen die inhoud en sy vervoermiddel daarstel. Hierdie spanning tussen inhoud en vervoermiddel is letterlik waarneembaar in *Pil-Paternoster*: daar is spanning tussen die voorbehoedpil (inhoud) en die paternoster (vervoermiddel). Richards stel egter meer belang in die psigologiese implikasies van metafoor – met ander woorde hoe verskillende mense dit verstaan eerder as hoe dit werk.

Gerhart en Russel verduidelik dat Langer (1942) die eerste poging aangewend het om die epistemologiese karakter van metafoor te bevorder. Sy beskou dit in taalkundige terme, maar ek glo dat haar siening 'n breër veld dek. Langer se sienings lei tot die herkenning van metafoor as 'n medium wat uiting gee aan denkbeelde:

Metaphor is the principle by which new words are born. Langer was alone among the theorists to notice that metaphor is the 'elementary mode in which our first adventures in conscious abstraction occur'. Metaphor, that is, gives evidence of 'abstractive seeing.' (Gerhart & Russel 1984:102)

In opsomming wil ek Paul Ricoeur (1975) se beskrywing van metafoor noem. Volgens Gerhart en Russel (1984:105) het Ricoeur gesê metafoor wek nuwe wêrelde op en verleen maniere om 'n mens se plek in daardie wêrelde te bepaal:

... According to Ricoeur the function of metaphor is that of presenting 'in an open fashion, by means of a conflict *between* identity and difference, the process that, in a *covert* manner, generates semantic grids by fusion of differences *into* identity' ... Ricoeur's argument, most simply stated, was that the metaphoric function of language impels human discourse not only toward

new meanings but toward an appropriate philosophical language to understand them.

Hiervolgens wil ek aflei dat metafoor nie alleen die gereedskap verskaf om die alchemistiese ideaal van balans tussen uiterstes mee te bring nie, maar dat dit ook die gereedskap verskaf om die nuwe betekenis wat voortgebring word, te verstaan.

3.3.2 Die toepassing van metafoor om betekenis deur die vermenging van simbole te verander

Tot dusver het ek gereeld verwys na die kombinering en vermenging van elemente om betekenis te verander. Dit sou ook moontlik wees om te praat van die vermenging van *houers* van betekenis of die vermenging van simbole. In die hedendaagse samelewing is dit algemeen dat kruiskulturele vermenging van simbole voorkom. Die teoloog, Kurves, het die volgende te sê oor dié vermenging van simbole (in Peters 2002:*Change*):

What struck me at that time, and what still strikes me, is that all forms of art reflect the existence of the multicultural melting pot that our world has become. That is obvious, of course: an artist passionate about his work will draw his inspiration from that which bubbles up from the society which surrounds him. What strikes me about this as a theologian is particularly the extent to which all sorts of religious symbols are beginning to be used together in artistic expressions. In a form of syncretism, one might say, in making use of all sorts of different symbols: on one occasion a compounding of Christian symbols together with elements taken from Hinduism, or on another of prototypically Buddhist images united with western symbolism. *One encounters this syncretism in symbolism with remarkable frequency, and it appears that artists, often apparently unhindered by too much acquaintances with the meanings of the various symbols, find it easy to make connections between worldly and religious symbols, which until recently were unprecedented.* [my kursivering]

Die onnadenkende gebruik van 'n simbool of metafoor kan daartoe lei dat die metafoor sy betekenis verloor. Gerhart en Russel (1984:116) noem die verskynsel "metaphor death":

In the case of a dead metaphor the world of meanings has lost tension and possibly analogy as well. When we say, with MacCormac, that 'time flies' we make an assertion that previously demanded an analogical relationship between two fields of meanings: the passage of time and the flight of birds.

Die effek van die dood van die metafoor verskyn wanneer hierdie twee betekenisne onomkeerbaar aan mekaar geheg word. Hulle sit heel gemaklik saam en daar bestaan nie meer spanning nie. Die frase word nie meer as 'n metafoor herken nie. Omdat ek voel dit is belangrik om respek te hê vir die herkoms van betekenis om sodoende 'metafoor sterfte' en 'gelaai simbole' tot 'n minimum te beperk, neem ek wel die herkoms van 'n herkenbare simbool in ag wanneer ek daarmee werk.

3.3.2.1 Die herkoms van die paternoster as verduideliking van my toepassing daarvan

Die paternoster is 'n simboolbron waaruit praktiese projekte gevloei het. My kombinerings van simbole om nuwe metaforiese betekenis te skep, geskied aan die hand van hierdie eeue-oue godsdienstige kralekrans. My *Jesus-Paternoster*, *Pil-Paternoster* en *Oefen tannie* is voorbeelde hiervan. Inleidend word die herkoms van die paternoster ondersoek, asook my persoonlike assosiasies met die simboliek daarvan.

My aangetrokkenheid tot die vorm van die paternoster het ontwikkel uit persoonlike afleidings gebaseer op mediavoorstellings van die objek. Ek het dit gesien as 'n simbool van vertroosting, 'n objek wat bemoedig, en 'n objek wat herhaalde aksie of meditasie fasiliteer en reguleer. Dit het ek afgelei uit filmbeelde: uit die manier waarop nonne aan hul paternosters klou tydens vreesbevange oomblikke en die manier waarop dieselfde woorde oor en oor herhaal word by die hantering van die krale. Min het ek geweet die paternosterkrale is 'n metafoor vir die lewe van Christus.

Daar is verskeie teenstrydige weergawes van die ontstaan van die Rooms-Katolieke paternoster. Hierdie ondersoek dui daarom ook op die dubbelsinnigheid van die herkoms en dus die dubbelsinnigheid van die betekenis van die paternoster. Dit is dus 'n geskikte simbool om vir metaforiese betekenis te manipuleer. Volgens een webwerf word daar geglo dat die paternoster 'n afstammeling is van die antieke bid- of kommerkrale van die Midde-Ooste en Asië. Hierdie stringe bestaan uit 33 krale. Ander wys weer daarop dat die krale veronderstel is om die Psalms te tel en dat daar dus 150 eenhede moet wees. Volgens hierdie bron is dit St Dominic wat in 1208 die gebruik van die paternoster veralgemeen het (*The Rosary* 2007: www.uscg.mil/hq/chaplain/Rosary.html).

Volgens Bowker (1997:153) spring die gebruik van kommerkrale voort uit die behoefte aan 'n telsisteem wat met gestruktureerde gebed en meditasie gepaard gaan. Telapparate in die vorm van kralekrans maak hulle verskyning in feitlik alle godsdienste.

Die hedendaagse Christenpaternoster het heel waarskynlik uit die Hebreeuse telsisteem ontwikkel. Ook volgens Bausch (2007: www.rosaryworkshop.com/HistoriesIndex.htm) is die hedendaagse paternoster geskep om die 150 Psalms van die Ou Testament te tel. Die herkenbare vorm, soos dit vandag voorkom, word in Figuur 29 uitgebeeld. Dit bestaan uit die kruis, 'n groter kraal, drie klein krale en 'n groter kraal. Die string bestaan verder uit vyftig klein krale wat deur vyf groter krale in groepe van tien verdeel word. Die persoon wat die gebed opsê, word deur die patroon van die krale gelei ²⁴.

Die paternoster is al eeue lank 'n herkenbare metafoer. Dus kan ek aanvaar dat wanneer ek detail in hierdie patroon verander, dit raakgesien en herken sal word. Die gebruik van 'n bestaande metafoer is om twee redes voordelig: die teenwoordigheid van 'n bestaande metafoer gee toegang tot die begrip van die nuwe metafoer, en die ou metafoer kry nuwe lewe. Metafoersterfte is 'n probleem wat vroeër genoem is. Ek

²⁴ Daar is bypassende gebede wat deur elk van die krale in 'n paternoster aangekondig word. Die krale voel verskillend, dus weet die biddende persoon waar hy/sy op die lys van gebede trek sonder dat dit nodig is om te kyk en die meditasie te onderbreek. Daarom weet die bidder dat wanneer die klein kraletjie vasgehou word, dit tyd is om die 'Onse Vader' op te sê. So dui elke kraal aan watter gebed aan die beurt is (Dransart in Sciana & Eicher 2001:129).

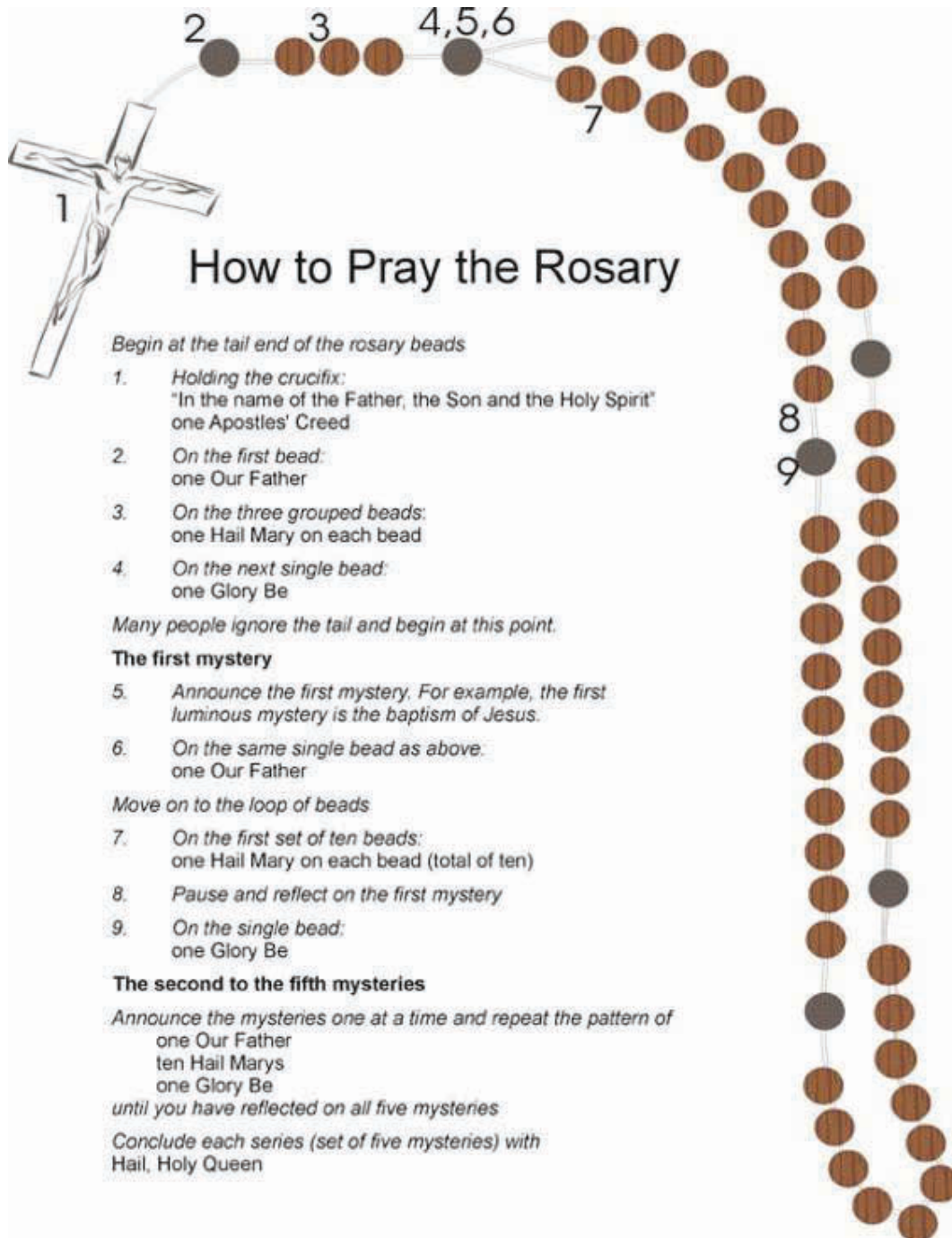


Fig 29. Anoniem, *How tot pray the rosary* (2007). Medium en formaat nie aangegee nie, (Office of Catholic youth 2007: www.ocytoronto.org/Resources/rosary.htm).

volg hier Gerhart en Russel se advies oor hoe om dit te voorkom: “The surest way to unstitch a metaphor is to create new tension with a new metaphor” (1984:117).

3.3.2.2 Die herkenbaarheid van die paternoster tydens die toe-eiening daarvan

Ek het beoog om die metafoor van die paternoster toe te eien deur dit met ander metafore en simbole te kombineer. Om dié gebruik van die paternoster effektief te maak, is dit noodsaaklik dat my weergawe steeds as ‘n paternoster herkenbaar moet wees. In terme van Gruner, wanneer mens ‘n objek buite sy oorspronklike konteks naboots, kan identifikasie ‘n probleem word: “... without the context of a religious space, material and sculptural form acquire the variety of traces that mark the works as ritual objects. The problem of imitation or copy, representation and real, raises questions about the identification process” (2006:13). Die voorafgaande ondersoek van die paternoster is dus om te verseker dat die simbool (metafoor en vorm) goed genoeg begryp is om dit oortuigend te kan aanpas.

Uit waarneming van ‘n verskeidenheid voorbeelde is dit vir my duidelik dat die materiaal wat tans gebruik word om ‘n paternoster te maak algemeen afwyk van die oorspronklike hout.²⁵ Hieruit kan daar afgelei word dat die materiaal wat gebruik word nie die herkenbaarheid van die objek as ‘n paternoster bepaal nie. In Figuur 30 is valskermkoord gebruik om die krale te string. Dié koord, wat deur Amerikaanse soldate gebruik word, kan ‘n gewig van tot 550 pond dra. Volgens my interpretasie is die koord dus ‘n simbool van betroubare ondersteuning. Hierdie paternosters, *Ranger Roserias*, is spesifiek vir die *Maryland Army National Guard* gemaak vir gebruik tydens moontlike ontplooiing in die Persiese Golf (Matysek 2007: www.rosaryworkshop.com/SERVICEcordRosaries.html).

