

geliefde Grote". Jan-en-Jorie wat Katinka Heyns so voortreflik gedokumenteer het, was dekades lank in Groenpunt en later in Onrust die middelpunt van alle denkbare en ondenkbare gesprekke oor elke moontlike onderwerp.

Dus: sonder die voordeel van gegewens uit 'n jare lange besonke geskiedenis wat meestal 'n biograaf behoed teen oordeelsfoute, uit verwickelde verhoudings, uit heftige verskille, uit soms pynlike of onbekende situasies (Jan se verhouding met Ingrid Jonker; Jorie se rol in die vorming van die Jan-en-Jorie romantiek, die terugstuur, nie terugnéem nie, van Jan se laaste manuskrip deur die uitgewer) moes Kannemeyer in hierdie biografie vir die doel van sy "verhaal" keuses en konstruksies maak.

En dis presies hier waar die manier waarop Kannemeyer 'n biografie "vertel" die deurslag gee. Daar is biografieë waarin die leser ter wille van historiese korrektheid genoeë moet neem met stukke redelik droë geskiedskrywing – die nie so lank gelede verskene biografie van Gerrit Achterberg in Nederlands is 'n goeie voorbeeld van geskiedskrywing wat nie oral as verhaal so vlot lees nie. Oor Kannemeyer se vertelhouing teenoor sy stof kan die leser hom maar op sy woord neem as hy onder aan die titel, Jan Rabie reeds byvoeg: Prosa-pionier en Politieke Wegwyser. Dis die vertelhouing, dis die oordeel, selfs bewondering, wat sy keuses bepaal, wat bepaal watter aandag hy aan standpunte verleen; kortom, dit bepaal hoe hy Rabie se storie vertel.

Kannemeyer skeep aandag aan historiese feitelikheid nie af nie en selde is daar oordrewe aandag aan gegewens wat nie die storie van Jan Rabie vooruit help of beter belig nie. (Behalwe die publikasie van die foto van Ingrid Jonker in haar kis wat die aandag momenteel laat stol).

Die belangrikste is egter: John Kannemeyer se biografieë lees soos verhale, in

hierdie geval 'n verwickelde, eietydse verhaal, en dan ook boonop met die oortuigingskrag van uitstekend geskrewe verhale.

Abraham H. de Vries
Kaapstad

Willem Boshoff.

Ivan Vladislavić (Taxi-reeks 011).
David Krut Publishing. 2005. 127 pp.
ISBN 0-95848-601-8).

In sy *Dictionary of Perplexing English* beweer Willem Boshoff – of sal 'n mens in navolging van die kunstenaar self sê, Millew Ffohsob – dat daar "nonsens" en "bonsens" is afgelei van die Franse non sense en bon sense. Sonder opleiding in die skryfkuns, sê hy, kan daar met die beste wil in die wêreld slegs "nonsens" wees (4).

Wat sê mens hiervan in die lig van 'n kunstenaar wat sonder opleiding in die skryfkuns binne die omvang van sy visuele produksie SKRYF en volhard met sy liefdesverhouding met taal en woorde? Ivan Vladislavić is ook 'n skrywer, bekroond, en in *Taxiboek nommer 011* in die reeks van titels wat deur die Franse Instituut van Suid-Afrika en Pro Helvetia, die Kunsteraad van Switserland, geïnisieer is en deur David Krut gepubliseer is, skryf hy uitgebreid oor Boshoff se visuele interpretasies van te weet en nie te weet nie, van sin en onsin. Die boek verskaf 'n omvattende oorsig van die kunstenaar se volledige oeuvre tot op datum, insluitende sy belangrike en ander geselekteerde uitstallings.

Vladislavić neem die leser op sowel 'n biografiese reis deur die lewe van Boshoff as op 'n interpretatiewe tog in terme van die ontwikkeling van sy loopbaan as kunstenaar. Gebore in 1951 in Vereeniging, Suid-

Afrika, het Boshoff die grootste gedeelte van die lewe in Johannesburg en omliggende areas deurgebring. Hy het daar gebly, gestudeer en gewerk, veral by die Kuns-skool van die Technikon Witwatersrand (later: die Universiteit van Johannesburg) totdat hy 'n voltydse kunstenaar in 1996 geword het.

