



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

**How to cite this thesis / dissertation (APA referencing method):**

Surname, Initial(s). (Date). *Title of doctoral thesis* (Doctoral thesis). Retrieved from [http://scholar.ufs.ac.za/rest of thesis URL on KovsieScholar](http://scholar.ufs.ac.za/rest_of_thesis_URL_on_KovsieScholar)

Surname, Initial(s). (Date). *Title of master's dissertation* (Master's dissertation). Retrieved from [http://scholar.ufs.ac.za/rest of thesis URL on KovsieScholar](http://scholar.ufs.ac.za/rest_of_thesis_URL_on_KovsieScholar)

# ***Tree of Knowledge (1997): Die ontketening van kennissamehange by Willem Boshoff***

Josef van Wyk

Voorgelê ter voldoening aan die vereistes ten opsigte van die Meestersgraad kwalifikasie in die Departement Kunstgeskiedenis en Beeldstudie in die Fakulteit van die Geesteswetenskappe aan die Universiteit van die Vrystaat

Studieleier: Prof E.S. Human

Mede-studieleier: Prof D.J. van den Berg

Datum: Januarie 2018

## INHOUDSOPGAWE

Inhoudsopgawe	i
Abstract and keywords	ii
Abstrak en trefwoorde	iii
Lys van Beeldmateriaal	v
<b>Inleiding</b>	<b>1</b>
1.1 Die rasionaal van hierdie studie	1
1.2 'n Oorsigtelike beskrywing van <i>Tree of Knowledge</i> (1997)	2
1.3 Metodologiese en teoretiese oorwegings	6
1.4 'n Oorsig van die hoofstukke	9
<b>Hoofstuk 1: Twee tuine – <i>Broken Garden</i> (1997) en die Willem Boshoff Argief</b>	<b>15</b>
1.1 Bome van kennis skiet wortel: die ontstaan en bevraagtekening van dissiplinêre vertakkings	22
1.2 Die snoei van bome van kennis: die ontdekking van die risoom	28
1.3 Willem Boshoff en Aby Warburg: kennisdraers, instrumente van kennisordening en 'n ondersoek na 'n nomadiese wetenskap	33
<b>Hoofstuk 2: <i>Druid's Keyboard</i> (1997): 'n chiastiese vervlegting van kennisvorme</b>	<b>47</b>
2.1 Kultuurtegnieke ter sprake in <i>Druid's Keyboard</i>	50
2.2 Divinasie en die dekolonisasie van kennis	53
2.3 Die Druide en die Sjamaan: 'n vergelykende ontleding van Willem Boshoff en Joseph Beuys	58
2.4 Chiasme en vlees	70
<b>Hoofstuk 3: <i>Letters to God</i> (1997): 'n drie-eenheid van kuns, wetenskap en religie</b>	<b>75</b>
3.1 Willem Boshoff en Walter Benjamin: 'n ondersoek na die vervlegting van alle skeppings- vorme met klank en taal	79
3.2 Die Sefirot: in die begin was die Woord	91
3.3 Kuns, religie en wetenskap: 'n vreemde drie-eenheid	95
3.4 Willem Boshoff: druide, kunstenaar, plantkundige, taalkundige, musikoloog, filosoof en teoloog	100
<b>Konklusie</b>	<b>102</b>
<b>Bibliografie</b>	<b>108</b>
<b>Aanhangsel A</b>	<b>118</b>

## Abstract

Since the beginning of the twentieth century there has been a growing interest in archival projects and practises as well as artists' collections. Various artists and cultural theorists are propelled/driven by "archive fever" (Derrida 1995) and the "archival impulse" (Foster 2004). In contemporary art historical discourses there still exists a variety of discussions centred on archives, collections, archival practises and the combination thereof with artistic practises. It is within this field that the following study can be contextualised because I investigate the archival projects of Willem Boshoff. In this study I am interested in the ways in which Boshoff's archival projects organise knowledge and how they undermine historical disciplinary divisions by combining scientific and non-scientific knowledge and portraying this in aesthetic ways (sometimes in artworks) and thereby unlocking or opening up knowledge as wisdom. The study thus serves as the first study of Boshoff's Archive and its coherence with or relation to his artworks. The selected artworks for this study, *Tree of Knowledge* (1997), which consists of three artworks: *Broken Garden*, *Druid's Keyboard* and *Letters to God*, have also not been interpreted before and this study serves as a first exploration. In order to enrich my interpretation of *Letters to God* I refer to a relatively unfamiliar religious and philosophical text written by Boshoff, *Genesis* (1974-1976). The study therefore also serves as the first interpretation of this text.

Through my interpretation of the artworks I attempt to answer the following: In which aesthetic ways do the artworks from Boshoff's Archive act as instruments or imaginary projections that identify, collect, exhibit, organise, connect, question or disseminate knowledge? And how do these artistic agents, instruments or fictions unravel existing orders of knowledge, thereby unleashing new clusters of knowledge? In this study the figure or image of the tree is central because all three artworks refer to the tree as a metaphor of knowledge. I approach the tree as an organisational metaphor and as a poetic fiction or device which contains various religious connotations. Thus I attempt to discover the figurative role the tree plays in these artworks. In this study I investigate the relationship between *Tree of Knowledge* (1997) and Boshoff's Archive and I attempt to answer the following: how do the artworks and Boshoff's Archive reflect aspects of each other? What are the similarities and differences in the ways in which they collect, organise, exhibit and undermine existing categories of knowledge? I approach these artworks and his Archive as explorative instruments which discover new knowledge clusters, as a result of their ability to compare, recombine, rearrange, restructure and deconstruct items from various fields of knowledge and to discover and create links between various fields. This entails a re-evaluation of and enrichment of the organisation of knowledge.

I make, with caution, specific comparisons between Boshoff and artists and cultural theorists like Aby Warburg, Joseph Beuys, Walter Benjamin and Damien Hirst in order to highlight the playful, innovative and alternative ways in which they ruminate on, revisit and unfold categories of knowledge. Through these comparisons I discover a variety of associations which provide a vocabulary with which I can better define Boshoff's project and differentiate its special niche. I also employ this vocabulary in order to highlight the coherences among various fields of knowledge, and the work of artists and cultural theorists. The comparisons also serve to situate and contextualise Boshoff and his project within art history where fictionalisation mediates knowledge. It illuminates how Boshoff's project unravels knowledge, how it complicates the boundaries between disciplines, how his work and Archive encourage debates on interdisciplinary research and open up various interdisciplinary research possibilities.

**Keywords:** Aby Warburg; archival collections; Damien Hirst; Joseph Beuys; knowledge orders; knowledge clusters; organisational metaphors; *Tree of Knowledge* (1997); Walter Benjamin, Willem Boshoff; Willem Boshoff Archive

### **Abstrak**

Sedert die begin van die twintigste eeu het 'n groeiende belangstelling in argivale projekte en kunstenaarsversamelings sy opwagting gemaak. Talle kunstenaars en vooraanstaande kultuurfigure word deur "argiefkoors" (Derrida 1995) en die "argivale impuls" (Foster 2004) gedryf. In hedendaagse kunshistoriese diskoerse bestaan daar nog steeds gesprekke rondom argiewe, versamelings, argivale praktyke en die (her-)kombinasie daarvan met kunstenaarspraktyke. Dit is in hierdie veld waarin hierdie studie geplaas kan word omdat ek Willem Boshoff se argivale projekte ondersoek. In hierdie studie is ek geïnteresseerd in die wyses waarvolgens Boshoff se argivale projekte kennis organiseer en historiese dissiplinêre vertakkings ondermyn deur wetenskaplike kennis en nie-wetenskaplike kennis te kombineer en dit op estetiese wyses (soms in kunswerke) voor te stel waardeur Boshoff wetenskaplike kennis op 'n relativerende wyse as wysheid ontsluit. Die studie dien dus as die eerste volwaardige studie van Boshoff se Argief en van hoe dit saamhang met sy kunswerke. Die gekose kunswerke vir hierdie studie, *Tree of 'n Knowledge* (1997) wat bestaan uit drie werke: *Broken Garden*, *Druid's Keyboard* en *Letters to God*, is ook tot dusver ongeïnterpreteer gelaat en hierdie studie dien as die eerste verkenning daarvan. Om my interpretasie van *Letters to God* te verryk, betrek ek 'n relatief onbekende religieuse en filosofiese teks van Boshoff, *Genesis* (1974-1976). Die studie dien dus ook as die eerste interpretasie van hierdie teks.

Deur my interpretasie van die werke probeer ek die volgende te beantwoord: op welke estetiese wyses ageer hierdie kunswerke uit Boshoff se Argief as instrumente of imaginêre projeksies wat kennis identifiseer, versamel, vertoon, orden, verbind, bevraagteken en dissemineer? En hoe ontrafel hierdie artistieke agente, instrumente of fiksies, bestaande kennisordes en ontketen dit daardeur nuwe kennissamehange? In hierdie studie staan die figuur of beeld van die boom sentraal omdat al drie kunswerke na die boom as kennismetafoor verwys. Ek benader soos Boshoff die boom as 'n organiseringsmetafoor en as 'n poëtiese versinsel wat religieuse konnotasies het en probeer daardeur die figuurlike rol wat die boom in hierdie kunswerke speel, te peil. Ek ondersoek in hierdie studie die verband tussen *Tree of knowledge* (1997) en Boshoff se Argief en poog om die volgende vrae te beantwoord: hoe bevrug die kunswerke en Argief aspekte van mekaar? Hoe verskil die wyses waarvolgens hulle kennis versamel, orden, vertoon en bestaande kategorieë ondermyn, of hoe kom dit ooreen? Ek benader hierdie kunswerke en sy Argief as eksploratiewe instrumente of katalisators vir die ontdekking van kennissamehange na aanleiding van hulle vermoëns om items uit verskeie velde van kennis konjektueel te vergelyk, herkombineer, herrangskik, herstruktureer, dekonstrueer en om skakels tussen verskeie velde van kennis te ontdek en daardeur die organisasie van kennis te herevalueer en te verryk.

Ek tref met groot omsigtigheid produktiewe vergelykings tussen Boshoff en kunstenaars en kulturele denkers soos Aby Warburg, Joseph Beuys, Walter Benjamin en Damien Hirst na aanleiding van die speelse, innoverende en alternatiewe wyses waarmee hulle werk kennisordes herkou, hersien en ontvou. Deur hierdie vergelykings ontdek ek 'n verskeidenheid assosiasies wat 'n woordeskat bied om Boshoff se projek te formuleer en te onderskei van ander, en wat ek ontplooi om te dui op die samehange tussen verskeie velde van kennis, kunstenaars en kulturele denkers. Die vergelykings dien ook as die situering en kontekstualisering van Boshoff en sy projek binne die kuns- en kultuurgeskiedenis waarin fiksionalisering kennis bemiddel. Dit werp lig op Boshoff se projek, hoe hy kennis ontrafel, hoe sy projek die grense tussen dissiplines verbrokkel en kompliseer, hoe sy werk en Argief debatte rondom interdisiplinêre navorsing oopmaak en dui op verskeie verbredende interdisiplinêre navorsingsmoontlikhede.

**Trefwoorde:** Aby Warburg; argivale versamelings; Damien Hirst; Joseph Beuys; kennisordes, kennissamehange; organiseringsmetafore; *Tree of Knowledge* (1997); Walter Benjamin; Willem Boshoff; Willem Boshoff Argief

## Lys van beeldmateriaal

Figuur 1: Willem Boshoff (1951 - ), *Broken Garden* (1997), deel van die *Tree of Knowledge* reeks (1997). Opgeskeurde papier, gesplinterde hout en gom, 300 x 300 x 15 cm. BHP Billiton Art collection. Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.

Figuur 2: Bo-Rynse Meester (ca. 1400s), *Paradiesgärtlein* (ca. 1410/1420). Olie op eikehout, 26,3 x 33, 4 cm. Frankfurt am Main: Städel Museum. URL: <<http://www.staedelmuseum.de/de/sammlung/das-paradiesgartlein-um-1410-20>> (12 Januarie 2018 geraadpleeg).

Figuur 3: Willem Boshoff (1951 - ), *Apple skermskoot (MacArt – Tree of Knowledge lêer)* (2017). Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.

Figuur 4: Ferrante Imperato (1525-1615), Gravure as frontispies vir Ferrante Imperato se *Dell'istoria natvrale di Ferrante Imperato napoletano libri XXVIII : nella qvale ordinatamente si tratta della diuersa condition di miniere e pietre : con alcune historie di piante & animali, sin'hora non date in luce* (Napels: Nella stamperia à Porta Reale per Costantino Vitale, MDIC, 1599). URL: <<https://www.biodiversitylibrary.org/bibliography/61847#/summary>> (12 Januarie 2018 geraadpleeg).

Figuur 5: Giorgio de Sepibus (ca. 1600s), gegraveerde titelbladsy (*Kupfertitel*) vir Giorgio de Sepibus en Athansius Kircher se *Romani Collegii Societatis Jesu Musaeum Celeberrimum* (Amsterdam: Jansson-Waesbergen, 1678). URL: <[http://katalog.ub.uni-heidelberg.de/cgi-bin/titel.cgi?katkey=66639192&sess=95771c927f08bc3a5fb227ae7b9ae853&query=si%3A290231299%20-%28fac\\_teil%3Aezblf%29&sort=0&format=html](http://katalog.ub.uni-heidelberg.de/cgi-bin/titel.cgi?katkey=66639192&sess=95771c927f08bc3a5fb227ae7b9ae853&query=si%3A290231299%20-%28fac_teil%3Aezblf%29&sort=0&format=html)> (12 Januarie 2018 geraadpleeg).

Figuur 6: Levinus Vincent (1658–1727), *Wondertoneel der natuur, ofte een korte beschrijvinge zo van bloedelooze, zwemmende, vliegende, kruipende, en viervoetige geklaauwde eijerleggende dieren bevat in de Kabinetten van Levinus Vincent* (Boek II, bladsy 293), Tab I. (Amsterdam: Gerard Volk op den Dam, 1715). URL: <<http://docnum.ustrasbg.fr/cdm/compoundobject/collection/coll13/id/47263/rec/6>> (13 Mei 2015 geraadpleeg).

Figuur 7: Chrétien Frederic Guillaume Roth (ca. 1700s), frontispies vir Volume I van Pierre Mouchon (1733-1797) se *Table analytique et raisonnée des matieres contenues dans les XXXIII volumes in-folio du Dictionnaire des sciences, des arts et des métiers, et dans son supplément* (Parys: Panckoucke, 1780). URL: <<https://encyclopedia.uchicago.edu/content/arbreg%C3%A9n%C3%A9alogique>> (12 Januarie 2018 geraadpleeg).

Figuur 8: Denis Diderot (1713-1784) en Jean le Rond d'Alembert (1717-1783), *Système Figuré des connaissances humaines* uit die *Encyclopédie Raisonné des Sciences, des Art et des Métiers*, volume I (1751). URL: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Encyclop%C3%A9die>> (12 Januarie 2018 geraadpleeg).

Figuur 9: Aby Warburg (1866-1929), Foto van die *Mnemosyne Atlas* uitgestal vir die Ovidius-uitstalling in die Warburg-biblioteek (1924-1929). URL: <<http://warburg.sas.ac.uk/typo3temp/pics/902cf822cf.jpg>> (24 Mei 2016 geraadpleeg).

Figuur 10: Willem Boshoff (1951 - ), *Apple skermkoot (MacNat – Plant index slide show)* (2015). Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.

Figuur 11: Aby Warburg (1866-1929), *Mnemosyne Atlas*, Paneel A (1924-1929). URL: <[http://www.engramma.it/eOS2/atlante/index.php?id\\_tavola=10001](http://www.engramma.it/eOS2/atlante/index.php?id_tavola=10001)> (13 Mei 2015 geraadpleeg).

Figuur 12: Aby Warburg (1866-1929), *Mnemosyne Atlas*, Paneel 1 (1924-1929). URL: <[http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?id\\_tavola=1001](http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1001)> (12 Januarie 2018 geraadpleeg).

Figuur 13: Willem Boshoff (1951 - ), *Index of (B)reachings (Hepatoscopy)* (2000). Gemengde media installasie. Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.

Figuur 14: Aby Warburg (1866-1929), *Mnemosyne Atlas*, Paneel 39 (1924-1929). URL: <[http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?id\\_tavola=1039](http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1039)> (12 Januarie 2018 geraadpleeg).

Figuur 15: Aby Warburg (1866-1929), *Mnemosyne Atlas*, Paneel 46 (1924-1929). URL: <[http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?id\\_tavola=1046](http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1046)> (12 Januarie 2018 geraadpleeg).

Figuur 16: Willem Boshoff (1951 - ), *New York in Memoriam* (2008). Fotoreeks. Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.



- Figuur 17: Willem Boshoff (1951 - ), *Acheiropoiatoi* (2007). Fotoreeks. Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.
- Figuur 18: Willem Boshoff (1951 - ), *Druid's Keyboard* (1997), deel van die *Tree of Knowledge* reeks (1997) . 36 verskillende spesies hout, vilt, spaanderbord en verf, 120 x 120 x 70 cm. Versameling van Jack Ginsberg. Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.
- Figuur 19: Willem Boshoff (1951 - ), *Druid's Keyboard* (detail) (1997), deel van die *Tree of Knowledge* reeks (1997). 36 verskillende spesies hout, vilt, spaanderbord en verf, 120 x 120 x 70 cm. Versameling van Jack Ginsberg. Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.
- Figuur 20: Willem Boshoff (1951 - ), 'n Foto van 'n megalitiese swerfsteensirkel, Brittanje, April 1993. Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.
- Figuur 21: Fotograaf onbekend. Willem Boshoff, die Druïde voor 'n klip in Brittanje, April 1993. Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.
- Figuur 22: Tullio Pericoli (1936 - ), Illustrasie vir die Italiaanse vertaling van Daniel Defoe se roman *Robinson Crusoe*, getiteld *Robinson e gli atrezzi* (1984). URL: <<http://www.tulliopericoli.com/index.php/works/drawings-for-books/2596-robinson-e-gli-atrezzi-1159>> (12 Januarie 2018 geraadpleeg).
- Figuur 23: Meetinstrumente gemonteer teen 'n muur in Boshoff se woning (2016). Fotograaf Josef van Wyk.
- Figuur 24: Sae in 'n kabinetlaai in Boshoff se woning (2016). Fotograaf Josef van Wyk.
- Figuur 25: Willem Boshoff (1951 - ), *Index of (B)reachings* (installasieskoot) (2000). Gemengde media installasie. Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.
- Figuur 26: Pippa Skotnes (1957 - ), *White Wagons* (Plaat VII van VII) (1993). Ets, 65 x 49 cm. URL: <[http://www.artnet.com/artists/pippa-ann-skotnes/white-wagons-portfolio-of-7-c0bM-Qwda9r\\_JRZTuCOZsw2](http://www.artnet.com/artists/pippa-ann-skotnes/white-wagons-portfolio-of-7-c0bM-Qwda9r_JRZTuCOZsw2)> (12 Januarie 2018 geraadpleeg).
- Figuur 27: Joseph Beuys (1921-1986), *How to explain pictures to a dead hare* (1965). Performance/*Aktion*. URL: <<https://www.wikiart.org/en/joseph-beuys/how-to-explain-pictures-to-a-dead-hare-1965-1>> (12 Januarie 2018 geraadpleeg).

Figuur 28: Fotograaf onbekend. *Willem Boshoff as Druïde* (datum onbekend). Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.

Figuur 2.9: Joseph Beuys (1921-1986), *La Rivoluzione Siamo Noi* (1972). Syskerm, ink en seël op papier, 18,96 x 9,87 cm. Londen: Tate. URL: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-la-rivoluzione-siamo-noi-ar00624>> (12 Januarie 2018 geraadpleeg).

Figuur 30: Caroline Tisdall (1945 - ), Photograph of Beuys in front of the Great Stone outside the tomb of Kings, New Grange County Meath (1974). Walters, V. 2010. Working 'in the opposite direction': Joseph Beuys in the field. *Anthropological Journal of European Cultures*, 19(2):22–43. (Figuur 1 op bladsy 24).

Figuur 31: Joseph Beuys (1921-1986), *Tekening van die drie energieë van New Grange* (1974). Potloodskets. Walters, V. 2010. Working 'in the opposite direction': Joseph Beuys in the field. *Anthropological Journal of European Cultures*, 19(2):22–43. (Figuur 2 op bladsy 25).

Figuur 32: Joseph Beuys (1921-1986), *Stuhl mit Fett* (1964). Gevonde objek, was, vet en draad, 94.5 x 41.6 cm. URL: <<https://www.wikiart.org/en/joseph-beuys/fat-chair-1964-1>> (12 Januarie 2018 geraadpleeg).

Figuur 33: Joseph Beuys (1921-1986), *Untitled (Sun State)* (1974). Kryt op swart bord met 'n hout raam, 120.7 x 180.7 cm. New York: Museum of Modern Art. URL: <<https://www.moma.org/collection/works/36537>> (12 Januarie 2018 geraadpleeg).

Figuur 34: Caroline Tisdall (1945 - ), Beuys photographed at the Causeway (Ireland) (1974). Walters, V. 2010. Working 'in the opposite direction': Joseph Beuys in the field. *Anthropological journal of European cultures*, 19(2):22–43. (Figuur 3 op bladsy 29).

Figuur 35: Fotograaf onbekend. Boshoff as die Druïde op die voorblad van Dekat (2012). URL: <<https://i.pinimg.com/736x/e1/d0/c9/e1d0c9f0bec68db11b4f95c6ceed2fe9--manners-kat.jpg>> (12 Januarie 2018 geraadpleeg).

Figuur 36: Willem Boshoff (1951 - ), *Letters to God* (1997), deel van die *Tree of Knowledge* reeks (1997). Gesplinterde hout, gekerfde hout letters en staalraam, 195 x 150 x 90 cm. Privaatversameling. Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.

Figuur 37: Piet Mondriaan (1872-1944), *Die bloeiende appelboom* (1912). Olie op doek, 78 x 106 cm. Den Haag: Gemeentemuseum Den Haag. URL:<<http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=65349>> (15 Januarie 2018 geraadpleeg).

Figuur 38: Willem Boshoff (1951 - ), *Letters to God* (detail) (1997), deel van die *Tree of Knowledge* reeks (1997). Gesplinterde hout, gekerfde hout letters en staalraam, 195 x 150 x 90 cm. Privaatversameling. Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.

Figuur 39: Willem Boshoff (1951 - ), *Tien Teen Een* (2012). Teks geëts op aluminium plaat, 150 x 120 x 3 cm. Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.

Figuur 40: Paul Klee (1879-1940), *Angelus Novus* (1920). Akwarel, ink en kryttekening op bruin papier, 31,8 x 24,2 cm. Jerusalem: Israel Museum. URL: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Angelus\\_Novus](https://de.wikipedia.org/wiki/Angelus_Novus) > (15 Januarie 2018 geraadpleeg).

Figuur 41: Kunstenaar onbekend, Linkerpaneel van die *Carrand konsulêre diptiek* (ca. 400 n.C.). Ivoor reliëfpaneel, 29,5 x 13,5 cm. Florence: Museo Nazionale del Bargello. Konowitz, E. 1984. The program of the Carrand diptych. *The Art Bulletin*, 66(3):484–488. (Figuur 1 op bladsy 484).

Figuur 42: Willem Boshoff (1951 - ), *Ydele herhaling van woorde (KykAfrikaans)* (1980). Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.

Figuur 43: Gustave Doré (1832-1883), *Die woud van selfmoordenaars* (1861). ‘Le premier s’éciait: “Viens donc, viens donc, ô Mort ...”’, Chant XIII, verset 118. Ontwerp van Gustave Doré, houtgravure van Pierre Verdell. *L’Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré*. Franse vertaling deur Pier-Angelo Fiorentino, vergesel van die Italiaanse teks van *Divina commedia*. Paris: Hachette, 1861. URL: <[http://expositions.bnf.fr/orsay-gustavedore/grand/dor\\_037.htm](http://expositions.bnf.fr/orsay-gustavedore/grand/dor_037.htm)> (15 Januarie 2018 geraadpleeg).

Figuur 44: Athanasius Kircher (1602-1680), *Boom van die Lewe* (1652-1654), georganiseer volgens die Sefirot, (gebaseer op Philippe d’Aquin se boom van die kabbala van 1652). Gravure vir Kircher se *Œdipus Ægyptiacus* (Rome, 1653), Vol 2.1, folio 289. Afbeelding uit ’n Engelse vertaling. URL: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kircher\\_Tree\\_of\\_Life.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kircher_Tree_of_Life.png)> (15 Januarie 2018 geraadpleeg).

Figuur 45: Willem Boshoff (1951 - ), *Ehretia rigida (Deurmekaarbos)* (geen datum). Digitale foto. Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.

Figuur 46: Johann Melchior Füssli (1677-1736), *Physica Sacra*, Tab DXLIV. Illustrasie vir Johann Jakob Scheuchzer se *Physica Sacra* (Augsburg: Johann Andreas Pfeffel, 1731-1735). URL: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/356803>> (15 Januarie 2018 geraadpleeg).

Figuur 47: Damien Hirst (1965 - ), *The martyrdom of Saint Matthew* (2002-2003). Installasie met laboratoriumgereedskap en religieuse voorwerpe, 180 x 92,5 x 26, 2 cm. URL: <<http://www.damienhirst.com/the-martyrdom-of-saint-matthew>> (15 Januarie 2018 geraadpleeg).

Figuur 48: Damien Hirst (1965 - ), *Doorways to the kingdom of heaven* (2007). Skoenlappers en glansverf op doek. Triptiek: 280 x 183 cm (links), 294 x 244 cm (middel), 280 x 183 cm (regs). URL:<<http://www.damienhirst.com/doorways-to-the-kingdom-of-hea>> (15 Januarie 2018 geraadpleeg).

Figuur 49: Damien Hirst (1965 - ), *Tie a yellow ribbon round the old oak tree* (2002), deel van die reeks *In a spin, the action of the world on things I* (2002). Ets op papier, 91 x 71 cm. Londen: Tate. URL:<<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hirst-tie-a-yellow-ribbon-round-the-old-oak-tree-p13035>> (15 Januarie 2018 geraadpleeg).

Figuur 50: Damien Hirst (1965 - ), *The Tree of Life* (2008). Skoenlappers en glansverf op doek, 335,6 x 140 x 13 cm. URL: <[http://www.artnet.com/artists/damien-hirst/the-tree-of-life-Vuix\\_isOT1PHU-zA2n87qA2](http://www.artnet.com/artists/damien-hirst/the-tree-of-life-Vuix_isOT1PHU-zA2n87qA2)> (15 Januarie 2018 geraadpleeg).

## Inleiding

Ek sit en kyk na 'n reuse boom voor my, *Adansonia digitata*, 'n kremetartboom. Dit is laatmiddag en die hemel is 'n ligte blou en die takke van die boom, so dik soos meeste bome se stamme, gloei oranje in die sakkende son se lig.

*Klik.*

Die opname van die kremetartboom verdwyn vanaf die rekenaarskerm en die gloeiende rooi blare van 'n *Acer palmatum* of Japanese esdoringboom vervang dit.

*Klik. Klik.*

Uit die luidsprekers van die rekenaar stroom die gesange van Innuïtiese keelsangers en op die skerm verskyn 'n kunswerk. Dit is 'n afbeelding van 'n vierkantige kunswerk wat plat op die grond uitgestal word. Die werk bestaan uit duisende houtsplinters wat in netjiese bondeltjies saamgebind is. Die bondeltjies bestaan uit drie kleure nl. ligbruin, donkerbruin en wit. Die wit bondeltjies is georden in 'n kruisformasie in die middel van die werk. Die ligbruin bondeltjies vorm vierkante in die vier hoeke van die kruis en die donkerbruin bondeltjies skep 'n rasterpatroon wat die vier vierkante in nog kleiner vierkante verdeel. Die titel van die werk is *Broken Garden* en dit vorm deel van Willem Boshoff se *Tree of Knowledge* reeks (1997). Ek klik op die *Tree of Knowledge* lêer en verskeie foto's van die ander twee werke in die reeks *Druid's Keyboard* en *Letters to God* verskyn op die rekenaarskerm voor my. Ek ondersoek elke foto en beweeg aan na die volgende lêer wat 'n verskeidenheid van foto's van en tekste oor 'n ander kunswerk bevat – elkeen van hierdie items resoneer in my verbeelding en geheue met talle ander beelde en tekste. Ek sit vir ure en verken Willem Boshoff se digitale, argivale versameling wat hy in 2014 aan die Universiteit van die Vrystaat geskenk het en ek begin om samehange te identifiseer.

\*

### 1.1 Die rasionaal van hierdie studie

Sedert die begin van die twintigste eeu het 'n groeiende belangstelling in argivale projekte en kunstenaarsversamelings sy opwagting gemaak. Talle kunstenaars en vooraanstaande kultuurfigure word deur "argiefkoors" (Derrida 1995) en die "argivale impuls" (Foster 2004) gedryf. In hedendaagse kunshistoriese diskoerse bestaan daar nog steeds gesprekke rondom argiewe, versamelings, argivale praktyke en die (her-)kombinasie daarvan met kunstenaarspraktyke.

Dit is in hierdie veld waarin hierdie studie geplaas kan word omdat ek Willem Boshoff se argivale projekte ondersoek.<sup>1</sup> In sy Argief versamel en orden Boshoff: fotografiese dokumentasie van sy kunswerke, sowel as geskifte oor sy kuns, tekste geskryf deur Boshoff wat verband hou met sy kunstenaarswese, navorsing oor woorde en die woordeboeke wat hy al geskryf het, duisende foto's van plante, plantkundige navorsing, sy reuse musiekversameling, sy navorsing oor die verhoudings tussen orale en optiese ervarings, en nog veel meer. In hierdie studie is ek egter meer geïnteresseerd in die wyses waarvolgens Boshoff se argivale projekte hierdie kennis organiseer en historiese dissiplinêre vertakings ondermyn deur wetenskaplike kennis en nie-wetenskaplike kennis te kombineer en dit op estetiese wyses voor te stel waardeur Boshoff wetenskaplike kennis op 'n relativerende wyse as wysheid ontsluit. Die studie dien dus as die eerste volwaardige studie van Boshoff se Argief en van hoe dit saamhang met sy argivale kunswerke. Die gekose kunswerke vir hierdie studie is ook tot dusver ongeïnterpreteer gelaat en hierdie studie dien as die eerste verkenning daarvan. Die studie vul daarom 'n bestaande leemte. Dit kan dien as 'n katalisator vir verdere navorsingsprojekte en dui op moontlike interdisiplinêre navorsing (o.a. tussen beeldende kuns, kunsgeskiedenis en beeldstudie, taal en letterkunde, antropologie, filosofie, plantkunde en musiek). Die studie is ook relevant vir huidige debatte rondom die beeld as 'n agent van kennis en dit brei daarop uit deur die beeld te ondersoek as 'n instrument wat kennis versamel, vertoon, orden, verbind en dissemineer.

## **1.2 'n Oorsigtelike beskrywing van *Tree of Knowledge* (1997)**

In 'n lang en tydsame proses, soos hierbo uiteengesit, het ek elke kunswerk wat gedokumenteer is in Boshoff se Argief ondersoek en het ek die drie kunswerke (*Broken Garden*, *Druid's Keyboard* en *Letters to God*) waaruit Boshoff se reeks *Tree of knowledge* (1997) bestaan, gekies vir die betrokke studie, omdat ek vermoed het dat dit besondere komplekse kunswerke is wat Boshoff se oeuvre op 'n nuwe manier kan belig en omdat ek 'n bepaalde aanklank, assosiasie, simpatie, voorliefde en geesgenootskap met die betrokke werke ervaar het. Die werke, na my wete, was ook tot dusver ongeïnterpreteer gelaat. Die kunswerke is gekies nog voordat ek duidelike argumente of navorsingsvrae gehad het.

---

<sup>1</sup> My honneursskripsie het gedien as die eerste kontekstuele verkenning en ontginning van die Willem Boshoff Argief. Dit was 'n vergelykende studie waardeur ek gepoog het om die verbeeldingryke, konseptuele en unieke aard van Boshoff se Argief sowel as die betekenis daarvan te ontsluit. Ek het die wyses waarop Boshoff se Argief kennis genereer ondersoek en Boshoff se Druïde *persona* ontleed as 'n fiksie wat kennis bemiddel. Die Druïde is 'n man van bome, 'n wysheidsfiguur of wysgeer wat in toevalspele gewikkel is waardeur hy onderliggende ordes blootlê. Hy lewer kenniskritiek of is krities teenoor verskralende of verengde kennis. In my vorige navorsing het ek veral die Argief se kapasiteit om kennis te genereer en die Druïde se houdings of opvattings teenoor gevestigde domeine van kennis ondersoek.

My argumentasie is deur die kunswerke gestimuleer. Die kunswerke het dus gefunksioneer as motiveerders of aansporings wat my vraagstelling en argumente aan die gang gesit het. *Tree of knowledge* (1997) is 'n reeks van drie werke van Willem Boshoff wat die verhoudings tussen die boom, die boek, papier, woorde en teks ondersoek. Die titel van die reeks werke, wat verwys na die boom van kennis van goed en kwaad in die tuin van Eden, suggereer dat die kunswerke ook 'n ondersoek of bevraagtekening van religieuse kwessies behels en dat dit in die besonder nou verbind is met verskeie kennisbegrippe soos bv. die boom as organiseringsmetafoor waarvolgens kennis in stamme en takke georden word. Die titel van die reeks werke is dus in hierdie konteks dubbelsinnig van aard omdat dit kan verwys na 'n religieuse boom of na 'n ander metaforiese boom waarin kennis georganiseer word. *Tree of Knowledge* (1997) bestaan uit drie kunswerke wat die boom/boek herinterpreteer, nl. *Broken Garden*, *Druid's Keyboard* en *Letters to God*.

Die werk *Broken Garden*, sluit moontlik sinspelings in op die tuin van Eden ná die sondeval m.a.w. 'n eensbestaande tuin in 'n gebroke wêreld. Hierdie interpretasie van die werk versterk dus die aanname dat *Tree of knowledge* verwys na die boom van kennis van goed en kwaad wat ter sprake is in Genesis. *Broken Garden* is 'n plat, vierkantige werk bestaande uit houtsplinters saamgegroepeer in bondeltjies en georganiseer in kleiner vierkante wat uitgestal word op die vloer. Dit blyk 'n omheinde tuin te wees vergelykbaar met ander reghoekige tuine van Boshoff nl. sy bekende *Garden of Words* I, II en III. Elke splinter in *Broken Garden* is interpreteerbaar as 'n plant of boom en saamgegroepeer is dit interpreteerbaar as 'n *Hortus conclusus*.

*Broken Garden* is opgedeel in 36 blokke en verwys na die 26 letters van die alfabet en die eerste 10 getalle in ons telsisteem. Die werk is dus eintlik 'n sleutelbord. Die splinters in die werk het Boshoff bekom deur hout met 'n reuse hamer te slaan totdat dit versplinter het. Die herkoms van die splinters bevat dus 'n ironiese verwysing na die boom van die lewe – Christus wat aan 'n kruis (boom) gekruisig is. Hierdie geweld ter sprake in die skep van die werk verwys ook na hoe bome versplinter en verpulp moet word om papier te skep vir boeke. In die werk kritiseer Boshoff ons afhanklikheid van papier en die bome wat daarvoor vernietig moet word. Hy argumenteer dat ons eerder die rekenaar (waarna die sleutelbord uitleg van die werk verwys) moet gebruik as 'n stoorplek van kennis, as wat ons boeke en papier gebruik om kennis te stoor en te organiseer. In hierdie opsig is die werk ook nou verbind met Boshoff se Argief. 'n Mens sou kon argumenteer dat die werk as sleutelbord verwys na Boshoff se rekenaar waarop hy sy digitale Argief stoor. In sy Argief versamel Boshoff o.a. uiteenlopende navorsinge en idees wat hy omskep in kunswerke. Kan kunswerke soos die drie werke van *Tree of Knowledge* (1997) daarom beskou word as uitgroeisels van dit wat versamel is in Boshoff se Argief?

Boshoff se Argief is die resultaat van sy uiteenlopende belangstellings en van sy obsessiewe versameling en ordening wat daarmee gepaard gaan. Die Argief weerspieël 'n sleutelkonsep wat Boshoff sy gedagtetuin noem. Boshoff se gedagtetuin verwys na die kunstenaar se verbeelding waarin hy al sy belangstellings insluitende musiek, taal, plantkunde, filosofie, religie, waarsêery, antropologie en kuns verenig. Dit is die Druide<sup>2</sup>, Boshoff se kunstenaars*persona*, wat na hierdie gedagtetuin omsien en wat verbintenisse tussen uiteenlopende velde van kennis uitwys. Dien die wit kruis in *Broken Garden* moontlik as 'n visuele voorstelling hiervan? Het die Druide hier in die letterlike en figuurlike gebroke tuin van *Broken Garden* vir die betragter met 'n wit kruis die plek aangedui waar die "vier hoofakademiese dissiplines" bymekaar kom m.a.w. waar die verbintenisse tussen die dissiplines lê? Watter "vier hoofakademiese dissiplines" hier ter sprake is, is onduidelik. In sy bespreking van die werk spesifiseer Boshoff nie die bepaalde dissiplines nie (Boshoff 2007:76), maar kan die wit kruis moontlik beskou word as 'n visuele voorstelling van die vier hoofafdelings van die Argief waartussen Boshoff onderliggende ordes uitlê, nl. tussen plantkunde, taal, musiek en kuns?

Die werk maak eksplisiete verwysings na religieuse bome bv. die boom van die lewe (Christus aan die kruis), die tuin van Eden en die boom van kennis van goed en kwaad daarin, maar ook na bome van kennis in die sin van konseptuele organiseringsmetafore. Dié werk, asook die ander twee werke wat deel vorm van *Tree of knowledge*, vermoed ek, is ook eng/direk verbind met Boshoff se Argief en sy gedagtetuin. Hoe kan hierdie metafoor van Boshoff se gedagtetuin en van die *Hortus conclusus* bydra tot 'n vrugbare ontleding van *Broken Garden* en die ander werke in *Tree of Knowledge* met die sinspeling op tuine daarin opgesluit?

Die werk *Druid's Keyboard* bestaan uit 36 "steentjies" gekerf uit 36 verskillende spesies van hout. Die "steentjies" word uitgestal op 'n kubusbasis van hout. Op die basis is 'n tekstielsirkel, moontlik fluweel. Die hout "steentjies" word op die sirkel gepak om 'n sirkel te vorm. Sirkels is motiewe of vorms wat herhalend in Boshoff se werk voorkom. Dit dui daarop dat Boshoff gewortel is in Afrika-denke en dien as 'n kulturele uitdrukking daarvan (sien bv. *Silent Game* (2009) in hierdie verband). Soos afgelei kan word uit die titel van hierdie werk is dit soos *Broken Garden* ook 'n sleutelbord. Die 36 steentjies verwys soos die 36 afdelings van *Broken Garden* na die 26 letters van die alfabet asook na die eerste 10 syfers in die algemene Westerse telsisteem. Dit kritiseer ook soos *Broken Garden* ons afhanklikheid van papier en die vernietiging wat daarmee gepaardgaan, en argumenteer dat daar in ons samelewing 'n skuif plaasgevind het vanaf die klip na papier. Is dit moontlik waarom die "steentjies" gekerf is uit hout om hierdie skuif vanaf klip na papier te beklemtoon?

---

<sup>2</sup> Afkomstig van die Griekse woord *druos* wat eikeboom beteken. Boshoff se Druide is dus 'n man van bome, dit is 'n fiksie geskep deur die kunstenaar en behoort nie tot die werklike Keltiese orde nie.



Die hout waaruit die werk bestaan verwys moontlik na ons verhoudings met en afhanklikheid van bome, maar die vorms van die stukke gekerfde hout wat herinner aan klippies stel moontlik die rekenaar as alternatief voor (rekenaars bevat silica – 'n element wat voorkom in stene). Die “steentjies” verwys ook na die Griekse *psephos* en die Romeinse *calculus* waarin klippies gefunksioneer het as instrumente van denke en beredenering vergelykbaar met hedendaagse rekenaars. Die titel van die werk sinspeel op “druïdiese rekenaars”, die megalitiese swerfsteensirkels van die druïdes in Wallis wat vermoedelik gebruik is as kalenders. In hierdie konteks maak die werk dus verwysings na kultuurtegnieke bv. die gebruik van 'n rekenaar as kultuurtegniek, skrif as kultuurtegniek, die kerf van hout en skep van 'n kunswerk as kultuurtegniek ens. Die sirkelvormige voorkoms van die werk suggereer ook samehange en die ruimte in die middel van die sirkel word 'n plek vir waarsegging waarmee onderliggende ordes en *correspondances* geïdentifiseer kan word. In kontras met die rigiede, blokagtige ordening van *Broken Garden* is die ordening van die voorwerpe in *Druids Keyboard* baie meer los en veranderlik.

In vergelyking met *Broken Garden* en *Druid's Keyboard* is die ordening van materiaal in *Letters to God* die kompleksste. Hierdie werk spreek van skynbaar chaotiese netwerke, van abstrakte ondergrondse wortels of risome. Soos *Druid's Keyboard* bestaan *Letters to God* uit 'n basis. Die basis is ook 'n kubusagtige struktuur maar hierdie keer van metaal. Uit hierdie struktuur spruit honderde stukkies hout, vergelykbaar met die splinters in *Broken Garden*. Hierdie basis van die werk kan as die stam, en die gesplinterde stukkies hout wat daaruit spruit as die takke, van 'n boom beskou word. Kyk 'n mens dieper tussen die takke ontdek die betragter vrugte – die letters van die Griekse alfabet versteek tussen die takke. Hierdie letters dien as 'n verwysing na al die tekste van die wêreld wat lesers oes wanneer hulle 'n boek lees. Die werk is dus 'n uitbeelding van Boshoff se opvatting dat alle boeke bome is: die rug van 'n boek die stam, die blaai van 'n boek die takke, die papier van 'n boek die hout, die teks versamel in 'n boek die vrugte. Die chaotiese struktuur van takke ondersteun ook hierdie opvatting van Boshoff deurdat dit verwys na die voorkoms van papier waargeneem onder 'n mikroskoop. Die “boom” wat *Letters to God* daarstel is daarom ook interpreteerbaar as 'n boek – die “takke” die struktuur van papier onder 'n mikroskoop en die letters tussen die “takke” versteek die letters op die papier gedruk. Die “takke” in *Letters to God* is egter interpreteerbaar as stukkies boom wat omskep is in 'n perverse beeld van 'n ander boom nl. die boom van kennis van goed en kwaad wat hier voorgestel word deur papier en die boek. Die werk sinspeel dus moontlik op die verband tussen kennis en wysheid.

Die werk is 'n uitbeelding van die boom waarna die titel van die reeks werke verwys en van die boom wat in die tuin van *Broken Garden* staan. Die titel van die werk bevat 'n woordspeling. Aanvanklik interpreteer 'n mens dit as "briewe aan God", maar die "letters" verwys na die letters van die Griekse alfabet wat tussen die takke weggesteek is. Kan hierdie letters vasgevang in die takke van die werk beskryf word as 'n fluistering in die wind? Is dit interpreteerbaar as 'n voorstelling van klank wat nou verbind is met die begrippe van woord, boek en teks? Dien die letters vasgevang in die takke as 'n verwysing na Boshoff se obsessiewe leksikografiese studies? Ondersoek die drie werke in *Tree of Knowledge* (1997) met hulle uiteensetting en herinterpretasie van die boom uiteenlopende kennisvorms? Dien dit as 'n uiteensetting van hoe hierdie kennis geproduseer en georden word en hoe ons die wêreld verstaan? Ondersoek die drie werke die verbande tussen kennis en wysheid? Ontketen<sup>3</sup> hierdie werke nuwe kennissamehange? Staan hierdie werke in 'n verhouding met Boshoff se *Argief en gedagtetuin*? Kan dit beskryf word as uitgroeisels daarvan en kan dit daarom nie daarvan afgesonder word nie? In die besigtiging en interpretasie van die drie werke vermoed ek is dit noodsaaklik vir die betragter om kennis te neem van die "tuin" waarvan dit deel vorm.

### **1.3 Metodologiese en teoretiese oorwegings**

Ek vermoed dat hierdie werke van Boshoff verbintnisse tussen uiteenlopende (interne sowel as eksterne) velde van kennis uitwys, daarom fokus ek in my interpretasie en ontleding van die kunswerke op die wyses waarvolgens hierdie kunswerke en Boshoff se *Argief* die meestal rigiede maniere waarvolgens gevestigde kennis georganiseer is en word, bevraagteken. Deur my interpretasie van die werke probeer ek die volgende vrae te beantwoord: Op welke estetiese wyses ageer hierdie kunswerke uit Boshoff se *Argief* as instrumente of imaginêre projeksies wat kennis identifiseer, versamel, vertoon, orden, verbind, bevraagteken en dissemineer? En hoe ontrafel hierdie artistieke agente, instrumente of fiksies, bestaande kennisordes en ontketen dit daardeur nuwe kennissamehange? In hierdie studie staan die figuur of beeld van die boom sentraal omdat al drie kunswerke na die boom as kennismetafoor verwys. Ek benader soos Boshoff die boom as 'n organiseringsmetafoor en as 'n poëtiese versinsel wat religieuse konnotasies het en probeer daardeur die figuurlike rol wat die boom in hierdie kunswerke speel, te peil.

---

<sup>3</sup> "Ontketen" verwys in hierdie studie na die oopbreek van dissiplines, waardeur dissiplinêre vertakkings gesnoei word, en die onderskeide tussen teorie en praktyk, konseptuele en handwerkkennis vervaag.

Ek ondersoek in hierdie studie die verband tussen *Tree of knowledge* (1997) en Boshoff se Argief en poog om die volgende vraag te beantwoord: hoe bevrug die kunswerke en Argief aspekte van mekaar? Hoe verskil die wyses waarvolgens hulle kennis versamel, orden, vertoon en bestaande kategorieë ondermyn, of hoe kom dit ooreen? Ek benader hierdie kunswerke en sy Argief as eksploratiewe instrumente of katalisators vir die ontdekking van kennissamehange na aanleiding van hulle vermoëns om items uit verskeie velde van kennis konjektueel te vergelyk, herkombineer, herrangskik, herstruktureer, dekonstrueer en om skakels tussen verskeie velde van kennis te ontdek en daardeur die organisasie van kennis te herevalueer en te verryk. Ek tref met groot omsigtigheid produktiewe vergelykings tussen Boshoff en kunstenaars en kulturele denkers soos Aby Warburg, Joseph Beuys, Walter Benjamin en Damien Hirst na aanleiding van die speelse, innoverende en alternatiewe wyses waarmee hulle werk kennisordes herkou, hersien en ontvou. Hierdie kunstenaars en kulturele denkers is gekies uit 'n langer lys (o.a. Ernst Haeckel, Karl Blossfeldt, Gerhard Richter, Hanne Darboven, Marcel Duchamp, Anselm Kiefer, Horst Haack, Yedessa Hendeles, Pippa Skotnes, Katie Paterson, Salvador Dali, Frida Kahlo, Andy Warhol, Hermann Nitsch, Thomas Struth en Wolfgang Laib) wat ek sedert 2015 saamgestel het waarin ek die name van kunstenaars opgeteken het wie se werke verbintnisse het met argiewe, argivale prosesse of met ander velde van kennis soos musiek, taal, plantkunde, teologie, antropologie, wiskunde en astronomie, in vergelyking met Boshoff se Argief. Die gekose kunstenaars en denkers is geselekteer vir die wyses waarop hulle werk die velde van kuns, natuurwetenskap en die religieuse of spirituele verbind. Dit is op grond hiervan dat ek hulle met Boshoff vergelyk in hierdie studie.

Deur hierdie vergelykings ontdek ek 'n verskeidenheid assosiasies wat 'n woordeskat bied om Boshoff se projek te formuleer en te onderskei van ander, en wat ek ontplooi om te dui op die samehange tussen verskeie velde van kennis, kunstenaars en kulturele denkers. Die vergelykings dien ook as die situering en kontekstualisering van Boshoff en sy projek binne die kuns- en kultuurgeskiedenis waarin fiksionalisering kennis bemiddel. Dit werp lig op Boshoff se projek, hoe hy kennis ontrafel, hoe sy projek die grense tussen dissiplines verbreek en kompliseer, hoe sy werk en Argief debatte rondom interdisiplinêre navorsing oopmaak en dui op verskeie interdisiplinêre navorsingsmoontlikhede.