Uit die voorbeeld van die *Ranger Rosary* in Figuur 30 wil ek verder aflei dat die geredelike aanpassing van materiaalgebruik ter ondersteuning van ‘n spesifieke tema nie ongehoord is nie. Die ontwerper van die paternosters in Figuur 31 verduidelik hoe hy sy paternosters vir spesifieke geleenthede aanpas. Met die voorbeeld in Figuur 31

²⁵ Hout was die materiaal wat mees algemeen gebruik is vir die maak van paternosters (Bausch 2007: www.rosaryworkshop.com/HistoriesIndex.htm) omdat dit verwys na Jesus se kruis. Verder verduidelik Bausch hoe die aanraking van hout veronderstel is om ‘n seëning van God in te palm, ook omdat dit simbolies die aanraking van Jesus se kruis voorstel.



Fig 30. St Mary Hoërskool in Annapolis se studente, *Ranger Roseries* (Geen datum). Valskerm koord, glaskrale, Dimensies nie aangegee nie. (Matysek 2007: www.rosaryworkshop.com/SERVICEcordRosaries.html).



Fig 31. Lottie, *Stella Maris* (2007). Varswater pèrels, Sterling silwer, pèrels: 7 x 8 mm elk. (Lottie 2007: www.magnificatrosaries.com/).

wou hy 'n 'vakansie' paternoster skep, met skulpies en pêrels ter ondersteuning van die vakansietema. Hierdeur wou hy kommunikeer dat godsdiens in vakansietye ook teenwoordig kan wees. Hy het ook 'n paternoster ontwerp as gedenkteken aan Pous Johannes Paulus II, onder andere deur 'n portret van die pous te inkorporeer (Lottie 2007: www.magnificatrosaries.com/).

Hieruit wil ek aflei dat daar binne die 'paternostergenre' reeds 'n kultuur van subtiële aanpassing van die simbool en vorm bestaan. Dit is aanvaarbaar om ander temas en simbole met die van die paternoster te kombineer. Dus is gebruikers van paternosters voorberei op sulke variasies.

Verder wil ek aflei dat wanneer die tema en materiaal van 'n paternoster afgewissel word, dit die *patroon* is waarvolgens die krale rangskik word wat dit as 'n paternoster eerder as 'n gewone string krale identifiseerbaar maak.

3.3.2.3 Persoonlike weergawe van die paternoster:

Die toe-eiening van 'n simbool en die skepping van persoonlike metafoor

Met die toe-eiening van die paternoster het ek 'n persoonlike geskiedenis van manipulasie van dié gebedskrale begin vaslê. Dit sou impliseer dat wanneer 'n kyker my paternosters bymekaar sien en met mekaar vergelyk, die herkenning van die gewysigde patroon meer toeganklik sal wees. Die deurlopende element wat die paternosters identifiseerbaar maak as my paternosters is die ovaalvormige eenhede.

Om myself bekend te maak met die paternoster het ek aanvanklik baie min afgewyk van die tradisionele patroon en materiaal wat gebruik word (Figure 32a en 32b). Hout en silwer is gebruik. Die ooglopendste wysiging is die toevoeging van die beeld van Jesus (as 'n simbool van persoonlike assosiasies met godsdiens). Met die gebruik van 'n herkenbare godsdienstige beeld, wat wel 'n plek in die Rooms-Katolieke geloof het, mag dit op die oog af voorkom asof die objek nie genoeg gewysig is om onder spanning te verkeer nie.

Die Jesusbeeld verskyn wel in 'n tradisionele paternoster soms op die kruis. In *Jesus-Paternoster* (Figure 32a en 32b) kom die beeld *herhaaldelik* voor. Die fokus van hierdie paternoster is dus Jesus. In 'n tradisionele paternoster is die fokus Maria – sy



Fig 32a. Inge Marais, *Jesus-Paternoster* (2006). Hout, sterling silwer, papier, kunshars, 45 x 5 x 0,5 cm.



Fig 32b. Inge Marais, *Jesus-Paternoster* (2006). [Detail]. Hout, sterling silwer, papier, kunshars, 45 x 5 x 0,5 cm.

(as bemiddelaar) is die een tot wie gebede gerig word wanneer daar met 'n paternoster gebid word. In *Jesus-Paternoster* het Jesus as't ware vir Maria verplaas. Daar is verskeie moontlike interpretasies van hierdie objek: dit kan gesien word as 'n metafoor vir die spanning tussen die Rooms-Katolieke en Protestantse godsdiens; as 'n metafoor vir die skynbare afwesigheid van Jesus in die Rooms-Katolieke godsdiens (ek wil dit duidelik stel dat hierdie opvatting van die Rooms-Katolieke geloof nie my eie is nie, maar eerder 'n algemene Protestante wanopvatting); en as 'n metafoor vir 'n tekort aan ritueel en aandenkingsobjekte in die Protestantse godsdiens.

Al die bogenoemde interpretasies is geldig. Van primêre belang in die verloop van die vervaardiging van die objek is dat die betekenis wel suksesvol getransformeer is, terwyl die vorm van die paternoster herkenbaar gebly het en die simbool effektief toegeëien is. Die volgende paternoster, *Pil-Paternoster*, bou voort op die 'geïnternaliseerde' paternostersimbool en is dus vry om verder weg te breek van die tradisionele vorm van die paternoster. *Jesus-Paternoster* dien as die verwysingspunt tussen tradisionele paternosters en die *Pil-Paternoster*.

Soos ek vroeër in die hoofstuk genoem het, word die skynbaar teenstrydige praktyke van wetenskap en godsdiens in *Pil-Paternoster* bymekaargebring. Zavales voer aan dat "Prayer beads have been a counting device for almost every religion on earth" (in Bausch 2007: www.rosaryworkshop.com/HistoriesIndex.htm). Ek hou die voorbehoedpil en sy sikliese verpakking (sien Figuur 27c) voor as die 'prayer beads' van die 'wetenskapsgodsdiens'. Beide praktyke berus op telapparate en as sulks berus die samevatting op dié ooreenkomstighede. Die twee simbole word versmelt deur die voorbehoedpil in die vorm van die paternoster te plaas, maar met 'n gewysigde patroon. Figuur 27b wys die tradisionele paternoster-patroon: die krans bestaan uit vyf groepe van tien krale. *Pil-Paternoster* se krans is opgedeel in groepe van sewe om te herinner aan die maandelikse siklus (4 x 7) waaraan die voorbehoedpil se patroon gekoppel is. *Pil-Paternoster* is dus 'n metafoor vir die gelykregtige saambestaan van wetenskap en godsdiens.

Daar is 'n mate van ironie én kritiek ter sprake in dié samevoeging: die Katolieke Kerk is 'n groot teenstander van voorbehoedmiddels, 'n houding wat dikwels deur

feministe as 'n verskuilde onderdrukking van vrouens gekodifiseer word. Die kombinerings van voorbehoedpille en paternosterkrale is dus uitdagend en 'n opsetlike oortreding. Tóg voel ek dat die wetenskap op sý beurt beskou kan word as 'n patriargale sisteem wat die natuur beheer en oorheers. Die angs en selfbeheersing wat kontrasepsie van die vrou vereis, is op sigself 'n onderdrukkende faktor. Hiér sinspeel die *Pil-Paternoster* op die vrou se angstige 'gebed' dat sy nie swanger moet word nie, en dat die chemiese middels wat nou haar natuurlike siklusse beheer nie te veel skade aan haar gesondheid moet aanrig nie. Óók, indien sy Katoliek is, bid sy vir vergifnis vir die 'onwettige' gebruik van voorbehoedmiddels.

My volgende paternoster word nog verder van die oorspronklike vorm verwyder, maar hou steeds deur middel van die ovaal vorms met die vorige paternoster verband. Die paternoster self is vir my 'n simbool van herhaalde aksie/arbeid. In 'n paternoster is daar wel 'n aanduiding van 'n begin en 'n einde (die kruis), wat sou impliseer dat die arbeid uiteindelik tot 'n einde sal kom. Wanneer die einde bereik word, vir die Katolieke bidder, word die begin van die volgende siklus/gebed aangedui, totdat die proses van boetedoening voltooi is. Indien mens daardie aanduiding sou verwyder, verander die paternoster in 'n simbool wat nimmereindigende arbeid aandui. *Oefentannie* (Figuur 33c) is so 'n paternoster waarvan die begin/einde-aanduiding verwyder is om sodoende 'n metafoor te skep vir 'n ewigdurende siklus van arbeid met die oog op self-verbetering, die strewe na perfeksie. Hierin word die alchemiese ideaal van selfverbetering/transformasie deur arbeid ook simbolies uitgebeeld. Om hierdie metafoor te skep, is die volgende simbole en idees gekombineer:

Eerstens, die Amerikaanse huisvrou van die 1950's (Figuur 33a) as simbool van vroulike perfeksie en die eindelose siklus van arbeid. Die anonieme skrywer van *Making the modern world* (2004:www.makingthemodernworld.org.uk/.../?scene=2) beskryf wat deur hierdie siening van vrouens geïmpliseer word:

For women who did return to their families, or started out as housewives for the first time, a rigid gender structure dictated that the new model housewife was expected to fulfil the demanding roles of cook, dishwasher, laundress, cleaner, nurse and hostess. Analysts have suggested that women were demoted from



Fig 33a. Anoniem, *American housewife* (2004). Medium en formaat nie aangegee nie, (www.makingthemodernworld.org.uk/.../?scene=2).



Fig 33b. Anoniem, *Sisyphus* (2004). Dimensies en formaat nie aangegee nie, (www.mythweb.com/encyc/entries/sisyphus.html).



Fig 33c. Inge Marais, *Oefen tannie* (2006). Papier, kunshars, glas, sterling silwer, sykoord, 30 x 2 x 0,5 cm.

domestic 'manager' to domestic 'labourer' as the conscientious housewife was in danger of becoming trapped in an endless cycle of routine housework.

Die simbool word versterk deur dit in die sikliese formaat van 'n kralekrans ten toon te stel. Die voorstelling van die arbeidsame vrou wat saam met die krale verskyn is nie net dié van 'n huisvrou met 'n voorskoot aan nie, maar ook van 'n dame in 'n oefenuitrusting van die vyftigerjare, besig om 'n reeks oefeninge uit te voer. Sy is letterlik besig om haarself herhaaldelik te transformeer en te 'verbeter'. Haar aksies word ondersteun deur dit aan die hand van die mite van Sisyphus²⁶ te beskou (Figuur 33b).

So word dit duidelik dat die simbool van die paternoster self ook as 'n voorstelling van sikliese arbeid met die oog op die transformasie van die self funksioneer. Met die opeenstapeling van simbole wat herhaalde siklusse van arbeid met 'n strewe na perfekte voorstel, word hierdie kralekrans dus 'n metafoor vir die lewensiklus. Dit is 'n metafoor wat aandui dat die proses waardeur 'n mens hom/haarself transformeer nie lineêr geskied nie, maar 'n siklus is wat herhaal word. Daar word bloot van die een fase na die volgende beweeg.

4. Slot

In hierdie hoofstuk het ek die betekenis van my werk ondersoek. Daar is verskeie aspekte wat die waarneming van betekenis beïnvloed. Volgens Barthes is die bedoeling waarmee 'n simbool geskep word een van die basisbeginsels wat suksesvolle interpretasie van 'n simbool bepaal. Panofsky het dit verder duidelik gemaak dat ervaring van 'n aanduidingsstelsel nodig is om die patroon waarvolgens dit betekenis aandui, te kan ontsyfer. Dit is die verandering in die detail van 'n patroon wat 'n verandering in betekenis aandui. Aan die hand van hierdie beginsels het ek gekyk na die gebruik van patroon in my praktiese voorbeelde.

²⁶ Sisyphus is die skelm wat volgens Griekse mitologie as straf vir die res van ewigheid 'n rots teen 'n heuwel moet uitstoot. Sodra hy die eindpunt bereik, moet hy weer van voor af begin. Sy arbeid staan as 'n simbool van vrugtelose werk, 'n eindelose stryd (Camus 1955:9).

Mitchell maak mens egter ook attent op die poststrukuralistiese siening dat geen betekenis vasgestel kan word nie. Betekenis wissel binne verskillende kontekste en die interpretasie van betekenis gaan ook gepaard met die verwysingsraamwerk van elke kyker. Die onvasgestelde aard van betekenis maak die potensiaal vir die skepping van ‘nuwe’ betekenis egter uiters gunstig. Nuwe betekenis kan geskep word bloot deur bestaande houers van betekenis (simbole) te manipuleer. Ek het metafoor ondersoek as die medium waardeur simbole gekombineer en betekenis getransformeer kan word.

Ten slotte het ek gekyk na voorbeelde waar ek simbole gekombineer het om nuwe visuele metafore te skep. Die paternoster is gekies as my bron-simbool en is as sulks verken. In my praktiese voorbeelde word dit vir my duidelik dat die ‘ou’ betekenis van die paternoster self, soos Scheffler voorspel het, herbesin word. Terwyl ek ‘nuwe’ betekenis geskep het deur die paternoster met ander simbole te kombineer, word die betekenis van die paternoster sêlf ook getransformeer.

HOOFSTUK 3

PROSES EN TRANSFORMASIE

In die vorige twee hoofstukke het ek gekyk na die transformasie van materiaal, en die transformasie van betekenis. In Hoofstuk 1 het ek vasgestel dat daar wisselwerking plaasvind tussen die materiaal en die persoon wat die materiaal bewerk. In hierdie hoofstuk ondersoek ek die manier waarop werksproesse transformasie teweegbring. Ek sal verwys na my eie projekte wat met die oog op transformasie gemaak is. Ek sê spesifiek ‘met die oog op’, want alhoewel ek van mening is dat die proses waartydens materiaal getransformeer word altyd ‘n transformatiewe effek op die bewerker gaan hê, is dit nie noodwendig die bedoeling waarmee die arbeid verrig word nie.

