

Liggaam, teks en parateks in Antjie Krog se *Verweerskrif*

Adéle Nel
Noordwes-Universiteit

Abstract

Body, text and paratext in Antjie Krog's Body Bereft

The cover of Antjie Krog's latest volume of poetry bears a confrontational photograph, by the internationally acclaimed photographer David Goldblatt, showing an ageing woman's naked upper body. This article will focus in the first instance on the cover and title as paratexts, and on how both cover and title act as thresholds of interpretation. The visual discourse of the cover photograph will be discussed, especially the manner in which the image/text converges with the naked ageing body as its subject. A second focus will be on selected poems which present the volume's central thematic concern, which Krog articulates as trying to find "(t)he vocabulary of ageing: How did one master it? More importantly: Where did one find it? What did it consist of?" (2007:39). This article will illustrate the implicit interaction between key poems and the image/text in the creation of a valid "vocabulary of aging".

Opsomming

Liggaam, teks en parateks in Antjie Krog se *Verweerskrif*

Op die voorblad van Antjie Krog se digbundel, *Verweerskrif*, verskyn 'n konfronterende foto van die bolyf van 'n ouer, naakte, vroulike liggaam, geneem deur die bekende fotograaf, David Goldblatt. Hierdie artikel fokus in die eerste plek op dié voorblad en titel as paratekste, met die klem op die wyse waarop die voorblad en die titel as drempels vir interpretasie dien. Die diskoers van die visuele fototeks word ook ondersoek, met ander woorde die wyse waarop die beeldteks die liggaam as onderwerp kommunikeer. In die tweede plek word gefokus op enkele sleutelgedigte wat die sentrale problematiek van die bundel op die voorgrond stel, naamlik "hoe en waarmee verwerf 'n mens die woordeskat van ouderdom?" (Krog, 2006:28.) Die implisiete gesprek tussen enkele sleutelgedigte en die beeldteks op die voorblad word by hierdie ondersoek betrek.

'Words and images drink the same wine.
There is no purity to protect.'
(Marlene Dumas)

1. Inleiding en konteks

In haar tiende bundel, *Verweerskrif*, keer Antjie Krog haar na die intens persoonlike ruimte van die ouerwordende, menopousale vrou – 'n onderwerp wat steeds deur talle Suid-Afrikaanse lesers as taboe vir die poësie beskou word. Getrou aan haar ikoniese status as normdeurbrekende, grensoorskryende vernuwer skryf sy in hierdie bundel met bloed en ink in téén die verweer en sterflikheid van die vroulike middeljarige liggaam. Krog produseer 'n woordteks wat 'n onverbidde eerlike blik werp op die verwerende, disintegreerende liggaam en 'n wye register van emosionele beleving, soos woede en weerstand, maar ook melancholie, verlies en rou laat klink.

Die Afrikaanse titel, *Verweerskrif*, dwing twee moontlike interpretasies op: enersyds kan dit dui op 'n skriftelike getuigenis van verwerping, en andersyds op 'n poëtiese verweer teen aftakeling of verganklikheid. Die Engelse titel, *Body Bereft*, dwing die liggaam op die voorgrond, en sinspeel op 'n liggaam wat beroof is – daar is gevolglik reeds 'n element van verlies en selfs rou ingebed in die titel. Van Alphen¹ (1998:114) beweer die liggaam is die plek waar alles begin: die oomblik wat jy wonder wat, waar en wie jy is, kyk jy na die liggaam om 'n antwoord te vind. In 'n essay oor die vroulike beleving van die oudwordingsproses stel Vivian Sobchack (2004) die volgende vrae – vrae wat pasklaar op die Krog-teks van toepassing gemaak kan word:

What is it to be embodied quite literally "in the flesh", to live not only the remarkable elasticity of our skin, its colours and textures, but also its fragility, its responsive and visible marking of our accumulated experiences and our years in scars and sags and wrinkles? How does it feel and what does it look like to age and grow old in our youth-orientated and image conscious culture – particularly if one is a woman? (Sobchack 2004:36)

Indien die liggaam inderdaad die vertrekpunt is waar alles begin, ontstaan daar (in aansluiting by Sobchack) dwingende vrae soos: Hoe word verskillende liggamme – geflekteer deur ras, ouderdom, gender en seksualiteit – weerspieël in die breër sosiokulturele verband? Hoe word die spesifiek ouerwordende vroulike liggaam in die bundel gerepresenteer? Hoe verwoord die liriese *ek* op poëtiese wyse die verweer en aftakelingsproses van die vroulike lyf?

In 'n verseksterne verband verwoord Krog (2007:39) self die oorkoepelende problematiek van die bundel, soos volg: "The vocabulary of ageing: How did one master it? More importantly: Where did one find it? What did it consist of?" Hierdie digterlike problematiek word ook versintern verwoord in die gedig "hoe sê mens dit" (28),² as die spreker bely:

ek weet werklik nie hoe om jou ouerwordende lyf *te sê*
sonder die *woorde* 'verlies' of 'fataal' nie. ek weet nie
ek weet nie waarom die woord 'plooië' so banaal *klink* nie
ek weet nie hoe ouerword moet *klink in taal* nie

[...]

hoe verset mens

jou teen die gemaklike uitweg wat oudword bloot
tot metafoor van die dood verstom? hoe en waarmee
verwerf 'n mens die *woordeskat* van ouderdom?

[My kursivering.]

Die sentrale problematiek wat Krog hier aan die orde stel, setel in die domein van die linguistiek en dui op die beperking van woorde en taal as essensiële model om dit wat beleef word, te vertaal na betekenis. Om hierdie oënskynlike leemte te oorkom, kan as 'n moontlike uitweg die nosie van vertaling vanuit een tekensisteem na 'n ander geaktiveer word, sodat die domein van die visuele en/of die soniese betrek word. In hierdie verband is Stuart Hall (2004:191) se opvatting van toepassing, naamlik dat vertaling 'n versoening is tussen twee reeds konstituerende wêrelde. Die kreatiewe proses wat hieruit voortspruit, setel gevolglik in die *beweging* van die een ruimte na die ander. In die soeke na die woordeskat van oudword het Krog haar onder andere gewend na die domein van die visuele,³ want die liggaam as nieverbale modus van kommunikasie kan ook gesien word as dié outentieke instrument vir vertelling. Liggaamlike ekspressie word met ander woorde vertaal na die linguistiese, sowel as na die visuele.

Krog het die internasionaal bekende fotograaf David Goldblatt versoek om 'n foto vir die voorblad van die bundel te neem wat die essensie van oudword visueel vergestalt. Goldblatt se foto maak uiteindelik, in aansluiting by Krog se tematiek, belangrike stellings in verband met die konvensies en voorveronderstellings ten opsigte van die figuratiewe representasie van die naakte ouer vroulike liggaam. Die visuele impak van die foto as buiteblad genereer nie alleen betekenis nie, maar is ook essensieel bydraend tot die semantiese trefkrag van die bundel. In 'n vroeëre verseksterne uitspraak het Krog (2007:39) die volgende stelling gemaak: "in the beginning is seeing". Dié begin vir die digter, én vir die leser, is ingebed in die visuele, wat die konfronterende foto op die buiteblad van die bundel insluit.

