

Die kunsmedia en herinnering: verlewendinging van die verlede

Hierdie verhandeling word voorgelê om gedeeltelik te voldoen aan die vereistes vir die graad M.A. Beeldende Kunste in die Fakulteit Geesteswetenskappe, Departement Beeldende Kunste en Departement Kunsgekieiedenis en Visuele Kultuurstudie, aan die Universiteit van die Vrystaat.

Studieleiers:

Me. J. Allen-Spies

Prof. E. S. Human

Desember 2007

Carolina Davidina de Beer

Ek verklaar dat die verhandeling wat hierby vir die graad M.A.Beeldende Kunste aan die Universiteit van die Vrystaat deur my ingedien word, my selfstandige werk is en nie voorheen deur my vir 'n graad aan 'n ander universiteit/fakulteit ingedien is nie. Ek doen voorts afstand van die outeursreg in die verhandeling ten gunste van die Universiteit van die Vrystaat.

Groot dank aan Janine Allen, Prof. Suzanne Human, Prof. Dirk van den Berg,
Ben Botma, Marjorie Human, Sanette Vermeulen en Jacorien Coetzee.

DIE KUNSMEDIA EN HERINNERING: VERLEWENDING VAN DIE VERLEDE

Inhoudsopgawe

Lys van illustrasies	4
----------------------	---

HOOFSTUK 1

Inleiding: kunsmedia en herinnering	6
1.1. Herinnering	6
1.2. Metode	8
1.3. Struktuur	10
1.3.1. Geskiedenis	11
1.3.2. Kunsgeskiedenis	14
1.3.2.1. Die museum	16
1.3.3. Privaatgeskiedenis	17
1.3.3.1. Herinneringe van geslagte	17
1.3.3.2. Herinneringspunte	18
1.3.3.3. Verhale	19
1.4. Media	19
1.4.1. Die geskilderde portret	20
1.4.2. Fotografie	21
1.4.3. Ligsensitiewe gomdrukke	22
1.4.4. Kunstenaarsboeke en die argief	23
1.4.5. Afdruk en afgietsel	25
1.4.6. Die installasieruimte en kunsmedia	25

HOOFSTUK 2

Die geskilderde portret: private en publieke sfere	28
2.1. Publieke geskiedenis en private herinnering	29
2.2. Anonimiteit en afwesigheid	31
2.3. Die konfrontasie tussen die hede en die verlede	36
2.4. Skilderkuns en fotografie	38

HOOFSTUK 3

Fotografie: mortaliteit en verlewending	41
3.1. Die spoor van herinnering in die foto	42
3.1.1. Postherinnering: verlede en hede	48
3.2. Die foto en verbeelde realiteit	50
3.3. Mortaliteit en afwesigheid	53
3.4. Foto's en objekte	56
3.5. Subjektiviteit van die toeskouer	56

HOOFSTUK 4

Ligsensitiewe gomodrukke: beligting en versluiering	59
4.1. Die beligtingsproses	59
4.2. Lae van gom	61
4.3. Afdrukke van herinnering	63

HOOFSTUK 5

Kunstenaarsboeke: preservering, konserwering of bewaring	66
5.1. Beeld en woord	67
5.2. Die teenwoordigheid van herinnering	69
5.3. Kunstenaarsboeke en familie dokumente: geheim of argief	71
5.4. Verlewending in preservering, konserwering of bewaring	77

HOOFSTUK 6

Afdruk en afgietsel: bewyse van aan- en afwesigheid	79
6.1. Afdruk as gevriesde oomblik: spore van teenwoordigheid	80
6.2. Was as gietmedium	81
6.2.1. Wasbeelde: preservering, waarheid en die verband met religie	81
6.2.2. Wasbeelde en die simulacrum	84
6.3. Vervreemding: die klem op die skeppingsproses van die afdruk en afgietsel	87
6.4. Preservering en die afgietsel: diskontinuiteite en onderliggende konflik	92

HOOFSTUK 7

Konklusie: <i>Nagedagtenis</i> -installasie – onderliggende temas	97
7.1. Verhale: die raam in <i>Nagedagtenis</i>	97
7.2. Die argief: ontbloting en versteking	98
7.3. Die angs en aggressie van vergeet: Ricoeur se “bodemlose put”	99
7.4. Afwesigheid: spore van die verlede	100
Bibliografie	105
Opsomming in Afrikaans	121
Summary in English	123
Addendum: De Beer, D. Uitstillingskatalogus. <i>Nagedagtenis</i> . Johannes Stegmann-kunsgalery. Februarie 2008: 1 – 16	

Lys van illustrasies

1. Gerhard Richter (1932-) *48 Portrette* (1972) Olie op doek, 48 skilderye, elk 70 x 55cm. Installasie by die Venesiese Tweejaarlikse uitstalling in 1972, Keulen: Museum Ludwig (Green 2000: 37).

2. Gerhard Richter (1932-) *Oom Rudi* (1965) Olie op doek, 87 x 50cm. Die Tsjeggiese Museum vir Beeldende Kunste, Praag. Lidice-versameling (Storr 2003: 20).

3. Karin Preller (1962-) *Rienie en Chris by die Old Wanderers Klub* (2001) Olie op doek, 103 x 130cm. SASOL-kunsversameling (Burger 2005: 17).

4. David Goldblatt (1930-) *Wedding on a farm in the Barkly East district* (1966) Fotodruk, afmetings onbekend (David Goldblatt 2007: 63)

5. Christian Boltanski (1944-) *Reserves: The Purim Holiday* (1989) Swart en wit foto's, metaallampe, draad, tweedehandse klere, afmetings aanpasbaar (Garb 1997:22).

6. Lien Botha (1961-) *Memorabilia, Commencement* (1992) Foto en multimedia, afmetings onbekend (Jamal 2002: 9).

7. Christian Boltanski (1944-) *Reserves: The Purim Holiday* (1989) Swart en wit foto's, metaallampe, draad, blikhouers, afmetings aanpasbaar (Garb 1997: 22).

8. Davina de Beer (1982-) *Detail van Moeder* (2007) Arabiese gomdruk op papier, gebind in boekvorm met leeromslag, 30, 5 x 23,5 x 6cm.

9. Penny Siopis (1953-) 'n Foto van die kaggel in haar huis. Gemengde media, religieuse beeldjies, speelgoed, vorige installasiestukke. Foto deur Marc Shoul, afmetings onbekend (Dodd 2005: 58).

10. Tatana Kellner (1950-) *B-11226: 50 jaar van stilte* (1992) Boek gemaak uit papier, papiermaché en gemengde media, 31 x 50 x 5cm (Colophon Page 2007: 3).

11. Willem Boshoff (1951-) *370-dag projek* (1982 -3) 370 houtblokkies, houtkabinet, en twee dagboeke in rooi ink, afmetings onbekend (Vladislavić 2005: 36).

12. Jane Alexander (1959-) *Pastoral scene* (1995) Gips, olieverf, klere, hout, aluminium, fluweel, 155 x 209 x 186cm. Gauteng Legislature-versameling (DaimlerChrysler AG 2002: 60).

13. Adoph Menzel (1815 -1905) *Onopgemaakte bed* (ca.1845) Swart steen en stomp op groen-grys papier, 22,1 x 35,3cm. Kupferstichkabinett, Berlyn (Fried 2002: 40).

14. George Segal (1924 - 2000) *The Holocaust* (1982) Gips, hout en draad, 35 x 61 m. Die Joodse-museum, New York (Rosenbaum 2001: 96).

15. Penny Siopis (1953-) *Reconnaissance: 1900 – 1997* (1997) Gevonde objekte en gemengde media, afmetings aanpasbaar (Law 2002: 8).

16. Jan van der Merwe (1958-) *Vertoonkas* (2003) Gevonde materiaal, geroeste metaal, televisieskerm, videomasjien, data projekteerder, vertoonligte, 200 x 150 x 150cm. Oliewenhuis Kunsmuseum-versameling, Bloemfontein (Kellner 2005: 40).

HOOFSTUK 1

Inleiding: herinnering, kunsmidia en prosesmatigheid

“It is an inescapable fact about human existence that we are made of our memories: WE ARE WHAT WE REMEMBER OURSELVES TO BE” (Casey 2000: 290).

1.1. Herinnering

“We are what we remember ourselves to be” (Casey 2000: 290) is ‘n uitspraak wat problematies raak wanneer dit op ‘n Alzheimer-lyer toegepas word, sowel as op die familieledede van die pasiënt. Hiervolgens sou mense hulself volgens hulle geheue oor hulself definieer, volgens dit wat hulle onthou, of wat hulle weet, wie of wat hulle is. Die verlies van die geheue is die bekendste kenmerk van Alzheimer se siekte (Hamdy 1994: 102) wat ‘n mens se besef van die selfheid konfronteer en vernietig. As ‘n kleinkind met ‘n ouma wat daaraan gely het, skep dit die vrees by myself en ander familieledede dat ons die siekte by haar geërf het, en dat dit in die donkerte van die liggaam en onsekerheid van die toekoms versteek lê en eers later te voorskyn gaan kom. Familieherinneringe word meestal verbaal oorgedra en ‘n onderbreking in die oordrag daarvan, deur afsterwe of die verlies van die geheue van die verteller kan dele van die privaatgeskiedenis¹ vir ewig verbloem of laat verlore gaan.

Die behoefte om herinnering te preserveer is so groot dat die mens vanaf die vroegste tye al na ‘n sisteem gesoek het wat bystand kan verleen (Assmann 2006: ix) – eers deur subjektiewe middele om die geheue te ondersteun, soos bewustelike kondisionering van die geheue, en later met tegnologiese hulpmiddels soos digitale databasisse. In die vyfde eeu voor Christus het die Griekse digter Simonides ‘n herinneringstegniek ontwikkel wat Francis Yates (1966) die “art of memory” noem. Simonides was die enigste oorlewende by ‘n banket waar die dak inmekaar getuimel het. Die liggame was onherkenbaar beskadig, maar Simonides kon onthou waar elke persoon by die banket gesit het, en kon so die liggame identifiseer. Hy het dit wat hy probeer onthou het in

¹ In hierdie konteks gebruik ek die term “privaatgeskiedenis” as familiegeskiedenis, as die teenoorgestelde van publieke geskiedenis.

beelde in sy verbeelding verander en dit in 'n imaginêre argitektoniese ruimte geplaas. Deur die gebruik van die imaginêre ruimte kon Simonides elke persoon op sy spesifieke plek by die banket plaas. In 'n poging om herinnering by te staan, word daar na "reminders" gesoek, soos Edward Casey (2000: 90) die objekte noem waarmee mense hulself omring om hul te help onthou. Hy vergelyk dit met 'n "gigantic exoskeleton of memory" wat hulle teen die feilbaarheid van hul geheue beskerm (Casey 2000: 90). Teenoor herinneringshulpmiddele in die gees van die mens staan die eksterne tegnologiese hulpmiddele, maar ook die kunsmedium. Verskeie kunsmedia kan ingespan word as deel van dié "exoskeleton", waar kunswerke uit verskillende media die geheue kan bystaan. So het die Romeine byvoorbeeld die digkuns ten opsigte van die preserving van roem hoër as die beeldende kunste geag (Emmens 1981: 31).

Marianne Hirsch (1996: 659) stel die term "postherinnering" voor om 'n sekondêre of tweede generasie herinnering te beskryf. Sy gebruik hierdie term spesifiek vir die kinders van Holocaust-oorlewendes, want alhoewel daar 'n kloof tussen hulle en hulle ouers se ervaring is, leef hulle steeds in 'n mate saam met die traumatiese herinneringe van hulle ouers. Postherinnering kan verstaan word as herinneringe van 'n vorige generasie wat direk en/of indirek aan die nageslag oorgedra word (Hirsch 1996: 659). Van Alphen (2006: 487) ervaar die konsep postherinnering eerder as 'n simptome van die begeerte van die generasie kinders wie se ouers die Holocaust oorleef het om 'n verband met hulle ouers se verlede te bewerkstellig. Dit is 'n begeerte wat nooit vervul word nie, maar is so groot as gevolg van die radikale diskonneksie met daardie verlede, die herinnering waarna hy as "absent memory" verwys.

Postherinnering, as oorgedraagde herinnering of as 'n behoefte aan 'n konneksie met die verlede, is van private, sowel as publieke belang. Suid-Afrika het 'n geskiedenis gevul met trauma en aanpassing, van kolonialisme, Boere-oorloë, apartheid, belangwekkende verkiesings en die Waarheids- en Versoeningskommissie, wat die interne werkinge van die familie op subtiele, sowel as minder subtiele, wyses kan beïnvloed. Hierdie komplekse publieke

geskiedenis en die trauma wat daarmee gepaardgaan het gevolge op postherinnering en herinnering, wat ook tot die verlies van herinnering en diskontinuiteit, ook in geskiedskrywing en geskiedenisvoorstelling, kan lei. Die verlies van herinnering en die “absent memory” (Van Alphen 2006: 487) van postherinnering kan gelees word as diskontinuiteit of breuke wat ook ‘n impak het op die ervaring van privaatgeskiedenis, binne-in die groter konteks van die familiegeskiedenis en die publieke geskiedenis.

1.2. Metode

Breuke in die kontinuïteit van privaatherinnering maak deel van my ateljeenavorsing uit wat oor ‘n tydperk van drie jaar gedoen is. Die navorsing vir hierdie verhandeling staan in noue verband met dié ateljeenavorsing en probleme en vrae wat daaruit voortgespruit het, word hier ondersoek. Daarom sal ‘n beskrywing van die *Nagedagtenis*-installasie in die Johannes Stegmann-kunsgalery, wat die produk van die ateljeenavorsing is, dien om die probleme wat in die verhandeling aangespreek word, aan die orde te stel.

‘n Installasie wat die ruimte van ‘n familiehuis oproep word binne-in die Johannes Stegmann-kunsgalery ingerig. Met die intrapslag bevind die toeskouers hulself in ‘n vertrek wat ooreenkomste toon met die voorportaal van ‘n familiehuis, waar daar portrette van familieledede teen die mure hang. Hierdie afbeeldings bestaan uit geskilderde portrette van familieledede, familiefoto’s, en beskilderde familiefoto’s wat familieledede uit verskillende tydperke by verskillende geleenthede uitbeeld, soos begrafnisse en huwelikseremonies (De Beer figuur 1; Addendum: 3). ‘n Dialoog ontstaan tussen die familieskilderye en -foto’s wat verskillende spookgeskiedenis² van die De Beer- en Scheepers-families betrek – die twee families aan my afsonderlike vaders- en moederskant. Sommige van die familieledede wat uitgebeeld word is jare gelede al oorlede, terwyl ander foto’s en skilderye die hede reflekteer deur tydsleidrade soos klere- en haremodes. Daar is geen sigbare tydlyn wat die privaatgeskiedenis kronologies orden nie; die portrette

² Spookgeskiedenis is geskiedenis wat uit verskillende weergawes van geskiedenis ontstaan en verskeie ander mikrogeskiedenis kan versteek.

is kronologies gesproke deurmekaar gehang – Scheepers langs de Beer, oorlede ouma-grootjies langs onlangse foto's van familielede. Die gapings tussen die daterings van die portrette, sowel as die verwysing na persone wat buite die portrette bestaan en dit wat nie in die portrette uitgebeeld word nie, versluier die privaatgeskiedenis en –herinnering tot so 'n mate dat die portrette in die galeryruimte anoniem word.

Die uitstalling van die familieportrette in die voorportaal van die installasie word in die lang gang wat aan die toeskouer toegang tot die binnekamer bied, voortgesit. In die gang is daar tussen die familieskilderye en –foto's 'n glasafskorting in die muur wat die toeskouer se toegang tot 'n vertrek versper. Wanneer daar deur hierdie glas gekyk word, kan die toeskouer 'n tafel waarop los fragmente van voorarms en hande in was gegiet sien, gerangskik soos wanneer 'n familie onder gebed hande vashou (De Beer figuur 5; Addendum: 8). Die ruimte waarin die tafel staan is donker met beperkte ligbronne. Die glasafskorting herinner aan diorama's in kultuurhistoriese museums, waar 'n toneeltjie uit vervloë jare voor die toeskouer afspeel; dikwels die interne werkinge van 'n huishouding, soos die kombuis of die slaapkamer. Sodoende suggereer die installasie dan die versluiering van grense tussen die twee sfere van publiek en privaat. Daar bestaan nie 'n duidelike skeidslyn tussen dit wat as publiek en dit wat as privaat ervaar word nie. Net so kan die privaatgeskiedenis van 'n familie nie as totaal geïsoleerd of afgesonderd van die groter werkinge in die publieke en politieke geskiedenis gesien word nie. In die *Nagedagtenis*-installasie is die liggame van die familielede afwesig, slegs die fragmente van die hande en voorarms is sigbaar. Uit hierdie skynbare afsondering van die familie kan aspekte van onderdrukte geweld en herinnering gelees word wat te doen het met die interne wisselwerking van familielede, maar ook met Suid-Afrika se komplekse politieke geskiedenis.

Aan die onderpunt van die gang is daar 'n binnekamer met 'n groot reghoekige houttafel waarop agt boeke, insluitend 'n Familiebybel, geplaas is. Die boeke op die tafel het donker leeromslae en skep die atmosfeer van 'n vergaderplek, soos 'n raadsaal, waarin die bespreking van sake van gemeenskaplike en publieke belang, plaasvind. Die boeke self handel egter

oor privaatgeskiedenis aan my moederskant – familiegeheime en -verhale wat nou in die publiek deur middel van bichromaat gomdrukke ten toon gestel word.

Dieselfde roete terug moet gevolg word om die installasie te verlaat, wat sodoende deur die herhaling klem plaas op die proses wat die toeskouer moet ondergaan om vertrouwd te raak met hierdie private familiegeskiedenis. In die installasie van familiefoto's en objekte in 'n kunsgalery vervaag die grense tussen publieke en private ruimtes en word prosesmatigheid beklemtoon: die toeskouer loop deur die installasie en blaai deur die boeke. Dié proses is vergelykbaar met die lees en die blaai deur die verhandeling.

Ten opsigte van publieke en private ruimtes speel die gang in die installasie 'n belangrike rol, aangesien dit toegang tot die binnekamer bied en die bewegingsproses van buite na binne verleng. Soos in 'n *rite de passage* wat die oorgangproses tussen lewenstadia op 'n rituele wyse uitrek en betekenisvol maak, maak die gang 'n mens bewus van die afsonderlikheid, maar tegelykertyd van die onafskeidbaarheid van die private en publieke sfeer van die privaatgeskiedenis en die publieke kunsgalery onderskeidelik. "Proses" en "tydverloop" is ook op die leesproses van die verhandeling van toepassing: die proses van die lees van die opvolgende hoofstukke openbaar geleidelik hoe verskillende kunsmedia aspekte van herinnering belig en lei na die finale hoofstuk waarin die samespel van verskillende kunsmedia in 'n installasie bespreek word.

1.3. Struktuur

Hierdie navorsingsverslag neem die struktuur van verskillende lae aan: lae van familiegeskiedenis, geskiedenis, kunsgeskiedenis, en van verskillende kunsmedia. Hierdie lae as metafoor van geskiedenis bestaan uit kontinuïteite en diskontinuïteite, waar kontinuïteite die stadige, geleidelike sedimentering van geologiese lae voorstel, terwyl diskontinuïteite gevorm word deur kortstondige, vulkaniese uitbarstings of aardskokke wat die lae versteen, en gelees kan word as trauma. Aan die ander kant word daar in elke

opeenvolgende hoofstuk 'n dieperliggende tema wat met herinnering verband hou, en aan 'n spesifieke kunsmedium gekoppel is, ontgin wat op 'n proses van verdieping en die opgrawing van lae, soos die opgrawing van argeologiese lae, sinspeel. Elke hoofstuk fokus op 'n spesifieke kunsmedium wat in die installasie gebruik is, sowel as vroeë rondom aspekte van geskiedenis, kunsgeskiedenis en privaatgeskiedenis wat verband hou met die betrokke medium, en fokus daardeur op die kontinuïteite en diskontinuite van geskiedenis en privaatgeskiedenis.

Hoofstuk 2, wat die geskilderde portret ondersoek, fokus op die dialoog tussen private en publieke sfere en sluit af met 'n vergelyking tussen skilderkuns en fotografie, wat lei na die volgende hoofstuk (Hoofstuk 3) wat oor fotografie handel. In hierdie hoofstuk word aspekte van mortaliteit en verlewending in hierdie medium ondersoek. Dit sluit dan weer aan by die volgende hoofstuk (Hoofstuk 4) wat handel oor ligsensitiewe gomdrukke en wat op hul beurt die proses van beligting en versluiering by die gesprek betrek. In Hoofstuk 5 word die drukproses van die gomdrukke wat in boeke gebind is vergelyk word met die drukproses en skep van kunstenaarsboeke. Die drukproses herinner aan direkte afdrucke en afgietsels wat in Hoofstuk 6 ondersoek word, wat eindelik na die finale hoofstuk (Hoofstuk 7) oor installasiekuns waarin al hierdie media saam gebruik word, lei. Hierin word die samespel van verskillende kunsvorme en gevonde objekte wat saam uitgestal word en die effek van die installasie op die toeskouer ondersoek. Die verskillende media wat die ryke aard van herinnering opgrawe en bedek, of belig en versluier, word ten opsigte van die verskillende lae van geskiedenis, kunsgeskiedenis en privaatgeskiedenis ondersoek.

1.3.1. Geskiedenis

Geskiedenis word nie meer as een aaneenlopende tydlyn ervaar nie – in die postmoderne lewensbeskouing word dit geïnterpreteer as bestaande uit verskillende mikrogeskiedenis, soos lae, wat nie net een waarheid bevat nie, maar wel op sommige punte by mekaar kan aansluit (Green & Seddon 2000: 1). Volgens Gadamer (De Boer 2000: 167 – 168) is een van die

belangrikste gebeure in die moderne kultuur die ontdekking van die historisiteit van alles wat deur die mens bereik is. Daar is altyd 'n historiese afstand, 'n vervreemding wat oorkom moet word wanneer 'n mens byvoorbeeld 'n teks of 'n kunswerk van 'n ander tyd wil verstaan. Die gevaar van historisme is egter dat daar in die oneindige versameling van verwarrende historiese feite vasgekyk word. Dit is die rede hoekom daar in die moderne hermeneutiek groot klem geplaas word op toepassing of realisering. Interpretasie poog om vas te stel wat die teks in die hede beteken het vir die mense van die tyd toe dit geskep is, en ook vir die mense in die hede, en so komplementeer dit die versameling van historiese agtergrondkennis, wat ook noodsaaklik is (De Boer 2000: 168). Om 'n begrip van die verlede in die hede te bewerkstellig, moet punte van herkenning, leidrade, in die diskontinuiteite gevind word wat die betekenis daarvan in die hede sigbaar kan maak. Die interpretasie van die verlede in die hede kan dus die diskontinuite wat deur tyd of afsterwe van 'n familielid geskep word, konfronteer, en kan in die verskillende kunsmidia waarin herinnering gepreserveer of gedokumenteer is, ondersoek word. Verskillende kunsmidia kan ook gebruik word om herinnering op verskillende maniere te ontbloot en te versteek.

Hayden White stel voor dat alle geskiedskrywing 'n narratiewe struktuur benodig wat die gebeure van geskiedenis kan orden en verstaanbaar maak. Hierdie perspektief problematiseer die idee dat geskiedenis en fiksie, die "waarheid" en die imaginêre, geskei is (Green & Seddon 2000: 1 – 2). Dit bring herinnering en geskiedenis nader aan mekaar, sodat die grens daartussen bevraagteken word. Sieninge oor die verhouding tussen herinnering en geskiedenis het op baie wyses verander as gevolg van die impak van byvoorbeeld die Holocaust en die Waarheids- en Versoeningskommissie in Suid-Afrika en ander traumatiese historiese gebeure. Dit is van belang in die ondersoek van privaatgeskiedenis, aangesien die Holocaust daartoe gelei het dat herinnering erken is as 'n belangrike faktor in die rekonstruksie van gebeure in die verlede, wat publieke herinnering en private herinnering saam inspan om 'n begrip van die verlede te vorm (Assmann 2006: 261). Die vraag het verander van "wat het gebeur" na "hoe is dit ervaar en hoe word dit onthou" en "hoe word dit aan opvolgende

geslagte oorgedra” (Assmann 2006: 261). Die bepaling van ‘n gesaghebbende weergawe het problematies geraak.

Die verbrokkeling in die geloofwaardigheid van een metageskiedenis het gelei tot die verheffing van mikrogeskiedenis en privaatgeskiedenis. Dit werk ‘n produksie van metahistoriese narratieweiteit teen, as diskontinuiteite in geskiedenis of breuke in die historiese narratief (Green & Seddon 2000: 4). Alzheimer se siekte en ander siektes van dementia veroorsaak ook breuke of diskontinuiteite in herinnering. Dit kan vergelyk word met Lacan se idee van skisofrenie, wat die mens nie in staat stel om sin te maak uit die verlede en die hede nie, of om ‘n toekoms te kan projekteer nie. Dit onderskryf die postmoderne siening van die fragmentering van die self en van identiteit (Green & Seddon 2000: 4). Die handeling van vergeet word as ‘n aanval op die betroubaarheid van herinnering ervaar (Ricoeur 2004: 413). Alzheimer se siekte en ander dementia val die geheue aan deur gedeeltes van herinnering uit te vee, wat verskillende perspektiewe op dieselfde gebeure van groter belang maak, aangesien daar op meer as slegs een weergawe of persoon staatgemaak moet word om gebeure te onthou. Ricoeur (2004: 413) stel egter voor dat vergeet nie meer herinnering se vyand is nie, en dat herinnering met vergeet moet onderhandel sodat daar ‘n balans tussen die twee gehandhaaf kan word. In hierdie sin is die diskontinuiteite, dit wat vergeet word, noodsaaklik sodat daar wel punte van herinnering (Hirsch & Spitzer 2006: 358) gevind kan word.

Die verbrokkeling in die geloof van een metageskiedenis het ook gelei tot die klem op die tekens waarmee geskiedenis aangedui word – geskiedenis se simulacra (Green & Seddon 2000: 4). Die bestaan van verskillende interpretasies en van verskillende media waarin dit voorgestel is in dieselfde tydperk en van dieselfde gebeurtenis kan dus aanvaar word as hulpmiddels om ‘n begrip van die verlede in die hede te vorm. Dit kan ‘n liggie laat skyn op die donkerte van die verlede, maar dit kan ook ‘n begrip van die verlede verder vervreem, dit verder versluier, soos in die geval van trauma, waar gebeure nie in die hede verstaan of erken kan word nie, en wat interpretasie kan bemoeilik. ‘n Voor-die-handliggende voorbeeld hiervan is die era na die

apartheidsjare in Suid-Afrika, 'n soort van geforseerde vergeet, of 'n "oor-onthou" (Ricoeur 2004: 452 – 453) wat op amnestie³ gegrond is. Die herinnering aan apartheid in die privaatheid van die huis of gesin is onder andere aan die een kant deur die Waarheids- en Versoeningskommissie na die publieke arena gebring, maar spore daarvan kan ook in ander privaatgeskiedenis opgetel word, juis deur die stilte wat dit omring.

1.3.2. Kunstgeskiedenis

Die volgende laag van ondersoek behels die kunshistoriese blik op die verlede. Die mees fundamentele probleem in die kunstgeskiedenis en visuele kultuurstudie is die kernvraag: hoe kan visuele voorstellings wat in die verlede geskep is vandag verstaan word (Bryson 1994: xvii)? Hoe kan 'n begrip van die verlede in die hede bewerkstellig word? Die hermeneutiek poog om die verlede in die hede te verstaan (De Boer 2000: 165 – 166) en die kunstgeskiedenis is deeglik bewus van die diskontinuite wat die konfrontasie en verbinding tussen die verlede en die hede versluier. Daar word aanvaar dat daar 'n verband is tussen die kunswerk en die tyd waarin dit geskep is, wat die verlede vir die verstaan van kunswerke uit vroeër tye van belang maak (Preziosi 2006: 30). Sommige kunshistorici vind 'n aanvaarde verduideliking van die oorsprong van 'n kunswerk in die innerlike of individuele kondisies van produksie (soos die mentaliteit van die kunstenaar of ateljee), terwyl ander meer op die uiterlike kondisies van produksie steun (soos die generiese mentaliteit of estetiese klimaat van 'n era, plek of ras; die politieke, ekonomiese, kulturele, sosiale, religieuse of filosofiese omgewings waarin 'n werk produseer word), of die diakroniese milieu waarin die werk geskep is (Preziosi 2006: 39). Dit lei daartoe dat die kunswerk nie as totaal geïsoleerd van innerlike of uiterlike invloede geles kan word nie. Een van kunstgeskiedenis se hoof funksies is om die verlede in die hede te restoreer,

³ Ricoeur (2004: 452 – 453) praat van "institutionalized forms of forgetting", wat hoofsaaklik amnestie betrek en ook in 'n kleiner mate "amnestying pardon". Hierdie amnestie as 'n handeling van institusionele vergeet raak die politieke sfeer, en daardeur die versteekte verband met 'n verlede wat onder 'n interdik geplaas is, deurdat dit ernstige politieke rusverstorings betrek wat die burgerlike vrede affekteer, soos burgeroorloë, rewolusionêre periodes en gewelddadige veranderings deur politieke regimes.

sodat die verlede self kan funksioneer en 'n inwerking op die hede het (Preziosi 2006: 42).

Die kunshistorikus Aby Warburg (1866 - 1929) se benadering is van besondere belang in hierdie studie omdat hy klem geplaas het op die verlewendiging van die verlede in die hede, en omdat die ontwikkeling van nuwe media soos die fotografie en die rolprenttegnologie waarskynlik sy kunshistoriese metode beïnvloed het (Michaud 2004). Aby Warburg het die verband tussen die verlede en die hede deur sy patosformule ondersoek, waar hy elemente van die verlede in die hede gelees het (Michaud 2004; Gombrich 1970), wat 'n aspek van aaneenlopendheid, kontinuïteit, by die debat tussen die hede en die verlede bring.

Aby Warburg se patosformule is gebaseer op die (soms beskou as aanvegbare) aanvaarding van die Antieke tyd se permanente erfenis aan die mensdom as 'n aktiewe en lewendige bron vir die westerse beskawing, as 'n invloedryke agent, wat tot in die hede strek en almal aanraak (Kultermann 1993: 211 – 212). Warburg het gepoog om diskontinuïteite in tyd te verbind deur die beweging wat in die kuns van die Antieke tyd voorgekom het. Die beweging van draperings van kledingstukke deur eksterne kragte, byvoorbeeld wind, is in antieke kunswerke gevind en is in Renaissance skilders soos Botticelli se skilderye herhaal. Warburg het hierdie beweging in sy eie tyd gelees as 'n verlewendiging van die verlede (Michaud 2004; Gombrich 1970). Hierdie kuns- en kultuurhistoriese idee van Warburg dat spore van die verlede in die hede opgetel kan word en dus 'n verlewendiging van die verlede tot gevolg kan hê, word in my navorsing verder ontgin. Deur na 'n verskeidenheid van kunswerke uit verskillende tye te verwys wat herinnering op een of ander manier aanspreek, word die verband tussen hede en verlede wat in kunswerke verlewendig word, sigbaar gemaak. Die argument van die verhandeling word deur middel van 'n versigtig geselekteerde groep kunswerke gevoer en visueel vergestalt in die onderlinge samespel van nuanses.

1.3.2.1. Die museum

Die museum is 'n instansie of instelling wat verskeie moontlike kuns- en kultuurhistoriese narratiewe vertoon of leesbaar maak. Die museum kan gesien word as 'n beeld vir geskiedenis en kunsgeskiedenis, en dra ook assosiasies met 'n begraafplaas, mausoleum en die argief. Dit bring aspekte van die museum na vore wat 'n noue verband met herinnering en fiktiewe narratiewe het.

Die museum kan in die plasing, of die uitstalmetode, van die objek (hetsy kunsobjek óf kultuurobjek) verskillende kuns- of kultuurhistoriese narratiewe suggereer. Die museum as argief het die vermoë om 'n menigte toevallige ontmoetings met die objekte daarbinne te kweek eerder as bloot 'n enkele liniêre narratief (Crane 2000a: 4). Die fiktiewe narratiewe wat in museums deur die onderlinge verhouding van objekte geskep word, versluier of belig narratiewe wat uit die enkel objek gelees kan word, asook moontlike wisselwerkings tussen objekte. Hierdie fiktiewe narratiewe het 'n verband met herinnering, deurdat verskeie weergawes van die verlede bestaan, en dat die verskillende weergawes ook ander kan versluier (Crane 2000a: 4).

Wanneer daar na die verlede gekyk word, hang die perspektief volgens Preziosi (2006: 34) van die toeskouer af, maar die museum as argief stoor objekte en stal hulle in spesifieke jukstaposisies en afsonderings uit, sodat 'n anamorfiese posisionering plaasvind. Daar moet van 'n sekere oogpunt of perspektief gekyk word om die betekenis van die objekte te begryp. Die anamorfiese posisie van elke eenheid verwys na ander afwesige objekte. Die betekenis van die objek in die museum hou verband met die objek se plek, die objek se "adres" in die sisteem (Preziosi 2006: 34). Die "adres" van die objek in die uitstalling en die perspektief waaruit daar na die objekte gekyk word, ontbloot die betekenis wat gekonstrueer is, wat die toeskouer se posisie beklemtoon. Vanuit 'n sekere oogpunt kan sekere herinneringe gedeel word, terwyl ander versluier word, wat die begrip van die verlede in die hede ook beïnvloed. In die museuminstallasie in die Johannes Stegmann-kunsgalery,

wat die uitvloeisel van die ateljeenavorsing is, word sulke verbande sigbaar gemaak in die samespel tussen objekte in verskillende kunsmedia.