1. Die transformasieproses as ‘n tema in alchemie

Alchemie stel transformasie voor as ‘n sikliese kreatiewe proses. Tydens hierdie proses word teenoorgesteldes in balans gebring. Hierdie siening van transformasie word ondersteun deur die simbole van die son en die maan (Figuur 34) en die visuele metafoor van Uroboros (Figuur 35) wat in alchemie voorkom. Volgens Fontana (1993:177-178) stel die sonsimbool in alchemie die kreatiewe proses voor. Wanneer die son sak, kom die proses skynbaar tot ‘n einde, maar in werklikheid is dit net ‘n verandering van fase wat plaasvind. Terwyl die son onder is, heers die maan. Die maan stel ‘n alchemistiese balans teenoor die son voor. Die son en die maan kan dus as ‘n eenheid beskou word wat mekaar uitbalanseer en saam ‘n eindelose kreatiewe siklus voorstel.

Uroboros (Figuur 35), die sentrale simbool van die alchemistiese proses van internalisering en vernuwing, is ‘n slang wat sy eie stert verorber (Haeffner 1994:133). Haeffner (1994:230) verduidelik die betekenis van die teken verder aan die hand van Thomas Vaughan²⁷:

²⁷Vaughan was ‘n 16e eeuse Britse dokter wat die meeste van sy tyd aan ‘n soeke na die Filosoof se steen spandeer het. Hy was ook ‘n belangrike skrywer op die gebied van alchemie, met die uitgangspunt van diep gegronde geloof en toewyding aan die ‘waarhede’ van alchemie volgens die Hermetiese tradisie (Haeffner 1994:234). Die Hermetiese tradisie is afkomstig van Hermes Trismegistus: histories is hy die stigter van alchemie. Daar word geglo dat hy groot volumes teks oor die onderwerp gedurende die tyd van Moses geproduseer het. Hermes word beskou as ‘n boodskapper van die gode (Haeffner 1994:112-113).

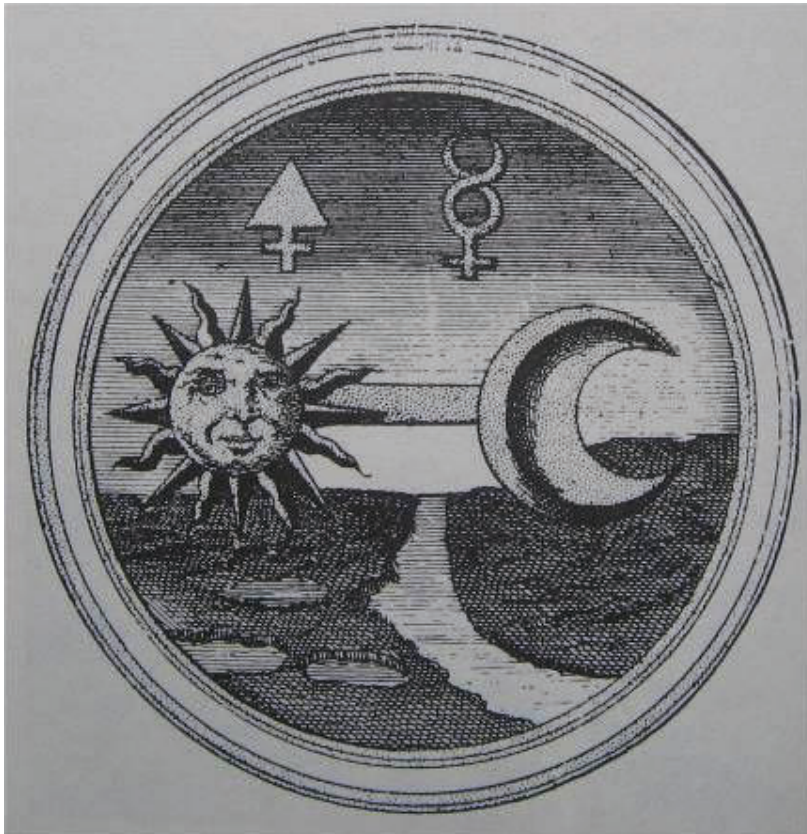


Fig 34. Anoniem, *Sulpher as sun and Mercurias as moon bringing the river of 'eternal' water* (1718). Medium en formaat nie aangegee nie. (Jung 1968:360).

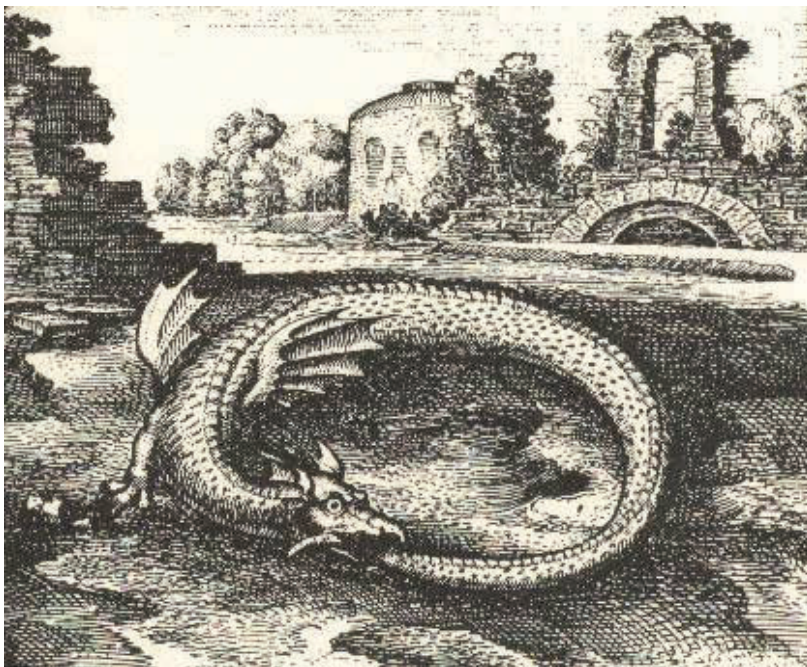


Fig 35. Michaël Maier, *The dragon devouring his tail* (Datum, medium en formaat nie aangegee nie). (Eliade 1978:77).

The Body of the Serpent tells you it is a fierce substance, for a Serpent is full of heat and fire, which made the Egyptians esteem him divine: this appears by his quick motion without feet or fins, much like that of the Pulse, for his impetuous hot spirit shoots him on like a squid. There is also another Analogy, for the Serpent receives his youth, so strong is his natural heat, and casts off his old skin. Truly the matter [i.e. Prime Matter²⁸] is a very Serpent, for she²⁹ renews herself in a thousand ways.

Die sentrale simbool van alchemie is dus 'n wese wat as't ware 'n gedaanteverwisseling kan ondergaan: die slang kan sy ou 'self' afwerp en nuutgebore na vore kom. Die simbool is gelaai met konnotasies van energie en krag, in die vorm van vuur en spoed. In die metafoor kan gesien word dat die slang jeug en onsterflikheid bekom as gevolg van die teenwoordigheid van hitte. Ek interpreteer dit soos volg: die vuur is 'n simbool van die *proses* van hernuwing en transformasie. Die proses behels altyd 'n tipe kastyding, opoffering en arbeid. Die slang wat homself eet is ook 'n analogie vir die proses waardeur 'n mens tydens die transformasieproses aspekte van die self internaliseer en deur selfondersoek in balans bring.

Omdat hy/sy sy/haar stert byt, is die slang ook 'n simbool van eenheid. Dit is eenheid met die self wat deur alchemistiese arbeid gesoek word. Jung (in Haeffner 1994:230-231) verduidelik hoe Uroboros dit uitbeeld en hoe die primêre materie in hierdie metafoor die mens self voorstel:

In the age-old image of the uroboros lies the thought of devouring oneself and turning oneself into a circulatory process, for it was clear to the more astute alchemists that the *prima materia* of the art was the man himself. The uroboros is a dramatic symbol for the integration and assimilation of the opposite, i.e. of the shadows. This feedback process is at the same time a symbol of immortality,

²⁸ Een van die grootste geheime in alchemie is wat die *Primêre Materie* in werklikheid is. Daar word geglo dat dit die materiaal is waaruit die heelal ontstaan het. Dit is die essensie van alle dinge. In 'praktiese' alchemie, "in order to achieve transmutation, the adept must reduce his metals to their prime matter. The theory is that as physically existing metals, gold and silver are dead, inert, lacking in spirit, the apgyric art revives them by means of the spirit, to make the gold and silver of the philosophers. Transmutation can never take place without reducing metals to their prime matter, so that they may yield their seed, the active ferment which leads to the creation of the healing elixir" (Haeffner 1994:183).

²⁹ Daar word na die slang verwys as manlik en vroulik; dit ondersteun die idee van gebalanseerde teenoorgesteldes in die simbool.

since it is said of the uroboros that he slays himself and brings himself back to life, fertilizes himself and gives birth to himself.

Voortaan moet die transformasieproses dus as 'n sikliese kreatiewe proses verstaan word waartydens die persoon wat transformasie ondergaan teenoorgestelde aspekte van hom/haarself assimileer.

2. Identifisering van aspekte van proses as transformerende faktor

Die proses wat transformasie teweeg bring gaan nou aan die hand van ritueel ondersoek word. Ritueel sal in opvoeringsteorie, asook aan die hand van die magiese en godsdiens, bespreek word. Vir die doel van hierdie tesis wil ek ritueel definieer as 'n sikliese kreatiewe proses. My eie definisie is noodsaaklik wanneer Schechner se bespreking van die dubbelsinnigheid van die definisie van ritueel in ag geneem word: "Ritual has been so variously defined – as concept, praxis, process, ideology, yearning, religious experience, function- that it means very little because it can mean too much" (in Turner 1988:10). Ronald Grimes se definisie van ritueel as "transformative performance revealing major classifications, categories, and contradictions of cultural processes" (in Turner 1988:75) moet bygelas word. Hiermee word aandag gevestig op die transformasieproses as opvoering wat aksie en arbeid behels.

Soos ek reeds genoem het, kan transformasieprosesse ook verstaan word deur die praktyke (rituele) en denkwyses van die magiese en godsdiens in gedagte te hou. Soos ek later verder sal verduidelik, dui hierdie praktyke op die oënskynlik rasionele persoon se vermoë om in die *effektiewe* moontlikheid van transformasie deur middel van aksies wat rasioneel nie noodwendig sin maak nie te glo. Sulke transformasie-aksies kan gewoonlik begryp word as 'n metafoor vir die transformasie wat die persoon ondergaan. Marcel Mauss (1972:112) beskou optrede wat gepaard gaan met die magiese as hierdie metaforiese tipe van aksie en groepeer godsdiens saam met die magiese.

Hierdie saamkategorisering is sinvol as mens *The world's religions* se definisie van godsdiens aanvaar. Godsdiens en dit waaroor dit handel word soos volg beskryf: "The

goal will be salvation or the achievement of some ultimate good or well-being. The function of the entire system of dimensions will typically be to provide an overall meaning to an individual's life" (Byrne in Sutherland & Clarke 1991:7). Hierdie beskrywing kon net sowel 'n beskrywing van alchemie gewees het.

2.1 Proses en die behoefte aan struktuur

Uit die voorafgaande aanhaling kan afgelei word dat daar 'n behoefte bestaan vir 'n transformasiesistiem, veral wanneer dit beskou word as iets wat betekenis verskaf. Ek wil dit hier duidelik maak dat transformasie in elk geval plaasvind en dat die transformasie-aksie bloot die transformasie *fasiliteer*. Dit verleen die nodige struktuur in tye van oorgang, wat noodwendig met onsekerheid geassosieer kan word. Transformasie vind plaas gedurende tydperke van onsekerheid en verandering (wat later in terme van die liminale fases bespreek sal word). Dit impliseer dat, gedurende transformasie, mens ook verwyderd is van gewone reëls en verwysingsraamwerke wat orde en struktuur aan prosesse verskaf. Schechner (1988:11) verduidelik hoe transformasie-aksie/ritueel 'reëls' binne 'n oorgangsfase van transformasie verskaf:

... the rules are designed not only to tell the players how to play but to defend the activity against encroachment from the outside. What the rules are to games and sports, traditions are to ritual and conventions are to theatre, dance and music ... Special rules exist, are formulated, and persist because these activities are something *apart from everyday life*. A special world is created where people can make the rules, arrange time, assign value to things, and work for pleasure. This 'special world' is not gratuitous but a vital part to human life. No society, no individual, can do without it. It is special only when compared to the 'ordinary' activities of productive work.

In die Westerse samelewing het die strukture wat hierdie fases orden, mettertyd afgewater geword. Dit is my persoonlike ervaring dat ritualistiese sisteme, soos in 'n verskeidenheid van godsdienste en kulture gevind word, 'n mens in staat stel om krisis (fases van verandering) te hanteer. In my ervaring is daar generasies van mense wat met ritueel grootgeword het, maar dit nou nie meer tot hulle beskikking het

nie. Dit is hoofsaaklik te wyte aan die vernietiging van tradisie as gevolg van moderniteit en sy ‘vooruitgang’.

Verlies aan strukture lei egter tot die skepping van nuwe struktuur. Die ‘opmaak’ van transformerende optredes is ook nie ongehoord nie. Volgens Schechner (1988:51) hét dit so gebeur: “In the 1960s a new move began that climaxed in the 1970s and 1980s. Performance artists created ‘actuals’³⁰ ..., home-made rituals where changes like those at the Kurumugl³¹ are sought.”

Dit is dan duidelik dat daar ‘n behoefte bestaan vir optredes wat struktuur verleen aan transformasie en dit fasiliteer. Eliade maak dieselfde afleiding wanneer hy kyk na die opvoering van Ralph Ortiz, getiteld, *The sky is falling*. Figuur 36 beeld hierdie sogenaamde verwoestingsteater uit.

