Verkennende verbeeldingswêrelde: die ontsluiting van die Willem Boshoff Argief[1]

Josef van Wyk, Suzanne de Villiers-Human en Dirk van den Berg

Josef van Wyk, Suzanne De Villiers-Human en Dirk van den Berg,
Departement Kunsgeskiedenis en Beeldstudie, Universiteit van die Vrystaat

Opsomming

Hierdie artikel stel die eerste kontekstuele verkenning en ontginning van die Willem Boshoff Argief daar. Deur middel van 'n vergelykende studie ontsluit ons die verbeeldingryke, konseptuele en unieke aard van hierdie argief en poog ons vervolgens om die betekenis wat daarin opgesluit is, te verwoord. Ter oriëntasie van hierdie ontsluitingsproses tref ons vergelykings met soortgelyke argivale en kunstenaarsversamelings, soos etlike *Wunderkammern*, Aby Warburg se *Mnemosyne Atlas* (1924–1929), Walter Benjamin se *Passagenwerk* (1927–1940) en *Der Ursprung des Deutschen Trauerspiels* (1925), asook die digitale argief en *Murderme*-kunsversameling van Damien Hirst (1965–). Die idiosinkratiese begrippe wat die skeppers van hierdie verskillende verbeeldingswêrelde gebruik om die sin en samehang van hulle versamelings te verklaar, word voorts met die Druïde-persona van Boshoff vergelyk ten einde lig te werp op die performatiewe manier waarop hierdie verbeeldingswêrelde kennis genereer en werklikhede herbeskryf.

Trefwoorde: Aby Warburg; argivale versamelings; Damien Hirst; verbeelding; Walter Benjamin; Willem Boshoff; Willem Boshoff Argief; *Wunderkammern*

Abstract

Exploratory, fictitious worlds: the unlocking of the Willem Boshoff Archive

The South African artist Willem Boshoff recently donated his digital archive, which serves as the source as well as the documentation of his artworks, to the University of the Free State in order to make it more accessible to researchers. Thus far (in the current interpretations of his artworks) the historical and philosophical complexity of Boshoff's thought world, which is connected to his artworks and is becoming accessible through his archive, has not been interpreted. In the national and international research domain parts of the Willem Boshoff Archive have been explored, but the Archive has not been contextualized generally within

archival discourses. The Archive has also not been interpreted as a meaningful cultural technique and has not been compared with other visually based intellectual projects. Therefore this article serves as the first contextual exploration of the Willem Boshoff Archive. Through this article we also suggest further research possibilities.

Comparable archival projects include the work of various contemporary artists who have also been influenced by "archive fever" (Derrida 1995) and the "archival impulse" (Foster 2004) as well as various cultural thinkers of the 20th century, e.g. Gerhard Richter's (1932–) *Atlas* (1962–), Hanne Darboven's (1941–2009) *Kulturgeschichte (1880–1983)* (1980–1983), Horst Haack's (1940–) *Chronographie Terrestre* (1981–), Ydessa Hendeles's (1948–) *Partners – The Teddy Bear Project* (2004), David Goldblatt's (1930–) *Intersections* (2005) and other exhibitions, Pippa Skotnes (1957–) and her leading role at the Centre for Curating the Archive,Michaelis School of Fine Art, University of Cape Town, Katie Paterson's (1981–) *Framtidsbiblioteket* or *Future library* (2014–2114), Ernst Haeckel's (1834–1919) *Kunstformen der Natur* (1904), Karl Blossfeldt's (1865–1932) *Urformen der Natur* (1929), Aby Warburg's (1866–1929) *Mnemosyne Atlas* (1924–1929) and Walter Benjamin's (1892–1940) archive and writings, e.g. *Das Passsagenwerk* (1927–1940).

Willem Boshoff's archive is a unique example of experimental and conceptual archiving and imaginative, digital curating which involves a disciplined, thorough, systematic approach, but which is at the same time alternative, creative, open, playful, informative, performative, artistic and sensory. In the current academic environment digital archives and imaging records accompanied by texts are considered recognised forms of scientific practice and inquiry of which museums, academies, laboratories, observatories, test centres and publication networks are examples. In this article we refer to Paul Ricoeur's insightful views on fiction and imagination, especially as expressed in his article "The function of fiction in shaping reality" (1979). We refer to the thoughts expressed there in order to unleash the creative and conceptual nature of the archive. This leads to the comparison of the archive with specific archival collections like *Wunderkammern* as an early modern phenomenon, as well as with later intellectual projects like those of the German cultural thinkers Aby Warburg (*Mnemosyne Atlas*, 1924–1929) and Walter Benjamin (*Das Passagenwerk*, 1927–1940, *Der Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, 1925) and the British artist Damien Hirst (1965–) in order to illuminate the distinctive nature and meaning of the Willem Boshoff Archive.

Through these comparisons we argue that these intellectual projects not only offer new descriptions of reality, but also reveal new insights and dimensions of knowledge. We argue that the collections of Willem Boshoff, as in the case of these figures, originate in the spirit of the critical reconsideration and questioning of thresholds, transitions, turning points and cultural-historical crises. By comparing the diverse imaginary worlds created by each of these remarkable figures we highlight facets of Boshoff's individual enterprise in comparison to theirs.

We argue that the ways in which Boshoff and other creators of fictitious worlds highlight specific idiosyncratic concepts to explain the meaning and structure of their distinctive collections are comparable. With the Willem Boshoff Archive it is the persona of the Druid, created by Boshoff as a figure of artistry, around which Boshoff's conceptualisations of *cathexis, catharsis, chiasm* and *chance* revolve. In comparison with Walter Benjamin it is primarily his concepts of the *ruin* or the *relic* and *allegory*, and with Aby Warburg it is his

innovative concepts of pathos formulae and Mnemosyne *(Nachleben der Antike* in the collective memory) which summarise the rationale of each of their projects. The performative ways in which each of these imaginative worlds generate new concepts and knowledge are investigated comparatively.

In the article we first provide a brief overview of the Willem Boshoff Archive. The archive's fictional, imaginative and creative nature and its capacity to create interrelated imaginative worlds make it historically comparable with early modern *Wunderkammern*. This comparison highlights specific dimensions of Boshoff's archival fictitious world. We refer to the more recent analysis of fundamental archival concepts by Jacques Derrida (1995), Wolfgang Ernst (Parrika 2013) and Ernst van Alphen (2014a), which contribute, to our argument that a *Wunderkammer* mentality is relevant to contemporary society. The concepts of *fiction* and *imagination* aid us with a comparative study of Boshoff, Warburg, Benjamin and Hirst when we discuss and compare each of these creators' fictions and imaginary worlds.

Boshoff's archive provides a fictitious world that consists of various elements from diverse fields of knowledge; it includes: digital photographs of plants taxonomically ordered, various music recordings, dictionaries that he has written and photographs of his artworks. Reality is redescribed and a new dimension of reality is revealed by the intertwining of these elements through the fiction of the Druid and the continuous hard work and determination of the artist.

This fictitious world can be interpreted und understood in terms of the "submedial space" of archives to which Boris Groys refers. According to Groys (2012:10), paper, films and computers are usually seen as the carriers of data and media in the archive, but they are also technical equipment forming part of the archive. "Behind" the carriers of data and media lie diverse production processes, electrical networks and economic processes. But what lies "behind" these networks and processes? The answers become vague among the various options: nature, history, reason, desire, a series of events, serendipity, subjects and dust. This is the obscure "submedial space" to which Groys refers where hierarchies of sign systems sink into dark, cloudy spaces. This "submedial space" is the *das Andere* of the archive. It is probably behind these material carriers of media and data, networks and processes and in the dark, cloudy spaces of the archive that fictions, fictitious worlds and the conceptual nature of Boshoff's archive exist. This is where the researcher finds the Druid tending to the fictitious world of Boshoff's mind.

Keywords: Aby Warburg; archival collections; Damien Hirst; imagination; Walter Benjamin; Willem Boshoff; Willem Boshoff Archive; *Wunderkammern*

1. Inleiding

Ten einde dit vir navorsers meer toeganklik te maak, het Willem Boshoff onlangs sy digitale argief, wat enersyds een van die hoofbronne vir sy kunswerke is en andersyds as dokumentasie daarvan geld, aan die Universiteit van die Vrystaat geskenk.[2] Die interpretasie van die historiese en filosofiese rykheid van die verbeeldings- en gedagtewêreld waarmee sy kunswerke in verband staan en deur die argief toeganklik word, was tot dusver meestal genegeer in die uitleg van sy kunswerke. Hoewel dele van die Willem Boshoff Argief alreeds binne die nasionale en internasionale navorsingdomein gevestig is, is dit nog nie argivaal

gekontekstualiseer nie. Dit is ook nog nie as ’n betekenisvolle kultuurtegniek (wat prosesse van bevoegdheid- en kennisverwerwing insluit) ontleed nie, nóg met ander visueel-gebaseerde intellektuele pioniersprojekte (waarby verwondering, spel, nuuskierigheid en verbeelding betrokke is) in verband gebring.

Hierdie artikel dien dus as die eerste kontekstuele ontginning en verkenning van die Willem Boshoff Argief (voortaan soms “die argief”), om daardeur ook verdere navorsingsmoontlikhede aan die hand te doen. Soortgelyke argivale projekte sou talle eietydse kunstenaars wat deur “argiefkoors” (Derrida 1995) en die “argivale impuls” (Foster 2004) gedryf word, kon insluit, asook ’n aantal vooraanstaande kultuurfigure van die 20ste eeu, soos Ernst Haeckel (*Kunstformen der Natur*, 1904), Karl Blossfeldt (*Urformen der Natur*, 1929), Aby Warburg en Walter Benjamin.[3] In onlangse argivale diskoerse word ook verwys na die argivaris as kurator oftewel na ’n kuratering (“curating”)van die argief (Hamilton en Skotnes 2014), asook na ’n tentoonstelling en opvoering (“staging”) van die argief (Van Alphen 2014).[4] In ’n onlangse uitstalling, *Walter Benjamin: exilic archive* (Tel Aviv Museum of Art, 4 November 2015 – 6 Februarie 2016) het al drie hierdie aspekte ter sprake gekom. By hierdie uitstalling is rekords uit Benjamin se argief saam met eietydse kunswerke uitgestal. ’n “Argiefkoors” is duidelik hier ter sprake.

Willem Boshoff se argief is ’n unieke voorbeeld van eksperimentele en konseptuele argivering én verbeeldingryke digitale kurering wat, hoewel uiters sistematies van opset, ook alternatief, kreatief, oop, speels, informatief, performatief, kunstig en sensories is. In die huidige akademiese omgewing word digitale argiewe van beeldende rekords met meegaande teks ook gereken as erkende vorme van wetenskaplike praktyk, waarvan museums, akademies, laboratoriums, sterrewagte, toetssentra en publikasienetwerke as goeie voorbeelde sou kon geld. Instellings soos hierdie is bronne van teoretiese heroriëntering op grond van hulle verkennende, ondersoekende en bewarende werksaamhede.

Die Willem Boshoff Argief is ’n verkennende ruimte vir persepsie, eksperimentering, waarneming, oordrag en kommunikasie, wat die verbeeldingryke beroep op meerdere sintuie (kyk, hoor, aanraak) aanmoedig, om ryker konseptuele wyses van wetenskaplike kennisverwerwing te fasiliteer. Dit verruim die gewone prosesse van deelname aan kennisverwerwing en -verspreiding deur die sensoriese en estetiese aanbieding van kennis gebaseer op die eng verhouding tussen sy argiverings- en kunsmaakprosesse. ’n Gedeelte van die argief oorvleuel ook met Boshoff se webtuiste (http://www.willemboshoff.com), wat deurentyd uitgebrei word en wat dit ten doel stel om die argief op ’n interaktiewe wyse aan gebruikers aan te bied.

In hierdie artikel word Paul Ricoeur se insiggewende opvattings oor fiksie en verbeelding, soos uiteengesit in sy artikel “The function of fiction in shaping reality” (1979), betrek om die ontsluiting van die kreatiewe en konseptuele aard van die argief te inisieer. Dit lei enersyds tot die vergelyking daarvan met sekere argivale versamelings, naamlik *Wunderkammern*, as ’n vroeg-moderne instelling, andersyds ook met latere intellektuele projekte soos dié van die Duitse kultuurhistorikus Aby Warburg (*Mnemosyne Atlas*, 1924–1929), die Duitse kultuurkritikus Walter Benjamin (*Das Passagenwerk*, 1927–1940, *Der Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, 1925) en die Britse kunstenaar Damien Hirst (1965–), om sodoende die eiesoortige aard en betekenis van die Willem Boshoff Argief te peil.

Deur onderlinge vergelykings word aangevoer dat hierdie intellektuele projekte nie net *werklikhede* herbeskryf nie, maar ook nuwe insigte en dimensies van kennis onthul. Daar word betoog dat die versamelings van hierdie figure (soos ook terloops dié van ander eietydse Suid-Afrikaanse argiefkunstenaars soos Pippa Skotnes en David Goldblatt) ontstaan in die gees van die kritiese heroorweging van drumpels, oorgange, keerpunte en kultuurhistoriese krisisse. Deur die uiteenlopende verbeeldingswêrelde wat deur elkeen van hierdie invloedryke figure geskep is, beeldend met mekaar te vergelyk, word fasette van elkeen se onderneming belig.

Ons voer aan dat die wyse waarop Boshoff en die ander skeppers van die betrokke projekte sekere idiosinkratiese begrippe uitlig om die sin en samehang van hulle eiesoortige versamelings te verklaar, vergelykbaar is. In die geval van die Willem Boshoff Argief is dit die persona van die Druïde wat deur Boshoff as figuur van kunstenaarskap geskep word en waarmee sy konseptualiserings van *cathexis, catharsis, chiasme* en *gebeurlikheid* omvat word. By Walter Benjamin is dit oorwegend sy begrippe van die *ruïne* of die *reliek* en die *allegorie*, en by Aby Warburg hoofsaaklik sy vernuwende opvattings van die patosformules en mnemosyne (*Nachleben der Antike* in die kollektiewe geheue), wat die *rationale* of motivering van die onderlinge projekte opsom. Die performatiewe wyse waarop elkeen van hierdie verbeeldingswêrelde nuwe begrippe en kennis genereer, word hier onder vergelykend ondersoek.

In hierdie vergelykende ondersoek is ’n mate van spel ter sprake. Hans-Georg Gadamer (1987) gebruik die metafoor van spel in sy ondersoek na die ontologiese digtheid van die estetiese ervaring. Dit is moontlik vir deelnemers om deur ’n spel aangegryp te word omdat hulle eerstens uitgedaag word. Rilke, na wie Gadamer in sy bespreking van spel verwys, illustreer hierdie opvatting deur die metaforiese beeld van ’n bewegende bal. Die appèl van ’n kunswerk, of in hierdie geval die appèl van die Willem Boshoff Argief, bereik die betragter of navorser soos ’n bal wat in sy of haar rigting gegooi word – ’n uitnodiging om dit te vang, om saam te speel, om deel te neem aan ’n nog onbekende spel voordat hy of sy enige inisiatief geneem het. As ’n bal na jou gegooi word, moet daarop gereageer word. Om te speel is om toe te laat dat jy in die spel opgeneem word deurdat jy die kunswerk se speluitnodiging aanvaar het (Grondin 2003:42–3). Ricoeur (1981:187), geïnspireer deur Gadamer se opvatting van ontiese spel, kombineer toe-eiening met spel. Toe-eiening of *Aneignung* beteken om dít wat oorspronklik vreemd was en nie aan jou behoort het nie, jou eie te maak: om jou daaraan bloot te stel, jou te laat verander en om dit vir jouself toe te eien. Dit is die doel van alle hermeneutiek om teen kulturele afstand en historiese vervreemding te stry. Dít wat voorheen vir die deelnemers vreemd was, maak hulle hul eie deur samespel. Die proses van interpretasie veronderstel ’n sekere spelgereedheid en kan verstaan word as spelbelewenis – ontdekking van en deelname aan ’n spel. Die fiksies in die verbeeldingswêrelde van Boshoff, Benjamin, Hirst en Warburg kan as speluitnodigings beskou word – dit vra vir samespel, en die reaksie van die navorser of deelnemer daarop behels samespel wat uiteenlopende soorte spel insluit.