In *Taxi 011* word Boshoff die nonsens/bonsens kunstenaar ontmasker as 'n natuur-historikus, 'n onderwyser, 'n aktivis, 'n visionaris en 'n filoloog. Vladislavić bespreek elke reeks werke en fase van Boshoff se artistieke uitsette binne die konteks van die lokale en internasionale sosio-politiese milieu wat gebeurtenisse en bewegings soos Dadaïsme, Sewentiger-digkuns en ontluikende Konseptualisme in Suid-Afrika insluit. Hy beskryf Boshoff se artistieke loopbaan wat min of meer in die middel-Sewentigerjare begin het toe hy, benewens sy belangstelling in taal en skryf, ook gefassineer was deur die simboliese potensiaal van hout en vorm. Sedert daardie tyd het Boshoff taal in eksentriek woordeboeke, kriptiese skryfwerk en visuele digkuns in rekenaar-gegenererde kuns, groot installasies, beeldhou, gevonde materiale, gemengde media, skilder- en grafiese kuns ondersoek – werke wat hy dwarsoor die wêreld, in lande soos in Kuba, Spanje, Kopenhagen, Duitsland, Engeland, België, die Verenigde State, Sao Paulo en oral in Suid-Afrika uitgestal het. Hy was byvoorbeeld deel van die Venesiese Biënnale in 2001, die Havana Biënnale in 2000, en het verskeie toekennings met sy werk verower.

Dit wil tog lyk asof Boshoff ook 'n skrywer is, al is dit 'n skrywer wat vir meer as drie dekades lank al die snaaksighede van taal in visuele en konseptuele konteks ondersoek. Bonsens, nonsens? Dit is heelwaarskynlik 'n kwessie van beide – bonsens en nonsens – aangesien hierdie *magiciens de la mot (et de la terre)* gedurig soek na hierdie

sublimiteit van betekenis in taal te skep en versteur. As 'n geraffineerde en bekwame grofsmid-wetenskaplike van die woord filter en distilleer hy betekenis deur middel van tegniese-vaardige werke. Soos Vladislavić (26) opmerk: “Boshoff makes much of the idea of ‘disqualifying the text’ ... Boshoff is talking about texts he himself has created, has authorized. ... This ‘disqualification’ is thus part of a general lobbying on behalf of the image in the face of the word”. Sy kuns suggereer dat 'n mens elke objek van denke kan betwyfel, maar nooit die handeling van denke self nie. Sy diskoers gaan oor wete, onderrig en oorweging, maar nooit oor bewyslewing nie. Sy paradoks is gesitueer in kuns se sensitiwiteit ten opsigte van wat buite die grense van die kunswerk lê, terwyl kuns se tradisionele estetiese kodes terselfdertyd genegeer word.

Vladislavić toon aan hoedat Boshoff hoofsaaklik deur middel van taal aan kuns die fundamentele taak verleen van te getuig oor die onuitspeekbare abstraksie, dit wat nie bepaal kan word nie. Alreeds in vroeë werke soos *Sandkoevert* (1979) skryf hy fisies in sand en gebruik soortgelyke materiale soos as en stof om tydelikheid en mortaliteit (64) uit te beeld. In *Sandkoevert* is daar geen spasies tussen die woorde nie en hulle hardloop aanmekaar om uiteindelik te verval in onuitspreekbare ‘nonsens’. Hierdie tegniek is herhaal in *KykAfrikaans* van die tagtigerjare, volgens Vladislavić (4) een van die mees uitsonderlike boeke wat ooit in Suid-Afrika gepubliseer is. Met sy getikte kwashale (26) ondermyn Boshoff, hy keer om en skep vreemde absurditeite, -ismes en -ologieë met “agterstoepgemak” (54). Hy speel die gek, daag die drama van ernstige kuns uit en skep vir die blindes terwyl hy die histories ingeligtes en opgeleides kortwiek deur bestaande en aanvaarde waardes en norme te bevraagteken. Tog

dikteer hy nie betekenis nie. Hy hou hom “blind” deur te beweer: “Ek het ’n kop vol onsekerheid. Ek weet nie waar ek is met enige iets nie” (my vertaling).