Die opvoering is gegrond op die siening dat die toepassing van geweld gevoelens van geweld sal teëwerk. Die opvoering geskied volgens ‘n gedetailleerde vooropgestelde manuskrip, al mag dit chaoties voorkom. Dit behels dat muise en hoenders doodgemaak word (wat ek persoonlik baie aanvegbaar vind), ‘n klavier met ‘n byl aan flarde geslaan word en deelnemers met bloed besmeer word. Daar word rolle toegesê van ‘inlywers’ en diegene wat ‘ontgroen’ word. Hulle gebruik vrylik terminologie wat met seremonies geassosieer word, soos ‘sjamaan’ en ‘ritueel’. Diegene wat ontgroen word, word sleggesê deur die inlywers as hulle nie volgens die manuskrip aan die opvoering wil deelneem nie.³² Geweld neem geleidelik toe en word in die verwoesting

³⁰ Schechner verduidelik: “An actual has five basic qualities, and each is found in our own actuals and those of tribal people: 1) *process*, something happens *here and now*; 2) *consequential, irremedial, and irrevocable* acts, exchanges, or situations; 3) *contest*, something is at stake for the performers and often for the spectators; 4) *initiation, a change in status* for participants; 5) space is used *concretely and organically*” (1988:51). Ek noem die kwaliteite want dit help as verwysing wanneer nuwe rituele geëvalueer word en dit is nuttig om te weet dat, volgens Schechner, die kwaliteite voorkom in nuwe, opgemaakte ritueel net soos in die ritueel van, soos hy dit noem, ‘tribal people’.

³¹ Die veranderinge waarna Schechner hier verwys, is transformasie van een toestand na ‘n ander deur middel van simboliese optrede, soos hy waargeneem het by Kurumugl. Schechner verduidelik: “At Kurumugl [‘n ekologiese ritueel wat Schechner in Maart 1972 in die oosterse hooglande van Papua New Guinea waargeneem het. Dit is ‘n ritueel wat die bondgenootskap tussen twee stamme sluit] enough actual wealth and people could be assembled into one place so that what was done by means of performance effected definite economic, political and social power” (1988:118).

³² Hierdie gedrag is vergelykbaar met die ‘doop’ wat destyds nog deel was van die inisiasie-ritueel wat eerstejaarstudente in koshuise moes deurmaak voor hulle as volwaardige lede van die koshuis kon funksioneer.



Fig 36. Ralph Ortiz, *Destruction theatre* (1969). Videostill van 'n opvoering. (2007: <http://web.tiscali.it/settanta7/avanguardie%20teatrali.htm>).

van die klavier volbring, wat deur Ortiz presies beplan en uitgevoer word as die “*Piano destruction rite*”. Daar word omvattend vir die gebeurtenis voorberei (Schechner 1988:54). “Eliade comments that modern ‘so-called initiation rites frequently betoken a deplorable spiritual impurity ... But the success of these enterprizes likewise proves man’s profound need for initiation, that is, for regeneration, for participation in the life of spirit” (in Schechner 1988:55).

Hierdie hunkering na ontgroeningsrites, wat nog ‘n vorm van transformerende opvoering is, dui op ‘n behoefte aan ordening en struktuur. Hoewel die verwyderende liminale ruimte vryheid van konvensie en reëls bied, word daar steeds binne die ruimte reëls vir die spesifieke opvoering opgestel.

Die voorbeeld van *The sky is falling* wys hoe selfs geweld ordelik toegepas kan/moet word. Schechner ondersteun die behoefte aan ‘n sisteem of struktuur vir ‘n opvoering, veral wanneer geweld geïnkorporeer word: “When violence, cruelty, sacrifice, even ritual murder and combat (as among the Dani of West Irian) are incorporated into authentic ceremonies, they are always part of a known system. Violence without the system is meaningless” (Schechner 1988:56). Wanneer daar nie ‘n sisteem bestaan nie, is dit nodig om een te skep. Verder, soos die anonieme skrywer van *Schmücken* (1995:14) aanvoer, kan verwoesting ook gesien word as ‘n aanduiding van ‘n skeppende proses mits daar ‘n struktuur aan verbonde is:

Constructive concepts and geometric forms serve equally as a means of aesthetic organization as do the processes of decay and destruction ... These processes are also utilized by jewelry designers to treat the surface of the metal, to leave visible traces of creative activity through structured irregularity.

Die produksie van die borsspelde vir die *Hartkrisis-oorlewende* projek (Figure 26a en 26b) het geskied as ‘n proses van geordende verwoesting volgens vooropgestelde reëls. Dit was ook gebaseer op die idee dat die opvoering van geweld die gevoelens van geweld sal uitwis. Die opvoering het behels dat 0,4 mm koperplaatjies met ‘n slag van 2000 ton in die vorm van ‘n hartjie ingeslaan word. Die dun, sagte metaal stel die tingerige self voor wat deur die transformasieproses versterk word. Voor die aanvang van die opvoering is ‘n reeks eksperimente gedoen om die duursaamheidsgrens van



Fig 37a. Inge Marais, *Ek is kwaad* (2004 -2005). Koper, 3 x 3 cm.



Fig 37b. Inge Marais, *Fester, Fester, Fester* (2004 -2005). Koper en klei, 3 x 3 cm.



Fig 37c. Inge Marais, *Ongetiteld* (2004 -2005). Koper, 3 x 3 cm.



Fig 37d. Inge Marais, *Ongetiteld* (2004 -2005). Koper en klei, 3 x 3 cm.

die materiaal te bepaal. Figure 37a tot 37d wys voorbeelde van die eksperimente wat aantoon wat gebeur as mens te hard slaan of te hard druk. In Figure 37b en 37d peul klei deur die skeure en krake om die breuk te beklemtoon.

Die mate van verwoesting is fyn beheer om binne vooropgestelde perke plaas te vind. Ná die hartjies uitgedruk is, is hulle rooiwarm verhit sodat die metaal papsag word. Die hart word dan met ysterstempels geslaan. Die houe maak die metaal weer hard, elasticiteit neem af en dit begin kraak. Die vorm is dan hard en sterk. Vir die finale transformasie is die nuwe vorm teen 860°C in die oond gebak om dit rooi te maak. Dit is die finale gedaanteverwisseling wat die transformasieproses ondersteun.

Hierdie arbeid is vir my parallel aan die arbeid van transformasie wat deur die alchemis verrig word. Die gewelddadige transformasie wat die materiaal aan die hand van vuur en druk ondergaan, is soortgelyk aan die transformasie waaraan die alchemiste hulle materiale onderwerp het. Die transformasie wat die materiaal ondergaan is hier vir my, net soos vir die alchemis, 'n metafoor vir die transformasie wat 'n mens self ondergaan.

Dit is sinvol om tydens die hernuwing en transformasie van die self, die ou self metafoories te verwoes. Dit kan ook sinvol wees om ou strukture te verwoes om plek te maak vir nuwe strukture. Gordon Matta-Clark is 'n uitstekende voorbeeld van 'n kunstenaar wat verwoesting en geweld as noodwendig vernuwend beskou (Lee 2000:115). Matta-Clark was 'n Amerikaanse kunstenaar, aktief in die sewentigerjare en bekend vir sy "building cuts": beeldhouagtige transformasies van verlate geboue wat teweeggebring word deur die op sny en aftakeling van 'n gegewe boustruktuur (Lee 2000:xii). Matta-Clark se verwoestende optrede kan geïnterpreteer word as 'n reaksie teen die modernistiese boustyl (Lee 2000:9), 'n poging om die rigiede struktuur van modernisme te ondermyn en sodoende plek te maak vir 'n ander struktuur.

Hierdie optrede is anargisties van aard, maar dit stel die refleksiwiteit voor wat dikwels nodig is vir transformasie om te geskied. Lee verwys hier na Matta-Clark se *Day's end* (Figuur 38), 'n opvoering wat plaasgevind het gedurende die transformasieproses van die verlate *Pier 52* – 'n ruimte wat tydens sy bestaan reeds



Fig 38. Gordon Matta-Clark, *Day's end* (1975). Foto van gebeurtenis, (Lee 2000:129).

etlike fases van (ekonomiese en sosiale) transformasie deurgemaak het. Myns insiens fasiliteer Matta-Clark se opvoering die ‘finale’ transformasie van die ruimte. Hy vestig aandag op die transformasieproses deur dit in ‘n kontroversiële, opmerklieke gebeurtenis te verander, waar transformasie van die ruimte daarenteen in die verlede sonder ‘n bohaai geskied het.

Matta-Clark het sonder toestemming in ‘n gebou op die dok te werk gegaan en gewelddadig gate daaruit begin sny (sien Figuur 38). Lee beskryf die gesig:

The most prominent of the cuts was an enormous almond-shaped form, set askew on its acute edge, that pierced the west wall of the building. A gargantuan, misplaced oculus [sic], it was clearly visible when one approached the warehouse from the water, and was the main source of light in the building’s dark interior. This ‘cat-eye,’ as the artist called it, charted the course of the sun throughout the passage of the day, beginning with a thin arc of light around noon that gradually swelled into full radiance by dusk. (Lee 2000:123-127).

Die mees manjifieke oomblik van die lig in die gebou gaan gepaard met die sak van die son, die alchemistiese simbool van die kreatiewe proses. Hiervolgens kan Matta-Clark se opvoering as ‘n metafoor vir die einde van die transformasieproses van die gebou geïnterpreteer word, en uiteindelik is dit iets pragtig en grasieus, eerder as toevallig en onopmerklik. Sy anargistiese, aftakelende optrede teenoor wetgewing wat hom probeer weerhou het van sy opvoering, en teenoor die integriteit van die gebou se struktuur, stel ‘n nuwe (in sekere opsigte – beter) struktuur vir transformasie voor. Volgens hierdie struktuur word daar met respek afstand gedoen van dit wat agtergelaat word en word só gereed gemaak vir vernuwing.

3. ‘n Onderzoek van wat transformasie moontlik maak en hoe dit gebeur

Tot dusver het ek transformasieprosesse beskryf maar nie moontlike verduidelikings vir die werklike effektiwiteit daarvan verskaf nie. Vervolgens wil ek kyk na wát transformasie moontlik maak en hóé dit gebeur.

3.1 Geloof in proses as transformasie

‘n Studie van die magiese en godsdiens demonstreer dat geloof in die transformasieproses ‘n kardinale rol speel. Volgens Mauss kan die magiese effektief wees indien ‘n mens glo dat dit is. Geloof in die magiese kan volkome standvastig wees, soos Mauss (1972:114) verduidelik:

Magical beliefs, of course, derive from experience: nobody seeks out a magician unless he believes in him; a remedy is tried only if the person has confidence in it ... Magic has such authority that a contrary experience does not, on the whole, destroy a person’s belief. In fact it escapes all control.

Soos uit hierdie aanhaling duidelik blyk, bly geloof standvastig selfs in die teenwoordigheid van teenstrydige bewyse. Die enigste manier waarop dit verduidelik kan word, is dat die persoon kîés om te glo. Dit dui op ‘n vrywillige opskorting van ongeloof wat noodsaaklik is tydens suksesvolle transformasieprosesse.

In die Bybel word die opskorting van ongeloof ook aangemoedig wanneer daar aanbeveel word om te glo soos ‘n kind: “I tell you the truth, anyone who will not receive the kingdom of God³³ like a little child will never enter it” (Lukas 18:17 in Barker 1995:1573). Verder is daar etlike verwysings na die idee dat die sterkte van jou geloof die fisiese effek van die uitkoms beïnvloed. Hier volg ‘n verslag van ‘n vrou wat geglo het dat die aanraking van Jesus se kledingstuk haar sal genees, en Jesus sê aan haar dat dit te wyte is aan die intensiteit van haar geloof dat sy transformasie sal ondergaan: “She said to herself, ‘If I only touch his cloak, I will be healed.’ Jesus turned and saw her. ‘Take heart, daughter,’ He said, ‘your faith has healed you.’ And the woman was healed from that moment” (Matteus 9:21-22 in Barker 1995:1452). Daar is ook die verhaal van twee mans wat na Jesus gegaan het om van hulle blindheid genees te word. Jesus het hulle gevra: ““Do you believe that I am able to do this?’ ‘Yes, Lord,’ they replied. Then he touched their eyes and said, ‘According to your faith will it be done to you’” (Matteus 9:28-29 in Barker

³³ Die koninkryk van God kan gelees word as ‘n metafoor vir sprituele openbaring. Om dit te ontvang soos ‘n kind beteken om sonder vrae te glo.

1995:1453). Hierdie voorbeelde wys hoe daar aan godsdienstiges geleer word dat die mate van hulle geloof die effektiwiteit van hulle transformasie beïnvloed.

Mauss bevestig ook die noodsaak vir waarnemers van transformasieprosesse om gelowig te wees. Maar wat van die opvoerder van transformasieprosesse? Hoe is dit moontlik vir die opvoeders self om in hulle aksies te glo? Mauss (1972:115) vra dieselfde vraag: “But how is it possible for a sorcerer to believe in magic, when he must constantly come face to face with the true nature of his methods and their results?” Taun verskaf ‘n aanvaarbare verduideliking deur aan te voer dat die opvoerder van ‘n ritueel in staat is om hom/haarself in twee te verdeel – die opvoerder en die waarnemer: “Performance presupposes a spectator. Even when we perform alone, a part of the self stands aside, appreciating and evaluating what we do” (in Schechner & Appel 1990: 241). Die opvoeders neem as’t ware hulleself waar. Hierdie verskynsel dui ook op self-refleksiwiteit, wat binnekort bespreek sal word as ‘n kwaliteit wat transformasie moontlik maak.

Om op te som: indien ‘n mens besit wat Mauss noem, “the will to believe” (1972:117), is effektiewe transformasie ‘n wesenlike moontlikheid.

3.2 Transformasie van persepsie deur middel van refleksiwiteit

Die spesifieke transformasieprosesse waarna ek verwys, behels die transformasie van materiaal en inhoud en, sodoende, die transformasie van ‘n mens deur middel van wisselwerking. Die transformasie wat plaasvind in ‘n mens is hoofsaaklik op die vlak van bewussyn. Al waaroor ‘n persoon werklik beheer kan hê, is die self. As dit nie moontlik is om die wêreld te verander nie, is dit tog moontlik om jou persepsie van die wêreld te verander, en sodoende verander jy in effek ook jou ervaring van die realiteit. Sartre (1976:64) verduidelik ‘n verandering van persepsie verder aan die hand van die keuse om waarneming te wysig: “Thus, through a change of intention, we apprehend an object, new or old, in a different fashion.”