In aansluiting by bostaande vrae (kyk paragrawe 2 en 3) is hierdie ondersoek daarop gerig om die diskoers van die visuele fototeks op die voorblad van die bundel te ondersoek, met ander woorde die wyse waarop die beeldteks die ouer, naakte, vroulike liggaam as onderwerp kommunikeer – nie net binne bundelverband nie, maar ook binne 'n breë sosiokulturele en kunshistoriese verband. Terselfdertyd word die hipotese getoets dat die spesifieke visuele teks 'n drempel is vir die interpretasie van sommige sleutelgedigte in die bundel en ook 'n toegevoegde dimensie aan die lees van die poësietekste verleen – veral omdat dit essensieel bydraend is tot "die woordeskat van ouderdom". Daar word voorts van die veronderstelling uitgegaan dat sommige van die gedigte in die bundel by implikasie as beeldgedigte beskou kan word vanweë die implisiete gesprek tussen hierdie woordtekste en die beeldteks op die voorblad. Die wisselwerking tussen enkele relevante gedigte en die voorblad sal gevolglik ook ondersoek word.

2. Paratekstualiteit in *Verweerskrif*

Die voorblad en titel van Krog se digbundel kan gedefinieer word as 'n *parateks*, 'n term wat gemunt is deur Gérard Genette en uitvoerig bespreek word in sy *Paratexts: thresholds of interpretation* (1997).⁴ 'n Parateks word soos volg deur Genette (1997) beskryf:

More than a boundary or a sealed border, the paratext is, rather, a *threshold*, or – a word Borges used apropos of a preface – a "vestibule" that offers the world at large the possibility of either stepping inside or turning back. It is an "undefined zone" between

the inside and the outside, a zone without any hard and fast boundary on either the inward side (turned toward the text) or the outward side (turned toward the world's discourse about the text), an edge, or, as Philippe Lejeune put it, "a fringe of the printed text which in reality controls one's whole reading of the text. (Genette 1997:1-2)

Van Gorp (1991:294) som Genette se term soos volg op: "alle tekstuale gegevens die de 'eigenlijke' tekst aan de lezer als tekst presenteren en die voor hem als drempels, richtingwijzers, valstrikken e.d. fungeren." Genette (1997:2) brei uit op die feit dat die parateks (in die meeste gevalle) deur die skrywer gelegitimeer word, en wys op die geweldige invloed daarvan op die publiek, die resepsie van die teks en die wyse waarop die boek gelees en verstaan word.

2.1 Voorblad en titel as drempels vir interpretasie

Verweerskrif se voorblad (as parateks) bied inderdaad 'n drempel vir interpretasie. Vir dié Goldblatt/Krog-teks is dit egter belangrik om in gedagte te hou dat dit nie gaan om 'n arbitrêre foto nie, maar dat die foto spesifiek bedoel is as 'nkunsfoto, en daarom word daar ook 'n kreatiewe proses verreken ten spyte van die oënskynlik mimetiese aard daarvan. Die ikoniese aard van die foto bring ook die verhouding tussen die fotobeeld en die menslike oorspronklike, dus menslike subjek en representasie ter sprake. Uiteraard word die rol van die kunsfotograaf ook by dié reeds verwikkelde verhouding betrek, want dit is hy wat (soos die skilder) uiteindelik semantiese digtheid bied aan die model. Ernst Van Alphen (2005) se opvattinge werp lig in hierdie verband:

originality comes in twice. [...] in a successful portrait the viewer is confronted not only with the "original", "unique" subjectivity of the portrayer but also with that of the portrayed. This implies that the portrait brings with it two referents. The first is the portrayed as body, as profile, as material form. The second is the essential quality of the sitter, his unique authenticity. (Van Alphen 2005:21-3)

Die implikasie is met ander woorde dat die foto steeds verwys na 'n menslike wese wat teenwoordig was/is buite die foto. Roland Barthes (1981:4-7) skryf in *Camera Lucida* uitgebreid oor die verhouding tussen die liggaam en die afbeelding daarvan op 'n foto, en beklemtoon dat 'n foto nooit geskei kan word van sy referent nie:

It is as if the Photograph always carries its referent with itself, both affected by the same amorous or funereal immobility, at the very heart of the moving world: they are glued together, limb by limb, like the condemned man and the corpse in certain tortures ... (Barthes 1981:5)

In aansluiting by hierdie uitspraak is dit ook relevant dat Goldblatt se foto benader kan word as behorende tot die genre van die portretstudie, maar dat 'n dispariteit tot stand kom omdat die model gesigloos is. Sy verloor gevolglik haar persoonlike identiteit weens die afwesigheid van onderskeidende gelaatstrekke. Die foto beklemtoon slegs die boonste gedeelte van die model se liggaam en fokus op haar nek, skouer, borste en een hand. Op hierdie wyse word klem geplaas op haar universele identiteit as vrou.

Kornhoff (2005:53) bespreek Marlene Dumas se liggaamlose portretstudies vir die uitstalling *Female 1992-1993* onder die veelseggende titel "Female is always

the same, female is always different".⁵ Sy insigte betreffende hierdie spesifieke portretstudies bied 'n moontlike benadering vir 'n lesing van Goldblatt se portretfoto. Dumas se portrette verbeeld die vroulike identiteit op jukstaponerende wyse ten opsigte van Goldblatt se foto: haar gesigstudies (gebaseer op werklike foto's) het vae kontoere, en die vroulike liggame ontbreek, terwyl Goldblatt se foto 'n gesiglose, gefragmenteerde vroulike liggaam toon. In albei gevalle is die vertrekpunt die *verskil* wat tot stand kom tussen die persoon en die afbeelding, maar ook die leemte wat ontstaan as gevolg van die fragmentering van die oorspronklike model, hetsy deur die weglaat van die gesig of van die liggaam. Albei het egter dieselfde effek op die kyker, want hierdie verskil manifesteer op 'n abstrakte vlak as 'n grens tussen twee vlakke van die werklikheid, naamlik die tekstueel-gerepresenteerde werklikheid en die werklikheid van die lewende model. Dié grens of raakvlak is dan die gebied waar interaksie tussen die kyker en die kunswerk/foto plaasvind en betekenis gegenereer word. Kornhoff (2005:53) verduidelik die impak van bovermelde visuele voorstelling soos volg: dit stimuleer die kyker se verbeelding, hoewel hy nóg geforseer word in 'n blote visuele gehoorsaamheid, nóg in 'n onbeperkte verbeeldingryke willekeurigheid.

