

Blinde alfabet: 'n Moedswillige Willem Boshoff reken af met meerderwaardigheid – 'n neo- Marxistiese interpretasie

Rita Swanepoel

R. Swanepoel, Vakgroep Kunstgeskiedenis, Noordwes-Universiteit, Potchefstroomkampus

Opsomming

In heelwat van sy taalgebaseerde konseptuele installasies moedig die kunstenaar Willem Boshoff aanskouers van sy werke tot gesprekvoering aan. Die doel van die gesprekke is hoofsaaklik om die dominasie van sogenaamde meerderwaardiges as “superieur” en die “norm” te ondermyn. Hy doen dit deur die bemagtiging van die “afwykendes” of “abnormales” om die betekenis van die kunswerk aan die “meerderwaardiges” te verduidelik. Hierdie aanslag van Boshoff ondersoek en illustreer ek in hierdie artikel aan die hand van 'n neo-Marxistiese lees en interpretasie van sy *Blinde alfabet (A–C)* (1991–1996). Adorno beskou die kunswerk as 'n raaiselbeeld. Dit beteken dat die kunswerk in sigself 'n stukkie van die werklikheid bevat. Hy ontleen die term *monade* aan Gottfried W. Leibniz om die verband tussen outonome kuns en die samelewing te verduidelik. 'n Kunswerk bevat volgens Theodor W. Adorno 'n afspieëling van die hele werklikheid. Volgens Max Horkheimer en Adorno word die maghebbende of die sogenaamde norm se belange nagejaag en as vanselfsprekend beskou, terwyl dié van *das Nichtidentische* of *die ander* geïgnoreer word. Boshoff toom, in sy omkering van magsrolle, sosiale en politieke solidariteit met gemarginaliseerdes. Hy hou as 't ware 'n raaiselbeeld aan die samelewing voor van hoe 'n mensliker samelewing daar behoort uit te sien. In *Blinde alfabet* gebruik hy taal as 'n instrument in die herstel van menseverhoudinge. Ek argumenteer dat die gesprek wat tussen siende en blinde mense in *Blinde alfabet* ontlok word, as 'n metafoor dien vir die gesprekke en nuwe vriendskappe wat gevorm kan word in 'n demokratiese bedeling in Suid-Afrika tussen mense wat binne 'n koloniale en apartheidsbestel kunsmatig verdeeld was en mekaar gevolglik nie op 'n sosiale vlak geken het nie.

Trefwoorde: Willem Boshoff; *Blinde alfabet*; Theodor W. Adorno; *Nichtidentische*; magsbeskouinge; magsrolle; Max Horkheimer; neo-Marxisme

Abstract

Blind alphabet: A mischievous Willem Boshoff gets even with superiority – a neo-Marxist interpretation

In many of his language-based conceptual installations the artist Willem Boshoff's focus is on bringing about conversation, especially between social groups that do not communicate with one another easily or often. The aim of these conversations is primarily to undermine the domination of so-called superiors or "normal people" as the norm for society. He does so by empowering the "deviant" or "abnormal" people, in this case the blind, to explain the meaning of the work of art to their "superiors", people who can see.

I illustrate this attempt of the artist by way of a reading and interpretation of one of Boshoff's language-based installations, *Blind alphabet (A–C)* (1991–1996). The title of the installation seems strange because it implies that the installation is made for the most unlikely visitors to an art gallery or museum, namely the blind. However, the text in Braille on the covers of the containers in which the small sculptures are placed makes Boshoff's intention clear: the text can be read only by people who know Braille. To be able to read the text the blind people have to touch the work of art. Because they are not usually regular visitors to an art gallery, they may be unaware of the fact that they are actually flouting an unwritten "law" or convention in art galleries, namely not to touch the exhibited works of art. They also cannot see the "do not touch" notices that the artist deliberately placed on the walls of the gallery. Therefore they (obviously) ignore them. Not only do the blind touch the Braille text to be able to read it, but because they do not see the notices, they also open the containers and pick up the small wooden sculptures to explore them by touching them. Because of the "do not touch" notices on the wall the blind are privileged above the "normal" visitors of the gallery who can see and read the notices that they may not touch the installation. It is expected from sophisticated viewers of works of art to assimilate art visually and not by touch.

In this installation the artist suspended a number of the traditional conventions in the art world. Normally art galleries are accessible only to people who can see. An interest in art is a prerequisite, as well as a certain educational profile and an insight into visual literacy. Furthermore, in the presence of "masterpieces" created by so-called geniuses, an atmosphere of dignified silence is expected. But as stated above, Boshoff's focus is to bring about conversation. By empowering the blind to read and interpret the installation, he further undermines the well-known modernist assumption that only the so-called "knowledgeable experts" are equipped to interpret works of art.