Ritueel of transformerende opvoering is die proses wat hierdie ‘nuwe’ realiteit laat *insink*, soos Schechner (1988:118) verduidelik: “As in all rites of passage something had happened during the performance. The performance both symbolized and

actualized the change in status.” Die opvoering kan ‘n herhaalde aksie (wat gepaard gaan met meditasie); én/óf die skepping van nuwe name; én/óf metaforiese optrede behels. Hoe dit ook al sy, ‘n ritueel is eers suksesvol, en die proses word eers voltooi, wanneer die persoon vir wie dit gedoen word hierdie transformasie van realiteitspersepsie volkome ondergaan het. Indien nie, moet die proses herhaal of verander word. Barbara Myerhoff (in Schechner en Appel 1990:245) ondersteun die idee van die transformasie van bewussyn en beskryf die kenmerke daarvan:

Everyday usage of the term suggests a transformation is a major and lasting change: in structure, appearance, character or function. One becomes something else, and since we are emphasizing consciousness, we must add, one has an altered state of consciousness, a new perception of oneself or one’s socio/physical world, a conversion in awareness, belief, sentiment, knowledge, understanding; a revised and enduring state of mind and emotion.

Die verandering van bewussyn, wat sinoniem is met die verandering van persepsie, vind volgens Merleau-Ponty (in Crowther 1993:104) op ‘n gereelde basis plaas:

... human perception is itself creative and expressive. This is not only because the body organises and gives structure to the phenomenal field through its positioning, but also because the world recedes beyond and transcends our body’s immediate grasp of it. Our perception is thus a constant and ever-renewing process of structuration. The world’s transcendence – its refusal to be absolutely fixed by our body’s contact with it – obliges the embodied subject to be itself transcendent: to constantly change its perceptual position in relation to the world.

Crowther skryf dat “Merleau-Ponty’s fundamental philosophical premise is that our basic contact with the world is pre-reflective” (1993:102). Dit impliseer dat mense in en teenoor die wêreld optree sonder om duidelik onderskeid te tref tussen hulleself as die onderwerp wat ervaar en die wêreld as die objek waarteenoor ervaring plaasvind. Die basis van hierdie voorreflektiewe kontak is gegrond in die feit dat ons fundamentele bewustheid van die wêreld nie ‘n suiwer verstandelike of intellektuele optrede is nie. Dit is eerder al ons sensoriese, motoriese en emosionele kapasiteite wat as ‘n eenheid saamwerk. Hierdie eenheid betrek ‘n ‘oertydse’ bewustheid van ‘n mens

se liggaam en die eenheid daarvan. Hierdie bewustheid reduceer die wêreld tot 'n ontsyferbare skema (Crowther 1993:103).

Transformerende opvoering word dus daargestel as die proses waardeur mens refleksief en self-refleksief optree ten einde 'n bewuswording van hierdie 'ontsyferbare skema' te bereik. Transformasie is eers moontlik nadat 'n bewustheid van die huidige toestand bereik is. Refleksiewe transformerende optredes dui die behoefte aan transformasie aan, aan die self of die samelewing. Soos Turner (1988:27) dit stel: "It is more a matter of raising problems about the ordering principles deemed acceptable in 'real life'." Dié bewustheid sit tegelykertyd die proses aan die gang.

Turner verduidelik dat performatiewe refleksiwiteit plaasvind wanneer verteenwoordigers van 'n sosiokulturele groep buig en op hulleself terugreflekteer.³⁴ Hulle reflekteer op die verwantskappe, aksies, kodes, simbole, betekenis, rolle, statusse, sosiale strukture, etiese en wetlike reëls en ander sosiokulturele komponente wat die publieke 'self' opmaak. Hy sê verder dat performatiewe refleksiwiteit nie eenvoudig 'n *refleks* aksie is nie; dit is nie 'n vinnige, outomatiese, 'uit gewoonte' reaksie op 'n stimulus nie. Kulturele optredes vind ook binne die perke van die kulturele realiteit plaas – die realiteit soos gedefinieer volgens die dominante kultuur. Om op hierdie gebied, met sy beperkinge, werklik self-refleksief te kan wees, moet drastiese stappe gedoen word, soos Turner dit baie duidelik stel: "For such a domain to be truly self-reflexive, where the same person(s) are both subject and object, violence has to be done to common sense ways of classifying the world and society" (1988:25). Om ware self-refleksiwiteit te vermag, moet die self verdeel word sodat 'n mens beide is en hom/haarself kan *waarneem*. 'n Mens kan dus teenoor hom/haarself *optree* soos teenoor 'n ander. Só 'n mens kan dan optree teenoor die self, net soos mens sou optree teenoor 'n ander persoon om hulle te help transformeer.

Goed dankie en met jou? (Figure 25a en 25b), wat in Hoofstuk 2 bespreek is, is 'n opvoering wat onderneem is om nadenke oor die betekenis(loosheid) van die kulturele

³⁴ Turner bespreek self-refleksiwiteit in 'n groepsverband, maar dit is net so van toepassing op 'n persoon wat op hulle eie, vir hulleself, optree. Ek is egter van mening dat, selfs al tree 'n mens vir jouself op, dit steeds 'n effek op die groep het. Dit is ook onmoontlik as 'n enkele persoon om jouself totaal van jou sosiokulturele groepe te distansieer.

gebruik van die frase ‘Hoe gaan dit?’ te bewerkstellig. Deur die ‘probleem’ uit te wys, het diegene wat by die opvoering betrek is wel op die gebruik van die frase gereflekteer. Dit is nog nie noodwendig ‘n transformerende aksie nie, maar dit baan die weg vir transformasie.

‘n Voorbeeld van ‘n kunstenaar wat ook werk met rituele, herhalende arbeid om transformasie en self-refleksiwiteit te bereik, is Pierre Fouché. Fouché se aksies inspireer refleksie oor die samelewing en oor die mens self. Deur uiters arbeidsintensiewe projekte aan te pak, soos die tapisserie in Figuur 39, sonder hy homself effektief van die samelewing af (vir die duur van die projek). Deur op die periferie van die samelewing te verkeer en perspektief daarop te kry, is dit vir hom moontlik om refleksief daarna te kyk. Dit laat hom toe om die kategorisering (en daarmee saam die rolverdeling) van sy samelewing vanuit ‘n ander oogpunt te bekyk. Fouché (in Gurney 2007:58) sê:

I am really trying to question all kinds of categorisation ... There is never an instance where labelling fits perfectly; there is simply an individual that doesn't fit and in a sense we are all those individuals ... I like working with traditionally gender-bound material', he says, 'and staking my own place in that ... just to mess it up a bit.

‘n Medium soos borduurwerk word tradisioneel as vroulike arbeid geklassifiseer. Wanneer Fouché, as ‘n man, hiermee werk, forseer hy sy toeskouers om oor die rolverdelings wat met geslag gepaard gaan, te reflekteer.

3.2.1 Transformasie van persepsie deur die transformasie van voorkoms

Indien refleksie die potensiaal daarstel om persepsie te transformeer, is die transformasie van voorkoms die proses waardeur gewysigde persepsie vasgelê word. Dit is nie ongewoon vir ‘n transformasieproses om met gedaanteverwisseling gepaard te gaan nie. Turner noem die Rio Karnaval as ‘n voorbeeld hiervan. Gedurende die karnaval word rolle en konvensies op hulle kop gedraai – die koning word die slaaf en die slaaf word die koning. Deel van die

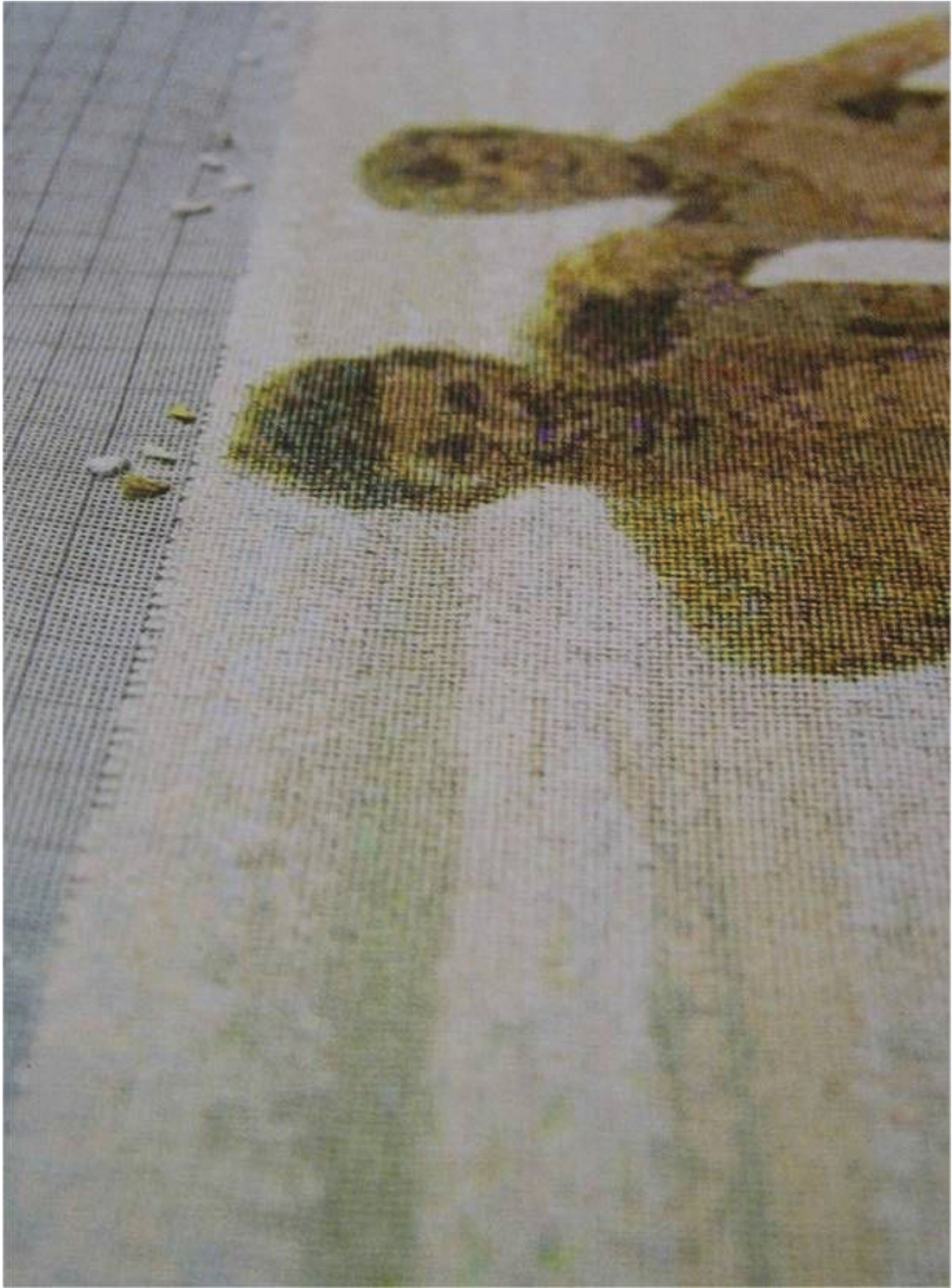


Fig 39. Pierre Fouché, *The distance between us III* (2006). Katoenkoord, pen, podlood, merkerpen, 105 x 107 cm. (Gurney 2007: 58).

aanneem van ander rolle is die kostuums³⁵ wat gedra word. Turner (1988:137) verduidelik wat tydens die karnaval gebeur:

It is a Brazilian point of honor that if one is going to wear a costume, or *fantasia*, it must communicate one's most private or intimate fantasy ... Repression must be lifted. One might even talk of the aestheticization of the repressed, making the very private very public in the mode of beauty³⁶ ... Even more, Brazilian culture has raised a traditional ritual of reversal ... [it is] ironical, whimsical, urbane and genial ... it is the creative anti-structure of mechanized modernity. *Carnival* is the reverse of fiction or fake: it demands validity of feeling, sad or glad ... No one can feel embarrassed in the many-dimensional world of carnival. 'Shame is absent in *Carnival*,' the saying goes.

Hieruit kan afgelei word dat gedaanteverwisseling dui op emosionele/spirituele transformasie. Daar kan verder afgelei word dat die mees treffende en opvallende verandering van voorkoms liggaamlik van aard is. Schechner noem die liggaam van die opvoerder, wanneer hy sy gedaanteverwisseling ondergaan, die opvoerder se skilderdoek. Hy sê ook dat dit wat deur die gedaanteverwisseling voorgestel word die transformasie van die opvoerder voorstel: "... the 'portrayal' is a transformation of the performers' body/mind – the 'canvas' or 'material' is the performer" (in Turner 1988:175). Wanneer 'n sjamaan homself voorhou as 'n dier (byvoorbeeld) word daar gesê hy is besete. Schechner verduidelik hoedat dit dui op die transformasie wat die persoon ondergaan het: "being possessed by another = becoming another" (1988:176). Hieruit kan afgelei word dat die transformasie van die liggaam 'n teken is van die transformasie van die self.

Die liggaam as terrein van transformasie is altyd by juweliersobjekte ter sprake. Dit is die aard van juweliersobjekte om altyd die kyker aan die liggaam te laat dink. Selfs by die afwesigheid van 'n liggaam verwys 'n juweliersobjek na 'n liggaam: die holte in 'n ring verwys na 'n vinger, die ruimte wat geskep word binne 'n halssnoer verwys na 'n nek; en dit implisêr die transformasie van die liggaam. Wanneer jy juwele aansit, verander jy jou voorkoms, al is dit hoe subtiel.

³⁵ Die wit rok wat 'n bruid in die westerse tradisie dra is *haar* kostuum tydens haar transformasieritueel.

³⁶ En dit is presies wat ek doen.