Die naakte liggaam van Goldblatt se fotomodel ontlok as interteks die veel gebruikte/misbruikte beeld in Westerse kunstradisie van die spesifiek vroulike naakfiguur wat telkens die teiken is van die manlike blik, of die fetisj van die Westerse oog. Gill Saunders (1989:22) beklemtoon die polarisasie van genderrolle in die representasie daarvan as spesifiek aktief/manlik en passief/vroulik. Sy redeneer voorts soos volg: "'nude' is synonymous with 'female nude' because nakedness connotes passivity, vulnerability; it is powerless and anonymous. In other words it is a 'female' state and equated with femininity."

Bepalend vir die argument is Burgin (1999:41) se opvatting dat manipulasie die essensie van fotografie is, en dat fotografie nie daarsonder kan bestaan nie. Ongeag of 'n foto bedoel is as 'n kunsfoto en of dit bedoel is as 'n politieke instrument, geen foto is ideologies onskuldig nie. Die ideologiese manipulasie geskied op twee vlakke. In die eerste plek manipuleer die fotograaf die tegniese aspekte van die foto, soos onder andere kamerategnieke, beligting en die houding van die objek. In die tweede plek is dit moontlik om (as resultaat) die kyker se geloof ten opsigte van haar wêreld te manipuleer (Burgin 1999:41).

In *Camera Lucida* argumenteer Barthes (1981:9) dat 'n foto die objek is van drie praktyke (of drie emosies, of drie intensies) naamlik om te doen, om te ondergaan en om te kyk. Hy verwys dan na die fotograaf as die operateur, diegene wat na die foto's kyk as die toeskouers, en die model of objek wat gefotografeer word, as die teiken. Ten einde die fotografiese proses te voltooi, moet al drie partye teenwoordig wees. Laura Mulvey (1985) bied in haar veelbesproke essay "Visual Pleasure and Narrative Cinema" 'n feministiese analise van visuele representasie: haar verstaan van die wyse waarop die beeld tot stand kom, is gesetel in die domein van mag, en ook gebaseer op 'n optiese teorie. Vir Mulvey (soos vir Saunders 1989:22) is daar in die afbeelding van die Blik ("Gaze") slegs twee pole van belang: aktief (die subjek van die foto of die film) en passief (die objek van representasie). Die kyker/toeskouer is gevolglik die ek ("I"), en die figuur/model op die skerm of die foto word dan die objek van die skopiese plesier, en in hierdie optiese proses word die aktiewe kyker/toeskouer geïdentifiseer as manlik. Mulvey se opvatting tref met ander woorde geen onderskeid tussen toeskouer en operateur nie.

Naaktheid is die primêre betekenaar van seksualiteit, en deur die lens van die manlike toeskouer en/of operateur word die vroulike liggaam (as teiken) gekonstrueer tot 'n begeerlike, erotiese objek. Op grond van die wyse waarop

maniere van kyk gestruktureer word (hetsy voyeuristies of fetisjisties) identifiseer die kyker met die manlike subjek, en dus met sy objektivering van die vroulike figuur via die manlike blik.⁶ Hierdie stereotipiese opvatting se gemene deler is die konstruksie van die vroulike figuur as jonk, begeerlik en die ideaal van die perfekte skoonheid. Die kern van die kritiek wat uitgespreek word teen hierdie soort uitbeelding van die naakte vroulike model, setel in die politiek van seks: 'n magsverhouding en die misbruik van mag deur die manlike subjek, want dit representeer meestal die *manlike* fantasie van die vrou se seksualiteit, en stereotipeer die vroulike liggaam as anoniem en gefragmenteerd. Onderliggend is dié manlike blik gemik op beslaglegging en onderwerping, en sodoende beroof dit die vroulike subjek van identiteit en heelheid. In aansluiting by die stereotiperende beeld van die vroulike liggaam wys Saunders (1989:117) op die gevolg wat hierdie soort representasie vir vroue in die algemeen het. Sy is naamlik van mening dat vroue in essensie vervreem word van hul eie beeld, aangesien dit aangebied word in 'n vorm wat slegs twee opsies laat: 'n narsistiese waardering daarvan, of 'n verhoogde bewussyn van weerloosheid en ongemak.

Goldblatt se konfronterende foto ondermyn hierdie voorafgaande stereotiperende diskoers, want sy beeldteks, soos ook Krog se woordteks, druis spesifiek in teen die geromantiseerde idealisering van die vroulike liggaam. Die kyker word wel gekonfronteer met begrippe soos seksualiteit, erotiek, geslagsidentiteit, estetika en begeerte, maar ook met die veragtelike en die verwerplike. Die foto van 'n ouer vrou se naakte bolyf kommunikeer die vroulike liggaamlikheid in sy volle register, en bied terselfdertyd 'n alternatief vir die passiewe, gekoloniseerde en gepatroniseerde konvensie om vroue te identifiseer met skoonheid, en skoonheid met *jong* vroue. Op hierdie wyse inisieer hy 'n diskoers oor belangrike kwessies soos representasie, gender, geslagsidentiteit, die liggaam en ouderdom, die visuele aanbod, sowel as die verwikkelde verbande tussen hierdie sake. Krog (2007) het onmiddellik aanklank by die foto gevind, en beskryf haar eerste indruk daarvan soos volg:

First, there is the hand, a lithe agile hand -that-lived-hand. The skin says: I have lived; I am glowing with life. Behind it are the virtually young breasts, the disintegrating neck and just below the breasts, the sight of which nearly made me burst into tears, the small lines that one gets from pregnancies, lines that never, never go away. (Krog 2007:39-40)

In teenstelling met die tradisie van die naakfiguur in kuns wat meestal in 'n leunende/rustende posisie afgebeeld word, is Goldblatt se model in 'n regop, sittende posisie. Daar is dus sprake van 'n vertikale eerder as 'n horisontale optiese gerigtheid, wat waardigheid, beheersing en selfs gesag konstitueer – anders as die tradisioneel leunende figuur wat passiwiteit en onderwerping impliseer. Die sittende houding lokaliseer die kyker se blik op die hangende borste en die geplooië hand van die vroulike model. Albei hierdie liggaamsdele is uiters belangrike indeksale tekens. Die vroulike bors definieer by uitstek vroulike geslagtelikheid (dus geïmpliseerde seksualiteit en erotiek), maar is terselfdertyd 'n indeksale teken na moederskap en die moederlike liggaam. Conradie (1996:143) is tereg van mening dat die vroulike bors herinner aan afskeid – “daar waar die kind en moeder een was, maar wat nou ook dien as beeld van skeiding of wond”. Die verband tussen die liggaam en die skryfdaad word eksplisiet gelê deur die fokus op die hand – 'n hand wat ooglopend meer verweerd en ouer voorkom as die res van die liggaam. Dit is waarskynlik ook van belang dat die een bors heeltemal ontbloot is, terwyl die ander gedeeltelik verhuul word deur die hand. Op hierdie wyse word die liggaam selfs verder gefragmenteër, maar terselfdertyd word die verweer/verdediging deur middel van die skrywershand beklemtoon. Die bydraende implikasie vir die visuele teks, sowel as

vir die woordteks, is dus dat die bors sowel as die hand gelees kan word as tekens van verweer én verlies.