Figuur 1. Willem Boshoff, *Big Druid in his cubicle* (Art Basel/Basel Art Fair, 2009) © 2016 Willem Boshoff/Universiteit van die Vrystaat

In hedendaagse kuns soos dié van Willem Boshoff en Damien Hirst is daar ’n groeiende belangstelling in argivale metodes (Foster 2004:3). Voorbeelde hiervan is die opstellings wat in Boshoff *se Big Druid in his cubicle* (2009) (figuur 1) en Hirst se *The collector* (2003–2004) gedokumenteer is, waar die betrokke kunstenaars (’n pop in die geval van Hirst) as stigters van georganiseerde versamelings voorgestel word.[5] In die werklikheid is beide kunstenaars ook stigters van georganiseerde versamelings: Boshoff van sy argief en die verskeidenheid versamelings in sy huis en Hirst van sy reuse-kunsversameling *Murderme*, waarvoor hy die Newport Street Gallery in Londen laat bou het en waar hy as kurator optree.

Werke van ander betreklik onlangse kunstenaars met ’n belangstelling in vergelykbare argiewe sluit in Gerhard Richter (1932–) se *Atlas* (1962–);[6] Hanne Darboven (1941–2009) se *Kulturgeschichte (1880–1983)* (1980-1983) (ook uitgestal by Dia:Beacon, 2003–2005);[7] Horst Haack (1940–) se *Chronographie Terrestre* (1981–);[8] Yedessa Hendeles (1948–) se *Partners – The Teddy Bear Project* (2004);[9] David Goldblatt (1930–) se *Intersections* en ander uitstallings (2005);[10] en Katie Paterson (1981–) se *Framtidsbiblioteket* of *Future Library* (2014–2114).[11] Ook Pippa Skotnes (1957–) moet vanweë haar leidende rol in die Centre for Curating the Archive, Michaelis School of Fine Art, Universiteit Kaapstad[12] genoem word.

Konseptuele kuns in die besonder vertoon ’n noue verbintenis met argiewe, maar in die eietydse kunstoneel, wat onder meer deur strategieë van herkombinasie gekenmerk word, het

argiewe objekte van estetiese ontdekking geword (Ernst 2013:83). Volgens Hal Foster (2004:5) is kunswerke wat argivaal van aard is, nie net gebaseer op formele argiewe nie, maar produseer hulle ook informele argiewe en word dit op so ’n wyse gedoen dat die aard van die argivale materiaal as gevind dog gekonstrueer, feitelik dog fiktief, openbaar dog privaat blootgelê word. In hierdie artikel ondersoek ons die wyses waarop sodanige eienskappe van kunswerke en van denkwyses wat met argiewe in verband staan, op kreatiewe wyse onvoorsiene dimensies van kennis en betekenis openbaar.

In hierdie artikel verskaf ons eerstens ’n algemene beskrywing van die Willem Boshoff Argief. Die argief se fiksionele verbeeldingryke en kreatiewe aard en die vermoë daarvan om ’n wêreld van ryke samehang te skep, maak dit histories vergelykbaar met vroeg-moderne *Wunderkammern*, wat tweedens bespreek word. Hierdie vergelyking belig spesifieke dimensies van Boshoff se argivale verbeeldingswêreld. Jacques Derrida (1995), Wolfgang Ernst (Parikka 2013) en Ernst van Alphen (2014a) se meer onlangse ontledings van die fundamentele argivale konsepte dra daartoe by om die eietydse tersaaklikheid van ’n *Wunderkammer*- of rariteitsmentaliteit verder te beredeneer. Derdens word daar kortliks aandag gegee aan die konsepte van *fiksie* en *verbeelding*, voordat die vergelykende studie tussen Boshoff, Warburg, Benjamin en Hirst plaasvind waarin hierdie skeppers se fiksies en verbeeldingswêrelde uiteengesit en vergelyk word.

2. Algemene beskrywing van die Willem Boshoff Argief

Die argief is die produk van jare lange intensiewe, gedissiplineerde en uitgebreide navorsing en dokumentasie. Dit bestaan uit argivale rekords in drie hoofafdelings: plantkunde, taal en musiek. Die plantkunde-afdeling bestaan uit ’n groot databasis van sistematies geordende taksonomiese dokumentasie van foto’s van bome en plante (skaars en algemeen) van regoor die wêreld. Boshoff is ’n kundige met betrekking tot bome en taksonomiese fotografie en ’n voormalige voorsitter van die Botaniese Vereniging van Suid-Afrika. Sy internasionaal-erkende reeks kunswerke getiteld *Garden of words* het geleidelik vorm aangeneem sedert 1984, toe hy begin het om ’n lys van 376 plantspesies in sy eie tuin saam te stel. Dit was die eerste van 30 soortgelyke lyste wat hy saamgestel het deur tuine en parke regoor die wêreld te besoek (Gentric 2004 en 2013). Boshoff vergelyk sy inskrywings met die jongste wetenskaplike plantindekse. Teen 2004 het sy lyste byna 15 000 inskrywings bevat. Dit is uit hierdie lyste, bewaar in die argief, dat hy die verskillende weergawes van *Garden of words* geskep het.

Die taalafdeling van sy navorsing en studie wat in die argief versamel is, behels verskeie digitale woordeboeke wat hy saamgestel het. Tesame bestaan dit uit ongeveer 18 000 inskrywings, elkeen met ’n bykomende verduideliking oor die oorsprong, geskiedenis en betekenis van soms eienaardige en obskure woorde (Clarkson 2006). Die woordelyste bevat ook woorde wat dieselfde lyk of naastenby dieselfde klink in Afrikaans en Engels, asook die uitleg van vreemde Engelse tegniese terme en woorde in elk van die 11 amptelike Suid-Afrikaanse tale. Die lyste dien as bron van verskeie kunswerke, wat onder andere historiese Suid-Afrikaanse taalkonflikte oproep, asook simpatie vir gemarginaliseerde taalgroepe kweek, soos byvoorbeeld in *Writing in the sand* (2000) en *Kring van kennis* (2000).[13]

Die derde hoofafdeling van die navorsing en dokumentasie is musikaal van aard. Boshoff versamel ’n buitengewoon uiteenlopende spektrum van uitsonderlike musikale opnames met meegaande dokumentasie, in verskeie genres en van uiteenlopende etniese kulture – van Afrikamusiek tot Innuïtiese keelsang, van klassieke tot eietydse musiek. Hy vors ook spesialisonderwerpe na en dokumenteer byvoorbeeld verbande tussen komponiste, kunstenaars en filosowe, en verhoudings tussen orale en optiese ervarings in sekere werke van byvoorbeeld Piet Mondriaan en Constantin Brâncuși. Klank-teks-verhoudings is ook te vinde in *KYKAFRIKAANS*, ’n bundel konkrete poësie wat in 1980 uitgegee is deur Uitgewery Pannevis en opgeneem is in die Sackner Archives of Concrete and Visual Poetry[14] in Miami, Florida. Hierdie 90 konseptuele gedigte in Afrikaans is getik op ’n draagbare Hermes 3000-tikmasjien wat deur die kunstenaar soos ’n kwas of potlood gebruik is om komposisies van grafiese vorme uit te stippel (Paton 2000). Stemvertolkings van hierdie gedigte is ook in klanklêers in die argief opgeneem. Die deelnemers aan die werke wissel deurentyd tussen kyk- en leeshandelinge, vergelykbaar met die tipografiese eksperimente van die Dadaïste en die Futuriste. Die epigraaf van die werk lui: “Jy kan met oë hoor maar nie met ore kyk nie” (Boshoff 1980). Hierdie spel met sintuie is ook ter sprake in Boshoff se *Blind alphabet* (1990–), waarin die kunstenaar verskeie ongeskrewe reëls en taboes verbreek deur juis die aanraking van kunswerke aan te moedig.

Afgesien van hierdie drie belangrike databasisse sluit die argief ook ’n versameling foto’s van geologiese verskynsels, dokumentasie oor verskillende vorme van waarsêery en, natuurlik, ook Boshoff se eie noukeurige fotografiese en tekstuele dokumentasie van al sy kunsuitsette, insluitende resensies en ander navorsing oor hierdie kunswerke, in.

3. *Wunderkammern*

Uit die benaming *Wunderkammern* kan die beduidende rol wat “wonder” daarin speel afgelei word: beide met betrekking tot die ontsluiting van mense se denke én met betrekking tot die kweking van ’n begeerte vir kennis, wat aanleiding tot verdere studie en navorsing gee. Onians (1994:11–2) onderskei tussen die twee betekenisse van *wonder*, naamlik om oor ’n saak te wonder (dit te bevraagteken) of om verwondering daaroor te ervaar (om erkenning te gee aan buitengewone en treffende sensoriese ervarings – sedert Aristoteles die basis van kennisverwerwing in die empiristiese denktradisie). Ons wonder byvoorbeeld oor die aard en betekenis van Boshoff se argief of oor die herkoms van die objekte in die *Wunderkammern*, terwyl ons ook in verwondering staan oor alles wat in die argief en in *Wunderkammern* versamel is en hoe daar deur die skeppers van hierdie versamelings verbande gelê word tussen hierdie magdom uiteenlopende objekte.

Die samestelling van die Willem Boshoff Argief se argiefmateriaal uit meerdere velde en Boshoff se verbandlegging daarin tussen plantkunde, taal en kuns en musiek, maak reeds die vergelyking met *Wunderkammern* moontlik. Hierdie ooreenkoms is egter oppervlakkig en daar is meer vrugbare vergelykings om te tref. Dit is ons siening dat daar by Boshoff en die skeppers van *Wunderkammern* ’n basiese oortuiging is dat die werklikheid ’n sinvolle, samehangende geheel vorm en dat daar by Boshoff en die ander skeppers ’n strewe is om só ’n kosmiese totaliteit van samehang ten toon te stel. Dit is hierdie ooreenkoms waarop ons fokus in ons vergelyking van die Willem Boshoff Argief met *Wunderkammern.*

Volgens Bredekamp (1993:102) het *Wunderkammern* oor die vermoë beskik om grense tussen kuns, wetenskap en tegnologie te oorskry. Daar vind oorbruggings plaas tussen *naturalia* (objekte uit die natuurryk en die Grieks-Romeinse Antieke, wat munte en beeldhouwerke, asook fossiele en argeologiese objekte insluit), *artificilia* (kunswerke van alle genres, solank dit in die ruimte van die *Wunderkammer* kan pas) en *scientifica* (meetinstrumente, aardbolle, horlosies en outomate) (Bredekamp 1993:38). Die verbandlegging en verbindings wat deur die toedeling van ’n plek in ’n argief bewerkstellig word, veroorsaak dat die betekenis van die objekte wat so ingedeel is, gemanipuleer, verbreed en gekonkretiseer word.

Die alternatiewe moontlikhede van oriëntering deur fiksionalisering en kennisverwerwing in *Wunderkammern* word sedert die 20ste eeu herontdek, soos onder meer bevestig deur verskeie onlangse skouspelagtige uitstallings in Amerika en Engeland.[15] Een voorbeeld is die Museum of Jurassic Technology, ’n museum in Los Angeles, wat in 1989 deur David Wilson, ’n liefhebber van natuurhistoriese museums, gestig is. Alles wat in hierdie museum versamel en tentoongestel is, word as feitlike en reële *musealia* aangebied, maar van die eienaardige objekte is fiktief of andersins opgeneem binne ’n fiksionaliserende mise-en-scène. Dit word aan die museumbesoeker oorgelaat om verbeeldingryk saam te speel met verrassende verhoudings tussen die feitelike en die fiktiewe. Die museum bevat byvoorbeeld die Kameroense stinkmier, ’n skaars voorbeeld van ’n takbok en die Deprong Mori, ’n wit Suid-Amerikaanse vlermuis wat volgens legende deur mure kan vlieg – en dit word alles met hologramme en reuksimulasies gekombineer (Weschler 1995, Crane 2000:60).

Die skynbaar argaïese en bygelowige versamelingsbeginsels van *Wunderkammern* word op ’n eiesoortige wyse in die virtuele wêrelde van die rekenaar(skerm) en die internet nagevolg. Die voortbestaan van die belangstelling in *Wunderkammern* kan moontlik aan ’n hedendaagse verlange na oriëntering in die era van die beeldevloed gekoppel word, soortgelyk aan die wyse waarop *Wunderkammern* destyds in die era van die ontdekkingsreise en die begin van Westerse koloniale uitbreiding as ’n instrument van oriëntasie gedien het (Beβler 2012:14, 18).

Die *Wunderkammern* of rariteitskabinette van die vroeg-moderne era kan as ensiklopediese versamelings van skaars, fantastiese en nuttige objekte beskryf word, onder meer minerale, skulpe, vreemde taksidermiese objekte, kuns- en wetenskapswonders, slim masjinerie en speelgoed, wat in kamers en kabinette in herehuiswonings en paleise versamel is. Die pragtige skulpe en insekte vasgevang in amber, skoenlappers, kristalle, gekerfde pitte van vrugte, edelstene, medaljes, munte, horlosies, kompasse en outomate, het saam “universele teaters” gevorm, soos dit byvoorbeeld beskryf word in Samuel Quicchelberg se *Inscriptiones vel Tituli Theatri* (1565) (Stafford 2001:6)[16] en kan alternatiewelik as “teaters van kennis” beskryf word (Beβler 2012:15).

Destydse kunskabinette het ook, soos die *Wunderkammern*, meestal *naturalia*, *scientifica* en *artificilia* bevat, maar het uit baie kleiner versamelings bestaan. Die 17de-eeuse kunskabinet wat deur die Augsburgse meester van hoofse *Kunstschranken*, Philipp Hainhofer vervaardig is (figuur 3), is ’n pragtige, kleurvolle kabinet versier met edelgesteentes, korale, skulpe, klein beeldhouwerke en miniatuurskilderye.[17] Die vorm van sulke kunskabinette herinner sterk aan die gewyde opstelling van eertydse altaarstukke. Die kabinet bevat laaie en kaste waarin ’n verskeidenheid objekte, byvoorbeeld munte of meetinstrumente, bewaar en

gerangskik kan word.[18] Dit is egter nie net objekte wat in hierdie laaie bewaar en gerangskik word nie, maar ook herinneringe.