Ana Mendieta gebruik ook liggaamlike gedaanteverwisseling³⁷ om transformasie aan te dui en sosiale- en self-refleksie aan te moedig. Selfs wanneer haar liggaam nie teenwoordig is nie, maak sy direkte verwysing na haar liggaam – dan is dit juis die afwesigheid van haar liggaam wat ‘n beduidende teken is. In Figuur 40 kan gesien word hoe Mendieta haar voorkoms transformeer deur die baard van ‘n man aan haar gesig te heg om sodoende die heroorweging en transformasie van geslagtelike rolverdeling aan te moedig. Soos Blocker (1999:11) dit beskryf: “Mendieta’s work, like that of other feminist performance artists, interrogated the ideology of gender and the female body as a field of masculine control.”

3.3 Die transformasieproses – hoe gebeur dit werklik?

Tot dusver het ek vasgestel dat die transformasieproses van die self wesenlik word deur die regte instelling en geloof te besit; ‘n refleksiewe houding teenoor die self en die samelewing in te neem; en fisies die self te transformeer. Voortaan word daar gefokus op die praktiese transformasieproses en hoe dit ‘werk’.

Ek het ‘n paar keer verwys na intensiewe herhalende arbeid as die faktor wat ‘n mens in ‘n liminale ruimte afsonder. Hierdie tipe arbeid verg verhoogde konsentrasie en bring, indien dit die ingesteldheid is waarmee die arbeid aangepak word, ‘n toestand van meditasie teweeg. Myerhof voer aan dat, in hierdie nadenkende toestand, ‘n persoon in staat is om dit wat transformasie teëstaan, te ignoreer. Dit ondersteun ook die idee van die vrywillige opskorting van ongelooft:

Heightened concentration and focus on a delimited aspect of reality has the effect of excluding all but the central experience; this obliterates ordinary consciousness: critical, cognitive, perhaps even cynical and solipsistic – the very

³⁷ Die gebruik van liggaamlike gedaanteverwisseling om transformasie aan te dui, is ‘n algemene verskynsel in etlike Afrika-stamme. Enekwe (1987:15) verwys na die praktyk van maskerade van die Igbo en verduidelik hoedat diegene wat in maskers en kostuums vermom is nie net iets anders voorstel nie, maar dit werklik wórd: “They are meant to introduce or manifest supernatural beings or forces among the living.” Volgens Willet (1967:29-30) sal maskerade deur die Yoruba, Egungun en Bini stamme gebruik word om ‘n stem aan gestorwenes te gee. Die vermomde persoon kan praat asof hy die gestorwene is. Ellert (2004:14) merk soortgelyke optrede by die Chokwe en Mbunda stamme van Noordwes Zambië op, en Strother (1998:244) merk op hoe die opvoerders van die Pende stam werklik die identiteit van die kostuum wat hulle aantrek, aanneem.



Fig 40. Ana Mendieta, *Untitled (Facial hair transplants)* (1972). Foto, formaat nie aangegee nie. (www.rebornhome.com/Artplayermagazine.com).

attitudes that destroy the possibilities of belief (in Schechner & Appel 1990:247).

Hoewel so 'n nadenkende toestand van konsentrasie gewone, kritieke denke in suspensie hou, fasiliteer dit 'n ander, diéper vorm van self-refleksiwiteit. Deur te fokus op die herhalende aksie is die peinser deurgaans gekonfronteer met die óómblik, wat 'n transformasie van denke teweegbring.

Self-refleksiwiteit of 'n bewusmaking van wat die self is en nié is nie, lei tot 'n ontstaan van nuwe moontlikhede, wat transformasie tot gevolg kan hê. Soos voorheen bespreek, maak die destabilisering van betekenis van 'n bestaande metafoor plek vir 'n nuwe interpretasie. In die geval van die self as metafoor is dit self-refleksiwiteit wat hierdie destabilisering van 'betekenis' van 'n persoon tot gevolg kan hê. Hierdie toestand van onstabiliteit kan ook gesien word as die liminale ruimte waar, volgens Turner (in Schechner en Appel 1990:247), "generative and emerging states of mind" aan die orde van die dag is.

Daar moet dus 'n manier wees om die twee uiterstes van self-refleksie en die verplasing van bewussyn ten gunste van 'geloof' in dieselfde ruimte te laat saamwerk. Eliade spreek die komplekse verhouding tussen bewussyn en verplasing daarvan aan. Volgens Eliade se verduideliking, aan die hand van die voorbeeld van sjamanisme, is 'n balans tussen die twee en dus hulle saambestaan moontlik: "... by discussing shamanic trance as an 'archaic technique of controlled ecstasy,' stressing the shaman's training in conscious manipulation of transformational states, whose voluntariness and predictability in no way destroy or render them inauthentic" (in Schechner & Appel 1990:247). Die sleutelwoord hier is *beheer*.

Geertz sê (in Schechner & Appel 1990:246) die effek van ritueel is om die toestand waarna verlang word en die toestand wat beleef word met mekaar te vereenselwig. Dus is transformasie 'n multidimensionele wysiging van die gewone gemoedstoestand wat grense tussen denke, aksies, kennis en emosie te bowe kom. Ritueel maak die onsigbare sigbaar en die onaantasbare tasbaar.

3.3.1 Transformasie op biologiese vlak

Dit is moeilik om 'n vinger te plaas op die oomblik wanneer transformasie plaasvind. Aksies wat een keer transformasie teweeg bring, is 'n volgende keer dalk weer oneffektief. Myerhoff (in Schechner & Appel 1990:246) verduidelik hoekom transformasie nie altyd plaasvind nie en, indien wel, hoekom dit moeilik is om te beskryf:

... recently, physiological studies of ritual have suggested that the ineffability of intense emotional, transformative states may be due to the dominance of right brain activity. These states, like dreams, are fundamentally non-linear, non-discursive, non-linguistic and are distorted beyond recognition when rendered in collective, verbal, conscious categories. The 'oh wow' descriptions of these states are not simply self-indulgence or cultural protection then.

Myerhoff ondersoek wat tydens transformasie met die brein gebeur, terwyl Turner die konsep van liminaliteit op die brein self toepas. Schechner (in Turner 1988:12) sê die volgende oor Turner:

For him the human brain is a liminal organ operating somewhere between the genetically fixed and the radically free. The development of the neocortex in humans – with its extreme bilaterality and its complicated interactions with the brain stem and limbic system – seems to enable humans, Turner says, to step outside of ordinary evolutionary constraints, almost.

Turner sê verder dat die menslike brein só gevorderd is dat dit byna nie meer deur genetiese beperkings bepaal word nie. Die menslike brein het eintlik 'n formidabele aanpassingsvermoë wat dit toelaat om genetiese en kulturele kennis met mekaar te vereenselwig. Dit is ritueel wat die twee uiterstes bymekaar uitbring: “the special kind of performance called ‘ritual’ is the interface between these – the cultural arena where the reptilian and old-mammalian brains meet the neocortex” (Schechner in Turner 1988:13).

Volgens hierdie begrip van wat in die mens se brein plaasvind, is die proses van die ritueel, soos gedefinieer deur Turner, die dryfkrag agter evolusie. Vir my doeleindes is dit dus die dryfkrag agter transformasie.

Ritueel is die aksie waardeur teenoorgesteldes ontmoet en het volgens Schechner (in Turner 1988:15) die “simultaneous excitation of the two hemispheres of the cerebral cortex” tot gevolg. Schechner (in Turner 1988:15) ondersteun die idee dat herhaalde aksie en die arbeid wat met transformerende aksie (ritueel) gepaard gaan, werklike transformasie in die brein tot gevolg het:

... they [Fisher, d’Aquili, Laughlin en Lex] postulate that the rhythmic activity of ritual, aided by sonic, visual, phonic, and other kinds of ‘driving,’ may lead in time to simultaneous maximal stimulation of both systems causing ritual participants to experience what the authors call ‘positive, ineffable effect’.

4. Transformasie vind plaas onder geskikte omstandighede: liminale fase

Ek het reeds vasgestel dat die regte houding belangrik is vir ‘n suksesvolle transformasieproses. Die regte atmosfeer dra grootliks hiertoe by. Die liminale ruimte voorsien hierdie atmosfeer. Turnbull (in Schechner en Appel 1990:80) beskryf hoe die liminale ruimte funksioneer:

In the initiations that I have witnessed it is stated as clearly as can be stated not that the initiate moves from one stage to another, but rather that he becomes something else. And the process by which this transformation is achieved is not so much by the invocation of spiritual presence, though in some societies it could be put that way and seen in that way, but rather by painstaking preparation and purification. But as long as we insist on taking liminality to imply a transitory in-between state of being, we are far from the truth. In our own terms it would be better seen as a timeless state of being, of ‘holiness,’ that lies parallel to our ‘normal’ state of being, or perhaps superimposed upon it, or somehow coincides or coexists with it. It may be seen as essentially spiritual whereas ‘this’ plane is essentially material. Liminality is a subjective experience of the external world in which ‘thisness’ becomes ‘thatness’. It is integrative of all experience; in the liminal state disorder is ordered, doubts and problems

removed, the ‘right’ course of action made clear with a rightness that is both moral and structural since the discrepancies between belief and practice in the external world are among the many problems ordered and removed in the liminal state.

In Hoofstuk 2 het ek gepraat oor die essensiële onstabiele van betekenis wat mens toelaat om betekenis te manipuleer. Transformasie van betekenis vind plaas in toestande van onsekerheid. Daarvolgens kan daar ook gesê word dat transformasie in fases van onbepaaldheid plaasvind – met ander woorde in liminale fases. Volgens Van Gennep is *limen* ‘n drumpel, ‘n oorgang, ‘n begin. Dit liminale fase is die middelste fase van die drie fases van ‘n deurgangsrite (*rite of passage*), soos gedefinieer deur Van Gennep:

He [Van Gennep] looked at a wide variety of ritual forms, taken from most regions and many periods of history, and found in them a tripartite processual form. Rituals *separated* specified members of a group from everyday life, *placed them in a limbo* that was not any place they were in before and not yet any place they would be in, then *returned* them, changed in some way, to mundane life. (Turner 1988:25)

4.1 Skep van liminale ruimte

Die liminale ruimte waar transformasie plaasvind, impliseer verwydering. Taun vertel hoedat “Some African tribes dance only at night, around the camp fire. The dancers sometimes go into a trance or enter a mystical state when the normal landmarks of common-day reality are invisible ...” (in Schechner & Appel 1990: 239). Hiervolgens word dit duidelik dat dit voordelig is om onnodige afleidings uit te skakel om die regte atmosfeer vir ‘n transformasieproses te skep. Die kunstenaar Tom Friedman het vir hom ook so ‘n ruimte geskep toe hy sy hele werkswinkel leeg en wit gemaak het (Figuur 41). Myns insiens het hy ‘n ruimte geskep waar hy sy ingesteldheid kon regkry en afleiding minimaal was. Die verandering van die ruimte het gevloei uit sy onvermoë om geïnspireer te word. Hy het ure in sy wit kamer deurgebring en bepeins wie hy was en wat hy wou doen. Uiteindelik het sy idees begin vloei. Hy het as’t ware transformasie ondergaan, van een fase na ‘n ander, van pre-produksie belemmering tot

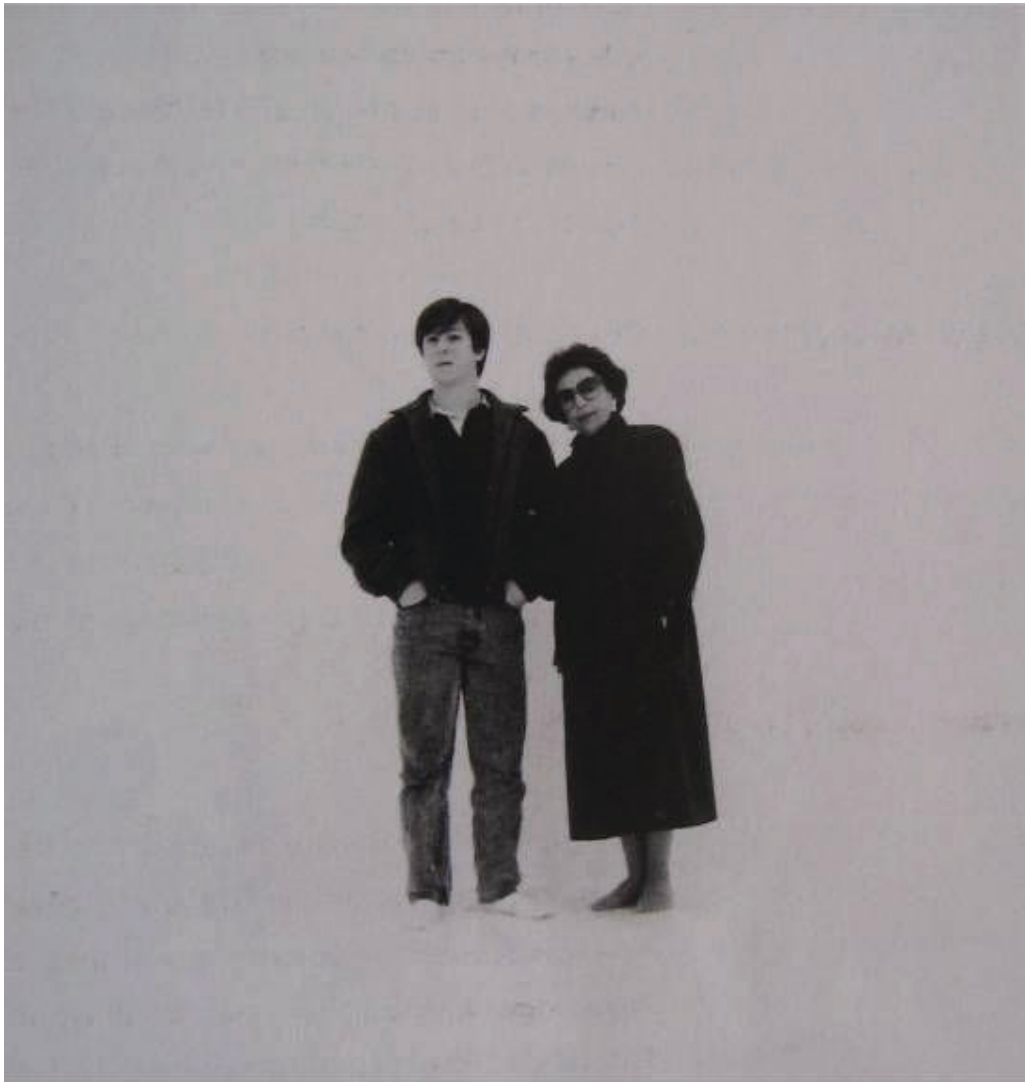


Fig 41. Tom Friedman, *Artist's studio in Graduate school* (1989). Foto van Tom Friedman en Lois Friedman by die Universiteit van Illinois in Chicago, (Hainley [et al.] 2001:9).

post-belemmering super-produktiwiteit. Die wit kamer was ‘n ruimte wat hy letterlik geskep het om sy ingesteldheid vir transformasie reg te kry (Hainley [et al.] 2001:9).