The reading and interpretation of Boshoff's installation are undertaken within the framework of the critical theory of the neo-Marxists, as this theory offers the most comprehensive theoretical framework for dealing with the marginalisation and memories of *das Nichtidentische* after World War Two. Although neo-Marxism was initially focused on *das Nichtidentische* within the context of the Holocaust during the Second World War, this theory can fruitfully be applied to this installation of Boshoff's in which he deals with the memories of marginalisation of blind people in society.

In Adorno's view works of art are thoroughly historically determined. He argues that the history of society is sedimented in the material, the constellations and the form elements of works of art. What is meant by this is that the artistic material which an artist (in this case

Willem Boshoff) utilises, is not only words, Braille language and small wooden sculptures, but it is *everything* that is preformed by the history that the artist uses. Because history sediments in the material, and because the material of a work of art is taken from reality, but in a fragmented fashion, the work of art becomes a *monad*. Adorno borrows this term from Gottfried W. Leibniz to explain the relationship between autonomous art and society. Adorno states that a work of art is autonomous and windowless, because the work of art has no links to, or relationships with, recognisable reality or with other works of art. He also views a work of art as a *montage*, because a work of art always contains only a fraction of reality. According to Adorno artworks are enigmas. They contain the potential for the solution. This solution is not objectively given, but is subjectively mediated in works of art. Therefore, a work of art is a picture puzzle (*Vexierbild*), but a puzzle that has to be solved. The puzzle is constituted in such a fashion that it causes vexation.

Max Horkheimer and Adorno state that in societies the particular interests of the so-called superior or “normal” people are always aimed at and generalised across the whole of society and imposed on all the people of the society. Therefore, the interests of *das Nichtidentische* as the other are usually or often ignored. The artist, in his reversal of power roles in *Blind alphabet*, shows social and political solidarity with the marginalised people, the blind. He holds up a picture puzzle as a mirror in front of society, indicating how a more humanitarian society could come about. In *Blind alphabet* Boshoff uses language as an instrument in the redress of social and human relationships. In their interactions with the work of art the viewers of *Blind alphabet* gain insight into the way in which “normal” people often behave and in the process often cause humiliation to the blind. In this regard Adorno's words, “suffering remains foreign to knowledge”, are applicable. Adorno further argues that art is expressive when that which is objective speaks in a subjectively mediated way, whether with sadness, energy, or longing. That is why expression is suffering's countenance of artworks.

I argue that the philosophical idea and intention of Boshoff in *Blind alphabet* is his artistic interpretation in which he delivers immanent critique on uneven power relationships. By reversing power relationships the people who were formerly in need of help are now able to help the so-called “normal” and “educated” people by interpreting the installation for them. With *Blind alphabet* the artists shows his sensitivity for the marginalised people in society.

I further argue that the conversation that takes place between the blind and the sighted in *Blind alphabet* serves as a metaphor for conversations and new friendships that could be formed between different social groups in a democratic South Africa.

Keywords: Willem Boshoff; *Blind alphabet*; Theodor W. Adorno; *Nichtidentische*; power relationships; power roles; Max Horkheimer; neo-Marxism

1. Inleiding

Die Suid-Afrikaanse konseptuele kunstenaar Willem Hendrik Boshoff (geb. 1951), stel dit onomwonde op sy webtuisteblad dat hy doelbewus mense wat gewoonlik weinig begrip vir mekaar se ervarings en leefwêreld het, tot gesprekvoering manipuleer (Boshoff 2009). Hierdie gesprekke is spesifiek daarop gerig om tradisionele magposisies en -rolle van

“meerderwaardiges” as die sogenaamde norm, en die *ander* of “afwykings van die norm”, om te ruil. Sodoende word die “superieures” in ’n ondergeskikte posisie geplaas ten opsigte van die “afwykende *ander*”, aangesien die “meerderwaardiges” die installasie nie kan ontsluit sonder die hulp van die “minderwaardiger” blindes nie. Boshoff lewer in werke soos *Blinde alfabet (A–C)* (1991–1996) geen sedepreke nie, maar reken op ’n slim-subtile manier met meerderwaardigheid af. Dit is hierdie onnutsige en moedswillige werkwyse van die kunstenaar wat Snyman (2001) noop om in sy bespreking van Boshoff se werk Beardsley ([1960]¹ 2002:238) se “fooling around with meanings” op te roep.