2.2 Die foto as parateks: rigtingwyser of valstrik?

Volgens Van Gorp (1991:294) kan die parateks as drempel, rigtingwyser of valstrik funksioneer. Vanweë die konfronterende aard van die foto op *Verweerskrif* se buiteblad ontstaan die vraag inderdaad hóé die foto as parateks in die bundel onder bespreking funksioneer. Genette (1997:2) se opvatting oor die resepsie van die teks en die invloed van die parateks op die publiek kom dan ook ter sprake.

’n Bepalende faktor ten opsigte van die interpretasie van ’n visuele teks is die wyse waarop betekenis tot stand kom. Betekenis word naamlik gegeneer deur onder andere konteks en die reaksie van die kyker op die kykhandeling, sowel as die verwikkelde verbande tussen hierdie kwessies. Van Alphen (2005:49) maak die geldige stelling dat geen beeldteks kan bestaan sonder oë wat daarna kyk nie - gevolglik is die kykhandeling óók ’n skeppende aktiwiteit.⁷ Bryson (2001) beklemtoon op sy beurt dat ’n kunswerk semanties mobiel is en dat konteks gevolglik ook nie ’n stabiele saak is nie:

(it) means that the work is built to travel away both from its maker and from its original context, carried by the frame into different times and places. The frame establishes as a convention whereby art is marked semantically mobile, changing according to its later circumstances and conditions of viewing. Each later viewer brings to the work his or her specific cultural baggage, and through viewing codes now brought to bear on the work in its new situation that is seen and interpreted. (Bryson, 2001:3)

Die belangrike implikasie van Bryson se argument vir die teks onder bespreking is dat Goldblatt se kunsfoto bedoel is as ’n buiteblad vir Krog se woordteks. Nie alleen moet die woordteks dus in verhouding met die beeldteks gelees word nie, maar daar is ook sprake van ’n diskoers tussen foto en titel. Die titel dien onmiddellik as ’n verwysingsraamwerk vir die interpretasie van die foto. In hierdie geval bring die Engelse titel, *Body Bereft*, ’n bewuste element van verlies by, terwyl die Afrikaanse titel die doelbewuste taalhandeling (skrif) beklemtoon. Kontekstueel moet egter in gedagte gehou word dat ’n digbundel ook ’n kommoditeit is wat aan die breë publiek te koop aangebied word. As voorblad verander die konteks van die oorspronklike kunsfoto met ander woorde radikaal. Nie alleen word die foto veelvuldig geredupliseer nie, maar binne ’n kommersiële milieu hanteer (voornemende) kopers die bundel en takseer dit as verbruiksartikel.⁸ Daarna word dit boonop na die leser se persoonlike leesruimte verplaas. Dit is veral hierdie grensoorskrydende handeling wat (op grond van die visuele voorkoms) ’n moontlike ongemak of selfs ’n verbruikersweerstand ontlok. Met die verskyning van die digbundel op Suid-Afrikaanse winkelrakke is ’n hewige polemie ontketen. Gesoute akademici sowel as die gewone leserspubliek het tot die openbare debat in dagblaaie toetree. Lina Spies (2006:15), digteres en akademikus, het byvoorbeeld in geen onsekere terme nie haar afkeer aan die buiteblad en die inhoud van die bundel laat blyk.⁹

Die vraag ontstaan onwillekeurig wát hierdie weerstand teen die buiteblad aktiveer. Hoewel daar weens gebrek aan ruimte nie breedvoerig op hierdie saak ingegaan kan word nie, is daar ’n aantal moontlike redes wat aangevoer kan word. In die eerste plek kan Westerse sosiale en kulturele konvensies en inhibisies ’n rol speel. Winzen (2005) se opvatting oor die kyker se ambivalente

houding jeens die afbeelding van die naakte liggaam in verhouding tot die gesig bied 'n insiggewende kulturele verklaring. Hy verduidelik soos volg:

The fact that man has not only a head and a face, but also buttocks and genitals, and a woman breasts, but that only the head is regarded as culturally representative and conventionally presentable (although we are sometimes more interested in the other parts) is an inhibition of the modern age, as we are told by Michail M Bachtin, Norbert Elias and others. And the less the body, with all its orifices and functions, is integrated into and represented in the public cultural domain, the more our visual interest in it will be unofficially, covertly, pornographically served in a brutalised and compensatory way. (Winzen 2005:37)

Winzen se redenasie bevestig dus boonop ook indirek die argument wat reeds in hierdie betoog gestel is, naamlik dat Goldblatt se foto bestaande kulturele en sosiale konvensies uitdaag en ondermyn.

'n Tweede moontlikheid berus bloot op estetiese norme, naamlik die aanname dat die ouer vroulike liggaam esteties devalueer, en dus beroof is van estetiese en erotiese begeerlikheid. Vrees vir aftakeling en ouderdom waarvan geen mens kan ontkom nie, gepaardgaande met 'n moontlike ontkenningsemeganisme, is waarskynlik ook 'n voor die hand liggende verklaring vir die weerstand teen die getuienis van oudword op die buiteblad. 'n Volgende moontlike verklaring spruit uit 'n Oedipale voorveronderstelling dat die moeder se liggaam, en spesifiek die ontbloting van die moederlike liggaam, 'n taboe is. Op 'n dieperliggende psigiese vlak kan waarskynlik ook Kristeva (1982) se argument met betrekking tot die verwerping van die moederlike liggaam as beletsel, en dus ook die moeder, wat sy die "abjekte moeder" noem, betrek word.¹⁰

Vervolgens word daar op enkele relevante gedigte gefokus wat direk of indirek in verband gebring kan word met die foto op die voorblad, of wat met die voorblad in gesprek tree. Opvattinge oor die liggaam is veral ter sake.

3. Die liggaam as vreemde gebied

In die gedig "God, Die Dood" (20) identifiseer die spreker die "Belangrike Temas" vir die digkuns ("God, Die Dood, Liefde, Eensaamheid, Die Mens"), terwyl ander liefs verswyg moet word ("menstruasie, geboorte, menopouse, puberteit, die huwelik"). Dit is dus pertinent die liggaamlike belewing waarvoor nie geskryf mag word nie. Hoewel oudword nie regstreeks by die naam genoem word as behorende tot die laaste kategorie nie, word die res (10 versreëls) van die sonnet gewy aan die "verskrikking" daarvan. "[H]oe leef jy met die disintegreerende lyf saam?", en "hoe berus jy in vaginale atrofie en inkontinensie?" is die spesifiek liggaamlike problematiek wat aan bod gestel word.