1.3.3. Privaatgeskiedenis

Nog 'n laag wat ondersoek word is die privaatgeskiedenis, die skynbaar onbenullige herinneringe wat deel van familiegeskiedenis vorm. Spore van die verlede wat nie geskep is vir die doel van preservering nie het egter waardevolle dokumente vir historici geword (Ricoeur 2006: 67), soos dié wat toevallig agtergelaat is of wat as geheime bewaar is in die familie, of dié spore wat agtergelaat word deur stilswye, deur juis nie daaroor te praat nie. In die argief word private familiedokumente, soos boedels, na 'n aantal jaar publiek gemaak. Hierdie dokumente verrai sekere aspekte van privaatgeskiedenis, soos die finansiële posisies van 'n familie, maar dit verrai niks intiem van die familie nie. Die skeiding tussen die private en die publieke sfeer word deur die dokumente in die argief versluier – die dokumente is nie geskep met preservering in gedagte nie, maar kom wel die argief binne as dokumente wat bewaar word vir die toekoms en word aan die publiek blootgestel. Binne-in die ruimte van privaatgeskiedenis is daar verskillende grade van privatisering en intimiteit, sowel as aspekte wat die geheue, die oordrag daarvan en die lees van die spore daarvan, beïnvloed:

1.3.3.1. Herinneringe van geslagte

Die gapings tussen generasies het 'n invloed op die verhouding tussen familielede, sowel as op die begrip van die verlede in die hede, en kan dus die oorbrugging tussen die hede en die verlede óf verhoed, óf aanvul. Die breuke tussen generasies verhinder die oordrag van herinnering en vertellings aan volgende generasies. In die *Nagedagtenis*-installasie kom vier vroulike geslagte uit 'n stamboom na vore wat in die kunsmaakproses gebruik is, soos in die skilderye, foto's en boeke gesien kan word: oumagrootjies, oumas, moeders en dogters. Die verskillende generasies se perspektiewe, weergawes en historiese agtergronde vorm lae bo-oor mekaar soos die verskillende herinneringe van die verskeie familielede ontmoet – soms vul dit mekaar aan, soms vind daar konflik plaas, soos gesien kan word in die

ligsensitiewe gomdrukke, waar konflik tussen moeder, skoonmoeder en dogter of skoonogter die fokus van een van die boeke vorm (De Beer figuur 7; Addendum: 11). Hierdie skynbare isolasie van die familie bevraagteken die invloed van die land se politieke toestande op die familie en die stilswye wat daarmee gepaardgaan. Dié stilswye kan vergelyk word met wat Ricoeur (2006: 414) “backup forgetting” noem – ‘n “vergeet” wat doelbewus is, wat die spore van die verlede nie heeltemal kan uitvee nie, maar wel versluier, soos ontkenning, ‘n wil-vergeet.

1.3.3.2. Herinneringspunte

Herinneringe, hoe gefragmenteerd, geïdealiseerd of verwronge ook al, is leidrade in sigself van die gebeure wat in die verlede afgeloop het. In hierdie sin is tyd ‘n negatiewe sowel as positiewe faktor: negatief deurdat tyd ‘n verlies aan herinneringe, sowel as die begrip daarvan, teweegbring; positief deurdat dit nuwe interpretasies na vore bring. Tyd kan dus waardeur word as die moeder van diversiteit en ‘n faktor in kreatiwiteit, en nie net as ‘n faktor van versluiering nie (De Boer 2000: 170). Herinnering kan nie verstaan word as “waar” of “onwaar” nie – daar is nie ‘n enkele ware refleksie van die gebeurtenis nie, maar gapings of breuke in herinnering kan met fiktiewe elemente gevul word, wat ‘n kreatiewe faktor in die oorvertel van herinnering bring. Hirsch en Spitzer (2006: 358 – 359) vergelyk punte in herinnering met Barthes se begrip van die *punctum*⁴. Hierdie punte in herinnering bars deur die lae van vergetelheid en verstrooiing van herinnering en bring so die verlede na vore:

“A point is also small, a detail, and thus it can convey the fragmentariness of the past that comes down to us in the present. (...) In addition, such remnants are useful for purposes of remembrance – in order to help generate remembrance – another meaning of the term ‘point’” (Hirsch & Spitzer 2006: 358 – 359).

⁴ Die *punctum* breek die *studium*, dit wat uit ‘n foto gelees kan word. Roland Barthes gebruik hierdie Latynse woord om die “besering” of “wond” wat deur die foto veroorsaak word, te beskryf, aangesien dit ook te doen het met “punctuation”, ‘n aantal punte – want die foto’s waarvan hy praat is baie keer “punctuated” met hierdie sensitiewe punte. Hierdie merke en wonde vorm baie punte, wat die term *punctum* gepas maak (Barthes 1981: 26 – 27).

Die herinneringspunte in die verlede kan deur verskillende familieledede gedeel word, maar dit sal nie noodwendig presies ooreenstem of in dieselfde verhale ingebed word nie. Herinnering is nie objektief in die sin dat alles geprogrammeer en bewaar word nie; emosie speel 'n groot rol in nie net wat onthou word nie, maar ook hoe dit onthou word en óf dit onthou word. Toeskouers kan ook in die kunswerke in die installasie voorstellings van gebeure raaksien wat hulle aan hul eie ervaring herinner, wat so kollektiewe herinnering en geskiedenis na die installasie bring.

1.3.3.3. Verhale

Uit herinneringe vloei individuele, mikro- en familieverhale, wat ooreenkomste met mekaar kan hê, maar nie noodwendig volkome ooreenstem nie. Runia (2006: 2) verduidelik dat herinneringe nie akkuraat is ten opsigte van wat werklik gebeur het nie: "...there is a schism between what actually happened in the past and the way memories coagulate into (biographical or historical) plot." Narratiewe vorm intriges in die familiegeskiedenis, wat deel word van die groter landsgeskiedenis of publieke geskiedenis. In die lae van die intieme privaatgeskiedenis is daar aansluitingspunte waar spore van die publieke geskiedenis 'n merk laat, maar op sy beurt vorm die privaatgeskiedenis ook deel van die publieke geskiedenis. Elke toeskouer kan 'n ontelbare aantal verskillende narratiewe en interpretasies raaksien (De Boer 2000: 176) wat op een of ander manier verband hou met groter verhale en breër kontekste. In die installasie kan hul hul eie narratiewe lees wat die ervaring van die installasie verryk, en klem plaas op die subjektiewe ervaring van die toeskouer, en hierdeur die grense tussen privaatgeskiedenis en geskiedenis, die private sfeer van familiegeskiedenis en die publieke sfeer van die galery, kompliseer.

1.4. Media

Verskillende kunsmedia preserveer en kompliseer die voorstelling of vaslegging van herinnering op verskillende wyses en ontbloot die verskillende mikrogeskiedenis van generasies, vertellings en verhoudings wat privaatgeskiedenis bekragtig. Terselfdertyd verbloem dit egter op

uiteenlopende wyses dele daarvan, soos die diskontinuiteite in 'n tydlyn of 'n geskiedenis. In die ontmoeting tussen herinnering en kunswerk vind daar dus 'n verryking plaas, maar telkens gaan daar ook iets verlore. 'n Ondertoon van vanitas, verganklikheid, en 'n nostalgiese oor die verlede, manifesteer op verskillende maniere in die onderskeie media. Die vanitasondertoon is nie net op die medium as stoflik van toepassing nie, soos op foto's wat met tyd verbleik nie, maar ook op die diskontinuiteite van verbrokkelde tydlyne en privaatgeskiedenis wat die interpretasie van die verlede bemoeilik, en so die verloop van tyd beklemtoon.

Vrae wat verband hou met herinnering, soos private en publieke sferes, anonimiteit, afwesigheid, die konfrontasie tussen die hede en die verlede, mortaliteit, beligting, versluiering, vervreemding, preserving en verlewending word deur middel van kunsmedia ondersoek. In verskeie media word lae gevorm, soos in die beskilderde foto's en die gomdrukke, wat ontgin word, en die installasie self kan ook gelees word as gelaagd uit hierdie verskillende kunsmedia: skilderkuns, fotografie, ligsensitiewe gomdrukke, die kunstenaarsboek en familieobjekte⁵ saam met beeldhouwerke en installasies.

1.4.1. Die geskilderde portret

Hoofstuk 2 fokus op die geskilderde portret en die verhouding tussen private en publieke sferes wat daaruit gelees kan word. *48 Portrette* (Figuur 1) van Gerhard Richter en *Rienie en Chris by die Old Wanderers Klub* (Figuur 3) van Karin Preller word bespreek in die ondersoek oor anonimiteit, herinnering, die verhouding tussen skilderkuns en fotografie, sowel as die verhouding tussen private en publieke sferes.

Geskilderde portrette as visuele voorstellings is al in publieke propaganda gebruik, soos die portrette van Lodewyk XVI in die 17de en 18de eeue, wat onder andere absolutisme voorgestaan het – en het ook as *memoria vir*

⁵ Wanneer ek na familieobjek verwys, verwys ek na geërfde objekte wat in die familie behoue bly. In die installasie in die Johannes Stegmann-kunsgalery word daar van foto's, 'n tafel, 'n trousseaukis en 'n Familiebybel gebruik gemaak.

toekomstige geslagte gefunksioneer, wanneer dit die geportretteerde moes oorleef (De Jongh 1986: 23). In die tyd van fotografie kom dit voor asof die foto hierdie funksies van die geskilderde portret nie net oorgeneem het nie, maar ook verander het, met uiteenlopende gevolge. Die verhouding tussen skilderkuns en fotografie word ondersoek in die verskillende weergawes van die “waarheid”⁶ wat daaruit gelees word, sowel as die verlewending van die verlede in die vertaling van foto na doek in die skilderproses. Die verskillende weergawes van die “waarheid”, van geskiedenis, in verskillende media, bring verskeie aspekte van privaatgeskiedenis en mikrogeskiedenis na die voorgrond, waar dit onder andere deur die medium versluier kan word, of die bestaan van ander “waarhede” kan uitlig.

1.4.2. Fotografie

In hoofstuk 3 val die soeklig op fotografie en die teenstrydige magte van mortaliteit en verlewending wat daaruit na vore kom. Fotografie skyn om verewiging aan te bied deur die spore van die hede vas te lê, en so ‘n voorstelling van ‘n korte duur na ‘n lange duur te verplaas. Dit preserveer leidrade van die verlede vir die toekoms, en is dus ooglopend die medium waarop daar meestal gesteun word om herinnering te preserveer (Sontag 1982; Phillips 1988; Mitchell 1992; Savedoff 2000). Wat fotografie tot die onderwerp van herinnering bydra is egter nie ‘n teenwoordigheid nie, maar ‘n verlies, ‘n afwesigheid, wat verbind word met mortaliteit (Sontag 1973; Barthes 1980; Van Alphen 1997; Prosser 2005). Familiefoto’s kan tussen spesifiekheid en afwesigheid wissel – alhoewel die beeld van ‘n spesifieke familielid in ‘n foto vasgelê word, kan daardie persoon nie noodwendig deur lewende familieledede onthou word nie.

Hoe kan die konfrontasie tussen anonimiteit en spesifiekheid die verlede en mortaliteit wat uit foto’s gelees kan word, aanspreek? David Goldblatt se foto *Wedding on a farm in the Barkly East district* (Figuur 4), Christian Boltanski se

⁶ Mitchell (1992: 29) het onder andere gesê dat ‘n mens nie ‘n foto van ‘n engel kan neem nie, maar dat ‘n mens wel ‘n engel kan skilder – dus kan “waarheid” nie deur fotografie alleen vasgevang word nie.

foto-installasie *Reserve: The Purim Holiday* (Figuur 5 en Figuur 7), en Lien Botha se *Memorabilia, Commencement* (Figuur 6), 'n fotografiese werk, is werke aan die hand waarvan sekere aspekte, soos mortaliteit en afwesigheid in fotografie, uitgelig word.

1.4.3. Ligsensitiewe gomdrukke

In hoofstuk 4 word die vermoë van ligsensitiewe gomdrukke om herinnering in beeld en woord te preserveer en te verryk, ondersoek. Die fokus val veral op gom wat lae vorm en so versluiering van beelde tot gevolg kan hê. Hierdie tipe drukke maak gebruik van negatiewe, net soos foto's, om 'n beeld op papier af te druk, en maak staat op die teenwoordigheid van lig en donker op spesifieke tye tydens die beligtingsproses. Tydens beligting word 'n beeld in die ligsensitiewe gom gedruk, soos 'n merk of 'n spoor. Lae van gom, beeld en woord vorm op die papier; lae en leidrade van generasies, herinneringe en verhale, wat uit die donkerte na die oppervlak gebring kan word, asook lae en versluiering van geheime, die donker dele van die negatief wat die gom teen die lig beskerm.

In hierdie lae word spookgeskiedenis geskep en 'n dialoog ontstaan tussen die spookgeskiedenis en privaatgeskiedenis wat die akkurate preservering van die verhouding tussen die hede en die verlede bevraagteken. In die privaatgeskiedenis bring dit geheime uit die donker na die lig, wat die verskillende spookgeskiedenis kan weerspreek, sowel as die rede van die bestaan van spookgeskiedenis motiveer. Spookgeskiedenis versluier geheime wat families poog om privaat te hou, om weg te steek, of/en selfs te vergeet. In hierdie geval is trauma 'n belangrike faktor in die versteking of die willekeurige vergeet van die verlede op dieselfde wyse as wat dit in die openbare publieke geskiedenis gebeur.

Die negatiewe in ligsensitiewe gomdrukke kan nie oor en oor gebruik word om dieselfde produk te verkry soos in die geval van foto's nie. Die kleur en die tekstuur van die papier verskil met elke druk, as gevolg van die aard van die gom. Die verskillende drukke van dieselfde negatief funksioneer soos

spookgeskiedenis, wat die toeskouer in 'n labirint van geskiedenis lei. In die medium vind daar beligting en versluiering plaas: hoe spreek dit die verskillende spookgeskiedenis en weergawes van die verlede aan?

1.4.4. Kunstenaarsboeke en die argief

Kunstenaarsboeke daag gereeld die definisie en eienskappe van gewone, kommersiële boeke uit: boeke is oor die algemeen gebruikersvriendelik, maar die kunstenaarsboek kan juis hierdie eienskappe weerspreek sonder om die gevoel of aard van die boek prys te gee (Cotter 2004: xi).

Die bind van gomdrukke, tekeninge en ander kunswerke in boekvorm herinner aan dagboeke, biografieë, foto-albums, boeke of selfs houers wat te doen het met preserving van herinnering, en die argief. Die digitale era vergemaklik die versameling en bewaring van voorstellings van herinnering, sodat amper enigiets gesien kan word as waardevol genoeg om te preserveer vir die toekoms. Hierdie versameling van die alledaagse in die argief beklemtoon die versluiering van die grens tussen die private en die publieke sfeer – die private sfeer word so belangrik geag dat dit deel vorm van publieke geskiedenis (Nora 1989). Die goedkoop kommersiële dagboek bied 'n veld waarin die verbeelding 'n noemenswaardige lewe oproep, waarin 'n reeks van geheime vir 'n tydjie bewaar word en met 'n sleuteltjie toegesluit kan word. 'n Biografie vertel die nie-fiksie verhaal van 'n ware persoon se lewe, wat een privaatgeskiedenis van die private ruimte na die publieke ruimte transformeer, waar dit aan enigiemand behoort wat dit lees. Teenoor die biografie absorbeer die bladsye van die tradisionele foto-album herinnering in dig gepakte foto's en hou dit veilig (Drucker 2004: 41 – 42). Die kunstenaar se portefeulje dien as 'n preservingende houer en beskerm kunswerke en bewaar dit vir die toekoms. In die houer van die portefeulje word kreatiewe idees versamel, en dien as 'n dokument, 'n versamelwerk, van die kunstenaar se kreatiewe verlede.

Die argief staan vir publieke preserving, asook digitale preserving, teenoor private familiedokumente, wat ook in hierdie hoofstuk ondersoek word. Die

idee van 'n kunstenaarsboek of –portefeulje bring die funksie van die argief onder bespreking. Die argief is 'n objektiewe, kliniese versameling en bewaring van meestal publieke figure se geskiedenis, wat gewoonlik uit houers bestaan waarin dokumente bewaar word. Anders as die argief kan die blaaideur 'n kunstenaarsboek 'n baie private of intieme ervaring wees; anders as die ander kunsmedia wat in hierdie verhandeling bespreek word, vereis die belewing van die kunstenaarsboek dat die toeskouer dit moet aanraak en liggaamlik betrokke moet raak om die geheime daarvan aan die lig bloot te stel. Die funksies wat die kunstenaarsboek kan vervul, naamlik die preserving, konserwering of bewaring van inligting kan ook digitaal gedoen word, maar die kunstenaarsboek bied 'n intiemer, meer tasbare, ervaring aan die toeskouer. Sommige kunstenaarsboeke weerspreek die gemak van toegang wat met boeke geassosieer word – dit bemoeilik die oopmaak en blaaidaarvan, en maak die toeskouer bewus van die proses waaraan hy/sy deelneem. Preserving, konserwering en bewaring is prosesse wat nie vir een oomblik onderbreek kan word nie, anders kan die inligting, dokumente of kunswerke wat dit bewaar verlore gaan.

Die *370-dag projek* (Figuur 11) van Willem Boshoff is 'n werk wat beide van private en publieke ruimtes, die dagboek en die argief, sowel as die kunstenaarportefeulje spreek, en word in hierdie hoofstuk ondersoek. Tatana Kellner se twee kunstenaarsboeke getiteld *50 Jaar van stilte* (Figuur 10) is kunswerke wat op herinnering fokus, maar ook op verswyging, op herinneringe wat met opset nie oorgedra is nie. Alhoewel herinneringe begrawe kan word, bly die politieke geskiedenis van die publieke sfeer in die intieme familiegeskiedenis onder die oppervlak, en kan nie waarlik van mekaar geskei word nie. Hoe kan die woord die beeld bystaan om die verlede in die hede te verlewendig? Watter potensiaal dra die kunstenaarsboek as medium ten opsigte van die verlewendiging van die verlede? Op watter wyses dra kunstenaarsboeke konteks oor?

1.4.5. Afdruk en afgietsel

Hoofstuk 6 ondersoek die afwesigheid en aanwesigheid wat in direkte afdrukke en afgietsels gelees kan word, en deur die effek van die teenwoordigheid van die simulacrum herinnering verder gekompliseer. Die afdruk van 'n objek of 'n liggaamsdeel, soos 'n hand en voorarm in was gegiet, laat iets soos 'n spoor van teenwoordigheid agter, 'n bewys van iets wat in die verlede gebeur het. Direkte afdrukke kan gebruik word om gietvorms te maak, wat na die produksie van driedimensionele afgietsels lei, soos die figure van George Segal en Jane Alexander. Afdrukke kan in 'n sekere sin dus gesien word as iets wat gelees word as die "waarheid" van die verlede, soos die spoor, die merk, wat die seëlring van Plato se *Theaetatus* in die was laat, wat die verband tussen die beeld en afdruk beklemtoon, wat 'n ooglopende verband met teenwoordigheid en herinnering, maar ook met afwesigheid en vergeet, het (Ricoeur 2004: 415). Hierdie idee van "waarheid" word nie vanselfsprekend in die geval van die afdruk en afgietsel aanvaar nie, maar eerder uitgedaag. Afgietsels spreek verskillende grade van teenwoordigheid en herinnering aan, maar ook afwesigheid – afwesigheid van die oorspronklike objek/subjek wat gebruik is in die skep van afdruk en afgietsel.

Die driedimensionele lewensgrote figure in die werke van George Segal en Jane Alexander bring nie net 'n gevoel van teenwoordigheid en afwesigheid na vore nie, maar ook van vervreemding, wat die waarheid van so 'n afdruk en afgietsel bevraagteken. Hoe konfronteer die skynbare gevriesde oomblik van die afdruk en afgietsel die verlede in die hede? Wat is die effek van die simulacra van wasbeelde op die interpretasie van die verlede?

1.4.6. Die installasieruimte en kunsmedia

Hoofstuk 7 fokus op die installasieruimte en funksioneer gelyktydig as die konklusie van die verhandeling. Die toeskouer se ervaring van die installasie is 'n proses wat tyd in beslag neem en wat die liggaamlike deelname van die

toeskouer benodig, soos die blaaie deur kunstenaarsboeke of deur hierdie verhandeling.

Die toeskouer moet fisies in die installasie instap in die voorportaal van die “familiehuis”, deur die lang gang, waar daar deur die glasafskorting na die tafel met washande gekyk kan word, en eindelik by die vertrek met die boeke op die lang tafel eindig. Hierdie beweging deur die installasie beklemtoon die proses wat betrokke is by die ervaring en inrigting van die installasie. Die installasie moet gelees word as ‘n reeks van gebeure, intensiteite, soos herinnering, wat nooit die proses van sedimentasie stabiliseer nie (Obrist 2001: 93). Die installasie roep beide die fisiese en die temporale op, aspekte van herinnering, wat die sameloop van werk en toeskouers in ‘n ruimtelike-temporale oomblik vestig (Rosler 2001: 57). Bied die tyds- en prosesaspek van installasiekuns ‘n metode waarmee ‘n spesifieke verbintenis tussen die hede en verlede aangespreek kan word?

Obrist (2001: 93) beklemtoon in sy navorsing oor die installasiekuns dat die objek saam met die interaksies, verhoudings en interstasis van objekte en kontekste, nie net in ruimte nie, maar ook in tyd aangespreek word. Hierdie idee dat die objek nie geskei kan word van konteks in ruimte en tyd nie is essensieel vir die verstaan van die verlede in die hede. Objekte wat in die verlede geskep is vir ‘n spesifieke doel is nie noodwendig in die hede meer nuttig of verstaanbaar nie. ‘n Objekt kan nie in ‘n vakuum vry van enige assosiasies geplaas word nie, maar dra die merke en betekenis van geskiedenis. Hoe kan die assosiasies of funksies wat aan ‘n familieobjek, soos die tafel waarop die washande lê of die trousseaukis in die Johannes Stegmann-kunsgalery, of ‘n kunswerk wat in die verlede veranker is in die hede verstaan word? Wat is die nut van familieobjekte wat nie meer hul oorspronklike funksies vervul nie? Dit kan ook andersom gelees word: as gevolg van die nuttigheidswaarde van objekte kan dit altyd in ‘n konteks geplaas word sodat die verlede beter verstaan kan word. Assosiasies, die onsigbare lae rondom objekte, laai dit swaar met betekenis wat onlosmaaklik deel van daardie objekte is wat dit kan transformeer na relikwieë of fetisjobjekte. *Reconnaissance: 1900 – 1997* (Figuur 15) van Penny Siopis

bied 'n vrugbare siening op die betekenis en assosiasies wat objekte daarmee saamdra oor 'n tydperk en word in hoofstuk 7 bespreek.

Objekte soos familiefoto's, tafels, 'n Familiebybel en 'n trousseaukis vorm deel van die *Nagedagtenis*-installasie en word in die konteks van die installasie wat die atmosfeer van 'n familiehuis oproep as familieobjekte ervaar. Familieobjekte is toegevoeg in onsigbare lae – lae van tyd, generasies, familieledes se onsigbare, maar letterlike, vingerafdrukke, en ook sigbare lae van gebruik, soos krapmerke en afslyting. Hierdie lae sowel as die ruimte (soos die familiehuis) wat die objek omring maak van 'n gewone objek 'n familieobjek, maar deur die objek in 'n publieke ruimte te bring, in die ruimte van 'n installasie in 'n kunsgalery, bring dit aspekte van kollektiewe identiteit en anonimiteit na vore. Soos die familieobjekte in Jan van der Merwe se *Vertoonkas* wat ook in hierdie hoofstuk ondersoek word, transformeer die familieobjek in 'n relikwie as gevolg van die privaatgeskiedenis en die afgestorwe persoon wat daaraan verbind is, maar in die publieke ruimte verloor dit die spesifiekheid van die familie. Die toeskouers kan die objekte as hul besittings onder die lig van die galery toe-eien deur in hul eie privaatgeskiedenis te delf en dit met die objek uit die donkerte van hul geheue in verband te bring en persoonlik daarmee te konnekteer.

In die kunsgalery word hierdie installasie 'n terrein wat die grense tussen die hede en verlede, die private en die publieke sferes bevraagteken deur aspekte van herinnering in verskillende kunsmedia te ondersoek. In die lig van die postmoderne klem op die teken wat voorrang geniet bo die werklikheid self wat daardeur voorgestel word, word die materialiteit van die medium betekenisvol. Die mees fundamentele probleem in die kunsgeskiedenis en visuele kultuurstudies – hoe kan visuele beelde wat in die verlede geskep is vandag verstaan word? – word aangespreek deur die voorstelling of tekens van herinnering in die verskillende kunsmedia in die Johannes Stegmann-installasie en in die verhandeling, hoofstuk vir hoofstuk en laag vir laag te ondersoek.

HOOFSTUK 2

Die geskilderde portret: privaat en publiek

Coming to grips with discontinuity requires an adjustment many philosophers of history will hesitate to make: to focus not on the past but on the present, not on history “as what is irremediably gone”, but on history as “an ongoing process” (Runia 2006: 8).

Kan die gapings of breuke, die diskontinuiteite wat in herinnering bestaan, aangespreek word deur die hede en die verlede nie te sien as twee aparte entiteite nie, maar as een aaneenlopende verloop van tyd? Runia (2006: 8) stel voor dat om diskontinuite in tyd te verstaan, daar nie na die verlede gekyk moet word as iets wat onherroeplik buite bereik is nie, maar dat daar eerder na geskiedenis gekyk moet word as ‘n ewigdurende proses, ‘n verloop van verlede, hede en toekoms. Hierdie sienswyse is ook dié van Aby Warburg en kan as ‘n hulpmiddel dien om die verlede in die hede te verstaan, maar dit gaan gepaard met ‘n verandering in denke, wat ‘n moeilike skuif is om te maak. Die begrip van wat voor hierdie huidige oomblik gebeur het, is problematies wanneer dit nie deur persone in die hede direk ervaar is nie. In so ‘n geval kan postherinnering, en daardeur die oorvertel van herinneringe, die verlede meer verstaanbaar maak.

Skilderkuns wat op sosiale, politieke of private kommentaar fokus kan ervaar word as ‘n abstrakte tipe publieke of private postherinnering wat aan die nageslag van ‘n nasie of familie onderskeidelik oorgedra word. Konvensionele geskilderde portrette van familielede roep die oorlede familielede visueel op, wat die verlede en die bestaan van familielede in ‘n mate meer “waar” vir die nageslag maak. Portrette van publieke figure plaas ‘n gesig by ‘n naam, ‘n beeld by ‘n reputasie, wat die moontlik mitiese figuur ook beter as waarheid oordra. In hierdie sin is geskilderde portrette dalk nie abstrakte postherinnering nie, maar eerder voorstellings wat postherinnering in die publieke, maar ook die private geskiedenis kan bystaan om die verlede verstaanbaar te maak – veral aangesien dit een persoon, die kunstenaar, se veelbetekenende weergawe van die verlede oordra.

Die skep van 'n portret van 'n mens verwys na iemand, of, so word geglo, die essensie van 'n persoon, wat een of ander tyd buite die portret gelewe het (Van Alphen 1997: 240). Hierdie verwysing na iemand naas die portret word uitgedaag in die portrette van Gerhard Richter en Karin Preller. Richter ondersoek die verhouding tussen die portret en die geportretteerde, die uiteenlopende sferes van die publieke geskiedenis, soos in *48 Portrette* (Figuur 1), en private herinnering, soos in die geval van *Oom Rudi* (Figuur 2), sowel as die verhouding tussen fotografie en skilderkuns. Die verhouding tussen die private en publieke sferes word ook deur Preller in haar geskilderde portrette, soos in haar 2001 eenmansuitstalling, *Familie-album*, betrek.

2.1. Publieke geskiedenis en private herinnering



Figuur 1. Gerhard Richter, *48 Portrette* (1972)

Gerhard Richter se skilderye spreek verskeie aspekte aan wat verband hou met herinnering. Die verhouding tussen fotografie en skilderkuns in sy skilderye bring anonimiteit, die private en publieke sferes⁷, die verhouding tussen die voorgestelde “waarheid” en kuns, sowel as die verlewending van die verlede deur sy gekose inhoud na die oppervlak. In hierdie sin bied *48 Portrette* (Figuur 1), 'n installasie bestaande uit 48 geskilderde portrette, 'n visuele afskoppunt om vrae ten opsigte van herinnering te ondersoek.

⁷ Die private sfeer hier dui die familieverwante sfeer aan, en die publieke sfeer die staatsfeer.

Gerhard Richter het *48 Portrette* by die Venesiese Tweejaarlikse uitstalling geïnstalleer. Elke portret het 'n afgestorwe moderne roemryke manlike historiese figuur van die westerse publieke kultuur uitgebeeld, insluitende skrywers, digters, musikante, wetenskaplikes of filosowe. Dit is in 'n ruimte soos 'n amfiteater geïnstalleer wat aan die portrette 'n omgewing gebied het wat soos 'n "hall of fame" gefunksioneer het, wat in Figuur 1 gesien kan word (Green 2000: 37- 38; Storr 2003: 102). Die "hall of fame"- installasiemetode het die beroemdheid van die 48 figure versterk, en het aansien aan die individue geskenk. Saam uitgestal kom die portrette as 'n sterk eenheid voor, soos gedeeltes uit die publieke geskiedenis wat saam bydra tot Duitsland se publieke geskiedenis.



Figuur 2. Gerhard Richter, *Oom Rudi* (1965)

Teenoor *48 Portrette* dra *Oom Rudi* (Figuur 2) die spoor van privaatgeskiedenis in 'n skildery wat ook na publieke geskiedenis verwys. *Oom Rudi* is 'n skildery van 'n vollengte manlike figuur in 'n Nazi-uniform wat Richter versigtig direk vanaf 'n foto gekopieër het, maar wat hy verdof het soos 'n foto wat uit fokus is, en wat na publieke geskiedenis en die Tweede Wêreldoorlog verwys, maar ook na sy familielid, sy oom, in die oorlog. Die titel

van die werk *Oom Rudi* verbind die figuur met die kunstenaar se familie, en verbind dit met privaatgeskiedenis – die titel verander die werk van ‘n onpersoonlike Nazi soldaat na ‘n skildery wat van familie en persoonlike aspekte spreek. Die oorsprong van die skildery is wel ‘n foto, maar as skildery verryk dit die betekenis in privaatgeskiedenis wat daaruit gelees kan word. As ‘n skildery bevraagteken dit die onmiddellike identiteit van ‘n Nazi wat uit die foto gelees word; dit versluier die grense tussen ‘n “slegte” of “wrede” persoon wat uitgebeeld is en ‘n “goeie” persoon, en bring ander moontlike persoonlike vrae na vore, soos die rede hoekom oom Rudi ‘n Nazi was en of hy ‘n gesin gehad het (Van Gelder 2005: 12). Die skildery beklemtoon die privaatgeskiedenis wat daaruit gelees kan word en kompliseer die betekenis daarvan, sodat daar dieper in die verskillende lae van privaat- en publieke geskiedenis verby die dofheid en onduidelikheid van bevooroordeelde idees gekyk kan word.

2.2. Anonimiteit en afwesigheid

48 Portrette skyn met die eerste oogopslag ‘n huldeblyk aan die prestasies van publieke figure van die Westerse kultuur te wees: die “hall of fame”-installasiemethode en die formele voorstelling van die mans as geleerdes bring ‘n mate van respek en gesag in die installasie in (Van Gelder 2005: 10). Hierdie skynbare huldeblyk vervaag egter in die eenvormigheid van die installasie as geheel; dit verdwyn in die reeks van portrette wat eenders hanteer is. *48 Portrette* is deur eenderse hantering van die skilderye in die uitstalproses en die skilderproses, ontbloot as net ‘n bietjie meer as ‘n pikurale formule waardeur “individualiteit” gefiltreer kan word: soos Andy Warhol maak Richter gebruik van fotografiese argiefbeelde op ‘n manier wat die beweging van die konkrete en spesifieke na die abstrakte en die algemene beklemtoon (Green 2000: 37-38).

In *48 Portrette* word die spoor van die uitgebeelde individue as geleerdes en gerespekteerdes in die westerse samelewing bevraagteken: die installasie- en skildermetodes dra hiertoe by, maar ook as gevolg van die tyd waarin dit geskilder is. *48 Portrette* is in Duitsland in die post-Holocaust periode geskep,

waar daar na portrette en foto's van skynbare geleerde, westerse manlike figure met suspisie gekyk is. Vanaf die laat 1940's is die geleerde of geniale man met gevaar geassosieer, wat die geloof in die hele genre van geleerde portrette in duie laat stort het. Die verandering van die konvensionele siening van die genre van die geleerde manlike portret vernietig die atmosfeer van respek en gesag wat voorheen daarmee vereenselwig is – die gesag van die individue word bevraagteken, hulle privaatgeskiedenis en hulle private denke word met suspisie beskou (Van Gelder 2005: 8 – 11). Teen die agtergrond van 'n historiese bewustheid transformeer hierdie individuele portrette na meer as slegs formele portrette wat skynbaar eer aan die individue betoon.

Richter maak staat op die toeskouer se ingeligte agtergrond om die kunswerk in die hede te kan interpreteer en die skilderye lewer so kommentaar op die historiese bewustheid van die moderne mens en die “hermeneutiek van suspisie” (Ricoeur 1970: 33). 'n Kennis van die publieke westerse geskiedenis en hoe dit in die hede geïnterpreteer kan word dra dus tot die konteks van die werk in die hede by, wat die portrette tot 'n mate anoniem en afwesig maak.

Richter beklemtoon die afwesigheid en anonimiteit wat uit die portret gelees kan word: al die portrette in *48 Portrette* is in swart, wit en gryse geskilder, al die figure is manlik en die homogene uitvoering van die skilderye in 'n streng reeksformaat versterk die anonimiteit wat oorgedra word. Die aansluitende portrette aan beide kante van die sentrale portret, wat frontaal geposisioneer is, draai progressief na 'n drie-kwart profiel. Hierdie sistematiese en repeterende formele rangskikking staan in skerp kontras met enige aangename ikonografiese program sodat die heroïese implikasies van die werk ironies raak. Die geformaliseerde aanbieding van die beelde skenk aan die portrette 'n objektiewe materiële teenwoordigheid wat hulle voorstellende funksie, indien nie heeltemal verwoes nie, omverwerp; die uitgebeelde onderwerpe is nie as individue oorgedra nie, en hulle roem is tot 'n groot mate geneutraliseer (Green 2000: 37 – 38). Dit skep die atmosfeer van 'n afwesige innerlikheid; die toeskouer ervaar nie 'n wese wat buite die portret kan bestaan nie.