Geskiedenis is nie net iets wat plaasgevind het of besig is om plaas te vind nie. Geskiedenis is veel meer: dit bestaan uit geskrifte *oor* die geskiedenis en *uit* dít wat deur geskiedenis geproduseer is. Die objekte in *Wunderkammern* en die argief kan daarom beskou word as produkte van die geskiedenis (Crane 1997:1372). In sy *Lieux de mémoire*-reeks behandel Pierre Nora 'n verskeidenheid objekte, plekke en konsepte as terreine. Hierdie terreine was eenmaal 'n geïnternaliseerde sosiale, kollektiewe geheue, maar is nou 'n eksterne, gevestigde ruimte van kollektiewe geheue. Daar is 'n skuif vanaf *milieux de mémoire* ('n genaturaliseerde kollektiewe geheue) na *lieux de mémoire*, wat verteenwoordigend is van selfbewuste pogings om geheue volgens historiese wyses te bewaar. Voorbeelde hiervan is argiewe, museums, gedenkmale en herdenkings (Crane 1997:1379). Ons moderne geheue is argivaal van aard. Dit maak staat op die materiële kwaliteit van die spoor, die sigbaarheid van die beeld. Ons hedendaagse obsessie met argiewe en versamelings en die herlewing van *Wunderkammern* is gegrond op pogings om die hede asook ons verlede te bewaar en te stoor (Nora 1989:13). *Wunderkammern* en argiewe kan daarom beskryf word as bewaringsplekke van herinneringe. In *Wunderkammern* en in Boshoff se argief, asook in die verskeie versamelings in sy huis, vind die betragter materiaal ingebed in geskiedenis en herinneringe, byvoorbeeld munte, gereedskap, edelstene en kristalle, porselein, kunswerke, plante en kunswerke. Volgens Nora (1989:9) word geheue veral in die konkrete, in ruimtes, gebare, beelde en objekte gevind. 'n Argivering van herinneringe vind in hierdie versamelings plaas.

Hierdie argivering van herinneringe en van die geskiedenis is ook ter sprake in die geskiedenis van kerke. Dink byvoorbeeld aan die manier waarop die reste en liggaamsdele van heiliges en martelare in pragtig-versierde relikwiehouers gestoor is, asook aan die kultiese objekte wat in die heiligdomme van kerke uitgestal en deur Middeleeuse pelgrims besoek is. Hierdie objekte kan volgens Stephen Bann (1995:21) ook as die voorlopers van *Wunderkammern* beskou word. In Engeland en in die Nederlande, soos beskryf deur Victor Stoichita (1997:122), of in Sentraal-Europa, soos beskryf deur Thomas DaCosta Kaufmann (1995), was die skep van *Wunderkammern* dikwels handelinge van heling of herstelling ná die verliese wat as gevolg van die beeldestormings en onteienings gedurende die Reformasietyd en die middel-17de-eeuse Britse burgeroorlog gely is.

Freud se begrip van "treurarbeid" (*Trauerarbeit*) is daarom volgens Bann van nut om die uitstalling van "wonders", rariteite of kuriositeite in hierdie versamelings te verstaan – naamlik as handelinge van aanpassing en rou, as objekte tussen teologie en wetenskap, of die belewenis van objekte verbonde aan die botsende gesag van geloofstradisies en rasionale denke. Hierdie eienskap is terug te vind in die verstaan van die argivale versameldrang as reddingspoging by figure soos Walter Benjamin en Willem Boshoff, soos later bespreek word.

Figuur 2. Philipp Hainhofer, *Die Augsburgse Kunskabinet, geskenk aan Gustavus Adolphus, koning van Swede* (1632). Die museum Gustavianum. www.gustavianum.uu.se

Figuur 3. Romeyn de Hooghe, *Bezoekers in het natuurhistorisch kabinet van Levinus Vincent in Haarlem* (ca. 1706). Die Rijksmuseum. www.rijksmuseum.nl

Figuur 4. Levinus Vincent, *Wondertoneel der Nature (Tab VII)* (1715)

Figuur 5. Levinus Vincent, *Wondertoneel der Nature (Tab I)* (1715)

Die ruimte van *Wunderkammern* was dikwels eng met studie en bepeinsing vervleg en die kamers of kabinette daarin was telkens die gevolg van ’n idiosinkratiese versamelaar se obsessiewe moeite, soos ook in die geval van die argiewe wat hier ondersoek word. Dit was telkens ’n uitdrukking van ’n individuele versamelaar se smaak, passie, belangstelling, lewensweg en roem. Die ruimtes getuig van ’n menslike passie of begeerte vir kennis en is veronderstel om die betragter se gees ontvanklik te maak vir die wonders van die wêreld, maar ook om verdere studie en nadenke van horison tot horison aan te moedig (Crane 2000:65–8). Die objekte in die *Wunderkammern* het as gesprekstukke gedien vir die deelname aan intellektuele diskoerse en het die uitruil van en verbandlegging tussen wyshede aangemoedig. In die 18de-eeuse illustrasie *Bezoekers in het natuurhistorisch kabinet van Levinus Vincent in Haarlem* (figuur 3) (die titelblad van die geïllustreerde inventaris, *Wondertoneel der natuur, ofte een korte beschrijvinge zo van bloedelooze, zwemmende, vliegende, kruipende, en viervoetige geklaauwde eijerleggende dieren bevat in de Kabinetten van Levinus Vincent* [Boek I, Amsterdam, 1706]) neem die betragter ’n toneel waar waarin die oorgang vanaf die humanistiese geleerdheid van die Renaissance na die begin van die *Aufklärung* sigbaar is. Hier is ’n uitbeelding van ’n vakwetenskaplike ruimte waarin sistematiek en klassifikasie belangrik is, soos wat in die uiters geordende tentoonstelling van Vincent se wonders in laaie en op rakke gesien kan word. Besoekers wou aan hierdie instelling van ’n elite-kultuur van geleerdheid deelneem. Die voorgestelde kabinetruimte vertoon pare en groepe besoekers wat tot lering en vermaak met hulle aandagtige houdings en beduiende vingers aan gesprekke en debatte rondom objekte in die laaie, op die tafels en in die uitstallings teen die mure deelneem. Dit was die aard van hierdie versamelings wat hierdie tipe sosiaal-intellektuele gedrag by besoekers aangemoedig het en dit het regdeur die geskiedenis ’n eienskap van kreatiewe versamelings gebly. Dit is dan ook die geval, by dié versamelings van Aby Warburg en Willem Boshoff, waar besoekers se interpretasie van die ordenende begrippe onderliggend aan hulle versamelings tot die intellektuele diskoerse bydra.

Die kosmos wat in die *Wunderkammern* geargiveer word, is nie ’n statiese *tableau* nie; dit is eerder ’n dramatiese toneel in ’n skouburg van moontlike verbande wat nog tussen die voorwerpe ontdek moet word. Die samehang wat daarin opgesluit lê, moet dus aktief in diskoerse geïdentifiseer en uitgelig word. Die wonders en rariteite van die *Wunderkammern* tree as die akteurs in hulle versamelaars se verbeeldingswêrelde op en die kabinet of kamer waarin hulle bewaar word, is hulle verhoog: allegories gerig op die kosmiese metafoor van die *Welttheater*. Die teatermetafoor van die dramatiese proses van kennisontvouing in die *Wunderkammern* word in die titel van Levinus Vincent se *Wondertoneel der nature* aangedui en verder gesuggereer deur Romeyn de Hooghe se voorstelling van *Bezoekers in het natuurhistorisch kabinet van Levinus Vincent in Haarlem* (figuur 3), waar gordyne teruggebind word om die *Wunderkammer* as teaterverhoog te onthul. Die uitnodiging aan deelnemers om as ’t ware die gordyne weg te trek en die versameling aktief en deelnemend te onthul, leef by moderne argivale versamelings voort (Stafford 2001:6–7).

Die vroeë *Wunderkammer* was ’n konseptuele sisteem waarmee versamelaars die wêreld wat hulle bewoon, kon verken, verower, interpreteer en orden. Dit het gedien as ’n organiseringsbeginsel vir kultuuraktiwiteite. Nog onontdekte kennis, verstrooid oor die wêreld, sou dalk iets beteken indien dit in die *Wunderkammer* saamgebring kon word sodat dit bestudeer en onderling aan die hand van objekte vergelyk kon word. Versamelings het as ’n naasmekaarstelling van idees en objekte gedien. Die *musaeum* was die as waardeur alle strukture van versameling, kennis en kategorisering geloop het. Dit was ’n vervlegting van

woorde, objekte en beelde in ’n algemeen-toeganklike ruimte (Findlen 2004:162–6). Waar ’n veranderende wêreld ’n verwarde web van betekenis was, was dit ’n funksie van die versamelaar om die aangepakte lae en verwarrende kolke van betekenis te deurdring met die vergelykende, taksonomiese en ensiklopediese aard van die versamelingsprojek – soos by Boshoff se argief, waar ’n multidissiplinêre oorbrugging van die skeidings tussen dissiplines plaasvind (Findlen 2004:173).

Die organisering van die wêreld in die *Wunderkammer* is gemotiveer deur die oortuiging dat die heelal samehangend is en dat dit die taak van die versamelaar is om hierdie verborge samehang bloot te lê en ten toon te stel. ’n Onderliggende, natuurwetmatige samehang in die heelal word gesuggereer in inventarisillustrasies van Levinus Vincent se *Wondertoneel der Nature* (figure 4 en 5), waar horisontale en vertikale verhoudings aangedui word deur die los laaie en spesimens wat in die voorgrond ten toon gestel word, in kontras met die geslote laaie van die kabinette in die agtergrond. Hierdie tentoonstelling is vergelykbaar met die kolomme wat op die rekenaarskerm vertoon word wanneer ’n soektog op die Apple-rekenaars in die Willem Boshoff Argief geloods word. Sisteme van ooreenkomste – soos visuele patrone wat as toevallig mag voorkom – word deur horisontale en vertikale samehange in die kabinette en in die illustrasies daarvan uitgedruk.

Die *Wunderkammer* was nie net ’n blote bymekaarbring van voorwerpe nie, maar eerder ’n geordende visuele nabetragting en liriese interpretasie van die toe-eiening van die wêreld (Beβler 2012:16). Die *Wunderkammer* staan parallel tot die goddelike skepping van die makrokosmos. In hierdie opsig leef die Middeleeuse grondmetafoor van die leesbaarheid van die wêreld of die boek van die natuur (waar Natuur naas Skriftuur as die terreine van goddelike skepping, heerskappy en openbaring beskou is) steeds in vroeg-moderne rariteitskabinette voort (Blumenberg 1979). Die wonders en rariteite wat in die fiktiewe, verbeeldingryke en simboliese wêreldbeelde van *Wunderkammern* georden is, is vergelykbaar met die digitale “wonders” wat in Boshoff se argief versamel is. Die kunstige foto’s van plante herinner aan die *naturalia* van *Wunderkammern* terwyl die foto’s van sy kunswerke herinner aan die *artificialia.* Die woorde in sy woordeboeke is vergelykbaar met die insekte in *Wondertoneel der Nature Tab I* (figuur 5) wat Vladislavić (2005:82) beskryf as “polysyllabic oddities, many-jointed creatures that astonish and repel”.

By hierdie digitale wonders wat in die argief gestoor is, kan ook ander wonders gevoeg word. Boshoff se huis in Kensington, Johannesburg, kan as ’n hedendaagse *Wunderkammer* beskou word. Sy huis en ateljee is vol kabinette, waarin hy ’n verskeidenheid van objekte versamel en orden: houtwerkgereedskap, naaldwerkgereedskap, ginekologiese instrumente, tandartsinstrumente, meetinstrumente, speelgoed, raaisels, legkaarte, skulpe, skilpaddoppe, klippe, kristalle, vere, porselein, parfuumbottels, objekte vir gebruik in waarsêery, ens. Dit is egter nie net objekte wat in die proses van versameling bewaar word nie. Historiese en kulturele inligting en gebruike word saam met hierdie voorwerpe versamel en bewaar.

4. Fiksie en verbeelding by Ricoeur

In sy artikel “The function of fiction in shaping reality” bespreek Ricoeur eers sy konseptualisering van fiksie, waarna hy daaraan ’n plek in ’n algemene teorie van die verbeelding toeken. In sy bespreking kontrasteer hy fiksie met die idee van die beeld as ’n

portret of replika. Vir hom is fiksie nie *replikas van* die werklikheid nie, maar *verwys* dit eerder *na* die werklikheid, skep en herskep dit die werklikheid (Ricoeur 1991:117). Hy beskryf fiksie as iets sonder ’n voorafgaande of bestaande model, met ander woorde as iets wat glad nie bestaan nie of dikwels nie kán bestaan nie (1991:120–1). Dit verander bestaande werklikhede, deurdat dit nuwe werklikhede skep of ontdek. Fiksie verwys op ’n produktiewe wyse na die werklikheid omdat dit nie oor ’n voorafgaande verwysing beskik nie. Daarom kan dit selfs bydra tot die toename of uitbreiding van die betekenis van die werklikheid. *Wunderkammern* reproduseer byvoorbeeld nie voorafgaande werklikhede nie, maar skep hulle eie bepaalde werklikhede of verander (herbeskryf) bestaande werklikhede deurdat dit ’n mens uitnooi om op nuwe wyses na die wêreld te kyk. Fiksie vorm daarom deel van die produktiewe verbeelding.

Volgens Ricoeur (1991:122, 128) is verbeelding produktief wanneer denke aktief is. Die skryf van ’n gedig, die vertel van ’n verhaal, die skep van ’n vraagstelling of hipotese, plan of strategie bied almal kontekste waarin die verbeelding gebruik word en toegelaat word om produktief te wees. In die skep van kunswerke, die ontwerp en organisering van argiewe of *Wunderkammern,* asook die identifisering van die samehang daarin, word aan die verbeelding ’n geleentheid gebied om produktief betrokke te wees. Die verbeelding wat aktief is in ’n werk produseer ’n verbeeldingswêreld – egter nie een daaragter verborge nie, maar eerder voor die werk geprojekteer. In die verbeelding se vrye spel van moontlikhede kan ’n fiksie die werklikheid herbeskryf. Hoe meer die verbeelding van die bekende en aanvaarde werklikhede verskil, hoe nader is dit aan die kern van die werklikheid, wat nie meer ’n wêreld van manipuleerbare objekte is nie, maar eerder die wêreld waarin almal by geboorte geworpe is; waarin almal probeer om hulself te oriënteer sodat hulle daarin kan woon (Ricoeur 1991:133).

Die onderskeid wat Ricoeur tussen die produktiewe verbeelding en die reproduktiewe verbeelding tref, ontleen hy aan Kant. Kant bespreek die verbeelding hoofsaaklik in sy *Kritiek van die suiwer rede* (1781). Hy onderskei tussen reproduktiewe verbeelding, produktiewe verbeelding, transendentale verbeelding, die skematisme (dit is in die formulering van die skematisme waar die standaard interpretasie van Kant se verbeelding die duidelikste is), en laastens die kreatiewe werking van die verbeelding, soos dit by reflekterende oordele betrokke is (Thompson 2009). Wanneer die produktiewe en reproduktiewe verbeelding gewoonlik bespreek word, word eienskappe soos “oorspronklikheid”, “werklikheid”, “reproduksie” of “verbeelding” in die sin van “afbeelding” daarmee in verband gebring. Vir Ricoeur is hierdie model van die *oorspronklike* gestel teenoor *reproduksie* verteenwoordigend van reproduktiewe verbeelding. In die geskiedenis van die Westerse filosofie word daar hoofsaaklik aan die reproduktiewe verbeelding aandag gegee. Vir Ricoeur bestaan daar egter vier soorte produktiewe verbeelding, naamlik die sosiale of kulturele verbeelding, waaronder utopieë fiksies is; die epistemologiese verbeelding, waarvolgens die teoretiese model in die wetenskaplike domein ’n fiksionele funksie vervul (deur die toepassing van die teoretiese model op die empiriese word die werklikheid herbeskryf); die poëtiese verbeelding, waarvolgens die metafoor ’n fiksionele funksie vervul (die poëtiese verbeelding kan deur middel van metafore nuwe dimensies van die werklikheid ontvou en soos die epistemologiese verbeelding die werklikheid verander); en laastens religieuse simbole (Taylor 2006:94–7).

Om doeltreffend te wees moet die produktiewe verbeelding bestaande kategorieë transformeer en kan dit nie heeltemal buite en afsonderlik van die werklikheid bestaan nie.