In 'n insiggewende essay getiteld "Is Any Body Home? Embodied Imagination and Visible Evictions" skryf Vivian Sobchack (1999:45–61) oor die wyse waarop die menslike liggaam emosioneel ervaar word op grond van sowel werklike as verbeelde faktore:

How many of us walk around in the world feeling in the eyes of others and in our own eyes, trapped not only *by* but also *in* our pigmented, gendered, aging skin, the obesity or infirmity or flaccidness of our flesh? (Sobchack 1999:47)

Met hierdie vrae as uitgangspunt is Sobchack se sentrale argument dat die mens haar/sy liggaam ervaar as die eksistensiële grond van haar/sy ganse menswees, maar dat ons dié liggaam op verskeie moontlike wyses kan beleef. Sy gebruik dan ruimtelike metafore as aanknopingspunt om oor die problematiek van die ervaring van die individuele liggaam te teoretiseer. Metafories stel sy die liggaam voor as 'n *ruimte* waarin ons leef en wat verskillende vorme kan aanneem: óf 'n tuiste waarin ons met ooglopende gemak/gerief en voldoening leef, óf 'n huis wat ons bewoon, hetsy vrywillig of gedwonge, óf 'n tronkhuis waartoe ons veroordeel is. Die verhouding met betrekking tot die beleefde/geleefde ruimte is egter nie staties nie, maar kan verander as gevolg van veranderde omstandighede soos ouderdom, siekte of sigbare beletseling. Gevolglik verander die vertroude liggaam na 'n vreemde of vervreemde gebied waarin die self haar as banneling, vreemdeling of gevangene bevind.

This is the body experienced as a prison-house of semiotically marked flesh whose cultural display of the objectively material substance of our subjective existence – pigmentation, the shape of our eyelids, the sag of a breast or belly, the size of the breasts or penis, the lack of a leg – constrains us like so many iron bars that would keep us from the free play of our existential possibilities. (Sobchack 1999:47)

Ons leef in 'n kultuur waarin die visuele die sensoriese toegang tot die wêreld domineer, en waarin 'n diskrete klem val op sigbaarheid en die liggaam as afbeelding of beeld. Hoe dit vir ander en vir jouself lyk, is 'n vraag wat grootliks die uitgebreide moontlikhede determineer van hoe ons liggaam sin maak in en van die wêreld.¹¹ Die Westerse kultuur se toenemende valorisasie van die sigbare/visuele het in 'n groot mate die sensuele digtheid van die beleefde ervaring gereduseer tot 'n enkele (en selfs siellose dimensie). Dit is egter problematies dat ons nie "voor" die liggaam leef nie, want "I am in it or rather I am it" (Sobchack 1999:46–7).

In *Verweerskrif* skryf Krog¹² onthutsend oor die vervreemde wyse waarop die ouerwordende en verwerende liggaam ervaar word. Die sentrale gedig waarin sy die vervreemding van die liggaam poëties verwoord, is "sagsif van die uurglas" (42), en hierdie gedig is terselfdertyd tematies verwant aan Sobchack se opvattinge. Nie alleen die ouerwordende lyf kom inhoudelik ter sprake nie, maar daar word ook op digterlike wyse verwys na die inkorting van die liggaam as gevolg van 'n ligte beroerte. Die titel dui op die onverbiddelike uitloop van tyd – 'n temporele verloop wat reeds merkbare spore gelaat het, want sy konstateer aan die einde van deel 1: "sy's met die halfdood dood reeds diep gekwes". Die vroulike subjek beskryf in die openingsreëls van die gedig die vervreemding van die self en die liggaam, terwyl die opvallende herhaling van die besittlike voornaamwoord "haar" (in plaas van "my") die verwydering en afstand beklemtoon:

die helfte van haarself is iemand
anders asof iemand anders
langs haar, ín haar staan soos
die brugkant van 'n neus haar brein
beier-beier voort
sy draai die stortkraan oop haar linker-
wang week in die sproei tot warm
binnekant haar regter-
wang hang koud gestippel aan
die buitekant haar bloeddruk
steier-steier hemelhoog

'n nerf-af skouerknop die ander
gaaf en glim groot-ogig
hang die borste voor die hart wat
dawerend bloed deur al die
are stamp dit galm uit
haar limf die linkerhand het greep
verloor bly futsel soos
'n vadoek om die seep die regter
weet nie wat die linker
doen ...

Die vervreemding reflekteer ook in die tipografie van die gedig, want die bladspieël word letterlik gehalveer, sodat dit ikonies word van die gefragmenteerde subjek. Verwysings na die (naakte) skouerknop en die hangende borste kan waarskynlik met die voorblad in verband gebring word, maar dit is veral die beskrywing van die hande wat ooreenstem met die foto. Die klem val in laasgenoemde op die regterhand en arm wat op die stoeleuning stut, terwyl die linkerarm minder opsigtelik soos 'n "verlepte lelie" hang. Binne die ruimte van die liggaam ervaar die spreker boonop inderdaad die liggaam metafories as tronkhuis, want sy bely onomwonde:

vasgekeer loop sy alles in haar
storm maar trillend tussen
ribbes kan mens sien
sy's met die halfdood dood reeds diep gekwes

[My kursivering.]

Die tweede gedeelte van die gedig gebruik die terminologie van 'n oorlogstrategie om die beroerte te beskryf ("spergebied", "skerfie", "grofgeskut", "die pas markeer", "trek die pennetjie uit", "ontploffing"), en om die verband te bewerkstellig tussen die vyandige aanval en die effek daarvan op die liggaam. In die tweereëlige klimaktiese slotstrofe word 'n skokkend ironiese effek verkry deur die sitaat uit 'n bekende volksliedjie en die speelse klankrykheid van die strofe, in teenstelling met die semantiese strekking daarvan, want die "aanvaller" word die liggaam self:

aai aai die witborskraai
die lyf het teen haarself gedraai.

Nie alleen is die liggaam dus vreemde gebied nie, maar die insinuasie is dat dit veral vyandige gebied geword het.

4. Die liggaam as oppervlak vir inskripsie

Krog se akute bewussyn van die liggaam kan ook in verband gebring word met Elisabeth Grosz (1995:33–4) se teoretisering van die liggaam. Haar uitgangspunt is dat daar twee moontlike modelle is waarop teoretisering gebaseer kan word. In die eerste plek verwys sy na die *liggaam as inskripsie*. Die liggaam word gesien as oppervlak waarop sosiale kodes en wette, moraliteit en waardes gegraveer word. In die tweede plek praat sy van die *beleefde liggaam* ("lived body"), en hierdie model verwys hoofsaaklik na die beleefde ervaring van die liggaam. Waar die eerste model die sosiale, publieke liggaam analiseer, het die tweede die verbeelde anatomie of die liggaamskema as oogmerk. Hoewel dié twee uiteenlopende ervarings nie noodwendig versoenbaar is of geskik is vir sintese nie, bied dit volgens Grosz bruikbare teoretiese terme ten einde die belangrike

groot binêre kategorieë waarvolgens die liggaam gedefinieer word, te problematiseer – binne/buite, subjek/objek, aktief/passief, fantasie/realiteit en oppervlak/diepte. Sy maak voorts ook die volgende geldige stelling:

The body can be regarded as a kind of *hinge* or threshold: it is placed between a psychic or lived interiority and a more sociopolitical exteriority that produces interiority through the *inscription* of the body's outer surface. (Grosz 1995:33).