In hierdie artikel ondersoek en illustreer ek bogenoemde omruiling van magsrolle aan die hand van ’n neo-Marxistiese lees en interpretasie van die kunstenaar se *Blinde alfabet (A–C)* (1991–1996). My motivering vir ’n neo-Marxistiese raamwerk spruit daaruit dat die Frankfurter-skool se kritiese teorie die omvattendste teoretiese raamwerk bied vir ’n ondersoek oor herinneringe aan die aantasting van die menswaardigheid en benadeling van *das Nichtidentische* na die Tweede Wêreldoorlog. Alhoewel die neo-Marxisme gefokus is op *das Nichtidentische* binne die konteks van die vervolging van die Jode tydens die Tweede Wêreldoorlog, bied hierdie teorie ’n sinvolle metodologiese dialektiek vir die interpretasie van Boshoff se installasie waar die bemagtiging van die sogenaamde abnormales of afwykendes bo siende mense as die norm uitgebeeld word.



**Figuur 1. Boshoff, Willem. *Blinde alfabet (A–C)*, (1990).
Hout, staal en aluminium, Braille-teks. Installasie-afmetings veranderlik. Hoogte van
elke houer 73,5 cm. MTN-Kunsversameling.**

Adorno ([1966b] 2004:161) beskou die kunswerk as *montage* en as ’n raaiselbeeld.² Met *montage* bedoel hy iets wat die kunswerk toelaat om ’n stukkie van die

werklikheid te bevat. Met 'n raaiselbeeld word metafories uitdrukking gegee aan 'n geheelbeeld waarin dele van die geheel op 'n versteekte wyse geopenbaar word.

In niks minder streng terme nie is kunswerke raaiselagtig. Hulle bevat die potensiaal van die oplossing, maar die oplossing word nie objektief aangebied nie. Elke kunswerk is 'n raaiselbeeld, 'n legkaart wat aanmekaar gesit moet word. Hierdie legkaart is op so 'n wyse saamgestel dat dit as 't ware 'n ergernis of 'n irritasie bly [...]. (Adorno [1966b] 2004:161; my vertaling)

In die bespreking van Boshoff se *Blinde alfabet* sal ek aantoon hoe die kunstenaar in sy omkering van magsrolle sosiale en politieke solidariteit met gemarginaliseerdes toon en hoe hy as 't ware 'n raaiselbeeld aan die samelewing voorhou van hoe 'n mensliker samelewing daar behoort uit te sien. In ooreenstemming met Fanon ([1952] 1986:31) se opmerking “die persoon aan wie die taal behoort, is ook die besitter van die wêreld wat deur die taal uitgedruk en geïmpliseer word” (my vertaling), sal ek die aandag daarop vestig hoe Boshoff taal as materiaal gebruik en hoe hy, juis in 'n spel daarmee, taal as 'n instrument van vervreemding van sy mag ontnem en dit aanwend as 'n instrument in die herstel van menseverhoudings.

Ek argumenteer dat die gesprekke wat tussen siende en blinde mense in *Blinde alfabet* ontlok word, as 'n metafoer dien vir die gesprekke en nuwe vriendskappe wat in 'n demokratiese bedeling in Suid-Afrika tot stand kan kom tussen mense wat binne 'n koloniale en apartheidsbestel kunsmatig verdeeld was. In hierdie bedelings het bevolkingsgroepe geïsoleer en sonder noemenswaardige sosiale of kulturele kontak bestaan en weinig begrip vir mekaar se ervarings en leefwêreld getoon. Hierteen reageer Willem Boshoff op 'n artistieke wyse.

Eerstens word 'n beskrywing van *Blinde alfabet (A–C)* gebied. Dit word opgevolg deur 'n uiteensetting van die teoretiese raamwerk en kernbegrippe waarvolgens die installasie gelees en geïnterpreteer word. Die artikel sluit af met 'n samevatting van die hoofargumente en gevolgtrekkings met betrekking tot die sosiale waarheidsinhoud van Boshoff se installasie.

2. Beskrywing van die installasie

Blinde alfabet, A-C (1990, onvoltooid) is 'n voorbeeld van een van die talle installasies waarin die kunstenaar se liefde vir taal, sy worsteling met magskwessies, asook sy aanskouersmanipulering tot gesprekvoering duidelik blyk. Vir dié reuse-installasie, waaraan die kunstenaar steeds deurlopend werk, het hy vir die alfabetletters A, B en C reeds 338 klein beeldhouwerke uit hout gemaak. Elke beeldhouwerk is ongeveer die grootte van 'n mens se handpalm.



**Figuur 2. Boshoff, Willem. *Blinde alfabet (A–C)*, (1990; onvoltooid).
Voorbeelde van houtbeeldhouwerke.**

Vir elk van hierdie beeldhouwerke het hy 'n staalkassie laat maak wat heuphoogte op 'n voetstuk staan sodat die aanskouer van bo af na die kunswerke kyk. Op die deksels van die staalkassies is aluminiumstroke aangebring met Braille in reliëfletters daarop. Die Brailleteks bevat onbekende, moeilike en selfs argaïese Engelse woorde. Die aluminiumstroke met teks maak dit boonop moeilik om die klein beeldhouwerke binne-in die houers te aanskou. Verder is in ooreenstemming met die konvensionele ongeskrewe reël van kunsgalerye kennisgewingborde aangebring wat besoekers verbied om aan enige van die kunswerke te raak.