Dit beteken dat enige utopie, wetenskaplike model of gedig elemente van reproduktiewe verbeelding moet bevat wat toereikend uit die bestaande werklikheid geput het, sodat die afstand tussen die produktiewe en reproduktiewe verbeelding nie te groot is nie. Dit is egter belangrik dat die produktiewe verbeelding ’n fiksie oplewer. Slegs op hierdie wyse kan dit die werklikheid herbeskryf en ’n nuwe dimensie van die werklikheid verskaf (Taylor 2006:97–8).

Vervolgens word ondersoek hoe die kreatiewe intellektuele projekte van Boshoff, Warburg, Benjamin en Hirst nuwe kennisdimensies deur middel van fiksies en die produktiewe verbeelding laat ontvou.

5. Argiewe: die kreatiewe argivale versamelings van Boshoff, Warburg, Benjamin en Hirst

Vir Van Alphen (2008:66) is die ordening van versamelde of geargiveerde items uiteindelik ’n klassifikasiehandeling of ’n vorm van verbinding en samevoeging. Versameling en argivering as aktiwiteit maak die totstandkoming van betekenis, orde, grense, samehang en rede moontlik uit dít wat voorheen ongeordend, toevallig en sonder grense was. Hierdie beskrywing van die argief toon ooreenkomste met die ideologiese onderbou van *Wunderkammern*.

Derrida (1995) bring die grondslag van argiewe in verband met die *archoniese* beginsel, oftewel die beginsel van oordrag – oordrag in die sin van om saam te groepeer. Hy betrek die Griekse *arkheion*, wat aanvanklik verwys het na die woning, tuiste of adres van belangrike magistrate, die *archons* oftewel dié wat beveel het. Derrida beskryf die *archons* as die bewaarders van die dokumente in die argief. Hulle sorg nie net vir die veiligheid van die dokumente nie, maar beskik ook oor die hermeneutiese reg, vaardigheid en mag om die argiewe te interpreteer. Die mag van die *archon*, wat ook die funksies van vereniging, identifikasie en klassifikasie betrek, is ook die mag van oordrag. Met *oordrag* word daar nie net verwys na die aksie om aan iets ’n spesifieke plek of adres toe te ken nie, maar ook na oordrag in die sin van die versameling van “tekens” of dan betekenisvolle argivalia. *Arkhę* beteken beide “gebod” en “aanvang”. Dit is ’n woord wat twee norme tegelykertyd kommunikeer: die oorsprong van dinge (fisiese, geskiedkundige of ontologiese norme), en ook die wetlike norm, overgeset synde daar waar mense en gode regeer en beveel, daar waar gesag en sosiale orde uitgeoefen word (Derrida 1995:9–10). Dit is die beginsels of “wette” waarop die toedigting of aanwysing van ’n plek in die argief gebaseer is.

In die individuele versamelings van Willem Boshoff, Walter Benjamin, Damien Hirst en Aby Warburg kom daar uit gesprekke met en geskrifte van die individuele argiefskeppers telkens (self-)regverdigende begrippe na vore. Die afleiding sou kon volg dat hierdie idiosinkratiese begrippe deur Derrida se beskrywing van die funksie van die *archons* omvat word, of dat die versamelings se bemagtigende begrippe as die *archoniese* beginsels van oordrag of saamgroepering, plasing en samehang van items funksioneer. Die fiksies en verbeeldingswêrelde wat deur hierdie figure met hulle versamelings geskep word, bring konsepte na vore waarmee werklikhede herbeskryf word en waaruit nuwe dimensies van die werklikheid na vore kom (à la Ricoeur). Die konseptuele aard van Boshoff, Benjamin, Hirst en Warburg se intellektuele projekte kan soos volg opgesom word:

Boshoff	Benjamin	Hirst	Warburg
Chiasme, *cathexis*, *catharsis*, toeval	Ruïne (allegorie) Reliek	Verganklikheid	*Pathosformeln* *Mnemosyne*

5.1 Willem Boshoff

Die konsepte *catharsis*, *cathexsis*, *chiasme* en *toeval* het telkens na vore gekom in onderhoude en gesprekke met Willem Boshoff (Boshoff e.a. 2015). Ons meen dat al hierdie begrippe omsluit word deur die persona of *imago* van die "Big Druid", wat Boshoff gekies het om sy omvattende kreatiewe projek mee te begrond.

Die verbeeldingswêreld in Boshoff se argief sou metafories beskryf kon word as 'n fiktiewe woud met die Big Druid (as beide vergestalting van die poëtiese verbeelding se fiksieskeppende rol én die skepper en onderhouer van die argief) te midde daarvan. Die Druïde, soos Boshoff dit in sy voorlegging vir die installasie *Big Druid in his cubicle* by Art Basel, oftewel die 2009 Basel Art Fair (Boshoff 2009) uiteensit, skryf woordeboeke, oftewel versamel obskure woorde en onderneem verkennende "Druid walks", waar hy op beplande wandelings saam met kunsliefhebbers en ander deelnemers nuwe omgewings besoek om toevallige besonderhede, waar die *genius locus* onder meer in plante, strate en oppervlakke manifesteer, op sy pad te fotografeer. Die Druïde tree in persoonlike verhoudings met plante en maak kennis met spesifieke spesies oor lang tydperke en op uiteenlopende plekke (soos botaniese tuine regoor die wêreld) deur aan die blare en takke te vat, te vryf en te ruik en die beste voorkoms daarvan te fotografeer. Dit is vergelykbaar met die wyse waarop Joseph Beuys met 'n coyote kennis gemaak het in die bekende *Aktion* in die New Yorkse René Block-kunsgalery, *I like America and America likes me* (1974)[19] (Tisdall 1976).

Vir die Druïde gaan dit oor die behoud van en stryd teen die uitsterwing en verlies van plantspesies deur middel van die herdenkende inbeelding van plantname en die skep van "woordtuine". Die Druïde lê homself die taak op om die "tuin" van sy gedagtes mnemotegnies te versorg deur middel van tekste, woordeboeke en prente, plantprofiele wat hy saamstel, die ondersoek van verhoudings tussen die sigbare en hoorbare, die skryf van konkrete poësie, die manipulasie van sy denkprosesse en die identifikasie van nimfe of *genius loci* (Boshoff 2009). Die woorde wat die Druïde bestudeer en versamel, word op klippe gegraveer.

Hy beluister die musiek wat van regoor die wêreld op die wind aangewaai kom en versamel tonale eienaardighede wat strek van argaïese, etniese en Middeleeuse instrumentasie tot eietydse toonkunseksperimente, en hy skep kunswerke uit en oor die kennis wat hy verwerf én dít wat hom fassineer. Die Druïde beoefen ook waarsegging en toevalspele, wat 'n beduidende rol in beide sy werke en aksies, asook in die ordening van sy argief speel. Die Druïde se baard en hare is lank, hy dra meestal grys en beige hemde, swart of donkergroen Crocs, beige onderbaadjies en langbroeke, soos gesien kan word in figuur 7, waar die Druïde 'n demonstrasie met sy speelgoedeend Lucky uitvoer.

Figuur 6. Willem Boshoff, *Big Druid in his cubicle (die Druïde met sy speelgoedeend "Lucky")* (Art Basel / Basel Art Fair, 2009) © 2016 Willem Boshoff / Universiteit van die Vrystaat

Die spesifieke voorkoms van die Druïde is vergelykbaar met dié van ander kunstenaars, wat bekend geword weens hulle spesifieke voorkomste, soos Joseph Beuys wat altyd 'n bruin vilthoed, blou denimjeans ingesteek by sy stewels, 'n wit hemp en onderbaadjie gedra het, of Frida Kahlo met haar helder etniese kleredrag, baie juwele, blomme in haar hare en haar monowenkbrou, wat net so bekend is as die snor van Salvador Dali.

Die Druïde is 'n vergestalting van 'n lewenswyse, 'n persona gebaseer op historiese of mitiese druïdes van die verlede, maar wat eienskappe en kwaliteite bekom wat ons hedendaagse kennis van druïdes oortref. Die Druïde in die argief is dus soos 'n embleem sonder 'n oorspronklike, 'n fiktiewe *imago* wat 'n unieke en veelseggende houding, benadering en perspektief open van waaruit hy nuwe en veral kritiese konseptuele dimensies van die werklikheid ontsluit. Daarby moet 'n mens die sleutelfaktor van emblematiese beelding in gedagte hou. Dít is inherent aangewese op die bemiddelde verbeeldingryke deelname van ontvanklike en nadenkende mense aan die oordragtelike kennis- en wysheidskeppende werking van fantasiewêrelde.

Die Druïde-figuur werp ook lig op die konseptuele aard van Boshoff se argief. *Cathexis* beteken vir Boshoff dat hy energie (*energeia*) en krag (*kratos/amandla*) bekom, maar dat hy dit ook weer vrystel (*catharsis*) (Boshoff e.a. 2015). Volgens Boshoff poog hy om in sy kunswerke en die argief gestalte te gee aan dít wat in die lug hang en rondsweef. Hy wil konkrete betekenis en gestalte gee aan abstrakte verbande en spirituele betekenisse. Die persona van die Druïde inkorporeer die abstrakte konsepte *cathexis*, *catharsis*, *chiasme* en *toeval*. Boshoff verduidelik die konsepte van *cathexis* en *catharsis* aan die hand van asemhaling. By geboorte, sê hy, snak babas na hulle eerste asem en neem hulle suurstof in (*cathexis*) en wanneer mense eendag sterf, blaas hulle hul laaste asem uit (*catharsis*). Tussendeur moet ’n mens sonder ophou inasem en uitasem. *Cathexis* en *catharsis* is, volgens sy verduideliking, dus deel van die daaglikse liggaamlike bestaan van alle mense. *Cathexis* kan ook verbind word met versameling: om iets in te neem of op te neem, om iets te versamel en te besit. *Catharsis* is dan die teenoorgestelde daarvan en kan beskryf word as “ontlasting”, met ander woorde om ’n mens van laste te bevry, om te “laat gaan” (Boshoff e.a. 2015).

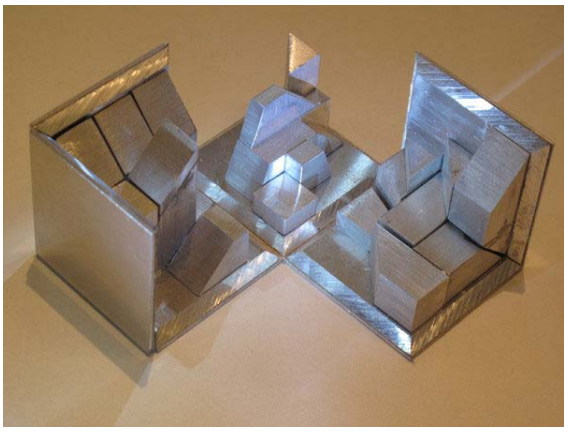
Hierdie bevryding is in Boshof se beskrywing ’n lewensnoodsaaklike teruggawe of donasie. *Catharsis* word bewerkstellig deur die skenking of donasie van fiksie of die herbeskrywing van die wêreld, in Ricoeur se sin van die woord, deur die skep van verbeeldingswêrelde en kunswerke, of neem kumulatief in die argief vorm aan. Hierdie uitleg van die terme deur Boshoff verklaar sy besondere persoonlike eienskap van vrygewigheid ten opsigte van sy kennis en insigte, en sy verdraagsame ontvanklikheid teenoor medemense. Vir sy kunswerke versamel Boshoff woorde, klippe, name van plante, porseleinstukke, hout, sand, en so meer. Vir die argief versamel hy digitale fotografiese opnames, dokumente en lêers. Die argief in sy geheel is aan die Universiteit van die Vrystaat geskenk om dit digitaal so wyd as moontlik toeganklik te maak en word deurentyd deur Boshoff bygewerk soos wat hy die argief uitbrei.

Chiasme word deur Merleau-Ponty gebruik om ’n nuwe konseptualisering van die liggaam se vervlegting met die wêreld te tipeer as ’n vervlegting van subjektiewe ervaring en objektiewe bestaan (Baldwin 2004:247). Om die konsep van *chiasme* te verduidelik, gebruik Merleau-Ponty die voorbeeld van ’n persoon wie se twee hande mekaar omsluit. Hierdie aanraking stel twee dimensies van ons “vlees” bloot: enersyds ’n tipe fenomenologiese ervaring en andersyds vlees as iets wat aangeraak kan word. Dit dui sodoende op die dubbelsinnige aard van ons liggame as beide subjek en objek, of iets wat subjektief én objektief funksioneer (Merleau-Ponty 2004:256). Sigbaar en beweegbaar is die liggaam ’n objek tussen objekte – één van hulle. Dit is in die materie van die wêreld verstrengel en die samehang daarvan is dié van ’n objek – maar omdat dit sien en beweeg, hou dit objekte in ’n sirkel rondom sigself. Hierdie objekte is ’n verlenging van die liggaam, dit is deel van die liggaam se vlees en daarin opgeneem. Die objekte is deel van die definisie van die liggaam en die wêreld is uit dié liggaam geskep (Merleau-Ponty 1993:124–5). Hierdie vervlegting van subjek, objek en die vlees, met laasgenoemde wat optree as ’n bindingsmiddel tussen subjek en objek in Merleau-Ponty se opvatting van *chiasme*, is ’n wyse waarop die wêreld verstaan word. *Chiasme* verwys na ingewikkelde oorkruisings of omgekeerde parallelisme wat nie bloot as spieëlbeeld of simmetrie verduidelik kan word nie, maar meer gekompliseerd is. Chiasme word ’n metafoor vir die bykans ondeurgrondelike orde van die wêreld, waarvan die mens deel is. So is die Druïde byvoorbeeld met die landskap vervleg en deel van die samehang daarvan, veral met die plante en bome wat hy bestudeer, fotografeer, aanraak en beruik.

Boshoff se implementering van die konsep van *chiasme* kan op konkrete wyse aan die hand van die kunswerk *Cube* (figuur 7 en figuur 8) verduidelik word. In *Cube* vind ’n besonder

komplekse ordeningsbeginsel van Boshoff se verbeeldingswêreld visueel gestalte. *Cube* is ’n aluminiumkubus wat kan oopvou, met blokkies daarbinne wat inmekaar pas om die kubus op te vul. Die toegevoude soliede kubus suggereer simmetrie en reëlmatigheid, maar wanneer dit oopgevou word, ontvou dit as uiters komplekse gestalte. ’n Meer ingewikkelde orde en samehang word daardeur gesuggereer. Boshoff (2007) noem dat die kubus ’n simbool vir die kosmos is en dat die opgevoude beeldhouwerk die wêreld in die vorm van ’n abstrakte stad vergestalt. Wanneer die “stad” oopgevou word, word dit blootgestel, maar dit is eers in die toegevoude “stad”, wanneer al die dele bymekaarkom en met mekaar vervleg is, dat die “stad” gerealiseer kan word. Wanneer die kante van ’n kubus oopgevou word, soos meestal gebruiklik in tessellasie, is dit in die vorm van ’n kruis. Hierdie kubus ontvou egter in die minder gebruiklike trapvorm, wat op ’n leer as verbinding tussen spirituele en bewoonbare wêrelde sinspeel.