Met die produksie van *Kettingpantsering* (Figure 42a en 42b) het ek op twee maniere vir myself ‘n liminale ruimte geskep: die herhalende arbeidsintensiewe aard van die werk het my afgesonder; én die arbeid het in ‘n afgekorte hoekie van die gemeenskaplike juwelierswerkwinkel plaasgevind waar afleiding en kontak met die res van die ‘samelewing’ tot ‘n minimum beperk was. Die proses het die volgende stappe behels: 1) Silwer is gegiet tot in ‘n staaf; 2) Die staaf is gerol sodat dit langer en dunner word; 3) Die staaf is deur ‘n reeks gaatjies getrek wat geleidelik kleiner geword het om sodoende draad te maak; 4) Die draad is om ‘n silinder gedraai om ‘n rol te vorm; 5) Die rol is opgesny om ringetjies te maak; 6) Die ringetjies is aanmekaar geskakel om ‘n ketting te vorm; 7) Die kettings is aanmekaar geskakel om die breë kettingpantsering-patroon te vorm. Toe die ringetjies almal in die patroon ingeskakel is, is die proses van voor af herhaal. Hierdie tipe fyn, herhalende arbeid het ‘n afsonderende effek tot gevolg. Mens gaan in ‘n tipe produksie-beswyming in wat alles om ‘n mens uitdoof. Selfs jou persepsie van tyd word gedurende so ‘n beswyming aangetas.

4.2. Tyd en siklusse in die liminale ruimte

Have you not done tormenting me with your accursed time! It's abominable!
When! When! One day, is that not enough for you, one day like any other day,
one day he went dumb, one day I went blind, one day we'll go deaf, one day we
were born, one day we shall die, the same day, the same second, is that not
enough for you? (Beckett 1955:89)

Turner (1988:26) maak die stelling dat die Westerse houding teenoor ritueel as rigied, stereotipies en obsessief bevooroordeeld is. Die Westerse obsessie met, en persepsie van, tyd as lineêr en horlosie-gebonde, soos weerspieël word in die bogenoemde aanhaling uit *Waiting for Godot* van Beckett, is ewe beperkend. Schechner verduidelik die verskil tussen horlosie-tyd en gebeurtenis-tyd. Gebeurtenis-tyd word geassosieer met gebeurtenisse soos ritueel en transformasie-optredes: “Clock time is a mono-directional, linear-yet-cyclical uniform measurement adapted from day-night



Fig 42a. Inge Marais, *Kettingpantsering* (2004). Sterling silwer, 100 x 10cm.

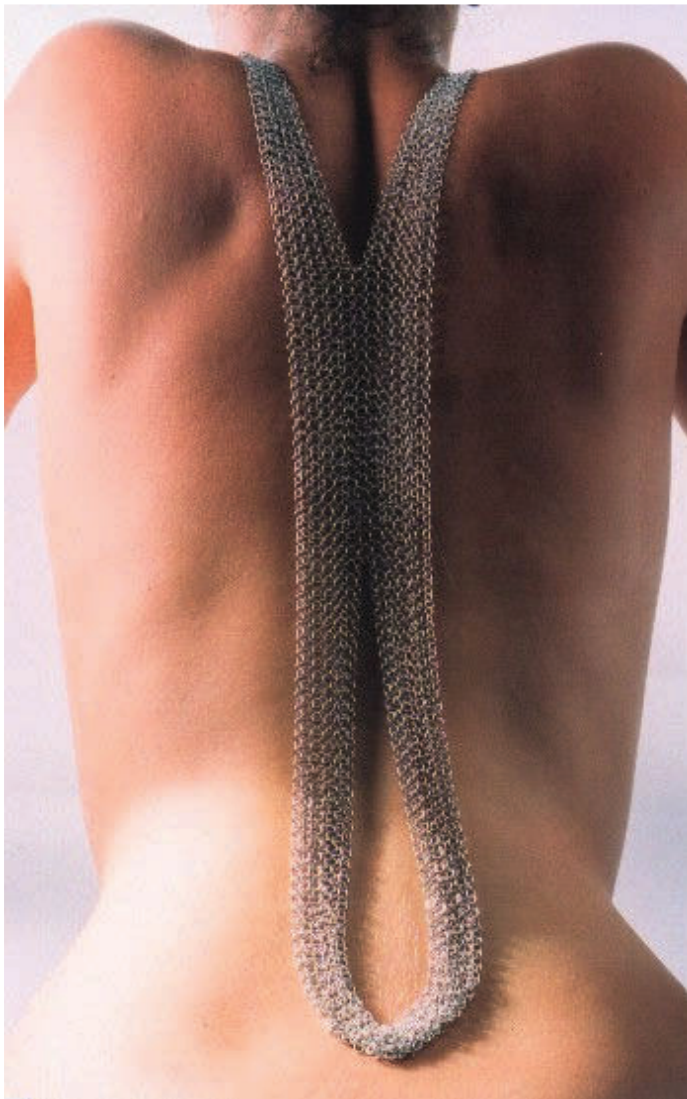


Fig 42b. Inge Marais, *Kettingpantsering* (2004) [ander aansig]. Sterling silwer, 100 x 10 cm

and seasonal rhythms. In the performance activities, however, *time is adapted to the event*, and is therefore susceptible to numerous variations and creative distortions” (Schechner 1988:6).

Schechner brei verder uit oor die variasies van tydspersepsies in optredes. Tydens my prosesse is ek altyd bewus tyd. Verskillende ervarings van tyd vind afhangende van die proses plaas. Die verskillende begrippe van tyd wat Schechner beskryf het ek al gereeld ervaar. Hy beskryf drie variasies. Die eerste noem hy gebeurtenis-tyd. Dit is wanneer die proses self bestaan uit ‘n reeks stappe wat voltooi moet word, sonder om ag te slaan op die verloop van horlosie-tyd. ‘n Voorbeeld hiervan is ‘n reëndans – dit is eers voltooi as die finale stap plaasgevind het en dit begin reën. Dieselfde geld vir die maak van *Kettingpantsering*: in hierdie geval moes die proses van draad maak en die inskakeling van die ringetjies herhaal word totdat die vooropgestelde vorm van die objek behaal is. So ook was daar vooropgestelde stappe vir *Pil-Paternoster*:

Die reëls is vasgestel, die stappe, soos uitgebeeld in Figure 43a tot 43l, moes op die *regte* manier, vir die korrekte³⁸ aantal kere, voltooi word voordat die finale stap uitgevoer kon word en die string van die krale voltooi is.

Die tweede tipe tyd wat Schechner noem is vasgestelde-tyd. Dit is wanneer ‘n arbitrêre tydpatroon vir die proses vasgestel word. Die proses hou x aantal ure aan en wanneer die tyd verstreke is, is die proses verby, of dit nou ‘klaar’ is of nie. Saam met hierdie benadering word daar gewoonlik gekyk *hoe baie* binne die bepaalde tyd gedoen kan word – soos met ‘n netbalwedstryd waar die doel van die spel is om soveel as moontlik doele aan te teken voor die toegekende tyd verstryk. Dieselfde tydspersepsie is tydens die produksie van die koperketting waargeneem (Figure 23a en 23b), met sy komplekse patroon van herhalende eenhede. My uitgangspunt was nooit om dit klaar te maak nie, net om te kyk hoe ver ek daarmee kon vorder binne ‘n vasgestelde tyd.

³⁸ ‘Korrektheid’ word bepaal deur die konvensies wat by die objek betrokke is: die paternoster-konvensies, pil-konvensies, juweelmaak-konvensies.



Fig 43a – 43l. Inge Marais, *Ongetiteld : ontwikkeling van Pil-Paternoster* (2005). Sterling silver, eenhede: Ø 8mm.

Volgens Schechner is die derde tipe tyd simboliese-tyd. Dit is wanneer die verloop van die proses 'n ander tydsduur voorstel as horlosie-tyd. 'n Voorbeeld hiervan is die Christen begrip van tyd wat behels dat God die wêreld in ses dae geskep het en op die sewende dag gerus het. Dan is daar ook die idee van die absolute tydloosheid van die nadoodse ewige lewe. Met hierdie tipe tydpersepsie word daar heeltemal weggedoen met tyd (Schechner 1988:6-7). Die ontstaan van die begrip van ewigheid, soos dit voorkom in die meeste gelowe, word verduidelik deur Malinowski. "Malinowski considers such religious imagination as a functional response to death because people loathe the idea of a final ending" (Antonius 2004:2). Hiervolgens is dit moontlik om te verstaan hoekom die strewe om 'die einde' te ontwyk na vore kom. Vandaar kan ook die persepsie van tyd as eindeloos of siklies (siklies ás eindeloos) verduidelik word.

In *Die langste Romeinse ketting ooit* (Figuur 16) word tyd aan 'n eindelose sikliese proses gebind. Deur die voltooiing van die taak onmoontlik te maak, word die tyd wat deur die produksie daarvan in beslag geneem word, eindeloos. Die reëls waarvolgens die produksieproses van die ketting geskied, lei daartoe dat die produksieproses 'n metafoor vir die ewige, sikliese transformasie van die self deur die internalisering van selfkennis word. Die reëls werk soos volg:

1. Wanneer ek met sterling silwer werk, word al die silwervylsels en -saagsels opgevang. Hierdie vylsels word by die metaalraffinadery gesuiwer en aan my teruggestuur in die vorm van fynsilwer. Volgens die reëls van die proses móét al *hierdie* fynsilwer in *Die langste Romeinse ketting ooit* 'ingewerk' word. Ek mag nie die silwer vir iets anders gebruik nie en ek mag ook nie ander silwer vir die ketting gebruik nie. Dit impliseer dat, solank as wat ek aanhou om met sterling silwer te werk, fynsilwer wat in die ketting ingewerk moet word, ook geproduseer word.
2. My lewensiklus is (metafories) onlosmaaklik verweef met die produksie van die ketting. Die strewe na die voltooiing van die ketting is my lewenstaak. Die ketting kan nooit voltooi word nie en dus kan ek nooit sterf nie. So ook is die strewe om mens self te transformeer 'n nimmereindigende siklus.

5. Slot

Uit hierdie hoofstuk kan afgelei word dat die transformasieproses 'n kreatiewe sikliese proses van selfvernuwing is. Gedurende hierdie proses word aspekte van die self geïnternaliseer en in balans gebring. Die proses behels ook dat die 'ou' self agtergelaat word en die 'nuwe' self nuutgebore na vore kom.

Transformasie vind tydens liminale fases van afsondering plaas, waar onsekerheid en heroorweging aan die orde van die dag is. Hierdie fases kan spontaan na vore kom of kan geïnduseer word. Tydens hierdie fases bestaan daar 'n behoefte aan struktuur of reëls. Ritueel/transformasie-opvoerings voorsien die struktuur en reëls wat die transformasieproses fasiliteer. Soos bespreek is, demonstreer Turner dat dit selfs op 'n biologiese vlak werk.

'n Refleksiewe houding bring uiteindelik transformasie van persepsie te weeg. Transformasie kan eers geskied wanneer die instelling daarvoor reg is. Sosiale- en self-refleksiwiteit lei tot die bewusmaking van die behoefte vir transformasie. Transformasie kan slegs suksesvol geskied as die deelnemer aan die transformasieproses gewillig is om te glo aan die effektiwiteit van die optrede. Hierdie behoefte vir vrywillige opskorting van ongeloof kom voor in transformasie-opvoerings in die magiese en in godsdiens – dié prosesse is soortgelyk aan die transformasie-opvoerings wat in my juwelierskuns ter sprake is.

Uiteindelik het ek ook die kwessie bespreek dat die transformasie van voorkoms gepaard gaan met die transformasie van persepsie en bewussyn omdat dit as 'n visuele bevestiging van die transformasieproses funksioneer. Ten slotte het ek gewys dat die persepsie van tyd tydens 'n transformasieproses aanpasbaar is. Jy kan kies hoe jy tyd wil ervaar. Transformasie-opvoerings wat die vreesaanjaende gedagte van die einde van tyd verjaag, kan só geskep word. Dít word uitgebeeld aan die hand van *Die langste Romeinse ketting ooit*.

SAMEVATTING

Soos duidelik uit hierdie tesis blyk, is my juwelierspraktyk 'n middel tot transformasie. Die intensiewe bewerking van materiaal, die konnotatiewe waarde van materiale, die ikonografiese samevoeging van simbole om nuwe metafore te skep, en die rituele skeppingsproses, dui almal op die transformatiewe in my werk.