Die gedig, "dit is waar" (12) is 'n voorbeeld van 'n gedig wat in die konteks van die liggaam as inskripsie gelees kan word, want Krog beskryf op onthutsende wyse, veral in strofes twee en drie, die inskripsies van oudword op sosiale en publieke lywe:

dit is waar dat ek drie vrouens kaal
op die strand van Marseilles *gesien* het
hulle lywe drie sakke plooië
hulle haartjies waai soos tissues in
die wind met kort stappies stap hulle
die water in hulle borste is
plooieloos 'n stralekrans stomende
uitgerysde borste bloesend tot
in die tepels dit is waar dat ek
my oë daarvan nie kon afhou nie

dit is waar dat ek in 'n winkel-
venster drie soorte weggooidoeke
gesien het vir bejaardes, 'n bed-
pan, swamdoders, bedseersalwe en
iets wat soos 'n aartappelskiller
lyk dit is waar dat ek begin om
oumense *intensief te bekyk*
hoe hulle hul voete neersit hul
hare kam dat ek *my oë ver-*
honger neerlê op jong velle dit
is waar dat ek op 'n afgrond staan

[My kursivering.]

Hier word die liggaam volgens Grosz (1995:34) se model 'n teks of 'n sisteem van tekens wat ontsyfer, gelees en geïnterpreteer word. Opvallend is gevolglik die visuele paradigma in die gedig (soos blyk uit die gekursiveerde gedeeltes) wat die merkers van verweer en oudword op publieke liggame in 'n sosiale konteks beklemtoon. Die spreker "sien" die vroue op die strand, en sy "sien" die abjekte voorwerpe wat met oumenslywe verband hou in 'n winkelvenster. Strofe twee kan op pendantiese wyse met die buiteblad in verband gebring word, want die vroue op die strand is kaal, hulle lywe is "sakke plooië", terwyl die borste oënskynlik jonk, "plooieloos", uitgerys en bloesend daar uitsien. Hierdie positiewe en uitgebreide beskrywing van die vroulike borste kan waarskynlik gelees word as 'n indeksale teken na die erotiese en begeerde liggaam van die jeugdige jare – veral as die spreker in die gedig beklemtoon dat sy haar "oë nie daarvan kon afhou nie". Sodanige afleiding word versterk deur die laaste versreëls, waarin sy deur 'n herhaling van die kykhandeling benadruk dat die "jong velle" op nostalgiese wyse herinner aan die verlies van 'n eie beroofde jong liggaam. Soos die foto op die buiteblad die essensie van oudword visueel vergestalt, word die woordeskat van ouderdom dus ook in visuele terme op semantiese vlak in die gedig vergestalt.

Die slotreël beklemtoon die verband wat gelê kan word met Grosz (1995:33) se opvatting van die liggaam as drempel: "dit/ is waar dat ek op 'n *afgrond* staan" [my kursivering]. In hierdie geval bevind die spreker haar, na aanleiding van die liggaamlike inskripsies in sosiale verband, op die drumpel tussen jeug en ouderdom, lewe en dood. Anders, egter, as die sikliese patroon van die natuur waar die maan agteroor stort "in 'n stipendium van pasgebore sterre" (strofe een) wat ewigdurend "sal aangaan", sal die agteroor stort vir die mens lewensvernietigend wees. Die universele waarheid aangaande die aanhoudende sikliese lewenspatroon van die natuurdinge, teenoor die tydelikheid van die menslike bestaan, word bevestig deur die herhaling (ses keer) 'n van die frase "dit is waar" – 'n frase wat terselfdertyd telkens met die visuele verband hou.

In die gedig "leave me a lonely began" (21) word die liggaam volgens beide Grosz se modelle beleef. In hierdie gedig is die emosionele toonaard dié van verlies en melancholie.

leave me a lonely began

"the voice of the menopausal woman is feared
and denied. She has been made invisible or
encouraged to remain forever young ..."
– Tamara Slayton

hy sit skuinsweg oorkant haar en lees
koerant, die koffie wag bedees
langs sy stipgeknippte naels. sy harige
oorgat uitgeskiet met buskruit. sy

wange broos geskeer. toe skielik *kyk hy*
op en roep na agter: "coffeeshop's
empty, we can close!" en sy besef: *hy*
sien haar nie . sy sit as niks. dat waar sy

is bloot lug of glas of leegte is
dwarsdeur haar kyk hy , nie mis of dalk per
ongeluk verby nie. in die niet het
sy verdwyn, g'n vooraf taal of trauma nie

vir die kelner self is sy 'n tafel-
poot of stoel. hoe het dit dan gekom tot
hier waar niks bestaan wat meer erken dat
sy 'n vrou is nie? niks wat herken dat

sy die koel gestalte van 'n mens dra
wat die aarde nog bemin, die laat-uur-
koffie op die plein, die lug vol sagte
sade nie? haar stil *onsigbaarheid*

buig haar oë na haar hand wat op die
blou geruite tafeldoek met krummels
speel, en dit is so: elke kneukel
is verdik en elke vingerlid

slaan sy eie rigting in. net langs die
opgehewe aar is tydens onbe-
waakte oomblikke 'n oumensvlek be-
hendig vasgekram. dis asof groot en

droë leegtes haar van binne vul en
sy weerhou haar van haarself soos van 'n
rasper. *dit wéét sy*: nooit sal iemand weer
begeerte van haar skouers skil

[My kursivering.]

Weer eens word die visuele paradigma vooropgestel (vergelyk die gekursiveerde gedeeltes). In strofe een word 'n beskrywing van die manlike persoon gegee, en minuskule detail soos "sy stipgeknippte naels" en die "harige oorgat" word raakgesien. Hierteenoor word die beskrywing van die vroulike persoon op ironiese wyse gekunstel, want die inskripsies op die ouer vroulike liggaam se uiterlike word gereduseer tot niks as hy "dwarsdeur haar kyk". Sy word gevolglik by implikasie van haar liggaam, haar vrouwees en haar ganse menswees beroof. As verweer wend die vroulike subjek haar weer eens tot die visuele, want sy "buig haar oë" na haar verweerde hand – op paradoksale wyse die getuie van veroudering én instrument tot verweer. 'n Tweede reaksie is om haar van haarself te weerhou, maar die kykhandeling groei tot insig. Sy draai ten slotte volledig na binne, na die intiem persoonlike domein van die self, waar sy beskoulik kyk en die verlies van die liggaam melancholies belêf: "*dit wéét sy*: nooit sal iemand weer/ begeerte van haar skouers skil".