Van Alphen (1997) se argument dat die portret in die twintigste eeu 'n problematiese genre (marginaal én sentraal) geword het, aangesien die krisis van moderniteit uit 'n semiotiese oogpunt gesien kan word as die herkenning van die onversoenlike breuk tussen die indeks (die sitter se innerlike essensie) en die teken (uitdrukking of portret), word hier van belang. In *48 Portrette* beklemtoon Richter die breuk tussen hierdie twee aspekte van die tradisionele portret; die persoon wat in die portret uitgebeeld word, word afwesig. Die toeskouer se kennis van publieke geskiedenis word uitgedaag, deurdat die bestaan van hierdie individue buite die portret ontken word, asof bande tussen die portret en die persoon wie dit voorstel afgekap is. Hierdie breuk tussen die teken (uitdrukking/portret) en die indeks (sitter/persoon as wese buitekant die portret) kan gelees word as diskontinuiteite wat die narratief (portret) van die "waarheid" (sitter buite die portret) skei. Sodra die eenheid tussen die uitdrukking en die sitter se innerlike essensie uitgedaag word, stort die gelyksoortigheid en die egtheid van die uitgebeelde onderwerp ineen (Van Alphen 1997: 241). Soos breuke in herinnering en geskiedenis maak dit die portret onverstaanbaar: die historiese figuur wat werklik bestaan het, se bestaan word bevraagteken, net soos gebeure in die verlede wat nie in die hede verstaan word nie en die bevraagtekening van verskillende weergawes van die verlede. Richter se skilderye staan in 'n kritiese verhouding teenoor die tradisie van skilderkuns en teenoor die tipes diskoerse wat daardie tradisie onderhou het. Die aandag val nou op die skildermedium as sulks – op die families wat eie aan die kunsmedium is, op die teken eerder as die onderwerp (Green & Seddon 2000: 33).



Figuur 3. Karin Preller, *Rienie en Chris by die Old Wanderers Klub* (2001)

Karin Preller betrek ook dit wat anoniem en dit wat afwesig is by haar skynbare superrealisties geskilderde familieportrette. In haar *Familie-album*-uitstalling het sy skilderye uitgestal wat op ou familiefoto's gebaseer is, en wat van 'n afstand gesien as superrealisties ervaar word. Wanneer die skilderye van naby beskou word, verander die skilderye na portrette wat van detail ontnem is – Preller laat geen spoor van kwashale agter nie. Sy verander bekende familieledede na anonieme wesens deur haar hantering van die verf, asof sy self ook verder afstand van die familieportrette wil neem. Sy bevraagteken die foto as “waarheid” deur familieledede se gelaatstrekke te verbleik, te ontken, hul van menslikheid te ontnem, en beklemtoon so die mites wat deur foto's uitgebeeld kan word. In die private ruimte van die familie-album ontbloom sy wat sy die “familie romanse” noem – dit wat die familie aan die wêreld volgens vooropgestelde idees wil uitstraal, maar wat nie noodwendig met die ware beeld van die familie ooreenstem nie (Burger 2005: 117; Sontag 1982). Sy verwys na die skynbare afsondering van die familie van die publieke sfeer, na die skeiding tussen die private en publieke sfeer. Die illusie van die skilderye as superrealisties, verander in anonieme familieportrette, wat soos Richter se skilderye, die kontinuïteit tussen die skilderye en dit wat uitgebeeld word, vervreem.

In Preller se skildery *Rienie en Chris by die Old Wanderers Klub* (Figuur 3) blyk die gesigte van familieledede nie so versluier te wees soos in Richter se

portrette, byvoorbeeld dié van *Oom Rudi*, nie – in plaas van versluiering stroop sy die gesigte van detail deur dit te skilder asof dit oorbelig is. Dit beklemtoon die stilswye wat agter die gesigte lê. Sy bleik enige spoor van individualiteit uit, asof die figure net binne-in hierdie skildery bestaan, asof hulle nie persoonlikhede buite die skilderye het nie. Hierdie ontkenning stel die skildery oop vir kollektiewe herinnering, sodat die toeskouer 'n herinnering daarin kan herken wat met sy/haar herinnering ooreenstem, maar dra ook 'n stilswye oor van wat buite die familieportret in beide die private en publieke sfere gebeur. Uit hierdie portret kan nie net die stilswye in die familie gelees word nie, maar ook die stilswye oor die publieke geskiedenis. Onder die oppervlak van hierdie skildery kan elemente van Suid-Afrika se koloniale verlede opgetel word, soos wat in die titel aangedui word – die “Old Wanderers Klub” spreek van 'n “wit” verlede van Britse oorheersing. In haar gebruik van tinte in die verf kleur sy as't ware die konfrontasie met die wit koloniale verlede in – 'n konfrontasie waarna wit Suid-Afrika amper vermydend kyk. Hier wonder die toeskouer nie oor die menslikheid agter die geskilderde figure nie; die figure word eerder anoniem soos in *48 Portrette*. Agter die anonieme gesigte tree die kollektiewe geheue op 'n vlak in wat onderdrukte geweld konfronteer.

In *48 Portrette* beklemtoon die tydsaspek (wanneer dit in die westerse geskiedenis geskep en betrag word), die hantering van die verf en die installasiemethode die uitgestelde essensie van die geportretteerdes, die afwesigheid van die oorspronklike. Die spesifieke identiteit van *48 Portrette* en Preller se familieportrette val verder in mekaar deur die beklemtoning van anonimiteit en afwesigheid: dit ontnem die portrette van hulle innerlike essensie (Van Alphen 1997: 241). Waar Richter se portrette gelees kan word as punte of slegs spore van herinnering wat in diskontinuiteite in die verlede voorkom, ontken Preller se familieportrette enige verband met private herinnering – die figure word eerder deel van 'n groter poppespel of maskerade van 'n vergeetagtige of ontwykende kollektiewe herinnering, 'n herinnering wat eerder vergeet wil word, maar nie heeltemal uitgevee kan word nie.

2.3. Die konfrontasie tussen die hede en die verlede

Foto's het 'n spesiale verhouding met die verlede (Barthes 1981; Van Gelder 2005: 12), terwyl die skilderkuns nie daardie direkte verband met die verlede dra nie. 'n Foto kan binne 'n oogwink geneem word, terwyl 'n skildery heelwat langer duur om te voltooi – soms kan dit maande neem om 'n voltooide produk te lewer. Die proses van die skep van 'n skildery stel eerder 'n "teenwoordigheid" voor wat hier en nou waargeneem word, as wat dit 'n voorstelling van die verlede is (Van Gelder 2005: 12) – die skildery kan gelees word as 'n rekord van die maakproses eerder as van 'n gebeurtenis in die verlede. Dit is asof 'n skildery in die hede bestaan, terwyl 'n foto na 'n definitiewe oomblik, 'n spoor, in die verlede verwys.

Die konfrontasie tussen die hede en verlede wat in Gerhard Richter se foto-skilderye voorkom dui op 'n sentrale kunshistoriese probleem: hoe kan die verlede in die hede verstaan word? *48 Portrette* bestaan almal uit manlike historiese figure, waarvoor Richter al baie gekritiseer is. In 2007 kan ons na *48 Portrette* kyk en dit kritiseer as 'n voorstelling van die assosiasie wat met geskiedenis as 'n manlike ruimte gepaard gaan, maar in die konteks van die tyd waarin dit geskilder is, 1972, is dit nie ongewoon om die kulturele erfenis van die Weste as oorweldigend patriargaal voor te stel nie. Die konteks van die voorstelling van slegs manlike figure tydens die skep daarvan staan in konfrontasie met die begrip daarvan in die hede, en toon hoe die sedimentering van geskiedenis prosesagtig is – die lae kan gestroop word en ontrafel word om deur die toeskouer ondersoek te word.

Die poging om die verlede in die hede te verstaan betrek interpretasie (De Boer 2000: 168), maar ook 'n mate van identifikasie (Morris-Suzuki 2005: 22 – 23). Die identifikasie in die hede met mense uit die verlede veroorsaak dat identiteit in die hede opnuut herdenk of herbevestig word. So kan daar na *48 Portrette* en *Rienie en Chris by die Old Wanderers Klub* gekyk word en deur met die mense van die tyd toe dit geskep is te identifiseer, kan daar 'n mate van begrip deurvloei. Begrip, sowel as 'n gevoel van behoort aan 'n spesifieke groep of familie kan geskep word deur 'n spesifieke gedeelte van die verlede

te onthou en dit deel van die hede te maak (Morris-Suzuki 2005: 22 – 23). Hierdie idee van die verlede in die hede lees, en so 'n verlewending van die verlede in die hede bewerkstellig, kan in Aby Warburg se patosformule ervaar word.

De Boer (2000:168) beklemtoon die belangrikheid van interpretasie in die moderne hermeneutiek, sodat daar uit kunswerke betekenis gelees kan word wat vandag van toepassing is, soos wat Warburg se ondersoek in Renaissance skilderkuns getoon het. Die vergelyking tussen skilderye en tekste uit die Renaissance met Antieke voorbeelde demonstreer hoe dit uit die perspektief van die moderne tyd verstaan word en hoe kunstenaars van die tyd die verlede gebruik het om 'n realiteit weer te gee wat hulle direk geraak het (Michaud 2004: 81). Hede en verlede is ook tegelykertyd teenwoordig in Richter se skilderye. Hy vermag dit om in die proses van skilderkuns die resessie van die foto in die verlede terug te hou en so die toeskouer te dwing om dit wat daar is en dit wat "hede" gemaak word, te konfronteer (Green 2000: 46), en deur hierdie konfrontasie dit te verlewendig.

'n Tipiese kenmerk van Richter se skildermetode is dat hy nadat hy 'n foto perfek gekopieër het, die voorstelling daarvan tot 'n groot mate met kwaste of lappe verwerk, deur die kwasmerke soos 'n foto wat uit fokus is, of deur die kamera oorbelig is, te verdof (Van Gelder 2005: 11). Hy versluier die inhoud daarvan deur dit te vervaag, uit te vee of te streep; of hy skilder bo-oor dit met die hand om die meganiese basis te vernietig. Die versluiering van die kwasmerke bo-oor die beeld in *Oom Rudi* kan vergelyk word met Aby Warburg se idee van die beweging van die draperings in Botticelli se skilderye ten opsigte van eksterne magte, wat die figuur in *Oom Rudi* in die groter onbeheerbare geheel plaas, as 'n soldaat in 'n oorlog waarvoor hy geen beheer het nie. Die publieke sfeer van die regering funksioneer hier as 'n eksterne krag, wat mag op die figuur uitoefen, soos die eksterne kragte wat Warburg in Botticelli se skilderye raakgesien het. Hierdie handeling van die verdoffing van beelde deur die versluierende kwashale en lapmerke dui op die patriargale mag wat in *48 Portrette* deur die uitstalmetode en skildermetode weerspreek word.

2.4. Skilderkuns en fotografie

Gerhard Richter se portrette oor die algemeen, in gryse óf in kleur, stop die toeskoueroog by die oppervlak van die verf, asof dit slegs 'n vinnige blik op die inhoud daarvan gee (Storr 2002: 88 – 89). Karin Preller se *Rienie en Chris by die Old Wanderers Klub* stop ook die oog by die oppervlak maar, teenoor Richter se werke wat 'n blik na binne bied, blokkeer dit alle toegang, asof dit alle inhoud in donkerte terughou. Sy skilder die gesigte met tonale kontraste, soos 'n swart en wit foto, en die effense kleur wat sy in die grys foto inskilder laat die skilderye nog meer soos ou foto's lyk, asof dit deur tyd verbleik is (Burger 2005: 117). Beide Richter en Preller se portrette herinner aan ou swart en wit foto's, en daardeur ook aan wat afwesig is, of meer spesifiek, dit wat in die verlede is.

Die herinnering aan die verlede in hierdie twee kunstenaars se skilderye kan ook as weersprekend aanvaar word. Alhoewel Richter en Preller se portrette aan die verlede kan herinner, skyn skilderkuns gestroop te kan word van sy model, en bestaan suiwer in die altyddurende “hede”: die toeskouer se modus van kontemplatiewe verbintenis met skilderkuns laat hom/haar toe om bewus te word van die skildery se “teenwoordigheid”; dit bestaan in die hier en nou. Indien dít die geval is, konfronteer die spel van persepsie tussen die twee gebiede van temporaliteit in Richter se vroeëre foto-skilderye soos *Oom Rudi* die toeskouer. Richter en Preller se skilderye wissel tussen die fotografiese en die skilderagtige, asook tussen die virtuele ruimte van voorstelling en die materiële oppervlak, tussen beeld en objek. 'n Begrip van die werk word ook onvermydelik binne-in die dubbelsinnige verhouding wat hulle tussen verlede en hede vestig, vasgevang; tussen dit wat was en dit wat is (Green 2000: 44 – 46).

Uit Richter se skilderwerk kan weergawes van verskillende privaatgeskiedenis gelees word; soms verwring en vaag, soos dit oorgedra word van foto na kunstenaar na skildery. Richter se tegniek van “foto-skilderwerk”, waar hy die inhoud van die werk versluier, weerspreek die tradisionele funksies van portrette en hulle belofte om die uniekheid van die

uitgebeelde onderwerp weer te gee; so herskep hy sommige beelde as onpersoonlik deur die gebruik van fotografie en skilderkuns (Storr 2002: 35). Die geskilderde sluier⁸ vergroot die afstand tussen die toeskouer en die onderwerp in die skildery (Weintraub 1996: 246). In die gebruik van foto's in die skep van sy skilderye maak hy die toeskouer bewus van die verryking van privaatgeskiedenis deur die oordrag van gebeurtenis, na foto, na skildery.

In Richter en Preller se skilderye plaas die skilderye hulself tussen die toeskouer en die oorspronklike foto, wat die semantiese dimensie van die foto uitvee of terughou (Green 2000: 39 - 40). Die plasing van die skildery as obstruksie tot die foto in beide kunstenaars se skilderye funksioneer soos 'n spookgeskiedenis, deurdat beide kunstenaars in die skilderproses die foto approprieer en, alhoewel die skildery soos die foto lyk, 'n nuwe weergawe daarvan vorm. Die dialoog wat tussen die skildery en die foto in *48 Portrette* plaasvind dra elemente van verskillende weergawes van geskiedenis wat met Richter se vroeë werke korrespondeer wat iewers tussen die parameters van publieke geskiedenis en private herinnering lê, soos in *Oom Rudi* (Green 2000: 39). In Preller se geval word haar teenwoordigheid as kunstenaar beklemtoon deurdat sy die foto waarvan sy gewerk het in die skildery stroop van enige illusies van "waarheid". Waar die beeld in die foto gelees kon word as bewyse van "waarheid", vervreem sy daardie aanname deur die foto te transformeer na 'n skildery wat die figure van hulle individuele identiteite stroop. Tussen die foto en die skildery vind daar 'n ontmoeting tussen die tegnologie van die foto en die natuurlike skilderhand plaas (Phillips 1998: 156). Sy plaas klem op die kollektiewe herinnering wat daaruit gelees kan word, sowel as haar eie subjektiewe ervaring van familiefoto's.

Die medium skilderkuns het ook 'n geskiedenis, soos in die geval van die historieskildery, waar historiese gebeure uit publieke geskiedenis uitgebeeld word of die onderwerpsmateriaal van 'n politieke of aktuele aard is. Richter se skilderye dra elemente van die historieskildery, maar die uitvoering, die verdoffing van die skilderye, soos in *Oom Rudi*, veroorsaak dat die werke nie

⁸ Robert Storr verwys na die effek wat Richter se skilderwerk op sy fotografiese modelle het as "versluiering" (Storr 2002: 88 – 89).

lees as suiwer historieskilderye nie. Die gesamentlike gebruik van verskillende media, soos fotografie en skilderkuns, en verskillende genres, soos die portret en historieskilderkuns, moedig die konflik tussen die privaat en publiek, herinnering en geskiedenis, aan. Die tegnologie van die foto kan verbind word met massaproduksie en die publieke ruimte, terwyl skilderkuns meestal geassosieer word met die bestaan van 'n oorspronklike. Richter daag hierdie veralgemening uit deur juis die skilderye in *48 Portrette* soos massa-geproduseerde beelde van publieke geskiedenis te hanteer.

Privaatgeskiedenis kan 'n ondersoek na die verlewendiging van die verlede bystaan. Aangesien toeskouers kunswerke verskillend kan interpreteer, kan sommige verwring wees en verskeie individuele weergawes bestaan (Assmann 2006: 26). Karin Preller weier die bestaan van privaatgeskiedenis in haar familieportrette as kritiek teenoor die eksklusiewe lees van die familiefoto as die geheelbeeld van die familie, terwyl die konflikterende magte van privaat/publieke sferes en fotografie/skilderkuns in Gerhard Richter se werke dit verryk met lae van anonimiteit, beweging, hede en verlede. Preller se familieportrette beklemtoon die stilswye, die verswyging en versluiering van die verband tussen 'n private sfeer en publieke verlede wat onder die oppervlak onderdruk word. Die belang van subjektiewe interpretasies word egter deur De Boer (2000: 167 – 168) beklemtoon as noodsaaklik vir onder andere die rykdom van betekenis – elke onafhanklike kunswerk is 'n oneindige bron van betekenis vir 'n oneindige getal toeskouers (De Boer 2000: 176), wat deur middel van interpretasie en identifikasie 'n begrip van verlede in die hede kan verlewendig (Morris-Suzuki 2005: 22 – 23).

HOOFSTUK 3

Fotografie: mortaliteit en verlewending

“Photography is the commonest way for us to record our own and our loved ones’ lives. And we arrange photographs in our rooms of our beloved, often because they cannot be with us there – often (and eventually) because they are dead. Photography is the medium in which we unconsciously encounter the dead. Yet herein lies photography’s hidden truth. Photographs are not signs of presence but evidence of absence. Or rather the presence of a photograph indicates its subject’s absence. Photographs contain a realization of loss.” (Prosser 2005: 1)

Prosser (2005: 1) stel voor dat fotografie die algemene, of te wel, die maklikste manier is om ‘n rekord van ‘n lewe op te bou. Foto’s het die vermoë om ‘n mens te verlei deur oortuigend te wees in die oordrag van die beeld daarvan as waar, as realiteit, asof dit bloot ‘n voorstelling van die werklikheid is (Green 2000: 39). Hierdie vermoë van fotografie om “op te neem” is van kardinale belang vir die praktyk en gesag van die argief; dit verbind geskiedenis as voorstelling en voorstelling as geskiedenis. Fotografie verplaas die wêreld na die beeld, en so dien dit as ‘n voorstellende struktuur wat ‘n spesifieke argivale atmosfeer produseer. Daar is dus ‘n verband tussen die argief en die foto: beide produseer die wêreld as ‘n getuie daarvan self, ‘n getuigskrif vir die ware, historiese bewyse (Merewether 2006: 160). Foto’s skep ‘n verbeelde realiteit wat die indruk gee dat die verlede besit kan word (Sontag 1973: 9), wat eintlik ‘n skynbeeld van die verlede is. Sontag (1973: 68) verwys na foto’s as “papierskimme”, wat aandui dat dit ‘n stukkie van die verlede bied wat nooit besit kan word nie.

Wanneer die lae van voorstelling, aannames en assosiasies wat met die foto gemaak word afgeskil word, kom die foto as ‘n versluiering van mortaliteit en afwesigheid voor. Die “verlede” wat voorgee om in foto’s teenwoordig te wees, herinner eerder aan afwesigheid as aanwesigheid, en die preserving van daardie “verlede” herinner aan mortaliteit eerder as immortaliteit (Sontag 1973; Prosser 2005; Barthes 1981). Hierdie pare teenoorgestelde pole kom na vore in die foto’s van David Goldblatt, foto-installasies van Christian Boltanski en fotografiese drukke van Lien Botha. Hierdie kunstenaars se werk

problematiseer belangrike temas wat met herinnering verband hou. Goldblatt se foto's spreek van die verlede en herinnering, maar ook van die geposeerde vreugde wat uit foto's – veral familiefoto's – waargeneem kan word. Boltanski dui die gaping tussen herinnering en postherinnering aan, asook die wantroue in fotografie se vermoë as dokument in 'n postmoderne en post-Holocaust wêreld (Hirsch 1996: 675). Hy maak gebruik van vergrote swart en wit foto's om die mortaliteit en afwesigheid van die foto te beklemtoon en bevraagteken die toeskouer se subjektiwiteit in die ervaring van sy uitstalling. Botha se werke betrek die hede en die verlede in haar fotografiese voorstellings, sowel as mortaliteit en afwesigheid, en bring verskillende lae van geskiedenis na vore.

3.1. Die spoor van herinnering in die foto



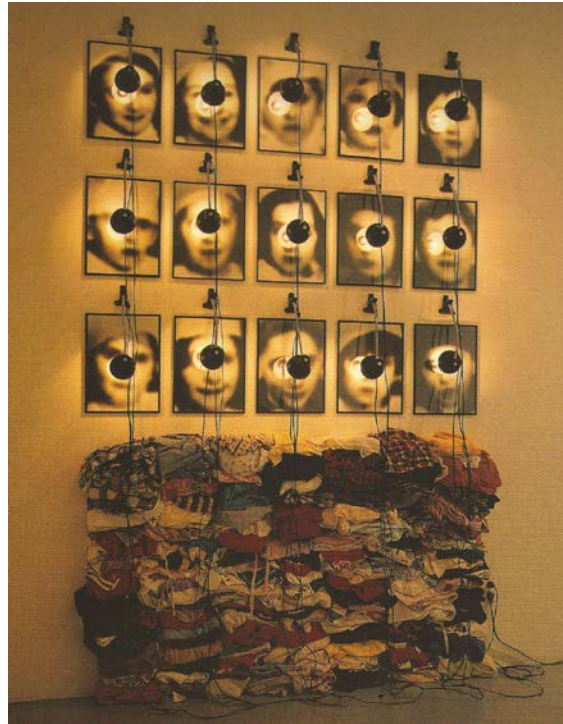
Figuur 4. David Goldblatt, *Wedding on a farm in the Barkly East district* (1966)

David Goldblatt se foto's in sy boek *Some Afrikaners revisited* (2007) bestaan uit 'n versameling foto's wat hy tydens die sestigerjare geneem het. Die bruilofsfoto in figuur 4, tesame met die ander foto's in sy boek, kan verstaan word as foto's wat vir 'n kollektiewe identiteit van die Afrikaners van die tyd staan. Goldblatt het as buitestaander sprekende foto's van Afrikaners

geneem, wat 'n eenvormigheid, 'n stereotiperende en konvensionele beeld van die Afrikaner uitstraal. In hierdie spesifieke foto kan die kleredrag, soos die hoed wat die moeder van die bruid of bruidegom links van die bruidspaar dra, aan 'n spesifieke tyd in die Afrikaner se geskiedenis gekoppel word. Maar kan hierdie elemente in die foto gelees word as spore van herinnering? As buitestaander beeld Goldblatt die huweliksfoto in 'n mate nie as slegs 'n intieme seremonie uit nie, maar ook as 'n objek van publieke observasie, sodat dit meer as slegs 'n enkele familie omvat. Die wyse waarop die bruilof benader is kan die herinneringe van die persone in die foto vervreem, sodat hulle nie die oomblik in die foto kan herken of onthou nie.

Die man wat in die middel van die foto met sy rug na die toeskouer in die ruimte na agter beweeg, verdeel die foto in twee. Aan die regterkant van die foto staan die bruidspaar en die gaste, 'n toonbeeld van geposeerde vreugde, wat gewoonlik in familiefoto's te siene is wanneer dit deur persone in die "binnekring" afgeneem word. Dit staan in kontras met Goldblatt – as buitestaander – se observasie en interpretasie van die Afrikaner-bruilof, wat in die linkerkant van die foto waargeneem kan word. Aan die linkerkant staan 'n huisbediende wat skynbaar toevallig gefotografeer is. Die figuur is ongeposeerd, en stel 'n enkele swart persoon teenoor 'n groep blankes. Die skynbare geweld van die oënskynlike voortvarende man in die rigting van die bediende bring onbedoeld die onderliggende konflik van Suid-Afrika se politieke geskiedenis na vore by toeskouers wat hierop ingestel is.

Christian Boltanski maak ook gebruik van swart en wit foto's in sy foto-installasies, soos in *Reserves: The Purim Holiday* (Figuur 5), wat uit vergrote swart en wit foto's van kinders en 'n aantal tweedehandse klere bestaan. Waar Goldblatt die Afrikaner-huwelikseremonie stereotipeer en die foto as kollektiewe identiteit van die Afrikaners van die tyd staan, gebruik Boltanski foto's van individue om 'n kollektiewe kultuur van herinnering op te roep, en deur gebruik te maak van spesifiek swart en wit foto's versterk hy die atmosfeer van die verlede.



Figuur 5. Christian Boltanski. *Reserves: The Purim Holiday* (1989)

Boltanski se verbintenis met die wêreld wat hy herkonstrueer is hoofsaaklik gevorm deur sy eie behoefte om te onthou en te weet, en deur 'n groot dubbelsinnigheid oor daardie behoefte (Hirsch 1996: 678 – 679). Hy ervaar postherinnering as leeg, gevorm deur 'n diep en oorgeblewe kulturele kennis, wat deur meer huidige praktyke verbloem word. Sy foto-installasies, bestaande meestal uit gemanipuleerde foto's en objekte soos lampe, kerse of klere, is dus gedeeltelik meevoerend op 'n tyd waarin die herinneringe aan die Holocaust vinnig besig is om te verdwyn. Daarmee saam bestaan die moontlikheid van direkte memoriale toegang tot die gebeurtenis, hoe dit ook al deur die proses van herinnering oorgedra is (Hirsch 1996: 681). Publieke traumas soos die Holocaust en Suid-Afrika se gewelddadige politieke geskiedenis kan in die verlies van die herinneringe, en die invloed daarvan op die gemeenskap, binne die gesin of familie opgetel word in die intiemer trauma wat in die familie, by eie haard, plaasvind. Hierdie intiemer trauma is nie afgesluit van die publieke geskiedenis nie. Die spore van 'n publieke geskiedenis en trauma, soos die Anglo-Boereoorlog, word aan die nageslag deur postherinnering oorgedra, en affekteer die familie op verskillende wyses. Die herinneringe aan publieke trauma is onder die oppervlak van die

kunswerk verskuil, soos in Goldblatt se foto en in Lien Botha se fotografiese werk, waar daar onder die laag van die foto gekyk moet word om leidrade van geweld en konfrontasie op te spoor. In Goldblatt se foto dien die oënskynlike voortvarende man, sowel as die verdeeldheid van die foto in twee dele, as leidrade wat op konfrontasie dui. *Commencement* (Figuur 6), een van die werke in Lien Botha se fotografiese reeks *Memorabilia*, toon konfrontasie ook deur 'n tweespalt op die oppervlak, maar veral deur die beeld in twee te deel met 'n definitiewe merk, 'n skeur, asof dit op 'n emosionele oomblik in twee geskeur is. In Boltanski se geval bring hy dit wat onder die oppervlak is na bo, sodat die konfrontasie met die verlede nie onderdruk word nie maar direk aangespreek word. Die verskillende foto's van kinders wat hy in *Reserves: The Purim Holiday* geïnstalleer het, spreek op 'n direkte wyse 'n nasie aan, en dien terselfdertyd as 'n voorstelling van 'n geslag, van mense wat vermis en afwesig is. Dié voorstelling roep egter ook die intimiteit van die privaatgeskiedenis op, deur die spesifieke gebruik van kinders in sy foto's.

Die titel van *Reserves: The Purim Holiday* dui op die Joodse fees van Purim wanneer kinders fantasiekostuums dra, en stel in hierdie spesifieke installasie van Boltanski die belang van fantasie en die teater voor deur tweedehandse klere, wat onder die foto's uitgestal word. Hierdie gebruikte klere word nie net geassosieer met die droefgeestige, melankoliese oorblyfsels van 'n afgestorwe persoon nie, maar ook met hergeboorte en vernuwing wat te doen het met fantasiekostuums. Klere kan aan meer as een persoon behoort; dit kan afgestuur word in die familie wat so deur die klere 'n verlewending teweeg bring (Garb 1997: 19). Klere stel ook 'n liggaam voor, iemand spesifiek aan wie dit behoort het. Dit dra die merke van gebruik, die spore van daardie persoon en kan dus 'n persona oproep. In Goldblatt se foto dui kleredrag ook die skeiding tussen die twee helftes van die foto aan: aan die linkerkant, die geposeerde gedeelte, dra almal feesklere, terwyl die swart huisbediende aan die regterkant gewone- of werksklere dra. Die kleredrag van die figure in die foto dui dus ook op 'n afsondering tussen wit en swart.



Figuur 6. Lien Botha, *Commencement* (1994)

Soos in Boltanski se *Reserves: The Purim Holiday*, beeld Lien Botha se *Commencement* (Figuur 6) ook kinders uit. Dit is 'n digitale druk wat soos 'n foto lyk wat in twee geskeur is – die skeur hardloop diagonaal oor die oppervlak van die werk – en skei twee verskillende beelde. Aan die linkerkant word 'n groep kinders uitgebeeld wat voor 'n skooltjie sit en aan die regterkant van die skeur is detail van 'n krans blomme, 'n vanitasbeeld, wat die atmosfeer van 'n begrafnis oproep. Hierdie stemmigheid en gewigtigheid van 'n begrafnis, kan in die ernstige uitdrukkings op die kinders se gesigte raakgesien word, en kom in beide Botha en Boltanski se werke voor. In dieselfde sin as Boltanski se *Reserves* stel Lien Botha se werk 'n generasie kinders voor. *Memorabilia* volg die grens tussen herinnering en verlies, die ontberinge wat die som van die Afrikaner se geskiedenis is en die drome wat opgeroep word wat van 'n eenheid tussen die ewige wêreld en die verganklike wêreld spreek (Jamal 2002: 2). Goldblatt, Boltanski en Botha se werke maak gebruik van privaatfoto's van individue om die publieke lewe van 'n gemeenskap te betrek.

In die manipulasie van die medium van fotografie tesame met objekte in die installasie kom daar dubbelsinnighede in Boltanski se werk voor. Hy transformeer die reputasie van foto's as massageproduseerde beelde na

beelde wat van heiligheid, maar nie individualiteit nie, spreek. Soos Richter sy geskilderde portrette, waarvan verwag word om van uniekheid en 'n oorspronklike te spreek, na beelde wat meer in gemeen het met massageproduseerde foto's te verander, draai Boltanski teen die afwagting van foto's in. Die foto's wat Boltanski deur middel van die installasie (lampligte, objekte, installasie as geheel) in beelde van heiligheid verander, strek verder as slegs die foto's in sy installasie – dit raak ook ander objekte in sy installasies aan, soos die klere wat hy onder die foto's uitstal. Die klere, wat die uitgestelde essensie voorstel, is onder die foto's in hopies op mekaar gevou, asof Boltanski respek aan die liggaam wie se herinneringe in die klere gelees kan word, toon. Die klere stry teen die anonimiteit wat die heiligheid saam met dit bring – dit is taktiele bewyse van aanwesigheid, 'n verwysing na 'n spesifieke persoon.

Die ligte wat hy gebruik is ook dubbelsinnig: aan die een kant verander dit die kinders in die foto's na heiliges, maar die plasing van die ligte is aggressief naby die gesigte – dit herinner aan interrogasie-metodes, asof die ligte die kinders wil dwing om meer van hulle identiteit te ontbloot. Maar die foto's ontbloot niks meer nie – die ondervraging beklemtoon eerder die stilte wat die foto's dra. Die stilte en stilswye herinner aan Karin Preller se skilderye waar die lig van die kamera en ook die uitgewaste verf skyn om die figure in poppe te verander, gevries in tyd. In Lien Botha se *Commencement* hang daar 'n laag van stilte bo-oor die tonele aan weerskante van die skeur, maar anders as Preller se stilte is dit 'n gelaaide stilte (Jamal 2002: 3), 'n spanning wat deur die "skeur" in die werk onderstreep word. Dit dui op 'n konfrontasie tussen die hede en die verlede, sowel as aggressie, net soos wat die ligte in *Reserves* as aggressief ervaar kan word. Hierdie spanning en konflik lê onder die oppervlak van *Commencement*, soos traumatiese aardskokke of vulkaniese uitbarstings, wat dreig om deur die lae van stilswye, van willekeurige "vergeet", te bars. In *Reserves* kan die herinneringe aan trauma eerder gesien word as monsteragtig, terwyl die aksie van vergeet na 'n seëning klink. Maar die traumatiese herinneringe aan die verlede ly aan die simptoom van "oor-onthou" (Ricoeur 2004: binneblad) – die omgewing laat dit nie toe dat hierdie herinneringe vergete gaan nie. Dit het deel gevorm van 'n

geskiedenis, van 'n identiteit, wat uit kollektiewe en privaatgeskiedenis bestaan.

3.1.1. Postherinnering: verlede en hede



Figuur 7. Christian Boltanski, *Reserves: The Purim Holiday* (1989)

In 'n ander installasie van Christian Boltanski onder dieselfde titel, *Reserves: The Purim Holiday* vervang outydse koekieblieke die tweedehandse klere. Die koekieblieke is van die soort wat in die 1940's gewild was – kinders het dit gereeld gebruik om geheime skatte in te stoor nadat die koekies opgeëet is (Weintraub 1996: 155). Die blommekrans in Botha se fotografiese werk kan vergelyk word met die tweedehandse klere en koekieblieke in Boltanski se *Reserves*-installasies. Dit plaas die klem van die werk op die verloop van tyd. Die objekte in die *Reserves*-installasies stoot die onderdrukte en verdwynende herinnering van die Holocaust in die tasbare hede in. Dit maak dit te waar, te veel van 'n realiteit, om te verskoon (Weintraub 1996: 156). Foto's word ook gereeld as "spore" van 'n verlede gelees, en aangesien baie foto's oorleef terwyl hulle onderwerpe sterf, is dit 'n kragtige medium van postherinnering. Dit kan punte van 'n amper herkenbare verlede visueel

“waar” maak, wat toegang kan bied tot die konneksie tussen ‘n generasie en die nageslag (Hirsch 1996: 659 – 660), ‘n moontlike metode wat die verlede in die hede verstaanbaar kan maak.