Figuur 7. Willem Boshoff, *Cube* (1976–1982), toegevou. © 2016 Willem Boshoff



Figuur 8. Willem Boshoff, *Cube* (1976–1982), gedeeltelik oopgevou. © 2016 Willem Boshoff

Boshoff se beskrywing van hierdie kunswerk kan ook in ’n metaforiese sin verstaan word as sy emblematiese vertolking van samehang in die wêreld, soos vroeër vergestalt in die allegoriese ordenings van vroeg-moderne kunskabinette en *Wunderkammern*. Dit kan ook verbind word met Ricoeur se opvatting dat nuwe insigte in fiktiewe verbeeldingswêrelde ontdek word. Die chiastiese ordening stel die ingewikkelde vervlegting van spirituele en bewoonbare wêrelde ten toon. In die Boshoff-argief manifesteer hierdie ordening ook as samehang en vervlegtings tussen die taal, musiek, plantkunde en kuns; in sy kunsuitings word dit vergestalt in werke soos *Writing in the sand* (2000) as vervlegting van taal en kuns, *Garden of Words I, II, III* (1982–2006) as vervlegting van plantkunde en kuns; en *KYKAFRIKAANS* (1980) of *Abamfusa Lawula* (1997) as vervlegting van musiek en kuns.

’n Verdere konsep in die argief wat bydra tot die identifisering van samehang, is *toeval*. In Boshoff e.a. (2015) noem Boshoff dat hy die “heeltyd” na “alles” soek. Hy weet egter nooit wat hy gaan kry nie. Die onophoudelike soektogte na “alles”, waar dit nooit duidelik is wat opgelewer gaan word nie, hou vir hom verband met die beginsel van toeval en gebeurlikheid. Boshoff se navorsing oor Dadaïsme het daartoe bygedra dat hy homself tot ’n mate met die Dadaïste en hulle stochastiese eksperimente met toeval vereenselwig. Die Dada-kunstenaars het hulleself vry gemaak van rede en kousaliteit deur toeval in die skeppingsproses te verwelkom. Deur toeval is dit vir die Dada-kunstenaar moontlik om ou estetiese gewoontes te vernietig en nuwe vorme van persepsie te skep (Watts 1980:1). Dada-kunstenaars, of

kunstenaars soos Boshoff wat Dada-elemente in hulle werk inkorporeer, poog dus om mense op ’n heeltemal nuwe of verrassende manier na die wêreld te laat kyk. Die Druïde beoefen gereeld waarsegging, waarin toeval ’n rol speel. Sy speelgoedeend Lucky word dikwels hiervoor gebruik, asook die plastiekeiers wat die eend lê, die letter A, ’n karretjie en ’n blonde kaal poppie. Alhoewel Boshoff teen dobbelary gekant is, is daar volgens hom ’n element van dobbelspel in alles wat hy doen. Die beginsel van toeval word enersyds deur hom gebruik om sin te maak uit ’n idee, of probleme, of van mense. Vir hom hou dit verband met hoe ’n persoon sy/haar gedagtegang daarop kan instel om sin te maak uit dít wat toevallig gebeur (Boshoff e.a. 2015). Andersyds is dit ’n manier om na die onderliggende sinvolheid van die bestaan te soek en te ontdek, deurdat telkens op een of ander ordelikheid gestuit word, as daar lank genoeg met die toevalspel volgehou word. Hy beoefen waarsegging en gebruik toeval met die oog daarop om aandagtig en met verloop van tyd samehang en betekenisse te ontbloot. Toeval is dus nie net ’n manier om mense op ’n nuwe en verrassende manier na die wêreld te laat kyk nie, maar is ook ’n vorm van oriëntering, ’n manier waarvolgens ’n mens sin kan maak uit die lewe. Die absolute aanvaarding van toeval het volgens Richter (1965:60) die Dadaïste tot die sfeer van die magiese, orakels, toordery en waarsegging, soos van ouds “vanuit die ingewande van voëls en lammers”, gelei.

In sy bespreking van die konjektuurmodel noem Carlo Ginzburg (1980:13) dat waarsegging ’n gedetailleerde ondersoek van die werklikheid verg, met die doel om die spore van gebeure wat die waarnemer nie direk kan ervaar nie, te ontbloot. Voorbeelde is die ondersoek en interpretasie van die ingewande van diere, druppels olie op water, sterre en onwillekeurige bewegings. Ginzburg (1980:13) onderskei tussen drie intellektuele fases in die interpretasie van tekens in die waarseggingsproses: ontleding, vergelyking en klassifikasie. Dit is ook die waarsêer se taak om die boodskappe van die gode wat in die sterre geskryf is, op menslike liggame en orals in die heelal te ontsyfer en sodoende groter insig in die wêreld en die betekenis daarvan te verwerf. Die drie intellektuele fases in die interpretasie van tekens in waarsêery is ter sprake in die Boshoff-argief, waar die Druïde sowel as die gebruikers van die argief die versamelde *archivalia* ontleed, vergelyk en klassifiseer.

Deur die bespreking van die konseptuele aard van ander argivale fiksies en verbeeldingswêrelde, soos dié van Warburg, Benjamin en Hirst, kan verdere aspekte van Boshoff se argief in terme van konsepte, filosofieë en die organisering van die argief aan die lig gebring word.

5.2 Aby Warburg

Sy *Mnemosyne Atlas* en die versamelde boekery in die *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (figuur 9) is saam met sy geskrifte die vernaamste manifestasies van Warburg se verbeeldingswêreld. Die atlas en biblioteek bestaan parallel aan en kan vergelyk word met die *Wunderkammern* van vorige eeue. Volgens Johnson (2012:67) is die Warburg-biblioteek ’n *denkinstrument.* Didi-Hubermann (2002:41) beskryf die Warburg-biblioteek as ’n poging om brûe te bou waar grense tussen dissiplines ontstaan het. Die oogmerk met beide die *Mnemosyne Atlas* en die biblioteek is die skep van skakels tussen dissiplines (Johnson 2012:68–9) wat op die vind van groter kulturele samehang gerig is – ’n oogmerk wat ten spyte van die verskille ook kenmerkend is van Boshoff se argief.

Figuur 9. Aby Warburg, foto van die *Mnemosyne Atlas* uitgestal vir die Ovidius-uitstalling in die Warburg-biblioteek (1927). © 2016 Die Warburg Instituut, Universiteit van Londen

Warburg se atlas het uit panele (elk ongeveer 150 x 200 cm) bestaan wat met swart doek oorgetrek is en waarop fotografiese drukke van uiteenlopende herkomste georganiseer was.[20] Hierdie panele vertoon geordende versamelings van kunsreproduksies, advertensies, koerantknipsels, geografiese kaarte en persoonlike foto's wat herhaaldelik deur Warburg herrangskik is, soos hy ook die boeke in sy biblioteek herhaaldelik herrangskik het ooreenkomstig die ontwikkeling en verandering van sy denkraamwerke. Die atlas was vir Warburg 'n instrument van oriëntasie en ontwerp om die migrasie van uitgebeelde figure in die kultuurgeskiedenis deur verskeie vlakke van kennis te volg (Michaud 2004:277).

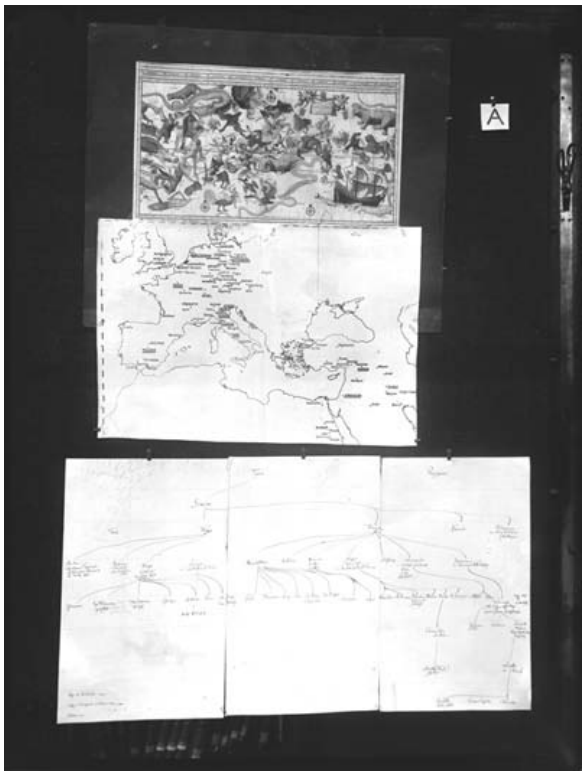
Foster (1999:52) beskryf dit as 'n kultuurhistoriese instrument wat die verlede aan die hede beskikbaar stel en wat, in sy rangskikking en organisering van beeldmateriaal, die kragtige en dinamiese verbande tussen die energieë wat die wêreldgeskiedenis beheers (aan die hand van standhoudende en herhalende *Pathosformeln*) sigbaar maak. Die atlas karteer volgens Johnson (2012:8–9) letterlik en figuurlik die *tropos* in Warburg se studie van die Renaissance-kuns en kosmologie. Dit is 'n *Bilderatlas*[21] wat gepoog het om die sogenaamde *Nachleben der Antike* aan die hand van die voorkoms van die klassieke *Gebärdensprache*, of gebaretaal, tydens die Renaissance en daarna, te karteer. Warburg het elke paneel van die atlas gefotografeer voordat 'n nuwe rangskikking van beeldmateriaal aangepak is. Warburg wou minstens 79 panele voltooi van 'n voorsiene ongeveer 200. Die laaste weergawe van die atlas, wat uit 63 panele bestaan het, het ongelukkig vergaan. Al wat behoue gebly het, is 'n stel van swart-wit fotografiese drukke van 18 x 24 cm (Warburg 2000).

In die *Mnemosyne Atlas* van Warburg betree die navorser "'n rivier van beelde", 'n rivier van die geskiedenis en herinnering waar Mnemosyne heers. Wanneer die navorser die rivier betree, word hy/sy geneem op 'n herinneringsreis deur die geskiedenis met Mnemosyne, die moeder van die Muses, asook die personifikasie van herinnering (Johnson 2012:1), wat

hom/haar aan die hand lei. Warburg noem dat die atlas die geskiedenis as ’n fabel “vertel” en dat dit “’n spookverhaal vir volwassenes” is: “Diese Geschichte ist märchenhaft to vertellen:[22] Gespenstergeschichte f. ganz Erwachsene” (Johnson 2012:12–3).

Die figuur van Mnemosyne in die verbeeldingswêreld van die atlas en in die konseptuele wêreld van die biblioteek is vergelykbaar met die fiktiewe persona van die Druïde in die argief van Boshoff. Beide Mnemosyne en die Druïde is metaforiese personifikasies wat op beeldende en verbeeldende wyses die rigtings en aard van hulle bepaalde argiefversamelings as *systemes figurés* stempel. Mnemosyne is ’n kultuurtegniek van die verstand en die Druïde en argief kan ook as kultuurtegnieke verstaan word, omdat dit deur Boshoff gebruik word om sy gedagtes en werk te orden (Weigel 2013:2–3).

Warburg se atlas bied ’n skematiese, pikturale tentoonstelling van die kultuurgeskiedenis en betrek die ontwikkeling van menslike kulture vanaf die *Greifmensch* (’n mens wat vashou met die hande, soos Warburg dit omskryf) na ’n ontwikkelde vlak van *Begreifen* (teoretiese begrip). Op die eerste paneel van sy atlas (figuur 10) het Warburg drie voorstellings van kennis saamgegroepeer: ’n kaart van astrologiese prente, ’n kaart van Europa, Klein-Asië en Noord-Afrika getiteld *Wanderstraßenkarte* (Wandelstraatkaarte) en ’n kaart van bewegende paaie en ’n familiestamboom van die Medici’s/Tornabuoni’s. Hierdie historiese kaarte en skemas verraai die onderliggende leesmodel van die beeldmateriaal se konfigurasies, wat hy telkens saamgroepeer. Hierdie kaarte en skemas tree as historiese embleme van mitologiese, vroeg-moderne en moderne konstruksies van die wêreld en die orde van dinge op (Weigel 2013:9, 18).



Figuur 10. Aby Warburg, *Mnemosyne Atlas, Paneel A* (1924–1929). © 2016 Die Warburg Instituut, Universiteit van Londen

Die fiktiewepersona of *imago* van die Druïde in Boshoff se argief funksioneer op dieselfde vlak as die drie kaartsoorte op die eerste paneel van die Warburg-atlas. Soos op die eerste paneel dui die Druïde-figuur die wyse aan waarop die geordende versameling van die argief gebruik, geïnterpreteer en verstaan moet word. Soos wat die kaarte en skemas van die konstruksie van die wêreldgeskiedenis en die orde van dinge in Warburg se verbeeldingswêreld getuig, impliseer die Druïde-figuur ook kosmiese samehang – hier egter gewortel in die Druïde se ontdekking van geestelike spore of nimfe in sy wyse van mantiese verkeer met die wêrelde van bome, plante, woorde en musiek. In stede daarvan dat Warburg se atlas die kultuurhistoriese materiaal volgens die basiese geografiese metafoor van kartografie op ’n tweedimensionele vlak projekteer, bestaan dit uit ’n aantal afsonderlike panele waarop ’n konfigurasie van reproduksies verskyn wat onder ’n algemene tema georganiseer is en meestal van opskrifte vergesel is. Dit is opvallend dat die gefotografeerde reste, maar ook die oorspronklike atlas, slegs uit betreklik swak-gereproduseerde beeldmateriaal bestaan. Onteenseglik dien hierdie panele met gereproduseerde prente slegs as ’n lanseerplatform vir die verbeelding van die navorser. Die hermeneutiek van ’n beeldargief kom hier ter sprake.

Die historiese aandag van die navorser moet eerstens vanaf die reproduksies wegbeweeg na die oorspronklike voorwerpe (hetsy skilderye, gravures, beeldhouwerke, kaarte, foto’s). Laasgenoemde kan as uiteenlopende visuele of beelddraende media die navorser se historiese verbeelding na die imaginêre engramme as beeldkragte in die kollektiewe geheue lei. Die atlas stel die historiese *Wanderung* (wandeling)van simbole, motiewe, figure, gebare en patosformules ten toon wat Warburg in sy navorsing geïnterpreteer het. Soos die *Wunderkammern* was die atlas en biblioteek plekke van kennis, bestudering en bepeinsing, van imaginêre beeldvorming van historiese en ikonologiese verhoudings.

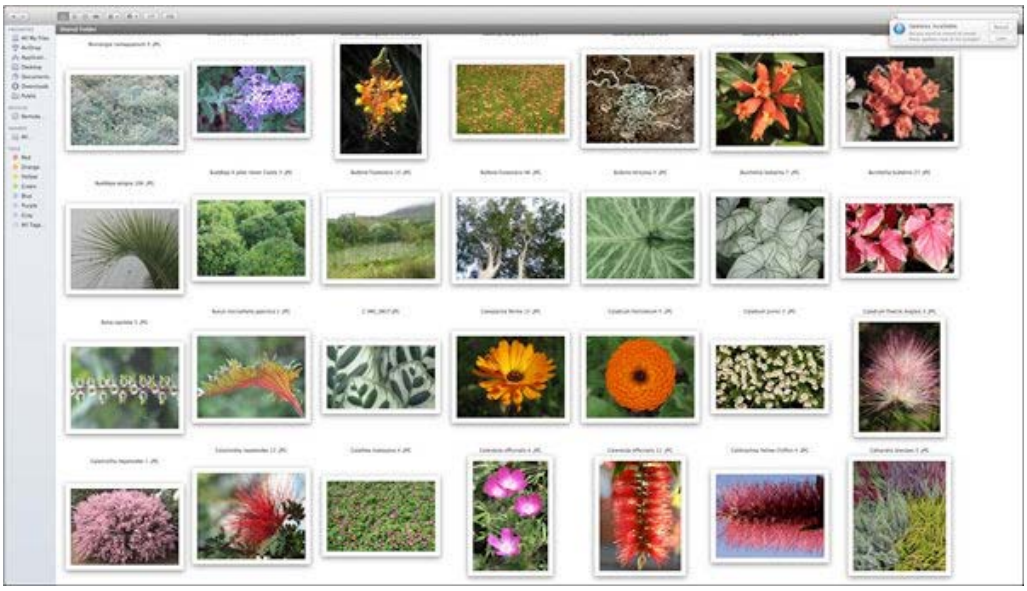
Die reeks panele het saam ’n *Denkraum* (denkruimte)gekonstrueer – ’n fiktiewe ruimte vir nadenke en gedagtevorming. Johnson (2012:27, 56) beskryf Warburg se *Denkraum* as ’n instrument vir oriëntering en distansiëring, die ruimte waarin hy ontwerp en skep. Warburg het die verlies van die *Denkraum* gevrees en hy het dit ook die *Zwischenraum* (tussenruimte)en *Wunschraum* (wensruimte)genoem. Die gapings tussen panele en die intervalle tussen die prente wat op elke paneel gerangskik is, het nuwe verbeeldingsruimtes geopen om die geskiedenis van beelde, ikonologie en kultuur te ontdek, te lees, te interpreteer en te herdenk (Weigel 2013:5). Die atlas is die belangrikste medium van wat Warburg ’n laboratorium vir eksperimentering en navorsing oor *kulturwissenschaftliche Bildgeschichte* (kultuurwetenskaplike beeldgeskiedenis) genoem het. Hy skep die laboratorium as ’n ruimte waarin akademici vanuit die kunsgeskiedenis, filosofie en godsdienswetenskappe rondom dieselfde tafel kan vergader. Die medium van die atlas word die ideale kultuurtegniek vir Warburg se metodologiese en teoretiese perspektief in sy ondersoek na die geskiedenis van beelde as ’n funksie van die tegniek van die verstand. Dit word ’n argief van patosformules (Weigel 2013:6).