Die gegewe in die gedig, "sonnet van die warm gloede" (16), toon ooreenkomste met Grosz se verwysing na die *beleefde liggaam*. Dit word veral bevestig deur die sintaktiese vooropstelling van "jy voel" in beide strofe een en twee vanweë die bevoorregte eindreëlposisies, sowel as die toonaard en woordkeuse van die gedig.

sonnet van die warm gloede

iets kram jou rugmurg êrens vas jy voel.
hoe sprei 'n pasgestigte brand sy angs vanuit.
'n kern en jou are loop met vuur jou vleis.
ontvlam jou hart hou vuurvas haar balans.
jou beendere bak buite hulleself jou gesig.
verseng jou wange prut onthutsend voort en.
telkemale breek jy weg uit sissende omhulsels.
sweeet jou vel vonk in ligte laaie weg.

maar op 'n dag skuif jy in jou stoel – en voel
die smeltkroes kole wat jou laaste
sappigheid verwoes. die fok weet dis genoeg:
brandend soos 'n kryger staan jy op – 'n boeg
van vuur – aan sy strot pak jy die dood en ploeg
sy neus deur jou kaalgeplukte drooggebakte poes.

Die vroulike subjek beleef die simptome van die menopouse op intense wyse, en deur die opstapeling van vreesaanjaende vuurbeelde word die vernietigende uitwerking op die liggaam uitgestip. Opvallende afwykende punktiasie (wat tóg 'n logika besit in terme van die strukturering van die teks) en 'n gevolglike hortende ritme dien as uitheffingstegnieke in strofe een om die impak van die beleving te beklemtoon. In strofe twee is daar 'n wending te bespeur ("maar op 'n dag ..."), en is daar sprake van 'n terugveg-aksie: "brandend soos 'n kryger staan jy op - 'n boeg/ van vuur". Die subjek neem beheer oor die aanslag op die liggaam en baklei woedend terug, sodat die vuurbeeld(e) nou 'n metafoer van mag word. Tipies Krog geskied dit dan ook in die slotreëls in die aggressiewe tongval van die bevryde vrou. 'n Bekende aspek van Krog se bevrydende digterlike strategie is

dat sy nie skroom om die digterlike dekorum te oortree nie, hetsy deur toon, styl of taalgebruik: fragmentasie, haplografie, 'n spontane skryfstyl en aggressiewe, selfs kru taalgebruik is deel van die bekende Krog-idiolek. In aansluiting hierby argumenteer Beukes (1999:192) in sy artikel "Antjie Krog se 'man ek lus 'n twakkie': eksemplaarteks van ginogenese as diskoers van mag" dat daar in haar poësie 'n optekening plaasvind van die vrou wat haar liggaam herower het, maar ook die teks as metafoor van die liggaam herwin het. Krog se poësie word dus 'n verslag van hierdie veranderde bewussynsinhoud waardeur ginogenese as transformerende toestand met ink en bloed geskryf word. Beukes (1999:192) kontekstualiseer voorts soos volg: "Die konstruksie van 'n ginogenetiese magsdiskoers reflekteer dus ook in die vorm, struktuur en styl van die vrou se skryfwerk. Die slengtaal, deurspek met aggressief-manlik seksuele ondertone, word ikonies van hierdie hertoe-eiening van taal."

5. Slot

Beukes se argument kan steeds op *Verweerskrif* van toepassing gemaak word. Nie alleen verweer Krog haar deur middel van skrif teen die verwerping van oudword nie, maar sy herower die ouer vroulike liggaam om (opstandig, aggressief, hartseer, pynlik) daarmee te versoen, en dit weer (in Sobchack se terme) te bewoon. Terselfdertyd lewer sy ook verslag van die feit dat sy weer eens die teks as metafoor van die liggaam herwin het. Hierdie metaforiese hertoe-eiening van taal bied by implikasie 'n moontlike sleutel vir die oplossing van die digterlike problematiek van die bundel soos aan die begin van hierdie betoog aan bod gestel is. Deur die onverbiddelike verkenning van die liggaamlike (deur woord en beeld, deur teks en parateks) en die "lees" van die inskripsies op die liggaam, kan sy die "woordeskaf van ouderdom" verwerf.

Bibliografie

- Bal, M. 2001. *Looking in the art of viewing*. Londen en New York: Routledge Taylor en Francis Group.
- Barthes, R. 1981. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Vertaal deur Richard Howard. New York: Hill en Wang.
- Beukes, M. 1999. Antjie Krog se "man ek lus 'n twakkie": eksemplaarteks van ginogenese as diskoers van mag. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 39(2).
- Bryson, N. 2001. Introduction. In Bal 2001.
- Burgin, V. 1995. *In Different Spaces. Place and Memory in Visual Culture*. Berkeley, Los Angeles, Londen: University of California Press.
- Conradie, P. 1996. *Geslagtelikheid in die Antjie Krog-teks*. Rondebosch: Pieter Conradie.
- De Lauretis, T. 1984. *Alice doesn't. Feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Genette, G. 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Vertaal deur Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.

- Grosz, E. 1995. *Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. New York en Londen: Routledge.
- Hall, S. 2004. Modernity and Difference. In Tawadros (red.) 2004.
- Hillman, D. en C. Mazzio (reds.). 1997. *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. New York en Londen: Routledge.
- Kornhoff, O. 2005. "Female" is always the same, "female" is always different. In Winzen (red.) 2005.
- Kristeva, J. 1982. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Vertaal deur Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Krog, A. 1985. *Jerusalemgangers*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- . 2000. *Kleur kom nooit alleen nie*. Kaapstad: Kwela Boeke.
- . 2006. *Verweerskrif*. Roggebaai: Umuzi.
- . 2007. The Fossil Alphabet. *Art South-Africa* 6(2).
- Mulvey, L. 2005. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In Nichols (red.) 2005.
- Naficy, H. 1999. *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place*. New York en Londen: Routledge.
- Nichols, B. (red.). 2005. *Movies and Methods. Volume 2*. Berkeley, Los Angeles, Londen: University of California Press.
- Saunders, G. 1998. *The Nude. A New Perspective*. Londen: The Herbert Press.
- Schwarz, K. 1997. Missing the Breast. Desire, Disease, and the Singular Effect of Amazons. In Hillman en Mazzio (reds.) 1997.
- Siopes, P. 2008. Age of Desire? *Art South-Africa* 6(2).
- Sobchack, V. 1999. Is Any Body Home? Embodied Imagination and Visible Evictions. In Naficy (red.) 1999.
- . 2004. *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles, Londen: University of California Press.
- Spies, L. 2006. Ongebluste kole van wellus en geluk. *Die Burger*, 15 Julie.
- Tawadros, G. (red.). 2004. *Changing States. Contemporary Art and Ideas in an Era of Globalisation*. Londen: Institute of International Visual Arts.
- Van Alphen, E. 1998. *Francis Bacon and the Loss of Self*. Londen: Reaktion Books.
- . 2005. *Art in Mind. How Contemporary Images Shape Thought*. Chicago en Londen: University of Chicago Press.
- Van Gorp, H. 1991. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Van Niekerk, A. 2006. Die naakte waarheid oor tydlose liefde. *Rapport*, 2 Julie.