Die betrokke kunswerke se verwysings na uiteenlopende velde van kennis dui op hul vermoë om die grense tussen dissiplines te ondermyn en die skeidings wat daartussen bestaan te kompliseer. Ek vra of hierdie kunswerke wat argumenteer, ooreenstem met Elkins (2012:26) se oortuiging dat beelde funksioneer as eiesoortige argumente wat die argumente wat dit omring kan weerstaan, aanmoedig, bevestig, weerspreek en selfs ruïneer.

Is dit kunswerke wat vra vir 'n interdisiplinêre interpretasie en wat herinner aan Baudelaire (1857:29) se opvatting van die verbeelding as 'n wetenskaplike vermoë waardeur die intieme en geheime verhoudings tussen dinge, hulle *correspondances* en analogieë waargeneem kan word? Kan hierdie werke beskryf word as velde van kennis? In hierdie konteks argumenteer Didi-Huberman (2003:13) dat die beeld nie 'n afgeslote veld van kennis is nie, maar dat dit 'n warrelende, sentrifugale veld is en dat dit 'n "veld van kennis" is soos geen ander. Sou dit baat om *Broken Garden*, *Druid's Keyboard* en *Letters to God* te interpreteer as draaikolke of sentrifugale velde wat uiteenlopende vorms of velde van kennis saamtrek, insuig en verenig? Interpretasies van die beeld as 'n argument of draaikolk sluit aan by meer onlangse diskoerse rondom die beeld waar beeldteoretici die aktiewe aard van beelde beklemtoon. Ek ondersoek op watter wyses hierdie ontluikende soort beeldbegrip die werk van Boshoff meer gepas kan ontsluit.

Alreeds in die 1930s vind 'n mens epistemologies-estetiese oorwegings van die begrip 'beeld' wanneer Sartre die aktiewe aard van beelde beklemtoon. Volgens Sartre (1936:162) is die beeld 'n soort bewussyn. Vir hom is die beeld 'n aksie en nie 'n objek of voorwerp nie. Die beeld is die bewussyn van iets. Sawada (2013:14) argumenteer dat Sartre hierdeur wegbeweeg vanaf die tradisionele konsepsie van die beeld as 'n afbeelding. Die beeld is 'n voorstelling, dit is eerder 'n aksie; dit is bewussyn self. Didi-Huberman (1995) argumenteer dat die beeld 'n aktiewe beginsel is wat oor die vermoë beskik om betekenis te genereer. Bredekamp (2005), in sy analise van Darwin se skets van 'n koraal, redeneer dat die beeld nie 'n afbeelding of illustrasie is nie, maar dat dit 'n aktiewe medium van die denkproses is. Hierdie en ander soortgelyke opvattinge rondom die beeld<sup>4</sup> argumenteer dat beelde lewend kan wees, dat hulle nie passiewe voertuie is vir die vervoer van idees nie, maar dat hulle eerder wesens is wat oor 'n onsigbare mag beskik, wat werksaam is en wat kennis bemiddel (Moxey 2008:134,139,142).

Daston en Galison (2007:383) bespreek binne die konteks van wetenskaplike praktyke, maar veral in die konteks van nanotegnologie, die beeld se skuif vanaf die beeld-as-afbeelding na die beeld-as-'n-proses. In hierdie konteks funksioneer beelde soos 'n haartangetjie of 'n hamer: instrumente of modelle waarmee geskep en verander kan word. Elsaesser (2013:240-242) argumenteer in die konteks van 3-D films dat die beeld nie meer 'n venster is waardeur gekyk word nie, maar dat dit eerder 'n gang of portaal is, deel van 'n sekwensiële proses en dat dit 'n aanduiding is vir aksie of handeling. Hy argumenteer dat beeldingstechnologie (veral i.t.v. bewaking en die weermag) nie bestaan om mense se sig te verbeter nie, maar dat dit wyses is waardeur die beeld omgewings en toestande penetreer en ondersoek instel.

---

<sup>4</sup> Vergelyk o.a. Belting (2001), Boehm (1994), Gell (1998), Mitchell (2005)

As beelde, volgens Elsaesser (2013:244), nie iets is om te bepeins nie, nie iets is waarin jy jousef moet indompel nie, nie iets is om na te kyk met bewondering of belangeloosheid nie, hoe raak dit die interpretasie van Boshoff se werk? Volgens hierdie beeldaktiwisme is beelde eerder stelle van instruksies vir aksie, of versamelings van inligting wat geprosesseer moet word en vertaal word na aksies (Elsaesser 2013:244-245). In hierdie konteks sou ek kon vra: Hoe ondersoek, penetreer en prosesseer Boshoff se kunswerke? Is hierdie opvatting van die beeld vanuit die velde van die wetenskap en filmstudie ook van waarde vir kunshistorici en hoe sluit dit aan by die teorieë van o.a. Didi-Huberman, Bredekamp en Moxey? Die vraag is of hierdie konsepsie van die beeld as 'n aktiewe agent of instrument van nut is in die ontwikkeling van die argument dat die Argief en kunswerke van Boshoff agente is wat die verbintnisse tussen verskeie velde van kennis uitwys, herskep, sny, kruis, penetreer, en aktiveer. Kan Boshoff se werk geïnterpreteer word as instrumente van ondersoek en verandering soos die haartangetjie of hamer waarna Daston en Galison verwys (2007:383)?

Dit is ook van belang om in ag te neem dat die kunswerke wat ek interpreteer in hierdie studie 'n parallele of dubbele bestaan voer nl. konkreet in kunsversamelings en museums en virtueel (digitaal) in Boshoff se Argief en op die internet. Die kunswerke wat ek interpreteer het ek nog net as opnames op 'n rekenaarskerm aanskou. Wanneer ek skryf van "beelde" in hierdie studie verwys ek dus na digitale rekords in die Argief en nie na Boshoff se konkrete (soms tydelike) beeldhoukunslike installasies of na konkrete fotografiese opnames daarvan nie. Die beeldbegrip in hierdie studie verwys egter ook na die lewende verbeeldingryke interaksie (voorbeelding, inbeelding en nabeelding) van die digitale rekords met die beeldhoukunslike installasies en fotografiese opnames daarvan. Dit is daarom van belang om die digitale foto's van Boshoff se kunswerke versamel in sy Argief te onderskei van ander konkrete versamelings wat bestaan uit konkrete objekte. In Boshoff se Argief is daar dus 'n mate van verlies ter sprake omdat hierdie opnames digitale reproduksies van die oorspronklike kunswerke is. Hulle beksik nie oor wat Benjamin in sy opstel *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935) beskryf as die *aura*, die unieke estetiese outoriteit van die oorspronklike kunswerk nie. Daar is egter ook in die Argief 'n mate van vermeerdering ter sprake in die sin dat dit moontlik is om baie meer te doen met die virtuele as die konkrete. Die digitale reproduksies maak dit bv. moontlik om toegang te verkry tot Boshoff se oeuvre as 'n groeiende geheel wat andersins nie noodwendig moontlik sou wees nie. Ek kan en het op 'n enkele rekenaarskerm verskeie van Boshoff se kunswerke, foto's van plante, geskifte oor sy kunstenaarswese en sy woordeboeke vertoon en onderliggende ordes daartussen ontdek. Dit is hierdie samehange wat ek ondersoek in die hoofstukke wat volg.

#### 1.4 'n Oorsig van die hoofstukke

Hierdie studie bestaan, afgesien van die inleiding en slot, uit drie hoofstukke. Elke hoofstuk fokus op een van die drie werke in die reeks, waarin ek die bevraagtekening van die gestruktureerdheid of ordening van kennis ondersoek aan die hand van hierdie werke in *Tree of Knowledge* (1997) wat soos die titel suggereer, dien as 'n ondersoek van die verskeie aspekte rondom bome en kennis en die verwantskappe daartussen. Hierdie kunswerke betrek hoofsaaklik Westerse kennis, maar hierby sluit dit ook kennis van Afrika in, in die vorm van inheemse kennissisteme sonder om die een vorm van kennis hoër te ag as 'n ander. Die gekose kunswerke en Boshoff se *Argief* dien as 'n katalisator om die wyses waarop kennis geproduseer word en hoe ons die wêreld verstaan, te ondersoek.

In die eerste hoofstuk fokus ek op *Broken Garden*. In my interpretasie van die kunswerk probeer ek om die volgende vrae te beantwoord: hoe funksioneer verskeie instrumente van kennisversameling en ordening soos *Broken Garden*, Boshoff se *Argief*, die metafoor van Boshoff se gedagtetuin, *Wunderkammern*, die model van die boom en Warburg se *Bildatlas*, wat het hulle in gemeen en hoe belig dit Boshoff se projek? Om hierdie vrae te beantwoord begin ek met 'n basiese uitleg van *Broken Garden*, waarna ek vra of daar enige verbintenisse bestaan tussen die tuine wat die werk oproep (die tuin van Eden, Boshoff se gedagtetuin en die begrip van die *Hortus conclusus*) en wat hierdie verbintenisse van die werk verklap. Ek ondersoek of dit baat om *Broken Garden* en Boshoff se *Argief* te interpreteer as uitgroeisels van Boshoff se gedagtetuin wat deur die Druïde in stand gehou word. Binne hierdie konteks analiseer ek die verband tussen die kunswerk en die *Argief* en hoe hulle aspekte van mekaar reflekteer en onthul. My bydrae in hierdie hoofstuk is om die metafoor van die snoeiskêr te ontgin en om die kunswerk en *Argief* te interpreteer as "instrumente" of agente waarmee die Druïde Boshoff se gedagtetuin onderhou en dissiplinêre vertakkings snoei.

Vervolgens verwys ek na ander instrumente wat kennis orden en produseer soos *Wunderkammern*, die organiseringsmetafoor van die boom en die ensiklopedie wat gekarakteriseer kan word as ouer en tradisionele vorme van kennisordes. Umberto Eco se mees resente werk *From the tree to the labyrinth* (2014) waarin Eco argumente voer rondom die ontstaan en ordening van kennis aan die hand van die boom en die labirint as organiseringsmetafore is van nut om Boshoff se besondere belangstelling in bome in perspektief te stel. Ek vra ook of die kennisordes of samehange wat bestaan in die *Argief* en Boshoff se kunswerke resoneer met Deleuze en Guattari (2005) se beskrywing van die risoom. Die vergelyking tussen Boshoff en Warburg se *Bildatlas* verdiep die analise van hoe instrumente wat kennis versamel, orden en produseer, funksioneer en met mekaar verband hou.

Warburg se draer van kennis, die mitologiese (beeld)Atlas, bied 'n alternatiewe perspektief op kennisordening en ek vra of dit vergelykbaar is met die wyse waarop Boshoff se Druide kennis orden. Ek onderskei Warburg se instrumente van kennisordening soos sy Atlas en Biblioteek, waarin Warburg se verafskuwing van dissiplinêre grense sigbaar is, van Boshoff se multi-dissiplinêre Argief. Ek vra wat die belang is van die ooreenkoms tussen Warburg se nomadiese wetenskap en denke en die Druide se wandeling wat Boshoff as *extravagant* en *multivagant* beskryf (afkomstig van *vagere* om te loop of te dwaal). Ek ondersoek ook die betekenis van die ooreenkomste tussen Boshoff se soektog na driades en Warburg se soektog na nimfe, en vra of beide die soektogte gekarakteriseer kan word as soektogte na samehange en as instrumente van kennisordening.

In die tweede hoofstuk rig ek my fokus op *Druid's Keyboard* en verdiep ek my analise van Boshoff se Druide persona. Hierin ondersoek ek die ontstaan van die persona van die Druide en poeg ek om die volgende te beantwoord: hoe vorm die Druide se belangstellings, sienings en filosofieë die samestelling van kennisordes in *Tree of knowledge* (1997) en in Boshoff se Argief? In hierdie verband ondersoek ek die Druide se belangstellings soos divinasie/toeval wat 'n sentrale rol in die oeuvre van Boshoff speel. Ek peil die belang van Boshoff se besoek aan Wallis en die megalitiese swerfsteensirkels wat hy daar besoek het. Hierdie besoek was gedryf deur Boshoff se belangstelling in die Druïdes en ek vra of dit 'n kritiese rol gespeel het in die ontstaan van die Druide persona. Ek bring hierdie megalitiese swerfsteensirkels in verband met *Druid's Keyboard* en in hierdie konteks ondersoek ek die begrip kultuurtegnieke, wat ter sprake is in die swerfsteensirkels, en of dit handig is om *Druid's Keyboard* te interpreteer. Ek probeer bepaal watter kultuurtegnieke daarin aanwesig is. Ek vra wat die betekenis daarvan is dat die kunswerk o.a. sinspeel op die volgende kultuurtegnieke: rekenkundige kultuurtegnieke, skrif as kultuurtegniek, die kerf van hout as kultuurtegniek en divinasie/mantiek as kultuurtegniek. Ek vra hoe Boshoff se besondere handvaardigheidskennis, sy belangstelling in en kennis van gereedskap en sy kombinasie daarvan met konseptuele en filosofiese kennis bydra tot die bevraagtekening van dissiplinêre grense.

Buiten die metafoor van die Argief as 'n tuin soos verwoord in hoofstuk een, betrek ek nóg 'n metafoor van die Argief as Boshoff se dolossakkie en die items daarin versamel as dolosbene. Hierdie metafoor is geïnspireer deur die divinatoriese/mantiese elemente van *Druid's Keyboard* en ek vra of daar verbande is tussen hierdie verskeie ander metafore. Ek identifiseer die sirkel in *Druid's Keyboard* as 'n ruimte vir divinasie en vra hoe dit moontlik verband kan hou met die dekolonisasie van kennis. Om hierdie vraag te beantwoord betrek ek Boshoff se divinatoriese "woordeboek" *Index of (B)reachings* (2000) en die ander divinatoriese navorsing versamel in Boshoff se Argief wat die waarde van inheemse kennissisteme beklemtoon en dit met Westerse kennis kombineer.

Ek probeer vasstel of Boshoff se Argief beskryf kan word as 'n dekoloniserende Argief. Ek ondersoek in hierdie verband die mantiese aspek van die hermeneutiek wat Boshoff se werk en Argief beklemtoon en ek spekuleer of die mantiese/divinatoriese 'n rol kan speel in die dekolonialisering van kunsgeskiedenis. Die wyse waarop die Druïde staatmaak op die divinatoriese mantiek om verborge verbintenisse tussen objekte bloot te lê word vergelykend in verband gebring met konsepte/sienings/filosofieë van Joseph Beuys as sjamaan. Ek probeer bepaal hoe hierdie konsepte/sienings/filosofieë van Beuys met Boshoff se projek resoneer en of dit dit op 'n unieke wyse kan belig. Beuys se sjamaan persona belig unieke aspekte van Boshoff se Druïde persona. Beuys se kunswerke spreek soos Boshoff s'n van 'n interdisciplinêre benadering en sekere van Beuys se konsepte spreek van 'n vervlegting met die wêreld en alles daarin. Ek vra of dit Beuys se interdisciplinêre benadering beïnvloed en die oorsprong vir die kennissamehange in sy kunswerke is soos by Boshoff. Die konsepte sluit ritueel, energieë (vet) en *Plastik/Plastiker* in. Ek ondersoek Boshoff se ritualistiese werkwyses en of dit moontlik bydra tot die ontvouing van kennissamehange in sy oeuvre, vergelykbaar met Beuys. Ek probeer vasstel hoe dit vrugbaar is om die ooreenkoms tussen Beuys se voorstellings van bepaalde energieë en die vorms van die kunswerke in *Tree of Knowledge* (1997) (spesifiek die sirkelvormige *Druid's Keyboard*) in verband te bring met die vloeibaarheid van vet in Beuys se kunswerke. Ek ondersoek hoe Beuys se konsepte van *Plastik/Plastiker* behulpsaam kan wees in die heroorweging van Boshoff se konsepte van *cathexis* en *catharsis* as konsepte wat bydra tot die ontketening van kennissamehange. Ek vermoed dat beide kunstenaars se kunswerke en konsepte spreek van 'n vervlegting met die wêreld en ondersoek daarom dié konsepte se verwantskap met Maurice Merleau-Ponty se begrip van chiasme en vlees, wat soortgelyk spreek van vervlegting, en probeer bepaal of dit daarin teoretiese begroning kan vind.

In die derde hoofstuk fokus ek op *Letters to God*, een van Boshoff se meer religieuse werke met verskeie Christelike en Kabbalistiese verwysings. Ek ondersoek die wyses waarop 'n religieuse teks, *Genesis* (1974-1976), geskryf deur Boshoff en wat tot dusver ongeïnterpreteer gelaat is, lig kan werp op Boshoff se oeuvre en spesifiek op *Letters to God*. In hierdie teks worstel Boshoff o.a. met verskeie kwessies rondom die skepping, die verhouding tussen die mens en die Maker, die mens se rol in die skepping, kreatiwiteit, die Maker se verhouding met Sy skepping en die invloed wat die Maker se klank/aseem/woord op die skepping het. In my ontleding van die kunswerk en die teks probeer ek die volgende bepaal: watter geestelike of religieuse elemente is ter sprake in Boshoff se werk en hoe beïnvloed Christelike en Kabbalistiese denke sy werk? *Letters to God* as 'n herinterpretasie van die boom van kennis van goed en kwaad dien as 'n katalisator vir die ondersoek na die oorsprong van die boom van kennis wat gegrond is in Christelike, Islamitiese en Joodse tradisies.



In hierdie verband betrek ek ander religieuse bome ook, bv. voorstellings van Christus as die ware wynstok en Christus as die boom van die lewe om my te assisteer in my ondersoek van religieuse bome. Ek vra of daar enige ooreenkomste bestaan tussen die letters versteek tussen die takke van *Letters to God*, die metafoor van die boek van die natuur en Augustinus se *rationes seminales* wat bydra tot my interpretasie van die letters as spore van die Godheid wat uit die wêreld gelees moet word. *Letters to God* as 'n "boom van kennis" lei tot die verdere ondersoek van die verwantskap wat tussen boom en kennis bestaan. Ek vermoed dat die werke waaruit *Tree of Knowledge* (1997) bestaan 'n "boom van kennis" vorm waarvan die "wortels" in verskeie kennissisteme van verskeie kulture gewortel is. Ek vra of Boshoff se weiering om geklassifiseer te word soos verwoord in sy kunswerk *Tien Teen Een* (2012) nou verbind is met sy soeke na en ontketening van kennissamehange en sy multi-dissiplinêre benadering.

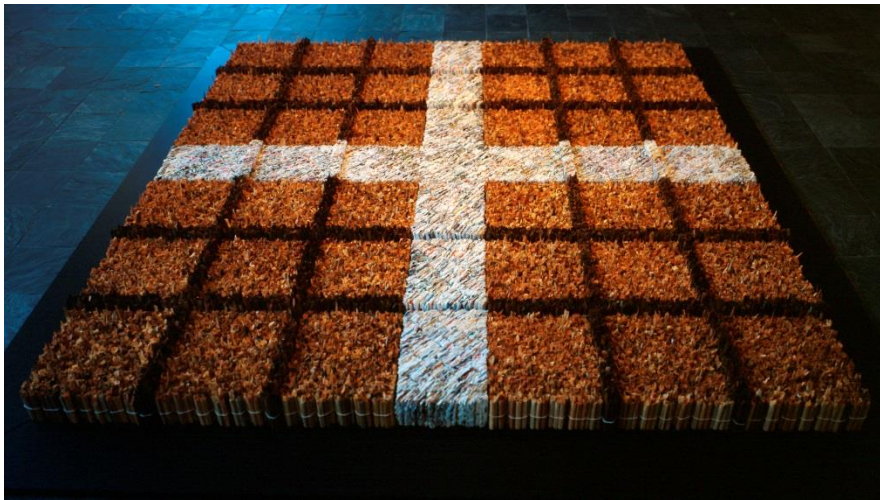
Ten einde die ondersoek van die religieuse aspekte en die religieuse strekking van *Letters to God* te fasiliteer en daarop uit te brei en om die noue betekenis wat die versteekte letters met klank en die Woord het, bloot te lê, tref ek bepaalde vergelykings tussen Boshoff en Walter Benjamin wie se oeuvre gekenmerk word deur mistieke en messiaanse motiewe. Omdat beide Boshoff en Benjamin se oeuvres gekenmerk word aan versameling begin ek my analise deur 'n bevraagtekening van beide se versamelings: wat is die ooreenkomste en verskille tussen hulle versamelings en wat is die ordeningsbeginsels van elke versameling?

In hierdie verband verwys ek na Benjamin se toeëiening van die Eiffeltoring as 'n filosofiese struktuur en vra ek of *Letters to God* interpreteerbaar is as 'n vergelykbare filosofiese struktuur. Die fokus val veral egter op die mistieke en messiaanse motiewe van Benjamin se werk, in die besonder i.t.v. die Paradys en die Sondeval. In hierdie konteks vermoed ek dat Benjamin se Engel van die Geskiedenis en die aspekte van verwoesting en verstrooiing wat daarmee gepaardgaan tot 'n mate ooreenstem met die "anti-skeppende mag" waarna Boshoff in *Genesis* (1974-1976) verwys en wat ek vermoed ook vergestaltung in *Tree of Knowledge* (1997) vind. Benjamin se teks *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916) waarin hy verwys na die ontstaan van die verwarring van taal wat aanleiding gee tot 'n betekenislose gebabbel assisteer my in die ontleding van die versteekte letters in *Letters to God* waarin verskeie uiteenlopende betekenis opgesluit is. Hierby betrek ek ook Boshoff se teks *Genesis* (1974-1976), waarin Boshoff die verhouding tussen taal, die Woord van God, God se skeppingswoorde of Klank en die skepping bloot lê, om my interpretasie van die letters in die kunswerk te verryk. Ek vra of daar 'n ooreenkoms bestaan tussen die noue verbintenis tussen Klank/Woord, die Maker en skepping soos verwoord in *Genesis* (1974-1976) en die Sefirot wat voorkom in die Kabbala.

Ek ondersoek of konsepte soos die Sefirot en *Ein Sof/Ayn Sof* vanuit die Kabbala die interpretasie van *Letters to God* en *Genesis* (1974-1976) kan verryk en of dit lig kan werp op Boshoff se verstaan en opvatting van God. *Letters to God* se sinspeling op plantkundige studies wat gepaardgaan met verskeie religieuse konnotasies dra by tot die laaste gedeelte van my interpretasie waarin ek die wyses waarop Boshoff die verbintenisse tussen kuns, natuurwetenskap en religie vertoon, ondersoek en analiseer. Ek vra of die figuur van die boom, en *Letters to God* as 'n herinterpretasie van 'n boom, die betrokke kennissamehang van kuns, natuurwetenskap en religie ontketen. Ek probeer vasstel of die werk van Damien Hirst waarin die kunstenaar soos Boshoff ook sinspeel op die heilige, maar verborge verwantskappe tussen kuns, wetenskap en religie, Boshoff se projek kan belig. Ek vermoed dat beide kunstenaars die verborge verwantskappe aan die lig bring d.m.v. botsende wêrelde van ongewone kombinasies wat hulle skep. Ek ondersoek Boshoff en Hirst se kunswerke as betekenispirale wat verskeie velde van kennis nader trek en insuig. Boshoff se interdisiplinêre benadering vermoed ek verskil van dié van Hirst omdat dit moontlik gemotiveer word deur Boshoff se weiering om geklassifiseer of gekategoriseer te word.

In die laaste afdeling van hierdie studie word die uitkomst van hierdie studie en die verdere navorsingsmoontlikhede wat daardeur geopen is geëvalueer.

## Hoofstuk 1: Twee tuine - *Broken Garden* (1997) en die Willem Boshoff Argief



**Figuur 1: Willem Boshoff, *Broken Garden* (1997)**

*Broken Garden* (1997) is een van drie werke wat deel vorm van die *Tree of Knowledge* (1997) reeks (die ander twee werke is *Druid's keyboard* en *Letters to God*). Die titel van die reeks werke, *Tree of Knowledge*, kom uit Genesis 2:16-17 (1983 vertaling) "Die Here God het die mens beveel: "Van al die bome in die tuin mag jy eet soos jy wil, maar van die boom van alle kennis mag jy nie eet nie. Die dag as jy daarvan eet, sterf jy". Hierdie reeks werke herdenk die boom in sy offervorm nl. die boek. Boshoff interpreteer die boom in hierdie konteks as al die papier en boeke in die wêreld en die "vrugte" van die boom as die teks en idees wat uiteindelik daaruit geoes kan word. Dit antisipeer ook die einde van die gedrukte boek, indien so iets moontlik sou wees. Alhoewel rekenaars ook die natuurlike omgewing op hulle eie manier beskadig, droom Boshoff in die *Tree of Knowledge* (1997) reeks dat die rekenaar se ingeboude *calculus* of silikon vlokke/"chip" ons kan vry maak van ons afhanklikheid van die boek as 'n instrument wat kennis stoor. Die werk *Broken Garden* (1997) is 'n heruitvoering van die kruisiging. *Broken Garden* bestaan uit timmerhout wat in splinters geslaan is om die kruisiging te simuleer, maar ook die verwerking van papier. Dit sinspeel moontlik op die gebrokenheid van die wêreld asook die gebrokenheid van kennis. In die konteks van hierdie studie kan dit ook geïnterpreteer word as die geweld wat noodsaaklik is om die skeidings tussen dissiplines af te breek. Die hout is stukkend geslaan tot splinters met 'n vier pond hamer, wat verwys na die vleesgeworde Woord wat vasgenael is aan 'n boom m.a.w. Christus gekruisig aan die kruis. Daar bestaan talle voorstellings waarin die kruis geïnterpreteer word as 'n boom en waarin Christus voorgestel is as die boom van die lewe. Dit is veral ter sprake in Middeleeuse ikonografie waarvolgens die hout van die kruis van Golgota afkomstig is van die boom van die lewe in die Paradys waarna Genesis 2:9 en 3:22-24 verwys.

Die skerp splinters gebruik in die werk verwys na die verwoesting van wat Boshoff (2007:76) beskryf as die universele boom in 'n wêreld waar kennis deur boeke bemiddel word.<sup>5</sup> Die werk is opgedeel in 36 afdelings wat verwys na die 26 letters van die alfabet en na die eerste 10 syfers. Die werk is dus 'n soort sleutelbord vergelykbaar met *Druid's keyboard* (1997), een van die ander werke in die reeks. Die kruis in die middel van die werk is volgens Boshoff (2007:76) 'n kruispad of *carfax* en stel die plek voor waar die vier hoof akademiese dissiplines ontmoet, maar Boshoff spesifiseer nie wat hy as die vier hoof akademiese dissiplines beskou nie (Boshoff 2007:76). Die vier blokke wat deur die wit kruis gevorm word in *Broken Garden* (1997) kan ook geïnterpreteer word as die vier hoof afdelings (kuns, taal, plantkunde en musiek) van die Willem Boshoff Argief wat bymekaar kom en mekaar ontmoet m.a.w. dit kan beskou word as 'n visuele voorstelling van die vereniging van uiteenlopende velde van kennis soos dit versamel word in die Argief.

Die Argief is die produk van jarelange intensiewe, gedissiplineerde en uitgebreide navorsing en dokumentasie.<sup>6</sup> Dit bestaan uit argivale rekords in vier hoofafdelings: – Boshoff se noukeurige dokumentasie van sy kunsuitsette, sy plantkundige studies en taksonomiese ordening daarvan, sy leksikografiese navorsing en musiekdiskografie. Die plantkunde-afdeling bestaan uit 'n groot databasis van sistematies geordende taksonomiese dokumentasie van foto's van bome en plante (skaars en algemeen) van regoor die wêreld. Boshoff is 'n kundige van bome en van taksonomiese fotografie en 'n voormalige voorsitter van die Botaniese Vereniging van Suid-Afrika. Die leksikografiese afdeling van sy navorsing en studie wat in die Argief versamel is, behels verskeie digitale woordeboeke wat hy saamgestel het. Tesame bestaan dit uit ongeveer 18,000 inskrywings, elkeen met 'n toeliggende verduideliking oor die oorsprong, geskiedenis en betekenis van soms eienaardige en obskure woorde (Clarkson 2006). Die woordelyste bevat ook woorde wat dieselfde lyk of klink in Afrikaans en Engels, asook die uitleg van vreemde Engelse tegniese terme en woorde in elk van die elf amptelike Suid-Afrikaanse tale. Die lysie dien as bron van verskeie kunswerke, wat onder andere historiese Suid-Afrikaanse taalkonflikte oproep, asook simpatie vir gemarginaliseerde taalgroepe kweek, soos byvoorbeeld in *Writing in the sand* (2000) en *Kring van Kennis* (2000). Die derde hoofafdeling van die navorsing en dokumentasie is musikaal van aard. Boshoff versamel 'n buitengewoon uiteenlopende spektrum van uitsonderlike musikale opnames met meegaande dokumentasie, in verskeie genres en van uiteenlopende etniese kulture – van Afrikamusiek tot Innuïtiese keelsang, van klassieke tot eietydse musiek.

---

<sup>5</sup> "Biblioteke is niks anders as woude vol *fucked up* bome nie" volgens Willem Boshoff in 'n privaatgesprek.

<sup>6</sup> Vir 'n breedvoerige bespreking van die Argief raadpleeg Van Wyk, De Villiers-Human en Van den berg (2017).

Hy vors ook spesialisonderwerpe na en dokumenteer verbande tussen hierdie kennisvelde, byvoorbeeld tussen komponiste, kunstenaars en filosowe, en verhoudings tussen orale en optiese ervarings in sekere werke van byvoorbeeld Piet Mondriaan en Constantin Brâncuși. Afgesien van hierdie drie belangrike databasisse, sluit die argief ook 'n versameling foto's van geologiese verskynsels, dokumentasie oor verskillende vorms van mantiek/mantiese divinasie (sien *Index of Breachings* (2000)), 'n lys waarin alle soogdiere opgeteken is en, natuurlik, ook Boshoff se eie noukeurige fotografiese en tekstuele dokumentasie van al sy kunsuitsette, insluitende resensies en ander navorsing oor hierdie kunswerke in. Hierdie dokumentasie sluit ook Boshoff se geskifte in soos *Genesis* (1974-1976) ('n teologiese/religieuse en filosofiese teks wat handel oor woorde, die Woord, die mens, God, die verbeelding en die skepping, sowel as kreatiwiteit en wat dit beteken om te skeep), *Aesthetics of the skin (Notes towards a 'blind' aesthetic)* ('n filosofiese uiteensetting oor sig en blindheid ter voorbereiding en inspirasie van die kunswerk *Blind Alphabet* (1990-)) en sy tekste oor sy wording as Druïde en wat dit alles behels (Van Wyk, De Villiers-Human en Van den Berg, 2017).

Die drie werke in die *Tree of Knowledge* reeks verwys ook na die skepper daarvan, die Druïde, Boshoff se kunstenaarspersona en 'n man van bome. Die woord "druïde" verwys na die Griekse *drus* wat boom of eikeboom beteken. Die Druïde is 'n wysheidsfiguur of wysgeer wat in toevalspele gewikkel is waardeur hy onderliggende ordes blootlê. Deur hierdie persona aan te neem lewer Boshoff kenniskritiek of kritiseer hy verskralende kennis of kennis wat eng gespesialiseer is. Die historiese druïdes was 'n antieke, Keltiese orde van priesters, onderwysers, waarsêers en towenaars. Alhoewel Boshoff in die sewentigerjare 'n straatpredikant en onderwyser was en hy waarsêery beoefen wat vir hom gekoppel is aan toeval, stem sy Druïde nie ooreen met die druïdes van die geskiedenis nie, want die Druïde *persona* is 'n fiksie wat kennis bemiddel. Hierdie kennisbemiddeling is veral ter sprake in die aksies van die Druïde wat o.a. insluit: woordeboeke skryf, plante bestudeer en fotografeer en hulle taksonomies orden volgens plantprofiele, besondere musiekopnames versamel en beeld-en-musiek verhoudings ondersoek, nimfe en driades identifiseer, bestanddele en objekte wat in waarsêery gebruik word ondersoek en dokumenteer, staptogte deur woude en stede neem (*Druid Walks*), sy gedagtes deur vorms van waarsêery manipuleer wat dien as wyses waarvolgens hy met gedagtes en denke kan speel en laastens ook om mnemotegnies om te sien na die tuin van Boshoff se gedagtes d.m.v. tekste en beelde (Boshoff 2009).

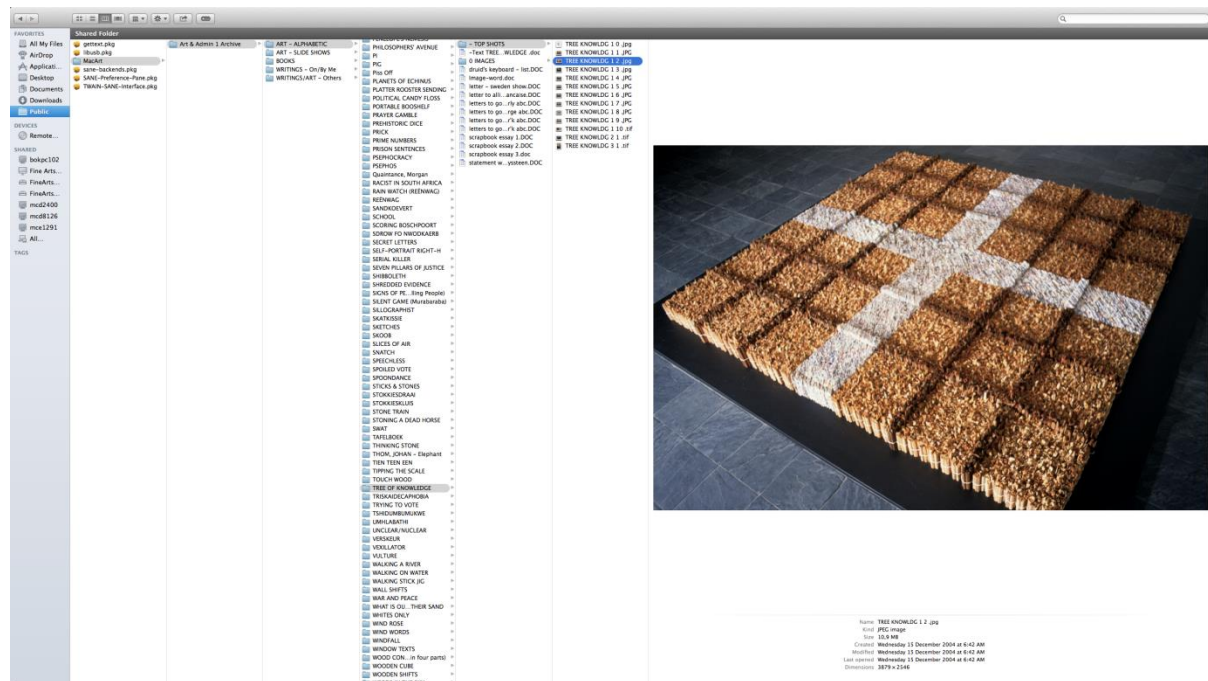
Boshoff se “gedagtetuin” waarna die Druïde omsien is waarneembaar in die Willem Boshoff Argief en in sy kunswerke. Ek interpreteer beide Boshoff se kunswerke en sy Argief as uitgroeisels of uitplantings van sy gedagtetuin wat deur die Druïde versorg word. Dit kan ook benader word as visuele vergestaltings van sy uiteenlopende gedagtes en dit is vir my ook interpreteerbaar as ‘n *Hortus Conclusus*.



**Figuur 2: Bo-Rynse Meester, *Paradiesgärtlein* (1410/1420)**

Die tuin van Eden was na die sondeval ‘n *Hortus Conclusus* waartoe niemand toegang gehad het nie. *Paradiesgärtlein* (1410/1420) (Figuur 2) is ‘n voorstelling van die tuin van die Paradys m.a.w. die tuin van Eden. Dit word voorgestel as ‘n pragtige tuin waarin verskeie blomme, struik en bome groei, wat deur verskeie figure bewoon word o.a. die Heilige Maria en Jesus Kind sowel as ander heiliges, en wat deur ‘n wit muur omring word waarop voëls sit en waardeur die tuin van die res van die wêreld geskei word. Hierdie tuin is daarom ‘n *Hortus Conclusus* – ‘n geslote tuin. Werke soos *Broken Garden* en *Letters to God* wat verwysings na die tuin van Eden en die boom van alle kennis o.a. insluit, verwys nie net na menige voorstellings van die *Hortus Conclusus* as summa van kennis nie, maar dit is ook vir my verteenwoordigend van Boshoff se gedagtetuin en sy Argief. Thürlemann (2013:73) interpreteer die *Paradiesgärtlein* (1410/1420) (Figuur 2) as ‘n uitbeelding van ‘n versameling: ‘n afgeslote wêreld waarin elke element met elke ander element in ‘n groot samehang vredevol bestaan en waarin elke bewoner, alhoewel elkeen op hulle eie optree/hulle eie aksies uitvoer, bedagsaam en tegemoetkomend teenoor mekaar optree. Boshoff se Argief as ‘n versameling van samehange waarin verborge verbintenisse tussen die uiteenlopende *archivalia* uitgelê word kan op ‘n soortgelyke wyse beskryf word, hoewel dit nie noodwendig net harmoniese samehange bevat nie.

Die metafoer van die *Hortus Conclusus* bied ook 'n raamwerk waarvolgens Boshoff se gedagtetuin of verbeeldingswêreld wat neerslag vind in sy kunswerke en Argief beskryf kan word. Die gedagtetuin word deur die Druïde geskep, beplant, versorg en begrens soos 'n *Hortus Conclusus*. Ons het nie werklik toegang tot Boshoff se gedagtetuin nie, net soos wat 'n mens nie toegang tot 'n *Hortus Conclusus* het nie, maar die Argief en Boshoff se kunswerke as uitgroeiels van Boshoff se gedagtetuin bied ons 'n blik daarop.



**Figuur 3 : Willem Boshoff, *MacArt (Tree of Knowledge lêer)* skermkoot (2017)**

Ek beskou Boshoff se Argief en kunswerke as filosofiese, konseptuele instrumente, as snoeiskêre of moontlik kannetjies water wat Boshoff se gedagtetuin onderhou en uitbrei. Dit is snoeiskêre wat dissiplinêre vertakkings snoei en konstrueer tot 'n samehangende geheel. Figuur 3 is 'n skermkoot geneem van die MacArt afdeling in die digitale Argief. Sewe kolomme van lêers is sigbaar, elke lêer is gevul met items. Regs is *Broken Garden* (1997) sigbaar. Die verskeie kolomme en honderde lêers alfabeties daarin versamel getuig van Boshoff se uitsonderlike sistematiese ordening van die Argief en van die verbeeldingswêreld, die besondere gedagtetuin wat daarin opgesluit is en deur die gebruik van die Argief ontsluit kan word. Die skermkoot toon dat Boshoff se kunstenaarspraktyke nou verbind is met die model van die Argief. Boshoff dokumenteer al die kunswerke wat hy maak noukeurig en versamel dit in die Argief. Inspirasie en navorsing vir toekomstige kunswerke word ook in die Argief versamel en Boshoff keer daarna terug wanneer hy nuwe kunswerke skep.

Boshoff se Argief kan beskryf word as 'n alternatiewe Argief. Daarin ondersoek Boshoff die labirintiese potensiaal van die argief. Die verskeidenheid kennis daarin versamel word 'n risomatiese doolhof waarin die navorser kan verdwaal en verrassende verbindings/verbande tussen die versamelde items kan vorm. Boshoff lê egter steeds 'n pad aan die navorser uit, 'n weg om te volg, vergelykbaar met die kruisagtige "pad" van *Broken Garden*.

Boshoff is dus vertrouwd met beide die orde en hiërargieë van die boom van kennis, maar ook met die alternatiewe, oop, kreatiewe en speelse potensiaal van die kronkelinge van die slang. Beide hierdie vorms van organisasie vind vergestaltung in *Broken Garden* waarin die los stokkies sinspeel op alternatiewe, oop, kreatiewe en speelse vorms van organisasie wat kontrasteer met die rigiditeit van die blokke. Van Alphen (2014:7) argumenteer dat argivale kunswerke of kunstenaarsargiewe die moontlikhede van wat kuns is en wat kuns kan doen ondersoek, maar dat dit terselfdetyd ook die beginsels waarop argivale organisasie gebou is bevraagteken en ondermyn.<sup>7</sup> Boshoff se Argief getuig hiervan. Die Argief en 'n werk soos *Broken Garden* met die verskeie interdisiplinêre verwysings daarin opgesluit ondersoek die beginsels waarop wetenskaplike kennisordes gebou is en dit bevraagteken en ondermyn hierdie ordes ook deur grense te verskuif en verskeie velde van kennis te verenig in 'n enkele kunswerk. *Broken Garden* se sinspelings op tuine (religieus en nie-religieus), bome (religieus en nie-religieus), die kruisiging, die sleutelbord, rekenaars, die stoor en oordrag van kennis d.m.v. boeke en die verwoesting van woude wat daarmee gepaardgaan betrek en verenig o.a. die kennisvelde van plantkunde, kuns, teologie, tegnologie, filosofie en ekologie. Dit kan daarom beskryf word as 'n ondersoek en bevraagtekening van bestaande kennisordes.

Die argief is in die 21ste eeu 'n ruimte wat aktief betrokke is by die vorming van nuwe idees, konsepte en argumente (Van Alphen (2014:14) en Boshoff se Argief en sy argivale kunswerke is voorbeelde wat getuig van uiteenlopende konstellaties van idees, konsepte en argumente. Volgens Van Alphen (2014:17) fokus sommige kunstenaars in hulle studie van die argief, d.m.v. hulle kunspraktyke, meer op die rasonale gebruike en misbruike van die argief as wat hulle fokus op die slangagtige, kronkelende potensiaal van die argief as 'n labirint wat dui op die kreatiewe en konstruktiewe aspekte van die argief. Boshoff fokus egter juis op hierdie slangagtige, kronkelende aspekte van die Argief. Die versameling en die stoor van *archivalia* streef die skepping van 'n eenheid na, 'n beplande eenheid wat bepaal wat argiveerbaar is en wat nie. Die objekte wat gestoor word is die resultaat van 'n bymeekaarkoms van tekens, wat beteken dat die objekte nie net gestoor word vir hulle uniekheid nie, maar vir wat hulle doen en beteken in verhouding met die ander

---

<sup>7</sup> Argivale kunspraktyke is prominent sedert die opkoms van die Dadaïsme. Kunstenaars soos o.a. Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers, Hanne Darboven en Gerhard Richter se kunswerke ondersoek argivale praktyke.



objekte wat gestoor is (Van Alphen 2014:54-55). In Boshoff se *Argief* is hierdie beginsel ook ter sprake, waar die Druïde inhoud versamel nie vir die uniekheid daarvan nie, maar om die verhoudings en vertakings tussen die versamelde inhoud te ontsluit. In *Broken Garden* en in *Tree of Knowledge* as 'n geheel is die aksie van versameling ook ter sprake. Vir al die kunswerke moes Boshoff hout versamel om die kunswerke te skep, maar gepaardgaande hiermee het 'n versameling van idees en verwysings na verskeie dissiplines ook plaasgevind. Om hierdie rede is dit van waarde om die onderskeid tussen die aksies van opgaar/vergaar en versameling ten volle te begryp. Verskeie skrywers het al gepoog om te onderskei tussen versameling, opgaring en vergaring. Die onderskeid wat gewoonlik getref word tussen 'n versamelaar en 'n persoon wat goed opgaar is dat die versamelaar 'n rasionele doel in gedagte het (Pearce 1999:21). Dit wat voorheen ver van mekaar verwyder was word deur die aksie van versameling verenig. In terme van bewustelike versameling m.a.w. versameling waarby 'n subjek betrokke is moet 'n mens ook die aard van die versameling in ag neem: Sommer (1998:31-3) vra die vraag: Wat maak Johannes die Doper en 'n entomoloog saam in die woestyn? Albei versamel sprinkane, maar die Doper vergaar en eet dit wat hy vergaar terwyl die entomoloog sorgvuldig onderskei tussen sprinkane en hulle vir sy versameling voorberei. Die Doper versamel op 'n ekonomiese wyse, daarteenoor versamel die entomoloog op 'n estetiese wyse. Die versamelings waaruit Boshoff se *Argief* en die werke waaruit *Tree of Knowledge* bestaan is dus die resultaat van 'n doelbewuste handeling wat deur Boshoff uitgevoer is. Dit is op 'n noukeurige estetiese wyse uitgevoer. Dit stry teen verstrooiing deur uiteenlopende items en idees in 'n enkele ruimte te versamel. Sy versameling is 'n aksie van die verbeelding waardeur verskeie betekenis ontstaan wat Boshoff help om die identiteit van die Druïde te definieer en wat sy individuele siening van die wêreld daarstel (Pearce 1999:27).

Boshoff se *Argief* is dus nie opeenhoping van objekte in 'n stoorruimte nie, want in so 'n ruimte word die objekte behandel asof hulle onderling soortgelyk is. In 'n versameling word elke element daarin egter beskou as uniek d.w.s. as verbandlegend met die geheel òf bevestigend van, òf krities op die versamelingsgeheel en verteenwoordigend van die versameling. Elke element in die versameling werk in kombinasies met die ander elemente in die versameling om sodoende die spesifieke identiteit van die versameling te bepaal. In 'n versameling het objekte slegs waarde na aanleiding van hulle verhouding of verbintnisse met die ander objekte in die versameling (Van Alphen 2014:55-56). Daarom is dit moontlik om die Willem Boshoff *Argief* te interpreteer as 'n aktiewe versameling eerder as 'n passiewe stoorruimte: dit soek na verbintnisse of raakpunte tussen die versamelde items. Hierdie verbintnisse wat Boshoff in die *Argief* identifiseer vind konkrete vergestaltung in kunswerke soos die *Tree of Knowledge* reeks (1997) wat verskeie kennisvelde betrek en insuig en as multi-dissiplinêr geklassifiseer kan word.

Om die interdisiplinêre aard van hierdie kunswerke verder te analiseer en om 'n woordeskat te skep om Boshoff se projek verder te omskryf en beter te verstaan wend ek my in die volgende afdeling tot sestiende- en sewentiende-eeuse *Wunderkammern*. Ek benader *Wunderkammern* as instrumente van kennisordening en kennis produksie wat verenigend optree en samehange skep tussen uiteenlopende objekte vanuit verskeie velde van kennis.