Johnson (2012:9) noem dat die naasmekaargeplaaste beelde van die atlas insig moet verskaf in die *Nachleben* van patosbelaaide uitbeeldings van “bewegtes Leben”. Patosformules verwys na artistieke wyses waarop sterk emosies in verskillende media vir betragters voorgestel en bemiddel is. In Duits verwys *Pathos* na sterk gevoelens. Dit funksioneer stilisties en konseptueel as metafore, wat dit vir Warburg moontlik maak om eenheid en betekenis te vind in die meervoudigheid van die geskiedenis. Die term *Pathosformel* ontken enige onderskeid tussen inhoud en vorm. Die tema van ’n moeder in rou se patos word ’n

herhalende formule wanneer dit as ’n ekspressiewe en aktiewe liggaamlike kombinasie van houding, gebaar en gelaatsuitdrukking op ’n Griekse vaas, in ’n Renaissance-skildery of in ’n koerantfoto teruggevind word (Johnson 2012:14). By Warburg tree die patosformules as beeldende en verbeeldende kragte op wat die drempel tussen bewuste en onbewuste in die kollektiewe geheue oorskry. In patosformules ontdek hy voetspore in die gang van die kultuurgeskiedenis, meersinnige leidrade vir kultuurhistoriese verbandlegging en oriëntasie in die geskiedenis. Boshoff se argief is nie saamgestel uit patosformules nie. Tog bied dit aan hom ook ’n instrument van kennisverwerwing waarmee hy gedeeltes van sy lewe, sy werk en die heelal organiseer en betekenisse daaruit lees.

Johnson (2012:xi) wys daarop dat die *Denkraum* ’n belangrike aspek van Warburg se werk uitmaak, omdat dit ’n neerslag van sy intellektuele swerwerslewe en sy veragting van dissiplinêre, konseptuele en kronologiese grense is. Die atlas beliggaam ’n swerwerselement. Die rangskikkings van prente op die panele en die verbindings daartussen is nie altyd duidelik nie en dit moet gelees word deur visueel (met die oë) tussen die prente te swerf. Verskillende paaie moet gevolg word om sodoende die argeologiese lae van die konstellasie te rekonstrueer (Weigel 2013:6). Warburg se metafoor van *Wanderung* (wat die migrasie van beelde, astrologiese figure en simboliek tussen kulture, tye en geografiese plekke verbeeld) verkry dus ook ’n liggaamlike kwaliteit.

Met die swerfkarakter as ’n epistemologiese metafoor en as ’n manier om beelde te lees, kan die atlas as ’n moderne navolger van antieke en Middeleeuse kartografie beskou word. Om pikturale kaarte te lees, beteken om rond te dwaal in verbeeldingswêrelde. Soos Warburg ’n “intellektuele swerwer” is, wat onder andere grense tussen dissiplines verafsku, is ook die Druïde ’n swerwer wat die grense tussen dissiplines oopmaak. Die Druïde wandel deur woude en stede op sy Druïde-wandelinge. Tydens sy wandelinge fotografeer hy wat hy raaksien of wat sy aandag trek en waarin hy die nimf van ’n stad of woud kan erken. Die *Druid walks* is, soos Warburg se *Wanderstraße* (wandelstraat),’n middel om samehang te onthul.



Figuur 11. Willem Boshoff, *Apple Skermskoot (MacNat – Plant Index slide show)* (2015). © 2016 Willem Boshoff / Universiteit van die Vrystaat

Vergelyk die skermskoot van die rekenaarskerm in die Willem Boshoff Argief (figuur 11) met die panele van die *Mnemosyne Atlas* (figuur 10). Soos wat navorsers met hulle oë oor die atlas moet swerf om die verbindings tussen prente te ontdek en te identifiseer, moet navorsers in die argief ook met hulle oë tussen duisende digitale fotografiese opnames swerf om sodoende die verbande en samehang tussen hierdie digitale fotografiese opnames te identifiseer, te konstrueer en te beproef. Om te swerf word ’n metafoor van kennisverwerwing.

5.3 Walter Benjamin

Twee van Benjamin se bekendste werke is *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* en *Das Passagenwerk.* Benjamin het in 1925 *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* aan die Universiteit van Frankfurt as sy *Habilitationsschrift* ingelewer. Die werk is ’n studie van die onbekende 17de-eeuse Duitse literêre genre, die emblematiese treurspel of *Trauerspiel.* In die studie beklemtoon Benjamin die rol van allegorie en die ruïne in die *Trauerspiel* en hoe dit ook in ons wêreld bestaan of weerspieël word. Die werk bevat meer as 600 aanhalings uit verskillende treurspele.

Benjamin se ander bekende werk, *Das Passagenwerk* (1927–1940), maak ook gebruik van aanhalings en fragmente. *Das Passagenwerk*, geïnspireer deur die arkades van Parys, bestaan uit meer as ’n 1 000 gedrukte bladsye en is ’n versameling van aanhalings wat bestaan uit honderde uittreksels uit boeke, koerante en tydskrifte oor die filosofie, geskiedenis, sielkunde, tegnologie, sosiologie en letterkunde. Hierdie versameling se hooftema, wat verbindings/samehang tussen al hierdie velde skep, is moderniteit en die stad Parys. Saam met hierdie versameling aanhalings in Duits en Frans is daar ook die versameling van tekste met Benjamin se kommentaar op hierdie aanhalings, wat saam *Das Passagenwerk* uitmaak (Stoljar 1996:100).

In die werk van Walter Benjamin (veral in sy *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* en *Das Passagenwerk*) vind die navorser ’n vervalle en gebroke wêreld waar alles vernietig is en net die skerwe, fragmente en ruïnes oorbly. Die ruïne is ’n metafoor, dit wil sê ’n fiksie wat deur Benjamin gebruik word om allegorie te verduidelik. Gilloch (2002:4) verwys na objekte, tekste en beelde wat gefragmenteer, gebreek en vanuit hulle oorspronklike kontekste uitmekaargespat het, met die gevolg dat hulle weer met moeite in kritiese, kontemporêre konstellasies gerekonstrueer kan word. Dit is Benjamin as die “eklektiese ingenieur” wat deur hierdie vervalle, gebroke wêreld loop en die brokstukke en ruïnes versamel. Die figuur van die ingenieur wat deur die gebroke en geruïneerde wêreld wandel, is vergelykbaar met die Druïde wat deur ’n woud wandel om die bome en plante te memoriseer en te leer ken in ’n poging om dit van uitsterwing te red. Die ingenieur jukstaponeer verskeie onverwante objekte, vorme en media om sodoende ’n elektriese spanning te genereer wat tot ’n eksplosiewe beligting van elemente in die hede lei. Buck-Morss (1989:32) noem dat ’n vroeë titel vir *Das Passagenwerk ’n Dialektiese Feëtoneel* was en dat Benjamin van plan was om die verhaal van die Slapende Skoonheid vir ’n tweede keer te skryf. Hierdie fantastiese elemente van *Das Passagenwerk* is ook vergelykbaar met die fantasiefiguur van die Druïde in die Willem Boshoff Argief.

Twee hoofelemente van Benjamin se dialektiese denke in *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* is vernietiging en rekonstruksie. Hierin bespreek hy die hiernamaals van die objek, die kunswerk en die “eklektiese ingenieur”. Die hiernamaals van die objek verwys na

die proses van disintegrasie en ruïnering waarin die objek te voorskyn kom uit vroeëre kontekste, ontneem van vorige, oorspronklike betekenisse, maar wat in die proses nuwe betekenisse in die hede bekom (Gilloch 2002:4). Die *Trauerspiel* is vir Benjamin ’n ruïne oor ruïnering. Dit stel die menslike lewe as ’n nuttelose soektog na betekenis in ’n katastrofale en verlate wêreld voor, as die onophoudelike toename van fragmente en die verrotting van die kreatuurlike liggaam (Gilloch 2002:58).

Allegorie stem met die vervalle en verlate wêrelde ooreen en gee uitdrukking aan die geruïneerde wêreld. In *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* ontwikkel Benjamin ’n aantal idees wat vir hom van durende belang was: hieronder geld die konseptualisering van die fragment as ’n teëltjie van ’n mosaïek en as ’n monade, kritiek as vernietiging en rekonstruksie, en melankolie, allegorie en geskiedenis as katastrofe en redding. Die mosaïek, ’n vorm van beeldende voorstelling wat bestaan uit vele *tesserae*, word Benjamin se hoofmodel. Ware kritiek en filosofiese skryfwerk behels vir hom die skepping van tekstuele mosaïeke waar aanhalings soos losstaande fragmente is. Vir Benjamin verskyn die uniekheid van die kunswerk en die onderlinge verhoudinge met ander kunswerke slegs deur die gebruik van konsepte. Dit is in die identifisering en ontleding van konsepte soos *rou*, *noodlot*, *melankolie*, *allegorie*, *historiese tyd* en die *ruïne* dat die oppervlakkige verhoudings tussen verskynsels ontstel word en ware verhoudings tussen skynbaar onverwante verskynsels gevind en gestruktureer word (Gilloch 2002: 68-69).

Theodor Adorno, ’n tydgenoot en vriend van Benjamin, lewer veral belangrike insigte ten opsigte van die *monade*, ’n konsep wat ook belangrik is in die werk van Benjamin. Adorno wend hom in sy bespreking van die monade tot Leibniz (1646–1716) se metafoor van die monade om die verhouding tussen outonome kuns en die samelewing te verduidelik. Leibniz voer aan dat monades individuele eenhede is, wat in hulleself die totaliteit van die kosmos as ’n samehang van monades bevat, wat oor ’n interne dinamika beskik en vensterloos is deurdat monades nie mekaar affekteer of beïnvloed nie (Adorno 2004:308).

Volgens Benjamin se opvatting van die monade verberg en openbaar elke fragment van die skepping, hoe klein of onbelangrik dit ook al mag wees, die heilige oorsprong en messiaanse potensiaal daarvan: dit sinspeel op God. Elke fragment besit in miniatuur, maar tog in leesbare vorm, die geheel waarvan dit deel vorm. Elke kunswerk is ’n mikrokosmos van ’n groter sfeer van idees. Dit beteken dat elke idee die beeld van die wêreld bevat. Die voorstelling van idees is daarom ’n klein uitleg van die beeld van die wêreld, vergelykbaar met die voorstelling van die wêreld in die *Wunderkammern* of die wêreld wat voorgestel word in Boshoff se argief. In sy ontvouing van die treurspele van die 17de eeu herskep Benjamin dus die beeld van die wêreld tydens die Barok (Gilloch 2002:71–2).

Die melankoliese figuur is die onvermoeide ondersoeker en denker wat die sfeer van objekte in besonderhede bestudeer. Melankolie verloën die wêreld ter wille van die ontdekking van kennis. In sy selfversonkenheid omhels die melankoliese figuur dooie objekte in sy bepeinsing, om sodoende hierdie objekte te red. Geduld, verdieping, redding en afdwaling is die kenmerke van melankoliese denke. Die ware kritikus of filosoof is ’n uitstekende voorbeeld van die melankolis, vir wie die aardse wêreld ’n boek of teks word om te ontsyfer en te bestudeer (Gilloch 2002:79).

Boshoff deel nie Benjamin se melankoliese benadering nie. Die ontsyfering en bestudering van die wêreld vind by hom plaas deur middel van sowel sy waarseggingspraktyke as sy

obsessiewe studie van plante, woorde en musiek. Die Druïde in die argief is ook besig met reddingspogings soortgelyk aan die reddingspogings van die melankoliese figuur in die vervalle, gebroke wêreld van Benjamin. In die argief is dinge egter nog nie vernietig nie en probeer die Druïde dit red voordat dit vernietig word. In Boshoff se werk is ’n sterk etiese element te vinde – enersyds in sy obsessiewe bewaringswerk en andersyds in die besondere arbeid en moeite wat hy in sy installasies inploeg. Hierby kan Boshoff se vrygewigheid ook in ag geneem word, byvoorbeeld die erkenning wat hy verskaf aan almal wat onder sy leiding meewerk aan sommige van sy kunswerke, asook die tyd wat hy afstaan aan studente en navorsers om aan hulle hulp en raad te verskaf in terme van hulle eie werk, om sy kennis en wysheid met hulle te deel.

In die argief vind die navorser nie die gefragmenteerde, geruïneerde wêreld van Benjamin nie, maar eerder ’n geheel van samehang in komplekse chiastiese verhoudings. Die Druïde red vreemde woorde wat niemand gebruik nie deur hulle op te skryf in sy woordeboeke van vreemde woorde,[23] of hy red plante deur hulle name te memoriseer en hulle in foto’s en kunswerke te dokumenteer voordat hulle uitsterf. Soos by Benjamin weerspieël die items (fragmente) in die argief die geheel waarvan dit deel vorm. Elke fotografiese reproduksie van ’n kunswerk of ’n plant verwys na die oorspronklike kunswerk of plant en impliseer ’n risomatiese geheel.

Die melankolis in die geruïneerde wêreld laat vir homself/haarself slegs ’n enkele plesier toe: allegorese. Benjamin beskou allegorie as iets wat nie die wêreld se volheid en volmaaktheid saamvat nie, maar wat eerder die verbrokkeling en vernietiging daarvan uitdruk. Allegorie stel sigself voor as betekenislose woordrykheid en as die gebroke en arbitrêre taal van die gevalle mensdom, kulturele rommel en die smartvolle natuur. Die ruïne stel die verganklikheid en ydelheid van menslike arbeid as ’n gedoemde proses van onomkeerbare verval en uiteindelike uitsterwing voor (Gilloch 2002:80–2). Volgens Benjamin (1998:178) vervul allegorie in die sfeer van gedagtes dieselfde funksie as wat ruïnes in die sfeer van materiële objekte doen. Allegorie het duidelik ’n spesifieke verbintenis met die ruïne. Die oë van die allegoris is gefokus op die wêreld van objekte en dit herken die eienskap van objekte om na dinge buite hulleself te verwys. Dit gee aanleiding tot bindings en verbandleggings daartussen, maar uiteindelik kan die allegoris nie ’n spesifieke betekenis daarin erken nie. Daarom versamel die *Grübler* voortdurend fragmente waaroor hy nadink en waarvan hy die betekenis nie kan peil nie (Gilloch 2002:82). Die Druïde is, soos die allegoris, in staat om te sien dat objekte na dinge buite hulleself verwys en dat daar onderlinge verbande tussen hulle bestaan, met ander woorde dat hierdie objekte/idees met mekaar vervleg is. Die Druïde erken egter ’n spesifieke betekenis daarin wat bydra tot die skepping van samehang in die argief. Dit kom die beste in die chiastiese aard van Boshoff se argief na vore.