Die teks in Braille bevat – soos 'n gewone verklarende woordeboek in alfabetiese volgorde – een woord (die *definiendum*) per deksel, gevolg deur die oorsprong van die woord en die (*definiens*) of betekenisverklaring daarvan (Boshoff 2009; Vladislavic 2005:58). Die konsep waarop die woord betrekking het, stel Boshoff voor deur middel van die beeldhouwerkies in hout. Teks en objek per houer is daarom aanvullend tot en verklarend van mekaar.



Figuur 3. Boshoff, Willem. *Blinde alfabet (A–C)*, (1990; onvoltooid). Voorbeeld van staalkas met brailleteks en beeldhouwerk

Die 338 vreemde en argaïese woorde en die gelyke aantal handgemaakte houtbeeldjies is 'n aanduiding van die moeite, arbeid en navorsing wat die kunstenaar met sy konseptuele werke doen. Boshoff (2013) het die teks vir hierdie installasie begin ontwikkel vir 'n ander installasie wat hy reeds in 1999 voltooi het, naamlik sy *Dictionary of "perplexing English"*. Hierdie woordeboek bevat ongeveer 18 000 kort opstelle oor vreemde, min-gebruikte en interessante Engelse woorde wat so vreemd en moeilik is dat selfs Engelssprekende geleerdes sukkel om dit te verstaan of te verklaar. Vir hierdie taak het hy ongeveer 200 woordeboeke, asook al 25 volumes van die *Oxford English Dictionary*, woord vir woord deurgewerk om al die onbekende en misterieus-klinkende woorde te kan opspoor.

3. Teoretiese begroning

'n Sleutelfilosofiese probleem wat Theodor W. Adorno deurlopend in sy geskryfte ondersoek, is die posisie van die *ander*, wat hy die nie-identiese (*das Nichtidentische*) noem. Volgens hom is dit die invloed van 'n positivistiese wetenskapsbeskouing se induktiewe benadering tot samelewings (as statiese gegewe verskynsels), wat bepaalde negatiewe gevolge inhou

vir *das Nichtidentische*, hulle wat nie tot die “normale” groep(e) behoort nie, maar wat die “afwyking van die norm” is (Adorno [1967] 2003a:26–7). Hierdie individue word beskou as “sosiale atome” wat volkome voorspelbaar en beheerbaar is. Adorno poog om die interaksie tussen die *self* en *das Nichtidentische* sonder enige reduksionisme te verduidelik.

Adorno ([1960] 2003b:17; [1951] 2003c:50; vgl. ook Horkheimer en Adorno [1947] 2002:28–30) argumenteer dat ’n tipiese Westerse tradisie vereis dat die algemene, in teenstelling tot die besondere of die individuele, altyd reg is. Toegepas op die samelewing beteken dit dat die “algemene belange” in werklikheid die belange is van diegene wat beheer uitoefen oor die hulpbronne van die samelewing. In ’n belangrike opsig deel Adorno nog Marx se samesweringsteorie van die bourgeoisie teen die proletariaat. Adorno het wel erken dat die huidige kapitalisme al verby Marx se klasseteorie ontwikkel het. Die vroeëre proletariaat (vandag die massas) het belang begin kry by die instandhouding van die huidige winsmaakopset. Hulle het – onder andere deur moderne media en die vermaaklikheidsbedryf – geleer om hulle lewens te modelleer op die beelde van suksesvolles, die “sterre” en die entrepreneurs. Wat die massas dus eintlik doen, is om hulleself identies te maak aan iemand se idee van mens-wees, en diegene wat nie identies aan hierdie idee is nie, te marginaliseer, te onderdruk of te misken. Die voorbeeld wat Adorno in sy *Gesammelte Schriften* (1972 [8]:191) gebruik, is dié van die man wat skoene gaan koop. Indien die standaardnommer nie pas nie, is die verkoopsdame ongelukkig en vererig sy haar.

Hierdie dwang tot die vermeende gekonstrueerde veralgemening lei tot eenselwigheid en konformiteit. Mense dink hulle volg die “algemene mode” of die “universele simbool”, terwyl hulle hulleself eintlik net herskep het na die beeld van ’n *veralgemeende* belang wat aan hulle voorgehou is. En dit is ’n onware beeld van mens-wees (vgl. Horkheimer en Adorno [1947] 2003:407–9; 415; 419). Hierdie onware beeld doen mense skade aan, omdat dit die nie-identiese misken en die nie-identiese juis die unieke “vingerafdruk” van elke mens is, dit wat elke mens *anders* maak.