Winzen, M. 2005. A Portrait of an Artist as a Young Woman. In Winzen (red.) 2005.

Winzen, M. (red.) 2005. *Marlene Dumas. Female*. Köln: Snoeck.

Eindnotas

¹ "The centrality of the body in reflections on being and identity does not imply that our concept of the body is in any way simple; on the contrary, it is the site of almost every conflict and insecurity, self-doubt and self-splitting desire, that one experiences" (Van Alphen 1998:114).

² Bladsynommers verwys na *Verweerskrif*, Krog (2006).

³ Hierdie digterlike strategie is nie vreemd aan die Krog-oeuvre nie. Dit is 'n voortbou op die semiotiese proses wat reeds in *Kleur kom nooit alleen nie* (2000) begin is in die afdeling "Sgraffito" met sy talle beeldgedigte. In die "Nota" aan die einde van *Verweerskrif* erken Krog (2006:99) ook die visuele aanbieding van Afdeling Drie van die bundel.

⁴ Genette publiseer hierdie teks oorspronklik in Frans onder die titel *Seuils* (1987).

⁵ Die uitstalling *Female 1992–1993* het bestaan uit 211 "portrette" van vroue. Hierdie skilderye vertoon slegs die gesigte van die modelle, terwyl die liggame ontbreek. Kornhoff (2005:53) verduidelik Dumas se werkwyse soos volg:

Dumas' approach of working with portrait-finds from the media involves a selection process prior to the creative process. The original context of the depicted persons gets lost in the result. "My painted figures of the imagination are mostly naked, without accessories or actions giving clues to what they do, have done or would do." When transformed into drawings, the models borrowed from the media, as well as the private souvenir photographs which she often uses and which were full of meaning in their original context, all lose their frame of reference. In this sense too, they seem fragmentary. (...) Through this renunciation of any social context, the individual woman is constituted as a subject not by her surroundings, but in her isolation.

⁶ De Lauretis (1984) skryf soos volg oor die ideologiese beeldvorming van die vrou:

The representation of woman as image (spectacle, object to be looked at, vision of beauty – and the concurrent representation of the female body as the *locus* of sexuality, site of visual pleasure, or lure of the gaze) is so pervasive in our culture, well before and beyond the institution of cinema, that it necessarily constitutes a starting point for any understanding of sexual difference and its ideological effects in the construction of social subjects, its presence in all forms of subjectivity (De Lauretis, 1984:37).

⁷ In 'n ander verband verduidelik hy soos volg: "I consider the paintings as meaningful and as consisting of signs that produce meanings in interaction with the responsive viewer. I will 'read' the paintings, that is, I will attribute meaning

to elements (signs) that provoke me as a viewer certain meanings” (Van Alphen, 1998:17).

⁸ Vergelyk ook Siopes (2008:40) se argument: “A book is manifestly a thing. We handle photographs that are book covers; we don’t handle photographs in galleries. Books are small, intimate; we hold them as much as we behold them.”

⁹ Van Niekerk (2006:3) spreek haar op deurdagte wyse uit teen die beswaarmakers:

Hoekom die bohaai? Die beeld kommunikeer nie vroulike naaktheid in ’n verleidelike gedaante nie. Eerder vroulike liggaamlikheid in sy volle register – eerlike deurleefde naaktheid sonder ’n sweempie van selfbewuste, skaamte of pretensie. Haar houding spreek van selfkennis, aanvaarding en beheersing. En die beeld word ontsettend mooi.

Spies (2006:15) reageer op haar beurt soos volg:

My oordeel oor Antjie Krog se jongste bundel kan gerus maar as ’n vooroordeel beskou word. Ek vind die voorbladfoto – waarvoor ’n dapper vrou geposeer het – afstootlik. Wat die gedigte oor menopouse en veroudering betref, sluit ek my aan by Fleur Adcock in die inleiding tot haar bloemlesing uit Engelstalige vrouepoësie: “Naturally I have prejudices. I am not interested in ‘primal scream’ writing: slabs of raw experience untransformed by any attempt at ordering and selection.” By Krog is daar wel ’n poging tot transformering, maar dit gaan nie ver genoeg nie. Dit bly steek in die skree.

¹⁰ Kristeva (1982) bespreek die konstruksie van die abjekte in die menslike subjek in verhouding met haar opvattinge van die grens, die moeder-kind-verhouding en die vroulike liggaam. Conradie (1995) skryf uitgebreid oor Julia Kristeva se opvattinge van die moederlike liggaam as grondlegging van alle begeertes en gedragskodes. Hy wys op die “diadiese verbintenis tussen moeder en kind” met as uitvloeisel die identifikasie met die moederbors, en verduidelik soos volg:

Waar in die Freudiaanse lesing die moederlike bors die kind se orale begeertes bevredig, beaam Kristeva dat die kind só met die moederbors identifiseer dat die bors inderdaad ’n reduplikasie vir die kind word van sy eie identiteit. Hy word die bors deurdat hy daarmee vereenselwig. Die kind se hele gedrag is derhalwe ’n voortdurende herhaling van biologiese drange ter verkryging van die bors waarmee hy nie slegs assosieer nie maar dit ook representeer. Terselfdertyd bevestig Kristeva dat die kind van hierdie identifikasie met die moederbors moet wegbreek ten einde die eie individualiteit te ervaar (Conradie, 1995:128–30).

Die moederbors definieer egter nie sonder kwalifikasie ’n positiewe verbintenis nie. Schwarz (1997:156) verduidelik soos volg: “Nursing is idealized as a sign of connection and devotion but threatens always to become grotesque; the language of rejection, disease, and excess is never far from the maternal breast.”

¹¹ Die eie visuele konsep is egter ook gekompliseerd, ’n problematiek wat ontspruit uit die verskil in die wyse waarop die mens sy/haar liggaam waarneem en die wyse waarop die liggaam deur ander waargeneem word. Die menslik oog

kan slegs die eie uiterlike as gefragmenteerd of gedeeltelik besigtig, terwyl ander dieselfde liggaam as objek en as heel/volledig kan beskou. Op paradoksale wyse het die subjek dus die ander nodig om heelheid te ervaar.

¹² In *Jerusalemgangers* (1985:4) verwys Krog reeds na die liggaam as ruimte en huis in die konteks van liggaamsversoening as sy sê: “ek kan weer my liggaam bewoon (...) ek is versoen”.