### **1.1 Bome van kennis skiet wortel: die ontstaan en bevraagtekening van dissiplinêre vertakkings**

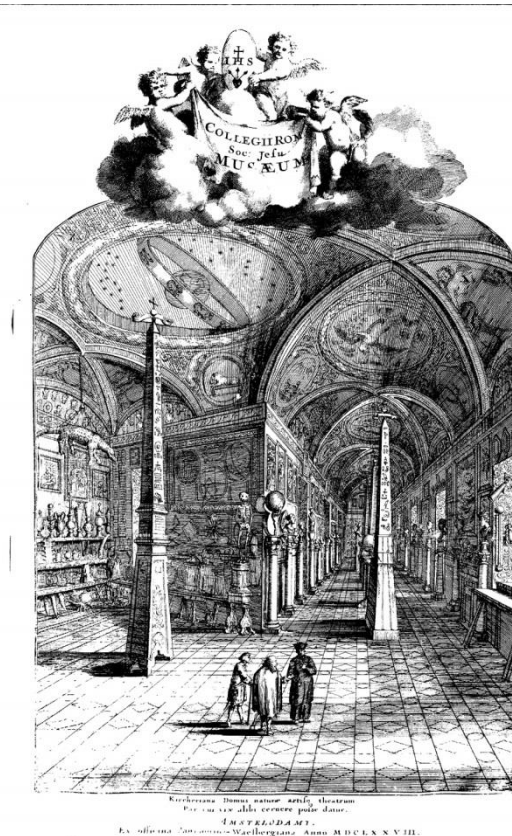
*Wunderkammern* was aktiewe ruimtes van navorsing en analise waardeur kennis gegeneer is en daarom is dit vir my ook vergelykbaar met die Willem Boshoff Argief. Die vermoë van *Wunderkammern* om die kosmos te karteer en om as 'n teatrale mikrokosmos te funksioneer stel besoekers in staat om hulle kennis te toets en daarop uit te brei en om nuwe studieveldte te ontdek (Meadow 2005:42). Bredekamp (1995:51-53) verwys in hierdie konteks na die gebruik van die *Wunderkammer* as 'n aktiewe laboratorium, eerder as 'n passiewe versameling waarin die aksies van versameling, navorsing en strukturering verenig is tot 'n geheel. Die *Wunderkammer* het volgens Bredekamp 'n model geword vir universiteite en akademies wat gepoog het om teoretiese refleksie te verenig met praktiese werk. Die kennis wat deur die *Wunderkammern* geproduseer word hou verband met die pragmatiese kennis van ingenieurs en kunstenaars. Die *Wunderkammer* stel verskeie tipes van kennis voor: kennis m.b.t. uitsonderlike vakmanskap, kennis i.t.v. plante, diere en minerale gevind in die natuurwêreld, kennis wat verband hou met die instrumente van skrif en vakkundigheid/vakgeleerdheid, kennis i.t.v. fisiese en konseptuele insluiting en ordening en kennis i.t.v. tegnologiese navorsing en ontwikkeling. Verskeie spesialiste sou die *Wunderkammer* op verskeie maniere gebruik, afhangend van watter veld van kennis ter sprake is (Meadow 2005: 49,54). Hierdie besondere eienskappe van die *Wunderkammer* is waarskynlik die rede waarom verskeie kunstenaars aangetrokke is tot *Wunderkammern* en soortgelyke versamelings, want dit bied 'n integrasie van uiteenlopende wetenskapsmodelle.

Hierdie integrasie van uiteenlopende wetenskapsmodelle is ter sprake in Boshoff se Argief en kunswerke wat ook verband hou met vakmanskap, plante, minerale, vakkundigheid/vakgeleerdheid, die ordening van kennis en tegnologiese navorsing en ontwikkeling. Boshoff se kunswerke en Argief kan vanuit verskeie perspektiewe benader word, afhangend van watter veld van kennis ter sprake is en daarom resoneer dit met die spesialiste se gebruik van *Wunderkammern*. Sestiende- en sewentiende-eeuse *Wunderkammern* is al verskeie kere beskryf as universele, kosmiese of wêreldteaters van kennis; ruimtes waarin uiteenlopende objekte versamel word wat verskeie velde van kennis betrek. Illustrasies soos dié vanuit die *Dell'istoria Naturale* (1599) (Figuur 4) en vanuit die *Romani Collegii Musaeum Celeberrimum* (1678) (Figuur 5) getuig hiervan.

In hierdie illustrasies neem die betragter verskeie objekte waar, natuurlik en kunsmatig, en gerangskik in fantastiese patrone om die onderliggende ordes tussen die versamelde items bloot te lê. Die voorstelling in Figuur 4 bevat vier figure waarvan twee figure beduie na die objekte wat gerangskik is in patrone teen die muur en die plafon, moontlik aan die uitwys of opsoek na die verbintenisse tussen die objekte. Die ontsaglike ruimte in die fiktiewe interieur in Figuur 5 bevat twee besoekers saam met 'n geestelike as gids in in voorstelling van Athanasius Kircher se versameling. In hierdie illustrasie is die fokus minder op die natuurlike wêreld en word die besoekers en die betragter gekonfronteer met rye obeliske en 'n skelet op 'n voetstuk. Die geskilderde plafonne met verwysings na die astronomie is ooreenstemmend met die opvattinge dat hierdie versamelings universele teaters van kennis was wat op emblematiese wyse gepoog het om die makrokosmos daar te stel in 'n mikrokosmos.



**Figuur 4: Ferrante Imperato, Titelblad illustrasie vanuit Imperato se *Dell'istoria Naturale* (1599)**



**Figuur 5: Giorgio de Sepibus, Illustrasie van besoekers aan die Museo Kircheriano, uit die *Romani Collegii Musaeum Celeberrimum* (1678)**

Soos afgelei kan word van die naam *Wunderkammern* is hierdie soort versamelings nou verbind met verwondering. Die figure in Figuur 4 se handgebare is moontlik interpreteerbaar as uitdrukkings van verwondering. Aspekte van verwondering is egter ook ter sprake by Boshoff se kunswerke bv. verwondering oor die besondere handvaardigheid en mooi afrondings ter sprake in elkeen van sy kunswerke. Daston en Park (1998:14) bespreek die samehange in *Wunderkammern* soos die uitgebeeld in Figure 4 en 5 i.t.v. verwondering. Volgens hulle was om verwondering te registreer om die oortreding van 'n grens, die ondermyning van 'n klassifikasie te registreer. Die skep en breek van grense tussen die goddelike en nie-goddelike, tussen die natuurlike en die kunsmatige, tussen dier, plant en mineraal en tussen die aardse en hemelse vorm deel van die funksies van die *Wunderkammern* waardeur kennis verwerf word, wat resoneer of ooreenstem met die funksies van die Argief waar die grense tussen velde van kennis ook ondermyn word en saam tentoongestel word. Die objekte versamel in die *Wunderkammer* het behoort tot herkenbare genres en het skakels met mekaar gevorm na aanleiding van onderliggende ooreenkomste.

Die tentoonstelling van uiteenlopende objekte in 'n enkele ruimte het bygedra tot die ondermyning of oorbrugging van grense t.o.v. bestaande kennisordes. Is 'n kat met vlerke 'n voël of 'n dier? Is koraal 'n plant of 'n mineraal? Is 'n vergulde kokosneut 'n natuurlike of kunstige voorwerp? Vrae soos hierdie het bygedra tot die verplettering van aanvaarde kategorieë (Daston en Park 1998:272-273). Die *Wunderkammer* van die Renaissance met sy gelykenisse en ryke verbintnisse tussen 'n wye verskeidenheid rariteitsobjekte, soos hierbo beskryf, moes egter plek maak vir die gedissiplineerde voorstellings van die Verligting se versamelings.<sup>8</sup>

Die ensiklopediese ondernemings van die agtiende eeu het gevra vir 'n klassifiseringssisteem wat verwys na geometriese sisteme wat ondersoek instel na onderskeid en identiteit as logiese ordeningsbeginsels (Langerman 2014:27-28). Hierdie ontwikkeling vind voltrekking met Kant se *Streit der Fakultäten* (1798) waarin kennis georden word na aanleiding van afdelings en hierargieë (Weigel 2006: 11). Adamson (2014: 243) verwys in hierdie konteks na die skeiding wat ontstaan het tussen kuns- en wetenskaplike versamelings soos wat kennis opgedeel is in spesialisvelde. In sy bespreking verwys hy ook na die invloed wat die opkoms van die vertoon- of versamelkabinet gehad het op die onderskeidingskategorieë en dus vakke of skeidings tussen objekte. Met die kabinet ontstaan meer en meer moontlikhede vir die klassifisering van objekte, vir die skep van afdelings en selfs sub-afdelings. Die wonder van die vroeë *Wunderkammer* is mak gemaak deur figuurlike en letterlike analitiese kompartementalisasie. Objekte wat voorheen in kamers op rakke gestoor was, word tydens die agtiende en negentiende eeue toenemend gestoor in kabinette soos bv. die kabinette van Levinus Vincent (Figuur 6). In hierdie illustrasie van Vincent neem die betragter insekte in die voorgrond waar, hoofsaaklik georden in laaie, maar ook 'n enkele paar insekte wat nog 'n plek toegeken moet word in 'n groter sisteem. Dit blyk dat hierdie laaie terug geplaas moet word in die reuse kabinet, met verskeie soortgelyke laaie, waar voor hulle uitgestal is. Hierdie kabinet en die laaie daarvoor spreek van bepaalde ordes en sisteme en staan in sterk kontras met die *Wunderkammern* van die sestende en sewentiende eeu (Figure 4 en 5).

Aanvanklik was hierdie kabinette ontwerp om 'n verskeidenheid objekte te stoor soos skulpe, dierlike reste, minerale en plante, maar meer gespesialiseerde kabinette het ontstaan waarin net sekere tipes objekte gestoor kon word, waarin die laaie ontwerp is na aanleiding van die vorm van die inhoud. Wat voorheen openlik besigtig kon word bv. objekte wat op tafels, op rakke of in oop houers gestoor was, was nou gestoor in 'n aparte wêreld, in 'n geslote kabinet (Adamson 2014:247-248).

---

<sup>8</sup> Sien Foucault se *The order of things: an archaeology of the human sciences* (1977) vir 'n breedvoerige bespreking van die ryke gelykenisse en verbintnisse wat tussen velde van kennis bestaan het, asook Bredekamp se *The Lure of Antiquity* (1995).

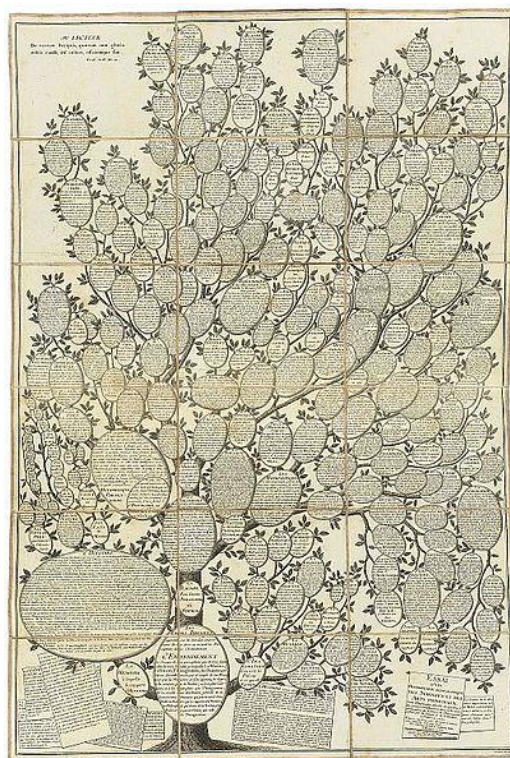
Boshoff se woning en ateljee in Kensington is oortrek met soortgelyke kabinette gevul met verskeie wonders, maar objekte word ook op rakke tentoongestel. Tikmasjiene, naaimasjiene, kristalballe, voëlneste, houteende, weegskale, kieries, skedels, porselein, parfuumbottels en speelgoed word op rakke uitgestal. Kabinette is gevul met kristalle, vere, albasters, skêre, legkaarte, divinatoirese objekte, skulpe, seesterre, skilpaddoppe, gebreekte porselein, houtwerkgereedskap, tandartsinstrumente, ginekologiese instrumente, meetinstrumente en antieke mikroskope. Boshoff se woning en ateljee kan daarom beskryf word as 'n een-en-twintigste-eeuse *Wunderkammer* en bevat verskeie rariteitskabinette. Boshoff het egter ook al 'n kabinet gemaak in die vorm van 'n kunswerk nl. *370 Day Project* (1982-1983).



**Figuur 6: Levinus Vincent, *Wondertoneel der Nature (Tab I)* (1715)**

Die afdelings en hiërargieë ter sprake in kabinette resoneer met die vertakkings van die organiseringsmetafoor van die boom. Die begeerte om die totaliteit van menslike kennis daar te stel in die vorm van 'n boom is al honderde jare oud. Die Bybelse boom van kennis wat hierbo bespreek is, en waarop *Tree of Knowledge* (1997) sinspeel en dit herinterpreteer, stel die gesamentlike kennis van goed en kwaad daar (Lima 2013:25). Waar daar dus samehange gevestig is, het skeidings of dissiplinêre vertakkings ontstaan. Bome van kennis het wortel geskiet soos in Roth se illustrasie vir Diderot se *Encyclopédie* (1780) (Figuur 7) waarin die betragter die verskeie afdelings van Diderot se ensiklopedie waarneem waar dit gerangskik is in die vorm van 'n boom. Bome is van die vroegste sistematiese voorstellings van gedagtes en het 'n beduidende rol gespeel in die organisering, rasionalisering en in die illustrasie van verskeie patrone van inligting of kennis (Lima 2013:26).

Die skematiese voorstelling van die boom is ter sprake in 'n verskeidenheid van dissiplines soos genetika, linguistiek, argeologie, epistemologie, filosofie, genealogie, rekenaarwetenskap en nog verskeie ander velde (Lima 2013:26). Die boom dui op 'n hiërargiese ordening van kennis waarin alle afdelings spruit uit 'n sentrale hoofstam (Lima 2013:21). Die vertakkingsordening ter sprake in bome vra vir die opeenvolging van subgroepe vanuit groter groepe wat verbind is aan 'n algemene wortel of beginpunt soos waargeneem kan word in die illustrasie van Roth (Figuur 7) m.a.w. dikker takke dra ligter takke. Dit stel 'n hiërargiese organisasie daar van basiese dissiplines en meer gespesialiseerde subdissiplines. Hierdie vertakkings van dissiplines dui op die vaste kategorieë of klasse van makrokosmiese ordening.



**Figuur 7: Chrétien Frederic Guillaume Roth, Frontispies vir volume I van Pierre Mouchon se *Table analytique et raisonnée des matieres continues dans les XXXIII volumes in-folio du Dictionnaire des sciences, des arts et des métiers, et dans son supplement* (1780)**

Die Druide of Boshoff se omgang met bome of hout soos in die geval van *Broken Garden* (Figuur 1) en die ander werke in *Tree of Knowledge* (1997) is nou verbind met aspekte van kennis en wysheid, vergelykbaar met die organiseringsmetafoor van die boom, en hierdie vorms van kennis en wysheid vind vergestaltung in hout. Die blote gebruik van hout, soos die kerwing van splinters in *Broken Garden*, sluit aan by hierdie tradisie van die verbintenis tussen bome en kennis. Volgens Lima (2013:27) het selfs die woord kennis 'n verbintenis met bome omdat meeste Germaanse tale se terme vir leer, kennis en wysheid afgelei word van woorde vir boom of hout.

Boshoff se fassinatie met bome en hout, waarvan talle van sy kunswerke spreek, kan daarom moontlik geïnterpreteer word as 'n breër fassinatie met kennis, wysheid en die kunne (vaardige kennis en ervaring) van die skrywer. In hierdie konteks argumenteer Smith (2014:17-20) dat objekte en materie deel vorm van die kognitiewe proses en dat die maak van objekte vanuit natuurlike materiaal nou verbind is met 'n kennis van die natuur. Sy argumenteer dat handwerk ondersoekend van aard kan wees soos filosofie en wetenskap en dat handwerk 'n produktiewe vorm van kennis is waar die objekte wat gemaak word dien as rekords van bepaalde praktyke en as 'n stoor van kennis. Die kunswerke in *Tree of Knowledge* (1997) is dus interpreteerbaar as rekords van bepaalde skrywerpraktyke en store van kennis. Die kunswerke sinspeel op verskeie bome en is gemaak uit hout en betrek 'n verskeidenheid van dissiplines en kennisvorme daarby. As sulks ondersoek hulle die verband tussen kennis en bome op 'n dieper vlak as wat Boshoff suggereer: boeke, afkomstig van bome, as draers van kennis. Alhoewel die kunswerke die verband tussen kennis en bome ondersoek, spreek hulle kennisordes nie van die vertakking van die boom as organiseringsmetafoor nie.

Dit mag voorkom asof *Broken Garden* 'n besondere rigiede vorm het wat nou verbind is met die organiseringsmetafoor van die boom en wat resoneer met Deleuze en Guattari (2005:18) se argumentasie dat die boom sigself tot in ons liggame gevestig het en daardeur die mens rigied gemaak het en dat ons die risoom of die gras wat daarmee geassosieer word verloor het. Die kunswerke *Druid's Keyboard* en *Letters to God* blyk eerder aspekte van die risoom/gras te suggereer en wanneer die kunswerke in die volgorde van *Broken Garden*, *Druid's Keyboard* en *Letters to God* besigtig word, wil dit voorkom asof *Tree of Knowledge* (1997) as 'n geheel 'n terugkeer na die risoom voorstel. *Broken Garden*, alhoewel dit oor 'n rigiede vorm beskik wat meer ooreenkomste met die organiseringsmetafoor van die boom toon, sinspeel egter ook op eienskappe van die risoom.

## **1.2 Die snoei van bome van kennis: die ontdekking van die risoom**

Die ensiklopedie kan gesien word as 'n vroeë protes teen die organiseringsmetafoor van die boom. Eco (2014:21-22) bespreek die dekonstruksie van die figuur van die boom en die ontdekking van die risoom (of labirint) in die konteks van die ensiklopedie. Die metafoor van die labirint, wat nou verbind is met die risoom en die ensiklopedie, bied in hierdie afdeling 'n alternatiewe interpretasie van *Broken Garden* waardeur die risomatiese potensiaal van die werk blootgelê word.



Die rol van die ensiklopedie het oor die eeue verander. Die woord is afkomstig van *enkyklios paideia* wat verwys na 'n volledige opvoeding in die klassieke Helleense tradisie (Eco 2014:22). Die ensiklopedie is vergelykbaar met die *Wunderkammern* van die Renaissance waarin uiteenlopende velde van kennis versamel is en verbintnisse daartussen blootgelê is en dit bied 'n alternatiewe perspektief op Boshoff se Argief wat 'n mens as 'n digitale ensiklopedie sou kon benader veral i.t.v. die oorspronklike betekenis van die woord "ensiklopedie" – 'n volledige opvoeding.

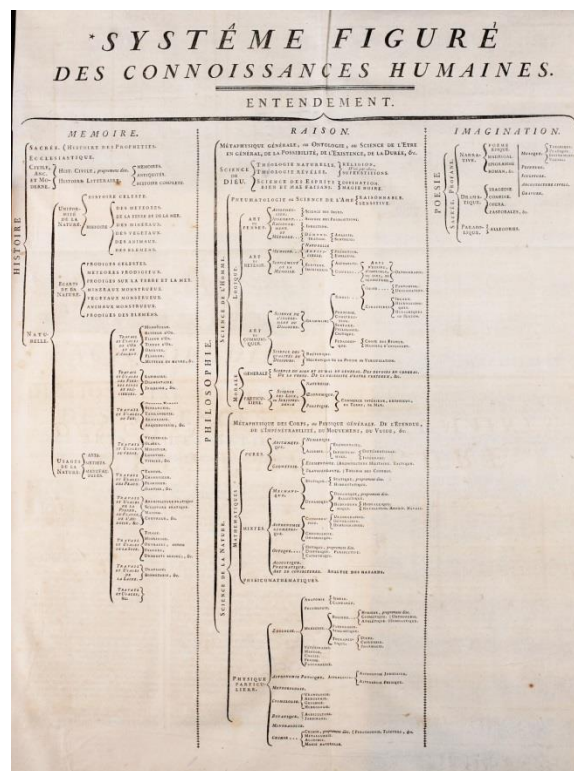
Vir die leser het die ensiklopedie verskyn as 'n kaart van verskeie terreine waarin die grense onduidelik is, sodat die leser die lees daarvan ervaar het as die beweging deur 'n labirint waarin die leser oor die vryheid beskik het om sy/haar eie paaie te kies wat konstant nuut was. Die leser is nooit geforseer (soos met die organiseringsmetafoor van die boom) om 'n bepaalde volgorde te volg nie (Eco 2014: 26). Hierdie beskrywing van die ensiklopedie resoneer met die Willem Boshoff Argief juis omdat dit digitaal toeganklik en virtueel is en die grense tussen spesialiteite en dissiplines in die Argief ook vervaag en wedersyds deurdringbaar word sodat verbande eerder uitgelê word. Die navorsers kan ook in die gebruik van die Argief elk hul eie pad volg en verdere verhoudings en verbintnisse ontdek. In die geval van *Broken Garden* is dit moontlik om te argumenteer dat die kunswerk 'n kaart is, deur die Druïde uitgelê. In hierdie kaart is die grense nie onduidelik soos in die ensiklopedie nie, dit word duidelik aangedui deur 'n wit kruis, maar die wit kruis verteenwoordig die ontmoeting van wat Boshoff beskryf as die vier hoofakademiese dissiplines.

'n Ander belangrike aspek van die ensiklopedie is dat dit nie 'n onderskeid tref tussen empiriese kennis en legende/mite nie. Dit ken 'n plek toe aan beide die krokodil en die basilisk. Die ensiklopedie verwys nie uitsluitlik na dit wat werklik bestaan nie, maar verwys ook na dit wat mense glo bestaan of wat mense glo werklik is. Dit sluit alles in wat 'n opgevoede persoon behoort te weet en nie slegs kennis van die wêreld nie, maar ook die diskoerse wat nodig is om die wêreld te verstaan (Eco 2014:26). Hierdie aspek waar daar nie onderskei word tussen empiriese kennis en legende/mite nie is ook aanwesig in Boshoff se Argief en kunswerke waarin Boshoff aspekte rondom die studie van plante, woorde, musiek, kuns en die studie van divinatoriese mantiek of *Weissagung*<sup>9</sup> verenig.

---

<sup>9</sup> Die betekenisveld van die Duitse woord sluit in: waarsegging, orakelspreke, profesie, prognose, voorsegging, voorkennis, intuïsie en voorgevoel.

Soos wat blyk vanuit die bespreking hierbo verwys die Argief en *Tree of Knowledge* werke (1997) na die organiseringsmetafoor van die boom. Die kolomme van die Argief in Figuur 3 kan geïnterpreteer word as die stamme van bome, dit blyk hiërargies te wees, maar bloot aangesien die programmatuur/sagteware van die rekenaar databasis, op die skerm dit visualiseer as kolomme. Die organisasie daarvan is egter meer soos 'n woud. Volgens Eco (2014: 36-37) is 'n woud nie georden volgens binêre konstruksies soos bome nie, dit is eerder 'n labirint. Die totaliteit manifesteer as 'n labirint, 'n doolhof met dubbelsinnige roetes, oortrek met kronkelende draaie en komplekse spirale ooreenstemmend met die metafoor van die risoom. Alhoewel dit lyk asof Diderot en D'Alembert se ensiklopedie van die Verligting (Figure 7 en 8) ook berus op die model van die boom het dit ook 'n verbintenis met die metafoor van die labirint.



**Figuur 8: Denis Diderot en Jean le Rond d'Alembert, *Système Figuré des connaissances humaines. Encyclopédie Raisonné des Sciences, des Art et des Métiers* Volume I (1751)**

In Figuur 7 word alle kennis opgedeel in drie stamme van basiese menslike vermoëns of fakulteite, nl. geheue, rede en verbeelding en uit hierdie stamme spruit en vertak verskeie dissiplines. Die Diderot en D'Alembert skema (Figuur 8) is vergelykbaar met die Argief (Figuur 3), beide bestaan uit rigiede kolomme waaruit subafdelings spruit. Alhoewel beide ooreenkomste met die boom as organiseringsmetafoor vertoon, neem hulle egter nie die boom as 'n organiseringsmetafoor aan nie. D'Alembert ontwikkel in die inleiding van die *Encyclopédie* die organiseringsmetafoor van die boom, maar terselfdetyd bevraagteken hy dit deur te verwys na 'n aardbol of labirint (Eco 2014: 47-49).

Volgens D'Alembert (1963:46-49) is die algemene sisteem van die wetenskap en die kunste 'n soort labirint, 'n kronkelende pad wat die intellek moet volg, onseker oor die rigting wat geneem moet word. Die ensiklopedie plaas die filosoof hoog bo hierdie uitgestrekte labirint vanwaar hy of sy die wetenskap en kunste gelyktydig en tesame kan waarneem, en waar hy of sy met 'n bietjie geluk die geheime verhoudings tussen die dissiplines kan waarneem. In hierdie konteks is dit moontlik om *Broken Garden* te interpreteer as vergelykbaar met die labirint van D'Alembert. Die rasterpatroon van die werk herinner aan die voorkoms van labirinte. As 'n "tuin" is dit ook moontlik om die versplinterde stukkie hout op 'n ander wyse te interpreteer nl. elke splinter is verteenwoordigend van 'n boom of plant, versamel in blokke om 'n oorweldigende, labirintiese woud daar te stel, maar waarin Boshoff vanuit 'n unieke perspektief (verskaf deur sy Argief en gedagtetuin) die labirint van bo kon waarneem. Sodoende kon hy 'n pad vir ander aandui in die vorm van 'n wit kruis waar die vier hoof akademiese dissiplines bymekaar kom en verbintnisse tussen dissiplines ontstaan.

Volgens Eco (2014:49) word die totaliteit van menslike kennis 'n geografiese kaart sonder grense, maar in die *Encyclopédie*, in sy gedrukte vorm en met sy alfabetiese volgorde vind 'n groot mate van verskraling plaas. Dieselfde is waar van die Argief waar die programmatuur van die rekenaars die kennissamehange daarin versamel verskraal deur dit in kolomme en lêers te forseer, vergelykbaar met die model van 'n liasseerkabinet. Kunswerke het ook hulle eie vorme van verskraling i.t.v. vermindering, verkleining of miniaturisering, maar dit verskaf ook die moontlikheid van *augmentation iconique* (Ricoeur 1979). Kunswerke en die Argief boet logiese sekerheid, klaarheid en geslotenheid in, maar dit wen aan suggestiwiteit, openheid en verbeeldingrykheid. Die kunswerk en Boshoff se Argief verenig vakgebiede soos geen ander instrument nie. Dit orden of verenig sake op 'n verbeeldingryke wyse. Daarteenoor staan ander maniere van vereniging en ordening wat ewe geldig is, maar wat nie dieselfde geladenheid van die verbeelding besit nie.

In die kunswerk is verwysings na verskeie dissiplines verstrengel in 'n enkele geheel. Indien die betragter dieper delf as die oppervlak van *Broken Garden* sal hy/sy onder die grond van hierdie tuin risome vind – die komplekse verbintnisse tussen plantkunde, kuns, teologie, tegnologie, filosofie en ekologie wat deur Boshoff uiteengesit is en in die res van hierdie studie bespreek word. As instrumente wat Boshoff se gedagtetuin onderhou is die Argief en kunswerke interpreteerbaar as skêre wat bome van kennis snoei, en vanuit die dekonstruksie van hierdie bome ontstaan risome. Die versnipperde stukkie hout in *Broken Garden* (Figuur 1) en *Letters to God* (Figuur 36) kan geïnterpreteer word as die risomatiese rekonstruksie van wat die bome eens was. Die Argief en hierdie kunswerke is soos die risoom anti-genealogies en anti-hiërargies.

Dit verwyder die kennishiërgieë deur 'n verskeidenheid van kennisvelde te kombineer en deur nie een vorm van kennis hoër te ag as 'n ander nie. Soos die risoom kan die Argief en hierdie kunswerke vanuit verskeie punte benader word (dit is multi-dissiplinêr omdat dit na verskeie velde van kennis verwys en akademiëci vanuit verskeie dissiplines kan dit vanuit hulle betrokke veld benader) en ook soortgelyk aan die risoom wys dit onderliggende verbintenisse tussen verskeie velde van kennis uit. Die verhouding tussen die Argief en *Tree of knowledge* (1997) is ook dié van risomatiese vervlegting. Die Argief bestaan virtueel en is gehuisves op rekenaarbedienaars en rekenaars, terwyl werke soos *Broken Garden*, *Druids Keyboard* en *Letters to God* 'n dubbele bestaan voer soos alle kunswerke: 'n bestaan konkreet in ateljees, museums en versamelings, maar ook 'n virtuele bestaan in die internet, digitale versamelings en digitale argiewe (Thürlemann 2013:120). Die kunswerke in hierdie studie val almal onder die laaste kategorie, die kunswerke wat ek interpreteer bestaan in die virtuele wêreld van Boshoff se Argief. Hierdie virtuele werke het egter konkrete ekwivalente in die werklikheid en dui die parallelwêreld aan waarin hierdie kunswerke bestaan. Die "risomatiese" verhouding tussen 'n perdeby en 'n orgideë verhelder hierdie bestaan nog verder.

Deleuze en Guattari (2005:10-11) verwys na die wysheid van plante, want alhoewel plante wortels in die grond het, vorm hulle 'n risoom met dit wat buite hulle is bv. met die wind, met 'n dier of selfs met 'n mens. Om hulle argument te verhelder verwys Deleuze en Guattari na die verhouding tussen die orgideë en die perdeby waardeur bevrugting plaasvind. Die orgideë vorm 'n beeld van die perdeby en die perdeby word 'n instrument in die bestuiwing van die orgideë, saam vorm hulle 'n risoom. Die risomatiese verhouding tussen orgideë en perdeby is vergelykbaar met die verhouding tussen die Argief en *Tree of Knowledge*. Die Argief is die orgideë, die virtuele reproduksies van oorspronklike kunswerke wat daarin versamel is reflekteer aspekte van die konkrete werke, soortgelyk aan die nabootsende orgideë wat aspekte van die perdeby reflekteer. Die konkrete kunswerke is vergelykbaar met die perdeby. Orgideë en perdeby, virtuele Argief en konkrete kunswerke reflekteer aspekte van mekaar en voer 'n parallelle bestaan. Die Argief en kunswerke, soos die orgideë en perdeby, staan in 'n produktiewe verhouding tot mekaar, waar hulle mekaar bestuif en bevrug. Hierdie bestuiwing/bevrugting behels die komplisering van grense tussen dissiplines. Waar die Argief a.g.v. die sagteware/programmatuur van die rekenaar nog "grense" behou tussen velde van kennis (soortgelyk aan die ensiklopedie), verdwyn hierdie grense in die kunswerk, waar skeidings nie meer bestaan nie en die kennis in 'n kunswerk verenig word. Boshoff se gedagtetuin is daarom 'n tuin vol bome, grasse, orgideës en perdebye, met die Druïde wat hierdie tuin onderhou met sy snoeiskêre die Argief en sy kunswerke. Die Druïde kan egter ook geïnterpreteer word as 'n draer van kennis vergelykbaar met die mitologiese figuur wat Aby Warburg geappropriëer het vir sy projek as 'n draer van kennis: Atlas.

### 1.3 Willem Boshoff en Aby Warburg: kennisdraers, instrumente van kennisordening en 'n ondersoek na 'n nomadiese wetenskap

Die vergelyking tussen Boshoff en Warburg verdiep die analise van hoe instrumente wat kennis versamel, orden en produseer funksioneer. Warburg se draer van kennis, die mitologiese Atlas, bied 'n alternatiewe perspektief op kennisordening en ek vra of dit vergelykbaar is met Boshoff se Druïde en of die Druïde ook as 'n nomadiese draer van kennis gedefinieer kan word. Ek onderskei Warburg se instrumente van kennisordening soos sy Atlas en biblioteek, waarin Warburg se verafskuwing van dissiplinêre grense sigbaar is, van Boshoff se multi-dissiplinêre Argief. Ek vra of daar 'n ooreenkoms tussen Warburg se nomadiese wetenskap en denke en die Druïde wat Boshoff as *extravagant* en *multivagant* beskryf (afkomstig van *vagere* om te loop of te dwaal) bestaan. Ek soek laastens ooreenkomste tussen Boshoff se soektog na driades (gees van 'n boom, ook afkomstig van *drus*) en Warburg se soektog na nimfe en vra of die soektogte gekarakteriseer kan word as 'n soektog na samehange wat in beide Boshoff en Warburg se instrumente van kennisordening heers.

Soos Boshoff se projek kan Warburg se Atlas ook as risomaties beskryf word. Die beelde versamel op die panele van Warburg se *Mnemosyne Atlas* (1924-1929) is al deur Didi-Huberman (2016:111) beskryf as 'n risoom van beelde.<sup>10</sup> Hy argumenteer (2016:77) dat die panele van die atlas nie geïnterpreteer moet word as dokumente nie, maar eerder as plato's wat oppervlakkig (sigbaar, histories) en ondergronds/risomaties (simptomaties, argeologies) met mekaar verbind is. Hieruit blyk alreeds iets van Warburg se multi-dissiplinêre Atlas, sy verafskuwing van dissiplinêre grense en sy soektog na verbintenisse. Dit bied ook alreeds 'n moontlike verbintenis met Boshoff en sy Projek wat ook risomaties van aard is. Beide Warburg en Boshoff se instrumente van kennisversameling nl. die Atlas en die Argief leen hulself ook tot kreatiewe en vernuwende vorms van organisasie. Die Atlas en die Argief is ook vergelykbaar omdat beide versamelings uit reproduksies van kunswerke bestaan.

Die aard van die reproduksies verskil egter. Boshoff se Argief bestaan hoofsaaklik uit digitale fotografiese reproduksies gestoor in 'n virtuele ruimte. Daarteenoor bestaan Warburg se Atlas uit fotografiese reproduksies gerangskik op konkrete panele. Die reproduksies waaruit beide versamelings bestaan stel egter beide die versamelaars in staat, ongeag die aard van die reproduksies, om hulle versamelings op besondere wyses te orden.

---

<sup>10</sup> Didi-Huberman (2001:632) beskryf die prente versamel op die panele van die Atlas as 'n wisselvallige vervlegting, as 'n hoop, bewegende slange, 'n dierlike risoom.

Dit is binne hierdie konteks van kreatiewe en vernuwende vorms van organisasie dat Langerman (2014:29) die boekvorm en die atlasvorm met mekaar kontrasteer. Die atlas, en Boshoff se Argief, verskil van die boek deurdat dit kennis op 'n meer vloeibare en multi-linêere wyse daarstel terwyl die boek kennis in 'n vaste, progressiewe orde orden volgens 'n bepaalde hiërargie. Didi-Huberman (2016:11) verwys ook na hierdie onderskeid tussen boek en atlas. Hy argumenteer dat 'n atlas nie gelees word soos 'n roman of 'n filosofiese argument nie m.a.w. vanaf 'n eerste bladsy tot 'n laaste bladsy nie. Eerstens het 'n atlas nie 'n finale vaste vorm nie, dit kan aangepas word en tweedens bestaan dit nie uit bladsye nie, dit bestaan uit tafels waarop beelde verdeel word en waaroor 'n mens se oë willekeurig kan sweef sonder om 'n bepaalde volgorde te volg. 'n Atlas word op 'n wisselvallige wyse besigtig m.a.w. dit kan op verskeie maniere benader word, vanuit alle rigtings. Die versameling beelde gerangskik op panele begryp kykers eers nadat hulle 'n lang tyd deurgebring het in die woud of labirint wat op die panele daargestel is. Figuur 9 vertoon die Atlas, uitgestal in Warburg se biblioteek. Die tafels en die beelde daarop is op 'n spesifieke wyse georganiseer, maar kan maklik (en is ook deur Warburg) herrangskik word om 'n nuwe konfigurasie aan te neem.

Dit kan voortdurend verander word. Dieselfde is waar van die items versamel in Boshoff se Argief (figuur 10): hierdie digitale foto's van plante is alfabeties georganiseer, maar kan maklik herrangskik word in nuwe ordes. Boshoff brei gereeld uit op sy versamelings in die Argief en herrangskik die verskeie items daarin. Die Argief, soos Warburg se Atlas, besit nie ooit 'n werklik finale vorm nie en Boshoff, soos Warburg, heroorweeg gereeld die organisasie daarvan. In die willekeurige besigtiging van die Atlas en die Argief skep die betragter ook sy/haar eie ordes soos wat hulle oë oor die tafels of skerm sweef.



**Figuur 9: Aby Warburg, Foto van die Mnemosyne Atlas uitgestal in die Warburg-biblioteek (1924-1929)**

Met betrekking tot die posisie van Warburg se Atlas in die geskiedenis van kennis kan dit geposisioneer word op die grens tussen die moderne dissiplines van kuns en wetenskap. Dit stel verskeie elemente van pre-moderne figurاسies van kennis en kuns daar. Verskeie aspekte van die Atlas kan beskou word as 'n *Nachleben* van pre-moderne vorms van kennis wat die skeidings tussen kuns en wetenskap, beeld en woord voorafgaan (Weigel 2013:6). Weigel (2013:10-12) argumenteer dat Warburg se Atlas 'n post-ensiklopediese atlas is en dat post-ensiklopediese atlasse gewoonlik oorheers word deur die obsessie van 'n enkele outeur en dat dit gebaseer is op sy eie versameling wat bymekaargebring is deur die jare. Sy argumenteer dat dit 'n poëties-visuele aanvulling is tot die wetenskaplike ordes van kennis en dat dit ontstaan het aan die grense van die groot ensiklopediese projekte van die agtiende en negentiende eeu.

In metodologiese terme is dit 'n weerspieëling van die fundamentele en onoplosbare probleme van 'n ensiklopediese taksonomie wat gebaseer is op die beginsels van omvattende kennis, sistematiese strukture, klassifikasie, alfabetiese ordes ens. Na die voltooiing van die *Encyclopédie*, wat ek hierbo bespreek het, het verskeie outeurs vorms van kennis begin versamel wat nie 'n plek in die wetenskaplike sisteem gevind het nie. Navorsers soos Jacob en Wilhelm Grimm en Heinrich Heine het kennis versamel vanuit die mondelingse tradisie sowel as beelde, verhale en figure vanuit mistiese kennis, kennis m.b.t. die towerkuns en ander vorms van "onsuiwer" kennis (Weigel 2013:10-12). Warburg en Boshoff is beide figure wat van hierdie soort kennis in hulle projekte versamel (bv. Warburg se belangstelling in die Hopi indiane en hulle slang ritueel en Boshoff se belangstelling in Europese divinasie praktyke, sowel as dié van Afrika) en dit kombineer met aanvaarde vorms van kennis en daardeur die hiërargieë ter sprake by vorms van kennis bevraagteken en ondermyn.

Die *Mnemosyne Atlas* is begin in 1924 nadat Warburg drie jaar in die Kreuzlingen psigiatriese kliniek spandeer het a.g.v. 'n psigotiese ineenstorting veroorsaak deur die klimaat van die Eerste Wêreldoorlog. Didi-Huberman (2016:207,209) verwys na die traumatiese ondervindings wat Warburg tydens die oorlog moes ervaar het omdat hy kultuur beskou het as 'n vorm van *Grenzüberschreitung* en sy analyses gekenmerk word deur *Wanderungen* in ruimtes en tyd wat kontrasteer met hierdie tyd se aggressiewe sluiting van alle grense. 'n Paralleloorlog het plaasgevind in Europa rondom die grense van denke. Hierdie oorlog is gevoer deur die intelligentsia waardeur die grense tussen dissiplines weer gesluit is en wat kontrasteer met Warburg se hoofidee van 'n *methodischen Grenzerweiterung*. Hierdie konflik het toenemend Warburg se psige beïnvloed en het bygedra tot sy ineenstorting. Die Atlas kan dus beskou word as 'n reaksie op die ontstaan van grense en as 'n vorm van terapie of genesing vir Warburg wat onvoltooid gelaat is in 1929 met sy dood.

Die fragmentariese aard van Warburg se Atlas en die *Pendelbewegung* van sy gedagtes dra by tot die opeenhoping van teoretiese assosiasies en elektiewe verwantskappe. Hierdeur ontstaan 'n *Denkraum* wat gekenmerk word deur die fragmentariese en elliptiese aard daarvan, maar ook deur Warburg se intellektuele swerwerslewe, m.a.w. sy verafskuwing van dissiplinêre, konsepuele en chronologiese grense. Die gevolg hiervan is 'n massiewe netwerk van diskoerse wat verwys na poësie, religie, retoriek, wetenskap en politiek (Johnson 2012:15, 19).<sup>11</sup> Die *Mnemosyne Atlas* word daarom gekenmerk nie deur sintese nie, maar eerder *syncrisis*. 'n Retoriese figuur waardeur uiteenlopende en teenoorgestelde dinge met mekaar vergelyk word om sodoende die relatiewe waarde daarvan te bepaal (Johnson 2012:66).

Warburg se metode behels dus nie 'n nuwe manier om oor kunsgeskiedenis te skryf nie, dit is eerder navorsing waardeur die grense van kunsgeskiedenis bevraagteken word en waardeur Warburg 'n saadjie in die dissipline plant wat bydra tot die ontploffing van die dissipline se grense. Warburg as kunshistorikus se werk is egter slegs betekenisvol indien dit verstaan word as 'n verenigde poging (die samekoms van die *Mnemosyne Atlas* (1924-1929) sowel as sy biblioteek, die *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* wat alreeds in 1886 begin is) om 'n breë wetenskap te stig waarvoor hy nie 'n naam kon vind nie, maar waaraan hy gewerk het tot sy dood (Agamben 1999:90-91).

Johnson (2012:67) beklemtoon ook die belang van Warburg se biblioteek en argumenteer dat dit in 'n direkte verbinding staan tot die *Mnemosyne Atlas* (1924-1929). Daarom kan Warburg se Atlas geïnterpreteer word as 'n verlenging of as 'n resultaat van sy biblioteek. Op 'n soortgelyke wyse is Boshoff se kunswerke verlengings of uitgroeisels van sy Argief en is die Argief weer 'n uitgroei van Boshoff se gedagtetuin. Tot 'n mate is Warburg se biblioteek en Boshoff se Argief ekwivalente van mekaar. Beide die biblioteek en die Argief is *Denkinstrumente*, argiewe en ruimtes vir simposias en gesprekke. Die Argief bevat ook lêers waarin Boshoff kleiner versamelings van items versamel om bepaalde argumente te voer, vergelykbaar met Warburg se Atlas waarop slegs 'n klein aantal beelde vertoon word vanuit 'n reuse beeldversameling om 'n bepaalde argument te voer.

---

<sup>11</sup> Volgens Weigel (2013:12) is die Atlas gesitueer op die grens tussen wetenskap en kuns en was die doel daarvan om kunsgeskiedenis bloot te stel aan *Kulturwissenschaft* wat betrekking het op verskeie prente, tekste, simbole, gebare, astronomiese kennis en planetêre gode, tapyte, teater kostuums en opera, lugskepe en duikbote. *Kulturwissenschaft* het ook die bestudering van die natuurwetenskappe geverg. Dit is moeilik om te bepaal vanuit Warburg se gepubliseerde oeuvre hoe betrokke hy was by die ontwikkeling van 'n psigologiese geskiedenis van gebare in Antieke en Renaissance kuns en kultuur wat gebaseer is op 'n teorie beïnvloed deur natuurwetenskaplike dissiplines soos meganika, fisika, biologie en sielkunde. Hierdie gepubliseerde tekste bly hoofsaaklik in die veld van die sosiale, religieuse en kulturele en die verhouding daarvan tot die mistiese tradisie en towerkuns. In die ongepubliseerde notas versamel in die Warburg Argief in Londen kan 'n mens egter bestudeer hoe Warburg op 'n intensiewe en obsessiewe wyse gepoog het om natuurwetenskaplike konsepte en metodes bekend te stel aan teorieë rondom die simbool, kuns en kultuur. Daarin ontdek die navorser verskeie diagramme wat bekend is in die geskiedenis van wetenskap.

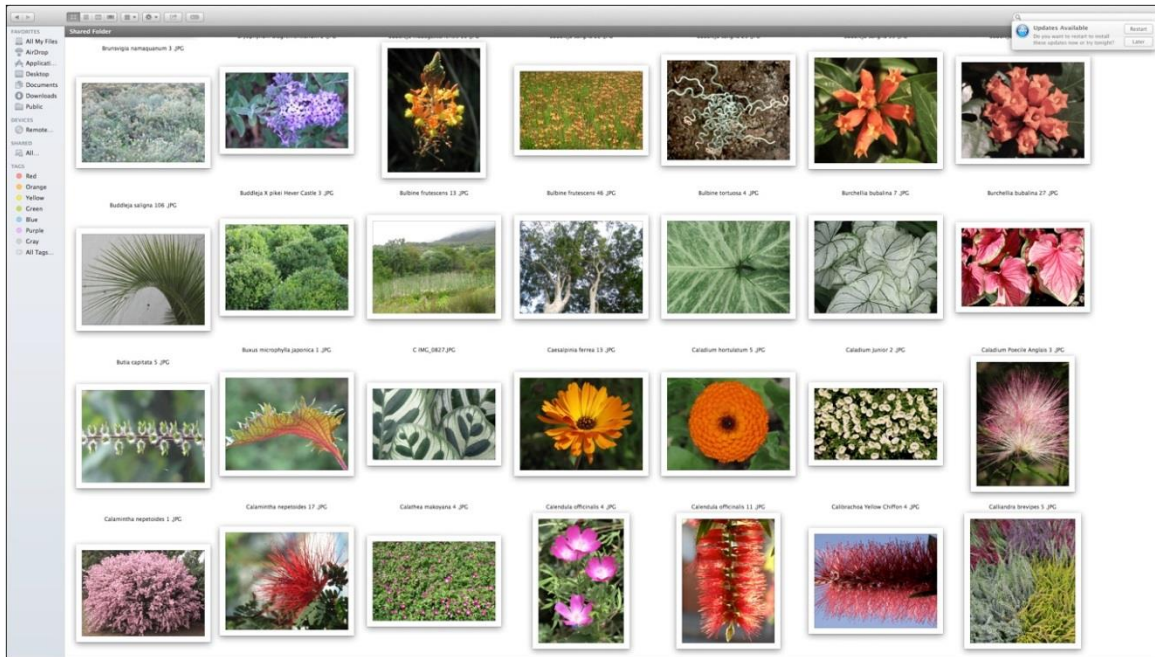


Die biblioteek en Argief is ook vergelykbaar i.t.v. hoe hulle kennis orden. Die biblioteek kweek kombinerende denke m.a.w. soos die Atlas en Boshoff se Argief verwerp dit tradisionele klassifiserings waarvolgens 'n dissipline georganiseer is volgens 'n numeriese of alfabetiese sisteem. Die biblioteek orden eerder die inhoud volgens Warburg se begrip *das Gesetz der guten Nachbarschaft* (die wet van goeie buurmanskap) m.a.w. volgens Warburg se intuïtiewe, dikwels haptiese en ten volle metonimiese benadering waardeur 'n oorspronklike rangskikking van boeke op rak mag lei tot die toevallige ontdekking van 'n meer waardevolle boek. Soos Boshoff se Argief het die biblioteek ook konstant verander na aanleiding van Warburg se nuwe belangstellings. Beide Boshoff en Warburg se *Denkinstrumente* word en is gereeld herrangskik om plek te maak vir nuwe idees en denke, maar ook om beter *Denkinstrumente* te wees. Warburg was daarvan oortuig dat 'n biblioteek dien as 'n instrument waarmee 'n mens konvensionele klassifikasies van idees of ordes van objekte kan ontwig en waardeur nuwe, unieke gedagtes en konsepte ontstaan (Johnson 2012:67-68). Hierdie opvatting is vergelykbaar met Boshoff se Argief. Didi-Huberman (2002:41) beskryf die biblioteek as 'n ruimte van denke gekonstrueer deur Warburg, as 'n *Denkraum*. Hierdie was 'n risomatiese ruimte waarin kunsgeskiedenis as akademiese dissipline gedisoriënteer is sodat die biblioteek, waar ook al grense tussen dissiplines bestaan het, gepoog het om skakels of brûe tussen die dissiplines te bou soos wat die Argief die konneksies tussen verskeie velde van kennis uitwys.