Handhawing van identiteit is vir Adorno die oorsaak van sosiale patologieë. Dit lei daartoe dat ’n veralgemeende belang van bo uit die magstrukture op individue afgedwing word. Waar outentieke of nie-identiese individuele belange nie inpas by die algemene belange van die samelewing as geheel nie, word die individu se belange en behoeftes misken en geïgnoreer (Horkheimer en Adorno [1947] 2002:28–31; vgl. Snyman 1987:159–60). In totalitêre samelewings kan diegene wat nie kan inpas nie, as “afwykend” geklassifiseer word en selfs uit die samelewing van “goed-aangepastes” of “normales” verwyder word (vgl. Horkheimer en Adorno [1947] 2003:391; 396–8).

Horkheimer en Adorno (2002:28–31) verduidelik dat in ’n onvrye samelewing die maghebbende belangegroep se sogenaamde kulturele progressie nagejaag word ongeag die leed wat die *ander* aangedoen word. Waar die *ander* se belange nie inpas by die algemene belange van die samelewing as geheel nie, word hierdie *ander*, of *das Nichtidentische*, se belange en behoeftes ontken en geïgnoreer. Dit kom in Adorno ([1960] 2003b:26–7) se terminologie daarop neer dat die utopie van sommiges (die maghebbers) die spreekwoordelike hel van die gemarginaliseerde *ander* is (vgl. Snyman 1985:x–i). Volgens Adorno behoort lyding en kennis onversoenbaar te wees, want, sê Adorno ([1966b] 2004:24), “lyding bly vreemd aan kennis” (my vertaling).

Volgens Adorno ([1951] 2003c:96) is geskiedenis die narratief van dit wat maghebbers aan slagoffers doen en is kunswerke deur en deur histories bepaald. Die geskiedenis van die samelewing is ingebed in die materiaal en vormtaalelemente wat die kunstenaar gebruik. Adorno ([1966b] 2004:112) stel dit soos volg:

Die kunswerk word bemiddel tot werklike geskiedenis deur sy monadologiese kern. Geskiedenis is die inhoud van kunswerke. Om kunswerke te ontleed beteken niks minder nie as om bewus te word van die geskiedenis wat inherent in die kunswerke neerslag gevind het. (My vertaling)

In *Blinde alfabet* is die artistieke materiaal nie net die woorde, hout, aluminium of Braille-skrif wat Boshoff gebruik nie; dit is álles wat die kunstenaar gebruik wat vooraf deur die geskiedenis gevorm is. Omdat die geskiedenis in die materiaal neerslag vind en omdat die kunswerk se materiaal uit die bestaande werklikheid gehaal word, maar op 'n gefragmenteerde wyse, word die kunswerk 'n monade – dit is outonoom en vensterloos, want die kunswerk het (op die oog af) nie verbande met ander kunswerke nie. Boshoff ontleen die term *monade* aan Gottfried W. Leibniz (1646–1716) om die verhouding tussen outonome kuns en die samelewing te verduidelik. Leibniz argumenteer dat monades individuele eenhede is wat oor 'n interne dinamika beskik en vensterloos is in dié sin dat monades mekaar nie affekteer of beïnvloed nie (Adorno [1966b] 2004:308). Elke monade is in sigself 'n refleksie van die heelal. Adorno ([1966b] 2004:6, 54, 237, 271) dra hierdie metafoer op 'n kunswerk oor en daarom stel hy dit dat outentieke kunswerke as sosiale monades beskou kan word. Die kunswerk bevat met ander woorde 'n afspieëling van die hele werklikheid in sigself. Volgens hom vorm elke kunswerk op sigself 'n samehangende eenheid of geheel wat deur 'n dinamiese kragveld van betekenis saamgestel word (vgl. O'Connor 2000:240).

Adorno ([1966b] 2004:383) verwys na die kubisme wat elemente gefragmenteerd saamvoeg tot 'n nuwe geheelbeeld. In sy verwysing na Kafka (Adorno [1966] 2004:301–4) kom dieselfde gedagte na vore: die skrywer voeg 'n klomp fragmente saam en die leser moet die elemente wat mekaar belig, self saamvoeg om die narratief te vorm. Wat musiek betref, verwys Adorno ([1966b] 2004:288) na die geslote (en speelse oop) vorm van die Weense sonate.