Vir Benjamin verander die allegorieë van verrotting en ruïnering egter tog van rigting en transformeer hulself in allegorieë van redding en verlossing. In die dialektiese spel, wat volgens Benjamin deel van die aard van die allegorie is, word die aardse wêreld vernietig en gereduseer tot fragmente en ruïnes – net sodat dit weer gerekonstrueer kan word. Die dooie vlees van die lyk transformeer sigself tot ’n allegorie van opstanding en lewe. Die laggende kopbeen, die kop van die dood, word die gesig van ’n engel. Alles wat voorheen aards was, word weer heilig. Vir Benjamin is ’n waardering van die tydelikheid van dinge en die behoefte om dit vir die ewigheid te red een van die sterkste drange van die allegorie (Gilloch 2002:85).

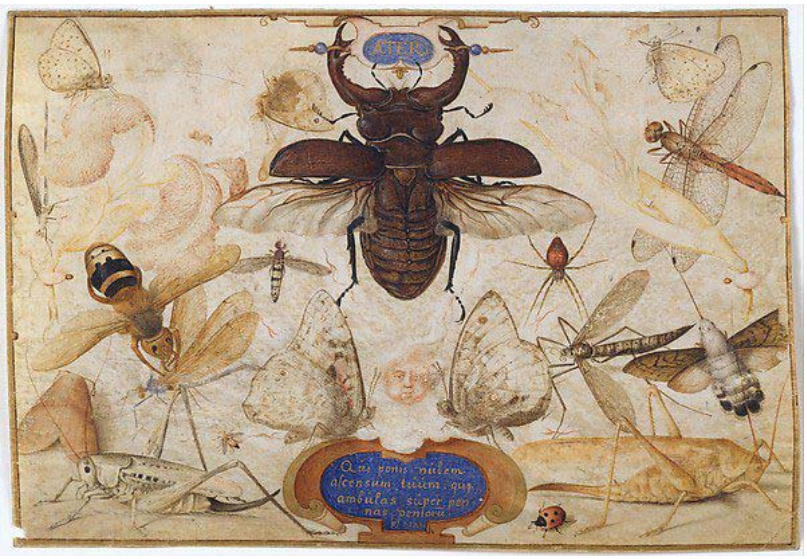
Hierdie metafore ten opsigte van lewe en dood herinner aan die verbeeldingswêreld van Damien Hirst en sy belangstelling in die tema van verganklikheid, wat daarmee vergelykbaar is.

5.4 Damien Hirst

Damien Hirst se verbeeldingswêreld vertoon geen heersende "fiksie" soos deur homself geïdentifiseer nie, hetsy die beginsel van byvoorbeeld die Druïde, die ruïne, die "eklektiese ingenieur" of Mnemosyne. Elke kunswerk wat hy skep is egter 'n fiksie, 'n verrassende herbeskrywing van die werklikheid deur die oë van 'n spesifieke soort versamelaar. In *The collector* kan 'n mens die figuur van 'n navorser (voorgestel deur 'n pop) waarneem, omring met lewende plante en skoenlappers, wat in teenstelling met die gewone praktyk van biologiese studie is – aangesien wetenskaplikes en navorsers dikwels nie lewende plante en diere nie, maar eerder dooie plante en diere bestudeer – en wat sodoende die tema van verganklikheid oproep.

Hirst (2001:21) erken dat hy 'n obsessie met die dood het, maar dat dit nie morbied is nie en eerder 'n viering van die lewe beteken. In talle van sy werke vind die betragter die tema van verganklikheid. Dikwels word daar weer lewe gegee aan dít wat voorheen dood was: in *For the love of God* (2007) blaas Hirst weer lewe in 'n 18de-eeuse skedel – 'n moontlike sinspeling op Esegiël 37:1–11, waar vlees en vel weer oor bene groei nadat lewe daarin geblaas is en 'n menigte lewendes verskyn het.

Hirst se diamantskedel lag en die skitterende diamante kan beweging voorstel soos wat die lig daarop val en weer weerkaats word. So ook word sy skoenlapperskilderye, entomologiese skilderye en formaldehidewerke monumente ter viering van die verskeidenheid van die natuur en van die lewe. Hierdie werke herinner aan die *Wunderkammern.* Die entomologieskildery en skoenlapperskildery herinner aan die laaie in *Wondertoneel der Nature Tab I* (figuur 5).



Figuur 12. Joris Hoefnagel, *Insekte en die kop van 'n windgod* (ca. 1590–1600). The Metropolitan Museum of Art, geskenk deur mev Darwin Morse, 1963. www.metmuseum.org.

Die geometriese patrone en simmetrieë in die organisering en rangskikking van die helderkleurige versameling van insekte en skoenlappers in hierdie werke suggereer ook samehang en onderliggende ordes. Hirst se eie webtuiste herinner ook aan die *Wunderkammer*. Op sy webtuiste word al sy kunswerke versamel en volgens kategorieë met eie identifikasiekodes georganiseer. Hier vind die kyker versamelings van skoenlappers, insekte, sigaretstompies, diamante, skulpe, pille, taksidermiese voorbeelde, ens. Sy kunswerke, webtuiste, *Murderme*-versameling en galery suggereer sowel obsessie as onderliggende ordes en samehang, vergelykbaar met *Wunderkammern* en Boshoff se argief.

In die verbeeldingswêreld van Hirst (wat ook een van sy bekendste veilinguitstallings, *Beautiful inside my head forever*, Sotheby's, Londen,16–18 September 2008, tipeer) word die insekte en skoenlappers weer lewend soos in die tekening van Hoefnagel (figuur 12). In die tekening van Hoefnagel word naaldekokers, sprinkane, 'n spinnekop, besies en skoenlappers lewend uitgebeeld en simmetries gerangskik – ornamenteel en emblematies en/of vermaaklik en lerend, vergelykbaar met die werke van Hirst, ten spyte van die groot tegnologiese afstand tussen hulle. Tekeninge/embleme soos dié van Hoefnagel kan as *Wunderkammern* in boek- of bladvorm beskryf word, verwant aan die geïllustreerde inventarisse van *Wunderkammern*. In die werke van Hirst wil die oorweldigende veelheid van dooie insekte die indruk skep dat hulle weer krioel en dat die skoenlappers weer fladder. Soos by Benjamin moes vernietiging eers genadeloos plaasvind, voordat dit wat vernietig is, weer gerekonstrueer kan word. In die werk van Hirst moet diere en mense eers sterf, waarna die opstanding uit die dood kan plaasvind en die lewe gevier kan word.

In Boshoff se argief bestaan daar nie die dialektiese spanning wat by Benjamin en Hirst aanwesig is nie. Vernietiging hoef nie éérs te geskied voordat rekonstruksie kan plaasvind nie. Woorde en plante word deur die Druïde gered deur die versameling daarvan in fotografiese lyste (die plantkunde-afdeling van die argief) en woordlyste (die woordeboeke in die argief), asook deur die gebruik daarvan in kunswerke. Deur hierdie obsessiewe versameling en optekening verhoed die Druïde die vernietiging van hierdie plante en woorde. Die Druïde gee egter ook in sommige van sy werke erkenning aan tale, soos Latyn, wat reeds uitgesterf het, byvoorbeeld *Prehistoric dice* (2013) en *Noli Turbare Ciculos Meos* (2009). In Boshoff se argief bestaan daar nie 'n vervalle, gebroke wêreld vol katastrofes en ruïnes soos in die werk van Benjamin nie; die argief stel die beginsel van chiasme eerder as Benjamin se fragmentering voor. Daar is egter, soos in die werk van Benjamin, allegoriese elemente in Boshoff se argief ter sprake. Soos die allegoris van Benjamin het ook die Druïde 'n waardering vir die tydelikheid van dinge en het hy 'n behoefte om dit te red. In die argief hoef dit wat lewend is, ook nie eers dood te gaan voordat die lewe soos by Hirst gevier kan word nie. Die Druïde vier egter ook die lewe soos Hirst en het ook 'n passie vir die natuur en alle lewende dinge daarin, wat veral in die plantkunde-afdeling in die argief gesien word in sy obsessiewe bestudering van plante en meer onlangs selfs diere en insekte. Bogenoemde elemente is veral sigbaar in Boshoff se *Garden of words I, II, III* (1982–2006), waarin 30 000 plantspesies opgeteken is. Nie een van die spesies wat in die kunswerk genoem word, het al uitgesterf nie; dit werp egter lig op die 30 000 plantspesies wat bedreig is en kán uitsterf indien ingryping nie plaasvind nie. Die kunswerke dien as 'n uitroep om in te gryp vóór dit vir hierdie plante te laat is en vernietiging wel plaasvind.

6. Ten slotte

Boshoff se argief bied ’n verbeeldingswêreld wat uit verskeie elemente van sy geskakeerde lewenswêreld bestaan: hieronder geld digitale fotografiese opnames van plante, musiekopnames, woordeboeke en fotografiese opnames van sy kunswerke. Die vervlegting van hierdie elemente deur die fiksie van die Druïde en die volgehoue, hardwerkende arbeid en deursettingsvermoë van die kunstenaar bied egter ’n nuwe dimensie van die werklikheid of alternatiewelik / overgeset synde ’n herbeskrywing daarvan. Die verbeeldingswêreld kan in terme van die “submedialeruimte” van argiewe, waarna Boris Groys verwys, verstaan word. Volgens Groys (2012:10) word papier, films en rekenaars dikwels as die draers van data en media in die argief beskou, maar hierdie tegniese apparatuur is self deel van die argief. Daaragter kan verdere en uiteenlopende produksieprosesse, elektriese netwerke en ekonomiese prosesse teruggevind word. Wat steek agter hierdie netwerke en prosesse? Die antwoorde vervaag tussen die vele opsies: natuur, geskiedenis, rede, begeerte, reekse gebeure, toeval, subjekte, stof. Vandaar sy verwysing na ’n obskure “submedialeruimte”, waarin hiërargieë van tekendraers in donker, wolkerige ruimtes versink. Hierdie “submedialeruimte” is *das Andere* van die argief. Dit is agter hierdie materiële draers van media en data, netwerke en prosesse, en in die donker, wolkerige ruimtes van die argief waar fiksies, verbeeldingswêrelde en die konseptuele aard van Boshoff se argief bestaan. In hierdie ruimte vind die navorser die woud met die Druïde te midde daarvan.

Bibliografie

Adorno, T.W. 2004. *Aesthetic theory.* Vertaal deur R. Hullot-Kentor. Londen: Continuum.

Baldwin, T. Introduction. In Baldwin (red.) 2004.

Baldwin, T. (red.). 2004. *Maurice Merleau-Ponty: basic writings.* Londen: Routledge.

Bann, S. 1995. Shrines, curiosities and the rhetoric of display. In Cooke en Wollen (reds.) 1995.

Benjamin, W. 1998. *The origin of German tragic drama.* Vertaal deur J. Osborne. Londen: Verso.

—. 2002. *The arcades project.* Vertaal deur H. Eiland en K. McLaughlin. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press.

Bernasconi, R. (red.). 1987. *The relevance of the beautiful and other essays.* Vertaal deur N. Walker. Cambridge: Cambridge University Press.

Beβler, G. 2012. *Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart.* Berlyn: Reimer.

Blumenberg, H. 1979. *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Boshoff, W. 1980. *KYKAFRIKAANS.* Johannesburg: Pannevis.

—. 2007. *Cube/Kubus.* https://www.willemboshoff.com/product-page/cube (8 November 2015 geraadpleeg).

—. 2009. *Big Druid in his cubicle: Proposal.* Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.

Boshoff, W., E.S. Human en D.J. van den Berg. 2015. Onderhoud met Willem Boshoff, 29 Januarie, Bloemfontein.

Bredekamp, H. 1993. *Antikensehnsuch und Maschinenglauben: die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte.* Berlyn: Verlag Klaus Wagenbach.

Buck-Morss, S. 1989. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and The Arcades Project.* Cambridge, MA: MIT Press.

Clarkson, C. 2006. *Willem Boshoff: art of the dictionary.* Voordrag gelewer by die jaarlikse konferensie van die internasionale vereniging van filosofie en literatuur, by die Universiteit van Freiburg, Duitsland, 5–10 Junie. Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.

Cooke, L. en P. Wollen (reds.). 1995. *Visual display: culture beyond appearances.* New York: The New Press.

Crane, S.A. 1997. Writing the individual back into collective memory. *The American Historical Review*, 102(5):1372–85.

—. 2000. Curious cabinets and imaginary museums. In Crane (red.) 2000.

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

Derrida, J. 1995. Archive fever: a Freudian impulse. *Diacritics,* 25(2):9–63.

Didi-Huberman, G. 2002. *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Parys: Les Éditions de Minuit.

Eco, U. 2009. *The infinity of lists*. Londen: Quercus.

Ernst, W. 2013a. Underway to the dual system: classical archives and digital memory. In Parikka (red.) 2013.

—. 2013b. Discontinuities: does the archive become metaphorical in multimedia space? In Parikka (red.) 2013.

Findlen, P. 2004. The museum: its classical etymology and Renaissance genealogy. In Preziosi en Farago (reds.) 2004.

Fischer, G. (red.). 1996. *"With the sharpened axe of reason": approaches to Walter Benjamin*. Oxford: Berg.

Forster, K.W. 1999. *The renewal of pagan antiquity: contributions to the cultural history of the European Renaissance.* Inleiding deur A. Warburg. Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.

Foster, H. 2004. An archival impulse. *October*, 110(Herfs):3–22.

Fried, M. 1988. *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot.* Chicago: Chicago University Press.

Gadamer, H.G. 1987. *The relevance of the beautiful. Art as play, symbol, and festival.* In Bernasconi (red.) 1987.

Gentric, K. 2004. Garden of words, Willem Boshoff remembering not to forget. Voordrag gelewer by die South African Association of Art and Architectural Historians, Durban.

—. 2013. Willem Boshoff, monographie d'artiste et catalogue. Ongepubliseerde PhD-proefskrif, Université de Bourgogne.

Gilloch, G. 2002. *Walter Benjamin: critical constellations.* Cambridge: Polity Press.

Ginzburg, C. 1980. Morelli, Freud and Sherlock Holmes: clues and scientific method. *History Workshop*, 9 (Lente), ble. 5–36.

Grondin, J. 2003. *The philosophy of Gadamer.* Ithaca, NY: McGill-Queen's University Press.

Groys, B. 2012. *Under suspicion: a phenomenology of the media.* New York: Columbia University Press.

Hamilton, C. en P. Skotnes (reds.). 2014. *Uncertain curature: in and out of the archive.* Johannesburg: Jacana Media.

Hirst, D. en G. Burn. 2001. *On the way to work.* Londen: Faber & Faber.

Holly, M.A. en M. Smith (reds.). 2008. *What is research in the visual arts? Obsession, archive, encounter.* Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute.

Jauss, H.R. 1982. *Aesthetic experience and literary hermeneutics.* Vertaal deur M. Shaw. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.

Johnson, C.D.2012. *Memory, metaphor, and Aby Warburg's Atlas of images.* Ithaca, NY: Cornell University Press.