Postherinnering het ‘n verband met sy objek of bron en word nie deur rekolleksie oorgedra nie, maar deur ‘n verbeeldingryke skepping, wat op ‘n gaping nie net tussen hede en verlede dui nie, maar ook op ‘n gaping tussen herinnering en postherinnering. ‘n Sluier van geheimsinnigheid omring postherinnering en gooi skadu’s, diskontinuiteite, op die verstaan van die verlede in die hede. Postherinnering karakteriseer die ervaring van dié wat deur narratiewe gedomineer word wat hulle geboorte voorafgaan, wie se eie verhale verplaas word deur die stories van die vorige generasie wat deur traumatiese gebeure gevorm is en wat nooit ten volle verstaan of herskep kan word nie (Hirsch 1996: 662, 666, 667). Die foto van die kinders in Lien Botha se werk is sepiakleur en kan volgens die klere wat die kinders dra en die skoolgeboutjie agter hulle, gedateer word in die vroeë 1900’s. Die komposisie en die perspektief kom verwronge voor, wat nie net op die foto se verwronge waarheid dui nie, maar ook op die verwrongenheid wat in postherinnering kan bestaan. Die tyd in Boltanski se installasie het minder met die atmosfeer van die verloop van tyd as die stilstand, of die stilte, van die oomblik te doen, maar tog dui dit op ‘n tipe kontinuïteit. Die titel⁹ dui die betreuenswaardige voortsetting van vervolging wat reeds in Bybelse dae ontstaan het aan. Hy trek ‘n verband tussen die gebeure van die 1930’s en 1940’s met gebeurtenisse wat om en by 150 B.C. plaasgevind het (Weintraub 1996: 156). Hierdie herhaling en verwysing van ooreenstemmende historiese narratiewe in Boltanski se werk bring die verlede in konteks met die hede; punte van

⁹ Die titel verwys na die Joodse vakansie van Purim, die fees van die Babiloniërs wat die dag herdenk waarop die noodlot van elke individu in ‘n hemelse lotery wat deur die gode aangevoer was, vasgestel is. “Purim” was die “Fees van Lote”. Die Bybelse boek van Ester keer terug na hierdie narratief. In plaas van die gode wat op die noodlot van die mens besluit het, was dit Haman wat lootjies getrek het om te besluit op wat se dag hy al die Jode in die koninkryk moet uitwis. Die komplot is deur koningin Ester gefneuk, en onder haar aanmoediging het die Jode hulself verdedig (Weintraub 1996: 156).

herinnering ontmoet mekaar en trek alles in 'n historiese konteks saam sodat dit in die hede verstaan kan word.

Hirsch (1996: 669) sien fotografie as die medium wat herinnering en postherinnering verbind – dus kan foto's die mengsel van rou en herskepping dra wat die funksie van postherinnering karakteriseer. Fotografie kan die oordrag van postherinnering bystaan sodat die huidige generasie 'n gedeeltelike begrip van hul ouers se ervaring in die verlede kan vorm, maar die skadu's wat gevorm word deur die afstand tussen hede en verlede, en daardeur die afstand tussen twee generasies, twee wêrelde, versluier die volledige beeld. Dit is nie postherinnering wat oorgedra word nie, maar die skadu's van postherinnering, wat soos die foto's in Boltanski se *Reserve* en Preller se *Familie-album* 'n idee skep, maar nie 'n volle begrip van die verlede oordra nie.

3.2. Die foto en verbeelde waarheid

Die vrees dat ons iemand sal vergeet, of dat iemand ons sal vergeet, speel ongetwyfeld 'n rol in die neem en versameling van foto's (Sontag 1982). Die vrees vir die verlies van bewyse is soos die behoefte om 'n spoor van 'n bestaan of 'n lewe agter te laat (Moolman 2006: 74), soos 'n bestryding van die verdwyning van die verlede. Die oënskynlike waarheid van die visuele herinnering van die foto is soos 'n simulacrum van die verlede – dit is nie die werklike verlede wat visueel vasgevang is nie, maar verskeie weergawes van privaatgeskiedenis en spookgeskiedenis, wat die vermoë het om “ware” herinneringe te vervang (Barthes 1981: 91).

Boltanski se vroeë werke dra die teken van sy wantroue in die foto as dokument, as waarheid, en sy toewyding aan die geloof in die ontbinding van 'n verband tussen fotografie en die waarheid. Die meeste van sy werke bestaan uit voorstellings wat geherfotografeer, verander en vervang is, wat op sigself die geloofwaardigheid in die “waarheid” van fotografie bevraagteken. In sy werk word die aard van fotografie op sigself 'n spoor deurdat hy dit vermag om die verband tussen beeld en referent te versluier (Hirsch 1996: 675), soos

wat Richter ook in sy skilderye die teken van die model skei. Die leë koekieblieke in *Reserves* en die algemeenheid van die foto's laat ons toe om tegelykertyd te glo en te wantrou in die dokumentêre aspek van die foto (Hirsch 1996: 681). Die verband wat tussen waarheid, realiteit of die verlede en die foto bestaan, kan nie misken word nie. In Karin Preller se skilderye is die oppervlak solied en beklemtoon dit die aspekte buite die foto, dat die familiefoto nie 'n ware afbeelding van 'n familie is nie. In Botha se fotografiese beeld blyk dit asof die boonste lae begin afskeur en die beeld begin ontbloot wat onder die ander een verskuil is, soos die lae van verskillende weergawes van die verlede, verskillende verhale.

In 'n sekere sin preserveer alle portrette 'n spoor van die liggaam of verlede deur die ewebeeld van die model se liggaam figuurlik te preserveer (Savedoff 2000: 41). Die idee dat die foto iets van die verlede preserveer en aanneem, sluit aan by die verband tussen die foto en die waarheid. Mense ervaar die foto as 'n fisiese afdruk, gefossileerde lig, soos 'n vingerafdruk wat op 'n objek gelaat kan word en daardeur die verband tussen die foto en realiteit vestig (Mitchell 1992: 24). Die aard van hierdie verband word egter uitgedaag deurdat die foto die realiteit of waarheid transformeer:

"But photographs do not simply record; their fascination is not simply that of preservation. Photographs transform their subjects. They have the power to make even the most familiar objects appear strange, the most chaotic events appear structured, or the most mundane items appear burdened with meaning" (Savedoff 2000: 2).

In hierdie sin is die foto se waarheid 'n verwronge waarheid, wat oor 'n tydperk verder verwring kan word. Familiefoto's werp lig op die transformasie van die onderwerp in foto's, asook die gevolge van daardie transformasie op die geloof in die waarheid van die foto, en die verband tussen die verlede, herinnering en die foto. Beelde vervaag, kleur verdof, nuwe tegnologie laat dinge ouderwets lyk, en later, vreemd (Barthes 1981: 93).

Dit wat onthou word en dit wat op die foto uitgebeeld word stem nie noodwendig ooreen nie, soos Preller in *Rienie en Chris by die Old Wanderers*

Klub deur haar vertaling van die foto na die skildery uitbeeld. Goldblatt se foto *Wedding on a farm in the Barkly East district* is op 'n gelukkige oomblik geneem, en as troufoto beeld dit daardie vreugde van die seremonie aan die regterkant van die foto uit. Tegelykertyd versluier dit egter wat voor en na daardie oomblik gebeur het en nog gaan gebeur. Een foto kan nie 'n hele lewe saamvat nie. Die foto is dus nie 'n ware voorstelling nie en kan dus nie namens die mens "onthou" nie – inteendeel, dit kan herinnering en veelvuldige betekenis wat daaruit gelees kan word, verwring. Daar vind 'n vervreemding¹⁰ in ou foto's plaas (Bolton 1989: xi), veral in ou familiefoto's wat 'n spookagtigheid oordra, en die verlede verder van die hede distansieer. In hul gewigtigheid en vreemdheid, word die foto van die kinders in Lien Botha se werk anoniem in die deursigtige spookagtigheid. In familiefoto's is dit asof daar 'n sluier oor familieleden se gesigte getrek word – hulle is daar, maar hulle identiteite kan nie vasgevang word nie. Dit is té ver verwyderd, té vreemd; hulle word anoniem binne hulle eie familie, soos mites. Hulle bestaan word nie in realiteit erken nie. Ou familiefoto's beklemtoon juis die diskontinuiteit tussen die hede en die verlede – dit is asof die oorlede familieleden nooit werklik bestaan het nie. Die anonimiteit wat deur hierdie vervreemding veroorsaak word, faal die foto as rekord van die verlede of as preserveermiddel vir herinnering; dit vergroot eerder die gaping tussen hede en verlede.

Die moeilike taal wat deur die foto voorgestel word – 'n taal gebaseer op die vryheid van raam, montering, jukstapositionering en surrealiteit – spreek teen die ooglopendheid en deursigtigheid van die foto (Bolton 1989: xi). Barthes (1981: 91) verwerp die idee dat die foto in essensie herinnering is, en verwys daarna as die teenoorgestelde, as iets wat herinnering terughou. Dit is nie-herinnering, "counter-memory" (Barthes 1981: 91), wat die werklike

¹⁰ Die sleutelkonsep van ostranenie – die vervreemding van die bekende – is deur Victor Shklovsky in 1916 ontwikkel vir literêre doeleindes, maar kan ooglopend ook op fotografie toegepas word. Die geloof in die foto as "waarheid" kan uitgedaag word deur die wêreld op onkonvensionele wyses voor te stel – die kamera het die vermoë om herkenbare beelde te verwring en so te vervreem (Solomon-Gadeau 1989: 85).

herinnering vervang met die herinnering van die foto. In plaas daarvan dat dit wat in die foto uitgebeeld onthou word, word die visuele beeld van die foto self onthou, asof die foto die werklike herinnering in duisternis hul. Die vervreemding van die onderwerp in die foto dra by tot die verlies aan herinnering en die fotobeeld se vervanging van herinnering (Barthes 1981).

Soms kan die vervreemding in foto's juis deur die stilte daarvan verlewendig word. 'n Versameling familiefoto's dien as 'n draagbare stel wat getuieis lewer van die familie se verbintenis (Sontag 1973: 9). Die uitstalling van die familiefoto's beklemtoon die stilte, die stil oomblik, van die foto. In hierdie gevriesde oomblik van die foto kan die spore van 'n bloedlyn deur die ooreenkomste opgelet en verlewendig word. Hierdie vreemde vermoë van foto's om sekere fragmente na vore te bring wat nie in die animasie van die lewe opgelet word nie, soos die ooreenkoms tussen familieledede, kom veral na die oppervlak wanneer dit saam in 'n groep uitgestal word (Barthes 1981: 103). Barthes (1981: 103) noem hierdie genetiese gelaatstrekke "die waarheid van die bloedlyn". In die stilte van die foto kan daar dus ook punte van herinnering opgetel word wat oorlede familieledede met lewende familieledede in die hede verbind. Deur familiefoto's te beskilder, soos in die Johannes Stegmann-installasie, kan hierdie punte van verlewending uitgelig word.

3.3. Mortaliteit en afwesigheid

Foto's bied skynbaar immortaliteit – 'n vaste oomblik in tyd wat vir ewig kan duur, maar herinner juis deur die tydloosheid daarvan aan mortaliteit (Sontag 1973: 15). Die oomblik wat die foto vasvang herinner aan die verlede, en op sy beurt weer aan tyd, en tyd aan mortaliteit en eindelike dood (Prosser 2005: 1). Boltanski se foto-installasies trek nie na 'n spesifiekheid nie, maar anonimiteit, nie na 'n individu nie, maar 'n kollektiewe identiteit, soos Richter se skildertegniek wat die uniekheid van sy portrette teenwerk. Die koekiehouers in *Reserves*, leë houers van 'n lewensverhaal en van individuele herinnering, is van hulle inhoud geskei, net soos die gesigte self in die foto's van individualiteit geskei is deurdat die foto's vergroot en uit fokus gedruk is (Hirsch 1996: 678). Die uitgestelde inhoud van die koekieblieke vestig ook die

aandag op dit wat afwesig is. Dit laat die toeskouer wonder oor wat in die houers gebêre is nadat die koekies opgeët is en wat daarvan geword het. Dit verwys na iets buite die kunswerk, na iets in die verlede. Botha se werk dra die effek van tyd op die mou – die foto se sepiakleur en die kleredrag van die kinders werk teen die preservering, teen die heelmaak van die skeur tussen postherinnering en die nuwe geslag. Haar kunswerke dra ‘n blywende atmosfeer van ongemak en verplasing wat juis ‘n strewe na eenheid onderstreep. Die twee oomblikke – die een ‘n gevoel van gebrokenheid, die ander ‘n hunkering na ‘n geheel – bestaan tegelykertyd en het ‘n wedersydse invloed op mekaar (Jamal 2002: 2). Die foto behoort aan ‘n wêreld wat onverstaanbaar geword het, en die beeld wat in twee geskeur is met die kinders aan die een kant en die blomme aan die ander kant, dui op die trauma van die tevergeefse poging om aan ‘n geheel vas te hou, ‘n versoening tussen hede en verlede, herinnering en postherinnering.

Foto’s bestry nie die verdwyning van die verlede nie, maar beklemtoon dit wat afwesig is – “‘n persoon skitter in sy/haar afwesigheid”. Dit is die afwesigheid wat die aandag op die spesifieke persoon of aspek vestig, daarom is dit nie ‘n ongewone idee om “fotografie te sien as die medium waarin die dood onbewustelik raakgeloop” (Prosser 2005: 1) word nie. Die foto preserveer blykbaar die onderwerp of die oomblik visueel, maar dui in werklikheid die afwesigheid van daardie oomblik aan.

Barthes (1981: 26 – 27) gebruik die term “*punctum*” om “...this element which rises from the scene, shoots out of it like an arrow, and pierces me” wat in foto’s voorkom, te beskryf. Die *punctum* is iets onverwags, wat die fotograaf nie beplan het nie, wat ‘n toeskouer “steek” en “beseer” (Barthes 1981: 26 – 27), wat ‘n mens per ongeluk raaksien. In ‘n poging om die *punctum* te verduidelik verwys hy onder andere na ‘n foto van James Van der Zee wat ‘n swart familie uitbeeld. In die foto het Barthes die halssnoer wat die meisie om haar nek dra as ‘n *punctum* ervaar. Dit het hom laat dink aan sy tannie aan vaderskant, aangesien sy dieselfde soort halssnoer gehad het wat na haar dood weggesluit is. Die rede hoekom die halssnoer so by hom gespook het lank nadat hy die foto gesien het is nie net omdat dit hom aan sy tannie

herinner het nie; herinneringe aan hierdie spesifieke tannie was vir hom altyd hartseer, aangesien hy altyd aan haar gedink het as eensaam – sy het nooit getrou nie en het by haar ma gebly. Deur die *punctum* het hy weereens die simpatie ervaar wat hy nog altyd vir haar gevoel het (Barthes 1981: 43).

Barthes (1981: 96) sien nie net die *punctum* as 'n klein besonderheid of objek in 'n foto nie – hy lees tyd in foto's ook as die *punctum*, aangesien foto's die verloop van tyd beklemtoon. In historiese foto's is daar altyd 'n spoor van tyd, of selfs 'n oorwinning van tyd – Barthes (1981: 96) verwys daarna as 'n bewuswording van *dit* in die foto wat reeds gesterf het, en *dit* wat nog gaan sterf. Familiefoto's, soos die huweliksfoto van Goldblatt, bring die foto se verband met dood kragtig na vore, en daardeur die krag van foto's as 'n medium van rou. In Goldblatt se foto staan die gevriesde bruilof en die huweliksvreugde teenoor die beweging van die man in die voorgrond, die konflik en aggressie. Juis deur die stormende man te vries, beklemtoon dit die beweging, die geweld, wat daaruit geles kan word. In Lien Botha se *Commencement* lees Jamal (2002: 2) die geskeurde wit lyn wat die grens tussen die twee beelde aandui as die *punctum*. Dit is die gelaaide skeidingsvlak, wat gelykertyd sag en skerp is (Jamal 2002: 2), wat amper soos 'n bars deur die oppervlak breek en die trauma van die dood in die werk dra. Familiefoto's van oorlede familielede dra die onmiddellikheid van die lewe op die oomblik wat dit gefotografeer is, en word die volgende oomblik getransformeer van hierdie herkenning na die dood van die familielede (Hirsch 1996: 674), wat Botha se posisionering van die jong kinders langs die vanitasblomme, na die oppervlak bring.

Sontag (1973: 16) verwys na die foto as beide 'n pseudo-teenwoordigheid en 'n teken van afwesigheid. Die foto's in *Reserves: The Purim Holiday* beklemtoon dit wat afwesig is, naamlik die kinders, maar dit is juis hulle teenwoordigheid wat die werk oorheers. Wanneer Prosser (2005:1) praat van die vertoon van foto's van geliefdes wat oorlede is, is dit amper asof die foto aanvaar word as 'n beliggaming van die oorledene, wat lewe aan die foto gee. Die foto van 'n oorledene bied vertroosting en word soms geraadpleeg, asof dit 'n opinie kan lewer. Ou familiefoto's van oorlede familielede staan

postherinnering by as spoke van die verlede, as spoke wat steeds deel vorm van die familie in die hede. Dit is asof die foto 'n verlede, 'n amper tasbare verlede, bied, maar dit glip weg voordat dit vasgevat kan word. Herinneringe oor sekere familieledede word gedeel, stories word vertel, fisiese ooreenkomste word gesoek. Een familielid lei na 'n volgende; die foto's word sleutels na 'n groter konnektiwiteit wat deur postherinnering aan die afstammeling oorgedra word. Ouers werp lig op dit wat agter die gesigte in die familiefoto is en die kinders aanvaar daardie herinneringe as deel van hulle familie, as bydrae aan hul identiteit, wat vir 'n oomblik die verlede verlewendig.

3.4. Foto's en objekte

Die idee dat fotografie 'n substituuat vir ware objekte is, bestaan al van die begin van fotografie af (Phillips 1998: 155). Die betekenis van foto's in die alledaagse lewe kan opgelet word in die vervanging van objekte met foto's. Sontag (1973: 68) stel voor dat die familiefoto die plek van die familieobjek ingeneem het. Dit help om besit te neem van 'n ruimte waarin mense nog onseker of onveilig voel (Sontag 1973: 9). Sodra familiefoto's in 'n nuwe huis opgehang of uitgestal is, verander die huis na 'n tuiste; dit gee dit 'n warmte, 'n gevoel van "behoort". Die rye familiefoto's in die voorportaal of gang van 'n huis beeld die bloedlyn visueel uit, soos 'n materiële vorm van familie herinneringe (Perrot 1990: 133). Daar bestaan dus 'n wedersydse effek wanneer familiefoto's in 'n ruimte uitgestal word. Die ruimte verander aan die betekenis van die familiefoto, maar op sy beurt vloei die invloed van die foto's ook in die ruimte in. Hierdie beweging tussen ruimte en familiefoto's bestry die mortaliteit en die afwesigheid wat in foto's is, en word sigbaar gemaak as familiefoto's in 'n galery uitgestal word, soos in die *Nagedagtenis*-installasie.

3.5. Subjektiviteit van die toeskouer

Die ervaring van die *punctum* is vir almal anders – die toeskouer lees of ervaar iets as 'n *punctum* in 'n foto wat iemand anders nie noodwendig sal deel nie (Fried 2005: 543, Barthes 1981). Die ervaring van die *punctum* maak staat op die toeskouer se privaatgeskiedenis en verwysingsraamwerk – dit is

subjektief, iets wat die toeskouer self in die foto plaas, maar wat terselfdertyd ook nog altyd daar was: die *punctum* is subjektief; almal ervaar verskillende dinge as 'n skok of onverwagse prik (Barthes 1981: 55).

Dit is moontlik dat die *punctum* die hede en die verlede vir 'n oomblik kan versoen. Die toeskouer kan 'n sekere deel of die geheel van 'n foto ervaar as 'n *punctum* as gevolg van sy/haar persoonlike herinnering – die *punctum* bring in so 'n geval dus empatie, 'n vereenselwiging, waar toeskouer en kunstenaar iets, soos 'n herinnering aan 'n sekere tyd in hulle lewens, in gemeen het. Hierdie vereenselwiging of empatie skyn 'n liggie in die verlede wat 'n kollektiewe identiteit en 'n begrip van die verlede in gemeen het. Die laaste laag verskaf die toeskouer self; in die hede is dit onmoontlik om jou in dit wat verby is, die verlede, te kan indink (Fried 2005: 560), maar in die intense oomblik waarop die *punctum* gevoel kan word, voordat bewuste en gekontroleerde gedagtes beelde kan verdring, boor die skerp pyn deur die lae van tyd om net vir 'n halwe sekonde die diskontinuiteit in tyd te bestry.

Herinnering en die verlede word nie in foto's voorgestel nie; die foto is "realiteit in 'n toestand van verlede – die teenwoordigheid van die dood" (Prosser 2005: 39), maar is dubbelsinnig aangesien mortaliteit en immortaliteit terselfdertyd in foto's te vinde is. Die *punctum* veroorsaak pyn wanneer dit die toeskouer tref, en daardie pyn het verlewending tot gevolg – pyn is 'n gerusstelling, 'n herversekering, van lewe. Barthes (1981: 82) meen dat fotografie eerder te doen het met opstanding, 'n verlewending, en verbind daardeur fotografie met religie (Prosser 2005: 38-39). Boltanski versterk hierdie verband wat Barthes tussen die foto en religie trek visueel deur die atmosfeer in sy installasies te verhef na 'n spirituele; in *Reserves* verander die kinders in die foto's in 'n anderswêreldse lamplig na heiliges en verhef die koekieblieke en klere na relikwieë (Weintraub 1996: 156).

In 'n poging om 'n begrip van die verlede deur herinnering te bewerkstellig, vind daar 'n konfrontasie plaas wat dit verlewending, soos die voue in die draperings en klere in Renaissance skilderye wat Aby Warburg ondersoek (Michaud 2004: 30) en die *punctum* van Roland Barthes (1981) wat deur die

lae van tyd kan boor en elke individu in die hede afsonderlik raak en wond. Die klem van hierdie verlewending is op die toeskouer as subjektiewe wese wat hierdie beweging, konfrontasie en pyn in kunswerke uniek ervaar.

Die konvensionaliteit van familiefoto's bied 'n ruimte van identifikasie vir enige toeskouer wat aan die konvensies van familiale voorstelling deelneem; ooreenkomste kan in familiefoto's gevind word tussen families wat mekaar nie ken nie, of selfs families van verskillende rasse (Hirsch 1996: 671). Familiefoto's kan dus die gaping tussen toeskouers wat persoonlik by die uitgebeelde gebeurtenisse betrokke is oorbrug, sowel as toeskouers wat nie persoonlik betrokke is nie en so in 'n soort van kollektiewe identiteit of herinnering deel (Hirsch 1996: 668). Die gesamentlike uitstalling van familiefoto's herinner aan mortaliteit, soos die museum wat ook 'n mausoleum skyn te wees, maar terselfdertyd word dit lewendig in die konfrontasie tussen verlede en hede, herinnering en postherinnering en die subjektiewe ervaring daarvan deur die kunstenaar en toeskouer.

HOOFSTUK 4

Ligsensitiewe gomdrukke: beligting en versluiering

Prints have become a critical form because their modes and procedures can articulate so many of the concerns fundamental to recent art: an interest in the mechanics of meaning and communication; a desire to reveal the processes by which an image arises; a will to expose or manipulate the social and economic contexts of art; and a conviction that understanding the workings of reproductions is essential to understanding life in the late twentieth century (Tallman 1996: 11).

4.1. Die beligtingsproses

Grafiese drukke is in die postmoderne era nie net van belang omdat daar 'n begeerte is om die prosesse te ontbloot wat 'n afdruk skep nie (Tallman 1996: 11), maar ook omdat dit op verskeie maniere gemanipuleer kan word om spesifieke betekenis te dra. Die koms van fotografie en foto-meganiese drukmetodes het die rol van tradisionele grafiese drukkuns verander, deur die primêre funksie daarvan, naamlik reproduksie, te weerspreek. Drukkuns is vry om deur kunstenaars gebruik te word wat die praktyk van die beperkte oplaag wil verminder na die aura van rariteit (Tallman 1996: 10). In hierdie hoofstuk word dus gefokus op die kunsmaakproses in my eie werk, om aan te toon hoe die "mechanics of meaning and communication" (soos hierbo beskryf) in my installasie in die Johannes Stegmann-kunsgalery, in die media self geleë is. Die ligsensitiewe gomdrukke wat in die Johannes Stegmann-installasie uitgestal word (Figuur 8) maak gebruik van 'n fotografiese drukproses en is 'n proses wat maklik manipuleerbaar is.

Verskeie aspekte tydens die meng van die chemikalieë, die beligtingsproses en die ontwikkeling van die gomdrukke, kan gemanipuleer word, om verskillende effekte tot gevolg te hê. Dit het 'n invloed op die graad van helderheid of dofheid, die skerpheid of sagtheid, van die beelde wat gedruk word. Verskillende lae gom kan bo-oor mekaar belig word en sodoende 'n monochromatiese of gelyksoortige of kleurdruk skep. Dieselfde negatief wat op verskillende maniere gemanipuleer is om meer of minder lig deur te laat, kan herhaaldelik bo-oor dieselfde beeld gedruk word. Hierdie vorming van lae

van gom en kleur is 'n tegniek wat nie net gebruik word in die skep van een beeld in kleur nie, maar kan ook in verskillende beelde, met verskillende negatiewe wat bo-oor mekaar belig word, gebruik word. Die lae van die beelde uit die familiegeskiedenis bring die aspek van verskeie privaatgeskiedenis, van subjektiewe ervarings, na die oppervlak.



Figuur 8. Davina de Beer, Detail van *Moeder* (2007)

Die proses van beligting waarmee foto's ontwikkel word, word ook gebruik in die skep van ligsensitiewe bichromaatdrukke in akasiagom. Beide maak staat op 'n negatief, sowel as die teenwoordigheid van lig en donker tydens spesifieke tye in die proses. Alhoewel hierdie gomdrukke niks meer as foto's is nie, is elke gomdruk uniek omdat die ligsensitiewe materiaal "aangeskilder" word, terwyl foto's massa-produseer kan word. Die aanwendingsmetode bepaal die tekstuur van die gesensiteerde oppervlakte wat weer die atmosfeer van die visuele beeld bepaal. Aangesien daar van kontaknegatiewe gebruik gemaak word, kan die negatief diensooreenkomstig gemanipuleer word deur byvoorbeeld daarin te krap, daarop te verf of daarop te teken. In hierdie opsig is dit belangrik om na die skepproses van hierdie gomdrukke te kyk.

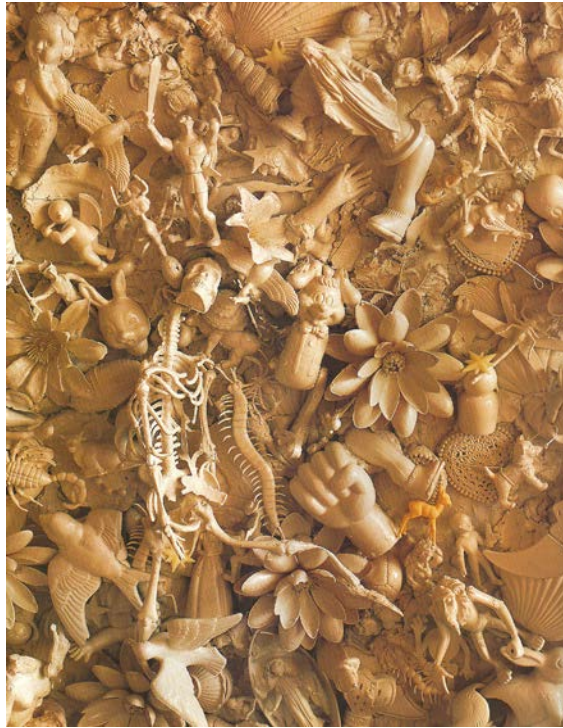
Eerstens word daar 'n kontaknegatief gemaak van die foto, brief, dokument of skildery. Die papier word voorberei deur 'n mengsel van akasiagom (Arabiese

gom), waterverfpigment, en 'n ligsensitiewe vloeistof (ammonium diachromaat). Die negatief word bo-op die droë voorbereide papier geplaas en vir 'n aantal minute, afhangende van die verlangde effek, deur 'n skerp lig belig wat soos 'n prikkende kyk deur die negatiewe bars. Die donker dele van die negatief beskerm die positief teen die lig, wat dit andersyds heeltemal sal vernietig, net soos wat herinneringe vernietig sou gewees het as 'n mens sonder onderskeid álles onthou het, sonder om ook te vergeet (Ricoeur 2004: 413). Nadat dit belig is, word water gebruik om die beeld te ontwikkel. Die gom wat deur die swart dele van die negatief teen die lig beskerm is, spoel af en laat skoon dele van die papier agter. Op die plekke waar die negatief lig deurgelaat het, bly die gom agter en dit vorm die donker- of skadudele van die finale druk (sien figuur 8).

Die voorkoms van die finale produk word deur verskeie faktore bepaal, onder meer die aanwending en vloeibaarheidsgraad van die gom, asook die beligtingstydperk en ontwikkelingsprosedures en –metodes. Soos verskeie privaatgeskiedenis is daar iets wat konstant daarin voorkom, die negatief, maar ook verskeie weergawes van dieselfde negatief, soos in die geval wanneer dieselfde negatief meer as eenkeer gebruik word. Tog kom die produk voor as 'n rekord van die waarheid, aangesien dit deur fotografie iets in lig vasvang wat reeds daar is (Mitchell 1992: 24).

'n Foto of 'n gomdruk van 'n familielid (of enige persoon of persone) kan dubbelsinnig ervaar word: dit kan gelees word as die werklikheid, 'n spookbeeld of as 'n simulacrum van die werklikheid. Alhoewel dit skynbaar 'n verlewending van 'n persoon is wat nie letterlik teenwoordig is nie, maak dit 'n mens bewus van die verloop van tyd (ook tydens die beligtingsproses, wanneer daar teen onder- of oorbeligting gewaak moet word) en herinner aan 'n mens se eie mortaliteit en ook die afwesigheid van die familielid wat uitgebeeld word.

4.2. Lae van gom



Figuur 9. Penny Siopis, Detail van die kaggelmuur in haar huis (datum onbekend)

Die idee van gom en van lae wat opmekaar gevorm word, kan in 'n ongewone, private installasie van Penny Siopis gelees word, wat ook die private ruimte by die publieke ruimte van kunswaardering betrek. Sy het die merke van die opgevulde kaggel in haar huis toegeplak met honderde klein objekte – religieuse beeldjies, objekte wat deel was van vorige installasies en ou speelgoed. Sy het die objekte in lae opmekaar geplak, sodat dit een massa van verskillende objekte vorm. Die laaste laag bo-op is in een kleur geverf, dieselfde kleur as die engelkoppe wat op die rak bokant die kaggel opgestapel is (Dodd 2005: 63). Hierdie lae van objekte kan met die lae van die gomdruk vergelyk word, deurdat beide lae gom gebruik en uit verskillende beelde geskep is. Daar is ook nie 'n einde aan die vorming van hierdie lae nie – sodra 'n objek van die kaggelmuur afval, plak Siopis dit op 'n plek weer terug en gee die boonste laag 'n nuwe verflaag (Dodd 2005: 63). Die vorming van lae van privaatgeskiedenis is 'n ewigdurende en lewende proses, 'n proses wat saam met die verloop van tyd bestaan. Die objekte op Siopis se muur hou nie noodwendig verband met mekaar nie – 'n speelgoedleu

oorvleuel 'n skulp, 'n Mariabeeldjie staan bo-op die afgebreekte been van 'n pop. In die ligsensitiewe gomdrukke kan beelde bo-oor mekaar belig word wat mekaar weerspreek; verskillende perspektiewe kan verskillende menings uitlig, gebeure wat jare uit mekaar plaasgevind het kan langs mekaar belig word, asof die een direk op die ander gevolg het.

4.3. Afdrukke van herinnering

Die objekte op Siopis se muur kom van verskillende terreine af: seuntjiespeelgoed, soos die speelgoedsoldaatjies en -insekte, en speelgoed wat met dogters geassosieer word, soos poppies of dele van poppe, beelde van duiwe en swaeltjies, sowel as skulpe, beeldjies van engeltjies en ander religieuse beelde en verskeie porselein- of plastieklomme. Dit roep die beeld van die fossiel op, die fyn versteende beentjies, beendere van wesens van 'n vorige tyd wat geologiese aspekte suggereer. Soos opgrawings of 'n argeologiese afvalhoop ("kitchen midden") skep die installasie 'n indruk van 'n verlede, spore wat onder lae van tyd begrawe en gepreserveer is, soos die figure in Pompeii. Die bepaling van die waarde van fossiele hang af van die toeskouer se geologiese agtergrondkennis om die fossiel te herken, klassifiseer, en die belang of impak daarvan te besef. Net so verg dit argeologiese kennis om 'n argeologiese afvalhoop te ontleed. Die toeskouer se agtergrond bepaal die impak en betekenis van hierdie beeldjies op die toeskouer.

Die gebrokenheid in die objekte wat uitgestal is, die afgebreekte armpies en beentjies van poppe en die onbestendige verband wat tussen die objekte bestaan, is soos die spleet in die werk van Lien Botha. In beide Botha se fotografiese beelde en in die objekte op Siopis se muur is daar 'n gelyktydige bestaan van onsamehangendheid en eenheid. Die stukkende objekte van Siopis se muur is soos feilbare herinneringe, gedeeltes van herinneringe, met gapings tussenin, wat saam een massa vorm, 'n strewe na eenheid. Die verskillende verledes wat aan dieselfde objek gekoppel kan word, funksioneer soos verskillende geskiedenis – privaat en publiek, individueel en kollektief

– wat in die uitstalling van familiefoto's, sowel as die lees van die gomdrukke, na vore tree.

Walter Benjamin vergelyk die passie van die versamelaar met herinneringe, deurdat elke passie aan chaos grens, en deurdat die versamelaar se passie aan die chaos van herinneringe grens (Putnam 2001: 12). Soos Richter wat die meganiese merk van die foto vernietig en daardeur sy kunstenaarshand uitlig, so druk die kunstenaar deur die versameling van objekte en die verwerking van negatiewe hulle merk op die kunswerke af wat in die proses brokkies van herinnering en geskiedenis memoraliseer.