Volgens Adorno ([1966b] 2004:133, 137–8) is alle outentieke kunswerke 'n vorm van uitdrukking, selfs wanneer kunswerke nie mimeties is of enigiets herkenbaars uitbeeld nie. Kunswerke hoef met ander woorde nie historiese gegewens te verbeeld nie. Hy argumenteer dat kunswerke op sigself mimeties van hulleself is. Wat hiermee bedoel word, is dat elke kunswerk inderwaarheid 'n kritiek op vorige kunswerke is, nie net omdat dit nie na ander kunswerke verwys nie, maar ook omdat die kunswerk nie berus op wat reeds gedoen is nie. 'n Kunswerk is met ander woorde 'n “nuwe begin”, 'n konstellasië, want die kunstenaar rangskik uiteenlopende fragmente van die werklikheid langs en oor en onder mekaar. Die artistieke materiaal wat die kunstenaar gebruik, bevat inherent die sosiale inhoud van betekenis van kunswerke; dit is as 't ware in die artistieke materiaal waarmee die kunstenaar sy kunswerk maak, “gesedimenteer” (Adorno [1966b] 2004:146–7, 252). Sodoende kom die sosiale waarheidsinhoud, waarna Adorno ([1966b] 2004:191) as die *Gehalt* van 'n kunswerk verwys, na vore (vgl. Zuidervaart 2010). Met “sosiale waarheidsinhoud” in kunswerke bedoel Adorno vanuit die ervaringsbegrip dat die lyding van slagoffers gehoor moet word. Anders gestel, daar moet aan lyding 'n stem gegee word.

Daarom is Adorno van mening dat kuns 'n terapeutiese rol kan vervul: “[K]uns is ekspressief wanneer dit wat objektief is, subjektief-gemedieerd spreek, of dit nou hartseer, energie of verlange. [...] Lyding word deur ekspressiwiteit in kunswerke uitgedruk” (Adorno [1966b] 2004:146; my vertaling).

Gehalt moet met ander woorde verstaan word as sosiaal-bemiddelende en sosiaal-belangrike betekenis. Volgens Adorno [1966b] (2004:299) ontmoet kuns en samelewing in 'n kunswerk se *Gehalt*, en nie in enige eksterne faktore nie. Hy ([1966b] 2004:191–2; vgl. ook Adorno [1966a] 1973:160) stel dit dat die sosiale waarheid slegs in die spesifieke ontkenning (*bestimmte Negation*) van die onwaarheid gevind kan word, met ander woorde in die spesifieke identifisering van die wyse waarop daar in die kunswerk gewys word hoe die lyding van slagoffers misken of geïgnoreer word. *Bestimmte Negation* dui vir Adorno op sowel 'n breuk met die bestaande (met ander woorde 'n afwysing van die oorwig van die valse werklikheid) as 'n kontinuïteit tussen die hede en die toekoms (die “redding” van die moment of element wat belofte inhou van iets wat verby die bestaande na iets beters verwys) (vgl. Adorno ([1949/1963] 2005:350, 393);³ vgl. ook Zuidervaart 2010). Die klem word op die kunswerk se *Gehalt* geplaas omdat – in navolging van Adorno ([1966b] 2004:146, 191–2, 299) se beskouinge oor outonome kuns – kuns en samelewing mekaar in 'n kunswerk se *Gehalt* ontmoet (vgl. Zuidervaart 2010).

Twee temas staan uit in Adorno se beskouings oor kuns en estetika: die een is 'n hersiene Hegeliaanse vraag of kuns kan oorleef in 'n laat-kapitalistiese wêreld en die ander is 'n hersiening van die vraag vanuit die Marxisme, naamlik of kuns 'n bydrae tot die transformasie van die wêreld kan lewer (vgl. Zuidervaart 2010).

Adorno argumenteer dat om die estetiese betekenis uit kuns te haal, daartoe lei dat kuns vernietig word:

Die hedendaagse afwysing van estetiese betekenis gaan hand aan hand met die afwysing van die kunswerk as iets wat ons uiterlike of innerlike aard weerspieël. Dit is asof die einde van kuns ook dreigend die einde van die mensheid aankondig, 'n mensheid wie se pyn en lyding uitroep na kuns, 'n kuns wat nie versag of verlig nie. Kuns bied aan die mensheid die droom van sy ondergang sodat die mensheid kan wakker word, in beheer van hulself kan bly en kan oorleef [...]. (Adorno [1972] 2003d:384-5; my vertaling)

Adorno ([1966b] 2004:146–7, 275) argumenteer dat kuns enersyds die sosiale teenstelling van die samelewing is en andersyds oor 'n dubbele karakter beskik omdat kuns sigself enersyds van die samelewing afskei, maar terselfdertyd 'n sosiale verskynsel is wat die onopgeloste spannings van die samelewing in sigself absorbeer. Vir Adorno is die *Gehalt* as die sosiale *waarheidsinhoud* van kunswerke die wyse waarop 'n kunswerk die huidige stand van sake uitdaag, maar terselfdertyd ook suggereer hoe dinge in die toekoms anders (beter) sou kon wees. Die kunswerk laat egter in die praktyk dinge onveranderd, want “kuns het waarheid as die skyn van die illusielose” (Adorno [1966] 2004:173–4; my vertaling).