Die rol van montage in die ontplooiing van kennissamehange kan ook nie onderskat word nie. Beide die Atlas van Warburg en Boshoff se Argief kan beskryf word as 'n montage projekte. Die digitale fotografiese reproduksies van plante op 'n rekenaarskerm (Figuur 10) in Boshoff se Argief is dalk nie 'n werklike montage nie, maar dit herinner tog aan die voorkoms van 'n montage en aan die panele van Warburg se Atlas (Figuur 9). Hierdie prente is deur Boshoff vanuit sy reuse beeldversameling gekies vir hulle vorm, kleur en teksture en in 'n lêer van 'n kleiner versameling van prente geplaas. Die digitale reproduksies is met die knip (*cut*) en plak (*paste*) funksies van die rekenaar geskuif, funksies wat geassosieer word met montage. Didi-Huberman (2012:121) argumenteer dat kennis deur montage ontstaan en dat dit 'n delikate kennis is, soos alle vorms van kennis wat op die beeld staatmaak. Hy argumenteer dat montage slegs waardevol is wanneer dit nie haas om toe te maak of op te som of af te sluit nie en dat dit waardevol is wanneer dit oop maak en dinge kompliseer soos in die geval van die Atlas. Boshoff se Argief word egter ook gekenmerk aan hierdie eienskappe wat Didi-Huberman toeskryf aan die Atlas.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Nog 'n projek wat staat maak op montage is Walter Benjamin se *Das Passagenwerk* (1927-1940). Hierdie projek is deur Benjamin beskryf as 'n literêre montage en die omvang van die projek maak dit vergelykbaar

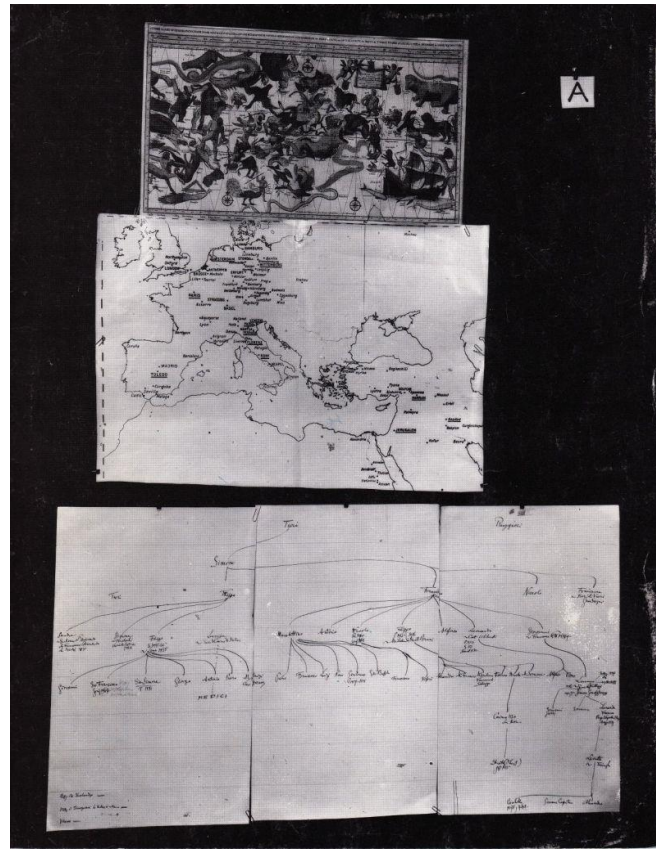


**Figuur 10: Willem Boshoff, *MacNat* (“Topshots” lêer) skermskoot (2016)**

Warburg se soektog na ‘n titel vir sy teorie, vir sy nuwe metode wat hy beskryf het as ‘n “algemene teorie van beweging as ‘n fondasie vir ‘n algemene wetenskap van kultuur [*Kulturwissenschaft*]” is veral sigbaar in die magdom formulerings in sy verskeie notas. Hierdie formulerings kom voor as ‘n *ars combinatoria*, soortgelyk aan Boshoff se *Argief*, van konsepte vanuit fisika, sielkunde, meganika, teologie en kuns (Weigel 2013:17-18). Warburg het egter nie ‘n naam gevind vir sy wetenskap nie. Agamben (1999:100) argumenteer dat so ‘n wetenskap naamloos behoort te bly, totdat die aktiwiteite daarvan ons kultuur diep genoeg gepenetreer het om die noodlottige skeidings en valse hiërargieë van die fakulteite en dissiplines te oorkom. Warburg se wetenskap is egter nie net ‘n naamlose wetenskap nie, dit is ook ‘n nomadiese wetenskap soos reeds gesuggereer is en wat vergestaltung vind in Paneel A van die *Atlas* (Figuur 11).

---

met Warburg se *Atlas* sowel as Boshoff se *Argief*. Vir ‘n breedvoerige vergelyking van Warburg en Benjamin se projekte sien Johnson (2012:16-18) sowel as Zumbusch (2004).



**Figuur 11: Aby Warburg, *Mnemosyne Atlas* (Paneel A) (1924-1929)**

Paneel A is die eerste paneel van die *Mnemosyne Atlas* (1924-1929). Daarop het Warburg drie figure van kennis versamel: 'n Nederlandse, astrologiese kaart, 'n kaart van Europa, Klein Asië en Noord-Afrika getiteld *Wanderstraßenkarte* (wat volgens Johnson (2012:23) verwys na die beweging of *translatio* van temas en style tussen Oos en Wes, Noord en Suid), en laastens 'n stamboom van die Medici/Tornabuoni familie. Hierdie kaarte en skemas uit die geskiedenis van wetenskap vind die kyker nie op die latere panele of tafels van die Atlas nie. Hulle suggereer eerder 'n model waarvolgens die konfigurasies van beelde in die Atlas gelees kan word, hulle suggereer dwaaltogte of omswerwinge en kan geïnterpreteer word as die *system figure* van die Atlas. Hierdie drie skemas verteenwoordig drie figure van kennis wat behoort aan verskeie eras van die geskiedenis van die wetenskap. Hulle is embleme van 'n mitologiese, pre-moderne en moderne wyse waarvolgens die wêreld en die ordes van dinge daarin gekonstrueer word (Weigel 2013:18). Die dwaaltogte/omswerwinge/*Wanderungen* visueel daargestel in paneel A is ook ter sprake in die ander panele. Dit maak *Wanderung* die sentrale begrip van die Atlas.

Wanneer Warburg die panele van sy Atlas gebruik het in sy lesings om spesifieke konfigurasies van beelde daar te stel of om die migrasie of *Wanderung* van simbole, motiewe, figure, gebare en patosformules (soos vergestalt in die *Wanderstraßenkarte* van Paneel A) te interpreteer, is die panele in hierdie situasies getransformeer in spesifieke plekke van kennis. In hierdie lesings sou 'n mens nie voor die prente beweeg het soos in 'n museum nie, maar sou 'n mens met jou oë kan dwaal of swerf van een paneel tot 'n volgende en sou 'n mens ook tussen die prente op die paneel kon dwaal op en af, links en regs, vorentoe en agtertoe. In 'n situasie soos hierdie waar die Atlas *in situ* en *in actu* was het die reeks panele 'n *Denkraum* gekonstrueer, 'n algemene ruimte vir denke. 'n Rangskikking van prente op 'n paneel sal nie onmiddellik die betekenis daarvan verklar nie. Hierdie prente moet visueel gelees word en die betragter moet dwaal tussen die individuele reproduksies om sodoende die argeologiese lae van die konstellasië te rekonstrueer. Die lees van die paneel verander dus in 'n letterlike beliggaming van Warburg se *Wanderung*, 'n epistemologie van rond dwaal ontstaan (Weigel 2013:5-6).

Die figuur van die skoenlapper resoneer ook met die begrip van *Wanderung*. Didi-Huberman (2003:14) argumenteer dat Warburg nooit homself van beelde wou genees nie en verwys na die gesprekke wat Warburg vir ure lank met skoenlappers gevoer het. Vir Didi-Huberman is Warburg se gesprekke met skoenlappers 'n wyse waardeur Warburg die beeld as sulks bevraagteken. Die skoenlapper is 'n metafoor vir die lewende beeld, vir die fladderende beeld wat deur 'n bioloog se speld dood gemaak sal word indien dit vasgepen word. Die beeld fladder van een veld van kennis tot 'n volgende, dit kan nie vasgepen word nie en indien 'n mens dit sou vaspen, sou 'n mens dit vernietig.<sup>13</sup> Die beeld as fladderende skoenlapper verwys ook na Warburg se nomadiese denke wat trek van een veld van kennis tot 'n ander. Didi-Huberman (2016:29) verwys na die kulturele dwaalbewegings ter sprake in die Atlas waar 'n mens moet reis na Bagdad, Teheran, Jerusalem of Babilon om sodoende te verstaan wat gebeur in Rome, Florence of Amsterdam. Die Atlas word gekenmerk deur 'n nomadiese kennis wat reis tussen tye, ruimtes en dissiplines.

---

<sup>13</sup> Daar bestaan verskeie konsepsies van die beeld, waarvan die beeld as skoenlapper slegs een is. Elkins (2011:3-5) argumenteer dat dit onmoontlik is om konsepsies van die beeld te lys omdat daar eenvoudig te veel is en verwys in sy argument na die volgende: beelde as die velle van dinge (membrane), beelde as herinneringe van liefde, beelde as herinneringe, beelde as soene, beelde as die aanraking van blomme, beelde as tekensisteme, beelde as foutiewe tekensisteme, beelde as genus wat bestaan uit verskeie individuele spesies.



**Figuur 12: Aby Warburg, *Mnemosyne Atlas* (Paneel 1) (1924-1929)**

**Figuur 13: Willem Boshoff, *Index of (B)reachings (Hepatoscopy)* (2000)**

Die *Wanderung* ter sprake in Paneel A van die Atlas vind ook vergestaltung in Paneel 1 (figuur 12) in die afbeeldings van klei skaaplewer modelle (die eerste vyf afbeeldings, bo-aan die paneel). Paneel 1 van die Atlas word getransformeer in 'n offertafel. Hierdie foto's van skaaplewermodelle, argumenteer Didi-Huberman, bied nog 'n model waarvolgens die Atlas ge lees kan word. Die skaaplewers is as't ware die eerste sin van die Atlas en ook die eerste sinne van die geskiedenis van Warburg se studie van die *abendländischen Kultur*. Hierdie lewermodelle interesseer juis vir Warburg omdat hulle historiese en geografiese beweegbaarheid/mobiliteit daarstel. Hulle is dwalende/wandelende beelde wat vir Warburg verbind is met kulture se *Wanderbewegungen* (Didi-Huberman 2016:27-29), omdat die Assiriese en Babiloniese lewermodelle uitgebeeld op die Atlas ook in divinasiepraktyke gebruik is in die Nabye Ooste bv. Egipte en Kanaän, maar het ook versprei na Griekeland, Etrurië en Rome in die Weste. Nou verbind met die lewermodelle is anatomiese en astrologiese waarneming en magiese verbeelding (Didi-Huberman 2016:32-36). Hierdie lewers vervleg dus verskeie vorms van kennis d.m.v. mantiese praktyke, en is daarom vergelykbaar met die Druïde se mantiese eksperimente waar hy waarsegging met sy speelgoedeend Lucky, die plastiekeiers wat die eend lê, 'n kaalpoppie, 'n karretjie en die letter A beoefen en waarvolgens hy verbande uitlê tussen die uiteenlopende objekte (Van Wyk, DeVilliers-Human en Van den Berg 2017).

Didi-Huberman (2016:40,44) argumenteer ook dat hierdie lewers 'n vorm van 'n paneel/tafel is, 'n oppervlak met verskeie inskrywinge en dat dit 'n miniatuur atlas is vir waarsêers waaruit hulle verskeie verhoudings moet lees – soortgelyk aan ons wat uit die Atlas en uit die Argief, uit dit wat daarin versamel is, verhoudings tussen uiteenlopende objekte moet lees. Die skaaplewers soortgelyk aan die Atlas is tafels/paneel om die verbrokkeling van die wêreld te versamel en te verenig. Die lewer is 'n operasionele veld, soortgelyk aan die hemel, 'n meer, 'n plat steen, wat oor die vaardigheid beskik om werklikheidsordes met mekaar te verbind en waarop 'n mens verskillende dinge kan saamstel en daardeur die verskeie, geheime en innerlike verhoudings daartussen blootlê. 'n Mens kan konneksies en verbindings tussen dinge skep, wat geen voor die handliggende ooreenkoms het nie en vanuit hierdie verbindings ontstaan paradigmas waarmee die wêreld nuut gelees kan word (Didi-Huberman 2016:56-57). Daarom is die lewer nie net 'n model vir Warburg se Atlas nie, maar is dit ook 'n model waarvolgens ek Boshoff se Projek verstaan en interpreteer.

Figuur 13 is 'n varklewer uitgestal in Boshoff se uitstalling *Index of (B)reachings* (2000)<sup>14</sup> en dit is vir my soortgelyk aan Didi-Huberman se redenasie soos 'n metaforiese indeks tot Boshoff se Argief en kunswerke. Dit is 'n divinatoriese voorwerp waardeur verborge verbintenisse aan die lig gebring word vergelykbaar met die kunswerke en Argief van Boshoff waardeur onderliggende ordes tussen kennisvorme blootgelê word. Die titel van die werk verwys na waarsêers se pogings om tekens te interpreteer en verhoudings bloot te lê wat in die algemeen nie waargeneem word nie, soortgelyk aan die Druïde se divinatoriese praktyke waardeur hy die verwantskappe tussen verskeie dissiplines ondersoek. Die Argief is as't ware sy dollossakkie en die items daarin versamel sy dollosbene. In die skep van sy kunswerke of in die uitbreiding van sy Argief "gooi hy die dollosbene" (soms in kunswerke ook) en lees hy die verwantskappe tussen die items daaruit. *Index of (B)reachings* ondersoek ook soos Warburg se Atlas die *Wanderungen* van waarsêerspraktyke tussen Afrika en Europa en probeer om ooreenkomste te identifiseer en die verbintenisse daartussen te ondersoek (Boshoff 2008:2). In hoofstuk twee brei ek uit op die rol van Boshoff se waarsêerspraktyke in sy ordening van kennis en die dekolonisering van kennis wat dit tot gevolg sou kon hê.

---

<sup>14</sup> *Index of (B)reachings* (2000) is 'n drie-dimensionele woordeboek van divinasie en is 'n reuse installasie van 90 objekte wat bestaan het uit gemengde media nl. lewendige diere, die ingewande van diere, liggaamsdele, plante, rook, vloeistowwe, grond, diagramme ens. Dit was nog net een keer uitgestal tydens die Aardklopkunste fees in Potchefstroom en was die wenner van die kunstefees se Aardvark prys (Boshoff 2008:2).

Die dwaaltogte/swerwinge bespreek i.t.v. die Atlas, die lewers, *Index of (B)reachings* (2000) sowel as die beskrywing van Warburg as 'n nomade is ook vergelykbaar met Boshoff se *Druid Walks* en die figuur van die Druïde. Die Druïde gaan gereeld op dwaaltogte deur woude of stede waar hy die ongewone fotografeer wat mense andersins nie waarneem nie of ignoreer. Hy is 'n siener wat onderliggende verhoudings waarneem. Die Druïde is daarom *extravagant*. Die oorspronklike betekenis van *extravagant* beteken om anders te loop as ander. In Latyn beteken *extra* 'buite' of 'nie soos ander nie' en *vagere* 'om te loop of om te dwaal'. Die Druïde is ook *multivagant* volgens Boshoff. Die begrip is ook afkomstig van die Latynse *vagere* en verwys na 'n dwaaltog of swerftog, veral in vreemde plekke of dit kan ook verwys na die kontemplasie van verskeie en uiteenlopende idees (Boshoff 2009). Soos Warburg is Boshoff ook 'n figuur wat dwaal en reis en word sy kunstenaars*persona* daardeur gekenmerk. Warburg se intellektuele dwaaltogte of nomadiese denke kan ook as *extravagant* en *multivagant* beskryf word. Boshoff se *Druid Walks* is egter meer as net intellektuele dwaaltogte, dit word gekombineer met 'n fisiese dwaaltog deur 'n woud of stad soos vroeër genoem en daardeur probeer Boshoff die driade van 'n boom of die nimf van 'n stad identifiseer. Die figuur van die driade by Boshoff is vergelykbaar met die Nimf by Warburg.



**Figuur 14: Aby Warburg, *Mnemosyne Atlas*  
(Paneel 39) (1924-1929)**



**Figuur 15: Aby Warburg, *Mnemosyne Atlas*  
(Paneel 46) (1924-1929)**

In Paracelsus se teks *De Nymphis, sylphis, pygmeis et salamandris et caeteris spiritibus*, 'n teks waarmee Warburg volkome vertrouwd was, word nimfe beskryf as geestelike kreature wat verbind is aan die vier elemente. Volgens hierdie teks beskik nimfe oor 'n tweevoudige vlees, die een grof en aards en afkomstig van Adam, die ander meer subtiel en geestelik/spiritueel en nie afkomstig van Adam nie. Wat nimfe definieer is dat hulle nie 'n siel het nie en daarom nie mens is nie, maar ook nie dier nie, want hulle beskik oor rede en taal, maar hulle is ook nie volkome geeste nie, want hulle beskik oor liggame. Hulle voer dus 'n dubbelsinnige bestaan (Agamben 2013:40-42). Indien 'n nimf 'n siel wil bekom moet sy in gemeenskap met 'n man verkeer. Daarom word 'n nimf se bestaan gekenmerk deur 'n eindelose soektog na mense. Soos die mens geskape is na die beeld van God, is die nimf geskape na die beeld van die mens. Die nimf is dus 'n skadu van die mens, 'n reproduksie, en wil met die oorspronklike verenig word. Daarom argumenteer Agamben dat die dubbelsinnige verhouding van die mens en die nimf verteenwoordigend is van die geskiedenis van die moeilike verhouding tussen die mens en sy beelde (Agamben 2013:46-48). Warburg se studie van die nimf het dus nie net betrekking op nimf as ikonografiese topos nie, maar ook tot die verhouding tussen mense en beelde. Om met beelde te werk beteken vir Warburg om te werk by die kruispunt van die vleeslike en nie-vleeslike en die individu en die meerderheid. In hierdie konteks is die nimf vir Warburg die beeld van die beeld en die kode vir die *Pathosformeln* (Agamben 2013:57).

In paneel 39 (Figuur 14) en paneel 46 (Figuur 15) neem die betragter Warburg se studie van die nimf in die werke van Botticelli (paneel 39) en in 'n skildery van Ghirlandaio (paneel 46) waar. Die nimf is 'n figuur wat Warburg se denke deurentyd oorheers het. Die tema van die nimf volgens Warburg, Gombrich en Agamben is 'n figuur, 'n simbool, 'n topos, 'n tipe, en selfs 'n paradigma wat van uiterste belang is vir die begrip van die inhoud en van die metode van Warburg se intellektuele projek, die *Bilderatlas*. Die nimf is vir Warburg 'n universele tipe van die vroulike vorm in beweging (Johnson 2012:46-47). Die vroulike vorm in beweging is duidelik waarneembaar in Botticelli se *Nascita di Venere* (ca. 1486) en *Primavera* (1482) (paneel 39) en in Ghirlandaio se *Die geboorte van Johannes die Doper* in die Tournabuoni kapel (1485-1490) (paneel 46). In Warburg se studie *Sandro Botticelli's Birth of Venus and Spring: An Examination of Concepts of Antiquity in the Italian Renaissance* (1893) is die figuur van die nimf 'n smeltpot vir Warburg se denke oor mite, mimesis, die verhoudings tussen verskeie kunsvorms en die aard van die simbool. Die nimf as 'n stilistiese aspek van Botticelli se skilderye bevry vir Warburg 'n verskeidenheid van literêre intertekste tussen die werke van Ovidius, Virgilius, Horatius, Lucretius, Lorenzo de Medici, Homeros en Poliziano (Johnson 2012:47). Die figuur van die nimf suggereer dus soos die lewers van paneel 1 onderliggende ordes en samehange.



Volgens Agamben (1999:97) dui Warburg in sy studie van die nimf daarop dat kunstenaars van die vyftiende eeu verwys na klassieke *Pathosformel*, soos die Dionysiese nimf, om sodoende intense, eksterne beweging voor te stel. Hierdeur ontbloom Warburg iets van die Dionysiese polariteit van die Klassieke kuns. Warburg beskou hierdie polariteite gevind in die Weste as 'n soort tragiese skisofrenie waarin hy gepoog het om die skisofrenie van die Westerse samelewing te diagnoseer deur 'n studie te maak van die beelde daarvan. Hierdie studie het die ekstatiese nimf ontbloom aan die een kant en die treurende, depressiewe riviergod aan die ander kant.<sup>15</sup> Warburg wandel dus in sy denke en in sy Atlas tussen hierdie twee figure. Dit is tydens sy wandeling as Druide dat Boshoff ook nimfe ontdek.



**Figuur 16: Willem Boshoff, *New York in Memoriam* (2008)**



**Figuur 17: Willem Boshoff, *Acheiropoietoi* (2007)**

<sup>15</sup> Die figuur van Atlas toon 'n ooreenkoms met die depressiewe riviergod en staan in 'n verhouding met die nimf. Die Titaan Atlas verskyn in Warburg se projek as 'n mitologiese, metodologiese, allegoriese en outobiografiese figuur (Didi-Huberman 2016:92). Alreeds is die figuur van Atlas vergelykbaar met die Druide van Boshoff wat mitologies en allegories van aard is (dit is fiksioneel), maar wat ook metodologies (dit is die beginsel wat Boshoff se projek orden) en outobiografies (dit reflekteer Boshoff se belangstelling in bome en sy ervaring met loodvergiftiging) van aard is. Die grondwoord van Atlas *tlaô* beteken om te dra of ondersteun. Atlas is dus die Draer of die Een wat Dra. Atlas is ook 'n instrument wat kennis ontketen, soortgelyk aan Boshoff se Druide wat beskryf kan word as 'n draer van kennis omdat al Boshoff se belangstellings in die persona van die Druide saamgevat word.

Tydens die Winter van 2007 het Boshoff met sy kunstenaarsinwoning by Nirox, in die oggende gesoek na spore van driades, die nimfe van woude en bome (die woord *driade* is soos die woord druïde afkomstig van *drus*). Hierdie soektog na die nimfe van woude en bome is moontlik vergelykbaar met die oortuiging in sommige kulture dat alle plantlewe 'n spirituele essensie bevat en dat bome, soos mense, met geeste gevul is (Lima 2013:22). Boshoff beskryf sy soektog na hierdie Driades as sy eerste *Druid Walk*. Boshoff was veral geïntereeserd in die tragiese boom nimf Ptelea. Sy is die inwoner van *Ulmaceae*, iepebome. Die witstinkhout van Suid-Afrika is deel van die *Ulmaceae* spesie. Met sy wandeling tussen die witstinkhoutbome het Boshoff spesifiek aandag gegee aan moontlike tekens van lyding en mishandeling veroorsaak deur iepesiekte. Ptelea was sy obsessie in hierdie tyd. Omdat dit winter was, was die bome kaal sonder hulle blare en kon Boshoff die stamme van die bome waarneem. Hy het stadig geloop en gesoek vir tekens van mishandeling op die kaalstamme. Die nimf het liggaamlik gemanifesteer in die bome en die volgende menslike eienskappe is gefotografeer: naeltjies, plooiërige vel, selluliet, ribbes, genitalië (sien Figuur 17), naaktheid, borste en anoreksie. Boshoff is oortuig daarvan dat hy met hierdie foto's die essensie van Ptelea, die tragiese nimf van die iepebome geïdentifiseer het (Boshoff 2007).

Vir Boshoff se druïdiese wandeling in die stad gee hy nie aandag aan die geboue nie. Hy is as Druïde opsoek na die "teeblare", die puin van die stad wat opwas deur die stormwaters. Hy is op soek na topografiese elemente wat hom as waarsêer prikkel. Agter sy kamera is hy *extravagant*. Hy is 'n *vagabond* (ook afkomstig van die Latynse *vagere*), die vrygewige monnik wat wandel van plek tot plek, vergelykbaar met Warburg se nomadiese wandeling. Hy is op soek na die tragiese spore van die Poliad, die nimf van die stad wat manifesteer in krake, afval en spatsels verf soos in figuur 16 waarin die Poliad van New York manifesteer in die straat en die tragiese gebeurtenis van 9/11 reflekteer ('n vliegtuig wat in een van die Twin Towers vasvlieg) (Boshoff 2008).

By beide Boshoff en Warburg is die nimf 'n figuur wat visueel vergestaltung vind, dit is 'n figuur wat herhaaldelik voorkom en dit is 'n figuur wat onderliggende ordes en samehange suggereer: Warburg se nimf i.t.v. beweging en Boshoff se nimf i.t.v. die gees van 'n boom of 'n stad. Nou verwant aan Boshoff se onderliggende ordes en samehange is die konsep van chiasiese vervlegting en divinasie/mantiek wat ek interpreteer en uiteensit aan die hand van *Druid's Keyboard* in die volgende hoofstuk.

## Hoofstuk 2: *Druid's Keyboard* (1997): 'n chiastiese vervlegting van kennisvorme



Figuur 18: Willem Boshoff, *Druid's Keyboard* (1997)



Figuur 19: Willem Boshoff, *Druid's Keyboard* (detail) (1997)

Die werk *Druid's Keyboard* (Figure 18 en 19) bestaan uit 36 "steentjies" gekerf uit 36 verskillende spesies van hout. Die "steentjies" word uitgestal op 'n kubusbasis van hout. Op die basis is 'n tekstielsirkel van vilt (Figuur 19). Die hout "steentjies" word op die sirkel gepak om 'n kring te vorm. Soos afgelei kan word uit die titel is hierdie werk, soortgelyk aan *Broken Garden* 'n tipe sleutelbord. Die 36 steentjies verwys soos die 36 afdelings van *Broken Garden* na die 26 letters van die alfabet asook na die eerste 10 syfers in die algemene Westerse telsisteem. Dit kritiseer ook soos *Broken Garden* ons afhanklikheid van papier en hout en die vernietiging wat daarmee gepaardgaan en argumenteer dat daar in ons samelewing 'n skuif plaasgevind het vanaf die klip/steen na papier/hout. Die hout waaruit die werk bestaan dui op ons afhanklikheid van bome, maar die vorms van die stukke gekerfde en gepoleerde hout blyk steentjies te wees, m.a.w. 'n sterk illusionêre element van *trompe l'oeil* is daarin aanwesig, en dit stel volgens Boshoff (2007:67) die rekenaar as alternatief voor (rekenaars bevat silica – 'n element wat voorkom in gesteentes). Die "steentjies" verwys ook na die Griekse *psephos* (sien ook Boshoff se werk *Psephos* (1996)) en die Romeinse *calculus* waarin steentjies gefunksioneer het as instrumente van denke en beredenering vergelykbaar met hedendaagse rekenaars. Die titel van die werk verwys egter ook na "druïdiese rekenaars" m.a.w. na die klipkringe van die druïdes in Wallis wat vermoedelik gebruik is as kalenders. Vir Boshoff (2007:67) is hierdie megalitiese steensirkels en die begrippe *psephos* en *calculus* voorbeelde van die wêreld se oudste rekenaars.

In hierdie konteks inisieer die werk dus ook verwysings na 'n verskeidenheid van kultuurtegnieke bv. digitale bewerking (i.t.v. rekenaars) as kultuurtegniek, skrif as kultuurtegniek, die kerf van hout, versameling, en skep van 'n kunswerk as kultuurtegniek, ensomeer. Die sirkelvormige voorkoms van die werk suggereer ook samehange en die opening in die middel van die sirkel word 'n plek vir waarsêery of dobbelsteengooiery waardeur onderliggende ordes en assosiasies sentraal geïdentifiseer en verenig/gekombineer kan word aan die hand van toeval.<sup>16</sup> In kontras met die rigiede, blokagtige ordening van *Broken Garden* is die ordening van die voorwerpe in *Druids Keyboard* baie meer los en veranderlik.



**Figuur 20: 'n Megalitiese swerfsteensirkel, Brittanje, gefotografeer deur**

**Figuur 21: Willem Boshoff, die Druïde voor 'n klip in Brittanje**

**Willem Boshoff**

**April 1993**

Groot swerfsteensirkels of kleiner objekte gerangskik in sirkels (Figure 20 en 21), soos die geval in *Druid's Keyboard*, is volgens Boshoff (2007:76) deur druïdes<sup>17</sup> gebruik as instrumente van berekening en het verwys na die sikliese veranderinge wat hulle waargeneem het in die son, planete en seisoene. Die druïdes se wêreld was rond en in beweging en kontrasteer met die plat, vierkantige en rigiede wêreld van die moderne era wat afkomstig is vanaf die vier sye van die bladsye van boeke (Boshoff 2007:76). *Druid's Keyboard* (1997) verwys na beide hierdie opvattinge: die vierkantige basis, vergelykbaar met die struktuur van *Broken Garden*, spreek van 'n vlak, vierkantige wêreld vergelykbaar met kaarte gebaseer op lengte en breedte-asse wat pas in boekvorm of prentvorm, ook vergelykbaar met die rekenaarskermvorm.

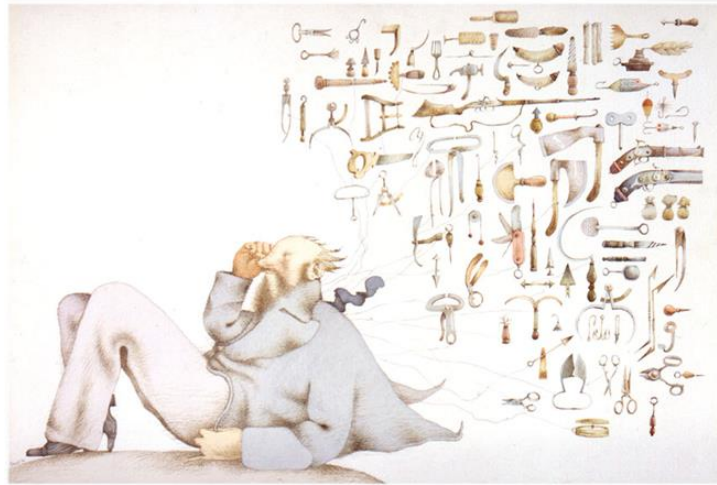
<sup>16</sup> Vergelyk in hierdie verband Ramon Llull (1232-1315) se sirkeldiagram in *Ars Magna* (1305) wat religieuse, filosofiese en wetenskaplike konsepte kombineer en netwerke en samehange suggereer. Volgens Eco (2014:404) het hierdie diagram as 'n instrument gefunksioneer en Llull geassisteer om teologiese, metafisiese, kosmologiese, juridiese, medisinale, astronomiese, geometriese en sielkundige probleme op te los.

<sup>17</sup> "druïdes"/"druïde" verwys na die antieke Keltiese orde. "Druïde" verwys na Boshoff se kunstenaarspersona.

Hierdie siening van die wêreld word gekontrasteer met Boshoff en die druïdes se wêreld wat rond is en word gesuggereer deur die “steentjies” se potensiële rol- of tolbewegings in die vorm van die sirkel. Boshoff se Druïdemasker is veel meer as net ‘n kunstenaarspersona. Ek interpreteer die Druïde ook as verwysend na ‘n spesifieke soort ordeningsbeginsel. Die Druïde (wat hierbo in die vorige hoofstuk behandel is) se belangstellings, sienings en filosofieë bepaal sy samestelling van kennisordes en die ontketening van kennissamehange. Die Druïde is ‘n nuuskierige en obsessiewe versamelaar wat verskeie objekte en kennis vanuit uiteenlopende dissiplines en velde versamel en orden. *Druid’s Keyboard* sowel as *Annuloid* (1993-94) is geïnspireer deur die megalitiese steensirkels (Figuur 20 en 21) wat Boshoff tydens 1993 in Brittanje bestudeer het. Dit is tydens hierdie besoek dat Boshoff druïdiese aktiwiteite begin uitvoer het. Tydens hierdie besoek het Boshoff ‘n verskeidenheid van klipkringe besoek. Hy het vooraf besluit dat hy elke dag plante en stokkies rondom hierdie klipkringe sou versamel soos ‘n druïde van ouds. Hierdie plante en stokkies sou hy in klein bondeltjies vasbind en aan die einde van elke dag sou hy oor ‘n versameling van druïdiese plantmateriaal beskik. Tydens sy besoeke aan hierdie klipkringe het hy elke oggend om drie-uur opgestaan en rondom die klipkringe gehardloop en gestap opsoek na plantmateriaal om te versamel (Boshoff 2007:21).

Deur hierdie aktiwiteite het hy hom ingeleef/ingedink/voorgestel hoe druïdes gewerk het. Hierdie werksmetode is ooreenstemmend met Boshoff as kunstenaar se werksmetode. Die *Big Druid* “hardloop” van een veld van kennis na ‘n ander veld van kennis. Deurentyd versamel hy stukkie kennis vanuit al hierdie velde wat hy saamgroepeer in samehange in sy kunswerke of die Argief. Aan die einde van sy 15 dae besoek in Brittanje het hy 15 bondeltjies gehad. Hierdie bondeltjies, vergelykbaar met die bondeltjies splinters in *Broken Garden*, is gebruik in *Annuloid*, ‘n sirkelvormige kunswerk wat die klipkringe van die druïdes oproep net soos *Druid’s Keyboard* ook na hierdie megalitiese steensirkels van die druïdes verwys. Volgens Boshoff (2007:21) was hierdie klipkringe as instrumente gebruik deur die druïdes om te bepaal wanneer hulle moes plant en oes. Die funksie van hierdie klipkringe is soortgelyk aan die funksie van rekenaars: om te funksioneer as instrumente wat die geheue bewaar. Vanuit hierdie beskrywing van die megalitiese steensirkels en hulle moontlike verbintenis met landbou sowel as die beskrywing van *Druid’s Keyboard* is dit duidelik dat hierdie steensirkels verbintnisse het met verskeie kultuurtegnieke.

## 2.1 Kultuurtegnieke ter sprake in *Druid's Keyboard*



**Figuur 22: Tullio Pericoli, *Robinson e gli atrezzi* (1984)**

Om sodoende uit te brei op Boshoff se belangstelling in gereedskap en die kultuurtegnieke ter sprake in *Druid's Keyboard* tref ek vergelykings tussen Boshoff en die voorstelling van Robinson Crusoe (Figuur 22). In hierdie voorstelling neem die betragter vir Crusoe waar, waar hy alleen en gestrand op 'n eiland lê. Crusoe word peinsend uitgebeeld, sy oë is toe en sy regterhand is na sy kop gelig, 'n teken van inspanning en konsentrasie. Hierdie inspanning en konsentrasie is noodsaaklik om die verskeidenheid gereedskap en instrumente wat hy benodig vir sy ontsnapping vanaf die eiland, op te droom en word uitgebeeld in 'n wolk van instrumente en gereedskap agter Crusoe. Hierdie denkbeeldige wolk van gereedskap van Crusoe is vergelykbaar met Boshoff se "gedagtetuin", 'n verbeeldingswêreld wat hom assisteer in die oplos van konseptuele, filosofiese en kunstige kwessies en wat doelbewus deur hom in stand gehou word met mnemotegniese vaardighede. Dit is egter slegs die twintigste-eeuse illustrasie van Crusoe wat vergelykbaar is met Boshoff omdat Robinson Crusoe, die literêre karakter, en sy assosiasies met die Britse Ryk, kulturele imperialisme en kolonialisme vyandig staan teenoor die Druide se kennis- en kultuurideale. Met elke kunswerk wat Boshoff maak dink hy ernstig na oor watter gereedskap hy gaan gebruik vir die skep van 'n kunswerk, soortgelyk aan die voorstelling van Crusoe (Figuur 22) waarin hy vir sy ontsnapping die verskeie stukke gereedskap oorweeg wat hy sal benodig. Boshoff het ook 'n besondere belangstelling in gereedskap en instrumente en die skêre, sae, byle en meetinstrumente waarneembaar in die voorstelling van Crusoe kan ook in Boshoff se versamelings van gereedskap en instrumente in sy huis in Kensington gevind word (Figure 23 en 24). Ek interpreteer die omgang met hierdie instrumente of gereedskap as kultuurtegniese aktiwiteite wat 'n bepaalde vorm van nie-wetenskaplike ervaringgebaseerde kennis is wat met Boshoff se kunswerke en Argief vervleg is.



**Figuur 23: Meetinstrumente gemonteer teen 'n muur in Boshoff se huis (2016) gefotografeer deur Josef van Wyk**



**Figuur 24: Sae in 'n kabinetlaai in Boshoff se huis (2016) gefotografeer deur Josef van Wyk**

Volgens Krämer & Bredekamp (2003:11) is kultuur vir te lank geïnterpreteer en verstaan in die konteks van skrif en geletterdheid. Hierdie oorheersende opvatting van kultuur as teks dra daartoe by dat die kultuurwêreld verander word in 'n diskursiewe wêreld van tekens en dra sodoende by tot 'n groter skeiding tussen die natuur- en geesteswetenskappe en tussen teorie en praktyk. In hulle bespreking van die begrip "kultuur" verwys Krämer & Bredekamp na die oorsprong van die begrip wat oorspronklik verwys het na die bewerking van 'n stuk grond (*cultura agri*) en na die omsien van 'n tuin (*cultura horti*). Kultuur is die mens se omgang met en die kultivering van die sake en objekte waarmee ons lewe. Dit het 'n noue verbintenis met tegnieke, rituele, praktyke en vaardighede.

Die instrumente uitgebeeld in Figure 22, 23 en 24 en Boshoff se gebruik van hierdie of soortgelyke instrumente in die skep van kunswerke gaan gepaard met bepaalde tegnieke, prosedures, praktyke en vaardighede. Die persoon wat hierdie instrumente gebruik moet oor die nodige kennis beskik om hierdie instrumente korrek te gebruik en ten volle te benut. Boshoff se fyn vakmanskap in werke soos *Druid's Keyboard* waar "steentjies" uit hout gekerf is, getuig dat hy oor hierdie besondere kennis beskik wat in verband gebring kan word met meesterskap of met Dufrenne (1980:167) se "tinkering" wat Dufrenne beskryf as die hand van tegniek, 'n vriendskap met gereedskap wat die liggaam verleng.

Hierdie unieke handvaardigheidskennis, wat bydra tot die gebruik en maak van objekte waarmee Boshoff die wêreld ondersoek, word in Boshoff se kunswerke vervleg met konseptuele en filosofiese kennis. Hierdie handvaardigheidskennis stel Boshoff in staat om sy konseptuele en filosofiese idees en gedagtes te vergestalt. Kultuurtegnieke dra dus by tot die versinliking van gedagtes, m.a.w. die kognitiewe bly nie toegesluit in die onsigbare binnekant van die gedagtetuin van 'n individu nie, maar vind uiting in die mens se handtastelike omgang met objekte en simboliese en tegniese artefakte (Krämer & Bredekamp 2003:18). In Boshoff se oeuvre is verskeie kultuurtegnieke ter sprake, waaronder skrynwerk en skrif seker die eerste opval. *Druid's Keyboard* verwys na beide hierdie kultuurtegnieke, want dit is 'n werk gemaak van hout en dit is 'n sleutelbord wat verwys na skrif, maar wat terselfdertyd teruggryp na prehistoriese kulture, wat nie oor skrif beskik het nie. In hierdie konteks verwys dit ook na die mantiek (behorend tot divinasie en profesie) as 'n pre-skriftelike vorm van uitleg, wat ook interpreteerbaar is as 'n kultuurtegniek en waarskynlik die vernaamste kultuurtegniek is by Boshoff. Die "steentjies" georden in 'n sirkel verwys dus nie slegs na letters en syfers en sodoende skrif nie, dit bied ook 'n raamwerk of ruimte vir toevalspele en simpatiese *correspondances*.

Boshoff is alombekend vir sy skrifwerke en sy geskrifte en hy het selfs al 'n kunswerk gemaak wat verwys na die ontstaan van 'n spesifieke skryfwyse wat geïnspireer is in antieke Griekeland deur 'n kultuurtegniek – die ploeg van 'n stuk land. Dié kunswerk is *Boustrophedon* (2008). *Druid's Keyboard* verwys ook na antieke kultuurtegnieke deurdat dit megalitiese swerfsteensirkels oproep wat gefunksioneer het as kalenders en gebruik is in die landbou. Hierdie steensirkels en *Druid's Keyboard* verwys ook na telsisteme (die "klippe" van *Druid's Keyboard* kan gebruik word om te tel of berekeninge te maak), 'n ander kultuurtegniek. Macho (2003) argumenteer dat steensirkels en soortgelyke instrumente gebruik is om te tel sonder dat daar 'n begrip vir getalle bestaan het. Met hierdie steensirkels het mense gepoog om siklusse te noteer (merke waarmee gereelde gebeure vasgelê is) en het dit gefunksioneer as kalenders. Hierdie klipkringe is daarom rekenkundig van aard.

Die sirkel in *Druid's Keyboard* is 'n geometriese vorm wat herhaaldelik in die werk van Boshoff voorkom, bv. *Annuloid* (1994), *Discus* (1995), *Kring van kennis* (2000) [spiraal], *Cavafi's circle* (2009), *Dwelling* (2009), *Noli turbare circulos meos* (2009), *Silent Game* (2009), *Pi* (2009), *Wind Rose* (2010), *Circle* (2011), *Druid's Keyboard II* (2013) en *Forceps delivery* (2016). Sommige van hierdie werke (*Noli turbare circulos meos* en *Pi*) dui moontlik op 'n wiskundige belangstelling. Die sirkel dui ook dat Boshoff gewortel is in Afrika-denke (sien bv. *Silent Game* (2009)) en dit dien as 'n kulturele uitdrukking daarvan (Boshoff, 2011).



Versameling is 'n ander kultuurtegniek ter sprake in Boshoff se oeuvre, asook in sy Argief. Brüning (2003) verwys na 'n proses van versameling wat uit drie gedeeltes bestaan: versameling (die *Aneignung* in die sin van besitname, toeëiening en bewaring van dit wat versamel word), ordening (die identifikasie (uitkenning) en voorbereiding van dit wat versamel is en om daarvoor 'n plek te vind in 'n sisteem – om daaraan 'n plek tussen ander toe te ken) en die geprojekteerde gestalte van die versameling (dit behels om die hele/wordende/groeiende versameling voor te stel of te verbeeld en om daarin 'n spesifieke karakter te identifiseer). Brüning argumenteer dat hierdie proses ook in die wetenskap van toepassing is en verwys na 'n *forschende Sammlung* of 'n navorsende versameling. In hierdie soort versameling behels die aksie van versameling dat die versamelaar 'n spesifieke vraag stel en die versameling poog om hierdie vraag te beantwoord. Die ordening bestaan daaruit om 'n bepaalde struktuur te vind, soos bv. 'n boomstruktuur, om 'n argument te voer wat hierdie vraag kan beantwoord. Hierdie proses is identifiseerbaar in die Willem Boshoff Argief en ek vermoed dat die Argief beskryf kan word as 'n *forschende Sammlung* waarby mantiese of divinatoriese elemente betrek word. Die vraag wat Boshoff deur sy Argief stel is: hoe kan ek my belangstellings vaslê om daarin deur divinasie verbande te lê en ordes van die onbekende te ontdek? Dit wat Boshoff versamel orden hy in lêers in sy Argief. Hierdie lêerordening is egter 'n resultaat van die digitale programmatuur van die rekenaar wat gebaseer is op dokumentasie of geskifte, d.w.s. die diskursiewe kultuur ter sprake in die Argief moet op 'n intense manier bemeester word om dit met behulp van toeval te bowe te gaan. Vanuit hierdie divinatoriese deurvorsing of divinatoriese navorsing skep Boshoff kunswerke waarin hy sy verskeie belangstellings vervleg. Die gestalte wat die versamelaar aanneem is die Druïde, die *persona* van Boshoff, die *persona* wat hy geskep het waardeur hy al sy belangstellings verenig in 'n enigmaties-, raaiselagtig-samehangende dog verborge geheel.

## **2.2 Divinasie en die dekolonisasie van kennis**

Die sirkel in *Druid's Keyboard* bied 'n ruimte of speelgrond vir 'n herhaalde ritueel of 'n plek vir die Druïde om divinasie en *Weissagung*/orakelspreuke te beoefen. Hy kan selfs die sleutelbord, die houtklippe, soos dolosse gebruik. Die Druïde beoefen gereeld divinasie. Werke soos *Index of (B)reachings* (2000) en *Big Druid in his cubicle* (2009) spreek van Boshoff se belangstelling in divinasie en van sy beoefening daarvan. Hierby kan Boshoff se fassinasië met toeval en sy bewondering van en sy vereenselwiging met die Dadaïste ook bygevoeg word. Boshoff het ook al 'n lesing in Basel aangebied oor die Dadaïsme nadat 'n besoeker aan *Big Druid in his Cubicle* (2009), professor Therese Steffen, hom gevra het om die Universiteit van Basel te besoek. *Druid's Keyboard II* (2013), *Time Matter Chance, Prayer Gamble* (2010), *Homage to Kurt Schwitters* (2013) en *Quixotic*

*upset* (2017) is almal werke waarin Boshoff gewikkel is met toevalspele of verwysing maak na die toeval d.m.v. dobbelstene of sy assosiasie en bewondering vir die Dadaïste bevestig. Sy speelgoedeend Lucky speel 'n beduidende rol in sy beoefening van divinasie in sy toevalspele, asook die plastiekeiers wat die eend lê, die letter A, 'n karretjie en 'n blonde kaal poppie. Deur divinasie en die toeval wat daarmee gepaardgaan orden Boshoff sy gedagtes en ontdek hy onderliggende samehange in sy Argief en ordes wat gestalte vind in sy kunswerke. Tedlock (2010:11) argumenteer dat alle mense van alle tye en in alle plekke divinasie beoefen het om die onbekende te ondersoek, om te help met die neem van besluite, om probleme op te los en om siektes te diagnoseer. Verskeie metodes van divinasie kan beskryf word as induktief, intuïtief en vertolkend/verklarend. Die induktiewe metodes van divinasie is al verskeie kere vergelyk met Westerse wetenskaplike tegnieke (Tedlock 2001:189-191). In Suid-Afrika bestaan daar onder die Zoeloes volgens 'n sangoma genaamd Sikhumbana (Kohler 1941:28) drie hoof metodes van divinasie nl. divinasie d.m.v. geeste, divinasie met bene en divinasie met die kop. Divinasie d.m.v. geeste kan gekarakteriseer word as 'n intuïtiewe vorm van divinasie, divinasie met bene kan gekarakteriseer word as 'n induktiewe proses waar die verwantskappe tussen die bene ontleed word en divinasie met die kop behels 'n vertolkende/verklarende benadering waar die waarsêer tasbare objekte of natuurlike gebeure ontleed (Tedlock 2001:193).

By Boshoff is die laaste twee vorms van divinasie veral ter sprake. Boshoff beoefen divinasie wanneer hy gekonfronteer word met meestal onoplosbare lewensprobleme, hetsy persoonlik of maatskaplik. Deur divinasie lewer hy "orakelspreuke" of raaiselagtige gestaltes wat dien as aanleiding/uitnodiging/raaisel tot nadenke voordat bepaalde besluite geneem word. Die Argief huisves 'n divinatoriese woordeboek geskryf deur Boshoff, sowel as al sy navorsing oor divinasie. Deur gedifferensieerde kennis in sy Argief te groepeer, waarby Boshoff ou vorme van kennis en kultuurtegnieke wat met divinasie gepaardgaan ook betrek, probeer hy om onregmatige, oneerlike en ongeldige denk- en sosiaal en polities- gevestigde hiërargiese ordeninge af te breek en beklemtoon hy die belang van inheemse kennissisteme (*Indigenous knowledge systems*) in hierdie kontekste.<sup>18</sup> Boshoff se Argief kan daarom moontlik beskryf word as 'n dekolonialiserende argief, wat reageer en ditself opstel teen die Rasionalisme en sciëntisme se kolonialisering van menslike denke en gedifferensieerde denkwyses. Eerstens omdat die ordeningsbeginsel wat daarin heers, die Druïde, volgens Boshoff gewortel is in Afrika en ooreenkomste toon met die Suid-Afrikaanse sangomas en nyangas en tweedens omdat dit stry teen bepaalde Eurosentriese hiërargieë en alternatiewe daarvoor bied.

---

<sup>18</sup> Sien aanhangsel A "Change of mind in South African arts education. Hierophants, mattoids and ecdysiasts" vir Boshoff se visie vir kuns onderrig in Suid-Afrika.