Sedert die Renaissance het kunsteorieë ontwikkel na ’n entoesiasme vir kuns-as-kuns eerder as vir die funksie daarvan. Die idee het gevestig geraak dat kuns ’n intellektuele onderwerp is vir verfynde gesprekvoering, verder versterk deur die opkoms van die belangstelling in die natuurwetenskappe gedurende die sewentiende eeu wat in wetenskaplike illustrasie en naturalisme gemanifesteer het. In Postmodernisme is die “plesier van die teks”, volgens Roland Barthes onder andere, sigbaar in visuele tekste in merke, materiale en beelde; maar vir enige kuns om betekenisvol te word, moet dit verstaanbaar en “leesbaar” wees en die struktuur van die teken moet ontsyfer en gevolg kan word om die dooie gewig van doxa te ontvlug. Boshoff se kuns verwys na wetenskap, illustrasie en naturalisme en artikuleer die plesier van die teks in sy spel met woorde en hul intieme betekenis. Vladislavić toon aan dat sy werk konstellaties van “beide/ en”, van doxa, assosiasie en spel word. Op die oog af emosieloos en serebraal, straal sy kuns ’n gevoel van ekstreme subjektiwiteit en individualiteit uit en konseptuele leidrade verkry dringendheid. Alhoewel Boshoff gretig is om woorde en terme te verduidelik, vier hy die ineenstorting van taal en die tirannie van dialoog soos in *Nonplussed*, ’n uitstalling van werk by Goodman Gallery in Johannesburg in 2004.

Een van Boshoff se mees genotvolle speletjies is die disintegrasie van die grense tussen betekenis en oortolligheid, bonsens en nonsens. Vladislavić argumenteer dat Boshoff sonder ophou dekonstrueer en homself wy aan deurlopende intertekstualisering en die ondersoek na gebeure, ondervindings en betekenis, sowel as na be-

tekenisloosheid. Sodanige aktiwiteit is al duidelik in werke soos *Stokkiesdraai* en *Vroetelmat* van 1980, teenoor die heelwat latere [B]reachings waarvan die sentrale beelde ontwikkel is uit die aktiwiteite van die 1996 Waarheids- en versoeningskommissie. Hierdie werk lewer kommentaar op praktyke van voorspelling en is gemik op die konsep van herwinning, soos van verlore woorde en familiebande. Op soortgelyke wyse handel *Secret Letters en Prison Hacks* (2003) met tronkdae in Suid-Afrika. Vladislavić interpreteer hierdie werke as sowel pogings om uit te daag en te versteur as om te versoen en te herstel. “By loosening the ties between a word and its meaning, it sets a chain of mistrust in motion. ... It is this infectious, equivocal energy that makes the pun appealing to serious game-players like Duchamp or Perec” (72).

Tog, argumenteer Vladislavić, was sulke verwysings na polities gekleurde gebeurtenisse vir Boshoff nog nooit politieke ondernemings per se nie; hy was nooit deel van die weerstandsbewegings in kuns nie en het nooit protes-kuns as genre geproduseer nie. Volgens Vladislavić (44) was Boshoff nog altyd “a stubborn, evasive conceptualist at a time when a declamatory resistance art was becoming an orthodoxy” in die land. Sy protes is van ’n ander aard – die soort wat onkunde, elitisme en grootheidswaan kritiseer.

Willem Boshoff (Taxi 011), befonds deur die Nasionale Kunsteraad van Suid-Afrika, die Koninklike Nederlandse Ambassade, die Kuns & Kultuur Trust, David Krut Arts Resource, die Franse Instituut van Suid-Afrika en die Franse Ambassade is ’n moet vir kunsstudente en opvoeders, vir versamelaars en kunsliefhebbers.

Elfriede Dreyer

Universiteit van Pretoria, Pretoria