Adorno ([1966b] 2004:17–8) verduidelik hierdie spanning in kunswerke aan die hand van die term *dissonansie*:

Die bron van die besondere belangrikheid van alle dissonansie vir “nuwe” kuns sedert Baudelaire en Tristan – wat ongetwyfeld ’n kenmerk van die moderne is – is dat die immanente spel van kragte in die kunswerk saamval met die eksterne werklikheid: die kunswerk se mag oor die subjek word gelyklopend meer intens in samehang met die toenemende outonomie van die kunswerk. Dissonansie ontlok uit die kunswerk dit wat vulgêre sosiologie sy sosiale vervreemding noem. (My vertaling)

Adorno ([1967] 2003a:31–3; Jarvis 2002:7–9) se utopiese negatiwiteit is ’n sentrale tema wat betref die samelewing anderkant *das Nichtidentische*, met ander woorde ’n mensliker samelewing. Hy wil die beskadigde lewe sodanig verbeeldingryk interpreteer dat moontlikhede van hoe ’n “onbeskadigde lewe” sou wees, daaruit sal blyk. Omdat kuns iets kan sê wat die filosofie nie kan sê nie, glo Adorno in sy dialektiek van kuns en die samelewing dat kuns (as sosiale monades met eie dinamiese kragvelde van betekenis) oor die moontlikheid beskik om kritiek teen die status quo te lewer. Kuns en samelewing ontmoet mekaar in hierdie dialektiek tussen kuns en samelewing in ’n kunswerk se *Gehalt*.

4. Interpretasie van *Blinde alfabet*

Die titel *Blinde alfabet* doen vreemd aan, want dit dui daarop dat die installasie vir die onwaarskynlikste besoekers aan ’n kunsuitstalling, -galery of -museum bedoel is, naamlik vir blinde besoekers. Daarteenoor maak die teks in Braille Boshoff se bedoeling duidelik: dit kan slegs deur blindes wat Braille ken, gelees word. Om dit te kan doen, moet hulle die installasie – sowel die skrif as die beeldhouwerkies –aanraak.



Figuur 4. ’n Blinde “aanskouer” “lees” Boshoff se *Blinde alfabet* en ontsluit die werk aan siendes

Omdat die blindes nie kan sien nie, weet hulle nie dat hulle “oortree” nie en ignoreer hulle gewoon die “moenie aanraak nie”-borde. Hulle is dikwels – as betreklik ongereelde besoekers aan kunsmuseums en -galerye – onbewus van so ’n konvensie. Gevolglik is sowel die Brailleskrif as die beeldhouwerkies vir die blinde “aanskouer” deur aanraking toeganklik, ’n voorreg wat die “siende” aanskouer (toutologie doelbewus) nie gegun word nie. Van gesofistikeerde aanskouers word verwag om taktiliteit visueel te verwerk en nie deur aanraking nie. Een van die redes hiervoor is volgens Wolterstorff ([1980] 1996:24) dat die meeste kunswerke geskep word ter wille van oordenking wat ’n intellektuele en emosionele ervaring via die sig is en nie via ’n taservering nie.⁴ Soms bestaan een beeldhouwerk uit ’n verskeidenheid inheemse houtsoorte. Boshoff doen dit om die taktiliteit vir die blindes ten opsigte van die gewig, struktuur en vorm van die beeldhouwerke te verhoog.

Boshoff skort trouens in hierdie installasie ’n hele aantal tradisionele konvensies in die kunswêreld op. Normaalweg is kunsgalerye toeganklik slegs vir, en eksklusief tot die beskikking van, mense wat kan sien. Verder word veronderstel en aanvaar dat sodanige besoekers in kuns belangstel, en bykomend oor ’n bepaalde opvoedkundige profiel en insig in visuele geletterdheid beskik (Boshoff 1997:36–7; Boshoff 2009; Wartenberg 2002:xiii). Voorts heers daar – in die teenwoordigheid van treffende kunswerke deur erkende meesterkunstenars wat as sodanig deur kunskeners gestempel is – gewoonlik ’n waardige stilte in kunsmuseums en -galerye as “hoër” instellings van kuns. Bykomend, en soos sydelings bo na verwys, dekonstrueer Boshoff die bekende modernistiese aanname dat slegs die uitsonderlike kunskeners, die sogenaamde “knowledgeable experts” (vgl. Wartenberg 2002:xiii) geldige ontsluitings en interpretasies van kunswerke kan maak.