BIBLIOGRAFIE

- Antonius, C.G.M.R. (red.). 2004. *Death, mourning and burial. A cross-cultural reader*. Maldon: Blackwell.
- Baigent, M. & Leigh, R. 1997. *The elixir and the stone. A history of magic and alchemy*. London: Penguin books.
- Ballard, S. 2007. Openingtoespraak by Angela Tölken se uitstalling, *Variations on a process*. Suid Afrika, Suid Afrika, Durbanville: Rust en Vrede galey, 20 Augustes tot 20 September.
- Barker, K. (red.). 1995. *The NIV Study Bible*. Grand Rapids USA: Zondervan Publishing House.
- Barthes, R. 1977. *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang.
- Baudrillard, J. 1981. *For a critique of the political economy of the sign*. Telos Press: VSA.
- Bausch, W.A. 2007. *World of stories* [Aanlyn]. Beskikbaar: www.rosaryworkshop.com/HistoriesIndex.htm [2007, Junie 7].
- Beckett, S. 1955. *Waiting for Godot*. Londen: Faber and Faber.
- Bergler, E. 1949. *The basic neurosis: Oral regression and psychic masochism*. New York: Grune & Stratton.
- Blocker, J. 1999. *Where is Ana Mendieta? : Identity, performativity, and exile*. Londen: Duke University Press.
- Boas, F. 1955. *Primitive art*. New York: Dover Publications.
- Bosman, D.B., Van der Merwe, I.W. & Hiemstra, L.W. 1984. *Tweetalige woordeboek*. Agtste, hersiene en vermeerderde uitgawe. Suid-Afrika: Tafelberg.
- Bowker, J. 1997. *World religions*. Londen: Dorling Kindersley.
- Bussy, B. 2007. Homage to water and other phenomena. *Art South Africa*, 5(3): 36-41.
- Byrne, P. 1991. Religion and the religions, in *The world's religions. A study of religion, traditional and new religion*, geredigeer deur Sutherland, S. & Clarke P. Londen: Routledge: 3 – 28.
- Camus, A. 1955. *The myth of Sisyphus*. Londen: Hamish Hamilton.
- Coggin, P.A. 1980. *Technology and man*. Oxford: Wheaton- a division of Penguin books.

- Cooper, J.J. (red.). 1997. *Brewer's book of myth and legend*. Oxford: Helicon.
- Coutts, L. (red.). 1999. *Bakelite Jewellery*. London: Quantum books.
- Cox, J.L. 1998. *Rites of passage in contemporary Africa*. Cardiff: Cardiff academic Press.
- Cross, N.E.D. & Roy, R. 1974. *Manmade features: Readings in society, technology and design*. London: Hutchinson & Co Ltd.
- Crowther, P. 1993. *Art and embodiment. From aesthetics to self-consciousness*. Oxford: Clarendon Press.
- Culler, J. 1983. *Barthes*. Glasgow: Fontana.
- De Coppet, D. 1992. *Understanding rituals*. London: Routledge.
- Design Indaba konferensie*. (5e: 2007: Kaapstad). 2007. Die vyfde jaarlikse konferensie. Kaapstad: Kaapstadse Internasionale Konferensiesentrum.
- Dransart, P. 2001. A short history of rosaries in the Andes, in *Beads and beadmakers. Gender, material culture and meaning*, geredigeer deur Sciana, L. D. & Eicher, J. B. Oxford: Berg: 129 – 145.
- Dormer, P. & Turner R. 1985. *The new jeweler, trends and traditions*. London: Thames & Hudson.
- De Ville, J. 2007. *Julia de Ville* [Aanlyn]. Beskikbaar: www.discemori.com [2007, April 12].
- Eliade, M. 1978. *The Forge and the Crucible. The origins and the structures of alchemy*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ellert, H. 2004. *The magic of Makishi. Masks and traditions of Zambia*. VK: CBC Publishing.
- Ember, C.R. & Ember, M. 1973. *Cultural anthropology*. New Jersey: Pentice – Hall.
- Enekwe, O.O. 1987. *Igbo Masks, the oneness of ritual and theatre*. A Nigeria Magazine Publication. Lagos: Department of Culture, Federal Ministry of Information and Culture.
- Fabian, J. 1983. *Time and the other. How anthropology makes its object*. New York: Columbia university press.
- Fontana, D. 1993. *The secret language of symbols*. Londen: Duncan Baird.
- Gane, M. 1991. *Baudrillard. Critical and fatal theory*. London: Routledge.

- Gerhart, M. & Russel, A. 1984. *Metaphoric process. The creation of scientific and religious understanding*. Fort Worth: Texas Christian University Press.
- Gottdiener, M. 1995. The system of objects and the commodification of everyday life: the early Baudrillard, in *Baudrillard. A critical reader*, geredigeer deur Kellner, D. Oxford: Blackwell: 25 – 40.
- Goldthwait, J.T. 1985. *Value, Language and life. An essay in the theory of value*. New York: Prometheus books.
- Graham, A. 2003. *Roland Barthes*. Londen: Routledge.
- Gregg, V. 1975. *Human memory*. London: Methuen.
- Gregoretti, G. 1979. *Jewelry*. New Jersey: Cartwell Books.
- Greunwald, I. 2003. *Ritual and ritual theory in ancient Israel*. Boston: Brill.
- Gruner, S. 2006. *Art and conversation. An investigation of ritual, memory and the healing in the process of making art*. (MA) Tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Gurney, K. 2007. Emotional exorcism. *Art South Africa* 5(4): 56-58.
- Haeffner, M. 1994. *Dictionary of Alchemy*. London: Aquarian.
- Hainley, B., Cooper, D. & Searle, A. 2001. *Tom Friedman*. New York: Phaidon Press.
- Handelman, D. & Lindquist, G. (red.). 2004. *Ritual in its own right. Exploring the dynamics of transformation*. New York: Berghahn Books.
- Harris, W.V. 1992. *Dictionary of concepts in literary criticism and theory*. Westport, Amerika: Greenwood Press.
- Hartz, P.R. 1993. *Taoism. World religions*. New York: Facts on File.
- Heathfield, A. (red.). 2004. *Live art and performance*. New York: Routledge.
- Hicks, J. (red.). 1991. *Mysteries of the unknown. Secrets of the Alchemists*. Amsterdam: Time-Life Books.
- Hirsch, E.D., Kett, J.F. & Trefil, J. 1988. *The dictionary of cultural literacy. What every American needs to know*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Holmyard, E.J. 1957. *Alchemy*. Baltimore: Penguin.
- Holzach, C., Falk, F., Schmalriede, H. & Schönfelder, B. (red.). 1995. *Schmücken. The art of adornment*. Stuttgart: Arnoldsche.

- Hyde, M. & McGuinness, M. 2004. *Introducing Jung*. VK: Icon Books.
- Janowitz, N. 2001. *Magic in the Roman world*. New York: Routledge.
- Jones, A. 1996. *Dictionary of world folklore*. Edinburgh: Larousse.
- Jones, A. 1998. *Body Art: Performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jung, C.G. 1968. *Psychology and alchemy*. London: Routledge.
- Jung, C.G. 1967. *Alchemical studies*. New York: Princeton University Press.
- Kellner, D. (red.). 1995. *Baudrillard. A critical reader*. Oxford: Blackwell.
- Kihlstrom, J.F. 2004. *Joseph Jastrow and his duck – or is it a rabbit?* [Aanlyn].
 Beskikbaar: socrates.berkeley.edu/~kihlstrm/JastrowDuck.htm [2007, September 19].
- Krupenia, D. 1997. *The art of Jewelry design*. Massachusetts: Rockport Publishers.
- Lambert, S. 2002. *The Ring*. London: Quantum Publishing.
- Le Van, M. (red.). 2005. *The Penland book of jewelry. Master classes in jewelry techniques*. New York: Lark Books.
- Lee, P.M. 2000. *Objects to be destroyed. The work of Gordon Matta-Clark*.
 Cambridge: The MIT Press.
- Levi-Straus, C. 1980. *Myth and Meaning*. London: Routledge.
- Lottie. 2007. *Sea treasures. Fresh water cultured pearl rosary* [Aanlyn]. Beskikbaar:
www.magnificatrosaries.com/ [2007, September 17].
- MacCabe, C. (red.). 1986. *The talking cure: essays in psychoanalysis and language*.
 New York: St. Martin's Press.
- Making the Modern world, Stories about the lives we made*. [Aanlyn]. 2004.
 Beskikbaar : www.makingthemodernworld.org.uk/.../?scene=2 [2007, September 17].
- Marais, I. 2007. E-pos onderhoud met Fenn, G. *Waarde van kontemporêre kunsjuwele*. E-pos aan Fenn, G [Aanlyn], 4 Julie. Beskikbaar by E-pos:
Geraldine@tingeraldine.tinsel.co.za [2007, Augustus 4].
- Matysek, G.P. Jr. (Geen datum). *Parachute beads* [Aanlyn]. Beskikbaar:
www.rosaryworkshop.com/SERVICEcordRosaries.html [2007, September 17].
- Mauss, M. 1972. *A general theory of magic*. Londen: Routledge.
- Meyer, M. W. & Smith Richard. 1994. *Ancient Christian Magic: Coptic texts of ritual power*. New Jersey: Princeton University press.

- Mitchell, W.J.T. 1986. *Iconology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Myerhoff, B. The transformation of consciousness in ritual performance: some thoughts and questions, in *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*, geredigeer deur Schechner, R. & Appel, W. Cambridge: Cambridge University Press: 245 – 249.
- Myers, F.R. (red.). 2001. *The empire of things*. Oxford: James Carry.
- Office of Catholic youth* [Aanlyn]. 2007. Beskikbaar: www.ocytoronto.org/Resources/rosary.htm [2007, Julie 7].
- Odendal, F. F. & Gouws, R. H. 2005. *HAT, verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Suid-Afrika: Maskew, Miller, Longman.
- Olver, E. 2001. *The art of jewellery design. From idea to reality*. Ohio: North Light Books.
- Ortiz, R. [Aanlyn]. 2007, Beskikbaar: <http://web.tiscali.it/settanta7/avanguardie%20teatrati.htm> [2007, Oktober 3].
- Panofsky, E. 1955. *Meaning in the visual arts*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Peters, R. 2006. *Sefiroth*. Amsterdam: Marzee galery. (Katalogus vir 'n uitstalling wat gehou is by die Marzee galery, Amsterdam, 2006).
- Peters, R. 2002. *Pneuma*. Amsterdam: Marzee galery. (Katalogus vir 'n uitstalling wat gehou is by die Marzee galery, Amsterdam, 2002).
- Peters, R. 2002. *Change*. Amsterdam: Voetnoot.
- Peters, R. 1997. *Lapis*. Amsterdam: Marzee galery. (Katalogus vir 'n uitstalling wat gehou is by die Marzee galery, Amsterdam, 1997).
- Peters, R. 1995. *Ouroboros*. Amsterdam: Marzee galery. (Katalogus vir 'n uitstalling wat gehou is by die Marzee galery, Amsterdam, 1995).
- Porter, J.R. 1995. *The illustrated guide to the Bible*. London: Duncan Baird Publishers.
- Read, J. 1947. *The Alchemist in life, literature and art*. London: Thomas Nelson.
- Reik, T. 1941. *Masochism in the modern man*. New York: Farrar, Straus.
- Rothenbuhler, E.W. 1998. *Ritual communication*. California: SAGE Publications.
- Sartre, J.P. 1976. *Sketch for a theory of the emotions*. Londen: Methuen.

- Schechner, R. & Appel, W. (red.). 1990. *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schechner, R. 1988. *Performance theory*. Revised and expanded edition. New York: Routledge.
- Schechner, R. 1988. Victor Turner's last adventure, in *The anthropology of performance*, geskryf deur V. Turner New York: PAJ Publications: 7 – 20.
- Scheffler, I. 1997. *Symbolic worlds*. Cambridge: Cambridge University press.
- Sciama, L. D. & Eicher, J. B. (red.). 2001. *Beads and beadmakers. Gender, material culture and meaning*. Oxford: Berg.
- Sisyphus* [Aanlyn]. 2007, Beskikbaar: www.mythweb.com/encyc/entries/sisyphus.html [2007, September 23].
- Smith, M. 2007. Paul Edmunds. *Art South Africa*. 5(3):81.
- Schmuck*. 2005. Katalogus vir 57th International trade fair. München: Herausgerber.
- Staal, G. 2006. *Ted Noten. CH₂=(CH₃)C(=O)OCH₃ enclosures and other TN's*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Strother, Z.S. 1998. *Inventing masks. Agency and history in the art of the central Pende*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Sutherland, S. & Clarke P. (red.). 1991. *The world's religions. A study of religion, traditional and new religion*. Londen: Routledge.
- Teipel, M. 2003. *Gold is the shit of gods? An interview with Prof. Otto Künzli*. [Aanlyn] Beskikbaar: klimt@klimt02.net [2007, April 12].
- Terreblanche, C. 1998. *Suid-Afrikaanse kunsjuweliersware: Invloede en verwerkings*. (MA) Tesis. Suid-Afrika: Universiteit van Stellenbosch.
- Thaler, P. 2003. *Pictoplasma 2: contemporary character design*. Berlin: Die Gestalten Verslag.
- Thatcher, V.S. (red.). 1980. *The new WEBSTER encyclopedic dictionary of the English language*. Chicago: Consolidated Book Publishers.
- The Rosary* [Aanlyn]. 2007. Beskikbaar: www.uscg.mil/hq/chaplain/Rosary.html [2007, Julie 7].
- Tuan, Y. 1990. Space and content, in *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*, geredigeer deur Schechner, R. & Appel, W. Cambridge: Cambridge University Press: 236 – 244.

Turnbull, C. 1990. Liminality: a synthesis of subjective and objective experience, in *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*, geredigeer deur Schechner, R. & Appel, W. Cambridge: Cambridge University Press: 50 – 81.

Turner, V. 1988. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications.

Turner, V. 1990. Are there universals of performance in myth, ritual, and drama?, in *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*, geredigeer deur Schechner, R. & Appel, W. Cambridge: Cambridge University Press: 8 – 18.

Universal alchemy symbols, signs and their meanings [Aanlyn]. Geen datum.
Besikbaar: www.alchemywebsite.com/ss22.html [2007, April 6].

Untracht, O. 1982. *Jewelry concepts and technology*. New York: Doubleday.

Vyse, S. A. 1997. *Believing in Magic: the Psychology of superstition*. New York: Oxford University Press.

Weber, S. 1991. *Return to Freud: Jacques Lacan's dislocation of psychoanalysis*. Cambridge: Cambridge University press.

West, J. 1998. *Made to wear. Creativity in contemporary Jewellery*. London: Lund Humphries Publishers.

Willet, F. 1967. *Ife in the history of West African sculpture*. Londen: Thames & Hudson.

Zolar. 1988. *The encyclopedia of ancient and forbidden knowledge*. Londen: Peerage Books.