**Figuur 25: Willem Boshoff, Installasieskoot van *Index of (B)reachings* (2000)**

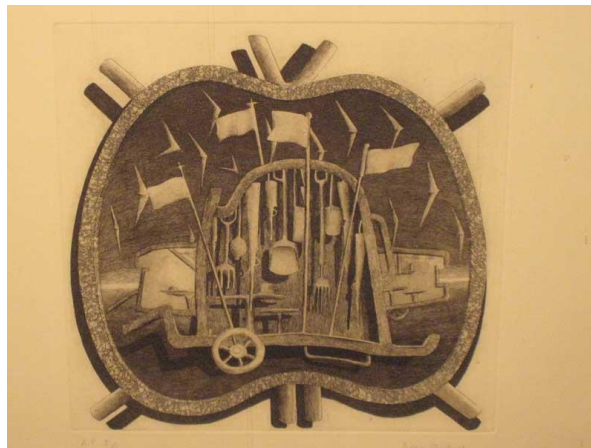
*Index of (B)reachings* (2000) (Figuur 25) reflekteer Boshoff se kennis van divinasie. Dit was 'n uitstalling bestaande uit verskeie materiale en prosesse wat gebruik word deur waarsêers, geneeshere, sjamane, druïdes, babaláwos en sangomas. Die werk verwys na 'n geldige tegnologie waarin toevalspele/toevallige gebeure meditasie en insig ontlok (Boshoff 2008:8). Boshoff (2008:8) beskryf die uitstalling as 'n drie-dimensionele woordeboek waarvan die "bladsye" op die vloer en teen die mure uitgelê is in reghoeke en dat die "lesers" rondloop in 'n "boek". Die uitstalling is saamgestel met miniatuuruitstallings van verskeie divinatoriese praktyke afkomstig uit Europa en Afrika. Volgens Boshoff (2008:10) ervaar mense van Europese afkoms dit toenemend belangrik om na Afrika te kyk om aspekte van hulle Westerse geskiedenis te herontdek. *Index of (B)reachings*, waarin die "(b)reachings" verwys na die pogings van waarsêers om tekens te interpreteer wat nie normaalweg waarneembaar is nie, maar wat ook verwys na 'n oortreding teen of 'n algemene ooreenkoms tussen die rites en samelewings van Europa en Afrika, beklemtoon deur die ondersoek van divinatoriese praktyke die ooreenkomste tussen pre-historiese Europese en Afrika-samelewings. Dit is deur hierdie praktyke dat Boshoff die onderliggende verbande tussen Afrika en Europa belig en voorstel dat ons daarby sal baat om dié bande verder te ondersoek. Hierdie divinatoriese praktyke bied egter ook alternatiewe maniere om kuns en musiek te interpreteer of dit beklemtoon eerder die mantiese aspek van hermeneutiek. Friedrich Schleiermacher beklemtoon ook hierdie mantiese aspek van die hermeneutiek deur te argumenteer dat die hermeneutiek komparatiewe en divinatoriese metodes behels. In *Die Weihnachtsfeier: ein Gespräch* (1806) beskryf hy hierdie metodes aan die hand van 'n groep mans en vrouens wat nadat hulle 'n Kersdiens bygewoon het terugkeer huis toe. Die mans en die vrouens gesels oor die geboorte van Christus en elke groep vier dit op hulle eie wyse (Thiselton 2009:156).

Die mans bespreek die konseptuele kwessies rondom die inkarnasie. Hulle “manlike” beginsel is die van vergelyking en analise. Die vrouens sing lofgesange tot Jesus wat hulle op ’n intuïtiewe en onmiddellike wyse ken. Schleiermacher argumenteer dat die vroulike, divinatoriese beginsel en die manlike beginsel van analise en vergelyking mekaar komplementeer en dat albei nodig is vir die hermeneutiek, maar dat die “vroulike” beginsel dikwels afgeskeep word (Thiselton 2009:156). Hierdie mantiese aspek is nou verbind met die begin van enige interpretasie en om Schleiermacher se konsep van divinasie te verstaan help dit om die Franse *deviner* (om te raai, vermoed, veronderstel, gis) eerder as die Latynse *divinus* (profeties, vanaf ’n god) in gedagte te hou wanneer hy verwys na divinasie (Foster n.d.: 9).

In sy divinatoriese woordeboek *Index of (B)reachings* (2000) beklemtoon Boshoff ook die divinatoriese metode ter sprake in interpretasie. Volgens Boshoff (2008:8) benodig Kunshistorici en –kritici goed ontwikkelde vaardighede om kunstige voorwerpe te interpreteer op ’n betekenisvolle wyse. Hulle ondersoek grafiese elemente soos lyn, vorm, tekstuur, lig en kleur. Soortgelyk aan kunshistorici moet waarsêers ook oor goed ontwikkelde vaardighede beskik om soortgelyke elemente soos lyn, vorm, tekstuur, lig en kleur in hulle divinatoriese materiaal te interpreteer. Die waarsêer se visuele materiaal is egter eerder in ’n sirkelagtige formaat georden (soortgelyk aan *Druid’s Keyboard*) i.p.v. die meestal reghoekige formaat van skilderye en tekeninge en boeke. Hierdie beklemtoning van die mantiese aspekte van die hermeneutiek, waartoe kunshistorici hulleself wend in hulle interpretasie en uitleg van kunswerke, suggereer dat die Eurosentriese dissipline van kunsgeskiedenis tot ’n mate gedekolonialiseer kan word indien kunshistorici hulleself in hulle interpretasies meer gereeld wend tot divinatoriese metodes en veral tot divinatoriese metodes wat verband hou met Afrika en die inheemse kennis sisteme hier.

Boshoff se Argief en kunswerke kan dien as ’n katalisator vir dekolonialisering van kunsgeskiedenis en kan daardeur verdere kennissamehange ontketen tussen Europese en inheemse kennis. Die gebruik van divinatoriese metodes in beeldhermeneutiek is nie so verregaande soos wat dit mag klink nie. In sy bespreking van die konjektuurmodel noem Carlo Ginzburg (1980:13) dat divinasie ’n gedetailleerde ondersoek van die werklikheid verg, met die doel om die spore van gebeure wat die waarnemer nie direk kan ervaar nie, te ontbloot. Voorbeelde is die ondersoek en interpretasie van die ingewande van diere, druppels olie op water, sterre en onwillekeurige bewegings. Ginzburg (1980:13) onderskei tussen drie intellektuele fases in die interpretasie van tekens in die divinatoriese proses nl. ontleding, vergelyking en klassifikasie. Hierdie drie intellektuele fases in die interpretasie van tekens in mantiek/waarsêery is ter sprake in die Argief, waar die Druïde sowel as die gebruikers van die Argief die versamelde *archivalia* ontleed, vergelyk en klassifiseer (Van Wyk, De Villiers–

Human en Van den Berg 2017). Op 'n soortgelyke wyse benader sommige kunshistorici ook die interpretasie van kunswerke. Soos waarsêers vir tekens in die ingewande van diere of in die sterre soek, is sulke kunshistorici ook op soek na “tekens” in kunswerke wat hulle in hul interpretasie van kunswerke sal ontleed, vergelyk en klassifiseer in hul soeke na bepaalde samehange wat vergelykbaar is met Panofsky se drievlakkige model van interpretasie nl. pre-ikonografiese beskrywing, ikonografiese analise en laastens ikonografiese interpretasie (Panofsky 1972:14).



**Figuur 26: Pippa Skotnes, *White Wagons (Plaat VII) (1993)***

Boshoff, die Druïde wat divinasie beoefen, se Argief kan moontlik ook geïnterpreteer word as 'n dolossakkie, soos ek alreeds in die vorige hoofstuk gesuggereer het. In hierdie konteks is dit moontlik om te verwys na 'n ets uit Pippa Skotnes se *White Wagons*-reeks (1993) (Figuur 26) wat die betragter herinner aan 'n dolossakkie. Volgens Godby (1993:15) beeld hierdie ets 'n Khoi San versamelsakkie uit. Die voorkoms daarvan is egter ook vergelykbaar met 'n dolossakkie. “Versamel” in die betrokke sakkie is 'n voortrekkerwa (waarin boere hulle besittings versamel het) gevul met wit vlae en gereedskap soos grawe en tuinvurke vergelykbaar met die gereedskap in Crusoe se verbeeldingswolk (Figuur 22). Dit wat in die Argief versamel is, is Boshoff se “gereedskap” of eerder sy dolosbene. Boshoff gooi hierdie dolosbene en interpreteer dit (sy gebruik van die Argief) en gee sy interpretasie van die dolosbene weer in die vorm van sy kunswerke. Wanneer navorsers die Argief of sy werke benader moet hulle dit op 'n soortgelyke wyse benader. Die lêers versamel en georden in die Argief is die dolosbene wat die Druïde vir ons gegooi het en ons moet dit interpreteer. Deur die interpretasie van die “dolosbene” en die verhoudings daartussen kan ons ook die samehange waarneem wat vir Boshoff sigbaar is. Volgens Boshoff (2008:12) neem die waarsêer die verskeie hoeke en lyne tussen die geposisioneerde objekte waar en maak hy/sy vanuit die verhoudings tussen hierdie waargenome posisies sekere konklusies. Hierdie gedeelte van die interpretasie is vir Boshoff empiries van aard en vind plaas in die linker-breinlob.

Na aanleiding van hierdie interpretasie wat fokus op die waarneembare objekte en die verhoudings daartussen bekom die persoon dramatiese insigte en ervaar die waarsêer 'n *eureka* oomblik wat die inligting verskuif na die regter-breinlob (Boshoff 2008:12). In die regter-breinlob bekom die waarneembare verhoudings 'n nuwe, kompleksere betekenis in 'n alternatiewe konteks. Hierdie proses is ook vergelykbaar met die vertel van 'n grap, waar 'n persoon eers aandagtig moet luister na 'n uiteensetting van 'n situasie of verhaal om die grap te verstaan en dan te kan lag. In hierdie proses moet 'n brug dus oorgesteek word om die anderkant te bereik (Boshoff 2008:12). Hierdie proses is vergelykbaar met die sjamaan wat die "anderkant" van die onderwêreld moet bereik d.m.v. rituele.

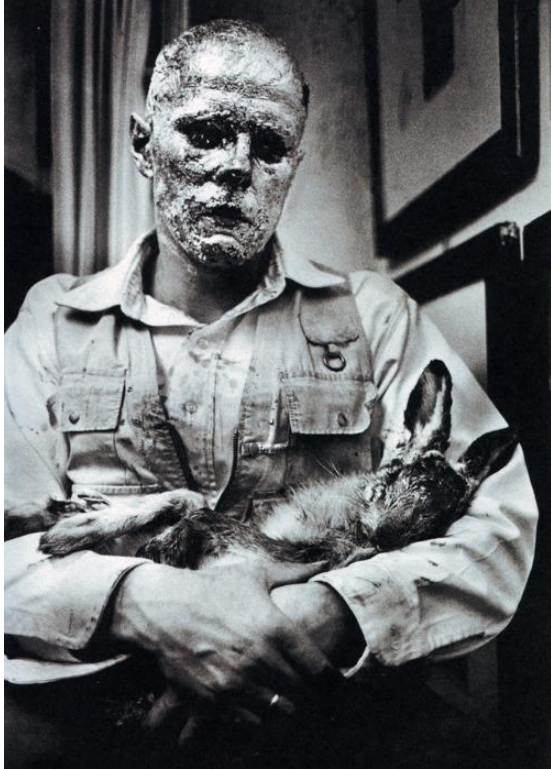
### **2.3 Die Druïde en die Sjamaan: 'n vergelykende ontleding van Willem Boshoff en Joseph Beuys<sup>19</sup>**

Eliade (2004:3-4) definieer 'n sjamaan as 'n towenaar of moetieman (*medicine man*) wat soos 'n geneeskundige mense moet kan genees en wat daarby verskeie wonderwerke moet verrig. Die Sjamaan kan ook beskryf word as 'n priester, digter of mistikus. Sjamane is ook al beskryf as sangers, akteurs, profete en sieners (Flaherty 1988:535). In die hedendaagse kultuur en veral in Noord-Amerika is die woord deur joernaliste geappropriëer om mense soos Michael Jackson, Bob Dylan, John Belushi en Shirley MacLaine te beskryf (Flaherty 1988:520). Joseph Beuys is 'n kunstenaar wat bekend was as 'n sjamaan. Beuys se sjamaan-wording is nou verbind met die verhaal van sy vliegtuig wat tydens die Tweede Wêreldoorlog byna verongeluk het.

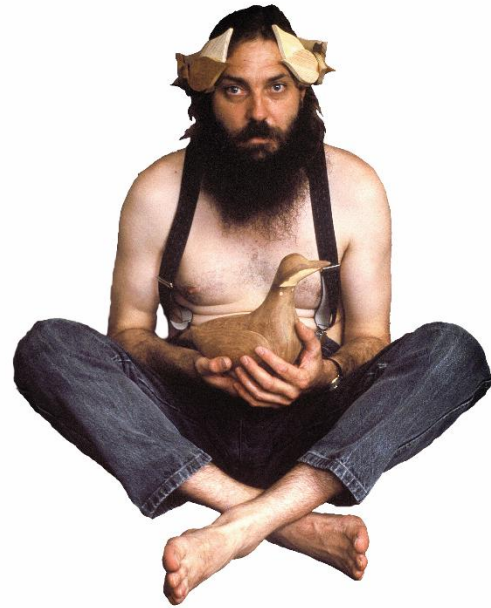
Daar bestaan verskeie weergawes van hoe Beuys se lewe gered is nadat sy vliegtuig geval het. Beuys vertel dat 'n nomadegroep van Tartare hom gevind het in die sneeu en hom in vilt en vet toegedraai het en sodoende sy lewe gered het. Hierdie verhaal van Beuys is egter 'n fiksie. Daar is rekords gevind dat Beuys na sy ongeluk in 'n hospitaal opgeneem is en daarin genees is. Beuys het egter deur sy lewe volgehou dat die verhaal van die Tartare wat hom gevind het waar is. Dit is Beuys se nabye doodservaring wat aanleiding gegee het tot sy sjamaan-wording (Wolf 2000:927-928). Taylor (2012:25) verwys in hierdie verband na die individu wat eers lyding en 'n nabye doodservaring moet beleef voordat hy opstanding en hergeboorte kan ervaar. Die persoon wat hierdie proses ondergaan, word getransformeer. In sy *Aktionen* het hy dikwels verskyn as geneesheer en sjamaan. In werke soos *I like America, and America likes me* (1974) en *How to explain pictures to a dead hare* (1965) (Figuur 27) is dit veral duidelik en is Beuys se voorkoms vergelykbaar met die van 'n priester of geneesheer.

---

<sup>19</sup> Sommige van die ooreenkomste tussen Boshoff en Beuys, of eerder die invloed wat Beuys op Boshoff gehad het, veral i.t.v. 'n "sosiale verantwoordelikheid", is al deur ander ondersoek, bv. Swanepoel (2011) en Vladislavic (2005). Hierdie ontleding bied egter 'n alternatiewe blik op die ooreenkomste tussen Boshoff en Beuys deur die kunstenaars se persona's van die Druïde en die Sjamaan en die konsepte wat daarmee gepaardgaan te ondersoek in die breër konteks van hulle multi-dissiplinêre projekte.



**Figuur 27: Joseph Beuys, *How to explain pictures to a dead hare* (1965)**



**Figuur 28: Fotograaf onbekend, *Willem Boshoff as Druide* (geen datum)**

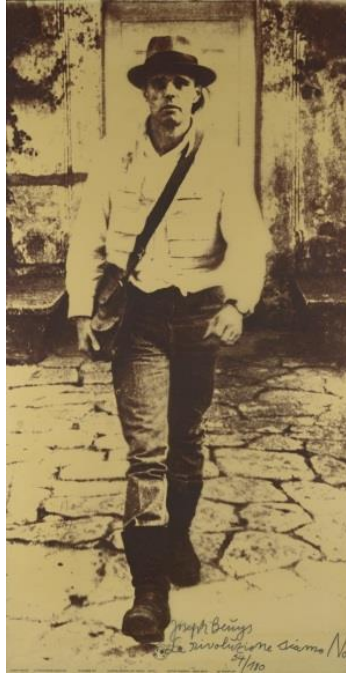
Beuys se sjamaan-wording belig 'n betekenisvolle aspek van Boshoff se Druide-wording. Soos Beuys moes Boshoff ook 'n proses van lyding ondergaan voordat hy die Druide kon word. Boshoff het tydens die vroeë 2000s ou deure afgeskuur en het tydens die proses nie 'n masker gedra nie. Die verf van die deure het lood bevat wat hy ingeasem het en dit het gelei tot ernstige loodvergiftiging. In die hospitaal het Boshoff besef dat sy ampse ontmoeting met die dood beteken dat hy 'n sjamaan, sangoma of *nyanga* kan wees, figure wat deur 'n proses van lyding moet gaan voordat hulle getransformeer kan word. Hy het egter tot die gevolgtrekking gekom dat hy eerder 'n soort druide is, omdat die druïdes meer ooreenstem met sy eie belangstellings. Hierdie ervaring van Boshoff, sy nabye doodservaring, het dus 'n reuse-impak op sy kunstenaarskap gehad (soortgelyk aan Beuys) omdat dit aanleiding gegee het tot die ontstaan van die persona van die Druide (Figuur 28).

Beuys se sjamaan en Boshoff se Druïde is rolfigure wat die noodsaak beklemtoon om op uiteenlopende wyses te dink, bestaande prioriteite te heroorweeg en op nuwe maniere met materiale te werk. Hulle stel hulleself op teenoor boosheid, 'n onvermybare aanwesigheid in die werklikheid sedert die Sondeval en die eet van die vrug van die boom van kennis van goed en kwaad, wat materieel en geestelik manifesteer in menslike handeling en stelsels. Dit is die vyand waarteen Boshoff as Druïde en Beuys as sjamaan veg.

Dit is veral in die universiteitskonteks waarbinne hulle gewerk het dat hulle van belang is. Beide Boshoff en Beuys is en was dosente aan universiteite of tersiêre inrigtings en het as voorbeelde 'n beduidende rol gespeel in kuns onderrig. Soos wat Boshoff se Argief alternatiewe kennisordes open, alternatiewe kennisvorms ondersoek en ontplooi en daardeur bepaalde hiërargieë bevraagteken, het Beuys verskeie optogte gelei en lesings gegee wat ook bepaalde norme bevraagteken en ondermyn het. Vir Beuys was sy verskyning as sjamaan veral belangrik by universiteite, in vryheidsruimtes waarin daar rasioneel geargumenteer is, omdat dit vir hom noodsaaklik was dat 'n tipe towenaar verskyn om die rasionaliteit omver te werp. Vergelykbaar hiermee is die Druïde se teenwoordigheid op kampus wat aanleiding gee tot die heroorweging van dissiplinêre grense (Flaherty 1988:522).

Volgens Flaherty (1988:520) beskik sjamane oor die vermoë om in tale of stemme te praat en kan hulle genesende handeoplegging beoefen. Hulle weet ook wanneer en hoe om musiek, dans en kostuums te ontplooi. Vanuit hierdie beskrywing lyk dit asof Boshoff ook as 'n sjamaan beskryf kan word. Hy praat in tale (die woordeboeke wat hy skryf van obskure woorde) en speel musiek tydens sy praatjies. Hy dra ook soos Beuys 'n baie kenmerkende kostuum wat hom maklik identifiseerbaar maak as die Druïde. Eliade (2004:147) beklemtoon die belangrikheid van die sjamaan se kostuum. Dit ontbloot iets van sjamanisme op dieselfde wyse as wat sjamanistiese mites en tegnieke aspekte van sjamane belig. Slegs deur sy kostuum aan te trek beweeg die sjamaan vanaf die aardse en is hy gereed om kontak met die spirituele wêreld te maak. Boshoff en Beuys se kleredrag kan ook in hierdie konteks verstaan word: hulle kleredrag is belangrik en verklap iets van hulle kunstenaarswese. Dit is ook wanneer hulle hulle bepaalde kleredrag aantrek dat hulle te werk gaan en kuns skep.





**Figuur 29: Joseph Beuys, *La Rivoluzione Siamo Noi* (1972)**

Beuys is uitgeken aan sy blou denimbreek wat in sy stapstewels ingedruk was, sy onderbaadjie (soortgelyk aan die baadjies gedra deur vegvlieëners tydens die Tweede Wêreldoorlog) met verskeie sakke wat hy bo-oor 'n wit hemp met 'n oop kraag gedra het en laastens sy vilt hoed (sien Figure 27, 29 en 30). Hierdie hoed dra Beuys a.g.v. gesondheidsredes sedert die laat 1950s na 'n lang tydperk van siekte en depressie (Goblewski 1993:39). Volgens Goblewski (1993:39) is hierdie kleredrag nie die kostuum van 'n akteur of 'n kunstige masker nie, maar is dit eerder deel van Beuys se persoonlike en kunstenaarsidentiteit. Beuys het nie slegs in die publiek in hierdie kleredrag verskyn nie, maar ook in sy privaatlewe, dit was soos 'n tweede vel vir hom en het oor verskeie betekenis beskik. Met sy onderbaadjie het Beuys homself daargestel as 'n vegter en akteur, as 'n kunstenaar van aksie wat altyd vir iets geveg het, maar omtrent nooit teen iets geveg het nie (Goblewski 1993:41).

Sy stewels bestempel hom as *Wanderer* deur die wêreld (Goblewski 1993:47) en sy hoed dien as 'n magsimbool. Dit beskerm die vryheid van sy gedagtes en dit spaar die energie wat benodig word vir die kreatiewe proses wat plaasvind in sy kop (Goblewski 1993:45). Taylor (2012:24) beskryf ook die belang wat 'n kopstuk of hoed vir die sjamaan gehad as 'n teken van sy krag en noem dat 'n sjamaan, soortgelyk aan Beuys, nooit sonder 'n hoed verskyn nie. Goblewski (1993:48) argumenteer dat Beuys se kleredrag dien as 'n selfportret en dat dit dui op Beuys as 'n nomadiese skaapwagter, 'n anargistiese *Cowboy*, 'n onskuldige vegter, 'n vrye vlieëner en laastens die versorgde *Dandy*. Kuns en lewe is tot een vervleg in Beuys se kostuum (Goblewski 1993:60).

Boshoff se kleredrag kan op 'n soortgelyke wyse as Beuys s'n geïnterpreteer word. Boshoff het soos Beuys 'n kenmerkende voorkoms wat ook byna soos 'n tweede vel is. Die Druïde se baard en hare is lank, hy dra meestal grys en beige hemde, swart of donkergroen Crocs (hy dra hierdie skoene vir gesondheidsredes), beige onderbaadjies en khaki langbroeke. Hierdie kleredrag van Boshoff kan as 'n portret van die kunstenaar geïnterpreteer word. Dit stel die Druïde daar (soos die sjamaan het die Druïde dus ook 'n spesifieke kostuum), verwys na die loodvergiftiging wat hy ervaar het wat die senuwees in sy voete beskadig het en veroorsaak dat sy voete oorverhit en blase ontwikkel indien hy nie Crocs dra nie en dit is ook praktiese klere vir hom as kunstenaar bv. die onderbaadjie met die verskeie sakke daarvan waarin Boshoff potlode en ander klein instrumente dra wanneer hy kunswerke maak. Kuns en lewe is ook tot een vervleg in Boshoff se kostuum. In kontras hiermee is 'n kunstenaar soos Steven Cohen wie se alledaagse kleredrag wêreld verwyder is van die kostuums wat hy dra vir sy performances. Waar kunstenaars soos Boshoff en Beuys vir hulle performances verskyn in hulle alledaagse kleredrag, verskyn Cohen in uitstapattige kostuums bestaande uit tutu's, dramatiese kopstukke, seksspeelgoed, hoëhakskoene en teatrale grimering. Hierby inkorporeer hy dikwels ook taksidermiese trofees. By 'n kunstenaar soos Cohen bestaan daar dus 'n onderskeid tussen sy alledaagse voorkoms en sy voorkoms in performances wat nie aanwesig is by Boshoff en Beuys nie. In Figuur 28 is Boshoff voorgestel as die Druïde, maar sonder sy ikoniese kleredrag. Sy bolyf en voete is kaal, hy dra 'n denimbreek en kruisbande, in sy hande hou hy 'n houteend vas en op sy kop dra hy 'n hout lourier krans, 'n objek wat deel vorm van die *Blind Alphabet* reeks. Hierdie foto dien as 'n portret van die kunstenaar as die Druïde en is vergelykbaar met die ikoniese foto van Beuys geneem tydens sy *Aktion: How to explain pictures to a dead hare* (1965) (Figuur 27).

Vir hierdie *Aktion* het Beuys in 'n vertrek verskyn wat gesluit was vir die publiek, maar waarin hy sigbaar was deur 'n venster. Sy kop is bedek met heuning en goudblad en yster en vilt is aan sy voete vasgemaak. Soos hy deur die vertrek stap fluister hy saggies vir die dooie haas in sy arms (Taylor 2012:26). Volgens Adams (1992:31) is die haas Beuys se embleem, sy alter ego, en het Beuys dit geassosieer met geboorte, vrouens, menstruasie en vrugbaarheid. Die haas grawe gate in materie en verteenwoordig die materialistiese denkwyses van wetenskap wat vervang moet word met lewende, intuïtiewe denkwyses. Hierdie lewende, intuïtiewe denkwyses word daargestel deur die heuning. Die oorsprong van die heuning, die byekorf verteenwoordig sosiale warmte en inklusiewe samewerking wat benodig word vir 'n nie-hiërargiese harmonie tussen mense en die natuurlike wêreld (Adams 1992:30).

Volgens Suquet (1995:154) stel heuning die vloeibaarstelling van gedagtes daar en gee dit 'n vloeibaarheid aan gedagtes om verby die grense van menslike semantiek te beweeg. Deur die heuning word die sintese van wetenskaplike en spirituele kennis gesuggereer. Taylor (2012:26) argumenteer dat die goud en heuning daarom dui op 'n transformasie van die kop, die brein en die gedagtes en dat dit ook verwys na alchemie. Dit is egter nie net die heuning en goud wat alternatiewe denke en 'n vervlegting van kennis suggereer nie. Die haas in Beuys se arms verwys ook hierna. Beuys was bewus van die feit dat die publiek nie bewus was van die mitologiese betekenis van diere nie en dat hierdie mitologiese betekenis meestal uitgestreef het en daarom het hy besluit om in die teenoorgestelde rigting te werk deur die mitologiese betekenis van die haas in sy werk in te sluit om daarop te dui dat hierdie biologiese fenomene na veel meer as net die natuur verwys. Deur die haas en ander diere (perd, takbok, Amerikaanse eland, prêriewolf, jakkals, swaan, bok en by) in sy werk te gebruik wys Beuys die verbintenis uit wat bestaan in die natuur en in die omgewing (Walters 2010:27).<sup>20</sup>

Die foto van Boshoff as Druïde (figuur 28) toon verskeie ooreenkomste met die foto van Beuys (figuur 27). In die foto stel Boshoff homself voor as Druïde soos Beuys homself voorstel as sjamaan. Boshoff hou in sy hand 'n beeld van 'n diere vas, 'n houteend, vergelykbaar met die haas van Beuys. Boshoff dra 'n kopbedekking, 'n lourierkrans, vergelykbaar met Beuys se kopbedekking van goud en heuning. Die lourierkrans op Boshoff se kop is gekerf uit hout en is een van die werke wat deel vorm van sy *Blind Alphabet* reeks. Dit verwys dus na Boshoff se deurlopende projek waarmee hy, soos Beuys, bestaande norme bevraagteken deur kuns te maak vir blindes.

Die lourierkrans is 'n simbool van eer en oorwinning. Op die kop van die Druïde verwys dit egter nie na oorwinning nie (die Druïde is 'n pasifis en die Druïde neem nie deel aan kompetisies nie, die Druïde het nie 'n belangstelling in oorwinning nie), maar eerder na kennis. Op Boshoff se kop interpreteer ek dit as 'n verwysing na die gedagtetuin van Boshoff, of selfs as 'n uitgroei daarvan, waarin verskeie soorte kennis moet floreer en wat die Druïde bewaar en na omsien. Die houteend wat Boshoff vashou is vergelykbaar met Beuys se haas. Soos wat die haas 'n simbool van Beuys is en in sy werk voorkom is die eend 'n simbool van toeval wat in werke soos in *Big Druid in his cubicle* (2009) voorkom. Boshoff het ook 'n plastiek speelgoed wat eiers lê, Lucky, wat hy in divinasie gebruik en sy huis in Kensington is ook gevul met verskeie dekoratiewe eende. Volgens Boshoff (2016) is eende in die verlede beskou as geraasmakers en moeilikheidsmakers.

---

<sup>20</sup> Sien Taylor (2012) vir 'n bespreking van die rol van diere in sjamanisme.

Hy identifiseer daarom met eende en het die eend as sy simbool aangeneem omdat hy homself beskou as 'n "moelikheidmaker", as iemand wat die sisteem omver gooi of iemand wat aanvaarde norme bevraagteken en alternatiewe bied. Dit is deur Boshoff se toevalspele, waarvan die eend 'n onderdeel en verteenwoordiger is, dat hy toevallige verbintenisse ontdek, hiermee gepaard gaan Boshoff se beoefening van waarsêery waardeur Boshoff die onderliggende verhoudings tussen uiteenlopende objekte ondersoek. Die middel van die sirkel in *Druid's Keyboard* (Figure 18 en 19) is 'n ruimte wat spreek van samehange. Op 'n oppervlakkige wyse kan verbintenisse tussen die "steentjies" geskep word, maar dit is in hierdie ruimte waarin die waarsêer ook konseptuele verbintenisse tussen die betrokke kennisvorms uitwys.

Beuys het vanaf 'n jong ouderdom 'n wetenskaplike belangstelling gehad in die natuur. As 'n jong seun het hy verskeie monsters versamel, georden en vertoon en 'n analitiese belangstelling in plantkunde en dierkunde getoon. Beuys se aanvanklike begeerte om in die natuurwetenskappe te studeer is egter verskuif na die kunste omdat hy ontevrede was met wetenskaplike dissiplines se noue fokus (Adams 1992:26). Beuys ervaar die Westerse wêreld se verhouding met die natuur, met die wêreld en die dinge daarin as gefragmenteerd en onharmonies. Vir Beuys is alles vanuit dieselfde materie geskape m.a.w. alles is verbind met mekaar (plante, diere, die aarde en die mens) en dit is vir hom belangrik dat hierdie verbintenisse nie verlore gaan nie. Kuns het ook vir Beuys 'n beduidende rol om te speel in hierdie proses waarin die bande tussen dinge uitgewys moet word (Suquet 1995:149-150). Walters (2010:40-41) argumenteer dat kuns en wetenskap in Beuys se werk saamsmelt en dat dit dui op Beuys se benadering wat nie heeltemal gebaseer is op rasionalisme en die dissiplinêre grense wat daaraan verbonde is nie. Dit dui op die waarde daarvan om gesprekke te voer oor die mens en die mens se potensiaal binne brêer interdissiplinêre diskoerse.

Bastian (1979:79) verwys na 'n woordlose taal wat ontstaan in die werk van Beuys, stil en irriterend, wat die snaar tussen god en materie, siel en liggaam, plant en dier, sig en sisteem, land en see pluk. Die ruimte wat hierdie taal gevul het in die denke van die wêreld se kulture is egter oorgeneem deur die wetenskap se semantiese skeidings tussen dissiplines, maar Beuys keer terug na 'n taal van die natuur waar mosse groei op die rûe van skaaldiere, plante in die horings van takbokke en iets soos gras op die mens se gesig. Hierdie taal waarna Beuys keer spreek dus van vervlegting. Volgens Beuys is dit belangrik om kuns baie brêer te definieer sodat dit wetenskap en geloof ook insluit (Rose 1993:31). Kunswerke van Beuys soos o.a. *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung* (1982) en *Celtic + ~~~~* (1971) spreek van hierdie brêer definisie van kuns deur verskeie verwysings na wetenskap en geloof te maak.

Die figuur van Jesus Christus speel ook 'n beduidende rol in die werk van Beuys, 'n figuur wat Beuys beskou het as 'n spirituele onderwyser moontlik a.g.v. sy Katolieke opvoeding. Beuys het die lewe en dood van Christus as parallel aan die sjamanistiese ritueel van dood en hergeboorte beskou. In verskeie van Beuys se *Aktionen* en kunswerke kom die herderstaf ook voor as 'n geleier, maar ook as 'n simbool van Christus die Herder. Die figuur van Christus staan dus in 'n sekere sin sentraal in Beuys se werk a.g.v. die verbintenis wat Christus vir Beuys met die sjamane het en omdat Christus geassosieer word met opstanding, wedergeboorte, hernuwing en herlewing, hooftemas in Beuys se werk (Taylor 2012:20,31). Vir Beuys is Christus ook 'n pre-figurasie van die kunstenaar-onderwyser vergelykbaar met die voorstelling van Christus op die sarkofaag van Junius Bassus. Beide Beuys en Boshoff is kunstenaar-onderwysers en die figuur van Christus kan moontlik geïnterpreteer word as hulle voorganger. Beide kunstenaars se lyding en nabye ontmoeting met die dood en hulle "hergeboorte" as respektiewelik sjamaan en druïde is tot 'n mate vergelykbaar met die opstanding. Boshoff se werk bevat soos Beuys s'n verskeie verwysings na die Christelike geloof soos bv. die titel van die reeks werke bespreek in hierdie studie, *Tree of knowledge*, sowel as *Broken Garden* wat verwys na die kruisiging en die tuin van Eden en *Letters to God* wat verwys na die boom van alle kennis.

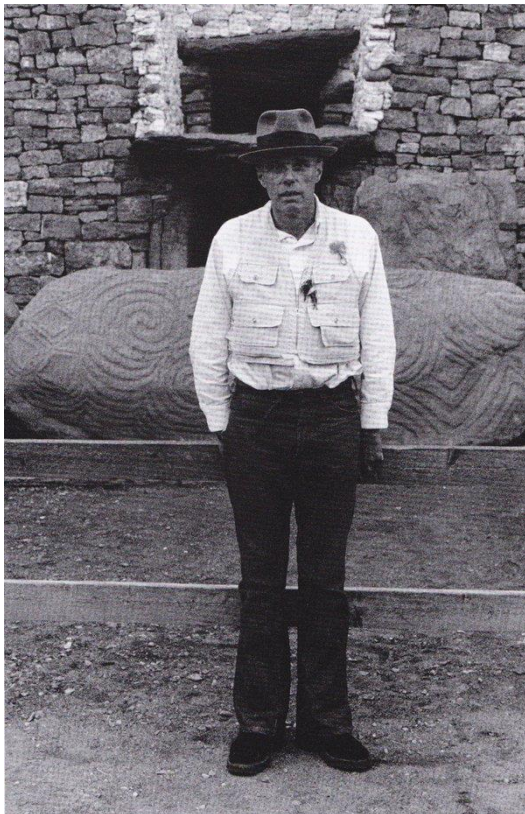
Ander werke met religieuse verwysings sluit in *Reap the Whirlwind* (2015) en *Walking on Water* (2011). Boshoff was selfs 'n straatprediker, maar is vandag ontnugter met die Christelike geloof. Kunswerke soos *Bad Faith Chronicles* (1997), *Jerusalem* (2004), *Crusade* (2011), *Cacoethes Scribendi* (2004) en *Skoob* (2004) dui op hierdie ontnugtering. Hy het egter 'n enorme bewondering vir Christus, wat hy beskou as die enigste ware Christen en vir wie hy ook as 'n soort druïde beskou (Van Wyk en Boshoff 2016). Boshoff se kunswerke spreek dus van 'n breër definisie van kuns waarin daar verskeie religieuse toespelings gemaak word, maar wat ook uiting gee aan Boshoff se belangstelling in plantkunde. 'n Kunstwerk soos *Druid's Keyboard* sinspeel hierop met die gebruik van verskeie spesies hout waaruit die steentjies gekerf is, sowel as die obsessiewe plantkundige navorsing wat met hierdie belangstelling gepaardgaan. Die kunswerke van Boshoff en Beuys tree dus op as kragtige kolke wat 'n uiteenlopende versameling van verwysings na hulle toe aantrek en insuig. Dit is deur hierdie kunstenaars se ritualistiese werkwyses of die ritevorms wat by hulle werk betrek word dat hulle unieke verhoudings tussen die versamelde items skep. Boshoff se kunstwerk *370 Day Project* (1982-1983), sy skryf van woordeboeke, sy beoefening van divinasie en sy daaglikse opdatering van die Argief spreek van 'n geritualiseerde werkwysie en bevat ritualistiese elemente. Beuys se *Aktionen* of performances behels verskeie ritualistiese aspekte soos bv. die opstelling van ruimtes vir *Aktionen* waarin die betrokke plekke op bepaalde wyses voorberei moet word.

Hierby kan Beuys se sjamaan-wording d.m.v. “ritualistiese performance” in werke soos *How to explain pictures to a dead hare* (1965) en *I like America, and America likes me* (1974) ook ingesluit word. Volgens Suquet (1995:153) is dit deur ritueel dat die onsigbare verhoudings en die geheime ooreenkomste tussen dinge ontbloot word. Boshoff en Beuys se rituele of die ritualistiese aard van hulle werk is ’n faktor in hulle ontketening van kennissamehange, want hierdeur ontdek en lê hulle moontlik die ondergrondse verbintnisse tussen uiteenlopende velde van kennis en ervaring uit. Deur ritueel wek Beuys die transformerende beginsel of geesteskrag wat in alle materie onderling vervleg is op en maak hy betragters bewus van die plastisiteit en vormbaarheid van alle dinge. Hierby sluit aan die objekte, die “energieke instrumente” wat Beuys in sommige van sy werke gebruik bv. byle, grawe, pikke en messe wat verwys na die noodsaaklikheid om fisiese en nie-fisiese vorms te sny en oop te breek sodat die potensiaal daarvan vrygelaat kan word (Suquet 1995:153,156). Hierdie begrippe in Beuys se werk verskaf ’n “woordeskat” om Boshoff se projek te verwoord: in die Argief is ’n transformerende beginsel of potensiaal ter sprake, want die gebruiker is bewus van die plastisiteit en vormbaarheid van die grense tussen dissiplines. Die instrumente wat Boshoff versamel (Figure 23 en 24) en gebruik in sy kunswerke ontsluit ook nuwe betekenis. Dit is nie net werktuie wat fisiese kunswerke skep nie, maar instrumente wat ook filosofiese konsepte blootlê. Dit sny deur dissiplinêre vertakings en onderskeide tussen teorie en praktyk, konseptuele en handwerkkennis, en breek dissiplines oop.

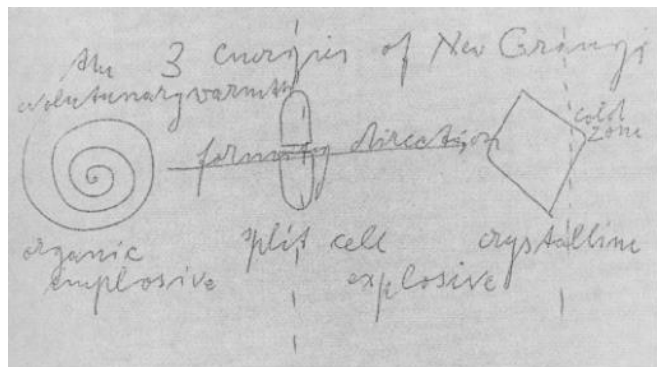
Ritueel is egter nie die enigste wyse waarvolgens kennissamehange uitgewys word nie. Sentraal tot die werk van Beuys is ook die begrippe van energieë en die *Plastiker* (’n begrip wat verwys na ’n beeldhouer wat met ’n meer vormbare, smeerbare materiaal werk soos klei). Tydens ’n besoek aan Ierland was Beuys in die besonder geïnteresseer deur ’n reuse, gekerfde steen voor die graf van konings in New Grange (Figuur 30). Hierdie foto en Beuys se belangstelling in die steen is vergelykbaar met die foto van Boshoff (Figuur 21) voor ’n reuse klip en sy belangstelling in hierdie klipkringe. Hierby kan ook Boshoff se fassinasie met die pre-historiese, anikoniese petrogliewe van Driekopseiland gevoeg word waarvoor Boshoff al navorsing gedoen het en na verwysing maak in die kunswerk *Thinking Stone* (2010).

Beuys het ’n skets (Figuur 31) gemaak van die vorms/simbole wat voorkom op hierdie steen. Hierdie skets verwys na die drie energieë van New Grange. Die drie energieë sluit in: die spiraal of kolk (organiese of implosiewe vorm), die gesplete sel en die diamantvormige, kristalagtige eksplosiewe vorm. Die spiraal en diamant vorms verwys na verskillende stadiums van energie en dui daarop dat die antieke Kelte ’n gesofistikeerde kennis van fisiese en spirituele energieë gehad het. (Walters 2010:25).

Beuys het hierdie energieë geïnterpreteer as die beginsels van sy teorie van beeldhouwerk: die beweging vanaf die warm, organiese vorm (vloeibare of gesmelte vet) tot die koue, kristalagtige vorm (soliede vet) (Walters 2010:25). Die vorms van hierdie tekening en die energieë wat hulle impliseer is vergelykbaar met Boshoff se *Druid's Keyboard* en *Broken Garden*. *Druid's Keyboard* soos die spiraal dui op 'n organiese, implosiewe vorm. Die "steentjies" gepak in 'n sirkel, impliseer mantiese handeling wat op 'n soortgelyke wyse as die spiraal kolkende, insuigende of sentripetale en spiraliserende, uitwerpde of sentrifugale geesteskragte/transformerende energieë opwek en loslaat. Die sleutelbord is 'n vervoerbare instrument waarvan die aanwending of gebruik beweeglikheid en verandering impliseer wat vergelykbaar is met die gesmelte of vloeibare vet van Beuys. In kontras hiermee stem *Broken Garden* visueel en konseptueel ooreen met die diamantvormige tekening van Beuys wat spreek van 'n rigiede kristalagtige vorm vergelykbaar met soliede vet.



**Figuur 30: Caroline Tisdall, *Beuys in front of the Great Stone outside the tomb of Kings, New Grange county meath (1974)***

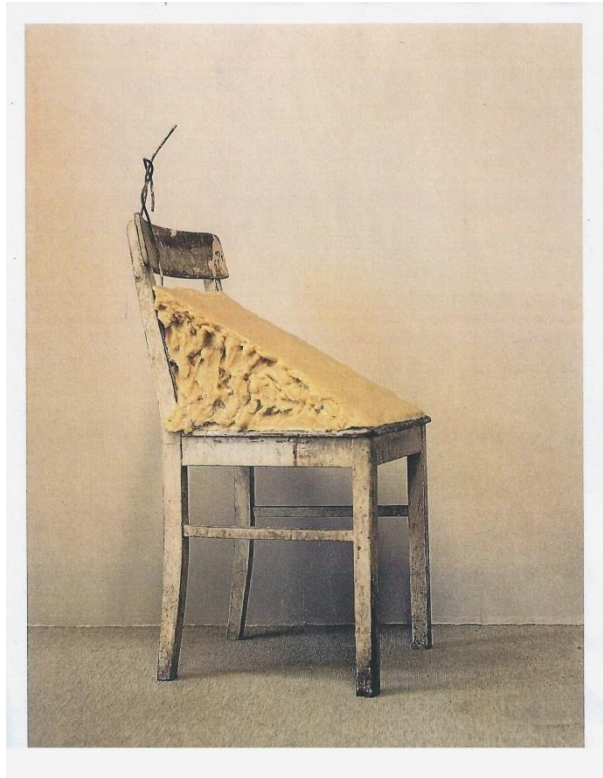


**Figuur 31: Joseph Beuys, *Tekening van die drie energieë van New Grange (1974)***

In Duits bestaan daar twee begrippe vir 'n beeldhouer nl. *Bildhauer* ('n begrip wat verwys na die kerf van 'n blok) en *Plastiker* ('n begrip wat verwys na 'n beeldhouer wat met 'n meer vormbare, smeerbare materiaal werk soos klei). Beuys het nooit na homself verwys as 'n *Bildhauer* nie en het die begrip *Plastiker* verkies en het die begrip uitgebrei deur met materiaal te werk soos vet (Figuur 32), maar het ook besef dat die begrip van waarde is vir gedagtes en spraak, die innerlike funksies van die menslike liggaam en selfs in die kreatiewe aktiwiteite van die omliggende wêreld. *Plastik* is nie iets rigied nie, dit is vormbaar en smeerbaar. Dit is 'n dinamiese proses wat 'n mens ervaar as 'n polsende energie. (Walters 2010:26). 'n Werk van Beuys wat bogenoemde reflekteer is *Stuhl mit Fett* (1964) (Figuur 32). 'n Werk wat die vormbaarheid en smeerbaarheid van *Plastik* en die *Plastiker* reflekteer.

Beuys se gebruik van 'n materiaal soos heuning, 'n vloeibare, vormbare en smeerbare medium kan ook in die konteks van die *Plastiker* geïnterpreteer word. Volgens Taylor (2012:16-17) handel *Stuhl mit Fett* (1964) oor vet. Die manier hoe vet lyk, ruik en voel. Die wyses waarop dit bewe en sypel, smelt en set en die wyses waarvolgens dit gestoor en verbrand word. Vet word geassosieer met oormaat en afval en is veronderstel om minder gemaak of weggesny te word. Vet is grilliger en grotesk, tog is dit noodsaaklik vir lewe. Ons liggame metaboliseer vet en dit verskaf ketogene energie wat noodsaaklik is vir ons liggaamlike funksies. Vet is op 'n stoel geplaas en gevorm en gesmee todat dit die voorkoms van 'n wig verkry het. Die vet is dus in 'n gestolde vorm en verwys kristalagtig na eksplosiewe energie. Indien die vetwig sou smelt sou dit 'n beliggaming wees van warm, organiese energie. Die sy van die wig is glad en eweredig en die kante daarvan chaoties en oneweredig. Die kante van die wig is veronderstel om geles te word as 'n deursnit deur die aard van vet. Die titel van die werk is ook 'n woordspeling. *Stuhl* verwys na 'n stoel, maar is ook 'n meer aanvaarbare manier om te verwys na stoelgang, wat ook 'n materiaal van minerale is met 'n chaotiese karakter (soos vet) wat gereflekteer word in die tekstuur van die wig se kante (Taylor 2012:17).





**Figuur 32: Joseph Beuys, *Stuhl mit Fett* (1964)**

Boshoff werk nie met materiaal soos vet of enige veranderlike vorm van materiaal wat onder *Plastik* gekategoriseer kan word nie. Die materiale waarmee Boshoff werk is hard en dit is nie knie- of smeerbaar nie. Dit beteken egter nie dat Boshoff nie ook as 'n *Plastiker* beskryf kan word nie, maar 'n *Plastiker* in die sin van Beuys se uitgebreide definisie van die begrip waarin die *Plastiker* gedagtes en betekenis knie, brei, vleg en ver- of omvorm. Boshoff se Argief spreek van plastisiteit en (ver-of om-)vormbaarheid, soortgelyk aan die vet op die stoel. Boshoff is 'n *Plastiker* wat die grense tussen dissiplines hervorm wat toelaat dat konsepte vanaf een veld van kennis en ervaring oorvloei na 'n ander soos gesmelte vet. Die konsepte van *cathexis* en *catharsis* wat vir Boshoff van besondere belang is en wat die Druïde karakteriseer, kan i.t.v. die begrip van *Plastik* of die *Plastiker* geïnterpreteer word. Boshoff verduidelik die konsepte van *cathexis* en *catharsis* aan die hand van asemhaling. By geboorte, sê hy, snak babas na hulle eerste asem en neem hulle suurstof in (*cathexis*) en wanneer mense eendag sterf, blaas hulle hul laaste asem uit (*catharsis*). Tussendeur moet 'n mens sonder ophou inasem en uitasem. *Cathexis* en *catharsis* is, volgens sy verduideliking, dus deel van die daaglikse liggaamlike bestaan van alle mense. *Cathexis* kan ook verbind word met versameling: om iets in te neem of op te neem, om iets te versamel en te besit. *Catharsis* is dan die teenoorgestelde daarvan en kan beskryf word as "ontlasting", met ander woorde om 'n mens van laste te bevry, om te "laat gaan" (Boshoff e.a. 2015).