Die fotografiese gomdrukke bring sekere aspekte van herinnering na vore: dit kan ook as prikkelobjek of herinneringsobjek funksioneer waar 'n punt in herinnering deur die lae van privaatgeskiedenis boor (Hirsch 2006: 358). Volgens Proust bestaan daar willekeurige en onwillekeurige herinnering, en die enigste manier om 'n ware beeld van die verlede waar te neem is deur onwillekeurige herinnering (Weinrich 2004: 147). Die lae van gom bo-oor mekaar kan verskillende beelde versluier, maar sodra dele daarvan herken word, kan onwillekeurige herinnering daaruit opwel. Die gomdrukke kan in boekvorm gebind word en so as dagboek en foto-album funksioneer. Die onstoflikheid van woorde, die ewigheid daarvan in vergelyking met stoflike voorstellings (Emmens 1981: 31), vorm lae saam met die privaatgeskiedenis wat dit versterk en postherinnering aan die nageslag oordra. Die gomdrukke vorm visuele narratiewe wat ineengevleg is – soms verkeer dit in konflik, soms vul dit mekaar aan. Sommige van die gomdrukke dra ook 'n stilte, soos Lien Botha se fotografiese beelde, asof die konflik onderliggend plaasvind, tussen die ruimtes van die afbeeldings, in die privaatruimte van die familie. Onder en tussen die lae van beelde is die effekte van die publieke geskiedenis versluier – dit wat versteek word, wat in geheimenis gehou word. Die balans tussen onthou en vergeet kan gevind word in die verskillende helder en verdwynende beelde – die dowwe beelde ontbloot herinnering se onbetroubaarheid (Ricoeur 2004: 414) in dit wat vergeet word en dit wat verwing word.

Die gomdrukke werk met 'n ligsensitiewe proses – dit is asof die lig wat op die gom geval het herinnering probeer afdruk, maar iets verloor. Soos die stukke gom wat afgespoel word, so gaan die herinnering verlore in die dowwe beelde. In die gomdrukke word onder andere die tema van Alzheimer se siekte in die familie ondersoek, maar ook in die wyer sin, die postmoderne siening van die geskiedenis en die self, as gefragmenteerd. Beelde is bo-oor mekaar gedruk en bevraagteken die bestaan van ander beelde. Die dowwe, sagte beelde kom wasig voor, feilbaar, asof dit enige oomblik van die papier af kan verdamp, wat soos Richter se skilderye 'n tydelikheid, 'n mortaliteit, uitbeeld. Geleidelik verdwyn die beelde – 'n afwesigheid nie net van herinneringe nie, maar van 'n bewustheid van self. Al die lae is weggestroop, die lae van privaatgeskiedenis, van hede en verlede, en laat 'n leegte agter. Lig stroom in, niks word meer weggesteek nie, maar daar bly niks oor nie.

HOOFSTUK 5

Kunstenaarsboeke: preservering, konserwering of bewaring

“A book is an inhabitable universe of image and thought and language, a mute space of unrealizable dreams and manifest desire for form. The book is a passage of time, an expandable space, a fluid sequence of elements whose discrete identity becomes absorbed into the reality of a seamless experience, a static set of units whose unresolvable differences return the viewer to the cells of its interior spaces in a contradictory act of engagement and transcendence” (Drucker 2004: 363).

Verskillende soorte boeke soos dagboeke, foto-albums en biografieë het ten doel om herinnering op uiteenlopende en kenmerkende wyses te preserveer. In die algemene postmoderne sin waar die teken beklemtoon word, word die keuse van materiaal nog meer uitgelig. Die kunstenaarsboek beliggaam ‘n samespel van verskeie media wat kommentaar lewer oor die boek as argief. Dit skep ‘n interessante gesprek met preservering, privatisering van die ervaring en ‘n konfrontasie met die verlede. Dit is ‘n vloeibare opeenvolging van elemente, wat die verloop van tyd beklemtoon (Drucker 2004: 363), en in die geval van die intieme, persoonlike of geheimsinnige, soos ‘n dagboek, bring dit die spel van lig en donker na vore; lig in die sin van dit wat ontbloot word, en donker in die sin van dit wat verbloem, versteek, verdonker of versluier word, totdat daarin geblaai word.

In amper alle kunstenaarsboeke word daar aandag geskenk aan die boek se visuele teenwoordigheid – die objektiwiteit van die boek word beklemtoon op ‘n wyse wat elemente van skilderkuns-, beeldhoukuns-, collage- en filmtegnieke insluit. Die vorm van die kunstenaarsboek kan ook joernale of dagboeke, tot die meer publieke argiefvorm, insluit. Elke boek is ‘n metafoor, ‘n objek van assosiasies en geskiedenis, kulturele betekenis en spirituele moontlikhede, en dit vorm deel van die veld waarvandaan die kunstenaarsboek sy identiteit verkry (Drucker 2004: 42). Die media wat in die kunstenaarsboek gebruik word dra tot die inhoud by – dit maak van die boek ‘n hibried waarin elemente van visuele kuns, maar ook alledaagse elemente, soos briewe of dokumente, die konteks bepaal waarin die boek gelees word (Drucker 2004: 362).

Die gebruik van familiedokumente of briewe in die kunstenaarsboek betrek privaatgeskiedenis en maak van die kunstenaarsboek 'n private, intieme item. Dit spreek van die preservering van gebeurtenisse, maar dit stry teen die publieke idee van die argief, deurdat dit persoonlik is. Die funksie van die argief word verpersoonlik om private herinnering in boekvorm uit te druk op 'n subjektiewe, spesifieke wyse, wat verby die skynbare objektiwiteit van die argief beweeg. Dokumente van privaatgeskiedenis kan soms 'n ligging op die verlede skyn wat in die hede en die toekoms gebruik kan word. Hoe kan privaatdokumente in 'n kunsmedium gebruik word om die hermeneutiese probleem van die konfrontasie van die hede en die verlede aan te spreek? Wat is die verhouding tussen die familiedokument (as private dokument) en die argief (as publieke stoor vir dokumente)?

5.1. Beeld en woord



Figuur 10. Tatjana Kellner (1950 -) *B-11226: 50 jaar van stilte* (1992)

In die sewentiende eeu was daar belangstelling in die vermoë van die verskillende kunste om herinnering te preserveer, byvoorbeeld in die wyses waarop die digkuns en die beeldende kunste hiertoe kan bydra. As gevolg van die agteruitgang van die antieke kunstenaar in die Post-Hellenistiese periode het die gewoonte ontstaan om die portret as niks meer as 'n afbeelding van die liggaam van die persoon wat uitgebeeld word, te

kwalifiseer nie¹¹. In sulke afbeeldings, word geredeneer, ontbreek siel en gees, terwyl die woord daarenteen verbind is aan die ewige, die ontydelike (Emmens 1981: 31). Die woord of die skryfkuns is aanvaar as 'n medium om herinnering en identiteit van 'n individu te preserveer, terwyl die beeldende kunste wat 'n beeld van 'n individu se uiterlike kan weergee, beskou is as stoflik en as iets wat kan vergaan (Emmens 1981: 32). Hierdie hiërargie identifiseer die gees en liggaam met onderskeidelik woord en beeld, wat aandui dat die woord belangriker as die beeldende kunste geag is (Emmens 1981: 34).

Die mate van stoflikheid speel 'n rol in die vergelyking van die skilderkuns en beeldhoukuns in die sestiende en sewentiende eeu. Die belang was so groot omdat die onverganklikheid, dit wil sê die roemryke potensiaal, van die materiaal waarmee dit geskep is, afgehang het (Emmens 1981: 66). Dit maak die aard van die kunstenaarsmateriale van besondere belang. In kunstenaarsboeke word daar nie net gebruik gemaak van beeld en woord nie, maar ook, soos in Tatana Kellner se *B – 11226: 50 jaar van stilte* (Figuur 10) van ander materiale en elemente.

Tatana Kellner het twee kunstenaarsboeke gemaak onder die titel *50 Jaar van stilte*. Een van die boeke fokus op haar pa, en die ander boek fokus op haar ma. In beide boeke is afgietsels van die onderskeie ouer se hand en voorarm in papier-maché, met elkeen se onderskeie konsentrasiekampnommer van die Tweede Wêreldoorlog daarop getattoeër, in die binnekant van die boek se agterblad ingebed, sodat al die bladsye daarrondom in die vorm van die arm gesny is (Kellner 2007). Dit herinner aan die gebruik van gietvorms van voorarms wat deel uitmaak van die installasie in die Johannes Stegmann-kunsgalery. Die gietvorms in beide die Johannes Stegmann-kunsgalery en Kellner se boeke vervul die funksie van materiële vorms wat vir die spesifieke familieleden staan. Dit word in die volgende hoofstuk bespreek.

¹¹ Hierdie argument kom voor by die laat-Griekse, Romeinse en vroeg-Bysantynse epigrammatika (Emmens 1981: 31).

Behalwe vir beeldhoukunstige elemente word ander elemente ook in die skep van kunstenaarsboeke gebruik, wat die tradisionele vlakformaat van 'n boek omverwerp, gebruik kunstenaars verskeie ander elemente wat die gebruikersvriendelikheid van die algemene boek weerspreek. Anselm Kiefer gebruik onder andere lood en natuurlike materiale, soos sand in sy boeke (Rosenthal 1987: 44 - 48), wat sy boeke baie swaar maak om te blaai. Kunstenaarsboeke beweeg weg van die konfrontasie tussen woord en beeld: in die meeste kunstenaarsboeke word verskeie stowwe en materiale gebruik om die konseptuele inhoud van die boek oor te dra – selfs materiale wat teen die bekende konvensies van die boek ingaan, soos organiese materiale wat nie gepreserveer kan word nie (Drucker 1998: 17). Kellner kombineer skrif (woorde en syfers) en 'n driedimensionele beeld, sowel as 'n driedimensionele illusie, om betekenis oor te dra. Wanneer daar deur die boek geblaai word, vorm die uitgesnyde arm-formaat van die bladsye 'n illusie van driedimensionaliteit.

5.2. Die teenwoordigheid van herinnering

Tatana Kellner se kunstenaarsboek, *B – 11226: 50 jaar van stilte* (Figuur 10), fokus op haar ma se ervaring tydens die Tweede Wêreldoorlog, en is 'n edisie boeke wat, alhoewel daar meer as een kopie is, steeds 'n aura dra. Elke boek het ook sy onderskeie houtkissie met 'n dekseltjie wat toeskuif waarin dit gebêre word.

Boeke wat 'n aura om hulle dra genereer iets misterieus wat swaar gelaai is met teenwoordigheid. Dit kom voor asof sulke boeke betekenis in hulle wese en vorm dra deur hulle ikonografie en materiale, asof die aura wat hulle omring verder uitsprei soos 'n metafisiese gelaaide atmosfeer (Drucker 2004: 94). Op die vleeskleurige afgietsel van Kellner se ma se arm in *B – 11226: 50 jaar van stilte* is 'n nommer getatoeër wat, saam met die titel, na haar ma se gevangenskap in 'n Duitse konsentrasiekamp en na haar verswyging van haar ervaring in die kamp tydens die Tweede Wêreldoorlog verwys. Soos daar deur die boek geblaai word bly hierdie arm die middelpunt van aandag; die ander bladsye is daarrondom in die vorm van die arm en hand uitgesny sodat

dit lyk asof dit in die boek ingebed is. Die vrolike oomblikke in die alledaagse familiefoto's van Kellner se ma wat op die agterkant van die bladsye gedruk is staan in kontras met die geskrewe rekolleksies van swaarkry deur haar ma (Kellner 2007).

Kellner se boek vertel 'n persoonlike storie wat deel uitmaak van 'n gelaaide narratief van lang onderdrukking en onwilligheid (as gevolg van persoonlike trauma) om daaroor te praat, en traumatiese publieke geskiedenis. Dit is 'n onderdrukking wat al hoe sterker word soos dit in die intieme band van verhoudings tussen moeders en dogters onderhou is. Kellner skryf haar ma se storie oor in getikte woorde, maar ook in haar handskrif, terwyl foto's van haar ma op die agterkant van die bladsye verskyn. Handgeskrewe teks in Tjeggies is bo-oor historiese en kontemporêre foto's van die konsentrasiekampe op deurskynende papier gedruk (Kellner 2007). Die arm, as 'n fisiese tasbare vorm in die middel van die teks, en as 'n eggo van 'n skadu op die oorkantste blad, het 'n grillerige teenwoordigheid. Dit is te realisties om bloot as 'n beeld te funksioneer en dra 'n teenwoordigheid waarvan die status as 'n afgekapte arm grotesk en afskuwelik aandring op sy eie materialiteit. Die boek het as gevolg hiervan die atmosfeer van 'n relikwie waarin 'n ware fragment van 'n liggaam gepreserveer is, want alhoewel die papier-maché nie obsessief illusionisties is nie, is dit op 'n spookagtige manier oortuigend (Drucker 2004: 96). Soos die klere en die koekieblieke in Boltanski se *Reserves*-installasies lê daar 'n dubbelsinnigheid in die insluiting van so 'n objek by die kunswerk. Dit maak van die papier-maché arm 'n relikwie, maar die materialiteit daarvan stry teen die heiligmaking. Anders as die klere en die koekieblieke weet die toeskouer presies wie se voorarm voorgestel word. Die eerste-persoon narratief en die fisiese objektifisering, sowel as die intensiteit van die tematiese inhoud van hierdie kunstenaarsboek, ondersteun mekaar (Kellner 2007). Uit die bladsye van hierdie kunstenaarsboek kom daar 'n afwesigheid na vore – die afwesigheid van 'n lewe wat kon gewees het as die oorlog nooit gebeur het nie, die moontlikheid van narratiewe van ander potensiële lewens. Hierdie klem op dit wat versteek, afwesig of potensieel is, sluit aan by die onderliggende politieke betekenis in die werk van Karin

Preller, David Goldblatt en Lien Botha, en die invloed van die publieke geskiedenis op privaatleuens.

Tatana Kellner se boeke betrek publieke en private sfere, vergelykbaar met die skilderye van Gerhard Richter. Haar ma se stilswee oor haar ervaring in die konsentrasiekamp word hier as dokument uitgebeeld – dit is ‘n persoonlike ervaring wat van ma na dogter oorvertel is, dus postherinnering, maar dit het ook te doen met kollektiewe herinnering in die behandeling van die boek as argief. Die houtkissie waarin die boek gebêre word verbind dit met die argief, waar inligting en dokumente vir toekomstige gebruik gekonserweer word, maar terselfdertyd herinner die kissie ook aan ‘n trousseaukis, waarin waardevolle private objekte gestoor word, sowel as ‘n doodskis. Die persoonlike vertelling in hierdie boek strek verder as slegs die familieleden: ander Jode wat ook in konsentrasiekampe gevange was kan daarmee assosieer, ook met die jarelange onwilligheid om daarvoor te praat. Hierdie kunstenaarsboek funksioneer op veelvuldige vlakke: persoonlik en objektief, private en publieke sfere, private herinnering en kollektiewe herinnering. Dit funksioneer as beide ‘n rekord vir die familie en as kunswerk wat aan die publiek vertoon word en selfs te koop aangebied word.

5.3. Kunstenaarsboeke en familie dokumente: geheim of argief



Figuur 11. Willem Boshoff, *370-dag projek* (1982 - 3)

Moderne herinnering is argivaal (Nora 1989: 13). Dit maak staat op die materialiteit van die spoor, die onmiddellikheid van die rekord, die sigbaarheid van die beeld, wat onder andere fotografie by die argief betrek. Hoe minder herinnering van binne-af ervaar word hoe meer bestaan dit slegs deur die eksterne stellings en tekens – dit verklaar die obsessie met die argief, wat poog om gelykertyd die hede te konserveer en die verlede heeltemal te preserveer. Die digitale era en die digitale argief het die preservering van enigiets baie vergemaklik. Die vrees vir vinnige en algehele verdwyning vermeng met die angste oor die betekenis van die hede en die onsekerheid oor die toekoms sodat selfs die nederigste of kleinste testimonie, die mees beskeie spoor met die potensiele waardigheid van dit wat onvergeetlik is, gepreserveer word (Nora 1989: 13). Motiverings vir die preservering van herinneringe, soos die vrees vir Alzheimer se siekte en die postmoderne obsessie met die fragmentering van die self, is nie die enigste motiverings vir die preservering van spore van herinnering nie, maar kan na die obsessiewe preservering van herinnering lei.

Wat “herinnering” genoem word, is eintlik die reuse en asemrowende stoor van materiële voorraad wat onmoontlik is om te onthou, ‘n oneindige repertoire van wat moontlik in die toekoms teruggeroep kan word (Nora 1989: 13). Alles skyn vandag om vir die argief van belang te wees – hoe meer alledaags, hoe beter blyk dit om die gemiddelde mentaliteit te illustreer. Die belang van hierdie epog is skynbaar om alles te hou, om elke indikasie of spoor van herinnering te preserveer – selfs wanneer dit onseker is watter herinnering aangedui word – maar ook om argiewe te produseer (Nora 1989: 14).

Die obsessiewe rekord wat Willem Boshoff oor ‘n tydperk van 370 dae opgeneem het in die vorm kerfproses, kan as argief gelees word, as hierdie behoefte om ‘n spoor van ‘n lewe, ‘n rekord van die alledaagse in ‘n sekere aantal dae, op te neem. In die *370-dae projek* (1982 – 1983) het Boshoff ‘n joernaal in hout van ‘n volle jaar geskep, waarin hy elke dag vir homself drie take opgestel het wat hy geklassifiseer het onder 1) opofferinge 2) pligte en 3) herskeppings. Hy het die dae in die jaar afgerond na die naaste getal wat ‘n

simmetriese stoorsisteem toegelaat het (Vladislavić 2005: 34) en 'n spesiale stoorkabinet gebou, waarin hy selfs die houtsaagsels van die blokkies in bête (Vladislavić 2005: 35). Hy het elke dag se take en se uitkomst vanaf 12 September 1982 tot 18 September 1983 op 'n blokkie hout gekerf. Dit is 'n intense persoonlike joernaal van 'n idiosinkratiese geordende private lewe. Die houtblokke word twee keer per jaar uit die stoorkabinet gehaal, maar hulle ontbloom geen geheime nie. Hulle spreek van tyd wat doelgerig, kreatief en bewustelik spandeer is. As sulks dien die houtblokke wat met betekenis gekerf is om die tyd wat dit Boshoff geneem het om dit te kerf, te preserveer, wat enigiets tussen drie en sewe ure, afhangende van die hardheid van die hout geneem het. Die houtsaagsels en ander oorblyfsels van die houtblokke wat in drie lae in die stoorkabinet gebêre is, stel die verspilte tyd voor waaruit tyd wat goed spandeer is, verrys. Van al die duisende aktiwiteite wat Boshoff elke dag aan deelneem, is slegs die spore van die ses wat op die blok gekerf is op rekord (Vladislavić 2005: 35). Dit maak van *370-dag projek* 'n persoonlike rekord wat net soos die publieke argief gapings saam met 'n visuele rekord dra.

Die houtblokke dien nie as enigste visuele rekord in hierdie projek nie. Ingesluit in die stoorkabinet is daar 'n dagboek in twee volumes, in die vierde laai, waarin die take en evalueringe opgeskryf is, sowel as 'n daaglikse grondstelling. In hierdie projek maak Boshoff dus gebruik van simbole op houtblokkies, sowel as die geskrewe woord, om 'n argief van 370 dae op te bou. Maar hierdie dagboek word nooit uitgestal nie – dit is wat Vladislavić (2005: 35) “a journal within a journal¹², a secret within a secret” noem, soos lae van herinnering.

Nora (1989: 13) sien herinnering se nuwe funksie as 'n wyse van optekening, van rekord opneem; dit deleger die verantwoordelikheid van herinnering na die argiewe. Boshoff verander sy herinneringe in argiefvorm – so betrek hy geskiedenis by herinnering, die publieke sfeer by die private sfeer. Nora (1989: 10) bevraagteken egter die verskil tussen geskiedenis en herinnering

¹² Hierdie “journal” verwys na die stoorkabinet self.

in die postmoderne era. Die toestand van die publieke geskiedenis van 'n land kan in die alledaagse lewe indring, soos getoon in Kellner se boeke waar die Tweede Wêreldoorlog in die private lewe van haar ouers ingedring het. In Suid-Afrika word individue ook deel van 'n groter geskiedenis wat wyer strek as slegs die privaatgeskiedenis en die intimiteit van die huis, of hulle dit wil erken of nie. Lien Botha se *Commencement*, dui op die verlede van 'n nasie, kultuurgeskiedenis, maar deur die foto van kinders in die fotografiese werk te gebruik, betrek sy ook die individu in die tydsverloop van publieke geskiedenis in. *Oom Rudi* van Gerhard Richter bring hierdie idee ook na vore, waar sy oom 'n individu in 'n oorlog was waaroor hy geen beheer gehad het nie. Lien Botha se metode om reaksies op die hede te konstruereer is dié van 'n argeoloog en argivaris, en sy ontbloot gedurig hierdie stories en spore van stories – soms monumentaal, soms toevallig, dikwels beide (Jamal 2002: 7). Die individu word in die groter geheel ingetrek, buite familiebande in die verloop van geskiedenis, wat gesien kan word in *Oom Rudi*, sowel as die installasies van Boltanski waar hy foto's van kinders gebruik wat ook die effek van die Tweede Wêreldoorlog gevoel het. Die interne werkinge van privaatgeskiedenis, alhoewel geaffekteer deur geskiedenis, laat spore van herinnering, van interaksie tussen familielede. Daar het eerder 'n besef ontstaan dat herinnering en geskiedenis in een gesmelt het, soos Tatana Kellner se kunstenaarsboeke wat persoonlike herinnering preserveer en dit deel van die geskiedenis maak. Geskiedenis is self die slagoffer van herinneringe – die herinneringe wat geskiedenis probeer bemeester het (Nora 1989: 10). In die *370-dae projek* bied Boshoff een persoon se geskiedenis, maar selfs al gebruik hy beeld en woord tesame, bied dit net gedeeltes van sy geskiedenis aan, en versluier dit steeds geheime, soos die dagboek wat nooit uitgestal word nie. Die optekening van sy herinneringe word deel van sy subjektiewe geskiedenis met al die diskontinuiteite wat met geskiedenis en herinnering gepaardgaan.

Die suggestie van die argief kan ook in kunstenaarsboeke ervaar word wat gebruik maak van 'n boek binne-in 'n houer, soos die onderskeie houtkissies vir die twee boeke in *50 Jaar van stilte* (1992) of selfs net los bladsye binne-in 'n houer. Die houer- en argiefformaat van 'n kunstenaarsboek bied 'n

voeuragtige satisfaksie: dit laat die toeskouer toe om te voel asof hy/sy deur iemand se intieme dokumente snuffel. Kunstenaarsboeke wat van hierdie formaat gebruik maak het dikwels 'n nostalgiese kwaliteit, asof iets van die verlede gepreserveer word waarvan die spore in hierdie bladsye verskuil lê (Drucker 2004: 99). Maar die houerformaat kan ook geassosieer word met die donkerte van geheime, met versteking, versluiering en bewaring, soos die trousseaukis wat objekte stoor, versteek, sodat die inhoud in die toekoms gebruik kan word. In beginsel dra elke objek in die argief spore van die ander, en die rangskikking van die objekte roep ander afwesige objekte op, wat ook verbande met ander objekte suggereer (Preziosi 2006: 34).

Die ontbloting en versluiering, in lig en donker, sowel as die publieke en private sferes van die argief en die houerformaat van Kellner se kunstenaarsboeke herinner aan Boshoff se stoorkabinet in die *370-dag projek*. Die stoorkabinet van Boshoff het laaie wat toegestoot bly, soos die laai waarin sy dagboek gestoor word, maar anders as die objekte in die tradisionele trousseaukis, is die houtblokkies nie in donkerte gehul nie; dit skuif in die kabinet in op so 'n wyse dat dit steeds gesien kan word, en sodat dit maklik uitgeskuif kan word om daarna te kyk. Hierdie argiefvorm betrek beide die houerformaat met 'n deksel, soos 'n trousseaukis en die laaie in *370-dag projek*, maar ook die kunstenaarsboek, waar daar deur die boek geblaai kan word soos daar deur die blokkies gekyk kan word. Die kunstenaarsboek en Boshoff se houtblokkies benodig die toeskouer om direk daaraan te raak en te verskuif om dit te kan besigtig.

Dagboeke of joernale is amper 'n *cliché* van kunstenaarsboeke – die gemanipuleerde notaboek, die verwerkte sketsboek – maar hierdie boeke is steeds amper altyd prikkelend en interessant as dit suksesvol uitgevoer word. As dagboeke is hulle prikkelend juis omdat hulle dagboeke of joernale is: hulle skyn 'n ligging op die kunstenaar se denkprosesse en die kunstenaar se interne werkinge (Drucker 2004: 102 – 103). Privaatrekords is interessant om dieselfde rede: dit is stukkies van die verlede wat lig op privaatgeskiedenis kan skyn, soos die privaatgeskiedenis in Boshoff se houtblokkies. Ongelukkig oorleef privaatdokumente in families slegs wanneer daar 'n belang in die

familie is om vorige generasies se herinneringe oor te dra aan nuwe generasies, of as die familie hul eie genealogie en familiegeskiedenis navors (Perrot 1990: 3). In so 'n geval verander baie briewe, privaat dagboeke en dokumente in relikwieë wat die familie veilig wegbêre (Perrot 1990: 3). Perrot (1990: 3 - 4) betwyfel die akkuraatheid van hierdie geskrewe relikwieë:

“Yet private letters and such personal literature as diaries, autobiographies, and memoirs, though precious testimony, do not constitute true documents of private life. Their contents are dictated by rules of propriety and a need for self-dramatization. Nothing is less spontaneous than a letter, nothing less transparent than an autobiography, which is designed to conceal as much as it reveals. Nevertheless, the subtle stratagems of camouflage and display bring us at least to the gateway of the fortress”.

Privaat dokumente kan nie gesien word as akkurate weergawes van geskiedenis nie [soos Perrot (1990: 4) briewe en autobiografieë beskryf as privaat dokumente wat ontbloot en versteek] maar selfs al bestaan dit uit fiksionele narratiewe, dien dit steeds as testimoniese objekte wat lig kan skyn op 'n gedeelte van 'n privaatgeskiedenis, en daardeur op geskiedenis. Die inbring van geheime uit die donkerte van die dagboek na die lig van die publiek deur middel van 'n installasie, veroorsaak 'n verhouding tussen die private en publieke sferes waar hierdie twee pole ontmoet, 'n terrein waarin die kunstenaarsboek funksioneer as 'n beligtings- of versluitingselement van 'n wye verskeidenheid aspekte.

Die voor die voet produsering van argiewe is die effek van 'n nuwe bewustheid, 'n bewustheid dat privaatgeskiedenis saak maak. Hierdie vorm van herinnering kom van buite, want dit is nie meer 'n sosiale praktyk nie, as individuele gedwongenheid interioriseer die mens dit (Nora 1989: 14). Boshoff se *370-dae projek* neem herinnering van 'n bepaalde tydperk en berg dit in argiefvorm, maar tussen die houtblokke kan die spore van geheime gelees word, van persoonlike ervaring wat nie op rekord is nie – maar dit slaag wel as die oorskot van lewende herinnering. Die beweging van dag na dag, van taak na taak, skenk aan hierdie argiefvorm 'n bewustheid van die proses van herinnering, van die subjektiwiteit van die individu, waarmee die toeskouer kan assosieer.

5.4. Verlewendiging in preservering, konserwering of bewaring

“From its many daily functions to its metaphoric existence, the book has the potential to provide a private space for communication and exchange across vast spaces of time and geography” (Drucker 2004: 357).

Die boek bied ‘n potensiële private ruimte vir kommunikasie (Drucker 2004: 357), deurdat die hele boek nie onmiddellik waargeneem kan word nie. Hierdie klem op die boek as ‘n private ruimte skenk daaraan die mag om die private en die publieke sferes byeen te bring. Die gebruik van die woord en beeld in samehang is ‘n poging om “die wat in twee gedeeltes is”, die ooreenkomstiges, tussen hulle beelde wat in skilderye of ander prente vasgevang is en hulle spore wat in argiewe of private argiewe gepreserveer is, weer bymekaar te bring (Michaud 2004: 96).

Enige boek het die vermoë om die skrywer se teenwoordigheid oor te dra; so ook kunstenaarsboeke wat ‘n verlewendiging suggereer in die dialoog wat plaasvind tussen die kunstenaar (wat indirek teenwoordig is) en die toeskouer. Die onafhanklike lewe van hierdie boeke strek verby die kunstenaar se lewe. Die lewe van boeke en hul vermoë om op hul eie verspreid en in omloop te wees suggereer ‘n verspreiende dinamiek, ‘n beweging van eksterne magte, soos die voorstelling van beweging in kunswerke uit die antieke tyd wat Warburg in die hede lees. Die dig gepakte inligting wat onmiddellik in die boek beskikbaar is, sowel as die intimiteit van die ervaring, is die werklike bron van hulle lang lewensduur – dit dra ‘n kapasiteit om dialoog tussen toeskouer en boek te bewerkstellig (Drucker 2004: 358). Die boek is ‘n intieme kunsvorm: in plaas daarvan dat dit oopgestel is vir ‘n groep toeskouers om tegelykertyd te betrag, kan slegs twee of drie mense op ‘n slag daardeur blaai, wat die betragtingsproses beklemtoon. Die argivale vorm van Boshoff se *370-dag projek* betrek die proses nie net by die daaglikse urelange skep van die werk nie – die titel dui aan dat die projek 370 dae geneem het – maar ook by die betragting van die werk. Die boekvorm is makliker om te vervoer, en die bewegingsaksie daarvan kan vergelyk word met die bewegingsaksie van die toeskouer by

Boshoff se kabinet. Die leesproses by Tatana Kellner se kunstenaarsboek, sowel as in Boshoff se werk, betrek handeling en verlewendiging by die kunswerk.

Wanneer boeke uitgestal word, dra die subjektiwiteit van die familienarratiewe by tot die privaatgeskiedenis en die identiteit van die familie en vorm 'n interessante gesprek met die publieke ruimte van die galery, asook 'n onderdrukte dialoog met die publieke geskiedenis. Boshoff se houtblokkies is amper obsessief-verwyderd van die buite-wêreld, van gebeure in die publieke geskiedenis, en herinner daardeur aan sowel Karin Preller se *Familie-album* uitstalling wat op 'n familie se private tydverdrywe fokus, as die toegebinde boeke op die tafel in die *Nagedagtenis*-installasie (De Beer figuur 8; Addendum: 12).

HOOFSTUK 6

Afdruk en afgietsel: bewyse van aan- en afwesigheid

“But there is a difference between casts, on the one hand, and sculptures and paintings, on the other: Casts provide a direct record. Although flesh does not become the image, it does create the cast image (...) This difference between casts and other images is reflected in our divergent responses to photographs and paintings. The photograph is like a cast in the realm of two-dimensional images” (Sayedoff 2000: 41-42).

In die natuur vind ons fossiele waar die objek versteen word deurdat sekere elemente daarvan vergaan, en ander elemente die plek daarvan inneem. Dit preserveer die direkte afdrukke van ‘n eens lewende wese wat vergelyk kan word met afdrukke en afgietsels wat in kuns gebruik word (Sayedoff 2000: 41). Direkte afgietsels kan op hul beurt ook met die foto vergelyk word aangesien die afgietsel as direkte rekord dien, net soos wat die foto gesien kan word as ‘n tweedimensionele direkte afgietsel (Sayedoff 2000: 41 – 42) of gefossileerde lig (Mitchell 1992: 24). Die afdruk van ‘n objek of die liggaam op ‘n “dooie” objek dui ‘n eense teenwoordigheid aan, ‘n spoor, maar in plaas daarvan om daardie teenwoordigheid na die afdruk te verplaas, trek dit eerder die aandag na dit wat nie meer daar is nie – met ander woorde ‘n negatief, die afwesigheid van die objek of liggaam.

Sommige kunstenaars maak gebruik van “negatiewe” om byvoorbeeld driedimensionele gietvorms direk van ‘n objek of ‘n persoon te maak, soos George Segal, Duane Hanson en Jane Alexander wat lewensgrote driedimensionele figure met die gebruik van gietvorms skep. Sulke direkte afgietsels het ooglopend ‘n verband met realiteit, die “waarheid”, en kan as simulacra funksioneer, ‘n “gevriesde oomblik” wat ook die liggaam in sy posisie “vries”. Die tema van ‘n persoon wat ‘n lewlose beeld word, kan in antieke mites gevind word: in die Griekse mitologie het Midas sy dogter in goud verander, Niobe se dooie kinders is in klip verander, en Medusa het almal wat na haar kyk versteen, sodat haar blyplek omring is met die versteende figure van mense en diere (Sayedoff 2000: 40). Die omgekeerde word ook gevind, soos Pygmalion wie se beeld van ‘n vrou verlewendig het en sy liefde afgedwing het. Indien die afdruk ‘n spoor, of selfs ‘n negatief van

herinnering is, wat is dan die gevolg as dit gegiet word in driedimensionele kunswerke? Is hierdie “positief” wat van die “negatief” geskep word ‘n verpersoonliking of beliggaming van herinnering?

In die verhouding tussen afbeelding en “waarheid” speel die materiaal waarin die driedimensionele afgietsels in die beeldende kunste geskep word ‘n groot rol: gips, polichromie en was is media wat die simulacrum op verskillende wyses betrek en wat verskillende effekte tot gevolg het wat strek van superrealisme tot die vervreemding van die bekende.

6.1. Afdruk as gevriesde oomblik: spore van teenwoordigheid

Verskillende grade van teenwoordigheid van die verlede in die hede kan in verskillende media gevind word, maar dit is ‘n dubbelsinnige teenwoordigheid, want wat eintlik hierdeur na vore tree is afwesigheid. Die ligafdruk op die foto of die ligsensitiewe drukke dui op ‘n oomblik wat eens was, maar wat nie meer is nie. Die afdruk van iets van die werklikheid op ‘n objek laat ‘n spoor van die werklikheid, dit laat bewyse van ‘n eense teenwoordigheid.



Figuur 12. Adolph Menzel, *Die onopgemaakte bed* (ca. 1845)

In Adolph Menzel se *Die onopgemaakte bed* (Figuur 12) word die eense teenwoordigheid van die liggaam indirek voorgestel deur die merke, die afdrukke, wat die liggaam op die bed en beddegoed agterlaat. In hierdie sin funksioneer die beddegoed as direkte afdruk, 'n negatief, van die liggaam, die positief, en kan geles word as 'n gietvorm. Dit herinner aan Dürer se etse van kopkussings, waar hy die induikings, die merke wat die kop op kopkussings laat, in sy etse vasgevang het. Die beddegoed in *Onopgemaakte bed* en Dürer se kopkussings dra die "spore" van die liggaam, veelbetekende oorblyfsels van kontak, 'n eense aanwesigheid, en in hierdie sin dra dit die "herinneringe" aan die liggaam.