Johnson, G.A. en M.B. Smith (reds.). 1993. *The Merleau-Ponty aesthetics reader: philosophy and painting.* Evanston, Il.: Northwestern University Press.

Kant, I. 1998. *Critique of pure reason.* Vertaal deur P. Guyer en A.W. Wood. Cambridge: Cambridge University Press.

Kaufmann, T.D, 1995. *Court, cloister, and city: the art and culture of Central Europe, 1450–1800*. Londen: Weidenfeld & Nicholson.

Marx, U., G. Schwarz, M. Schwarz en E. Wizisla (reds.). 2015. *Walter Benjamin's archive: images, texts, signs*. Londen: Verso.

Merleau-Ponty, M. 1993. Eye and mind. In Johnson en Smith (reds.) 1993.

—. 2004. The visible and invisible: the intertwining–the chiasm. In Baldwin (red.) 2004.

Michaud, P.A. 2003. *Aby Warburg and the image in motion.* New York: Zone Books.

Nora, P. 1989. Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*, 26:7–24.

Onians, J. 1994. "I wonder …" A short history of amazement. In Onians (red.) 1994.

Onians, J. (red.). 1994. *Sight and insight. Essays in honour of E.H. Grombrich at 85.* Londen: Phaidon.

Parikka, J. (red.). 2013. *Digital memory and the archive.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Paton, D. 2000. Of worms and words: *Wurm* as genesis for *KYKAFRIKAANS* and the South African Artists' Book. Voordrag by Art: Spaces and Contexts of Display. The 16th Annual Conference of the South African Association of Art Historians (SAAAH) aangebied by Rhodes Universiteit, Grahamstad, 21–24 September.

—. s.j. *Willem Boshoff and the book.* https://www.academia.edu/7237207/Willem_Boshoff_and_the_book (17 Mei 2016 geraadpleeg).

Preziosi, D. en C. Farago (reds.). 2004. *Grasping the world: the idea of the museum.* Aldershot: Ashgate.

Richter, H. 1965. *Dada: art and anti-art.* New York: McGraw-Hill.

Ricoeur, P. 1981. Appropriation. In Thompson (red.) 1981.

—. 1991. The function of fiction in shaping reality. In Valdes (red.) 1991.

Schmidt, D.J. 2013. *Between word and image: Heidegger, Klee, and Gadamer on gesture and genesis.* Bloomington: Indiana University Press.

Stafford, B.M. 2001. Revealing technologies/magical domains. In Stafford en Terpak (reds.) 2001.

Stafford, B.M. en F. Terpak (reds.). 2001. *Devices of wonder. From the world in a box to images on a screen.* Los Angeles: Getty Research Institute.

Stoichita, V. 1997. *The self-aware image: an insight into early modern meta-painting.* Cambridge: Cambridge University Press.

Stoljar, M.M. 1996. Sirens of gaslight and odalisques of the oil lamp: the language of desire in the *Arcades Project.* In Fischer (red.) 1996.

Taylor, G.H. 2006. Ricoeur's philosophy of imagination. *Journal of French Philosophy*, 16(1):93–104.

Thompson, J.B. (red.). 1981. *Hermeneutics and the human sciences: essays on language, action and interpretation.* Cambridge: Cambridge University Press.

Thompson, M. 2009. Roots and role of imagination in Kant: Imagination at the core. Ongepubliseerde PhD-proefskrif, Universiteit van South Florida.

Tisdall, C. 1976. *Joseph Beuys, Coyote*. München: Schirmer/Mosel.

Valdes, M.J. (red.). 1991. *A Ricoeur reader: reflection and imagination.* New York: Harvester Wheatsheaf.

Van Alphen, E. 2008. Archival obsessions and obsessive archives. In Holly en Smith (reds.) 2008.

—. 2014a. *Staging the archive: art and photography in the age on new media*. Londen: Reaktion Books.

—. 2014b. Staging the archive: Ydessa Hendeles and Hanne Darboven. *Journal of the Taipei Fine Arts Museum*, 28:107–34.

Vladislavić, I. 2005. *Willem Boshoff*. Johannesburg: David Krut.

Warburg, A. 2000. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Gesammelte Schriften, Abteilung 2, Band II.1. Heruitgegee deur M. Warnke in samewerking met C. Brink. Berlyn: Akademie Verlag.

Watts, H.A. 1980. *Chance: a perspective on Dada.* Ann Arbor: UMI Research Press.

Weigel, S. 2013. Epistemology of wandering, tree and taxonomy. The system figuré in Warburg's Mnemosyne project within the history of cartographic and encyclopaedic knowledge. *Images Re-vues*, Hors-série 4 (2013): Survivance d'Aby Warburg. http://imagesrevues.revues.org/2934 (8 November 2015 geraadpleeg).

Weschler, L. 1995. *Mr. Wilson's cabinet of wonder*. New York: Vintage.

Lys van beeldmateriaal

Figuur 1: Willem Boshoff (1951–), *Big Druid in his cubicle (Basel Art Fair)* (2009). Installasie-en-performance-werk. Basel Art Fair, Basel. Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.

Figuur 2: Philipp Hainhofer (1578–1647), *Die Augsburg Kunskabinet geskenk aan Gustavus Adolphus, koning van Swede* (1632). Museum Gustavianum, Uppsala. http://www.gustavianum.uu.se/gustavianum-eng/exhibitions/permanent-exhibitions/the-augsburg-art-cabinet (20 Mei 2016 geraadpleeg)

Figuur 3: Romeyn de Hooghe (1645–1708), *Bezoekers in het natuurhistorisch kabinet van Levinus Vincent inHaarlem.* Gravure as frontispies vir Levinus Vincent se *Wondertoneel der natuur, ofte een korte beschrijvinge zo van bloedelooze, zwemmende, vliegende, kruipende, en viervoetige geklaauwde eijerleggende dieren bevat in de Kabinetten van Levinus Vincent* (Boek I). (Amsterdam: F. Halma, 1706). https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-BI-5324 (30 Oktober 2015 geraadpleeg).

Figuur 4: Levinus Vincent (1658–1727), *Wondertoneel der natuur, ofte een korte beschrijvinge zo van bloedelooze, zwemmende, vliegende, kruipende, en viervoetige geklaauwde eijerleggende dieren bevat in de Kabinetten van Levinus Vincent* (Boek II, bladsy 299) Tab VII. (Amsterdam: Gerard Valk op den Dam, 1715). http://docnum.u-strasbg.fr/cdm/compoundobject/collection/coll13/id/47263/rec/6 (13 Mei 2015 geraadpleeg).

Figuur 5: Levinus Vincent (1658–1727), 1715. *Wondertoneel der natuur, ofte een korte beschrijvinge zo van bloedelooze, zwemmende, vliegende, kruipende, en viervoetige geklaauwde eijerleggende dieren bevat in de Kabinetten van Levinus Vincent* (Boek II, bladsy 293) Tab I. (Amsterdam: Gerard Volk op den Dam, 1715). http://docnum.u-strasbg.fr/cdm/compoundobject/collection/coll13/id/47263/rec/6 (13 Mei 2015 geraadpleeg).

Figuur 6: Willem Boshoff (1951–), *Big Druid in his cubicle (die Druïde met sy speelgoedeend "Lucky")* (Basel Art Fair) (2009). Installasie-en-performance-werk. Basel Art Fair, Basel. Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.

Figuur 7: Willem Boshoff (1951–), *Cube* (1976–1982). Aluminium 5 x 5 cm x 5 cm. Privaatversameling. https://www.willemboshoff.com/product-page/cube (8 November 2015 geraadpleeg).

Figuur 8: Willem Boshoff (1951–), *Cube* (1976–1982). Aluminium 5 x 5 cm x 5 cm. Privaatversameling. https://www.willemboshoff.com/product-page/cube (8 November 2015 geraadpleeg).

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

Figuur 10: Aby Warburg (1866–1929), *Mnemosyne Atlas, Paneel A* (1924–1929). http://warburg.sas.ac.uk/collections/warburg-institute-archive/bilderatlas-mnemosyne/mnemosyne-atlas-october-1929 (13 Mei 2015 geraadpleeg).

Figuur 11: Willem Boshoff (1951–), *Apple skermskoot (MacNat – Plant index slide show)* (2015). Willem Boshoff Argief, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.

Figuur 12: Joris Hoefnagel (1542–1601), *Insekte en die kop van 'n windgod* (ca. 1590–1600). Pen en bruin ink, gekleurde waterverflae en goue verf op perkament. 12 x 17,3 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York http://www.metmuseum.org/art/collection/search/335631 (3 Mei 2016 geraadpleeg).

Eindnotas

[1] Hierdie artikel spruit uit 'n nagraadse werkstuk. Ek bedank graag die anonieme keurders vir hulle waardevolle insigte en gee erkenning aan hulle insette.

[2] Gedeeltes van die argief kan by die volgende webwerf besigtig word: http://scholar.ufs.ac.za:8080/xmlui/handle/11660/2565 (24 November 2016 geraadpleeg).

[3] Enkele fotografiese voorbeelde sluit in: Wilson Alwyn Bentley (1865–1931) se *Snowflake*-projek (1885–1831); August Sander (1876–1964) se *Anlitz der Zeit* (1929) en *Menschen des 20. Jahrhunderts* (ca. 1920–1964); die Becher-egpaar, Bernd (1931–2007) en Hille (1934–), se industriële-konstruksietipe-reekse; Martha Rosler (1943–) se *Bringing the war home, House Beautiful* (1962–1972, 2004–2008); Nicholas Nixon (1947–) se *The Brown Sisters* (1975–2014); Sebastião Salgado (1944–) se *Genesis*-projek (2003–2013) en Rachel Sussman (1975–) se *The oldest living things in the world* (2004–2016).

[4] In hierdie artikel, asook in 'n ander ondersoek, verwys ons ook na die performatiewe aspekte wat by versamelings en argiewe ter sprake is.

[5] As gevolg van kopieregkomplikasies kan die Damien Hirst kunswerke nie gereproduseer word nie. Lesers word aangemoedig om 'n Google-soektog na die beelde uit te voer.

[6] Vergelyk die kunstenaar se webwerf, https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas (25 Januarie 2016 geraadpleeg).

[7] Vergelyk Van Alphen (2014b) asook die Dia Art Foundation-webwerf, http://www.diaart.org/program/exhibitions-projects/hanne-darboven-kulturgeschichte-18801983-exhibition (23 Januarie 2016 geraadpleeg).

[8] Vergelyk die kunstenaar se webwerf, http://www.horsthaack.com/index2.html (23 Januarie 2016 geraadpleeg).

[9] Vergelyk onder meer Van Alphen (2014b), asook die *Archives ciel variable*-webwerf, http://cielvariable.ca/ydessa-hendeles-collector-and-curator-john-bentley-mays-archiver-les-anxietes-contemporaines/ (23 Januarie 2016 geraadpleeg); die *designboom newsletter* van 8 September 2010, http://www.designboom.com/art/partners-the-teddy-bear-project-by-ydessa-hendeles-at-gwangju-art-biennale-2010 (23 Januarie 2016 geraadpleeg).

[10] Vergelyk onder meer die 2005-uitstallings in die Michael Stevenson-galery, Kaapstad, http://archive.stevenson.info/exhibitions/goldblatt/intersections2008/index.htm (23 Januarie 2016 geraadpleeg) en van 2009 in die New Digital Archive Museum, New York, http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Occurrence/Show/occurrence_id/939 (23 Januarie 2016 geraadpleeg).

[11] Vergelyk die *Framtidsbiblioteket*-webwerf, http://www.futurelibrary.no (23 Januarie 2016 geraadpleeg).

[12] Vergelyk die webwerf van die Centre for Curating the Archive, http://www.cca.uct.ac.za (23 Januarie 2016 geraadpleeg).

[13] Die titels van kunswerke word weergegee in die taal waarin die kunstenaar dit op sy webblad plaas.

[14] http://ww3.rediscov.com/sacknerarchives (4 Mei 2016 geraadpleeg).

[15] Vergelyk *Wunderkammer: a century of curiosities* (30 Julie – 10 November 2008) by die Museum of Modern Art, New York (http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/wunderkammer/flashsite), (11 Februarie 2016 geraadpleeg), *Curiosity: Art and the pleasures of knowing* (24 Mei – 15 September 2013) by die Turner Contemporary galery in Londen (https://www.turnercontemporary.org/exhibitions/curiosity-art-and-the-pleasures-of-knowing) (11 Februarie 2016 geraadpleeg) en *The wonders of the visible world* (27 Oktober 2011–4 Februarie 2012) by die Northern Gallery for Contemporary Art, in Sunderland (http://www.ngca.co.uk/home/default.asp?id=173) (11 Februarie 2016 geraadpleeg).

[16] Vergelyk http://www.theatra.de/repertorium/ed000075.pdf (11 Februarie 2016 geraadpleeg).

[17] Ontdek die kabinet en die objekte daarin deur ’n virtuele toer http://konstskapet.gustavianum.uu.se/webb/#__utma=1.799351596.1463732370.1463732370.1480490749.2&__utmb=1.8.10.1480490749&__utmc=1&__utmx=-&__utmz=1.1480490749.2.1.utmcsr=konstsamlingarna.uu.se|utmccn=(referral)|utmcmd=referral|utmcct=/en/exhibitions/the-augsburg-art-cabinet/&__utmv=-&__utmk=238631424 (30 November 2016 geraadpleeg).

[18] Vergelyk die insiggewende “The chamber of curiosities and the Kunstschrank”, ’n onderafdeling van die omvattende uitstalling *Art of the royal court: treasures in “pietre dure” from the palaces of Europe*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1 Julie – 21 September 2008, http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2008/pietre-dure/the-chamber-of-curiosities-and-the-kunstschrank (23 Januarie 2016 geraadpleeg).

[19] Coyote. Joseph Beuys in America, https://vimeo.com/5904032 (16 Januarie 2016 geraadpleeg).

[20] Vergelyk *Mnemosyne: meanderings through Aby Warburg’s Atlas*, Cornell University Library en The Warburg Institute, http://warburg.library.cornell.edu (19 Januarie 2016

geraadpleeg) en *engramma: la tradizione classica nella memoria occidentale*, http://www.engramma.it/eOS2/atlante (19 Januarie 2016 geraadpleeg).

[21] By die term *Bilderatlas* moet in gedagte gehou word dat *Bild* in Duits beide "prent" (*picture*) en "beeld" (*image*) beteken. Oppervlakkig beskou is dit 'n "prente-atlas", aangesien dit saamgestel is uit versamelde fotografiese drukke op panele. Warburg hou hom egter besig met 'n "beelde-atlas", want die patosformules is dinamiese beeldende of imaginêre kragte wat in die sosiokulturele of kollektiewe geheue van die mensdom 'n bestaan voer en veral in krisistye in allerlei pikturale en skulpturele voorstellings opnuut te voorskyn kom.

[22] Die uitdrukking "to vertellen" is *Plattdeutsch* (Johnson 2012:13).

[23] Die woordeboeke in die argief is egter nie die enigste geskrifte van Boshoff nie. Tekste soos *Genesis* (1974–1976) ('n religieuse sowel as filosofiese teks wat handel oor woorde, die Woord, die mens, God, die verbeelding en die skepping, sowel as wat dit beteken om te skep), *Aesthetics of the skin (Notes towards a "blind" aesthetic)* ('n filosofiese uiteensetting oor sig en blindheid ter voorbereiding van die kunswerk *Blind alphabet* (1990–)) en sy tekste oor sy wording as Druïde en wat dit alles behels. Boshoff beskou hierdie en van sy ander geskrifte oor sy kuns as geïntegreerd met sy rol as kunstenaar.