Hierdie twee aksies en hulle verbintenis met asemhaling dui op vloeibaarheid en plastisiteit: die vloei van suurstof in die lugweë, die uitsit en inkrimp van longe. Gepaardgaande hiermee is ook toestandsverandering (longe vol stuurstof, longe sonder stuurstof). Hierdie aksies is dus op 'n konseptuele vlak verteenwoordigend van *Plastik* en die *Plastiker*. Hierdie plastisiteit gee aanleiding tot die vereniging van kennisvorme. Jeffs (2005:413) argumenteer dat Westerse kultuur nie eenvoudig opgedeel kan word in kuns en in wetenskap nie. Volgens hom het Beuys 'n "vormtaal" ontwikkel deur die plastiese vorme van sy kunswerke wat nie alleenlik gereduseer kan word tot die natuurwetenskappe of tot die skone kunste nie. Die plastisiteit ter sprake in Beuys se medium is ter sprake in Boshoff se konsepte soos *cathexis* en *catharsis*, in sy gedagtes en argief. Daarin vervaag die skeidings tussen kuns en wetenskap ook sodat 'n mens dit nie kan reduseer tot die een of tot die ander nie. Hierdie vervlegting ter sprake by Boshoff en Beuys vind teoretiese gronding in Merleau-Ponty se konsep van vlees en dui op die kunstenaars se vervlegting met die wêreld, wat in die volgende afdeling verder ontwikkel word.

## 2.4 Chiasme en vlees

Boshoff en Beuys se vereenselwiging met hulle omgewings tydens *Druid Walks* of performances (Figuur 34 en 35) sowel as die komplekse verwantskappe of *correspondances* ter sprake in hulle werk, waardeur hulle poog om artifiële skeidings af te breek, is tot 'n mate ooreenstemmend met Maurice Merleau-Ponty se konsep van vlees en sy pogings om o.a. die onderskeiding tussen subjek en objek te oorbrug. Evans (2008:185,187) argumenteer dat Merleau-Ponty sedert die begin van sy loopbaan gepoog het om die logiese onderskeidings tussen subjekte en objekte, tussen die liggaamlike self en die wêreld te oorbrug, sonder om die verskille tussen hierdie pole van waarneming en kennis te vernietig. Om hierdie skeidings en die gepaardgaande probleme te oorkom, het Merleau-Ponty die konsep van vlees voorgestel. Hiermee ontwikkel Merleau-Ponty die idee dat ons liggame en die wêreld twee aspekte van 'n enkele konseptuele kategorie is nl. vlees. Die konsep dui op 'n intimiteit en wedersydse vervlegting tussen ons en die wêreld rondom ons. Dit verwys na 'n nabyheid vergelykbaar met die intimiteit van die see en die strand – 'n fenomeen waarin twee verskillende elemente een word sonder dat hulle saamsmelt of die een deur die ander beweeg (Merleau-Ponty 2004:249).

Vlees is nie materie nie, dit is nie gedagtes nie en dit is nie 'n stof nie. Om dit te definieer moet 'n mens verwys na die begrip 'element' soos wat water, lug, aarde en vuur elemente is, 'n algemene verskynsel. Vlees is 'n "element" van wese (Merleau-Ponty 2004:257). Hierdie begrip van vlees stel Merleau-Ponty gelyk aan sy konsep van chiasme (Evans 2008:188).

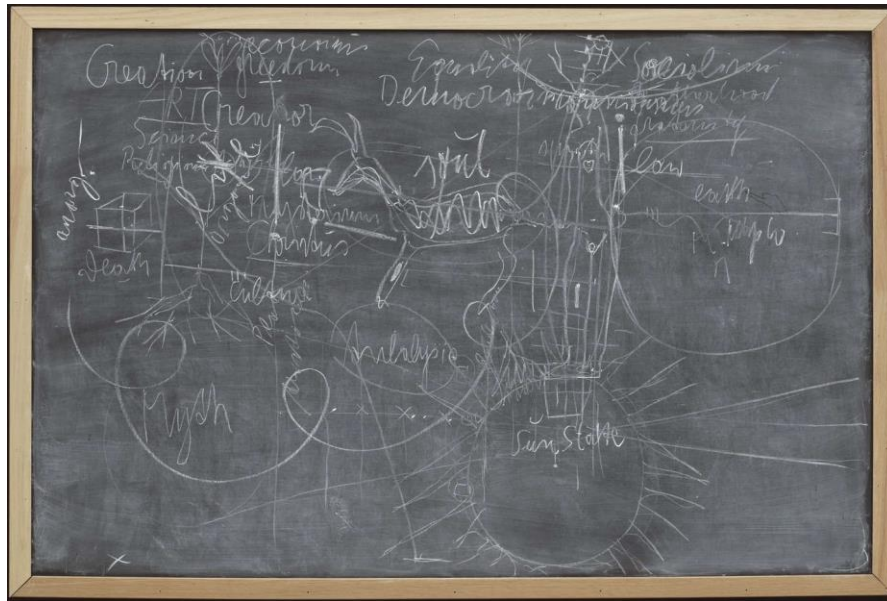
Chiasme word deur Merleau-Ponty gebruik om 'n nuwe konseptualisering van die liggaam se vervlegting met die wêreld te tipeer as 'n vervlegting van subjektiewe ervaring en objektiewe syn (Baldwin 2004:247). Om die konsep van chiasme te verduidelik gebruik Merleau-Ponty die voorbeeld van 'n persoon wie se twee hande mekaar omsluit. Hierdie aanraking stel twee dimensies van ons "vlees" bloot: enersyds 'n tipe fenomenologiese ervaring en andersyds vlees as iets wat aangeraak kan word. Dit dui sodoende op die dubbelsinnige aard van ons liggame as beide subjek en objek, of iets wat subjektief én objektief funksioneer (Merleau-Ponty 2004:256). Sigbaar, beweegbaar, telbaar, weegbaar en geposisioneer is die liggaam 'n objek tussen objekte – één van hulle. Dit is in die materie van die wêreld verstrengel en die samehang daarvan is dié van 'n objek – maar omdat dit sien en beweeg, hou dit objekte in 'n sirkel rondom sigself. Hierdie objekte is 'n verlenging van die liggaam, dit is deel van die liggaam se vlees en daarin opgeneem. Die objekte is deel van die definisie van die liggaam en die wêreld is uit dié liggaam geskep (Merleau-Ponty 1993:124-25).

Hierdie vervlegting van subjek, objek en die vlees, met laasgenoemde wat optree as 'n band tussen subjek en objek in Merleau-Ponty se opvatting van chiasme, is 'n wyse waarop die wêreld verstaan word. Chiasme verwys na ingewikkelde oorkruisings of omgekeerde parallelisme wat nie bloot as spieëlbeeld of simmetrie verduidelik kan word nie, maar meer gekompliseerd is. Chiasme word 'n metafoor vir die bykans ondeurgrondelike orde van die wêreld, waarvan die mens deel is. Die konsepte van chiasme en vlees bied dus 'n teoretiese raamwerk vir Boshoff en Beuys se vervlegting van uiteenlopende velde van kennis, gedagtes, konsepte, ervarings en betekenis (vergelikbaar met Merleau-Ponty se metafoor van die see en die strand, twee verskillende elemente, maar saam verenig), maar dit dui ook op die kunstenaars se vervlegting met die wêreld om hulle. Bastian (1979:82) beskryf die verstrooiing van spore, spore van wat ons was en wat ons weer sal wees, in kristal, blomme, woude en strome en verwys na Beuys se opvatting dat spore van ons verlede en toekomstige self versprei is deur die natuur en dat presiese universele wette daartoe werk om hierdie spore te verenig. Beuys se werk dien as aktiewe soektogte om hierdie spore te vind.

Vir Beuys is die natuurlike wêreld en die menslike psige 'n plek van misterieuse en betekenisvolle onderlinge verbindings (chiasiese vervlegtings) en deur sy kunswerke en aksies onthul hy hierdie verbindings (Adams 1992:26). Boshoff is veral aangetrokke tot natuurlike materiale soos hout en graniet en skep magiese objekte uit hierdie dinge van die wêreld. Hy is bewus van die wonderlike waarde van hierdie natuurlike elemente en met sy *Druid Walks/Tree Walks* bevind hy homself een met die omgewings wat hy verken. Hy neem plante, klippe, mos vanuit verskillende perspektiewe waar, hy raak dit aan, beruik dit.

Hy raak vertrouwd met die gees, nimf, driade van hierdie natuurlike elemente voordat hy dit fotografeer. Hierdie elemente is 'n verlenging van sy liggaam, deel van die liggaam se vlees en daarin opgeneem. Sy werk *Children of the Stars* (2009) spreek van die stof van die sterre aanwesig in die liggame van die mensdom en dui ook op die mens se vervlegting met die heelal. Dit spreek van chiasme, vlees en betekenisvolle, onderliggende verbindings en ordes ter sprake in die wêreld. Beuys se kryttekening *Untitled (Sun State)* (1974) (Figuur 33) spreek ook van hierdie onderliggende samehange. Die werk is 'n swartbordtekening geskep tydens Beuys se lesings aan museums en akademiese instellings. Beuys interpreteer tekeninge as sigbare, materiële gedagtes. Die tekening is dus 'n beeldende en ontwerpende vergestaltung van Beuys se gedagtes. Tekeninge is ook nie net beperk tot die grafiese kunste nie en volgens Beuys is dit die belangrikste element in ander velde ook, onder meer fisika en chemie waarin verskeie dinge ontwerp (geteken) word (Rose 1993:17). Die kolkende lyn en verbale beskrywings dui op die bande tussen mite, alchemie, astrologie, antropologie en die sosiale en politieke wetenskappe. Vir Beuys is dié kunswerk 'n tipe astrologiese kaart wat sy gedagtes rondom 'n ideale staat beliggaam. Waarneembaar in die tekening is twee sirkels. Hierdie sirkels herinner 'n mens aan die sirkel van *Druid's Keyboard* en die samehange waarvan dit spreek asook die spiraal van Beuys. Die een sirkel toon of verwys na die aarde en die ander na die son. Elke motief in die tekening is 'n metafoer.

Die son skep energie (waarneembaar in die verskeie lyne rondom die kleiner sirkel) wat sirkuleer langs die kolkende lyn en deur alchemie word dit 'n verenigde sisteem van kultuur waarin kuns, wetenskap en geloof vervleg is. In hierdie opsig kan dit vergelyk word met die kennissamehange ter sprake in die kunswerke van Boshoff en Beuys. Dit gee aanleiding tot die ideale staat waarin lewe met die dood gebalanseer word en waarin die mens vergesel word met 'n embleem van sy animalistiese en spirituele aard – die takbok (in die middel van die tekening) (Museum of Modern Art 1999). Die takbok is 'n mitiese embleem wat herhaaldelik in die werk van Beuys voorkom en suggereer ook vervlegting met die wêreld. Volgens Jacobson (1993:30,32) word die takbok geassosieer met die boom van die lewe. Tagar takbok beeldhouwerke is verskeie kere in goud toegedraai, 'n materiaal wat ook in kunswerke van Beuys voorkom, en het 'n noue verbintenis met die son. In sommige gevalle is die goue takbokke verteenwoordigend van die son en word hulle daargestel as 'n kosmiese dier, uitgebeeld as 'n takbok en as 'n sonskyf. Die tekening van Beuys ondersoek dus moontlik ook die verhouding tussen takbok en die son.



**Figuur 33: Joseph Beuys, *Untitled (Sun State)* (1974)**



**Figuur 34: Caroline Tisdall, *Beuys photographed at the Causeway (Ireland)* (1974)**



**Figuur 35: Onbekend, *Boshoff as die Druide op die voorblad van Dekat* (2012)**

In die foto geneem deur Tisdall (Figuur 34) sien die betragter vir Beuys waar hy dramaties poseer. Sy arms is omhoog gelig en sy vingers is uitgestrek soos horings wat die beeld van 'n takbok oproep. Hierdie indruk word versterk deur sy pelsjas wat ook herinner aan die kleredrag van 'n nomadiese sjamaan (Walters 2010:28). In hierdie foto beliggaam Beuys dus die sjamaan en die takbok. Die kombinasie van Beuys as sjamaan en takbok herinner ook aan pre-historiese voorstellings van sjamaanfigure wat dikwels uitgebeeld is as half-mens en half-dier (Wengrow 2014).

Hy is gefotografeer in die opelug by die Giant's Causeway in Ierland en as sjamaan en takbok is hy met sy omgewing vervleg. Bloed vloei deur die horings van die takbok. Die bloed word gepomp vanaf die hart, na die kop (binne die liggaam) tot by die horings (buite die liggaam) (Adams 1992:30). Die horings is dus 'n verlenging van die liggaam van die takbok. Dit is buite die liggaam, tog deel daarvan en in kontak en vervleg met die omgewing rondom dit. In Figuur 35 neem die betragter Boshoff as Druïde waar. Hy sit kaal op 'n houtstomp in 'n woud. Verskeie rankplante bedek sy liggaam of groei oor hom. Op sy kop dra hy 'n kopbedekking vergelykbaar met die kopbedekking in Figuur 28. Hierdie kopbedekking bestaan egter uit klippe en stukkies plantmateriaal georden in 'n sirkel. Hy is een met sy omgewing. Die foto kan geïnterpreteer word as 'n poëtiese interpretasie van my bespreking hoe Boshoff kennis maak met plante en hoe hy dit fotografeer. Hy is die man van bome wie se wortels (risome) diep in die grond in skiet en met die wêreld vervleg is soos Beuys se horings wat hoog in die lug rys. Die Druïde en sjamaan, twee towenaarsfigure wat alternatiewe kennissamehange bied en ontvou. Dit is die Druïde se ontvouing van alternatiewe kennissamehange wat die fokus van die volgende hoofstuk geïnspireer het: die drie-eenheid van kuns, wetenskap en religie wat ek uiteensit aan die hand van *Letters to God* (1997) die laaste werk in *Tree of Knowledge* (1997).

### Hoofstuk 3: *Letters to God* (1997): 'n drie-eenheid van kuns, wetenskap en religie



**Figuur 36: Willem Boshoff, *Letters to God* (1997)**



**Figuur 37: Piet Mondriaan, *Die bloeiende appelboom* (1912)**



**Figuur 38: Willem Boshoff, *Letters to God* (detail) (1997)**

In *Letters to God* (Figuur 36) vind Boshoff se besondere genuanseerde opvatting van geloof gestalte in 'n herinterpretasie van die bekendste boom in die Christelike, Joodse en Islamitiese geloof nl. die boom van kennis van goed en kwaad in die tuin van Eden, waarna die titel van die reeks werke verwys. *Letters to God* is dus die enigste werk in *Tree of Knowledge* (1997) wat eksplisiet verwys na die boom van kennis in die tuin van Eden. *Broken Garden* sinspeel egter op die boom van die lewe nl. Christus gekruisig aan die kruis.<sup>21</sup> *Tree of Knowledge* (1997) as 'n geheel sluit dus verwysings na die boom van kennis en die boom van die lewe in.

---

<sup>21</sup> Daar bestaan verskeie voorstellings van Christus as die boom van die lewe. Vergelykbaar hiermee is die beskrywing van Christus as die ware wynstok (Johannes 15:1-17) waarvan daar ook talle voorstellings bestaan.

Die versteekte letters tussen die takke van die werk interpreteer ek as spore van die Woord van God waarvolgens alles in die skepping manifestasies van klank is. Waar ek in die eerste en tweede hoofstuk gefokus het op die boom as organiseringsmetafoor, die metafoor van die gedagtetuin en die metafoor van die dolossakkie fokus ek in hierdie hoofstuk op “religieuse bome” en die assosiasies met woord/teks en klank/asem wat die letters in die kunswerk ontketen. In al die werke waaruit *Tree of Knowledge* (1997) bestaan argumenteer Boshoff teen die gebruik van papier en die verwoesting van bome wat dit verg. Ek argumenteer in die konteks van *Letters to God* dat klank/asem as ‘n alternatief tot teks en papier voorgestel word.

Die boom wat *Letters to God* daarstel het ‘n noue verbintenis met Westerse kennis, kultuur en samelewing. Volgens Ricoeur (1967:20-21) word die Westerse kultuur gevind op die kruising waar Griekse kultuur en Joodse kultuur ontmoet het. Hierby moet die Christelike kultuur ook ingesluit word wat ‘n beduidende rol gehad het in die vorming van die Westerse wêreld. Uitgesluit hierby is Afrika, Australië en Asië. In *Letters to God* is die hele Westerse kultuurerfenis saamgevat in die metafoor van ‘n boom. Dit is ‘n boom wat gewortel is in verskeie kulture waaruit ons kennis bestaan, onder meer die Griekse (die Griekse alfabet versteek in die takke), die Christelike (die verwysings na die boom van kennis van Goed en Kwaad) en die Joodse (die wyse waarop die werk resoneer met die Kabbala). Boshoff se *Tree of Knowledge* (1997) (d.w.s. die drie kunswerke as ‘n geheel) betrek egter ook Afrika en Afrika-denke soos ek in hoofstuk twee geargumenteer het. *Letters to God* as ‘n boom van kennis is dus interpreteerbaar as ‘n letterlike boom van kennis, ‘n organiseringsmetafoor, maar ook as ‘n religieuse boom of eerder as ‘n beeld van ‘n boom met verskeie religieuse konnotasies. In hierdie konteks interpreteer ek die werk as ‘n uiteensetting van Boshoff se studie van die verband tussen die Woord en God.

In vergelyking met die vierkantige struktuur van *Broken Garden* en die sirkelvormige struktuur van *Druid's Keyboard* is die ordening van materiaal in die kubiese geheel van *Letters to God* die mees komplekse. Hierdie werk spreek van ‘n chaotiese netwerk, van abstrakte ondergrondse wortels of risome. Volgens Boshoff (2007:76) is dit geïnspireer deur Piet Mondriaan se reeks skilderye van bome waarvan *Avond; de rode boom* (1908-1910) sekerlik die bekendste is. Die lyne en blokagtige strukture waaruit Mondriaan se bome bestaan soos in *Die bloeiende appelboom* (1912) (Figuur 37) is duidelik sigbaar in die blokagtige basis en hout takkies van *Letters to God* (Figure 36 en 38). Die basis van die werk is ‘n staander van metaal. Uit hierdie struktuur “spruit” oënskynlik honderde stukkie hout, in harmonie met die splinters in *Broken Garden*. Die basis van die werk is die stam van metaal en die gesplinterde stukkie hout wat daaruit spruit is die takke van ‘n boom.



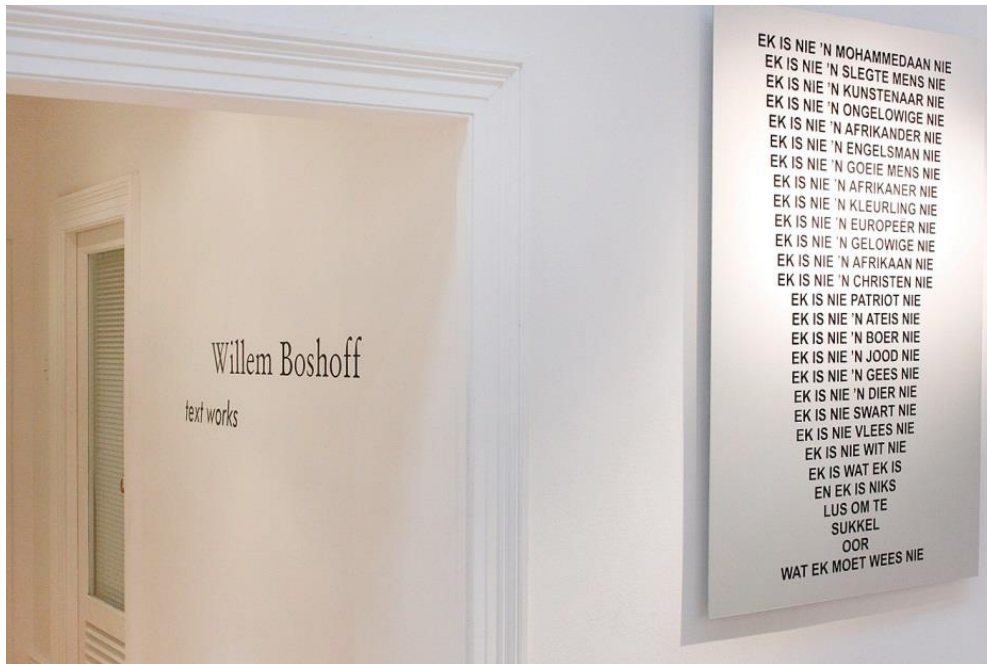
Kyk 'n mens van nader tussen die takke van *Letters to God* ontdek die betragter die “vrugte” van die “boom van kennis” – die letters van die Griekse alfabet versteek tussen die takke (Figuur 38). Hierdie letters dien as 'n verwysing na al die tekste van die wêreld wat lesers oes wanneer hulle 'n boek lees. Die werk verwys na die verbintenis tussen die boom en die boek en kan beskou word as 'n uitbeelding van Boshoff se opvatting dat alle boeke bome is: die rug van 'n boek die stam, die blaaie van 'n boek die takke, die papier van 'n boek die hout, die teks versamel in 'n boek die vrugte. Die chaotiese struktuur van takke ondersteun ook hierdie opvatting van Boshoff deurdat dit verwys na die voorkoms van papier soos waargeneem onder 'n mikroskoop.

Die “boom” wat *Letters to God* daarstel is daarom ook interpreteerbaar as 'n boek – die “takke” die struktuur van papier onder 'n mikroskoop en die letters tussen die “takke” versteek die letters op die papier gedruk. Die letters versteek in die takke is ook interpreteerbaar as 'n verwysing na die metafoor van die boek van die natuur. Die verhouding tussen boek en boom wat deur die kunswerk daargestel word sluit ook aan by die wêreld-as-'n-boek-metafoor wat teruggaan tot by Augustinus waarvolgens God die Outeur is en sy handskrif in die wêreld leesbaar is.

Volgens Augustinus se eksemplarisme, wat gewild was vanaf die Middeleeue tot en met die Renaissance en wat in die moderne era in ander vorme nog voortbestaan soos in Baudelaire se *correspondances*, het God vanuit die niet 'n ordelike geheel met 'n bepaalde skeppingsorde (*mundus intelligibiles*) geskep, deurtrek met die kieme van alle geskape dinge, nl. *rationes seminales* (afkomstig van die Stoïsyne se *logoi spermatikoi*). Hierdie logiese kieme of saad in alle dinge, wat ooreenstem met die eksemplare in God se gedagtes, het Augustinus verstaan as tekens, letters of spore van die goddelike Outeur in die wêreld (Curry 1932:17). Die versteekte letters in *Letters to God* is dus interpreteerbaar as letters of spore van die goddelike Outeur in die natuur. Die “takke” van *Letters to God* is interpreteerbaar as stukkies boom wat omskep is in 'n perverse beeld van die boom van kennis wat hier voorgestel word deur papier en die boek. Die titel van die werk is 'n woordspeling. Aanvanklik interpreteer 'n mens dit as “briewe aan God”, maar die “letters” verwys na die tipografiese karakters of skrifletters van die Griekse alfabet wat tussen die takke weggesteek is (Figuur 38). Hierdie letters vasgevang in die takke van die werk kan buiten die verbintenis met Augustinus se *rationes seminales* ook beskryf word as 'n fluistering in die wind en dien as 'n verwysing na Boshoff se studie van leksikografie.

Bome is 'n algemene motief in verskillende gelowe. Die omgewing waarin hulle voorkom kan 'n woud of 'n tuin wees. Gewortel in die grond en met hulle takke wat uitreik na die hemele funksioneer bome as 'n skakel tussen hemel, aarde en die onderwêreld. Bome is 'n verenigende simbool van alle elemente sigbaar en onsigbaar, materieel en geestelik (Lima 2013:22).

Die boom van die lewe of die wêreldboom is 'n beeld van die heelal, of ten minste van ons planeet, waarvolgens alle lewensvorme onderling verbind en heilig is (Lima 2013:23). Dit is in hierdie konteks dat ek *Letters to God* interpreteer as 'n boom wat samehange daarstel. 'n Relatief onlangse kunswerk van Boshoff, *Tien Teen Een* (2012) (Figuur 39) verskaf in hierdie konteks 'n raamwerk waarvolgens Boshoff se soeke na samehange en verwantskappe belig kan word.



**Figuur 39: Willem Boshoff, *Tien Teen Een* (2012)**

In *Tien Teen Een* (2012) weier Boshoff om geklassifiseer of gekategoriseer te word en op 'n soortgelyke wyse weier sy interdisiplinêre of multi-dissiplinêre gedagtetuin, Argief en kunswerke konvensionele klassifikasie of standaardkategorisasie. Dit is egter nie slegs 'n weiering nie, maar terselfdetyd ook 'n belydenis en herinner in hierdie verband aan die denkpatroon van die negatiewe teologie wat by wyse van ontkenning eintlik die onkenbare wil suggereer. Die kunswerk se assosiasie met 'n belydenis en met die tien gebooue wat gewoonlik hard-op bely of gesê word het soos *Letters to God* 'n noue verbintenis met klank/aseem. Die verskeie stellings is georganiseer in 'n kelkvorm wat nie alleen in verband gebring kan word met die Nagmaal nie, maar ook met Boshoff se *KykAfrikaans* (1980) en die genre van konkrete poësie waaronder George Herbert se *Easter Wings* (1633) sekerlik die bekendste voorbeeld is.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Vir meer kontemporêre voorbeelde van hierdie genre sien die uitstalling: *Concrete Poetry: Words and Sounds in Graphic Space* (28 Maart – 30 Julie 2017)

Stellings vanuit *Tien Teen Een* soos: “ek is nie ‘n Mohammedaan nie”, “ek is nie ‘n ongelowige nie”, “ek is nie ‘n gelowige nie”, “ek is nie ‘n Christen nie” en “ek is nie ‘n ateïs nie”, getuig nie slegs van Boshoff se weiering om beperk te word tot ‘n enkele groep mense se ideologieë nie, maar ook van sy besonder komplekse en geskakeerde opvatting van geloof. Soos alreeds blyk vind Boshoff se besonder komplekse en geskakeerde opvatting van geloof vergestaltung in *Letters to God*. Dit is egter ook ter sprake in *Genesis* (1974-1976), ‘n religieuse teks geskryf deur Boshoff waarin hy o.a. worstel met verskeie kwessies rondom die skepping, die verhouding tussen die mens en die Maker, die mens se rol in die skepping, kreatiwiteit, die Maker se verhouding met Sy skepping en die invloed wat die Maker se klank/asem/woord op die skepping het. In my verdere ondersoek en ontleding van *Letters to God* belig *Genesis* (1974-1976) die kunswerk op ‘n unieke wyse en help dit my om die filosofiese rykheid van die kunswerk te ontgin. In hierdie ondersoek van *Letters to God* en *Genesis* (1974-1976) blyk konsepte uit Walter Benjamin se oeuvre van hulp te wees om Boshoff se werk te interpreteer, om die religieuse aspekte van Boshoff se werk verder te belig en om die religieuse strekking van *Letters to God* uit te pluus.

### **3.1 Willem Boshoff en Walter Benjamin: ‘n ondersoek na die vervlegting van alle skeppingsvorme met klank en taal**

In Boshoff se werk en in sy Argief ontbreek enige direkte verwysing na die werk en filosofiese konsepte van Walter Benjamin, maar tog bestaan daar ooreenkomste tussen Boshoff en Benjamin en bied Benjamin se konsepte unieke insigte in Boshoff se werk. In hierdie afdeling word o.a. beide se rolle as versamelaars en bevegters van verstrooiing en hoe filosofiese strukture hulle van hulp is in hierdie verband, beklemtoon. Ek definieer eerstens die aard van elkeen se versameling waarna ek die filosofiese strukture waarmee samehange geïdentifiseer kan word, ondersoek. Die fokus val veral op die mistieke en messiaanse motiewe van Benjamin se werk, in die besonder i.t.v. die paradys en die sondeval. In hierdie konteks betrek ek Benjamin se Engel van die Geskiedenis en die aspekte van verwoesting en verstrooiing wat daarmee gepaardgaan. Dit resoneer met Boshoff se gedagtes rondom die paradys en die sondeval soos uiteengesit in sy religieuse teks *Genesis* (1974-1976) en vind ook vergestaltung in die werke wat deel vorm van *Tree of Knowledge* (1997). Ek verwys na Benjamin se teks *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916) waarin hy verwys na die ontstaan van die taalverwarring wat aanleiding gee tot ‘n betekenislose gebabbel. Benjamin se besinning oor taal kan in verband gebring word met Boshoff se gedagtes rondom taal soos uiteengesit in *Genesis* en wat resoneer met *Letters to God*.

Benjamin en Boshoff, wat beide hulself beskryf as versamelaars, se stryd teen verstrooiing is waarneembaar in hulle werk waar Boshoff verskeie materiale en konsepte versamel en Benjamin verskeie aanhalings en konsepte versamel. Boshoff se versameling van uiteenlopende objekte soos kieries, kristalle, meetinstrumente, mediese instrumente, houtwerkgereedskap, vere, parfuumbottels, stukkies gebroke porselein, divinatoriese objekte en Benjamin se versameling van objekte soos boeke, speelgoed en raaisels kan gekarakteriseer word as 'n stryd teen verstrooiing.

Volgens Benjamin (2002:211) is dit die rede waarom versamelaars versamel: die begeerte om te worstel met verstrooiing en dit te bekamp. Boshoff en Benjamin se versameling van verskeie uiteenlopende filosofiese konsepte uit verskeie akademiese dissiplines wat samehangend georganiseer word kan ook gekarakteriseer word as 'n gemeenskaplike stryd teen verstrooiing, pogings tot vereniging of herstel, alhoewel hulle versamelings andersins ook van mekaar onderskei kan word. Benjamin se versameling word gekarakteriseer i.t.v. die eklektiese en nomadiese ingenieur wat wandel in die opgehoopte puin van 'n gevalle, gebroke wêreld en wat brokstukkies versamel (fragmente, monades, ruïnes) met die oog daarop om dit te konstrueer tot 'n dialektiese geheel, m.a.w. nie 'n gawe, harmoniese of organiese geheel nie, maar konstellaties waarby dialektiek in stilstand ter sprake is. Dit reflekteer die konsepte van ruïne (allegorie) en reliëf.

In teenstelling hiermee word Boshoff se versameling gekenmerk deur die Druïde wat wandel in 'n woud. Die woud verteenwoordig die gebrokenheid van die wêreld veroorsaak deur bese magte en is die teenoorgestelde van die Paradystuin. Soos Benjamin bevind die Druïde hom dus in 'n gevalle, gebroke wêreld. Hy is egter nie daar om alles te red soos Benjamin se ingenieur nie, maar om die dinge te laat praat, om die verborge identiteite en betekenisdivinatories te ontdek en te peil by wyse van kulturele mensgemaakte tussengangers (versamelings, leksikografieë, musiekuitvoerings, taksonomieë) en dit met ander te deel d.m.v. raaiselagtige konstruksies/-konstellaties/komposisies/versamelings/kunswerke wat stochastiese (toevallig, lukraak) spel bevat en ook dit van die deelnemende betragters verlang.

Vanuit die woud waarin die Druïde wandel skep hy tuine waaronder sy tuin van gedagtes die belangrikste is. Die Druïde se tuine is interpreteerbaar as 'n poging om terug te keer na die Paradystuin, na 'n harmonieuse geheel. Sy gedagtetuin kritiseer die gebrokenheid van die wêreld en stel 'n alternatief van ryke samehange voor waarin hy die verbintenisse tussen die versamelde objekte uitwys in 'n steeds gebroke maar fassinerende wêreld. In hierdie tuin skep die Druïde woordtuine van al die plante wat hy al bestudeer het en om hierdie plante te herdenk en mense bewus te maak van die uitsterwing van verskeie plantspesies. Hy bestudeer en versamel woorde en graveer die woorde op klippe.

In hierdie tuin beluister hy die musiek wat van regoor die wêreld op die wind aangewaaï kom en versamel tonale eienaardighede wat strek van argaïese, etniese en Middeleeuse instrumentasie tot eietydse toonkunseksperimente, en hy skep kunswerke uit en oor die kennis wat hy verwerf én dít wat hom fassineer. In sy tuin beoefen die Druïde ook waarsegging en toevalspele, wat 'n beduidende rol in beide sy werke, sy aksies, asook in die ordening van sy argief speel. Boshoff se versameling aktiveer die konsepte van chiasme, cathexis, catharsis en toeval soos in hoofstuk twee uiteengesit.

Boshoff en Benjamin se werk word gekenmerk deur tegnieke van argivering, versameling en konstruksie. Boshoff versamel en argiveer in sy digitale Argief hoofsaaklik foto's van plante en sy kunswerke, musiekuitvoerings en woordeboeke wat met behulp van die digitale programmatuur van die rekenaar ordeningsbeginsels impliseer. Die skep van kunswerke wat dikwels geïnspireer is deur hierdie versamelde archivalia, aktiveer bepaalde filosofiese konsepte en is interpreteerbaar as "konstruksie". Benjamin argiveer filosofiese konsepte hoofsaaklik in geskifte soos versamel in die konvolute van *Das Passagenwerk* (1927-1940). Die skep van visuele konstellasies, tekeninge, in Benjamin se dagboeke om kennis, idees en konsepte te orden op so 'n wyse dat dit betekenis genereer, kan in terme van "konstruksie" geïnterpreteer word (Wizisla 2007:4). Deur die identifikasie en analise van die konsepte versamel in hierdie konstellasies vertroebel Benjamin die oppervlakkige verhoudings tussen die versamelde items en word volgens hom die ware dialektiese verhoudings tussen die uiteenlopende items gekonstrueer, soos gesien kan word in Benjamin se bespreking van die noodsaaklikheid van 'n filosofiese struktuur in *Das Passagenwerk* (1927-1940) (Gilloch 2002:69-70).

In *Das Passagenwerk* is die tegnieke van argivering, versameling en konstruksie veral ter sprake in die organisering van meer as 'n duisend bladsye se notas, aanhalings en sketse wat die voorgeskiedenis van negentiende-eeuse Parys as die oorspronklike sentrum van moderne kapitalisme ondersoek, deur te verwys na 'n magdom fragmente wat 'n panoramiese en kaleidoskopiese blik bied van die stad se modes, fantasmagoria, argitektuur, arkades, literatuur en politiek (Gilloch 2002:17). In die afdeling Konvolute N1a van *Das Passagenwerk* beskryf Benjamin (2002:459) die noodsaaklikheid vir die hedendaagse historikus, m.a.w. die historikus wat sigself bevind in Parys tydens die Moderne era, om 'n filosofiese struktuur te konstrueer op 'n soortgelyke wyse as wat die Eiffeltoring tot stand gekom het:

“In the windswept stairways of the Eiffel Tower ... one meets with the fundamental aesthetic experience of present-day architecture: through the thin net of iron that hangs suspended in the air, things stream - ships, ocean, houses, masts, landscape, harbor. They lose their distinctive shape, swirl into one another as we climb downward, merge simultaneously.'... In the same way, the historian today has only to erect a slender but sturdy scaffolding a philosophic structure- in order to draw the most vital aspects of the past into his net. But just as the magnificent vistas of

the city provided by the new construction in iron ... for a long time were reserved exclusively for the workers and the engineers, so too the philosopher who wishes to garner fresh perspectives must be someone immune to vertigo - an independent, and if need be, solitary worker."

Benjamin beklemtoon in hierdie aanhaling die belangrikheid van konstruksie vir die filosoof en die historikus. Die ysterkonstruksie van die Eiffeltoring het geweldige arbeid gekos waarin twaalfduisend metaalstukke en twee-en-'n-half-miljoen klinknaels aan mekaar geheg is om 'n duursame en geïntegreerde totaliteit te vorm. Benjamin identifiseer daarom die Eiffeltoring as 'n beeld van montage waarin verskeie fragmente verenig word, soortgelyk aan die tessera in 'n mosaïek.

Die stedelike filosoof geniet vanaf sy toringagtige konstruksie 'n panoramiese uitsig op die kennisvelde wat hom omring, wat sterk in kontras verkeer met die afwaartse blik van die Barokkrytikus wat ruïnes ondersoek soos uiteengesit in *Der Ursprung des Deutschen Trauerspiels* (Gilloch 2002: 120-121). Die voorkoms en konstruksie van *Letters to God* stem ooreen met die voorkoms en noukeurige konstruksie van die Eiffeltoring. In hierdie werk het Boshoff honderde stukkie hout, asook stukke metaal vir die basis, met groot moeite saamgevoeg tot 'n enkele totaliteit. Benjamin se uiteensetting i.t.v. die konstruksie van die Eiffeltoring en die noodsaaklikheid vir die historikus om 'n filosofiese struktuur op te rig, bied 'n alternatiewe wyse waarop *Letters to God* geïnterpreteer kan word. Met die konstruksie van *Letters to God* het Boshoff 'n filosofiese struktuur opgerig, vergelykbaar met die filosofiese struktuur waarna Benjamin verwys en waarvan *Das Passagenwerk* 'n voorbeeld is, wat funksioneer soos 'n net of 'n web wat verskeie idees en konsepte vasvang. Dit is die verantwoordelikheid van betragters om die vangs van die net te ondersoek, om die snare van die net of web te pluk wat daartoe aanleiding gee dat die hele konstruksie tril, 'n aanduiding van die onderliggende verhoudings tussen die konsepte en idees. Wanneer 'n betragter *Letters to God* egter waarneem blyk dit nie werklik 'n toring te wees nie. Dit is eerder 'n boom waarvan die ysterbasis die stam is en die honderde stukkie hout, die takke. Die betragter kan hierdie boom "uitklim", soos die historikus sy filosofiese struktuur "uitklim", om 'n beter uitsig van die kennisvelde wat dit omring te kry.

Die beginsel van konstruksie wat Benjamin uiteensit in *Das Passagenwerk* kom egter ook voor in sy studie van die *Trauerspiel* (Gilloch 2002:118). In die *Trauerspiel*-studie besin hy oor ander mistiese temas en motiewe soos bv. die natuur as droewig, geskiedenis as messiaanse katastrofe en menslike taal as 'n gebabbel (Gilloch 2002:58,60), konsepte wat ook te vinde is in die oeuvre van Boshoff soos wat sal blyk uit hierdie vergelykende ontleding. Hierdie elemente in *Der Ursprung des Deutschen Trauerspiels* (1925) is ook ter sprake in kleiner, en moontlik minder bekende studies van Benjamin soos *Über den Begriff der Geschichte* (1940) en *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916).

In hierdie tekste verwys Benjamin na die Paradys en die sondeval en die gevolge daarvan op geskiedenis, asook op taal. Hierdie elemente is ook aanwesig by Boshoff en dui op die invloed van religie op Boshoff se denke en sy werk.



**Figuur 40: Paul Klee, *Angelus Novus* (1920)**

Die negende afdeling van *Über den Begriff der Geschichte* (1940) is waarskynlik die bekendste en mees aangehaalde gedeelte van hierdie teks. Dit is hier waar Benjamin na die Paradys en die Sondeval verwys. Volgens Weigel (1996:52) verteenwoordig hierdie negende afdeling Benjamin se *Denkbilder* ("dink d.m.v. beelde") en verenig dit 'n verskeidenheid van Benjamin se gedagtes, rondom geskiedenis, vooruitgang, die hoop op herstel/redding en die beeld, in 'n enkele konstellasië. Benjamin het in 1923 begin om kort prosastukke te skryf wat geklassifiseer word as *Denkbilder*. Benjamin se stukke bestaan gewoonlik uit drie gedeeltes nl. 'n titel, 'n beskrywing van 'n beeld en 'n verwante gedagte. Hierdie spesifieke vorm en die term *Denkbild* dui op 'n verwantskap tussen Benjamin se prosastukke en die Barokembleem: komplekse raaiselagtige en meestal geleerde samestellings van woorde/tale, prente/beelde en idees/wysshede (Kirst 1994:514). Die negende afdeling van *Über den Begriff der Geschichte* (1940) is interpreteerbaar as 'n *Denkbild* wat geïnterpreteer kan word as 'n allegorie van Benjamin se teoretiese werk. Boshoff se kunswerke, en spesifiek *Letters to God*, in die konteks van hierdie hoofstuk, kan op 'n soortgelyke wyse geïnterpreteer word: as Boshoff se beeldende denke, m.a.w. die kunswerk, verenig 'n verskeidenheid van konsepte en dit stel spesifieke argumente en denke van Boshoff daar. Dit dien as 'n uiteensetting van Boshoff se filosofiese en teoretiese werk.

In die negende afdeling van *Über den Begriff der Geschichte* (1940) kan 'n mens onderskei tussen drie engele waarna Benjamin verwys. Benjamin se engel is belangrik in die interpretasie van Boshoff se werk, alhoewel daar geen direkte verband of engele in sy werk ter sprake is nie, omdat Benjamin se engel 'n noue verbintenis toon met die paradys en die sondeval en die verwoesting en verwarring wat daarmee gepaardgaan wat ook te vinde is in Boshoff se werk. Benjamin se eerste engel is aanwesig in die aanhaling van Scholem waarmee hierdie afdeling begin, die tweede engel is die *Angelus Novus* van Klee (Figuur 40) en die derde engel is die engel van geskiedenis, wat Weigel (1996:52, 54) aandring nie gelyk gestel kan word of geïnterpreteer kan word as 'n pikturale voorstelling van die engel van geskiedenis nie.

Volgens Benjamin (2007:258) kom dit voor asof die engel in die Klee skildery besig is om weg te beweeg van iets wat dit stiptelik gekontempleer het. Die engel se oë staar, sy mond is oop en sy vlerke is oopgesprei. Soortgelyk aan hierdie engel van Klee is die engel van die geskiedenis wie se gesig na die verlede gedraai is. Waar meeste mense 'n reeks van opeenvolgende gebeure waarneem, sien die engel katastrofe op katastrofe waarvan die rommel tot by sy voete opeenhoop. Die engel sou graag wou bly, die dooies wou wakker maak en weer heelmaak wat gebreek is, maar die skokgolf van 'n storm vanuit die Paradys vul sy vlerke met soveel geweld dat hy nie sy vlerke kan toemaak nie. Hierdie storm blaas hom die toekoms in met sy rug daarop gedraai, terwyl die puinhoop vernietiging voor hom opgaar/opstapel. Dit is hierdie storm wat vooruitgang genoem word (Benjamin 2007:258).

Die verwoesting wat Benjamin beskryf en wat voortspruit uit 'n storm wat blaas vanuit die Paradys is vergelykbaar met 'n anti-skeppende mag wat Boshoff in *Genesis* (1974-1976) beskryf. *Genesis* is 'n religieus-filosofiese teks wat Boshoff as 'n jong en uiters gelowige man geskryf het. Daarin besin hy oor die verhouding tussen die mens en sy Maker, die sondeval, taal, kreatiwiteit en die rol en verpligtinge van die mens in die wêreld. Verskeie van die temas en konsepte in hierdie teks sou van blywende belang vir Boshoff wees en vind vergestaltung in verskeie van sy werke. Die formaat van die teks herinner aan dié van André P. Brink se eksperimentele roman *Orgie* (1965). Die teks bestaan uit twee kolomme en kan moontlik geïnterpreteer word as die skeiding wat ontstaan het tussen die mens en sy Maker. In die teks verwys Boshoff na die band wat aanvanklik tussen die mens en die Maker bestaan het: "Vat jy aan die mens, dan vat jy aan die Maker" (Boshoff 1974-1976). Die band is egter vernietig deur 'n anti-skeppende mag, 'n verwoester en het gelei tot verwarring:



Daar moet	dus 'n anti-skeppende mag buite die Maker wees wat verwoestend teenoor die skepper en skepperbeeld ingestel is.
Hierdie mag	is 'n meester op die gebied van subtiele verwoesting en verwarring.
Die afbreker	van alle skeppingsvorme het die mens laat glo dat hy nog nie soos die Skepper was nie.
Hierdie stelling Beide	is óf die waarheid óf dit is nie die waarheid nie. kan egter ter wille van die verwoesting van die skeppingsplan aangewend word.
Die verwoester	het die mens laat glo dat die mens nog nie soos die Skepper was nie.

(Boshoff, 1974-1976)

Hierdie aangehaalde gedeelte uit *Genesis* verwys dus ook na die verwoesting en verwarring wat beslag gekry het in die Tuin van Eden, maar die geweld en verwoesting wat deur die Sondeval veroorsaak is word nie so blatant daargestel soos Benjamin se Engel wat uit die Tuin geblaas word en vernietiging sien opeenhoop nie. 'n Mens sou kon sê dat werke soos *Broken Garden* waar die titel alreeds gebrokenheid suggereer, wat verwys na die Tuin van Eden en die Sondeval, en waarin hout met 'n reuse hamer versplinter is en *Letters to God* waarin die "takke" soos splinters voorkom maak meer eksplisiete verwysing na die verwoesting en geweld wat die Sondeval tot gevolg gehad het. In 'n onlangse gesprek met Boshoff (2017) redeneer hy dat die verwoesting van die natuur en van die wêreld, waarna Benjamin eksplisiet verwys, 'n gevolg is van die mag wat aan mense deur God gegee is in Genesis (die Bybelboek):

Toe het God gesê: "Kom ons maak die mens as ons verteenwoordiger, ons beeld, sodat hy kan heers oor die vis in die see, die voëls in die lug, die mak diere, die wilde diere en al die diere wat op die aarde kruip." God het die mens geskep as sy verteenwoordiger, as beeld van God het hy die mens geskep, man en vrou het hy hulle geskep.

Toe het God hulle geseën en vir hulle gesê: "Wees vrugbaar, word baie, bewoon die aarde en bewerk dit. Heers oor die voëls in die lug, oor al die diere van die aarde, ook oor die diere wat op die aarde kruip" (Genesis 1:26-28) (1983 vertaling)

Volgens Boshoff (2017) misbruik die mens die mag wat aan hom gegee is oor die dinge in die natuur wat aanleiding gee tot al die natuurrampe, uitsterwing van spesies en ekologiese krisis in die wêreld wat vergelykbaar is met die opeenhoping van katastrofes wat Benjamin se engel van geskiedenis aanskou terwyl hy deur die skokgolf uit die Paradys weggeblaas word. Die sondeval het nie slegs verwoesting as gevolg gehad nie, maar ook verwarring.

Die letters versteek in die takke van *Letters to God* wat op 'n onsamehangende manier georden is en moeilik sigbaar of leesbaar is, het 'n noue verbintenis met taal en die geskiedenis van taalverwarring. Boshoff redeneer in *Genesis* (1974-1976) dat alles taal is. Volgens Boshoff is hierdie taal, die Woord of eerder die woorde wat God gespreek het toe Hy die wêreld geskep het: "Dit was Skepping toe die Maker die Stilte met sy Klank verbreek het". Volgens hierdie redenasie is die Woord allesomvattend en as gevolg daarvan bestaan alles as Woord in gestalte en is dit nodig om na alles te luister om iets te verstaan. Hy noem ook dat "Alles woorde is" (sien in hierdie verband die aanhaling op bl.18 en 19 uit *Genesis*). Die volgende aanhaling uit *Genesis* dui ook op die besondere verhouding tussen taal, die Woord van God, God se skeppingswoorde of Klank en die skepping:

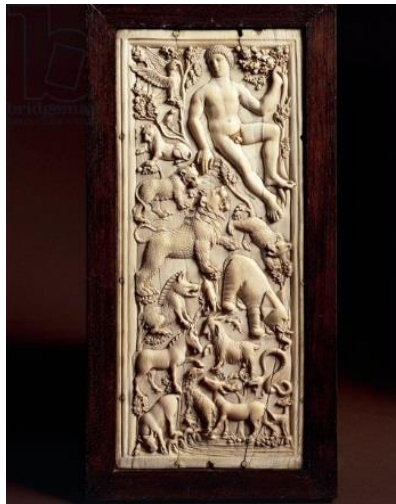
#### VERBEELDINGSKRAG ONTPLOOI GEDAGTES IN DIE KLEURE VAN DIE WERKLIKHEID

Die mens is Want die klanke	'n Onomatopeïse uitdrukking van die Maker. waarmee die mens geskep is, is soos die wat die Maker uitverkies het om by Homself te pas.
'n Subjektiewe	berekening van die skeppingsproses en klank
Daar is	Kan dalk die volgende aan die dag bring. met humor oor die lomp vorms van varke, visse en paddas besin – daarom is die vorms lagwekkender vir die mens.
Daar is	met gesag uitgebulder by die skepping van hoë kranse en berge, daarom boesem dit vrees by die mens in en gil die mens as hy daaroor val.
Daar is	met verontwaardiging (geswets) by die skepping van insekte en die mense begroet hierdie lewensvorme in dieselfde gees as waarin hulle hulle bestaan te danke het
Daar is	vrolik gesing by die skepping van skoelappers en blomme, hou maar kinders dop as hulle met hierdie lewensvorme in aanraking kom.
Kinders	leef nader aan die klanke wat die Maker in die natuur belê het want hulle het nog nie die verkeerde klanke wat die grootmense daaraan gegee het geleer nie.