Teenwoordigheid is 'n effek wat gemanipuleer kan word, soos 'n spookgeskiedenis of illusie wat iets anders verskuil, soos ander geskiedenis. Die gebruik van direkte afdrukke skep verbeelde oomblikke van realiteit, wat die ware privaatgeskiedenis, die ware oomblik waarvan dit slegs 'n voorstelling is, se plek inneem. Dit besit oortuigingskrag wat poog om die toeskouer van die geldigheid daarvan te oortuig. Vanuit die idee van die afdruk vloei die skep van gietvorms en driedimensionele afgietsels, wat deur hul driedimensionaliteit teenwoordigheid en die "waarheid" aanspreek.

6.2. Was as gietmedium

6.2.1. Wasbeelde: preserving, waarheid en die verband met religie

Persepsies oor die produksie van liggaamsafgietsels in die beeldende kunste as 'n meganiese eerder as estetiese proses kan gekoppel word aan hulle gebruik in die velde van biologie, natuurgeskiedenis en antropologie in die negentiende en vroeg twintigste eeue (Schmahmann 1998: 13). Die gebruik van afdrukke en gietvorms direk van 'n oorspronklike afspreek die produk as "waarheid" aan. Was is al letterlik gebruik as 'n outoriteit van die begin van geskrewe dokumente af, as die medium wat gebruik is vir die seël van dokumente, want dit word hard wanneer dit set en kan dus aandui indien daar met die dokument gepeuter is. Was skep 'n verhouding van waarheid met die

toeskouer, en kan gemobiliseer word vir oortuiging sowel as om geloof te versterk.

Die liggame van heiliges, wonderbaarlik met was gepreserveer, dien as voorbeeld van hierdie geloof. Onbedorwe na die dood tot eer van hulle spirituele geheel, “rein”, bedoelende letterlik en metafories ongeskonde, kan hulle in baie Katolieke kerke in hulle *urna* of kis besigtig word (Warner 1995: 187 – 188). Wasbeelde van figure is nabootsings van liggame, simulacra, en om dit effektief te doen, word daar metodes ontleen aan die wetenskaplike praktyk: in die waswerke van die Verligting ontmoet rede die wonderbaarlike om ‘n oortuigende representasie van die menslike liggaam en individuele persoonlikheid te produseer (Warner 1995: 188).

Wasbeelde het die vermoë om baie oortuigend as simulacra te funksioneer. Dit is ‘n medium wat dubbelsinnig ewe veel die karakter van dood as die karakter van lewe kan uitstraal. Die wasbeelde in die Musée Grévin in Parys betrek nie net die dood by hulle tonele nie, maar gewelddadige sterftes. Dit is opmerklik hoe die tonele skielik van aanskoulik (opera- en ballettonele) na gruwelrig (galgtonele) verander (Bryson 1993: 217), wat die fiksionele narratiewe wat skyn om die tonele aan mekaar te bind, uitlig. Dit is juis die gewelddadige tonele wat die beelde in ‘n posisie vries, in ‘n posisie van beweging, soos die voortvarende man in Goldblatt se foto, wat nie net die idee van beweging versterk en daardeur die geweld oordra nie, maar ook die simulacrum meer oortuigend in die geval van die wasbeelde maak.

Beelde van geweld kom ook in die wasbeelde in Madame Tussaud se museum in Londen voor: hulle spreek tegelykertyd van lewe en dood, en daardeur teenwoordigheid en afwesigheid, dubbelsinnighede wat uit die direkte afdrukke en afgietsels geles kan word. Artifakte wat in was gegiet is, selfs wanneer dit verwyder is van die kliniese grond van hulle oorsprong, behou die sigbare verband met die lewe as gevolg van die wasmedium en die feit dat dit direkte afgietsels is. Was preserveer deur materiaal van lug af te sluit, en dus kan die einste materiaal verstaan word om onsterflikheid te bring (Warner 1995: 187).

Was maak op lig staat om 'n tipe illusionisme te bereik, maar anders as die foto het dit nie met die afdruk ("waarheid") van 'n beeld soos 'n vingerafdruk te doen nie, maar met die vasvang van lig binne-in die was. Was is 'n materiaal soos albas, wat lig binne-in dit vashou, eerder as om dit te reflekteer, en het as gevolg daarvan 'n natuurlike, glinsterende oppervlakte sowel as 'n innerlike gloed, asof dit lewendig is. Dus daag was se preserveerende kwaliteite en innerlike gloed die korrupsie van die vlees simbolies uit en oorkom oënskynlik die dood (Warner 1995: 187). Die vlees-gekleurde superrealistiese beelde van die Amerikaner Duane Hanson is lewende gelykenisse van die modelle, maar was bring religie na die beeld wat polichromie nie doen nie. Die innerlike lig van die wasmedium, tesame met die assosiasie daarvan met relikwieë, plaas dit in 'n arena saam met die bo-tydelike. Relikwieë en religieuse beelde, soos die Christusbeelde van koloniale Brasilië, wek emosie deur die toeskouer te oortuig van die "waarheid" van godsdienstige narratiewe wat deur die beelde voorgestel word. Relikwieë veral, waar dit 'n gedeelte van 'n heilige se liggaam is, funksioneer as bewyse van godsdienstige gebeure. Hierdie oortuiging werk die historiese afstand wat 'n mens tussen hede en verlede ervaar tee. Dit is ook wat 'n mens in die geval van wasbeelde kan ervaar, waar die oortuigingskrag van die was en die religieuse atmosfeer wat dit saam met dit bring in die hier en nou plaas.

Alhoewel was 'n preserveermiddel is deur lug af te sluit van dit wat preserveer word, dra wasbeelde 'n weersprekende gevoel oor wat met herinnering te make het: eerstens immortaliteit. Die oomblik skyn om in tyd vasgevang te wees, asof 'n kamera 'n foto geneem het van 'n spesifieke oomblik in die proses, wat die oomblik verleng. Maar waar die kamera 'n drie-dimensionele wêreld na 'n twee-dimensionele voorstelling verander, is wasbeelde 'n drie-dimensionele voorstelling wat skynbaar 'n ware oomblik vries. Maar was kan smelt. Wasbeelde funksioneer op dieselfde vlak as foto's waar dit mortaliteit en immortaliteit aangaan: dit herinner 'n mens aan mortaliteit, aangesien dit 'n oomblik in tyd vasgevang het (Barthes 1981: 96).

In die postmoderne visuele kultuur word daar baie klem gelê op die teken – die klassieke teenstelling tussen die "waarheid" of die model en die

nabootsing of die teken word afgebreek (Bryson 1993: 222). Dit is asof daar geen skeiding tussen die model en die teken is nie. Waar Richter en Preller juis die teken van die model skei om daardeur die teken voorrang te gee, ontken hierdie voorstellings van wasbeelde die bestaan van 'n teken, deurdat dit met die model versmelt. Dit vorm 'n kontinuïteit wat die vermoë het om die publieke en private sferes op so 'n wyse saam te smelt dat dit tegelykertyd van kollektiewe en intieme geskiedenis spreek.

6.2.2. Wasbeelde en die simulacrum

Die waswerkemuseum is onder andere 'n ekstreme produk van die post-Renaissance estetika van voorstelling as die duplisering van 'n fisiese stabiele referent, 'n liggaam wat daarvoor staan as sy oorspronklike. Daar word aangeneem dat die liggaam buite in die wêreld bestaan, en dat die kunstenaar die vorms daarvan getrou in was herhaal (Bryson 1993: 217).

Was as medium blyk om getrou aan lewe te wees, wat die uitstalling van wasbeelde in Madame Tussaud se museum in Londen 'n spesiale konneksie met die "waarheid" te gee. Die wasbeelde in Madame Tussaud se museum word op so 'n wyse uitgestal dat dit alle konteks van tyd en ruimte uitrafel; figure wat geen historiese verband met mekaar het nie, word in groepe saam of langs mekaar uitgestal op 'n wyse wat die narratief as "waar" voorstel. Die fiktiewe narratiewe wat uit hierdie uitstallings gelees kan word is baie oortuigend in hul samestellings en kan die toeskouer van hul "waarheid" oortuig sodat ander geskiedenis in die proses versluier word (Warner 1995: 196). Dit is asof die ruimte van die museum aan die kurator skoon vertrekke bied waarin hy/sy fiktiewe narratiewe kan vleg deur verbande tussen objekte of kunswerke te trek wat normaalweg nie met mekaar geassosieer word nie. Die fiktiewe narratiewe van die museum funksioneer soos die fiktiewe narratiewe van herinnering of selfs geskiedenis, waar die teken van herinneringe of geskiedenis ander weergawes kan verbloem en verskeie nuwe konneksies kan maak.

Die oudste oorlewende wasbeeld in Madame Tussaud se museum in Londen is die Slapende Skoonheid (ca. 1795), wat oortuigend as simulacrum funksioneer. Dit is 'n lewensgrote beeld van 'n klein vrou wat ten volle gekleed op 'n bank lê en slaap. Dit kom voor asof sy ritmies in- en uitasem, soos iemand wat diep slaap. Voordat 'n elektriese toestel in haar geïnstalleer is het 'n horlosiemeganisme haar borskas op en af laat beweeg (Warner 1995: 179). Hierdie “asemhalende” beeld poog om die toeskouer te oortuig van haar lewendigheid en waarheid, sodat dit nie meer net 'n voorstelling word nie, maar realiteit, 'n simulacrum wat die illusie vervolmaak.

Die illusie dat wasbeelde die verbeelding van “waarheid” is, aangesien dit afgietsels van direkte afdrucke is, of selfs artfisieël asem haal, verbrokkel wanneer daar dieper daarna gekyk word. In *Onopgemaakte bed* (Figuur 12) word die beddegoed “lewendig” deur die afdruk van die liggaam daarop, asof die liggaam iets van die liggaam self agtergelaat het. 'n Betowering van die objekte vind plaas deurdat die objekte spesiale waarde kry; dit dra direkte afdrucke van die liggaam of objek en dien as bewys van teenwoordigheid. Dit dien as bewyse en prikkelpunte; indien die persoon se privaatgeskiedenis die spesifieke objekte insluit, kan dit herinnering prikkel. Die feit dat wasbeelde en ander beelde van die menslike figuur deur kunstenaars soos George Segal en Jane Alexander ook van direkte afdrucke van ware persone gemaak kan word, maak dit nie 'n verbeeltenis van 'n absolute waarheid nie. Die graad van die modellering wat Alexander saam met afgietsels gebruik skenk daaraan 'n fiksionele element wat deur die merke van haar hande, die herinnering aan haar hande en gereedskap, skep.

Die “wonder” wat toeskouers ervaar wanneer hulle na wasbeelde of ander superrealistiese beelde soos beelde van Duane Hanson kyk, is nie net omdat die beelde as “waarheid” of realiteit aangebied word nie, maar ook omdat die effek tussen die wêreld van realiteit en kunsafbeelding spring – dit is asof daar 'n sluier oor die grens tussen die twee getrek word. Die vergelyking van die wasoppervlakte met vel, veral was se ligte, glinsterende, effens vogtige kondisie, leen dit daartoe om met vlees vergelyk te word (Warner 1995: 187). Die illusie produseer wonder, en wonder, soos Stephan Greenblatt (Warner

1995: 189) dit in die konteks van Middeleeuse en Renaissance ontdekkers argumenteer, gaan te werk om wonder self te definieer. Wonder impliseer 'n ondersoek in die sferes van die onbekende – 'n voorwaartse beweging – en dit suggereer ook verwondering – 'n terugval. Dit bestaan ook uit gemengde gevoelens, want die persoon wat dit ervaar kan nie besluit of hy/sy die objek lief het of haat nie (Warner 1995: 189). Dit is hierdie “wonder” wat toeskouers aanhits om aan superrealistiese beelde, soos Hanson se beelde, te raak. Sodra toeskouers kontak met die beeld maak verander die beeld van simulacrum na mirage: van ver af kom die beeld as die waarheid voor, maar van naderby verdwyn dit soos mis voor die son – net die beeld bly oor.

Die wonder in Richter se *Oom Rudi* strek buite die raam van die skildery na die wonder van die verhouding tussen die foto en die skildery – die werk lok die toeskouer om die werk van naby te beskou om seker te maak dat dit nie 'n foto is nie. By nadere aanskouing van *Oom Rudi* trek die skildery die toeskouer verder weg van geskiedenis en nader aan die privaatgeskiedenis wat agter die figuur se glimlag versluier is. In 'n mate verander die nabye beskouing van *Oom Rudi* die toeskouer se houding teenoor die onderskeie werke. Vir 'n oomblik bars daar deur die sluier van verwondering, deur die skimme van afbeelding, wat 'n blik ondersoekende betragting is, 'n soeke na die geheime, die familiegeskiedenis wat buite die skildery lê.

Bryson (1993: 219) voorspel die verdwyning van die liggaam in die toekoms, sodat dit slegs in voorstellings sal oorleef, asof dit nog altyd so was. Die simulacrum van lewende gelykenisse wat wasbeelde skep veroorsaak dat die waswerke as *memento morii*, as voorstellings van die liggaam wat aan dood herinner, funksioneer, en bied onderrig aan in die betekenis van die lewe, die verskil tussen lewe en dood. Die afdruk en afgietsels direk van die liggaam dra 'n assosiasie met die dood a.g.v. die verbintenis met die produkte van die taksidermis of embalmer, sowel as die genre van dodemaskers as nadoodse portrette. Afdrukke en afgietsels wat direk van die lewe gemaak is dra 'n inherente paradoks as gevolg van hierdie assosiasies met die dood – dit is 'n manier om mense in 'n vorm voor te stel wat hulle wesentlikheid beklemtoon,

hulle identiteit as lewende individue, selfs al sinspeel dit op die dood (Schmahmann 1998: 14).

Die simulacrum streef na outentisiteit (Warner 1995: 189). Die illusie van die Slapende Skoonheid ontken die realiteit van die dood; met haar bewegende borskas funksioneer sy as 'n anti-*memento mori*, geposisioneer in die voorkamer van die groot saal waar die beelde van prominente mans (en 'n paar vroue) ook skyn om die dood te oorwin deur hulle roem en glorie (Warner 1995: 198). Slaap bied 'n ontsnapping van die dood, 'n misleiding wat die dood self kan fop. Terwyl hierdie beelde dien as grilliger herinneringe dat alle vlees stof is en dat selfs die akkuraatste en lewensgetroue simulacra nooit vitaliteit self kan besit nie, belowe die Slapende Skoonheid immortaliteit as die suspensie van tyd (Warner 1995: 198).

6.3. Vervreemding: die klem op die skeppingsproses van die afdruk en afgietsel



Figuur 13. George Segal, *The Holocaust* (1982)

Die teenwoordigheid van 'n objek of die liggaam (soos *Onopgemaakte bed*) kan op dooie objekte afgedruk word, maar die belang hierin lê nie in die resultaat nie. Die resultaat preserveer nie privaatgeskiedenis nie, maar wel

die bewustheid van mortaliteit. Wanneer 'n afdruk van iets uit die verlede in die hede ondersoek word, bring dit die bewustheid van tyd na vore, en daardeur mortaliteit.

George Segal skep sy figure deur gipsverbande op die modelle te pak en dan die droë dele in seksies af te trek, waarna hy die fragmente weer bymekaar sit om die figure te skep. Die direkte afdrucke van sy modelle sit aan die binnekant van die voltooide beeld, terwyl die buitekantste oppervlaktes van sy beelde die rowwe afgewerkte tekstuur van die gips dra met slegs vae spore van die anatomiese spesifiekhede van sy onderwerpe (Schmahmann 1998: 11). Die oënskynlike kontinuïteit tussen die direkte afdruk en die model verbrokkel – slegs vae spore van die model se vorm bly oor (Schmahmann 1998: 21), wat vergelyk kan word met die skildertegniek wat Richter gebruik om die beelde in sy skilderye te vervaag, soos in *Oom Rudi*. Die rowwe tekstuur van die oppervlaktes van Segal se beelde kan vergelyk word met Richter se lap- en kwasmerke wat ook spore van sy modelle se liggame “uitvee”.

Die teksture op die oppervlak van die figure in *The Holocaust* raak deel van die diskontinuïteit tussen die teken en die model (Schmahmann 1998: 14). Anders as in *48 Portrette* van Richter waar die kontinuïteit tussen die tekens en modelle skynbaar heeltemal afgekap word, verduister Segal se beelde hierdie grense. Hierdie verduistering van die grense tussen die teken en model kan onder andere toegeskryf word aan die geskiedenis van die afgietsel as 'n direkte afdruk van lewe – in die sfeer van beeldende kuns, sowel as die raamwerk buite beeldende kuns (mediese en natuurwetenskaplike velde) (Schmahmann 1998: 14).

In die vroeë sewentigs het Segal die binnekantste afdruk van die afgietsels begin gebruik (dus die afdruk as negatief vir afgietsels) om die fyner besonderhede van sy onderwerpe se gelaatstrekke af te druk. Hierdie figure dra die fisiese spore van die model op die tyd wat dit geskep is, die “waarheid” van die model op daardie oomblik (Schmahmann 1998: 12), wat proses en die aspek van tyd, die verlede en die hede, betrek. Hierdie langer gietproses

plaas klem op die gietproses, maar dra nou die skynbare “waarheid” van die afdruk op sy mou.

Segal se beelde bring op verskeie maniere vervreemding mee: die gipsmedium van Segal se figure herinner soms aan die gepreserveerde vorm van die mummie, veral waar slegs die rowwe afdrucke van die buitekant van die model gebruik is om ‘n figuur aan mekaar te las (Schmahmann 1998: 13). In mummies vind daar vervreemding plaas – alhoewel die liggaam gepreserveer word, verander die liggaam en gelaatstrekke wel, wat dit bekend, maar ook onbekend maak. Die gevoel van mummies wat Segal se werk projekteer, vervreem dit ook in die opsig dat die toeskouer weet dat die model afwesig is – die beelde is hol, maar hulle is leeg (Schmahmann 1998: 14). Die wit van die gips beklemtoon ‘n spookagtigheid, ‘n afwesigheid van kleur, van lewe. Die beelde het bekende figuuragtige vorms, maar aangesien Segal al die verskillende dele van die figure (die hare, oë, vel, klere) met dieselfde materiaal, gips, behandel, het dit vervreemding tot gevolg. Dit verander die beelde in spookagtige teenwoordighede, wat soos ou foto’s bekend wil lyk, maar ‘n vaste beeld in die geheue vermy. Dit funksioneer soos die verlede in herinnering – deur tyd verander die ware beeld na iets spookagtigs, soos foto’s wat in papierskimme verander.

Die tekstuur van ‘n afgietsel direk van ‘n liggaam het die potensiaal om die tekstuur van vlees oor te dra, soos die wasbeelde in Madame Tussaud en die beelde van Duane Hanson, wat vleeskleurig geverf is. As gevolg van die produksieproses betrek afgietsels die sig- en tas-sintuie, ‘n spoor nie net van die model nie, maar ook ‘n spoor van die interaksie tussen kunstenaar en model. Dit kontrasteer met ‘n skildery of ‘n gekerfde of gemodelleerde beeld, waar die oppervlak die kunstenaar se idee van die oppervlak suggereer, en nie die oppervlak direk nie (Schmahmann 1998: 17). Dit betrek Proust se idee dat ander sintuie as slegs sig belangrik is vir herinnering. Volgens Proust dien al die sintuie wat voorheen deur die kuns van herinnering verwerp is (tas, gehoor, reuk en smaak) herinnering beter en kan dit oor ‘n langer periode onthou as wat sig kan, wat dalk beter vaar in ‘n korter periode (Weinrich 2004: 148).

Anders as die wasbeelde in Madame Tussaud en Alexander se gipsbeelde probeer Segal nie sy merke, sy spore, van produksie vermom sodat die beelde as volledige illusies kan funksioneer nie. Die merke wat hy op sy beelde agterlaat betrek die teenwoordigheid van die kunstenaar, maar plaas veral klem op die proses van afgietsels. In plaas daarvan om 'n samehang tussen voorgestelde vlees en die materialiteit van die werk self te bewerkstellig en daardeur 'n weglating tussen tas en sig aan te moedig, beklemtoon Segal se beelde hul eie konstruksie as 'n reeks van onderbreekte blikke van die toeskouer – die proses (Schmahmann 1998: 27). Die verfmerke waarmee Richter sy skilderye versluier werk teen die meganiese proses van die kamera, en kan vergelyk word met Segal se merke op sy beelde – dit is spore van die proses, waar seksies aanmekaar gelas is, die produksie daarvan oor tyd (Schmahmann 1998: 22). Dit is diskontinuiteite wat die vloei van tyd, die kontinuïteit van die toeskouer se oog oor die werk onderbreek (Schmahmann 1998: 22) en die skeppingsproses beklemtoon.

Net soos die boeke en ook installasie as 'n proses ervaar word, waar dit nie met een oogopslag waargeneem kan word nie, skep dit die indruk van tyd by die toeskouer, en versterk tegelykertyd die besef van diskontinuiteite in herinnering, maar ook die aanhoudende vloei, die kontinuïteit, van geskiedenis en herinnering. *The Holocaust* dra kragtige herinnering aan die Jode se lyding in die kampe tydens die Tweede Wêreldoorlog oor, maar roep ook persoonlike en historiese assosiasies op. Segal het sy vriende gebruik om die gipsafgietsels van te maak en het dit in 'n komposisie geplaas wat die ervaringe van dié wie in die kampe gesterf het, en dié wat dit oorleef het, vasgevang het. Die beeldhouwerk dra 'n brutale narratief, maar bied ook bewyse van liefde en verbande in die figure se reaksies op mekaar (Rosenbaum 2001: 95).

In die kommentaar wat Segal se beelde oor sy modelle en onderwerpe op 'n non-illusionistiese wyse lewer, deur assosiasies eerder as visuele voorstellings van onder andere die vel, skenk die gips ook 'n tipe van verlewending aan die spookbeelde. Die merke wat hy op die beelde agterlaat kan ook gelees word as littekens wat die figure deur die lewe

opgedoen het, asook merke van verrotting, ontbinding en menslike vloeistowwe (Schmahmann 1998: 22 - 23). Die idee van die figuur as 'n mobiele entiteit in 'n konstante toestand van vloei, beweging, versmelting is deur Segal se hantering van gipsmedium met veelvuldige en verskuiwende vlakke van betekenis beklemtoon (Schmahmann 1998: 27). Hierdie beweging is soos die beweging wat Aby Warburg gelees het in kunswerke van die Antieke tyd en wat in die Renaissance herhaal is, en wat ook die Renaissance werke vir die toeskouer in die hede verlewendig.

Die draad voor die figure in *The Holocaust* dui op 'n afsondering, maar herinner ook aan die museumruimte waar glas die toeskouer van die kunswerk of kultuurobjek skei – 'n afstand wat vervreemding tot gevolg het. Maar tog vorm die kunswerk en kultuurobjek deel van die toeskouer se geskiedenis – die onsigbare voetspore wat die toeskouer in die museum agterlaat vorm deel van die privaatgeskiedenis, wat in die publieke ruimte van die galery plaasvind. Soos die washande wat in die *Nagedagtenis*-installasie in die Johannes Stegmann-kunsgalery agter glas geplaas word en daardeur die skynbare skeiding tussen publieke en private sferes oordra, net so funksioneer die draad in *The Holocaust* as 'n illusionêre skeiding, 'n afsondering. Die staande figuur staar egter deur die draad uit na buite, asof hy/sy na hulp soek of na iemand om in kommunikasie te tree. Hierdie figuur werk teen die skeiding tussen die private en publieke geskiedenis – as installasie met onherkenbare, anonieme figure staan dit vir 'n hele geslag in die publieke geskiedenis van die Holocaust, net soos Boltanski se *Reserves* en Botha se *Commencement*. Die vervreemding in die figure betrek hierdie onderliggende publieke geskiedenis, soos in *Pastoral scene* (Figuur 14) van Jane Alexander, waar die groter konteks van Suid-Afrika versluier word, maar steeds deel van die werk vorm.

6.4. Preservering en die afgietsel: diskontinuiteite en onderliggende konflik



Figuur 14. Jane Alexander, *Pastoral scene* (1995)

Pastoral scene (Figuur 14) deur Jane Alexander bestaan uit beelde van drie volwasse vroue, 'n baba, en 'n klein hond – 'n teef, wat soos 'n wilde hond lyk, wat inheems aan Afrika is. Onder die kleres bestaan die figure uit liggaams- of lewensafgietsels wat gedeeltelik gemodelleer is. Al die dele van die figure wat onder die kleres uitsteek, soos die gesigte, hande en voete is gemodelleer, en nie gegiet nie. Die beeld van die middeljarige vrou aan die linkerkant is soos 'n huisbediende geklee en sit met haar hande gevou, enkels teen mekaar asof sy geduldig vir iets wag. Dit blyk asof daar niks is wat haar van ander swart middeljarige Suid-Afrikaanse huisbediendes onderskei nie, maar haar gesig is spesifiek, wat hierdie skynbare anonieme beeld in 'n spesifieke persoon verander. Dié beeld is op 'n regte vrou gebaseer, 'n vrou genaamd Beauty, 'n kennis van Alexander (Arnold 1996: 118). Alexander speel hier met die paradoks van kollektiwiteit en individualiteit, deurdat Beauty as stereotipe vir alle Suid-Afrikaanse huisbediendes kan staan, maar ook as 'n individuele, persoon-spesifieke huisbediende.

Langs Beauty is 'n sittende beeld van 'n jong swart vrou wat besig is om 'n baba te borsvoed. Sy is 'n simbool van moederskap, en die stralekrans om haar kop dui aan dat sy as 'n heilige geag moet word. Die alledaagse is uitgebeeld as besonder; die natuur is na kultuur getransformeer. Die vrou se

belangrikheid is ook deur die kind beklemtoon, 'n bondeltjie wat in 'n lap van die koninklike kleur, pers, toegedraai is. Maar die baba is net 'n baba; niks daarvan is sigbaar nie en uit die beeld kan die geslag nie waargeneem word nie (Arnold 1996: 118). Alexander plaas die klem van die werk op die drie vrouens, nie op die kind nie. Die teenwoordigheid van die kind dra tot die vrou se identiteit van moeder by, sowel as die vroubeeld se assosiasie met die Madonna, wat dit saam met die stralekrans by religie betrek. Die elemente van religie kan ook uit die derde vroulike figuur, 'n ou, klein, wit vrou, wat spookagtig wit is, gelees word. Sy is in swart en wit geklee en hou 'n stuk brood en drie sardientjies vas, en dra haar toebroodjie op 'n kantkleed. Die simbool van brood en vis sinspeel op die Bybelse wonderwerk en verbreed die Christelike verwysings wat reeds deur die stralekrans opgeroep is (Arnold 1996: 118). Die wit vrou is net so van bewustheid ontkoppel as die swart vroue, maar, as een deel in 'n drietal van vroue saam met haar drie sardientjies trek sy aandag na die betekenis van die drietal (Arnold 1996: 118 – 119). Soos Boltanski bring Alexander die religieuse in hierdie beelde in, wat streef om los te breek van die tydelike, maar hierdie beeld van die swart sogende moeder spreek ook van 'n tipe voorvaderlike tradisie: die beeld is kaalvoet, en haar klere is nie westers nie, maar dra 'n leeragtige kwaliteit. Dié beeld en die wilde hond verwys na die Afrika-wortels wat tesame met westerse tradisies (soos die stralekrans) in die werk teenwoordig is; dit is diskontinuiteite wat teen 'n eenvoudige ontleding van *Pastoral scene* stry en die werk verder kompliseer.

Pastoral scene skyn om persone op 'n spesifieke oomblik te vries, soos Medusa se slagoffers. In fotografie is daar 'n definitiewe atmosfeer van die verlede teenwoordig, terwyl dit lyk asof die "verlede" in *Pastoral scene* tegelykeryd afwesig én aanwesig is: dit is asof daar nooit 'n verlede was nie – elke oomblik voel soos die "hede", volledig gevries – maar die beeld van die swart vrou wat in die middel sit, bring saam met die verwysings van voorvaderlike tradisies, 'n voorvaderlike verlede. Beweging word ook in die werk gesuggereer. Die bankie herinner aan 'n busstasie, asof al die figure by 'n wagstasie sit, 'n verlengde oomblik, asof hulle vir die bus wag, waarna hulle na 'n ander plek toe sal beweeg, en heel moontlik in verskillende rigtings uit

mekaar sal spat. Die bankie as wagstasie is 'n "tussenin-ruimte", waar die figure nog nie by hul bestemming is nie, maar ook nie by hulle oorspronklike vertrekpunt is nie. Die idee van beweging in *Pastoral scene* word verder deur die mortaliteit van die beelde uitgebrei. Alhoewel die beelde skynbaar in tyd gevries is, kan verskeie aspekte tot die sigbare verwerking en veroudering van die beelde en bykomstighede lei. Lig, wat noodsaaklik is in die ontwikkeling van foto's en ligsensitiewe gomdrukke, kan skade aan die beelde rig deur dit op dele te verbleik (Davenport 1995: 40 – 41). Die skynbare gepreserveerde oomblik in tyd is nie afgesny van tyd of lig nie – die verwerking verlewendig juis die beelde deurdat dit nie gevries is nie en die verloop van tyd aandui.

Terwyl al die vroubeelde in selfbewustheid gedompel is en onbewus van hulle omgewing is, bied die wilde hond 'n kontras. Soos die middelste figuur is die hond ook 'n sogende moeder, maar anders as die drietal, is die hond bewus van haar omgewing. Haar ore is gespits, sy is gereed om te reageer in die geval van moontlike gevaar (Arnold 1996: 119). Dit is asof die rolle van die vroue as mense en die hond as dier omgeruil is – in plaas daarvan dat die vroue met die toeskouers kommunikeer, is dit slegs die hond wat skyn om die teenwoordigheid van toeskouers te erken. Die onrustigheid van die hond breek die stilte wat die werk oordra; dit bied 'n diskontinuiteit, konflik en spanning, wat die rustige atmosfeer van die pastorale tradisie verbreek. Die beelde as fragmente herinner aan Lacan se idee van skisofrenie, verbrokkelde identiteite, wat ook geweld en beweging in die werk in bring.

Die konsep van diskontinuiteit is verder deur die titel van die werk uitgebrei. Deur die titel word die werk intertekstueel: woorde bring hulle eie geskiedenis na die beelde. Dit blyk asof daar niks binne-in die beeldhouwerk is wat 'n plattelandse of pastorale omgewing voorstel nie. Die Beauty-figuur het moontlik na die stad gekom op soek na werk; die weduwee het na Afrika gekom as 'n Europese immigrant (Arnold 1996: 119). Maar elemente van 'n afgeleë, landelikheid kan in die middelste figuur en die wilde hond gevind word. Behalwe vir die feit dat die beelde nie met mekaar of die toeskouer kommunikeer nie, is daar 'n verdere gebrokenheid in die kontinuïteit van die werk. Elke vroulike beeld het 'n eie konteks, elke vrou staan as 'n voorstelling

van iets anders, en deur die drie saam te plaas skep Alexander 'n narratief uit hierdie installasie van beelde wat 'n samehang suggereer. Die oorhoofse samehang het te doen met die drie beelde as 'n drie-enigheid, maar die skynbare drie-enigheid word deur die hond, sowel as die afsondering wat uit elke individuele beeld gelees kan word, weerspreek.

In die idilliese, vreedsame wêreld van die pastorale tradisie is daar harmonie tussen die mens en die natuur en is daar geen arbeid nie. Die situasie is een van ontsnapping van realiteit en historiese tyd na 'n heilige ruimte en tydloosheid. Die pastorale ruimte, juis aangesien dit nie poog om die lewe na te maak nie, vertoon konvensies wat kuns in spanning met lewe hou, en 'n dialektiek tussen natuur en lewe vestig. Die harmonie van die pastorale bestaan kan net veronderstel word as daar ook kennis van die antitese daarvan, naamlik konflik, is. Dus, in Alexander se *Pastoral scene*, word die idilliese wat deur die titel voorgestel word, weerspreek deur die ware, ongeïdealiseerde mense wat verstrengel is in hulle aardse oorlewing (Arnold 1996: 120).

Die idilliese en landelike afsondering van die pastorale tradisie kan vergelyk word met die skynbare afsondering of ontvlugting van die familie van die politieke geskiedenis van die land. Die hond se gespanne houding weerspreek die rustigheid van die pastorale tradisie – onder die lae van skynbare afsondering kan die elemente van Alexander se omgewing opgetel word. Die vrae wat haar werke opper is persoonlik maar strek ook wyer na die omliggende wêreld (Miki 2002: 25). Alhoewel die figure in die werk as afgesonderd van mekaar en van die buite wêreld ervaar word, is die kunswerk as geheel nie geïsoleerd nie; dit vorm deel van 'n groter geheel wat deur politieke en sosiologiese aspekte in die omgewing beïnvloed is.

Die komposisie van die werk kan vergelyk word met die “skeur” of “skeiding” in David Goldblatt se *Wedding on a farm in the Barkly East district* (Figuur 4) en in Lien Botha se *Commencement* (Figuur 6). Die staande blank weduweefiguur is verder van die ander twee sittende swart vroufigure verwyderd; dit is asof daar 'n lyn tussen haar en die swart vroubeelde getrek

kan word. Die geweld wat hierdie skeiding in die werk in bring, verwys na die konflik onder die oppervlak van die werk waar dit die omgewing buite die werk aangaan. Die afsondering tussen die figure word 'n gewelddadige skeiding, wat tot 'n mate onder die stilte van die werk verbloem word.

Hierdie beeldhourimte bied 'n ontmoetingsgrond vir die verwysing na fragmente van die samelewing, die verdrywing van sosiale kontekste, en hulle spreek veelseggend van skeidings, ontwigtings, in tyd en ruimte. Die tekort aan 'n samelopende tyd-ruimte eenheid help om die figure binne-in die arena van kuns te posisioneer. Die idee van kuns word onderhou deur die finale voorstelling van die figure op 'n verhewe voetstuk wat met fluweel bedek is. Die fluweel boots glad nie grond of sand na nie; dit is 'n ryk, rooibruin fluweel wat die nuut geverfde helder groen bankie komplementeer. Hierdie opsetlike kunsgreep beklemtoon die valsheid, die artifisialiteit en die afsondering wat tussen die figure bestaan. Die figure is verplaas na 'n samelewing wat nie omgee nie, en spreek van ontmagting, lyding en, deur liggaamlike voorkoms, spreek hulle ook van die verskriklike realiteit van die onopmerklike, die onopvallende (Arnold 1996: 119).

HOOFSTUK 7

Konklusie: *Nagedagtenis*-installasie – onderliggende temas

“I take it that any conscious configuration of objects tell a story. In fact, this is something I've believed for a very long time. In the early seventies I made a collection piece called Enquiries/Inquiries, which revealed quite explicitly, although drily, in the style of the seventies, that any collection of objects was an ambiguously bounded unit that told a particular story, and it was by setting the boundaries that the story was told” (Hiller 2006: 42).

Die *Nagedagtenis*-installasie in die Johannes Stegmann-kunsgalery suggereer sekere aspekte wat as geïsoleerde temas wat met herinnering en privaatgeskiedenis te doen het, ontwikkel kan word. Hierdie temas bied verskillende benaderings en uitstalmetodes wat as hipotetiese uitstallings bespreek en ondersoek kan word.

7.1. Verhale: die raam in *Nagedagtenis*

Die idee dat enige versameling van objekte 'n dubbelsinnige eenheid is wat 'n spesifieke verhaal vertel (Hiller 2006: 42), kan in die *Nagedagtenis*-installasie ondersoek word. Dit is opmerklik dat die raam 'n groot rol in hierdie installasie speel – wat presies word gekies om uitgestal te word? Karin Preller se skildery, *Rienie en Chris by die Old Wanderers Klub* (2001), kritiseer familiefoto's as fragmente wat 'n skynbare waarheid van familielewe blootstel en daardeur aspekte buite die raam versteek. Wat se verhaal kan uit dit wat binne die raam geplaas word, gelees word? In *Nagedagtenis*, as 'n installasie wat op privaatgeskiedenis fokus, funksioneer die raam as 'n ontblotende, sowel as 'n as 'n verstekende objek. Dit sluit aan by Preller se skildery, wat op hierdie keuse van wat in die publiek vertoon word, fokus. Die einste keuse oor wat “geraam” en “vertoon” word, verbloem dit wat nie vertoon word nie. Die ironie is dat juis deur iets nie te vertoon nie, deur dit weg te steek, dit beklemtoon kan word.

Dit wat in die raam geplaas word, skep saam 'n verhaal wat die toeskouer daaruit kan lees. Hierdie aspek van die installasie wat ontwikkel sou kon word,

kan bestaan uit mure of panele waaraan leë rame hang. Die leë rame suggereer dat iets genoeg waarde dra om uitgestal te word, maar die feit dat dit leeg is, bevraagteken wat die toeskouer van die rame verwag.

7.2. Die argief: ontbloting en versteking

Uit die objekte in geskiedenis kan verskillende herinneringe, narratiewe en spookgeskiedenis gelees word wanneer daar vanuit sekere posisies gekyk word, terwyl ander versluier word. Preziosi (2006: 34) verwys na die “adres” van objekte in die argief as liggings bestaande uit “anamorfiese posisies”, sodat sekere objekte net vanuit sekere posisies sigbaar raak. Hierdie “anamorfiese posisies” ontbloot en versteek dus die objek, afhangende van die perspektief waaruit daarna gekyk word. Hierdie ontbloting en versteking is ook van belang in kunswerke wat aspekte van die argief suggereer.

In Willem Boshoff se *370-dae projek* (1982 – 1983) het hy die argivale vorm in die houtgekerfde blokkies betrek. Die blokkies dien as rekord, wat hy in rakke in die houtkabinet geplaas het. Indien daar net na die blokkies gekyk word soos wat dit in die rakke gepak is, kan die rekord nie volkome waardeer word nie, want al die kante van die blokkies kan nie gesien word nie. Verder, alhoewel Boshoff die verloop van sy dag op ‘n blokkie kerf, is daar ‘n kode wat gevolg word. Indien die kode nie verstaan word nie, kan die rekord nie gelees word nie. Dus is die rekord oop vir die toeskouer om te sien, maar terselfdertyd is dit versluier, deurdat die blokkie van die rak afgehaal moet word en die kode verstaan moet word. Hierdie spel tussen die ontbloting en versteking van inligting in die vorm van die argief, kan in die *Nagedagtenis*-installasie waargeneem en geïsoleer word.

Die geskilderde familieportrette wat teen die mure in *Nagedagtenis* hang, kan afgehaal word en bo-op mekaar gepak word. Die opstapel en vasbind van die skilderye uit *Nagedagtenis* ontmag tot ‘n mate die raam as bepalende objek – dit wat in die raam vertoon word, kan nie nou maklik beskou word nie. Die enkele objek verdwyn in ‘n hoop van eenderse objekte, sodat al die rame saam as een objek funksioneer.

In die optekening van familiegeskiedenis in argivale vorm kan die verstekende element gelees word as geheime wat die familie van die publiek, en selfs van ander familieledede, wegsteek. Binne-in die leerboeke in *Nagedagtenis* is gomdrukke van foto's en dokumente, wat woord en beeld saam in privaatherinneringe blootstel, maar ook van die skilderye wat teen die mure in *Nagedagtenis* hang is in die boeke gedruk. Die keuse van skilderye wat in die boeke gedruk is funksioneer in 'n mate soos die raam, wat bepaal wat gesien mag word en wat nie. Die obsessiwiteit van die toebind van die boeke met leerrieme versterk hierdie idee van wat gesien mag word, en dra ook 'n argiefaspek – die opgaar, katagorisering en storing van informasie wat weer opgediep moet word. Hierdie aspek wat uit *Nagedagtenis* na vore tree kan in 'n aparte installasie geskep word wat slegs op die leerboeke op die houttafel fokus, met vergrote beelde uit die boeke wat teen die mure hang. Dit bring elemente van herinnering en die argief uit *Nagedagtenis* na vore wat verder ontwikkel kan word.

7.3. Die ang en aggressie van vergeet: Ricoeur se “bodemlose put”

In die klassieke periode was drie hoofproduseerders van argiewe die groot families, die kerk en die staat. Vandag het hierdie produsering van argiewe, van die bewaring van die gebeure uit die verlede verander – amper almal maak een of ander rekord van hulle lewens (Sontag 1982; Nora 1989: 14). Aangesien niemand weet waaruit die verlede telkens geskep gaan word nie, verander ang alles na 'n spoor, 'n moontlike aanduiding, 'n leidraad van geskiedenis (Nora 1989: 17). Hierdie ang kan in *Nagedagtenis* gevind en geïsoleer word om die aggressie van vergeet, die aggressie van die negatiewe spasies, te ondersoek.

In die familieportrette en –foto's wat teen die mure in *Nagedagtenis* hang kan spore van hierdie ang en aggressie van vergeet opgetel word. Die aksie van vergeet word vergelyk met 'n bodemlose put wat Ricoeur (2004: 414) “an endless abyss” noem, 'n verdwyning in 'n groot niks. Hierdie “oneindige leegte” kan ondersoek word in groter familieportrette, waar die verdwyning van die geheue en die anonimiteit van familieledede die toeskouer konfronteer.

Die “oneindige leegte” word meer as slegs ‘n vorteks wat herinneringe insluk – dit word ‘n aggressiewe mag wat die skynbare nostalgiese en sentimentele beelde uit die verlede verwing en selfs vermonster. Die verdwyning van die geheue oor tyd en generasies kan gelees word uit die verfaanwending op die doeke en papier van die klein skilderye, maar deur groter skilderye te maak, kan die verdwyning in diepte ondersoek word. Die gebruik van wit pigment in sulke groot familieportrette kan ‘n aggressiewe anonimiteit word wat die gesigte van familielede nie net uitbleik soos die lig van die kamera nie, maar wat ook die herinneringe wegvreet.

7.4. Afwesigheid: spore van die verlede

Die private objek of familieobjek as deel van ‘n installasie bied ‘n spoor van die verlede, ‘n “exoskeleton” (Casey 2000: 90), wat die geheue kan bystaan – die familieobjek bind familielede tydens die lewe aan mekaar, maar ook na die dood, en dien so as materiële herinnering (Law 2002: 6). Die kunsmuseum of kunsgalery bied ook ‘n ruimte van herinnering, waarin ‘n samespel van kunswerke uit verskillende kunsmedia verskeie konneksies tussen die “exoskeleton” (Casey 2000: 90) en herinnering kan bewerkstellig. Maar wat gebeur wanneer daardie “exoskeleton” slegs uit afwesigheid bestaan?

Afwesigheid, of leë ruimtes, word beklemtoon wanneer dit gekontrasteer word met aanwesigheid. Beide Penny Siopis se installasie *Reconnaissance: 1900 – 1997* (1997) en Jan van der Merwe se installasie *Vertoonkas* (2003) fokus op die spore wat agterbly deur gebruik te maak van aanwesige objekte. Hierdie fokus kan verskuif word van die aanwesigheid van die spore en herinnering na die afwesigheid van herinnering.



Figuur 15. Penny Siopis, *Reconnaissance: 1900 – 1997*(1997)

Penny Siopis se installasie getiteld *Reconnaissance: 1900 – 1997* (1997) (Figuur 15) bestaan uit 'n versameling objekte wat sy op 'n verhogie gepak het met 'n foto daaragter van 'n bioskoop wat eens aan haar ouma behoort het. Die idee dat objekte spore van herinnering en merke van die verlede dra, het Siopis geprikkel om gebruik te maak van familieobjekte en gevonde objekte in hierdie installasie. In hierdie installasie bring sy lae van persoonlike, publieke, politieke, kulturele en kunshistoriese herinnering na vore (Atkinson 2005: 70). Die objekte is in lae en in groepe bo-op mekaar gestapel – objekte wat geërf is en wat aan die volgende generasie oorgedra word. Die skep van *Reconnaissance* is geïnspireer deur 'n amper tragiese gebeurtenis in Siopis se lewe. Haar ma was in 'n motorongeluk in 1996, en in 'n poging om haarself gereed te maak vir haar ma se moontlik afsterwe, het Siopis begin om deur haar ma se eiendom te gaan en dit uit te sorteer (Atkinson 2005: 72 - 73):

"I had to decide what to keep and what to throw away. Looking at all these things in piles on the floor I thought, 'This is another version of seeing a life flash before your eyes'. I was aware that my mother's life includes her mother's life and her mother's mother's life, and our lives – her children. The date in the title [1900 – 1997] stems from the idea that a person's memory covers something like 100 years, because you inherit the memories of people who

have come before you. My mother was born in 1918 but her memory of her life would have been influenced by my grandmother's experience of living at the turn of the century.”

Die objekte in Siopis se *Reconnaissance* dien as houers vir postherinnering, en in die privaatgeskiedenis wat daardeur na vore gebring word, poog Siopis om herinnering oor te dra aan die nuwe geslag. Sekere van die objekte word met die vrou geassosieer en word ook van ma na dogter oorgedra. Die tradisionele trousseaukis¹³ bring ook objekte wat van die ma na die dogter oorgedra word, en kan vergelyk word met die objekte in *Reconnaissance*: beide bring herkenning (die herken van die objekte) sowel as ontdekking na vore (Atkinson 2005: 73). Die toeskouer kan in die objekte in *Reconnaissance* in delf en herkenbare objekte vind wat ook in sy/haar geheue lê, maar nuwe objekte wat 'n noue verband met die kunstenaar se privaatgeskiedenis het kan ook ontdek word. By die trousseau betree die dogter 'n nuwe fase in haar lewe, en dien die trousseau as simbool van haar nuwe lewe. Die toeskouer kan met die nuwe lewe, en die proses van die vestiging van die nuwe lewe, assosieer en eie privaatgeskiedenis in die objekte van die trousseau ontdek. Sodra die nuwe lewe egter gevestig word, word die vol trousseaukis uitgepak en leeg gelaat – die trousseaukis as leë houer kan vergelyk word met die afwesigheid van die verlede, terwyl dit wat eens binne die kis was, nou buite die kis gebruik word, om so 'n nuwe verlede te skep. Beide die trousseau en die installasie van Siopis werk met objekte van postherinnering en herinnering deur die objekte wat geërf is van familieledede. Hierdie objekte beklemtoon egter deur hulle aanwesigheid die afwesigheid van die familieledede.

Die lae van tyd en gebruik, die leidrade tot verhale van die verlede wat objekte saam met hulle dra, word sigbaar gemaak in *Vertoonkas* (Figuur 16) van Jan van der Merwe deur die gebruik van roeslae bo-oor die objekte. Hy het die objekte binne-in 'n glasvertoonkas met bal-en-klou pote geplaas. Die kas en

¹³ Die funksie van die trousseaukis het in die twintigste eeu begin verdwyn; die kis word deesdae selde gebruik as trousseau – dit word eerder gebruik as bêreplek vir enige soort objekte, en die meeste vroue besit glad nie 'n trousseaukis nie. Die kis of die houer self het eerder belangriker geword as erfstuk of antieke meubelstuk wat in die sitkamer, en nie die slaapkamer nie, vertoon word.

die objekte binne-in die kas – huishoudelike artikels, trofee en medaljes – skenk ‘n argeologiese kwaliteit aan die objekte (Kellner 2004: 40). Die roeslae kan nie net gelees word as die lae van tyd nie, maar ook die lae van onbruik, wat ‘n beskermende vel bo-oor die objekte vorm en dit tot ‘n mate vervreem (Van der Watt 2005: 33). Van die ornamente is persoonlike gebruiksartikels: ‘n ouma se koppies, ‘n ma se borde wat gelees kan word as familieobjekte wat vir twee redes in die kas is: dit word bewaar van hande wat dit kan breek en stof wat dit kan verniel, en dit word spesifiek uitgestal agter glas om bewonder te word. Die kunstenaar gebruik sy unieke kreatiewe metodologie van roeslae om versluerde geskiedenis en herinneringe na die oppervlakte te bring (Van der Watt 2005: 30). Hierdie objekte van privaatgeskiedenis bring die private ruimte van die huis na die publieke ruimte van die kunsmuseum, en dring aan op die waarde van hierdie objekte as objekte wat spore van herinnering dra, wat ‘n konneksie tussen mense, sowel as die hede en die verlede, kan bewerkstellig. Van der Merwe mobiliseer objekte en gebeure uit die verlede om die dun sluier wat hede en verlede skei, binne te dring, en om so in die hede te kommunikeer. Die materialiteit van die objekte en die roeslae dien as medium om herinneringe uit die verlede in die hede in op te roep (Van der Watt 2005: 37).



Figuur 16. Jan van der Merwe, *Vertoonkas* (2003)

Die gebruik van die “silwerdoek” of die bioskoop se “skerm” in *Reconnaissance* en die flikkerende TV-skerm in *Vertoonkas* skyn om die verlede te romantiseer en dit as sentimenteel oor te dra – maar die beelde brand deur die doek en skerm; die objekte verkrummel as romantiese oorblyfsels van die verlede. Die objekte van herinnering faal – daar bly niks oor nie, slegs die afwesigheid van herinnering.

Die idee van die selektiwiteit, van die skerm of die raam, kan verder ontwikkel word om ‘n nuwe installasie te skep wat die afwesigheid van herinneringe, dit wat nie meer is nie, te ondersoek. So kan leë ruimtes gebruik word om ‘n dowwe spoor van die verlede te suggereer. ‘n Enkele leë vertrek met slegs vergeelde vlekke teen die muurpapier waar daar eens iets gehang het kan ‘n installasie op sy eie vorm wat afwesigheid aanspreek. So ‘n installasie spreek die verloop van tyd op ‘n baie direkte wyse aan; behalwe vir die ooglopende spore wat agterbly, kan die toeskouer deur die vertrek beweeg, sodat dit die idee van ‘n hede en ‘n verlede, sowel as prosesmatigheid by die installasie betrek (Bishop 2005: 11). Die verband wat tussen die installasiekuns en die *Wunderkammer* bestaan (Suderberg 2000: 7) is by sowel die aanwesigheid van talryke voorwerpe, as hul afwesigheid in ‘n leë ruimte van belang. Die installasie betrek die “wonder” van die *Wunderkammer* op ‘n omgekeerde manier – in plaas daarvan om te wonder oor die oorsprong van die objek in die rariteitekabinet en *Wunderkammer*, word daar nou gewonder oor wat se objek voorheen in die vertrek was, en hoekom dit nie meer daar is nie. Die oneindige put het ‘n onpeilbare diepte wat die verlede aantrek en insluk, en so mortaliteit beklemtoon. Die oorvloed van kunsmedia om die verlede te verlewendig, staan in kontras met die leë ruimtes, die afwesigheid, die leë trousseaukis. Die enigste spoor wat in die skilderye, foto’s, gomodrukke, afgietsels en installasie opgetel kan word, die enigste bewyse van die verlede wat oorbly, is die leë ruimte – die afwesigheid van teenwoordigheid.

Bibliografie

- Arnold, M. 1996. *Women and art in South Africa*. Cape Town: David Philip & New York: St Martin's Press.
- Assmann, A. 2006. History, memory, and the genre of testimony. *Poetics Today* 27(2): 261 – 27.
- Assmann, J. 2006. *Religion and cultural memory. Ten studies*. Stanford CA: Stanford University Press.
- Atkinson, B. 2000/2005. The ocean in a bottle: Penny Siopis and the slippage of history. Smith (ed.) 2005: 68 -91.
- Barthes, R. 1981. *Camera Lucida. Reflections on photography*. Translated by Richard Howard. London: Fontana.
- Bishop, C. 2005. *Installation art. A critical history*. New York: Routledge.
- Bolton, R. (ed.) 1989. *The contest of meaning. Critical histories of photography*. Cambridge: MIT Press.
- Bryson, N. 1993. House of wax. Krauss (ed.) 1993: 216 – 223.
- Burger, L., Smith, K., Lizamore, T. (eds.) 2005. *Art@Work. A decade and more of the Sasol Art Collection*. Johannesburg: Sasol.
- Casey, E.S. 2000. *Remembering. A phenomenological study*. Bloomington: Indiana University.
- Cheetham, M., Holly, M.A., Moxey, K. (eds.) 1998. *The subjects of art history. Historical objects in contemporary perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cooke, L. & Wollen, P. (eds.) 1995. *Visual display. Culture beyond appearances*. New York: The New Press.

Cotter, H. 2004. Introduction. Drucker 2004: xi – xv.

Crane, S.A. (ed.) 2000. *Museums and memory*. Stanford CA: Stanford University Press.

Crane, S.A. 2000a. Introduction. Of museums and memory. Crane (ed.) 2000: 1 – 13.

DaimlerChrysler AG (ed.) 2002. *Jane Alexander. DaimlerChrysler Award for South African sculpture*. Verlag: Hatje Cantz.

Davenport, K. 1995. Impossible liberties: contemporary artists on the life of their work over time. *Art Journal* 54 (2): 40 – 52.

De Beer, D. Februarie 2008. Uitstillingskatalogus: *Nagedagtenis*. Bloemfontein: Johannes Stegmann-kunsgalery.

De Boer, T. 2000. Why interpretation? Zuidervaart & Luttikhuizen (eds.) 2000: 165 – 179.

De Jongh, E. 1986. *Portretten van echt en trouw: huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*. Zwolle: Waanders.

Dodd, A. 2005. All saints. *Elle Decoration* 37: 58 – 65.

Drucker, J. 2004. *The century of artists' books*. New York: Granary Books.

Emmanuel, P (design and production). 2002. *Sympathetic magic. Penny Siopis at the Gertrude Posel Gallery*. Johannesburg: University of the Witwatersrand.

- Emmens, J.A. 1981. *Kunsthistorische opstellen 1. Verzameld werk 3*. Amsterdam: G.A. van Oorschot.
- Ernst, W. 2000. Archi(ve) textures of museology. Crane (ed.) 2000: 17 – 34.
- Fried, M. 2005. Barthes's Punctum. *Critical Inquiry* 31(3): 539 – 574.
- Garb, T., Semin, D., Kuspit, R., Percec, G. (eds.) 1997. *Christian Boltanski*. London: Phaidon Press.
- Goldblatt, D. (ed.) 2007. *Some Afrikaners revisited. David Goldblatt*. Roggebaai: Umuzi.
- Gombrich, E.H. 1970. *Aby Warburg. An intellectual biography with a memoir on the history of the library by F. Saxl*. London: The Warburg Institute, University of London.
- Green, D. & Seddon, P. (eds.) 2000. *History painting reassessed*. Manchester: Manchester University Press.
- Green, D. 2000. From history painting to the history of painting and back again: reflections on the work of Gerhard Richter. Green & Seddon 2000: 31 – 49.
- Hamdy, R.C., Turnbull, J.M., Clark, W., Lancaster, M.M. (eds.) 1994. *Alzheimer's disease. A handbook for caregivers*. London: Mosby.
- Hamdy, R.C. 1994. Clinical presentation. Hamdy *et al* (eds.)1994: 102 – 116.
- Hiller, S. 2006. Working through objects//1994. Merewether (ed.) 2006: 41 – 48.
- Hirsch, M. 1996. Past lives: Postmemories in exile. *Poetics Today*, 17 (4): 659 – 686.
- Hirsch, M. & Spitzer, L. 2006. Testimonial objects: memory, gender, and transmission. *Poetics Today*, 27(2): 353 – 383.

- Hundt, S. (ed.) 2004. *Unknown. Installations by Jan van der Merwe*. Belville: Sanlam
- Jamal, A. 2002. *Lien Botha*. Taxi Books. Consulting series editor Brenda Atkinson. Johannesburg: David Krut Publishing.
- Kellner, C. 2004. The archaeology of time. Hundt (ed.) 2004: 32.
- Kellner, T. 2007. About Tatana Kellner. *Tatana Kellner*.
- Krauss, R. 1993. *Cindy Sherman 1975 – 1993*. New York: Rizzoli.
- Kultermann, U. 1993. *The history of art history*. New York: Abaris Books.
- Law, J. 2002. Sympathetic magic. Emmanuel 2002: 6 – 41.
- Martin, J. 1995. The “Musée Sentimental” of Daniel Spoerri. Cooke & Wollen (eds.) 1995: 54 – 67.
- Merewether, C. (ed.) 2006. *Documents of contemporary art: The archive*. Series editor Iwona Blazwick. London: The MIT Press.
- Michaud, P.A. 2004. *Aby Warburg and the image in motion*. Translated by Sophie Hawkes. New York: Zone Books.
- Miki, A. 2002. Making invisible relationships visible: Jane Alexander and the act of sculpting. DaimlerChrysler AG 2002: 21 – 27.
- Mitchell, W. J. 1992. *The reconfigured eye. Visual truth in the post-photographic era*. Cambridge: MIT Press.
- Moolman, G. 2006. Lien Botha. *Contempo* June/July (2): 74 – 75.
- Morris-Suzuki, T. 2005. *The past within us: media, memory, history*. London: Verso.

- Nora, P. 1989. Between memory and history: *les lieux de Mémoire*. Translated by Marc Roudebush. *Representations* 26: 7 – 25.
- Obrist, H. U. 2001. Installations are the answer, what is the question? *Oxford Art Journal* 24 (2): 93 – 101.
- Perrot, M. (ed.) 1990. *A history of private life 4: From the fires of Revolution to the Great War*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Phillips, D. 1998. Photo-Logos. Photography and deconstruction. Cheetham *et al* (eds.)1998: 155 – 179.
- Preziosi, D. 2006. *In the aftermath of art. Ethics, aesthetics, politics*. London: Routledge.
- Prosser, J. 2005. *Light in the dark room: photography and loss*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Putnam, J. 2001. *Art and artifact. The museum as medium*. London: Thames and Hudson.
- Ricoeur, P. 1970. *Freud and philosophy: an essay on interpretation*. Translated by D. Savage. New Haven: Yale University Press.
- Ricoeur, P. 2004. *Memory, history, forgetting*. Translated by Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press.
- Ricoeur, P. 2006. Archives, documents, traces. *Merewether* 2006: 66 – 69.
- Rosenbaum, J. 2001. George Segal and the Jewish experience. *American Art* 15 (1): 94 – 96.
- Rosenthal, M. 1986. *Anselm Kiefer*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.

- Rosler, M. 2001. Installed in the place of the public. *Oxford Art Journal* 24(2): 57 – 73.
- Runia, E. 2006. Presence. *History and Theory* 45(1): 1 – 29.
- Savedoff, B.E. 2000. *Transforming images. How photography complicates the picture*. London: Cornell University.
- Schmahmann, B. 1998. Casting a glance, diverting the gaze: George Segal's representation of the female body. *American Art* 12(3): 10 – 29.
- Smith, K. (ed.) 2005. *Penny Siopis*. Johannesburg: The Goodman Gallery.
- Solomon-Gadeau, A. 1989. The armed vision disarmed: radical formalism from weapon to style. Bolton (ed.) 1989: 82 – 106.
- Sontag, S. 1973. *On photography*. New York: Pan Books.
- Sontag, S. (ed.) 1982. *A Barthes reader*. London: Jonathan Cape. Stoichita, V. 1997. *A short history of the shadow*. London: Reaktion Books.
- Storr, R. 2002. *Gerhard Richter. Forty years of painting*. New York: The Museum of Modern Art.
- Storr, R. 2003. *Gerhard Richter. Doubt and belief in painting*. New York: The Museum of Modern Art.
- Suderberg, E. 2000. *Space, site, intervention: situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Tallman, S. 1996. *The contemporary print from Pre-Pop to Postmodern*. London: Thames and Hudson.

- Van Alphen, E. 1997. The portrait's dispersal: concepts of representation and subjectivity in contemporary portraiture. Woodall (ed.) 1997: 239 – 258.
- Van Alphen, E. 2006. Second-generation testimony, transmission of trauma, and postmemory. *Poetics Today* 27(2): 473 – 488.
- Van der Watt, L. 2005. Art, gender ideology and Afrikaner nationalism – A case study. Arnold & Schmahmann (eds.) 2005: 94 – 110.
- Van Gelder, H. 2005. The present-day scholar: an (im)possible representation? *Image and narrative* 10.
<<http://www.imageandnarrative.be/worldmusica/hildevangelder.htm>>
- Vladislavić, I. 2005. *Willem Boshoff*. Taxi Books. Johannesburg: David Krut Publishing.
- Warner, M. 1995. Waxworks and wonderlands. Cooke & Wollen (eds.) 1995: 178 – 201.
- Weinrich, H. 2004. *Lethe: the art and critique of forgetting*. Translated by Steven Randall. Ithaca: Cornell University Press.
- Weintraub, L. 1996. *Art on the edge and over: searching for art's meaning in contemporary society 1970's – 1990's*. Litchfield: Art Insights.
- Woodall, J. (ed.) 1997. *Portraiture: facing the subject*. Manchester: Manchester University Press.
- Yates, F.A. 1966. *The art of memory*. London: Pimlico.
- Zuidervaart, L. & Luttikhuisen, H. (eds.) 2000. *The arts, community and cultural democracy*. London: Macmillan Press.

Zuidervaart, L. 2000. *Art is no fringe: an introduction*. Zuidervaart & Luttikhuizen (eds.) 2000: 1 – 12.

Geraadpleegde bronnen

Ardener, S. (ed.) 1993. *Women and space: ground rules and social maps*. Oxford: Berg.

Arnold, M. & Schmahmann, B. (eds.) 2005. *Between union and liberation*. Burlington: Ashgate.

Bal, M. 1996. *Double exposures. The subject of cultural analysis*. New York: Routledge.

Bal, M. 1999. *Quoting Caravaggio. Contemporary art, preposterous history*. Chicago: The University of Chicago Press.

Bann, S. 1995. Shrines, curiosities, and the rhetoric of display. Cooke & Wollen (eds.) 1995: 14 – 29.

Bann, S. 1998. Art history and museums. Cheetham *et al* (eds.) 1998: 230 – 249.

Baudrillard, J. 1996. *The system of objects*. Translated by James Benedict. London: Verso.

Baxandall, M. 1995. *Shadows and enlightenment*. London: Yale University Press.

Belting, H. 1994. *Likeness and presence. A history of the image before the era of art*. Translated by Edmund Jephcott. Chicago: University of Chicago Press.

Bonner, F. & Goodman, L. (eds.) 1992. *Imagining women: cultural representations and gender*. Cambridge: Polity Press.

- Broude, N. & Garrard, M. (eds.) 1994. *The power of feminist art. Emergence, impact and triumph of the American feminist art movement*. New York: Harry N. Abrams.
- Bryson, N., Holly, M.A., Moxey, K. (eds.) 1992. *Visual culture. Images and interpretations*. London: Wesleyan University Press.
- Buck-Morss, S. 1989. *The dialectics of seeing. Walter Benjamin and the arcades project*. Cambridge: MIT Press.
- Burnhum, J. (ed.) 1994. *Alzheimer's disease. A handbook for caregivers*. London: Mosby.
- Camille, M. 2003. Simulacrum. Nelson & Shiff (eds.) 2003: 35 – 48.
- Cavallo, S. 2000. What did women transmit? Ownership and control of household goods and personal effects in early modern Italy. Donald & Hurcombe (eds.) 2000: 38 – 53.
- Chodorow, N. 1992. The psychodynamics of the family. Crowley & Himmelweit (eds.) 1992: 153 – 169.
- Cohler, B.J., Groves, L., Borden, W., Lazarus, L. Caring for family members with Alzheimer's disease. Light & Lebowitz (eds.) 1990: 50 – 105.
- Colophon Page. 2007. Women of the book: Jewish artists, Jewish themes. *Colophon Page*.
<<http://colophon.com/gallery/womenofthebook/html>>
- Coombes, A. 2003. *History after apartheid. Visual culture and public memory in a democratic South Africa*. London: Duke University Press.
- Crane, S.A. 2000b. Curious cabinets and imaginary museums. Crane (ed.) 2000: 60 – 80.

- Crowley, H. & Himmelweit, S. (eds.) 1992. *Knowing women. Feminism and knowledge*. Cambridge: Polity Press.
- Davies, D. 1994. Christianity. Holm & Bowker (eds.) 1994: 41 – 65.
- Davies, D.J. 2002. *Death, ritual and belief*. New York: Continuum.
- Doepel, R. & Bertoldi, A. (eds.) 1995. *The mechanisms of power. Eleventh annual conference of the South African Association of Art Historians*. Johannesburg: SAAH.
- Donald, M. & Hurcombe, L. (ed.) 2000. *Gender and material culture in historical perspective*. New York: St Martin's Press.
- Drucker, J. 1998. *Figuring the word. Essays on books, writing, and visual poetics*. New York: Granary Books.
- Du Gay, P., Evans, J., Redman, P. (eds.) 2000. *Identity: a reader*. London: Sage.
- Du Plooy, H. 2005. Tussenwêreld: die nalatenskap van kolonialisme in Suid-Afrika. *Die Vrye Afrikaan*.: 24 – 29.
<<http://www.vryeafrikaan.co.za/lees.php?id=156>>
- Du Preez, M. 2005. Changing ideas of Afrikaner/white identity. LitNet: Seminar Room. *LitNet*. 1 – 10.
<[http://www.litnet.co.za/seminarroom/max du preez.asp](http://www.litnet.co.za/seminarroom/max%20du%20preez.asp)>
- Edholm, F. 1992. Beyond the mirror: women's selfportraits. Bonner & Goodman (eds.) 1992: 154 – 172.
- Faber, H. 1976. *Psychology of religion*. London: SCM Press.
- Farkas, S. & Raleigh, H.P. 1980. A review of the use of photo mixed media in the U.S.A. *Leonardo* 13(2): 129 – 131.

- Felski, R. 1995. *The gender of modernity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Fernández-Armesto, F. 2001. *Food. A history*. London: Pan Macmillan.
- Flood, G. 1994. Hinduism. Holm & Bowker (eds.) 1994: 66 – 89.
- Geertz, C. 1983. *Local knowledge. Further essays in interpretive anthropology*. New York: Basic Books.
- Giliomee, H. 2004. *Die Afrikaners. 'n Biografie*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Gledhill, C. 1992. Pleasurable negotiations. Bonner & Goodman (eds.) 1992: 193 – 209.
- Grosz, E.A, Threadgold, T., Kelly, D., Cholodenko, A., Colles, E. (eds.) 1986. *Futur*Fall: Excursions into Post-Modernity*. Sydney: Power Institute of Fine Arts, University of Sydney.
- Grosz, E.A. 1986. Language and the limits of the body: Kristeva and abjection. Grosz *et al* (eds.)1986: 106 – 117.
- Gumbrecht, H. U. 2004. *The produciton of presence*. Stanford CA: Stanford University Press.
- Hall, M. 1994. The secret lives of houses: women and gables in the eighteenth-century Cape. *Social Dynamics* 20(1): 1 – 48.
- Hall, P. 2006. (ed.) *New readings of visual culture in Southern Africa. 21st annual conference of the South African Visual Arts Historians (SAVAH)*. Grahamstown: Rhodes University.
- Harding, S. 1992. The instability of the analytical categories of feminist theory. Crowley & Himmelweit (eds.)1992: 338 – 354.

- Hirsch, M. 1997. *Family frames: photography, narrative, and postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Holm, J. & Bowker, J. 1994. *Rites of passage*. London: Pinter Publishers.
- Howell-Koehler, N. 1980. *Photo art processes*. Worcester: Davis Publications.
- Hurlburt, H.S. 2003. Individual fame and family honor: the tomb of Dogressa Agnese da Mosto Venier. Levy (ed.) 2003: 129 – 144.
- Iverson, M. 1994. What is a photograph. *Art History* 17(3): 450 – 464.
- Irigaray, L. 1993. *Toward a culture of difference*. New York: Routledge.
- King, C. 1992. Making things mean: cultural representation in objects. Bonner & Goodman (eds.) 1992: 15 – 20.
- Knapp, S. 1989. Collective memory and the actual past. *Representations* 26. 1989:123 – 149 (Special issue: Memory and Counter-Memory).
- Krauss, R. 1989. Photography's discursive spaces. Bolton (ed.) 1989: 287 – 302.
- Krieger, M. 1981. *Arts on the level. The fall of the elite object*. Knoxville: University of Tennessee.
- Kristeva, J. 1982. *Powers of horror. An essay on abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University.
- Levy, A. (ed.) 2003. *Widowhood and visual culture in early modern Europe*. Hampshire: Ashgate.
- Levy, A. 2003a. Last rites: Mourning identities (?). Levy (ed.) 2003: 251 – 255.