(Boshoff, 1974-1976)

In hierdie gedeelte van sy teks beklemtoon Boshoff op 'n besondere wyse die verhouding tussen taal/klank/woord en die geskape wêreld. Volgens hierdie uiteensetting is alle skeppingsvorme beïnvloed deur die verskeie klankvariasies van taaluitings (gebulder, geswets, gesing) waarmee God hulle sou geskep het. Dit dui dus vir Boshoff op die noue vervlegting van elke skeppingsvorm met klank en taal. Sonder klank en taal sou nie 'n enkele skeppingsvorm bestaan het nie. Die laaste strofe van hierdie aanhaling waarvolgens kinders nader aan die klanke van die Maker leef omdat hulle nog nie die verkeerde klanke wat die grootmense aan skeppingsvorme gegee het geleer het nie, dui op die bestaan van taalverwarring.

In sy ontleding van taal redeneer Benjamin (1997:62) dat die mens sy eie geestelike wese kommunikeer deur ander dinge te benoem. Die linguistiese wese van die mens behels dus die aksie om name aan dinge te gee. Die hele natuur kommunikeer sigself, d.m.v. taal, aan die mens sodat die mens dit kan noem en deur dinge name te gee kommunikeer mense hulself aan God. Hierdie opvatting dat die natuur sigself kommunikeer aan die mens d.m.v. taal is vergelykbaar met die aangehaalde teks vanuit *Genesis* hierbo, waarvolgens die skeppingsvorme sekere reaksies by mense uitlok bv. hoë berge en kranse wat vrees by mense ontlok en mense laat gil as hulle daaroor val. Volgens Benjamin se opvatting van taal is God se skepping voltooi wanneer die geskape dinge hulle naam vanaf Adam, die mens ontvang, soos in die Carrand konsulêre ivoordiptiek (ca. 400 n.C.) (Figuur 41).



**Figuur 41: Linkerpaneel van die Carrand konsulêre diptiek (ca. 400 n.C.)**

Hier word Adam in die boonste regterhoek van die werk voorgestel. Met sy linkerhand hou hy aan 'n tak met vrugte vas en met sy regterhand wys hy na die diere - 'n moontlike teken dat hy aan hulle name toeken. Volgens Gilloch (2002:61) dien hierdie naamgewing as 'n vertaling vanaf die heilige, kreatiewe woord van God wat op elke ding in die skepping geplaas is na menslike taal. Die aangehaalde gedeelte van Boshoff hierbo reflekteer ook iets van hierdie vertaling. Daarvolgens is elke skeppingsvorm se unieke eienskappe en karakter bepaal deur die kreatiewe woord van God en die mens se reaksies daarop kan as vertalings daarvan geïnterpreteer word. Hierdie verskeie vertalings is vergelykbaar met Benjamin se beeld van vertaling as die verskeie voue in 'n koningskleed (Benjamin 2007:75). Die sondeval het egter by sowel Boshoff as Benjamin die gevolg dat die mens die skeppertaal verloor. Die mens beskik nie meer oor die vermoë om die skeppendetaal te verstaan en te vertaal nie.

Dit dui op die geboorte van die menslike woord waarin die name van dinge verlore raak, soos in *Genesis* waar volwassenes die skeppingsvorme verkeerd benoem. Deur die verlies van die suiwer taal van name, gegee aan die mens deur die Skepper, verander die mens taal tot bloot 'n kommunikasiemiddel waarin taal 'n arbitrêre sisteem van tekens is wat aanleiding gee tot die meervoudigheid van tale (Benjamin 1997:70-71). Volgens Gilloch (2002:62) bestaan daar in die gevalle wêreld vir die dinge daarin nie meer 'n enkele naam vir elke ding wat deur God gewaarborg is nie, maar is daar nou verskeie name vir elke ding gebaseer op konvensie. Dit gee aanleiding tot die leë woord en die mens se verval in die bodemlose put van gebabbel. Die sondeval het tot gevolg gehad dat taal nou die funksie van kommunikatiewe bemiddelaar het en het die fondament gelê vir die meervoudigheid daarvan waarvan die uiteinde die toring van Babel en linguistiese verwarring is (Benjamin 1997:72). In *Genesis* (1974-1976) verwys Boshoff na die toring van Babel en die spraakverwarring wat dit as gevolg gehad het:

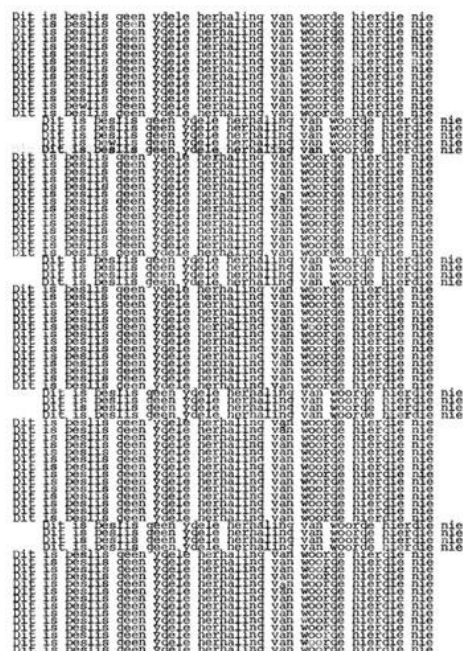
Die spraakverwarring	van Babel is die rede waarom daar velerlei taalvorme onder alle mense aangetref word.
Die	taalverskeidenheidsverskynsel is die simptoom van destruktiewe klankskepping, want elke skeppingsvorm is deur slegs een skeppingsklank, sy eie skeppingsklank in die lewe geroep. Verskeidenheid van tale ontken hierdie feit.
Verskeidenheid van	tale is ook teenstrydig met die feit dat die Maker slegs in een klanktaal met Homself verkeer.

(Boshoff, 1974-1976)

In die aangehaalde gedeelte beskryf Boshoff die "taalverskeidenheidsverskynsel" as 'n simptoom van destruktiewe klankskepping. Soortgelyk aan Benjamin (1997:73) se opvatting dat elke element van die skepping 'n enkele naam het, daargeplaas deur God toe hy in sy skeppingswoorde spreek en hierdie elemente tot lewe roep deur hulle by hulle werklike name te noem, argumenteer Boshoff dat elke skeppingsvorm met een skeppingsklank, sy eie skeppingsklank, in die lewe geroep is. Die verskeidenheid van tale ontken egter hierdie feit en is daarom destruktief. Vir Boshoff is die verskeidenheid van tale ook teenstrydig met die feit dat die Maker slegs in een klanktaal met Homself verkeer. Die taalverskeidenheidsverskynsel gee aanleiding tot God se vervloeking van die aarde en hierdeur word die voorkoms van die natuur onherroeplik verander. Hierdeur ontstaan dit waarna Benjamin verwys as die stilheid, die sprakeloosheid en die diepe droefheid van die natuur. Dit is 'n metafisiese waarheid dat die natuur sou treur indien dit met taal begiftig sou word.

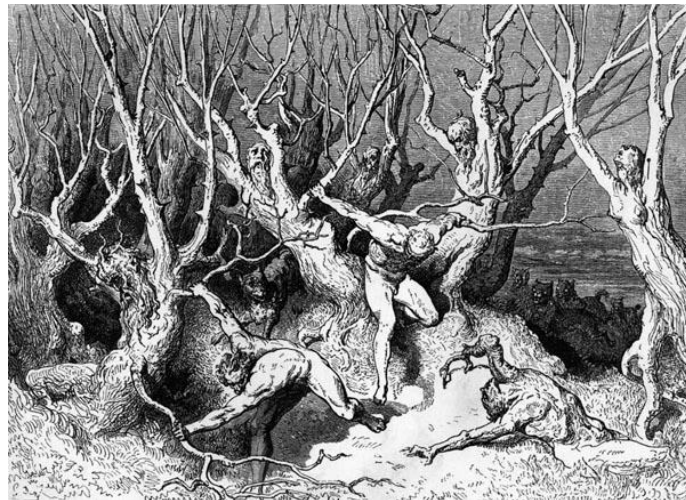
Die weeklag van die natuur is die mees ongedifferensieerde en magtelose uitdrukking van taal volgens Benjamin. Dit is nie meer as ‘n sinnelike asemhaling nie. Selfs in die geritsel van plante is daar ‘n weeklag a.g.v. die stomheid van die natuur. In die taal van die mens beskik die natuur nie meer oor haar ware “skeppingsklanke” nie. Die wêreld is gevul met ‘n verskeidenheid van tale wat beskik oor ‘n wye spektrum van name. Dit lei tot ‘n oorbenaming van die natuur. Hierdie oorbenaming van die skepping, wat gepaardgaan met die gevalle menslike taal, is die linguïstiese rede vir alle melankolie en is die rede waarom die skepping stom is (Benjamin 1997:72-73). Benjamin se beskrywing van die stomheid van die natuur en die betekenislose gebabbel wat daarmee gepaardgaan word op ‘n besondere wyse in *Letters to God* gereflekteer.

Die letters versteek in die “takke” van die werk (Figuur 41) wat nie woorde of sinne konstrueer nie kan geïnterpreteer word as die gebabbel ter sprake in ‘n gevalle wêreld. Indien hierdie letters hardop gesê sou word sou dit lei tot ‘n onsamehangende kakofonie, ‘n betekenislose gebabbel. Hierdie betekenislose gebabbel is ook in ander werke van Boshoff ter sprake. In *Ydele herhaling van woorde* (Figuur 42), ‘n gedig in Boshoff se versameling van konkrete poësie *KykAfrikaans* (1980) is die woorde “dit is beslis geen ydele herhaling van woorde hierdie nie” herhaaldelik getik. Dit is moontlik ‘n ironiese of spottende verwysing na Matteus 6:7 (1983 vertaling) “Wanneer julle bid, moet julle nie soos die heidene ‘n stortvloed van woorde gebruik nie. Hulle verbeel hulle hulle gebede sal verhoor word omdat hulle baie woorde gebruik”, maar in die konteks van ‘n gevalle taal is dit ook interpreteerbaar as ‘n herhalende gebabbel waarin woorde juis ydelik herhaal word en waarin woorde hulle ware betekenis verloor het.



**Figuur 42: Willem Boshoff, *Ydele herhaling van woorde* (*KykAfrikaans*) (1980)**

Die letters in *Letters to God* spreek daarom moontlik van 'n gevalle taal, 'n taal wat vernietig is, waarvan die oorspronklike woorde uitmekaargespat het en slegs die letters oorbly in Babelse verwarring. Letters wat in verskeie konfigurasies gekonstrueer kan word, wat verskeie woorde in verskeie tale kan spel en op 'n linguistiese verwarring dui. Hierdie letters is gerig aan God volgens die titel van die werk en is moontlik 'n poging om met die Maker te kommunikeer, om die Maker en sy taal weer te vind. Dit is egter betekenisvol dat hierdie kommunikasie by Boshoff nou deur die beeldende kunswerk is. Die letters in die takke kan ook 'n sinspeling wees na Dante Alighieri se *Divina commedia, Inferno, Canto XIII*, wat vertel van die woud van selfmoordenaars waar die vervloektes in bome begrawe is soos uitgebeeld in die illustrasie van Gustave Doré (Figuur 43). Hier neem die betragter 'n woud van antropomorfe bome waarin mensfigure vasgevang is in bome of besig is om te transformeer in bome. Hierdie is 'n tema wat ook ter sprake is in Boshoff se *acheiropoietia* foto's waarin die betragter liggaamlike menslike konfigurasies waarneem in boomstamme.



**Figuur 43 : Gustave Doré, *Die woud van selfmoordenaars* (1861)**

Die letters in die "takke" van die boom kan egter ook op 'n ander wyse geïnterpreteer word. Omdat die letters nie werklik leesbaar, verstaanbaar of hoorbaar in die boom voorkom nie, kan dit ook sinspeel op die stomheid van die natuur of die natuur se onvermoë na die sondeval om met die mens te kommunikeer. Dit kan moontlik ook vertolk word as 'n verwysing na die stomheid van die beeldende kunste soos verwoord deur die tradisionele gesegde van Horatius en Simonides, *ut pictura poesis*: poësie is 'n sprekende prent en 'n skildery stomme poësie. Deur die eeue is literatuur geassosieer met die verbale en die skilderkuns, beeldhouwerk en argitektuur, geassosieer met die stomme (Alpers & Alpers 1972:446). Gepaardgaande hiermee is die onderskeid wat G.E. Lessing (1787) getref het tussen poësie en die beeldende kuns nl. dat 'n mens geskrewe werke in tyd waarneem en beeldende kuns in ruimte waarneem (Alpers & Alpers 1972:446).

Die letters vasgevang in die “takke” van die boom is hoogstens ‘n ritseling, ‘n fluistering, ‘n sinnelike asemhaling, ‘n weeklag wanneer ‘n windjie deur die takke waai. ‘n Moeilik hoorbare geluid, nie identifiseerbaar vir die mens na die sondeval nie, vergelykbaar met die fluisteringe in die klankopnames van die gedigte van *KykAfrikaans* (1980) versamel in die Argief, waarvan sommige gedigte in kerke opgeneem is met akteurs wat saggies die woorde van die gedigte herhaaldelik prewel. Alternatiewelik kan dit ook dui op die mens se oorbenoeming van die skepping waarin elke letter in die boom ‘n spoor of gedeelte van ‘n naam is wat aan die boom gegee is.

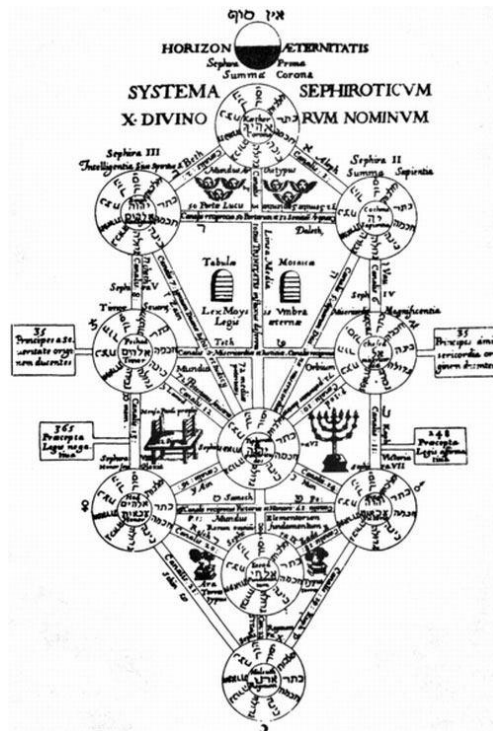
### **3.2 Die Sefirot: in die begin was die Woord**

Op die vraag: Glo jy in God? antwoord Willem Boshoff: “Ja, ek glo absoluut in God” en direk daarna “Nee, ek glo absoluut nie in God nie”. Hierdie antwoord van Boshoff sluit aan by die Kabbalistiese *Ein sof/Ayn Sof* wat verwys na God in sigself, voor Sy selfopenbaring. Dit is ‘n teenstellende konsep wat beide die oneindige en die niet beteken (Scholem 1974:89). Die rede vir Boshoff se verwarrende antwoord is dat hy oortuig is dat die spesifieke vraag ‘n strikvraag is, want wat word bedoel met die begrip God? In verskeie gesprekke met Boshoff tydens 2016 en 2017 waarin die onderwerp van geloof en God ter sprake is het Boshoff verskeie kere verwys na Johannes 1:1 (1983 vertaling): “In die begin was die Woord daar, en die Woord was by God en die Woord was self God.”<sup>23</sup> Volgens Boshoff was dit tydens sy intensiewe studie van woorde en woordeboeke dat hy oortuig daarvan geraak het dat Johannes 1:1 letterlik geïnterpreteer moet word en dat God niks meer as *Logos*, ‘n woord of ‘n idee is nie. God is egter nie net enige woord of idee nie. God is die eerste en oorspronklike Woord en dit wat ons rondom ons waarneem is uitstralings van die oorspronklike Woord. In *Genesis* (1974-1976) vind die leser verskeie verwysings na die verband tussen die Maker en die Woord en die rol van die Woord i.t.v. die skepping. Voorbeelde hiervan sluit uitdrukkings in soos: die “Makerwoord”, en “dit was skepping toe die maker die stilte met sy klank verbreek het”. Hierdie noue verbintenis tussen Woord, Maker en skepping is vergelykbaar met die Sefirot wat voorkom in die Kabbala. Die Sefirot verwys na die verskeie kenmerke, Godsname en beskrywings van God: die name sowel as die kragte van God (Scholem 1974:99-101).

---

<sup>23</sup> Botha (2011) verwys ook na Boshoff se belangstelling in hierdie spesifieke bybelvers en argumenteer dat dit vir hom gaan oor die spel van die letterlike en figuurlike betekenis van hierdie begrip. Volgens haar is dit vir Boshoff “‘n geldige diktum van ‘n vertrekpunt om skeppend, ondersoekend, filosoferend, en spiritueel betrokke te wees met idees waaraan hy gestalte kan gee om ‘n kunswerk, hetsy in hout of in woord, of in albei, te skep”.

Volgens die Kabbala het alles in die skepping tot stand gekom deur die Sefirot. In hulle totaliteit vorm die Sefirot “die boom van uitstraling” of “die boom van die Sefirot” (Scholem (1969:91). Sedert die veertiende eeu word hierdie boom voorgestel as ‘n gedetailleerde diagram wat die verskeie toepaslike simbole van elke *Sefirah* daarstel en wat die verhoudings tussen die *Sefirah* uitlê en wat die vervlegting daarvan suggereer (Figuur 44). Die Sefirot het ook ‘n verbintenis met die boom van die lewe soos afgelei kan word uit die titel van die diagram. Die Sefirot is ook al beskryf as die boom van God, wat die boom van die wêreld en terselfdetyd ook die boom van siele is. Dit word voorgestel as iets wat geplant is deur God, maar wat ook die mitiese struktuur van God se kreatiewe kragte daarstel. God se kragte is gelaagd en word vergelyk met die struktuur van ‘n boom. Die boom wat oorspronklik deur God geplant is word ‘n beeld van God. Dit is deur hierdie boom wat God se energieë in die skepping in vloeï (Scholem 1969:91-92).



**Figuur 44: Athanasius Kircher, *Boom van die Lewe (georganiseer volgens die Kabbalistiese Sefirot)* (1652-1654)**

Die Sefirot is dus komplekse figuraties, emanasies of manifestasies van God, figuurlike uitdrukkings wat optree as plaasvervangers vir God. Die Sefirot is soos gedigte, in die sin dat hulle name is wat komplekse kommentaar impliseer wat hulle verander in tekste. Aanvanklik het die vroeë Kabbaliste gepoog om die Sefirot te identifiseer met die wese van God en in die Zohar staan geskrywe dat God en die Sefirot een in dieselfde is: Hy is die Sefirot en die Sefirot is Hy (Bloom 1975:25).



Hierdie formulering impliseer dat God en taal dieselfde is en is tot 'n mate vergelykbaar met Boshoff se formulering van God as *Logos* (Bloom 1975:25). Die Sefirot is uitstralings van God. Volgens Bloom (1975:26) is die woord afkomstig van die Hebreeuse *sappir* wat saffier beteken en verwys na die skittering en glans van God en is ook vergelykbaar met Boshoff se opvatting dat dit wat ons rondom ons waarneem uitstralings van van die oorspronklike Woord is. Ooreenstemmend hiermee is die volgende aanhaling uit *Genesis* (1974-1976):

Lig is	dus 'n vorm van klank en nie andersom nie.
Deur middel van	lig met die manifestasie van visuele elemente het ons dus toegang tot die skeppingsklanke.
Klank is	visueel waarneembaar terwyl lig nie oudieel waarneembaar is nie.
As alle	klank van die aarde onttrek word, dan sou alles ophou om voort te gaan, want dan sou alle vorme saam met die klank verdwyn.
Klank	oftewel die Woord van die Maker bepaal alle fisies waarneembare vorms en verseker die voortbestaan van alle vorms deur self fisies teenwoordig te wees daarin.

Die sinspeling in die aangehaalde gedeelte is dus op die Asem (*ruach*) of Gees van God binne die mens en is dus die lewensgewende krag in die mens: "Soos die liggaam sonder gees dood is" (Jakobus 2:26). "God het die mens geformeer uit die stof van die aarde en in sy neus (Adam se neus) die asem (gees) van die lewe geblaas. So het dan die mens 'n lewende siel (lewende wese) geword" (Genesis 2:7). Job verwys na "die lewensasem van God" in sy neus (Job 27:3, vergelyk ook Jesaja 2:22). Die gees van die lewe in ons word dus aan ons gegee met geboorte, en bly in ons solank as wat ons lewe. Wanneer God se gees van iets lewends onttrek word, dan vergaan dit onmiddellik – die gees is die lewenskrag. Indien God "Sy Gees en Sy asem na Hom sou terugtrek, dan sou alle vlees tesame die asem uitblaas en die mens sou tot stof terugkeer. As daar dan verstand by u is, hoor dit" (Job 34:14-16). Die laaste gedeelte van die aanhaling uit Job sinspeel weereens daarop dat die mens dit moeilik vind om sy ware natuur en wese te aanvaar. Met die dood sal "die stof na die aarde terugkeer soos dit gewees het, en die gees na God terugkeer wat dit gegee het" (Prediker 12:7). Ons het reeds gewys dat God alomteenwoordig is deur Sy gees. In hierdie konteks word gesê "God is Gees" (Johannes 4:24).

Die aanhaling uit *Genesis* (1974-1976) beklemtoon Boshoff se opvatting dat alles wat ons rondom ons waarneem uitstralings is van klank/asem/gees of die “Woord van die Maker” (Boshoff beskou egter vandag die Maker as “Woord”), dat alles in die skepping deur die Woord/klank/asem bepaal is. Op ‘n vergelykbare wyse as Boshoff het Kandinsky Klanke en Gees vereenselwig. Volgens Kandinsky het die spirituele in die skepping gemanifesteer deur die vibrasies veroorsaak deur klank. Die wese van klank was vir Kandinsky spiritueel. Vir hom het die hele skepping weergalm en was niks stom nie (Ashmore 1977:329,333).

Die Sefirot bied ook ‘n sleutel to ‘n alternatiewe interpretasie van *Letters to God*. Hierdie abstrakte dog konkrete boom van kennis is vergelykbaar met die Sefirot, die boom van die lewe. *Letters to God* bevat nie die konsentriese sirkels van ander Sefirot diagramme nie, maar soos die ander diagramme suggereer dit komplekse netwerke en vervlegting. Die letters georganiseer in die takke van die boom is uitstralings van die oorspronklike Woord en is vergelykbaar met die individuele *Sefirah* wat God daarstel as taal (m.a.w. *Letters of God* eerder as *Letters to God*). Hierdie verhouding tussen taal en die Maker word nog verder uiteengesit in *Genesis* (1974-1976):

Alles	kan verstaan word omdat
Alles	net mooi
Alles	woorde is
Dit is aan die mens gegee om	met sy oë die skrif om hom te lees as leestekens
	met sy neus die skrif te ruik as reuktekens
	met sy ore die skrif te hoor as klanktekens
	met sy hande die skrif te voel as gevoeltekens
	met sy tong die skrif te proe as smaaktekens
En	daarmee word die Woord verstaan
As die mens	dit so leer ken
Sal die mens	ook die Maker leer ken.

Hierdie aanhaling belig op ‘n unieke wyse Boshoff se omgang met taal. Dit is moontlik om te argumenteer dat Boshoff die skrif om hom gelees het as leestekens en met sy neus die skrif geruik het as reuktekens (die reuk van ink en papier) in sy studie van woorde en met die skryf van sy woordeboeke. In die skep van beeldhouwerke vir sy *Blind Alphabet Project* waar elke beeldhouwerk ‘n visuele vergestaltung van ‘n woord is het hy met sy hande die skrif gevoel as gevoeltekens. Met die opvoering van sy *KykAfrikaans* gedigte het hy met sy ore die skrif gehoor as klanktekens en met sy tong die skrif geproe as smaaktekens. Dit is deur hierdie verskeidenheid van omgange met taal as name/benoemings, waarby al sy kunswerke en Argief betrek word, dat Boshoff begin het om die Woord te verstaan en het dit hom in staat gestel om sy Maker te leer ken en te konseptualiseer as *Logos*. Vanuit hierdie perspektief is dit moontlik om die letters versteek in die takke van *Letters to God* (figuur 41) te interpreteer as ‘n verdere uiteensetting van Boshoff se studie van die verband tussen die Woord en God.

### 3.3 Kuns, religie en wetenskap: 'n vreemde drie-eenheid

In Boshoff se kunswerke, en spesifiek in *Letters to God* (1997) (Figuur 36), is 'n vervaging van die grense, of eerder, 'n doelbewuste oorbrugging tussen die grense van kuns, wetenskap en religie ter sprake. Boshoff se werk betrek egter ander velde van kennis ook soos bv. taalkunde (leksikografie), musiek en filosofie. Ek fokus egter in hierdie afdeling spesifiek op die velde van kuns, wetenskap en religie. Dit is deur die figuur van die boom wat Boshoff die verbintnisse tussen kuns, wetenskap en religie ondersoek en vertoon. Die figuur van die boom is dubbelsinnig in die sin dat religieuse en wetenskaplike verwysings daarin opgesluit is. 'n Werk soos *Letters to God*, 'n abstrakte boom, is ryk aan religieuse of geestelike toespelings en verwysings. Dit is 'n herinterpretasie van die boom van kennis van goed en kwaad in die tuin van Eden en dit is vergelykbaar met die kabbalistiese Sefirot as die boom van die lewe en vorm deel van 'n reeks werke getiteld *Tree of Knowledge* waarvan een van die ander werke in die reeks, *Broken Garden*, ook verwys na die kruisiging en die vleesgeworde Woord, Christus as die boom van die lewe.

*Letters to God* ontsluit egter nie slegs religieuse konnotasies nie. Werke soos *Letters to God* en *Broken Garden* verwys na bome as ordenings- of organiseringsmetafore wat in verskeie akademiese dissiplines ter sprake is. As 'n boom betrek *Letters to God* ook direk die wetenskaplike veld van plantkunde. Die kunswerk se fyn takkies herinner aan die fyn aartjies van plante en blare van naby bekyk en die wetenskaplike waarneming van plante onder 'n mikroskoop. Die kunswerk toon selfs 'n ooreenkoms met 'n werklike boom nl. *Ehretia rigida* ook bekend as *deurmekaarbos* (Figuur 45). Beide bome se takke kan beskryf word as deurmekaar of selfs 'n chaotiese netwerk. Die *Tree of Knowledge* reeks en *Letters to God* in die besonder, verwys ook na Boshoff se passie vir bome in alle vorms, hetsy dit hout of boeke is. Dit herinner ook die betragter aan Boshoff se plantstudies versamel in sy Argief wat bestaan uit duisende foto's van plante en bome, gefotografeer en bestudeer deur Boshoff en die foto's uiteindelik versamel en taksonomies georden in die Argief.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Vergelykbaar met Boshoff se plantkundige projek is Rachel Sussman se reeks *The oldest living things in the world* (2004-). Vir hierdie projek reis Sussman oor die wêreld heen om bome, plante en ander organismes ouer as 2000 jaar te fotografeer. Hierdie langtermyn projek wat bestaan uit duisende foto's van plante en bome wat besonders oud is resoneer met Boshoff se botaniese studies, sy eie digitale fotografiese versameling van plante en sy belangstelling in die oeroue.



**Figuur 45: Willem Boshoff, *Ehretia rigida* (Deurmekaarbos) (geen datum)**

In die werk van Damien Hirst vind die betragter ook 'n wêreld waarin die grense tussen kuns, wetenskap en religie vervaag. *Tree of Life* (2008) (Figuur 50) is 'n werk van Hirst wat bestaan uit tien konsentriese sirkels en is vergelykbaar met die sistematiese ordening van die Sefirot as die boom van die lewe soos in Kircher se illustrasie (Figuur 44). Die werk is saamgestel uit honderde skoenlappers, 'n verwysing na entomologie, wat uitgepak is in die vorm van 'n Gotiese spitsboogvenster. Soos Boshoff se *Letters to God* sluit die werk 'n sinspeling in na 'n religieuse boom, die Kabbala, kuns en die wetenskap. Aangesien Damien Hirst se kunswerke spesifiek probeer om die velde van kuns, wetenskap en religie te verenig, is hy in hierdie opsig vergelykbaar met Boshoff. Beide kunstenaars se werke vind ook aanklank by Johannes Jacob Scheuchzer se embleemboek *Physica Sacra* (1731-35) waarin hierdie betrokke velde emblematisies verenig word (Figuur 46). Die embleem DXLIV (Figuur 46) stel 'n geraamde landelike toneel voor. Onder 'n boom sit 'n manlike figuur en vanuit die wolke straal ligstrale met 'n boodskap daarin op die figuur neer. Rondom hierdie toneel is verskeie tekeninge van anatomiese disseksies van die hart gerangskik. Onder aan die embleem is 'n verwysing na Psalm 33:15: "Hy wat die harte van hulle almal formeer, wat let op hul werke" (1953 vertaling). Scheuchzer se embleem sinspeel dus op heilige, maar verborge verwantskappe tussen kuns, wetenskap en religie.



**Figuur 46: Johann Melchior Füssli, Tab DXLIV vanuit die *Physica Sacra* (1731-1735)**

’n Vergelyking met Hirst dra by tot die verdere nuansering en ontsluiting van Boshoff se werk en spesifiek van *Letters to God*. Die onderskeie wyses waarop Boshoff en Hirst o.a. velde van kennis verenig kan met mekaar vergelyk word aan die hand van ’n *tertium comparationis*, naamlik Walter Benjamin se waarneming van arkadevensters en die metode van konstruksie gebruik in *Das Passagenwerk* (1927-1940). In die chaotiese vensters van die disintegreerende arkades het Benjamin lukrake jukstaposisies van kommoditeite waargeneem waardeur die mees ongewone kombinasies ontstaan het. Uit hierdie ongewone kombinasies ontstaan ’n wêreld van geheime verwantskappe. Boshoff en Hirst poog om soos Benjamin die skynbare onverenigbaarheid van sekere elemente te verbreek, in hierdie geval die onverenigbaarheid van kuns, wetenskap en religie, deur uiteenlopende elemente te kombineer in oorspronklike, prikkelende konfigurasies waardeur hulle uiteindelik die onderliggende verwantskappe tussen hierdie velde ontbloot (Gilloch 2002:136-137).

Sedert die sekularisasiedrang van die Aufklärung lyk dit asof wetenskap, kuns en religie onverenigbaar is. Kunshistorici soos Hans Belting (1994) en James Elkins (2004) het al geskryf oor die historiese skeiding wat tussen wetenskap, kuns en religie as instellings ontstaan het. Elkins (2004:iv) argumenteer dat kuns en religie egter nou met mekaar vervleg is, maar dat dit ’n gekompliseerde vervlegting is. In sy bespreking van religieuse kuns, of eerder die geskiedenis daarvan, kom Elkins tot

die gevolgtrekking dat iets besonders sedert die Renaissance gebeur het wat die betekenis van kuns verander het en dat die interessantste en oorspronklikste kuns sigself geleidelik van religieuse temas begin afskei het. Bybelse tonele, kruisigings en uitbeeldings van die Madonna en Kind was nog steeds sedert die Renaissance uitgebeeld, maar dit is op 'n ander manier as sekulêre temas benader (Elkins 2004:7-12). Vergelykbaar hiermee is die bekende uitspraak van Georg Wilhelm Friedrich Hegel dat hoe mooi die Madonna en Kind ook al mag wees, die museumbesoeker nie meer voor haar sal kniel nie (Hegel 1975:103).

Kontemporêre kuns is die verste verwyder van geloof as enige ander vorm van kuns in die geskiedenis. Die skeiding tussen kuns en religie het slegs verdiep en daar word selde in kontemporêre kuns na religie verwys, tensy dit verbind is aan kritiek, ironiese afstand of 'n skandaal (Elkins 2004:15-16). Dit is hierdie skeiding tussen kontemporêre kuns en religie wat kunstenaars soos Boshoff en Hirst oorbrug. Dit is egter nie slegs die botsende velde van kuns en religie wat hierdie kunstenaars in hulle werk verenig nie. Verwysings na verskeie wetenskaplike velde soos anatomie, entomologie en plantkunde word ook hierby betrek. Vanuit hierdie botsende wêrelde van ongewone kombinasies van kuns, religie en wetenskap ontsluit beide kunstenaars verborge verwantskappe. Hirst is aangetrokke tot die verwarring van wetenskap en geloof, want daarin is geloof, asook kuns vir hom opgesluit (Wilson 2012:215). Volgens Hirst is daar 'n tekort aan spiritualiteit in wetenskap en kuns en daarom bots die twee velde om 'n mate van spiritualiteit terug te kry en dit is waaroor sy werk handel. Dit is 'n uiteensetting met kuns, wetenskap en religie waarin die drie velde 'n drie-eenheid vorm (Hirst en Burn 2001:145). Op 'n soortgelyke wyse kompliseer Boshoff se kunswerke die oppervlakkige skeidings tussen hierdie velde van kennis deur klassifikasie of kategorisering te weier.

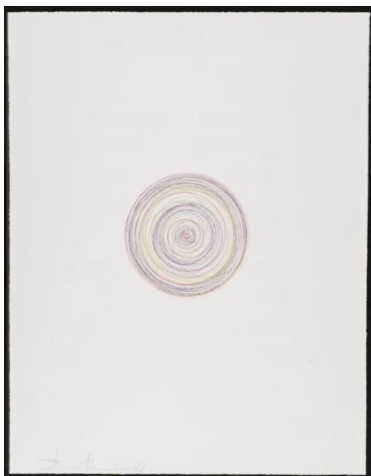


**Figuur 47: Damien Hirst, *The martyrdom of Saint Matthew* (2002-2003)**



**Figuur 48: Damien Hirst, *Doorways to the kingdom of heaven* (2007)**

Hirst se kunswerke betrek die veld van wetenskap deur verskeie wetenskaplike en industriële elemente te betrek soos bv. steriele glaskabinette gevul met mediese verpakings (sy pilkabinette), bottels, maatbekers, chirurgiese instrumente, ginekologiese instrumente en ander objekte verwant aan die mediese beroep (Galagher 2012:13). Hirst se kabinette gevul met glas en staal chirurgiese instrumente kan vergelyk word met Boshoff se versamelings van chirurgiese en ginekologiese instrumente versamel in antieke hout kabinette in sy huis in Kensington. In werke soos *Alchemical Sigils* (2012) wat bestaan uit intra-uteriene toestelle en *Forceps Delivery* (2016) gebruik Boshoff soos Hirst ook ginekologiese en chirurgiese instrumente in sy kunswerke. Hirst se *The martyrdom of Saint Matthew* (Figuur 47) is 'n kunswerk wat sinspeel op wetenskap en religie. Dit bestaan uit 'n glaskabinet gevul met verskeie glasmaatbekers en laboratorium-gereedskap. Daarnaas bevat dit egter ook kruise, bloedsplatsels, 'n skedel en 'n byl wat soos die titel van die werk sinspeel op die marteling van heiliges. Die skedel is 'n dubbelsinnige objek wat soos die figuur van die boom by Boshoff wetenskap en religie oproep — enersyds 'n anatomiese model, andersyds ook 'n relikwie van 'n heilige of 'n *vanitas* simbool. Hier verkeer die sfer van geloof en wetenskap saam. *Doorways to the Kingdom of Heaven* (2007) (Figuur 48) bestaan uit duisende skoenlappers wat gerangskik is in pragtige patrone wat herinner aan Gotiese gebrandskilderde glasrame wat konvensionele tekens van kerklikheid geword het. Hirst betrek egter nie net 'n religieuse sfeer deur die formaat en die titel van die werk nie, maar kombineer dit met die studie van insekte, nl. die entomologie. Die oorweldigende komposisies van skoenlappers herinner aan die laaie vol eksimplare van gespelte skoenlappers en ander insekte in natuurhistoriese museums, of in versamelings soos dié van Levinus Vincent (Figuur 6), wat vir Hirst 'n besondere belangstelling is en wat ook gereflekteer word in sy bekende formalienwerke (Galagher 2012:17-18).



**Figuur 49: Damien Hirst, *Tie a yellow ribbon round the old oak tree* (2002)**



**Figuur 50: Damien Hirst, *The Tree of Life* (2008)**

Hirst se *Tie a yellow ribbon round the old oak tree* (2002) (Figuur 49) herinner aan 'n ander vorm van die boom soortgelyk aan Hirst se *Tree of Life* (2008) (Figuur 50) en Boshoff se *Letters to God* (1997) (Figuur 37). Soos wat betragters met sirkels gekonfronteer word in *Tree of Life* (2008) (Figuur 50) word betragters met *Tie a yellow ribbon round the old oak tree* (2002) (Figuur 49) met 'n enkele sirkel gekonfronteer soos in Hirst se *spin paintings*, asook sirkelvorme in Boshoff se werke soos *Druid's Keyboard* (1997) en *Circle* (2011). Die sirkels in *Tie a yellow ribbon round the old oak tree* (2002) (Figuur 49) blyk jaarringe van 'n boom te wees. Soortgelyk aan *Letters to God* suggereer dit die besonderse fyn en noukeurige waarneming van plante en bome deur plantkundiges, soos in Boshoff se duisende geargiveerde foto's van bome en plante. Wanneer die titel in ag geneem word is dit ook moontlik om hierdie sirkels te interpreteer as 'n geel lint wat herhaaldelik om 'n boom gedraai is. Die titel verwys egter na popliedjie van Tony Orlando.

In hierdie konteks bekom die sirkels 'n ander karaktereienskap, dit herinner die betragter aan 'n langspeelplaat. Manchester (2009) argumenteer dat die manier waarop Hirst hierdie etse gemaak het (die gekrap met skerp gereedskap) vergelykbaar is met die praktyk van platejoggies wat langspeelplate krap en draai. Die werk van Hirst betrek dus twee van Boshoff se grootste belangstellingsvelde, nl. bome en musiek. Kyk 'n mens egter langer na *Tie a yellow ribbon round the old oak tree* (2002) is 'n spiraal sigbaar wat 'n mens insuig, 'n effek wat ook by Boshoff se *Druid's Keyboard* voorkom. Boshoff en Hirst se kunswerke is soos betekenisspirale wat verskeie velde van kennis nader trek en insuig. Boshoff se interdisiplinêre benadering verskil egter van dié van Hirst omdat dit gemotiveer word deur Boshoff se weiering om geklassifiseer of gekategoriseer te word.

### **3.4 Willem Boshoff: druide, kunstenaar, plantkundige, taalkundige, musikoloog, filosoof en teoloog**

Die ontkenning in *Tien Teen Een* van alles wat Boshoff nie is nie, sowel as die laaste woorde: "Ek is wat ek is en ek is niks lus om te sukkel oor wat ek moet wees nie" spreek van Boshoff se weiering om geklassifiseer of beperk te word. Boshoff (2012) skryf:

Ek hou nie veel van die Paulus van die Bybel nie, maar ek ondersteun sy lewenstyl waarin hy alle eiebelange en -behore opgegee het (1 Korintiërs 9:19-23). Daarvolgens is hy vry en behoort hy aan geen-een of geen saak nie. Gevolglik kan hy alles in almal wees en kan hy hom tot enige belange of filosofiese ingesteldheid beroep. Hy hoef nie te kies wat om te wees nie – in 'n sekere sin is hy niks en daarom ook alles.

Soos wat blyk uit die *Tien Teen Een* (2012) (Figuur 39) en die aanhaling hierbo assosieer die Druide nie homself met 'n spesifieke groep nie (selfs sy Druide *persona* het nie 'n ware verwantskap met die historiese druïdes nie).



Soos Paulus is hy vry en behoort hy aan geen-een of geen saak nie wat hom in staat stel om te keer na enige van die kenmerkende spesialiteite of belangstellingsvelde wat op die vorige bladsye belig is. Hierdie aspek word gereflekteer in Boshoff se uiteenlopende belangstellings (wat o.a. plantkunde, leksikografie, tale, literatuur, kuns, musiek, filosofie, teologie, mitologie, divinasie, antropologie, sterrekunde en geologie insluit) wat hy poog om te verenig in sy Argief en kunswerke en sodoende die grense tussen dissiplines bevraagteken en ondermyn. In hierdie wêreld van ryke samehange, waarvan *Tree of Knowledge* (1997) en Boshoff se Argief getuig, beperk Boshoff homself nie tot 'n enkele groep mense of 'n enkele veld van kennis waarmee hy assosieer nie, intendeel vind hy aanklank by verskeie velde van kennis. Soos Paulus is hy niks en daarom is hy ook alles. In sy kunswerke en Argief is Boshoff o.a. indentifiseerbaar as: Druïde, kunstenaar, plantkundige, taalkundige, musikoloog, filosoof en teoloog.

## Konklusie

Die ondersoek en interpretasie in hierdie studie van die drie werke *Broken Garden*, *Druid's Keyboard* en *Letters to God*, waaruit *Tree of Knowledge* (1997) bestaan, ontsluit die verskeie betekenis van die titel van die reeks werke. *Letters to God* as 'n herinterpretasie van die boom van kennis en *Broken Garden* as 'n sinspeling op die tuin van Eden is die twee werke wat 'n direkte verbintenis met die titel van die reeks werke het en wat 'n verskeidenheid van religieuse assosiasies en betekenis ontketen. Die betekenis van die reeks werke as 'n geheel is egter meer omvattend as dit en sinspeel op baie meer as net die religieuse betekenis/assosiasies. *Broken Garden* en *Druid's Keyboard* as herinterpretasies van sleutelborde, ontketen assosiasies met papier, skrif en boeke wat in verband gebring kan word met kennis en die boom. Die werke se strekking ondersteun argumente teen die afkapping van bome vir die produksie van papier waarop tekste dan gedruk word sodat kennis in boeke gestoor kan word en kan dus ook in verband gebring word met bome en kennis. In hierdie konteks kan boeke as bome van kennis verstaan word, want die papier is afkomstig van bome en wat daarin versamel is, is 'n vorm van kennis. Hierdie studie se ontleding van die drie kunswerke getuig egter daarvan dat die betekenisstrekking van die titel veel wyer is. Die drie kunswerke vorm saam 'n boom, Boshoff se eie boom van kennis waarin hy kennis ontsluit as wysheid deur 'n besondere plek toe te ken aan onderwaardeerde vorme van kennis soos divinasie en handvaardigheid. Die kunswerke in die reeks bevat hout en het op 'n materiële vlak dus 'n noue verbintenis met bome. *Broken Garden* as 'n herinterpretasie van die kruisiging en die boom van die lewe en *Letters to God* as 'n herinterpretasie van die boom van kennis aktiveer op metaforiese vlak verskeie boomverbintenis. Dit ontketen ook assosiasies met die Druïde, afkomstig van die Griekse *drus* wat boom beteken, en Boshoff se duisende foto's van bome in sy digitale Argief.

Die kunswerke se interaksie met kennis en hulle assosiasie met bome maak hulle kennisbome. In my analise van die kunswerke het ek getoon dat daar verwysings na die oorsprong van kennis is i.t.v. die boom van kennis in die tuin van Eden (*Broken Garden* en *Letters to God*), verwysings na die boom as ordeningssisteem van kennis in onderskeid van bv. die risoom en labirint, verwysings na oeroue kultuurtegnieke (*Druid's Keyboard*) en sinspelings op die Godheid se spore in die wêreld waardeur die wêreld verstaan kan word (*Letters to God*). Die kunswerke betrek ook verskeie vorms van kennis i.t.v. die samehang van handvaardigheidskennis (*kunne*) en filosofiese konsepte. Die werke se multi-dissiplinêre aard wat ek in elke hoofstuk beklemtoon het, betrek ook kennis vanuit verskillende kennisvelde. 'n Kunswerk soos *Druid's Keyboard* waarin handvaardigheidskennis 'n mens eerste opval i.t.v. die gekerfde steentjies en kultuurtegnieke i.t.v. skrif (die werk as 'n sleutelbord), rekenkunde (die verbintenis met rekenaars en die megalitiese swerfsteensirkels van die druïdes) en divinasie (die sirkel in die middel van die werk as 'n ruimte vir divinasie en die steentjies as

dolosstene) is ook nou verbind met die ontdekking/vinding/produksie/generering van kennis. Die kunswerke as “kennisbome” of as Boshoff se eie boom van kennis het wortels in verskeie kulture. Die wortels van die bome is o.a. gegrond in Afrika, Griekeland, Israel en Europa. Die kennis in hierdie kennisbome is egter nie georganiseer in die stam en takke van die bome wat spreek van groeiende vertakkings nie. Dit is georden in die wortels van die bome wat spreek van risomatiese vervlegting en komplekse lewende samehange.

Die kunswerke is middele/modelle of fiksies waardeur Boshoff probeer om die wêreld te verstaan en te interpreteer. My interpretasie van die strekking van *Letters to God* impliseer dat om die wêreld te verstaan ‘n mens die spore van die *Arché*, die Oorsprong of Godheid (waarop die letters in die werk sinspeel) uit die wêreld moet versamel en lees, want daarin is die sleutels tot die kennis van alle dinge opgesluit. Hierdie spore het soos ek in my interpretasie geargumenteer het ‘n noue verbintenis met klank en asem, want toe die Maker geskep het het Hy gespreek of uitgeasem, soos Boshoff self bely het in sy *Genesis*-teks. *Letters to God* se uiteensetting met taal/woord en klank/asem kan op ‘n besondere wyse geïnterpreteer word in die breër konteks van *Tree of Knowledge* (1997) wat agiteer/ageer teen die gebruik van papier en die verwoesting van bome in die produksie en verspreiding van kennis.

Klank/asem kan gebruik word as ‘n alternatief tot teks en papier in die bemiddeling van kennis. Die kunswerke “praat”, hulle maak klank. Wanneer ‘n mens die werke waarneem is dit moontlik om klanke te “hoor”: in *Broken Garden* “hoor” ‘n mens die versplintering van hout soos dit fyn geslaan word. In *Druid’s Keyboard* “hoor” ‘n mens die “steentjies” teen mekaar kap as dit divinatories gegooi sou word. In “*Letters to God*” hoor ‘n mens die ritseling van takke en fluistering op die wind. Die kunswerke is nie ‘n stom teks nie, hulle praat en redeneer oortuigend, ooredend met die betragter. Het ek egter die werke toegelaat om te praat en te argumenteer of het ek hulle doodgeskryf? In my Inleiding het ek geargumenteer dat ek die kunswerke interpreteer as draaikolke of sentrifugale velde wat uiteenlopende vorms of velde van kennis saamtrek, insuig en verenig wat ek in my interpretasie van *Druid’s Keyboard* en *Letters to God* verder beklemtoon het. Ek het die aktiewe werking/agering van beelde beklemtoon deur te verwys na teoretici soos Didi-Huberman, Daston en Galison, Elsaesser en Bredekamp wat van die opinie is dat beelde nie afbeeldings of illustrasies is nie, maar ‘n aktiewe medium van denke is. Hierdie opvatting van Bredekamp stem grootliks ooreen met Elkins se argument dat beelde argumente is wat redeneer soos verwoord in sy inleiding “An Introduction to the visual as argument” tot die boek *Theorizing visual studies: writing through the discipline* (2012).