- Levy, A. 2003b. Framing widows: mourning, gender and portraiture in Early Modern Florence. Levy (ed.) 2003: 211 – 231.
- Light, E. & Lebowitz, B. D. (eds.) 1990. *Alzheimer's disease treatment and family stress. Directions for research.* New York: Hemisphere Publishing Corporation.
- Lorde, A. 1992. Age, race, class and sex: women redefining difference. Crowley & Himmelweit (eds.) 1992: 47 – 54.
- Luttikhuisen, H.M. Putting a face on justice: group portraiture in early Netherlandish painting. Zuidervaart & Luttikhuisen 2000: 233 – 254.
- McKenna, T. 2003. Collecting against forgetting: East of the River: Chicano Art Collectors Anonymous. Meyer (ed.) 2003: 249 – 269.
- McMaster, G. 1998. Museums and galleries as sites for artistic intervention. Cheetham *et al* (eds.)1998: 250 – 261.
- Meyer, R. (ed.). 2003. *Representing the passions. Histories, bodies, visions.* Los Angeles CA: Getty Research Institute.
- Mitchell, W.J.T. 1992. The pictorial turn. *Artforum.* Maart :89 – 94.
- Moi, T. 1985. *Sexual/textual Politics. Feminist literary theory.* London: Routledge.
- Morgan, D. 2004. Spirit and medium. The video art of Bill Viola. Townsend (ed.) 2004: 89 – 109.
- Myerhoff, B. 1982. Rites of passage: process and paradox. Turner (ed.) 1982: 109 – 135.
- Neethling, E. 1938. *Mag ons vergeet?* Kaapstad: Nasionale Pers.

- Nelson, R.S. & Shiff, R. (eds.) 2003. *Critical terms for art history*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Osbourne, P. 2001. Installation, performance, or what? *Oxford Art Journal* 24 (2): 147 – 155.
- Ostriker, A. 1992. A wild surmise: motherhood and poetry. Bonner & Goodman (eds.) 1992: 103 – 107.
- Parker, R. & Pollock, G. (eds.) 1981. *Old mistresses: women, art and ideology*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Parker, R. & Pollock, G. 1981. Painted ladies. Parker & Pollock (eds.) 1981: 114 – 133.
- Parker, R. & Pollock, G. 1987. *Framing feminism. Art and the women's movement 1970 – 1985*. London: Pandora Press.
- Prior, N. 2002. *Museums and modernity. Art galleries and the making of modern culture*. Oxford: Oxford International Publishers.
- Raven, A. 1994. Womanhouse. Broude & Garrard (eds.) 1994: 48 – 64.
- Rosenthal, M. 2003. *Understanding installation art. From Duchamp to Holzer*. Munich: Prestel.
- Rosman, A. & Rubel, P.G. 1981. *The tapestry of culture. An introduction to cultural anthropology*. Glenview: Scott, Foresman.
- Roth, M.S. 1989. Remembering forgetting: Maladies de la Mémoire in Nineteenth-Century France. *Representations* 26: 49 – 68.

- Runia, E. 2007. Burying the dead, creating the past. *History and Theory* 46: 313 – 325.
- Schmahmann, B. 2005. Representing regulation – rendering resistance. Female bodies in the art of Penny Siopis. Arnold & Schmahmann 2005: 196 – 221.
- Schoeman, G. 2006. What remains: Sally Mann, Berni Searle and the photograph as living corpse. Hall (ed.) 2006:156 – 165.
- Semin, D. 1997. Boltanski: from the “Impossible life to the exemplary life”. Garb *et al* (eds.) 1997: 44 – 91.
- Smith, K. 1999. Penny Siopis. *Artthrob*.
<<http://artthrob.co.za/99Sept/artbio.html>>
- Streak, M. 1974. *The Afrikaner as viewed by the English 1795-1854*. Cape Town: C. Struik .
- Townsend, C. (ed.) 2004. *The art of Bill Viola*. London: Thames and Hudson.
- Turner, V. (ed.) 1982. *Celebration. Studies in festivity and ritual*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Turner, V. 1997. *The ritual process. Structure and anti-structure*. New York: Aldine de Gruyter.
- Van der Watt, L. 1995. Between mother and heroine – the iconography of the Voortrekker tapestries. Doepel & Bertoldi (eds.) 1995: 25 – 30.
- Van der Watt, K. 2005. Jan van der Merwe and the patina of time. *De Arte* 72: 30 – 48.
- Van Woudenberg, R. 2000. *Het mysterie van de identiteit. Een analytisch wijsgerige studie*. Nijmegen: SUN.

Walker, A. 1992. In search of our mothers' gardens. Bonner & Goodman (eds.) 1992: 321 – 347.

Warburg, A. 2000. *Gesammelte Schriften*. Nendeln: Kraus.

Wodak, R. & Schulz, M. 1986. *The language of love and guilt. Mother-daughter relationships from a cross-cultural perspective*. Amsterdam: John Benjamins.

Afrikaanse opsomming

Die kunsmedia en herinnering: verlewendinging van die verlede

Hierdie verhandeling staan in noue verband met my ateljeenavorsing waarvan die produk 'n installasie in die Johannes Stegmann-kunsgalery is. Die fokus van my navorsing is breuke in die kontinuïteit van familieherinneringe. As 'n kleinkind met 'n ouma wat aan Alzheimer se siekte gely het, is die preserving van privaatherinneringe vir my noodsaaklik. In postmoderne beskouings word geskiedenis nie as een aaneenlopende tydlyn beskou nie en die verskillende weergawes of verhale waaruit geskiedenis bestaan, word ewe belangrik geag. Mikrogeskiedenis en private verhale word betekenisvol vir die geskiedenis en daarmee saam die preserving van alledaagse dokumente in argiewe. Daardeur word die skynbare grens tussen die private en publieke geskiedenis vervaag.

Vanweë Suid-Afrika se ingewikkelde politieke geskiedenis en Afrikaners se besondere deelname daaraan, is herinnering tans vir Afrikaners kompleks. "Vergeet", sowel as "onthou" is deel van die verhouding met die geskiedenis – die willekeurige vergeet van gebeure in die verlede, sowel as die "oor-onthou" (Ricoeur 2004: 452 – 453). Afrikaners word nie toegelaat om sekere politieke gebeure in die verlede te vergeet nie. Die internalisering van die verlede is 'n poging om die verlede te onderdruk, sodat dit skynbaar slegs in die publieke sfeer van die geskiedenis ervaar kan word. Hierdie onderdrukking kan egter onder die oppervlak van die privaatgeskiedenis opgetel word, en ook in kunswerke in verskillende media wat skynbaar hoofsaaklik op private ervarings fokus.

In die verhandeling word aspekte van die preserving van herinnering, soos vervreemding, anonimiteit, afwesigheid en mortaliteit nader ondersoek soos dit in verskeie kunsmedia (die skilderkuns, die fotografie, gomdrukke, kunstenaarsboeke, afgietsels en die installasiekuns) na vore tree. Die spel tussen lig en donker, ontbloting en versluïering, is metafore waardeur die versteking van geheime en die diskontinuiteite in geskiedenis en herinnering in die private en publieke sferes ondersoek word.

Die struktuur van die verhandeling bestaan uit verskillende lae: lae van geskiedenis, kunsgeskiedenis, privaatgeskiedenis en van verskillende kunsmedia. Die argument van die verhandeling word deur middel van 'n versigtig geselekteerde groep kunswerke gevoer en visueel vergestalt in die onderlinge samespel van nuanses. Elke hoofstuk fokus op 'n spesifieke kunsmedium wat in die *Nagedagtenis*-installasie gebruik is, sowel as vrae rondom aspekte van geskiedenis, kunsgeskiedenis en privaatgeskiedenis.

Sleuteltermes: herinnering, privaatgeskiedenis, familiegeskiedenis, geskilderde portrette, fotografie, afgietsels, gomdrukke, installasiekuns, kunstenaarsboeke

Summary in English

Art media and memory: vivification of the past

This dissertation is closely related to my studio research, the product of which is an installation in the Johannes Stegmann Art Gallery. The focus of my research is the ruptures that occur in the continuity of family memories. Seeing that my grandmother suffered from Alzheimer's disease, the preservation of private memories is extremely important to me. According to postmodern thought, history is not regarded as a single, uninterrupted timeline. Different versions or narratives are equally important in the compilation of history. Micro-histories and private experiences become meaningful to history and so is the preservation of these common documents in archives. Thus the apparent divide between private and public history is blurred.

As a result of South Africa's difficult political history and the particular part played by the Afrikaners, the experience of memory is complicated. "Remembering" and "forgetting" are eminent in the relationship with history – the wilful forgetting of incidents in the past, as well as the "excessive remembering" thereof (Ricoeur 2004: 452 – 453). Afrikaners are not allowed to forget certain past political events. The internalisation of the past is an attempt to suppress it, so that it may only be experienced in the public sphere of history. This suppression can, however, still be observed beneath the surface of private histories, as well as in art works that seem to focus solely on private experiences.

The different art media that are investigated in this research (i.e. painting, photography, gum prints, artists books, wax casts and installation art) address aspects of the preservation of memory that deal with estrangement, anonymity, absence and mortality. The interplay between light and dark, exposure and concealment, are metaphors used to examine the discontinuities in history and memory in the private and public spheres.

The structure of this paper is presented in various layers: layers of history, art history, private history, and art media. A group of art works have been carefully selected to further the argument and visually realise the mutual interplay of nuances. Each chapter focuses on a specific art medium that is used in the *Nagedagtenis* installation, as well as on questions concerning history, art history and private history.

Key words: memory, private history, family history, painted portraits, photography, casts, gum prints, installation art, artists' books

nagedagtenis

Davina de Beer



nagedagtenis

'n Installasie deur Davina de Beer

Lys van illustrasies

Figuur 1. Nagedagtenis-installasie: voorportaal (2006 – 2008) Foto's, skilderye in gemengde media, trousseaukis, objekte, papier, afmetings aanpasbaar

Figuur 2. Detail van Nagedagtenis-installasie: voorportaal

Figuur 3. Detail van Nagedagtenis-installasie: gang (2008)

Figuur 4. Nagedagtenis-installasie: gang (2006 – 2008) Foto's, papier, skilderye in gemengde media, afmetings aanpasbaar

Figuur 5. Toe-ogies (2005) Geërfde houttafel met glasblad, was, olieverf, papier, 103 x 74 x 82cm

Figuur 6. Detail van Toe-ogies (2005)

Figuur 7. Detail van Moeder (2007)

Figuur 8. Nagedagtenis-installasie: binnekamer (2006 – 2008) Tafel, 'n Familiebybel, boeke met leeromslae, papier, ligsensitiewe gomdrukke, gemengde media

Figuur 9. Detail van Verlies (2007)

Figuur 10. Detail van Die Regter Kom (2008)

Figuur 11. Detail van Voorouer (2008)

Figuur 12. Detail van Kitty (2007)

Figuur 13. Detail van Splitsing (2007)

Figuur 14. Detail van Ouer (2008)

Nagedagtenis

Die afwesigheid van die vrou in die optekening van familiegeskiedenis en in die groter wêreldgeskiedenis het my beïnvloed om my eie familiegeskiedenis te ondersoek en hoofsaaklik op die Afrikanervroue in my familie te fokus. My belangstelling in die preserving van herinnering is geprikkel deur die afsterwe van my ouma aan my moederskant. Sy was 'n Alzheimer-lyer, en na haar dood het ek besef hoeveel herinneringe, familieherinneringe, verlore gegaan het deur haar siekte en afsterwe. Die belang van die private sfeer en van private familiegeskiedenis, staan dus sentraal tot die installasie.

Die titel van die installasie dui op die verlede, op geskiedenis, sowel as op die hede, en dit waaraan teruggedink word in die hede. Nagedagtenis is 'n installasie wat as 'n "tussenruimte" funksioneer: dit herinner aan 'n familiehuis, maar is in die publieke ruimte van die kunsgalery opgestel. Die installasieruimte bestaan uit vertrekke wat onderskeidelik 'n voorportaal, 'n gang en 'n binnekamer voorstel. Die lang gang beklemtoon en verleng die proses van die oorgang vanaf die voorportaal of ontvangsarea na die binnekamer, en vergestalt 'n rite de passage. Die ervaring van hierdie drie ruimtes, wat strek van die meer publieke ruimte van die ontvangsarea na die privater ruimte van die gang en die formele ruimte van die binnekamer, versinnebeeld die proses van vorming van lae. Dit skep die indruk dat elke laag nader aan die essensie van die installasie beweeg. Die metafoor van lae kan in die installasie as geheel, maar ook in ander aspekte van die installasie opgetel word. Nagedagtenis bestaan uit skilderye, familiefoto's, beskilderde familiefoto's, boeke wat uit ligsensitiewe gomdrukke saamgestel is, familieobjekte en wasbeelde – media wat lae van herinneringe kan dra. In die gebruik van die oormaat van uiteenlopende kunsmidia om herinnering te ondersoek en te probeer vasvang, word die poreusheid van herinnering na die voorgrond gebring. Die diskontinuiteite, die breuke, in herinnering, belig die bestaan van verskeie weergawes van die verlede in lae wat soms ontmoet of soms mekaar konfronteer, sodat daar nie net een waarheid erken kan word nie.



*Figuur 1. Nagedagtenis-installatie: voorportaal (2006 – 2008)
Foto's, skilderye in gemengde media, trousseaukis, objekte, papier, afmetings aanpasbaar*

Voorportaal

Die uitstalling van familiefoto's – vergange en hedendaags – in die voorportaal van 'n huis dui aan vreemdes, besoekers en vriende die familielyn aan. Familiename, doopname, wat deur generasies herhaal word, dui ook die familielyn aan, maar skep daarmee saam 'n gevoel van "behoort" by die naamdraers. Die ou familiefoto's poog om 'n gerustheid te skep, al is die voorsate al lankal reeds oorlede, al het niemand lewend hulle geken nie. Die lig op die gesigte in die foto's werp 'n lig op die verlede. Die familiehuis is 'n plek waar familiefoto's as plek-spesifieke objekte dien. Dit is hulle terrein en op 'n manier dra hulle gesag en mag in die intieme ruimte van die huis. Die familiefoto's en familieportrette skep lae – lae van generasies, lae "agter" die beelde. Maar selfs die lig van die kamera kan nie die donker hoekies in die familie aan ondersoek blootstel nie.

Die familiefoto's en familieportrette vul mekaar aan, maar stoot mekaar ook gelykertyd af: elkeen dring aan op hul eie geldigheid ten opsigte van die privaatgeskiedenis. Die portrette van familielede wat in die voorportaal van die installasie hang is op so 'n wyse geskilder dat die spesifieke persone nie maklik herkenbaar is nie. Die voorkoms van die persone in die portrette word versluier, onder andere met lopende verf wat van die beelde afdrup. Die lopende verf is soos herinneringe wat verdwyn, wat slegs distorsies van herinneringe agterlaat. Foto's vervaag, kleur verdof, en nuwe tegnologieë laat dinge maklik ouderwets lyk, en later, vreemd. Daarin lê die ou familiefoto se anonimiteit: dit word anoniem in die deursigtige spookagtigheid, in hul objektifiseerdheid en vreemdheid. Die afgestorwe familielede se bestaan word so deursigtig soos die spookbeelde op die foto's en skilderye – dit is asof hulle nooit werklik bestaan het nie. Die visuele bloedlyn faal; die anonimiteit fnuik die gevoel van "behoort" wat die ou familiefoto's veronderstel is om te skep. Alhoewel daar rekords (foto's en dokumente) van hierdie afgestorwe familielede is, word hulle nie werklik onthou nie. Dit is asof daar 'n sluier oor hulle gesigte getrek word – hulle is daar, maar hulle identiteite kan nie vasgevang word nie. Dit is té ver verwyderd, té vreemd; hulle word anoniem binne hulle eie familie. Hulle bestaan word nie in realiteit erken nie. Sontag¹ verwys na foto's as papierskimme, wat aandui dat dit nie konkreet is nie. Dit bied 'n stukkie van die verlede wat nooit besit kan word nie.



Figuur 2. Detail van Nagedagtenis-installasie: voorportaal

Skilderye van die troufoto van my oom Jan en tannie Ina Scheepers word deur die installasie herhaal wat op die verskillende weergawes van privaatgeskiedenis dui, maar soos die toeskouer van die voorportaal in die gang afbeweeg, verander haar trourok van groen en wit na aggressiewe rooi.

Teenoor die tweedimensionaliteit van die foto's en skilderye, bied geërfde objekte 'n meer tasbare bewys van oorlede familieleden se bestaan in die verlede. Dit dra die sigbare merke van gebruik, maar is ook bedek met die lae van onsigbare vingerafdrukke van familieleden en van tyd. Die diskontinuiteite wat uit die foto's en skilderye in die voorportaal gelees kan word, word versterk in die trousseaukis wat oopstaan in die voorportaal. Die toevou van die objekte in papier maak dit minder konkreet; dit raak weg onder gevrommelde papier. Die oop trousseaukis bied 'n leidraad tot die benadering van die installasie – net soos wat daar in die kis rondgekrap kan word, kan daar in die ander dele van die installasie “gekrap” of “gedelf” word om geheime te ontbloot.

Gang

Die gang in Nagedagtenis is 'n tussenruimte binne-in 'n tussenruimte. Dit lei die toeskouer van die ontvangsarea na die binnekamer, die fokus van die installasie. Die uitstalling van familieportrette en –foto's gaan in die gang voort, en bevraagteken tegelykertyd die “waarheid” van die familiegeskiedenis wat daardeur voorgestel word, sowel as die privaatheid van die ruimte. Die installasie van 'n ruimte wat aan 'n private ruimte in die publieke ruimte van die kunsgalery herinner, konfronteer die skeiding tussen privaatgeskiedenis en publieke geskiedenis. Is die een werklik so afgesonderd van die ander? Alhoewel dit my familiefoto's en –portrette is wat uitgestal word, my privaatgeskiedenis, skemer daar tog agter die sluier van privaatheid die konflik van die publieke geskiedenis deur. Die Afrikaner in Suid-Afrika het 'n geskiedenis gevul met trauma en aanpassing, van kolonialisme, Boere-oorloë, apartheid, die 1994 verkiesing en die Waarheid- en versoeningskommissie, wat die interne werkinge van die familie op subtiel, sowel as minder subtiel, wyses kan beïnvloed.



Figuur 3. Detail van Nagedagtenis-installasie: gang (2008)

Die verskillende huweliksportrette bring die metafoor van die “sluier” na vore – 'n element wat deur die installasie herhaal word.



Figuur 4. Nagedagtenis-installatie: gang (2006 – 2008) Foto's, skilderye in gemengde media, afmetings aanpasbaar

Subtiele geweld kan onderliggend aan die foto's en skilderye in die gang waargeneem word – 'n raam kap 'n paar mans se koppe af; 'n familiefoto dring in die ruimte van 'n skildery in; 'n afbeelding van 'n man word wreed uit die rand van 'n skildery afgesny. Die familieportrette en -foto's dring aan op die vrou se betekenis in die familiegeskiedenis, op die belangrikheid van die privaatgeskiedenis wat gewoonlik met die vrou geassosieer word, en dat die privaatgeskiedenis en publieke geskiedenis nie volkome geskei kan word nie.



*Figuur 5. Toe-ogies (2005) Geërfde houttafel met glasblad, was, olieverf, papier, 103 x 74 x 82cm
Die wasarms is op so 'n wyse uitgestal dat die toeskouer reg in die afgekapte elmboë wat op die kop van die tafel geplaas is, vaskyk. Die wasarms is direkte afgietsels van my gesin en in die was is die woorde van my pa se tafelgebed ingegiet.*

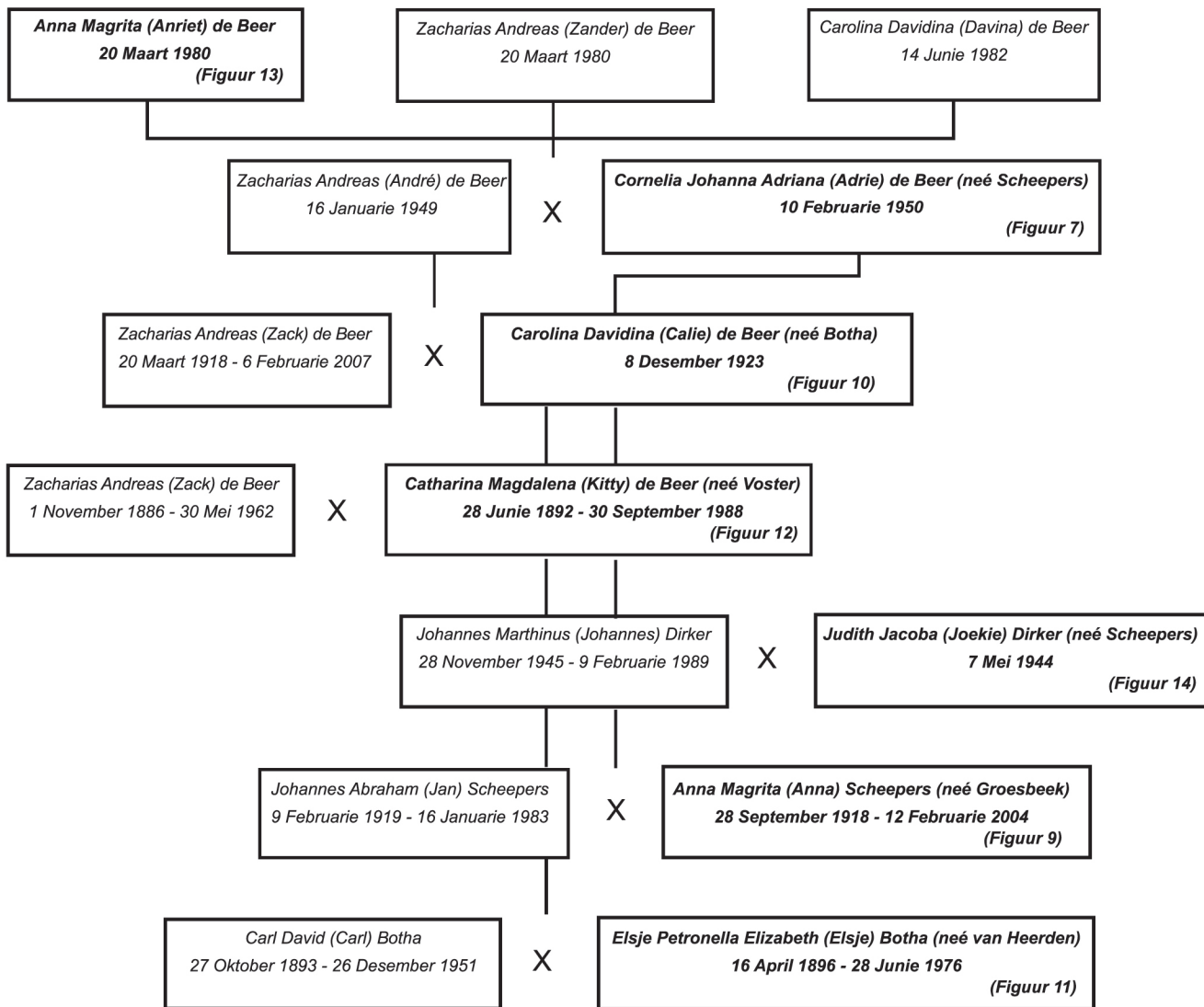
Hierdie onderliggende geweld wat opgetel kan word in die familiefoto's, is verder in die installasie Toe-ogies (Figuur) ondersoek. Voorarms en hande wat in was gegiet is, is bo-op 'n geërfde tafel aan my moederskant met 'n glasblad geplaas. Hierdie installasie word van die toeskouers geskei deur 'n glaspaneel waardeur daar gekyk kan word na waar hierdie installasie geplaas is – asof in 'n ander, private vertrek. Die wasarms wat by die elmboë afgekap is en die perskleurige olievernaf wat bo-oor die was geveerf is, dui op onderliggende struwelinge in die interne werkinge van die gesin, maar ook op die publieke geskiedenis wat deursypel na die privaatgeskiedenis. Verder is die wasarms op so 'n wyse geplaas dat die toeskouer reg in die afgekapte elmboë wat op die tafelkop is, vaskyk. 'n Lig skyn op die tafel wat 'n skaduwee op die vloer gooi wat aan 'n embleem soos 'n gedeelte van 'n familiewapen herinner Rondom die tafel is dit donker; die oopte rondom die tafel met washande staan in kontras met die atmosfeer van engtevrees wat deur die lang gang met die familiefoto's en –portrette geskep is.



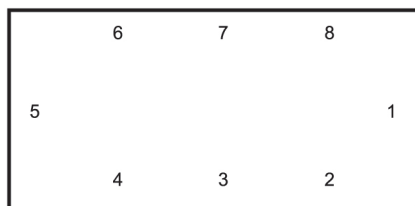
Figuur 6. Detail van Toe-ogies (2005)

Saam met die fyn detail van plooiptjies in die vel kan die bloederigheid van die perskleurige olievernaf raakgesien word, wat op onderliggende geweld dui.

Vereenvoudigde stamboom van Davina de Beer



Uitleg van boeke op tafel in die binnekamer



1. Moeder (Figuur 7)
2. Die Regter Kom (Figuur 10)
3. Familiebybel
4. Voorouer (Figuur 11)
5. Ouer (Figuur 14)
6. Kitty (Figuur 12)
7. Splitsing (Figuur 13)
8. Verlies (Figuur 9)

Binnekamer

Aan die onderpunt van die gang is 'n ruimte wat gelykertyd herinner aan die manlike ruimte van 'n raadsaal én die binnekamer van 'n familiehuis. Op 'n lang, reghoekige tafel is agt boeke geplaas, waarvan een my Familiebybel aan my vaderskant is. Die ander sewe boeke is uit ligsensitiewe gomdrukke saamgestel en fokus op aspekte van sewe van my vroulike familielede se lewens, wat die private familielewe in kontras met die skynbare publieke manlike raadsaal bring. Al die boeke het dieselfde tipe leeromslae wat dit verhoed om enigiets persoonliks uit die omslae weg te gee – hierdie eensoortige omslag word verbreek deur die inhoud van die boeke, wat elk in 'n ander kleur gedruk is.

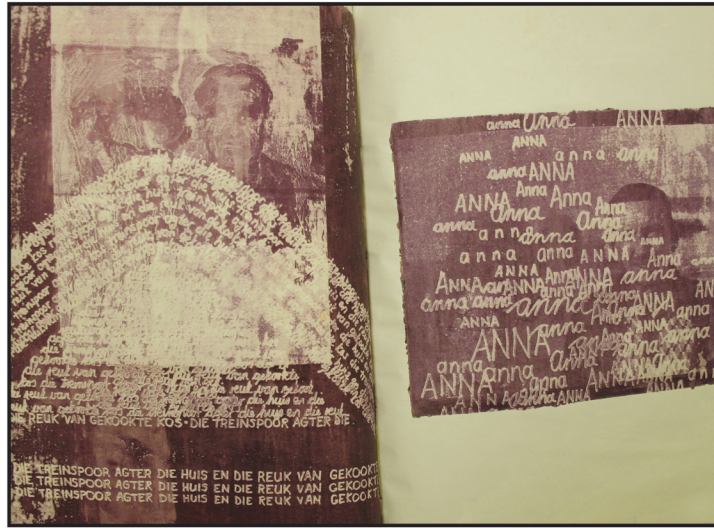


Figuur 7. Detail van Moeder (2007)

Die boek op die kop van die tafel, getiteld Moeder (groen)(Fig.), is die boek wat al die ander boeke met mekaar op 'n indirekte wyse verbind. Moeder is die boek wat al die ander boeke op 'n indirekte wyse met mekaar verbind. Dit is 'n dik boek wat aan die grootte van 'n Bybel herinner, en sinspeel op die konflik tussen my ma, haar oorlede ma en haar skoonma.

Figuur 8. Nagedagtenis-installasie: binnekamer (2006 – 2008)
Tafel, 'n Familiebybel, boeke met leeromslae, papier, ligsensitiwe gomdrukke, gemengde media





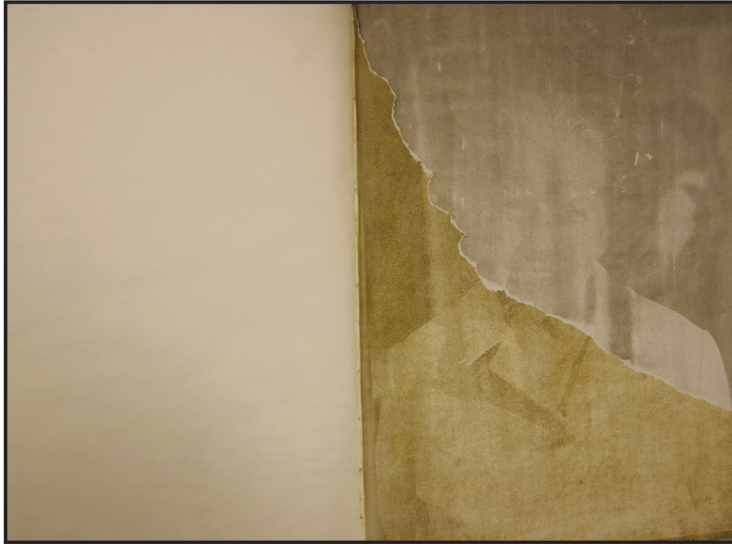
Figuur 9. Detail van Verlies (2007)

Aan die regterkant van Moeder is die boek getiteld Verlies (pers) wat op die verdwyning van herinneringe en identiteit fokus deur die gevolge van Alzheimer se siekte vir die Iyer en die familieledede te ondersoek, deur na my ouma aan moederskant se ervaring met die siekte te kyk.



Figuur 10. Detail van Die Regter Kom (2008)

Aan die linkerkant van Moeder is Die Regter Kom (blou), wat die belang van godsdienste vir my ouma aan vaderskant, na die gesprekke rondom die tafel bring. In haar e-posse wat sy elke naweek aan familieledede stuur, noem sy die kerk en ander religieuse gebeure of aktiwiteite, wat versterk word deur bladsye uit die Bybel wat in die boek ingebind is. Aan die linkerkant van hierdie boek is die Familiebybel aan my vaderskant uitgestal, wat die religieuse familieverband tussen die vroue en die religieuse fokus in Die Regter Kom beklemtoon.



Figuur 11. Detail van Voorouer (2008)

Aan die anderkant van die Familiebybel is Voorouer (sepia), wat saamgestel is uit 'n herhalende foto van my oumagrootjie Elsje, waaruit die anonimiteit van oorlede familieleden vir lewende familieleden gelees kan word.



Figuur 12. Detail van Kitty (2007)

Oorkant Voorouer (Figuur 11) is Kitty (pienk), wat die wedervaringe van my oumagrootjie Kitty tydens die Anglo-Boereoorlog vertel, en so die invloed van die publieke geskiedenis op die private geskiedenis op 'n direkte wyse toon.

Die verskillende kunsmedia wat in hierdie installasie ondersoek word, stel verskillende lae bloot wat mekaar soms versluier en soms ontbloot. Die versluiering wat in die skilderye gevind kan word, kan vergelyk word met die portrette van Gerhard Richter, maar waar sy portrette soos Oom Rudi (1965) as vervaagde of versluierde skilderye van foto's ervaar kan word, is die skilderagtige familieportrette in Nagedagtenis visueel verder van foto-afbeeldings verwyderd. Die familieportrette van Karin Preller fokus op die versluiering wat agter die foto plaasvind, dit wat nie op die foto self vasgevang word nie, wat in Nagedagtenis deur die verskillende weergawes van dieselfde beeld in die portrette na vore gebring word. Die wasarms in Toe-ogies herinner aan die papier-maché arm van Tatana Kellner se ma se arm in B-11226: 50 jaar van stilte (1992), waar dit soos 'n protese in 'n boek wat oor haar ma se lewe in 'n konsentrasiekamp tydens die Tweede Wêreldoorlog handel, ingebed is. Hierdie boek kan ook met die boeke in die binnekamer vergelyk word, waar 'n gedeelte van 'n private lewe in woord en beeld uitgebeeld word, om so die belang daarvan te erken. Die argeologiese en geologiese lae van tyd en verskillende generasies kan in die installasie ondersoek word, soos die roeslae wat Jan van der Merwe se installasies bedek en die verskillende objekte wat Penny Siopis in lae opmekaar gepak en geplak het in haar installasie Sympathetic Magic. Daar is ook 'n gelaagdheid in Nagedagtenis in die foto's waarop daar geskilder is, sowel as op die skilderye waar daar bo-op die raam of glas geskilder is en in die wyse van uitstalling, waar foto's en skilderye bo-oor mekaar geplaas is. Die gelaagdheid word voortgesit in die boeke, waar lae van beelde bo-oor mekaar gedruk is, of lae van gom wat van die bladsye afdrup om die laag onder dit bloot te stel. In die boeke word sommige familiefoto's en –portrette wat in die voorportaal en gang uitgestal is, in die gomdrukke herhaal. Die spel tussen lig en donker, tussen dit wat versluier of blootgestel word, bring die rykheid van die lae van privaatgeskiedenis na vore.



Figuur 13. Detail van Splitsing (2007)

Die boek tussen Kitty en Verlies, is Splitsing (groen en pers), wat die dualiteite in my suster se lewe aan die publieke galeryruimte blootstel. Die boek is in twee kleure gedruk – groen, wat dit met Moeder koppel, sowel as pers, wat die verband tussen Splitsing en Verlies trek, aangesien my suster haar name by my ouma aan moederskant, geërf het. Die lang leerband wat om Splitsing gedraai is bemoelijk toegang.



Figuur 14. Detail van Ouer (2008)

Die boek wat op die ander kop van die tafel, oorkant Moeder geplaas is, is Ouer (oranje), wat die afwesigheid van 'n manlike figuur in my tannie Joekie se lewe as weduwee, as metafoor gebruik vir die afwesigheid wat in die installasie as geheel gevind kan word.

Groot dank aan:

*Jan Scheepers en Samuel Moremi vir die bou van die installasie
Isabelle Grobler vir ontwerp van die katalogus en uitnodiging*

Janine Allen en prof. E.S. Human vir hulle studieleiding

Mnr. A. Kujers en die galerypersoneel van die Johannes Stegmann-kunsgalery

*Hierdie installasie is tot gedeeltelike vervulling van die MA (Beeldende Kunste)-graad
aan die Departement van Beeldende Kunste, Universiteit van die Vrystaat.*

2008