Elkins (2012:29) argumenteer dat wanneer ons vir die eerste keer kontak maak met 'n beeld, dié beeld ons skrikmaak en betower; dit is raaiselagtig en kan ons affektief beweeg en oorreed. Wanneer 'n mens egter oor hierdie beeld begin skryf, word dit dikwels 'n passiewe objek (eerder as lewende verbeeldingryke interaksie met betragters) wat gevolglik slegs dien as 'n herinnering, verwysing of illustrasie van iets anders. Die beeld word nie toegelaat om te ageer nie en ons argumenteer in die teks rondom die beeld. Aanvanklik is die beeld dus 'n wilde en suggestiewe ding met bepaalde betekenispotensiaal maar tydens die skryfproses verander dit in 'n mnemoniese instrument, 'n voorbeeld of illustrasie (Elkins 2012:29).<sup>25</sup> Ek het tot 'n mate die kunswerke in *Tree of Knowledge* toegelaat om te argumenteer. Ek het eerstens die kunswerke gekies nog voordat ek 'n argument of 'n bepaalde vraagstelling vir die betrokke studie beoog het. Ek het die spesifieke kunswerke gekies omdat daar tot my kennis nog geen navorsing daarvoor bestaan het nie en omdat ek vermoed het dit besondere komplekse kunswerke is wat die samehang van Boshoff se argivale belangstelling en sy oeuvre op 'n nuwe manier kan belig. Gepaardgaande daarmee was daar ook 'n bepaalde aanklank, assosiasie, simpatie, voorliefde en geesgenootskap met die kunswerke ter sprake. Dit mag selfs wees dat die kunswerke my gekies het eerder as wat ek hulle gekies het.

Die kunswerke het dus gedien as katalisators vir hierdie ondersoek, m.a.w. die kunswerke het gefunksioneer as motiveerders of aansporings wat my argumente aan die gang gesit het, wat my argumentasie gestimuleer het. My argumente en interpretasie is deur die kunswerke geïnspireer en gelei. In hierdie verband stem my gebruik van beelde ooreen met vyf strategieë wat Elkins (2012:31) voorstel, wat beelde sal toelaat om deel te neem, saam te werk en af te lei aan die argumente wat dit in tekste omring. nl. beelde as intelligente teorieë, beelde as verkeerde teorieë, beelde as onderbrekings, beelde as goed wat ons herinner aan argumente en beelde as goed wat argumentasie stadiger maak (Elkins 2012:32-47). Die kunswerke in hierdie studie het gedien as intelligente teorieë wat kommentaar lewer op ander beelde en teorieë. Boshoff se kunswerke, wat dikwels as konseptueel beskryf word, het in die vergelykings wat ek getref het met ander kunstenaars en teoretici dus kommentaar op die ander kunswerke en teorieë gelewer en my dus behulpsaam gewees in die ontsluiting daarvan. Die meerderheid van die beelde ter sprake in die studie<sup>26</sup> kan egter gekarakteriseer word as beelde wat die argument onderbreek.

---

<sup>25</sup> Boshoff het 'n besondere opvatting van die begrip/term "voorbeeld", vir hom is dit nie 'n passiewe begrip nie. Boshoff definieer 'n voorbeeld as iets wat voor af beeld.

<sup>26</sup> Wanneer ek na "beelde" verwys, verwys ek nie na Boshoff se konkrete beeldhoukunsige installasies of konkrete fotografiese opnames daarvan nie. Ek verwys na digitale rekords daarvan versamel in sy Argief of digitale rekords van kunswerke verkry vanaf die internet. Dit is slegs die digitale rekords van die kunswerke wat ek besigtig het en nooit konkrete weergawes daarvan nie. Die beeldbegrip verwys egter ook na die lewende, verbeeldingryke interaksie i.t.v. voorbeelding, inbeelding en nabeelding tussen die digitale rekords en die konkrete kunswerke/foto's.

Hiermee bedoel Elkins (2012:40) dat sommige beelde sake meer kompleks kan maak deur die onderwerp te verander, die aandag van die argument af te trek, onverwagse voorbeelde bymekaar te bring en oënskynlike onverwante idees te verenig. Die meerderheid van die kunswerke wat ek in hierdie studie gebruik het, het op hierdie wyse gefunksioneer. Dit het bygedra tot my eie ontsluiting van samehange waarbinne ek Boshoff en sy projek kon kontekstualiseer. Ek is deur verskeie kunswerke op verskeie afdraaipaaie gelei waarna ek myself weer moes terug kry by my eie argument. Ek het egter ook tot 'n mate die kunswerke doodgeskryf. In my ontleding is te veel woorde ter sprake en is te veel papier gebruik. Die kunswerke het nie altyd sentraal gestaan in my ondersoek nie en die teks (m.a.w. my eie argumentasie) het die bladsye oorheers. In hierdie opsig het ek in gedeeltes van hierdie studie die kunswerke gereduseer tot passiewe objekte (in die sin dat ek hulle nie toelaat om te argumenteer nie) en dit is een van die tekortkominge van hierdie studie. In hierdie verband stel ek verdere navorsing voor i.t.v. 'n visuele argument – m.a.w. kan 'n argument slegs deur beelde/kunswerke gevoer word en wat sal hierdie tipe visuele argument verg? Kan Boshoff se Argief as 'n digitale medium/instrument/fassiliteerder optree om sulke argumente aan te voer?

Hierdie studie is die eerste volwaardige studie van die Argief en dien as 'n ontdekking van die Argief waardeur ek die verskeie aspekte van die Argief belig en bekendstel en ook die samehange aandui tussen die Argief en Boshoff se oeuvre. Die studie is dus oorsigtelik van aard en daar bestaan nog 'n leemte i.t.v. in-diepte navorsing van die verskeie aspekte van die Argief. Daar bestaan al navorsing oor Boshoff se woordeboeke (Clarkskon 2006), maar die tema is nog ver van uitgeput. Daar bestaan nog geen navorsing oor die plantkunde- en musiek- afdelings van die Argief nie en beide afdelings is ryk bronne wat in verdere navorsing ontgin kan word. Die verwysings na *Genesis* (1974-1976) in my studie is die eerste interpretasie van hierdie besonderse teks. Ek het egter in my interpretasie slegs gedeeltes daarvan belig en daar is nog groot gedeeltes teks waarvoor navorsing gedoen kan word. Baie konsepte daarin verwoord vind vergestaltung in Boshoff se latere werk en kan dus navorsers assisteer in hulle interpretasie van Boshoff se kunswerke. *Genesis* (1974-1976) hang ook saam met ander geskrifte van Boshoff soos bv. *Notes towards a "blind" aesthetic* en sy meesterstesis *Die ontwikkeling en toepassing van visuele letterkundige verskynsels in die samstelling van kunswerke* (1984). Dit sal van waarde wees om te ondersoek hoe hierdie geskrifte gelees en geïnterpreteer moet word in samehang met die res van sy uitset.

In die huidige Suid-Afrikaanse akademiese konteks waarin daar verskeie pogings is i.t.v. die dekolonisasie van universiteite en kennis het hierdie studie gepoog om die wyses te belig waarop Boshoff se kunswerke en sy Argief kennis betrek vanuit Afrika i.t.v. inheemse kennissisteme wat nou verbind is met Boshoff se divinatoriese belangstellings. Boshoff se kunswerke en Argief getuig daarvan dat alle kuns en kunsgeskiedenis in Suid-Afrika nie eurosentries is nie. Kunswerke soos *Druid's Keyboard* en *Index of (B)reachings* en Boshoff se Argief beklemtoon die geldigheid van divinatoriese metodes en hoe dit van waarde kan wees vir interpretasie.

Dit blyk asof dit waardevolle bydraes kan lewer tot die dekoloniseringsproses indien dit verder ondersoek word, sensitief is tot post-koloniale diskoerse, en kenners van inheemse kennissisteme geraadpleeg word. Hierdie studie het egter misluk in hierdie opsig, want dit verskaf slegs 'n oorsigtelike blik van Boshoff se divinatoriese belangstellings, Boshoff se divinatoriese woordeboeke en van sy kunswerk *Index of (B)reachings*. Boshoff se belangstelling in inheemse kennissisteme i.t.v. divinasie en die navorsing wat hy al self daarvoor gedoen het, moet dus verder nagevors word om die geldigheid daarvan te ondersoek en om die bydraes wat dit kan lewer i.t.v. die dekolonisasie van kuns en kunsgeskiedenis verder te analiseer.

Boshoff se kuns word dikwels beskryf as gepolitiseerde kuns (Holgate 2012), gekarakteriseer as protes-kuns (Makgato 2015) of i.t.v. die sosiale en politieke solidariteit wat hy toon met gemarginaliseerdes (Swanepoel 2014). Soos Staden-Garbett (2009) argumenteer, beklemtoon die interpretasies van Boshoff se werk meestal sy gebruik van taal, sy sosio-politiese bewussyn en sy kritiek van outoriteit binne die Suid-Afrikaanse konteks van kolonialisasie en apartheid. Staden-Garbett (2009) poog egter om 'n alternatiewe perspektief van die werk van Boshoff te verskaf deur sy kunspraktyk en -produksie binne 'n breër raamwerk te plaas nl. as 'n uitdrukking van 'n wêreldsentriese bewussyn. My eie studie dien as 'n poging om lig te werp op die aspekte van Boshoff se werk wat dikwels in die donker gelaat word en om dit ook in die breër raamwerk van kennissamehange te plaas as die sosio-politiese raamwerk waarin dit dikwels geplaas word.

Die gekose werke resoneer met van Boshoff se grootste belangstellings o.a.: bome (wat assosiasies met plantkunde, religie en kennis ontketen), boeke, woorde (taal), divinasie, handvaardigheid (skrynwerk) en hout. Deur hierdie belangstellings te ondersoek aan die hand van die kunswerke, tekste geskryf deur Boshoff en sy Argief het ek sommige van die kennissamehange wat deur sy werk ontketen word en die alternatiewe, kreatiewe en speelse ordening van kennis wat daarin ter sprake is belig.

In my interpretasie van die kunswerke het ek gepoog om al die aspekte waarop die kunswerke sinspeel in ag te neem eerder as om net op een aspek van sy werk soos bv. taal, protes, sosio-politiese kritiek of plantkunde te fokus. In hierdie interpretasie het die figuur van die Druïde en sy wysheidsbemiddelende rol sentraal gestaan.

Tot dusver is die persona van die Druïde grootliks ongeïnterpreteer gelaat, behalwe vir die navorsing van Staden-Garbett (2009) en Gentric (2013). In hierdie studie staan die persona van die Druïde sentraal en benader ek die Druïde as 'n ordeningsbeginsel wat verantwoordelik is vir die kennissamehange ter sprake in Boshoff se projek. Gepaardgaande hiermee is die konsep van Boshoff se "gedagtetuin" wat tot dusver ook ongeïnterpreteer gelaat is en wat ek in hierdie studie geanaliseer het.

In hierdie opsig het ek die metafoor van die snoeiskêr bygedra waarvolgens ek Boshoff se kunswerke en Argief beskryf as instrumente waarmee Boshoff sy gedagtetuin onderhou en dissiplinêre vertakkings snoei. Die Druïde tree verenigend op en bring al Boshoff se belangstellings, asook sy projek as 'n geheel nl. kunswerke, Argief en gedagtetuin bymekaar. Tot dusver is Boshoff se kunswerke ook afsonderlik van sy Argief geïnterpreteer omdat navorsers voorheen nog nie toegang daartoe gehad het nie. Hierdie studie is dus ook die eerste studie om Boshoff se kunswerke te interpreteer in samehang met sy Argief wat die interpretasie van die kunswerke verryk omdat ek toegang gehad het tot bronne daarin wat die kunswerke op unieke wyses belig en waartoe navorsers nog nie werklik toegang gehad het nie soos bv. *Genesis* (1974-1976).

Deur alternatiewe aspekte van Boshoff se werk te belig probeer ek nie ontken dat sy werk nou verbind is met sosio-politiese kwessies nie, maar wanneer navorsers fokus op die sosio-politiese aspekte van Boshoff se werk behoort dit in verband gebring te word met die Druïde wat Boshoff beskryf as een wat veg vir die wat nie kan nie. Deur dit in verband te bring met die Druïde word dit binne Boshoff se groter projek gekontekstualiseer en vorm dit deel van Boshoff se gedagtetuin en die kennissamehange wat daarmee gepaardgaan. In die interpretasie van Boshoff se werk is dit ook van belang om in gedagte te hou hoe Boshoff homself beskryf en identifiseer in *Tien Teen Een* (2012), want dit sal help om Boshoff nie te beperk tot 'n enkele veld/raamwerk nie soos wat ek gepoog het om in hierdie studie te doen. Hy is niks en daarom is hy ook alles, wat aanleiding gee tot 'n oneindige lys: Druïde, kunstenaar, plantkundige, taalkundige, musikoloog, filosoof, teoloog, anarchis, onderwyser, predikant, aktivis...

## Bibliografie

- Adams, D. 1992. Joseph Beuys. Pioneer of radical ecology. *Art Journal*, 51(2):26–34.
- Adamson, G. 2014. The labor of division: cabinetmaking and the production of knowledge. Smith, Meyers en Cook (reds.) 2014:243–279.
- Alpers, S. en P. Alpers 1972. Ut pictura noesis? Criticism in literary studies and art history. *New Literary History*, 3(3):437–458.
- Agamben, G. 1999. Aby Warburg and the nameless science. Heller-Roazen (red.) 1999:89–103.
- Agamben, G. 2013. *Nymphs*. Vertaal deur A. Minervini. Londen: Seagull.
- Alexandre, A.F., A. Guerreiro en O. Pombo (reds.). 2006. *Enciclopédia e Hipertexto*. Madrid: Reis.
- Arendt, H. (red.). 2007. *Walter Benjamin. Illuminations*. New York: Schocken Books.
- Ashmore, J. 1977. Sound in Kandinsky's painting. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35(3):329–336.
- Baldwin, T. 2004. Introduction to *The visible and the invisible*. Baldwin (red.) 2004:247–248.
- Baldwin, T. (red.). 2004. *Maurice Merleau-Ponty: basic writings*. Londen: Routledge.
- Bastian, H. en J. Simmon. 1979. *Joseph Beuys: Zeichnungen = Tekeningen = Drawings* (uitstillingskatalogus). Munich: Prestel.
- Baudelaire, C. 1857. Notes nouvelles sur Edgar Poe. Pichois (red.) 1876:3–22.
- Belting, H. 1994. *Likeness and presence: a history of the image before the era of art*. Vertaal deur E. Jephcott. Chicago: University of Chicago Press.
- Belting, H. 2001. *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink.
- Benjamin, W. 1997. On language as such and on the language of man. Bullock en Jennings (reds.) 1997:62–74.
- Benjamin, W. 1998. *The origin of German tragic drama*. Vertaal deur J. Osborne. Londen: Verso.
- Benjamin, W. 2002. *The arcades project*. Vertaal deur H. Eiland en K. McLaughlin. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. 2007. The task of the translator. Arendt (red.) 2007:69–82.



- Benjamin, W. 2007. The work of art in the age of mechanical reproduction. Arendt (red.) 2007:217–252.
- Benjamin, W. 2007. Theses on the philosophy of history. Arendt (red.) 2007:253–264.
- Bloom, H. 1975. *Kabbalah and criticism*. New York: Seabury Press.
- Boehm, G. (red.). 1994. *Was ist ein Bild?* München: Fink.
- Boshoff, W. 1974-1976. *Genesis*. Ongepubliseerde manuskrip. Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.
- Boshoff, W. 1980. *KykAfrikaans*. Johannesburg: Pannevis.
- Boshoff, W. en Siebrits, W. 2007. *Word forms and language shapes* (uitstillingskatalogus). Johannesburg: Standard Bank gallery.
- Boshoff, W. 2007. *Tree Walks*. URL: <<https://www.willemboshoff.com/product-page/tree-walks>> (8 Januarie 2018 geraadpleeg).
- Boshoff, W. 2008. *Index of (B)reachings: a dictionary of divination*. Ongepubliseerde manuskrip. Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat. Bloemfontein.
- Boshoff, W. 2008. *New York in memorium*. URL: <<https://www.willemboshoff.com/product-page/new-york-in-memorium>> (8 Januarie 2018 geraadpleeg).
- Boshoff, W. 2009. *Big Druid in his cubicle: proposal*. Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.
- Boshoff, W. 2011. *Circle*. URL: <<https://www.willemboshoff.com/product-page/circle>> (8 Januarie 2018 geraadpleeg)
- Boshoff, W. 2012. *Tien Teen Een*. URL: <<https://www.willemboshoff.com/product-page/tien-teen-een>> (9 Januarie 2018 geraadpleeg)
- Boshoff, W. [s.j.] *Change of mind in South African arts education. Hierophants, mattoids and ecdysiasts*. Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.
- Boshoff, W., E.S. Human en D.J. van den Berg. 2015. Onderhoud met Willem Boshoff, 29 Januarie, Bloemfontein. Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.

- Boshoff, W. en J. van Wyk. 2016. Onderhoud met Willem Boshoff 25,27 en 29 Februarie, Johannesburg.
- Boshoff, W. en J. van Wyk. 2017. Onderhoud met Willem Boshoff, 15 Februarie, Bloemfontein.
- Botha, A. 2011. *Willem Boshoff: woord en beeld – naas mekaar, deurmekaar en vervleg*. URL: <<http://www.litnet.co.za/willem-boshoff-woord-en-beeld-naas-mekaar-deurmekaar-en-vervleg/>> (15 Januarie 2018 geraadpleeg).
- Bredenkamp, H. 1995. *The lure of antiquity and the cult of the machine: the Kunstkamer and the evolution of nature, art, and technology*. Vertaal deur A. Brown. Princeton, New Jersey: M. Wiener Publishers.
- Bredenkamp, H. en S. Krämer (reds.). 2003. *Bild, Schrift, Zahl*. München: Fink.
- Bredenkamp, H. 2005. *Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte*. Berlyn: Wagenbach.
- Bredenkamp, H. 2014. Corals versus trees: Charles Darwin's early sketches of evolution. Smith, Meyers en Cook (reds.) 2014:357–376.
- Brüning, J. 2003. Wissenschaft und Sammlung. Bredenkamp en Krämer (reds.) 2003:87–114.
- Bullock, M. en M.W. Jennings (reds.). 1997. *Walter Benjamin: selected writings, 1 (1913-1926)*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press.
- Clarkson, C. 2006. Willem Boshoff: art of the dictionary. Voordrag gelewer by die jaarlikse konferensie van die internasionale vereniging van filosofie en literatuur, by die Universiteit van Freiburg, Duitsland, 5–10 Junie. Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.
- Curry, P. (red.). 2010. *Divination: perspectives for a new millennium*. Burlington: Ashgate.
- Curry, W.C. 1932. Tumbling nature's germens. *Studies in Philology*, 29(1):15–28.
- D'Alembert, J.L.R. 1963. *Preliminary discourse to the Encyclopedia of Diderot*. Vertaal deur R.N. Schwab. Indianapolis:Bobbs-Merril.
- Daston, L. en P. Galison. 2007. *Objectivity*. New York: Zone Books.
- Daston, L. en K. Park. 1998. *Wonders and the order of nature 1150-1750*. New York: Zone Books.

- Deleuze, G. en F. Guattari. 2005. *A thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia*. Vertaal deur B. Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, J. 1995. Archive fever: a Freudian impulse. *Diacritics*, 25(2):9–63.
- Didi-Huberman, G. 1995. *Fra Angelico: dissemblance and figuration*. Vertaal deur J.M. Todd. Chicago: University of Chicago Press.
- Didi-Huberman, G. 2001. *Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the symptom paradigm*. *Art History*, 24(5):621–645.
- Didi-Huberman, G. 2002. *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Parys: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. 2003. Knowledge: movement (The man who spoke to butterflies). *Michaud* (2003):7–20.
- Didi-Huberman, G. 2012. Experimentieren, um zu sehen. *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 57(2):197–213.
- Didi-Huberman, G. 2016. *Atlas oder die unruhige Fröhliche Wissenschaft: das Auge der Geschichte*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Diprose, R. en J. Reynolds (reds.). 2008. *Merleau-Ponty. Key concepts*. Stocksfield: Acumen.
- Dufrenne, M. 1980. Art and technology: alienation or survival? Woodward (red.) 1980:165–170.
- Eco, U. 2014. *From the tree to the labyrinth. Historical studies on the sign and interpretation*. Vertaal deur A. Oldcorn. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Eliade, M. 2004. *Shamanism: archaic techniques of ecstasy*. Vertaal deur W.R. Trask. Princeton: Princeton University Press.
- Elkins, J. 2004. *On the strange place of religion in contemporary art*. New York: Routledge.
- Elkins, J. 2011. Introduction. Elkins en Naef (reds.) 2011:1–18.
- Elkins J. en M. Naef (reds.). 2011. *What is an image?* University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Elkins, J. 2012. An introduction to the visual as argument. Elkins (red.) 2012:25–60.
- Elkins, J. (red.). 2012. *Theorizing visual studies: writing through the discipline*. Londen: Routledge.

- Elsaesser, T. 2013. The "Return" of 3-D: On some of the logics and genealogies of the image in the twenty-first century. *Critical Inquiry*, 39(2):217–246.
- Evans, F. 2008. Chiasm and flesh. Diprose en Reynolds (reds.) 2008:184–193.
- Flaherty, G. 1988. The performing artist as the shaman of higher civilization. *Modern Language Notes*, 103(3):519–539.
- Foster, H. 2004. An archival impulse. *October*, 110(Herfs):3–22.
- Foster, M.N. [s.j.] *Hermeneutics*. URL: <http://philosophy.uchicago.edu/faculty/files/forster/HERM.pdf> (9 Januarie 2018)
- Foucault, M. 1977. *The order of things: an archaeology of the human sciences*. Londen: Tavistock Publications.
- Gallagher, A. (red.). 2012. *Damien Hirst*. Londen: Tate Publishing.
- Gallagher, A. 2012. Introduction. Gallagher (red.) 2012:11–20.
- Gell, A. 1998. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Gentric, K. 2013. *Willem Boshoff, monographie d'artiste et catalogue*. Ongepubliseerde PhDproefskrif, Université de Bourgogne.
- Gilloch, G. 2002. *Walter Benjamin: critical constellations*. Cambridge: Polity Press.
- Ginzburg, C. 1980. Morelli, Freud and Sherlock Holmes: clues and scientific method. *History Workshop*, 9 (Lente): 5–36.
- Godby, M. 1993. Trances and traces. In Skotnes, 1993.
- Groblewski, M. 1993. „...eine Art Ikonographie im Bilde.“ Josph Beuys – Von der Kunstfigur zur Kultfigur? Groblewski en Bättschmann (reds.) 1993:37–68.
- Groblewski, M. en O. Bättschmann (reds.). 1993. *Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst*. Berlyn: Akademie-Verlag.
- Hamilton, C. en P. Skotnes (reds.). 2014. *Uncertain curature: in and out of the archive*. Johannesburg: Jacana.
- Hegel, G.W.F. 1975. *Aesthetics. Lectures on fine art, 1* Vertaal deur T.M. Knox. Oxford: Clarendon Press.

- Heller-Roazen, D. (red.). 1999. *Potentialities. Collected essays in philosophy*. Stanford: Stanford University Press.
- Hirst, D. en G. Burn. 2001. *On the way to work*. Londen: Faber & Faber.
- Holgate, N. 2012. *Willem Boshoff: Kill the Boer "against the spirit of the country"*. URL: <<https://www.willemboshoff.com/single-post/2012/05/22/Willem-Boshoff-Kill-the-Boer-%E2%80%9Cagainst-spirit-of-the-country%E2%80%9D>> (15 Januarie 2018 geraadpleeg).
- Jacobson, E. 1993. *The deer goddess of ancient Siberia: A study in the ecology of belief*. Leiden: Brill.
- Jefferies, P. 2005. *Love of nature led Beuys to new artistic language*. URL: <<https://www.nature.com/articles/435413b>> (9 Januarie 2018 geraadpleeg).
- Johnson, C.D. 2012. *Memory, metaphor, and Aby Warburg's Atlas of images*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Johnson, G.A. en M.B. Smith (reds.). 1993. *The Merleau-Ponty aesthetics reader: philosophy and painting*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Kirst, K. 1994. Walter Benjamin's 'Denkbild': emblematic historiography of the recent past. *Monatshefte*, 86(4):514–524.
- Krämer, S. en H. Bredekamp. 2003. Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur. Bredekamp en Krämer (reds.) 2003: 11–22.
- Köhler, M. 1941. *The Izangoma diviners*. Pretoria: Government printer.
- Langerman, F. 2014. Cover to cover: The contribution of the book to the reproduction of linear, hierarchical models of natural history. Hamilton en Skotnes (reds.) 2014:25–46.
- Lima, M. 2013. *Visual complexity. Mapping patterns of information*. New York: Princeton Architectural Press.
- Macho, T. 2003. Zeit und Zahl. Kalender und Zeitrechnung als Kulturtechniken. Bredekamp en Krämer (reds.) 2003:179–192.
- Makgato, K.C. 2015. 'Protest' and Willem Boshoff's 'Racist in South Africa' at Hazard gallery. URL: <<https://www.willemboshoff.com/single-post/2015/06/29/Protest-Willem-Boshoffs-Racist-in-South-Africa-at-Hazard-Gallery>> (15 Januarie 2018 geraadpleeg).

- Manchester, E. 2009. *Tie a yellow ribbon round the old oak tree*. URL: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hirst-tie-a-yellow-ribbon-round-the-old-oak-tree-p13035> (9 Januarie 2018 geraadpleeg).
- Marx, U., G. Schwarz, M. Schwarz en E. Wizisla (reds.). 2015. *Walter Benjamin's archive: images, texts, signs*. Londen: Verso.
- Meadow, M.A. 2005. Quiccheberg and the copious object: Wenzel Jamniteer's silver writing box. Melville (red.) 2005:39–58.
- Melville, S. (red.). 2005. *The lure of the object*. Williamstown, Massachusetts/New Haven, Connecticut: The Clark Institute/Yale University Press.
- Merleau-Ponty, M. 1993. Eye and mind. Johnson en Smith (reds.) 1993:121–131.
- Merleau-Ponty, M. 2004. The visible and invisible: the intertwining—the chiasm. Baldwin (red.) 2004:248–257.
- Michaud, P.A. 2003. *Aby Warburg and the image in motion*. Vertaal deur S. Hawkes. New York: Zone Books.
- Mitchell, W.J.T. 2005. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moxey, K. 2008. Visual studies and the iconic turn. *Journal of Visual Culture*, 7(2):131–146.
- Museum of Modern Art. 1999. *Joseph Beuys. Untitled (Sun State)*. URL: <https://www.moma.org/collection/works/36537> (9 Januarie 2018 geraadpleeg).
- O'Donohoe, B. (red.). 2013. *Severally seeking Sartre*. New Castle: Cambridge Scholars Publishing.
- Panofsky, E. 1972. *Studies in Iconology. Humanistic themes in the art of the Renaissance*. Boulder, Colorado: Westview Press.
- Pearce, S.M. 1999. *On collecting: an investigation into collecting in the European tradition*. Londen: Routledge.
- Pichois, C. (red.). 1876. *Charles Baudelaire: Oeuvres completes II*. Parys: Gallimard.
- Ricoeur, P. 1967. *The symbolism of evil*. Vertaal deur E. Buchanan. Boston: Beacon Press.
- Rose, B. 1993. Thinking is form: The drawings of Joseph Beuys. *MoMA*, 13(Winter):16–23.

- Sartre, J.P. 1936. *L'Imagination*. Parys: Félix Alcan.
- Sawada, N. 2013. Sartre and photography: around his theory of the imaginary. O'Donohoe (red.) 2013:12–36.
- Scholem, G. 1969. *On the Kabbalah and its symbolism*. Vertaal deur R. Manheim. New York: Schocken.
- Scholem, G. 1974. *Kabbalah*. Jerusalem: Keter Publishing House.
- Skotnes, P. 1993. *In the wake of the white wagons* (uitstillingskatalogus). Kaapstad: Omega art.
- Smith, P.H. 2014. Making as knowing: craft as natural philosophy. Smith, Meyers en Cook (reds.) 2014:17–47.
- Smith, P.H., A.R.W. Meyers en H.J. Cook (reds.). 2014. *Ways of making and knowing. The material culture of empirical knowledge*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Sommer, M. 1999. *Sammeln: ein philosophischer Versuch*. Frankfurt a M: Suhrkamp.
- Staden-Garbett, M. 2009. The worldcentric art of Willem Boshoff: an analysis of artefact and discipline in *Children of the Stars*. *The South African Journal of Art History*, 24(2):114–127.
- Suquet, A. 1995. Archaic thought and ritual in the work of Joseph Beuys. *RES: Anthropology and Aesthetics*, 28(Herfs):148–162.
- Swanepoel, M.C. 2011. *Die estetiese konkretisering van herinneringe in die konseptuele installasiekuns van Willem Boshoff*. Ongepubliseerde PhDproefskrif, Noordwes universiteit (Potchefstroom kampus).
- Swanepoel, R.2014. *Blinde alfabet: 'n moedswillige Willem Boshoff reken af met meerderwaardigheid – 'n neo-Marxistiese interpretasie*. *LitNet*, 11(1):292–310. URL: <<http://www.litnet.co.za/blinde-alfabet-n-moedswillige-willem-boshoff-reken-af-met-meerderwaardigheid-n-neo-marxis/>> (15 Januarie 2018 geraadpleeg).
- Taylor, M.C. 2012. *Refiguring the spiritual: Beuys, Barney, Turrell, Goldsworthy*. New York: Columbia University Press.
- Tedlock, B. 2001. Divination as a way of knowing: embodiment, visualisation, narrative, and interpretation. *Folklore* 112(2):189–197.

- Tedlock, B. 2010. Theorizing divinatory acts: the integrative discourse of dream oracles. Curry (red.) 2010:11–24.
- Thiselton, A.C. 2009. *Hermeneutics: an introduction*. Grand Rapids, Michigan: W.B. Eerdmans.
- Thürlemann, F. 2013. *Mehr als ein Bild: für eine Kunstgeschichte des hyperimage*. München: Wilhelm Fink.
- Van Alphen, E. 2014. *Staging the archive: art and photography in the age on new media*. Londen: Reaktion Books.
- Van Wyk, J., E. S. Human en D.J. van den Berg. 2017. Verkennende verbeeldingswêreld: die ontsluiting van die Willem Boshoff Argief. *LitNet* 14(2):26–64. URL: <<http://www.litnet.co.za/verkennende-verbeeldingswerelde-die-ontsluiting-van-die-willem-boshoff-argief/>> (8 Januarie 2018 geraadpleeg).
- Vladislavić, I. 2005. *Willem Boshoff*. Johannesburg: David Krut.
- Walters, V. 2010. Working ‘in the opposite direction’: Joseph Beuys in the field. *Anthropological Journal of European Cultures*, 19(2):22–43.
- Warburg, A. 2000. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Gesammelte Schriften, Abteilung 2, Band II.1. Heruitgegee deur M. Warnke in samewerking met C. Brink. Berlyn: Akademie Verlag.
- Weigel, S. 1996. *Body and image-space: re-reading Walter Benjamin*. Vertaal deur G. Paul. Londen: Routledge.
- Weigel, S. 2006. Genealogy: On the iconography and rhetorics of an epistemological topos. Alexandre, Guerreiro en Pombo (reds.) 2006:1–21.
- Weigel, S. 2013. Epistemology of wandering, tree and taxonomy. The *system figuré* in Warburg’s Mnemosyne project within the history of cartographic and encyclopaedic knowledge. *Images Re-vues*, Hors-série 4 (2013): Survivance d’Aby Warburg. URL: <<http://imagesrevues.revues.org/2934>> (8 November 2015 geraadpleeg).
- Wengrow, D. 2014. *The origins of monsters: image and cognition in the first age of mechanical reproduction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Wilson, A. 2012. Believer. Gallagher (red.) 2012:203–217.
- Wizisla, E. 2015. Preface. Marx, Schwarz, Schwarz en Wizisla (reds.) 2015:1–6.



Wolf, G. 2000. 'Show your wound' Medicine and the work of Joseph Beuys. *Annals of Internal Medicine*, 133(11):927–931.

Woodward, K. (red.). 1980. *The myths of information: technology and postindustrial culture*. London: Routledge.

Zumbusch, C. 2004. *Wissenschaft in Bildern: Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne Atlas und Walter Benjamins Passgenwerk*. Berlin: Akademie Verlag.

## **Aanhangsel A**

## WILLEM BOSHOFF

### CHANGE OF MIND IN SOUTH AFRICAN ART EDUCATION

#### (HIEROPHANTS, MATTOIDS AND ECDYSIASTS)

A change of mind is the basis for progress in the education of the practical field of fine art/culture but congenial renewal may be equally needed in teaching its history and criticism. The new student will always arrive on the doorstep of higher schooling with noble expectations and with some propadeutic luggage that is preliminary learning necessary to become schooled in a subject. This anticipatory glee announced in advertising as "I want to be a Simba chippie!"<sup>27</sup>, motivates dedicated zealots to soldier and push ambitiously, hegemonically to the 'top of the box' past scores of other 'chippies'. Alas, achieving ultimate success is all too readily reflected upon by some enlightened criticaster/ pettifogger of art who turns the box upside-down!

If art/cultural education in South Africa is to succeed, a great deal more respect for the inherent complex nature of students hailing from multifarious backgrounds need to be displayed. It will no longer be advantageous to blame the bad spoon feeding at high school level. Debilitating onslaughts by an *arbiter elegantiarum*<sup>28</sup> in sure knowledge of the best for "my students", dictating with misplaced certainty when student input is to be regarded as *captandum vulgus*<sup>29</sup> has no place.

Responsible changes of mind may occur readily as daily re-orientation and learning or they may be major and painful *axiological*<sup>30</sup> shifts of rehabilitation essential to education. When these shifts resort to *haute vulgarization*<sup>31</sup> as they challenge esteemed, relevant scholarly issues, they may be deplored as dissident and a *trahison des clerics*<sup>32</sup>. Obstinance on the part of students is very often a symptom of probing divergency. Servile minions seldom emerge from the classroom as all-time geniuses. Perhaps it is because obedience and creativity are in wholesome discord. Prerequisites for a future art/cultural education reside with an absence of intransigence, an equality of professionalism afforded to apparently "weak" and "strong" students alike and accountability made possible by transparency of conduct on the part of the lecturer. Tests conducted by Miller, Brickmann and Bolin show that respect, acceptance and encouragement, in spite of dubious virtue, pay off in terms of improved performance. Dictatorial appeals and precepts pandering to student weaknesses seem to breed adverse results<sup>33</sup>.

---

<sup>27</sup> Quoted from popular television advertisement.

<sup>28</sup> Judge, supreme authority in matters of taste.

<sup>29</sup> (Designed) to appeal to the emotions of the rabble (Latin for 'alluring the crowd')

<sup>30</sup> Study of values and value judgments in philosophy and aesthetics.

<sup>31</sup> Popularization of abstruse or complex matters (French for 'high vulgarization')

<sup>32</sup> Betrayal (of the standards) by the intellectuals (J Benda, French).

<sup>33</sup> Pratkanis, A. *Age of Propaganda*, New York, W.H. Freeman, 1991 (47).

De-definitions, re-definitions and re-orientations of thought in the context of negated origins and personal propaedeutic beliefs are demanded from students under a Euro-centric bias. This *non-option* declares the student as an extension of the pedagogue's mind. This individuality is no individuality at all! The bereavement of unsuspecting students of their *haecceity*<sup>34</sup> or quality of being, of their own *thisness*, of their own individuality, makes a mockery of their right to freedom of choice. To put the student more *there*, that is *in their place* sounds much like the woeful television shampoo advertisement "I'm not talking radical change... lighten a little... brighten a little... more you... more there!"<sup>35</sup>

Does the local visually informed teacher, the *eidetiker*, (one having to recall vividly, in visual detail), what it is that is so necessary to put the student more "there", draw heavily from a *deixis*<sup>36</sup> acquired and refined under occidental constraints? Somehow that evidently demonstrable view must shift by Husserl's mental purification process of *eidetic reduction*<sup>37</sup>. By apperception is understood the mind's perception of itself and its preconceptions. Kant differentiates between an *apperception* or *noumenon* and a *phenomenon*<sup>38</sup>.

For the sake of not compartmentalizing stringently and for proposing eudemonic multiple trajectories, predictable terminology of modernist/post-modernist trappings are subverted to relocate as much as dislocate the present South(ern) African mental *topos*<sup>39</sup>. The *phratries* of local scholars are therefore, with apology, retitled as *hierophants*, *mattoids* and *ecdysiasts*.

On the one hand, the *hierophant* (expounder of sacred myths or mysteries) must show skills in decoding the *anfractuosity*<sup>40</sup>. Will the new art school be the prowling ground of an *alternocular* seer (one whose one eye can see near while the other can see far), with courses in soothsaying? The *nomothetic* gaze (a gaze looking at groups of themes inclusively), affords students the benefits of educational skills of a much broader cultural *pancratium*<sup>41</sup> and *sciamachy*<sup>42</sup>. The reflecting, contradistinctive, *a posteriori*<sup>43</sup> thinker lays down an omnifarious future in terms of *pantalogical*<sup>44</sup>, *protean*<sup>45</sup> alternatives. For the local *post-modernist*, trust needs to be established in an *olla podrida*<sup>46</sup> of *haruspicy*<sup>47</sup> with *haruspexes* and *pythonesses* (minor male and female seers) who must divine by gazing at art/culture as eviscerated social entrails. Is trust the issue in art? Are not fallibility, indecision and conflict the initial catalysts for progress and negotiation?<sup>48</sup>

---

<sup>34</sup> Quality of being describable as "this"; individuality (philosophy).

<sup>35</sup> Quoted from popular television advertisement.

<sup>36</sup> A directly demonstrable phenomenon in linguistics and philosophy.

<sup>37</sup> A reduction (one of six reductions) to purify mental apperception.

<sup>38</sup> Ricoeur, P. *Hermeneutics and the Human Sciences*, Cambridge, 1981.

<sup>39</sup> Stock theme (in literature, art, culture).

<sup>40</sup> Circuitousness, intricacy, complexity of imagery.

<sup>41</sup> Fighting by many skills.

<sup>42</sup> Fighting against shadows, imaginary a futile combat.

<sup>43</sup> Reasoning from effect to cause, inductively.

<sup>44</sup> Universal, encyclopedic knowledge.

<sup>45</sup> *Protean* Variable, versatile, *Proteus* Changing, inconsistent god of the sea.

<sup>46</sup> Incongruous mixture, miscellaneous collection (Spanish for rotten pot).

<sup>47</sup> *Haruspex* A minor priest or seer; *Haruspication* Divination by entrails.

<sup>48</sup> Anstey, M. *Negotiating Conflict*, Juta, 1991 (91).

Another creature, apparently much needed, and long at large in the art school is the *ecdysiast*. *Ecdysis*, a snake's sloughing of its own skin is neologised into *ecdysiast* by H.L. Mencken, meaning, a 'flasher or strip-tease artist'. As a WYSIWYG<sup>49</sup> guru who draws attention to *himself* (note the male pronouns, deriving from attributed modernist claims to structuralist male supremacy), this creature makes art the embodiment of broader modern economic and industrial bravado. With his *mechanoanthropic* (pertaining to man as a mechanical being) show of strength, *he* points to himself as the formalist answer to all culture everywhere. This self-referential, universally relevant *ourobouros*<sup>50</sup> knows right from wrong and will teach students the difference. As specialist *he* offers a *Procrustean*<sup>51</sup> *solipsism*<sup>52</sup> practiced on the structuralist beds of higher cultural learning. With an *a priori*<sup>53</sup> analysis and well-respected *aleatoric*<sup>54</sup> and *teleological*<sup>55</sup> contingencies in art and commerce, *he* strives for *idiographic*<sup>56</sup> infallibility as the sure way of securing progress.

As cultural mediator between the *ecdysiast* and the hierophant the *mattoid* is proposed. *Mattoid*, a psycho-pathological term denotes one who is insane and a genius at the same time. This *macrophthalmic*<sup>57</sup> creature might be seen as the anchor between the sureties of classical and the extravagances of romantic notions. As having a rather ambiguous position, but having it with no uncertainty, it may water down the *ecdysiastic* or *hierophantic* vision in favor of a social *kalopsia*<sup>58</sup> to be the catalyst, the *febrifuge*<sup>59</sup> or *panacea*<sup>60</sup> so much needed. Wheelwright with his term *plurisignation*<sup>61</sup> and Empson's *multiple ambiguities*<sup>62</sup> places the *mattoid* in a hermeneutic vacuum with an oblique perspective. A position of all-reconciliatory bliss is perhaps better personified by Eleanor Porter's, Polyanna, a subversive little character who believes, also with very big eyes that all good is to be found in all people and in all things. She seems much like Pascal's definition of the universe with its centre point everywhere and its circumference nowhere and in intercontextual cultural conflict, she may offer some stasis. Polyanna, however, when confronted by urgent decision making, may resort to *anaphoria* (the condition of turning those big eyes upward for no reason at all).

In the art/cultural imbroglia it is certain that nothing is certain. So, is it really certain that nothing is certain? Very early on in this century Pierce opened for empirical sciences a break from Cartesian certainties with his *conjectural abduction*<sup>63</sup> meta-theories concerning the stockpiling of data for a

---

<sup>49</sup> Computer jargon acronym for "What You See Is What You Get".

<sup>50</sup> A dragon or snake, self-fecundating by swallowing itself from the tail (into a knot).

<sup>51</sup> *Procrustean* After the Greek villain *Procrustus* who made his guests to fit exactly on his bed by stretching the short ones and by lobbying off the protruding parts of the taller ones.

<sup>52</sup> View of self as the only knowable or existing thing.

<sup>53</sup> Reasoning from cause to effect, deductively.

<sup>54</sup> Depending on the throw of a die or on chance; involving a random choice in art.

<sup>55</sup> Developments due to purpose or design.

<sup>56</sup> Pertaining to specific, restricted/limited case studies.

<sup>57</sup> A condition of having enlarged eyeballs or having extra large eyes.

<sup>58</sup> The perceptual attribution of beauty to 'anything seen'.

<sup>59</sup> A remedy that reduces fever (here a social one).

<sup>60</sup> Universal remedy or cure-all.

<sup>61</sup> Ambiguity without pejorative punning. Wheelwright, P. *The Burning Fountain*, 1954.

<sup>62</sup> Empson, W. *Seven Types of Ambiguity*, Middlesex, Penguin, 1961.

<sup>63</sup> Creative use of data to formulate theories by denying the plausibility of *inductive* reasoning.

correct methodology of theorizing. "Good theories should also embody other rational characteristics such as being simple or readily modified when confronted with counter-factual evidence"<sup>64</sup>.

This path of responsible uncertainty and anticipatory speculation paid off in the twenties when Bohr, Eisenstein and other nuclear physicists wrestled with quantum mechanics. Capra has a spiritual reverence for the *uncertainty principle* and its creative power<sup>65</sup>. It appears the doubt in the context of questioning and free hypothesis is essential in the process of change to alternative mindstyles. What must be guarded against is the obstinacy of suspicion and apprehension that other points of view, different from our own, are necessarily subversive and appropriative.

Art/cultural thinking in South Africa feeds heavily on a diet of Western philosophical debate. The eyes of *stare decisis*<sup>66</sup> in British purist, positivist certainty are easily accessible for the English speaking student<sup>67</sup>. Some South African students, attracted by Futurism, Dada, German Expressionism, Blaue Reiter, Neo Dadaism *et cetera*, have favored the eyes of German hermeneutic cycles and spirals, sparked off by Neumann and Jung and later probed by the dialectic of Gadamer, Isjer and Jauss. Still others find it necessary to adopt eyes of deconstructivist French philosophers such as Derrida, Deleuze and Foucault. Many swear by the American eyes of dreamy excess. So it is that much of the Southern African debate tries to resolve the way Western departure points do not see eye to eye. This interocular deadlock appears soul destroying in the calling to also look at Africa and the world through the eyes of Africa. Yet, the challenge is an exhilarating one. It spells out the cessation of the old South African mentor's own artistic expression of dipping students in profound paint and polish and applying them to canvas by proxy.

*Eristic* arguments (arguments calculated to win the debate and not to find the truth) abound. The ancient Greek sophists knew that any argument can be won depending on the strategy. Tactics included *argumentum absurdum*<sup>68</sup>, *argumentum ad hominum*<sup>69</sup>, *argumentum ad ignoratum*<sup>70</sup> and *argumentum e silentio*<sup>71</sup>. Present methodology of teaching rests heavily on *didache* or the instructional teaching element. The *kerygma* or proclamation of truth method demands question, answer testing which is not true to real life experience. Do lecturers teach so that they can resolve their own uncertainties? Do they merely avail facts? More ought to be made of the Socratic *maieutic*<sup>72</sup> and *elentic*<sup>73</sup>. Not to be confused with writing examinations where the questioner is not aware of the real thought process or methods of learning in which person-specific learning is born from natural semination. Our problem is perhaps that of paralogistic certainty. Paralogism is illogical reasoning, especially of which the reasoner is unaware. How can anyone change their mind if they are sure of its tested correctness? It is not wise to witch-hunt for *halitotic* art educators and excellent academic work also deserves respect. All good artists are not necessarily good educators. Some artists are certainly better off without formal training. The national rationalization of know-

---

<sup>64</sup> Losee, J. *Historical Introduction to the Philosophy of Science*, London, Oxford Press, 1980.

<sup>65</sup> Capra, F. *Uncommon Wisdom*, London, Flamingo (14-19).

<sup>66</sup> By principles resolved in prior, historical judicial decisions.

<sup>67</sup> Note that Comte, a Frenchman, is attributed with *positivism*.

<sup>68</sup> Argument to opponent's absurdity.

<sup>69</sup> Argument to opponent's prejudices, emotions, subjective interests.

<sup>70</sup> Argument based on opponent's ignorance, lack of research.

<sup>71</sup> Argument based on keeping silent until opponent has exhausted all reason.

<sup>72</sup> Serving to bring out latent ideas to clear consciousness (Greek 'to act as midwife').

<sup>73</sup> Logical refutation; refuting by proving the opposite or eliciting truth by brief questions and answers.

how, exchange of students and limited periods of appointment are some suggestions that may help. Artists and educators as *acculturate*<sup>74</sup> *thaumaturges* may be called upon to 'show the truth'. A traditional thaumaturge or worker of miracles presupposed a greater truth. Art/culture as *fatidic*<sup>75</sup> or hieratic will demand a broader *daedlean* commitment. *Daedalus* was the architect in service of king Minos and designed the labyrinth in Crete. Can a painting of a flower predict the fate of a nation? – Of course, if Zen has it painted by the right prophet to the right people. Futurism is often considered prophetic because it anticipated World War II. However, Futurism, Dada and so many other tendencies were not initially taught at any art school.

Art/culture is in the position to offer real *abreactive*<sup>76</sup> possibilities with present talk of guilt and retribution. *Mimesis*<sup>77</sup>, with the surfacing of self/other inflicted scars needs to find an outlet in some art/cultural *catharsis*<sup>78</sup>. Punitive work may serve as therapeutic *pillories*<sup>79</sup> of resignation or protest, but how can this be taught? Important work offers a real chance to dream together. Teaching an *oneirocritical*<sup>80</sup> understanding is a highly arcane issue. Trough *maledictory*<sup>81</sup> work condemnation and remonstrations is possible. Apotropaic<sup>82</sup> and *aposematic*<sup>83</sup> powers can precipitate safety, but students must learn to claim real responsibility for their own directions and stand by it.

Lacan teaches that not all things form part of the signifying chain. His *object(a)* and *subject(\$)* (*object(a)* Fallen object; *subject(\$)* Barred subject) theories of fallen relationships with the worlds around and within us imply that many things are better left untaught<sup>84</sup>. *Anoesis* or the condition of consciousness with sensation but without thought is often to be silently respected. The abandoned art of today can transcend the limitations of both the classroom and of broader culture. It has often done so in history only to become established and teachable art. Such logical expediency is indubitable and always to remain under remedial suspicion.

---

<sup>74</sup> Cultural change by interaction of diverse traditions.

<sup>75</sup> Prophetic; portentous (Latin *fatum* 'fate', *dicere* 'declare')

<sup>76</sup> Release of emotion into consciousness; catharsis.

<sup>77</sup> Imitation, re-enactment.

<sup>78</sup> Emotional outlet, purgation afforded by art ect.

<sup>79</sup> Wooden post with holes for head and arms as public punishment.

<sup>80</sup> Person involved in the explanation or interpretation of dreams.

<sup>81</sup> The utterance of a curse.

<sup>82</sup> Having the power to turn away evil or bad luck; exorcizing.

<sup>83</sup> Warning away, serving to repel by color or sign.

<sup>84</sup> Bullock, A. Dictionary of Modern Thought, London, Fontana, 1988 (599).