Min mense wat kan sien, kan Braille lees. Dit beteken dat ’n siende besoeker die installasie nie sonder die hulp van ’n blinde Braille-leser kan ontsluit nie. Op hierdie wyse ruil die kunstenaar die sosiale “magsrolle” van siendes en blindes in die alledaagse gang van sake om en moedig hy sosiale interaksie en kommunikasie in ’n kunsgalery aan. Sodoende word die konvensionele “waardige stilte” wat veronderstel is om in kunsgalerye te heers, opgeskort.

Omdat blinde besoekers aan die galery nie die kennisgewing wat die aanraking van kunswerke verbied, kan sien nie, onthul haar of sy ongeïnhibeerde aanraking eers ’n bekende Braille-tek, daarna verduidelik dit die gebeeldhoude objek binne die houer. Daarna ondersoek hulle tastend die beeldhouwerk binne in die houer. Wanneer sy of hy na die volgende houer aanbeweeg, is dit reg langs die vorige houer geplaas, wat maak dat blindes nie verdwaal terwyl hulle soek na die volgende kunswerk of sin daarvan probeer maak nie. Wanneer die verwarde siende besoekers sien hoe die blinde mense hulself geniet, raadpleeg hulle spoedig die blindes vir ’n verduideliking. (Boshoff 2009; my vertaling)

Boshoff (2009) stel dit spesifiek op sy webblad dat hy doelbewus mense wat kan sien, met die ontsluiting van hierdie installasie wou benadeel: “Ek moes dieselfde gevoel van teleurstelling op die tradisionele galerybesoekers afdwing as wat blinde mense gewoonlik ervaar wanneer beperkings op hulle geplaas word” (my vertaling). Op ’n slim-subtiele wyse, dus, herinner Boshoff ons, die “siende blindes”, aan die leefwêreld van die gesiggestremdes, wie se lewensgenot en -ervarings en bewegings dikwels aan bande gelê word deur ondeurdagte en onsensitiewe optrede van ons “normales” in ’n siende samelewing. Hy open

konseptueel as 't ware die “oë” van die siendes vir die sosiale onreg wat blindes dikwels ervaar of aangedoen word.

Clarkson (2013:6)⁵ vestig die aandag op die noodwendige spannings wat in Boshoff se werk voorkom: spanning tussen orde en anargie, asook tussen konsep en “waarnemingsinhoud” (*percept*). Sy vind aansluiting by Adorno (2004:191) se onderskeid tussen die *Gehalt* en die *Inhalt* van kunswerke. Soos hier bo verduidelik, verwys Adorno met *Gehalt* na die waarheidsinhoud van kunswerke (Clarkson se term *konsep*) en met *Inhalt* na die kunswerk as sodanig, dit wat die aanskouers waarneem wanneer hulle na 'n kunswerk kyk. Volgens Adorno beskik elke kunswerk oor sy eie *Gehalt* kragtens 'n interne dialektiek tussen die *Inhalt* en die vorm (vgl. Zuidervaat 2007). Aangesien aanskouers deur Boshoff tot gesprekvoering aangemoedig word, en omdat aanskouers die werke mag aanraak, keer die kunstenaar die tradisionele orde (Clarkson se terminologie) om wat in kunsgalerye gehandhaaf “moet” word. Boonop doen Boshoff die ongewone deur 'n installasie vir blindes te skep. Sodoende omskep hy – weer in die woorde van Clarkson – stelsel in anargie.

Boshoff voer dit nog verder. Omdat die beeldhouwerke moeilik sigbaar is, en omdat die staalhousers in lang rye ongemaklik naby aan mekaar geplaas is, op ongeveer armlengte, voel die “siende” aanskouer gou verward en moedeloos. Daar is ook geen afwisseling of onderbreking van klassieke reglynigheid nie. Die werk kom vir 'n besoeker met normale sig met die eerste oogopslag geordend en bykans eentonig voor. Blinde mense raak egter nie verward oor die rye en rye housers wat so naby aan mekaar staan nie, want hulle sien dit nie. Die teendeel geld: dit help hulle om maklik hul weg te vind van een kunswerk na die volgende. Nadat hulle klaar die enkele Braille-tekste en beeldhouwerk voor hulle tastend “besigtig” het, beweeg hulle gemaklik aan na die volgende houer.

Om terug te keer na hierdie sogenaamde “eentonigheid” in *Blinde alfabet*: sedert die laat 19de en vroeë 20ste eeu het kunstenaars simmetrie vermy juis omdat dit vervelig en saai is en nie opval nie. Boshoff, daarenteen, maak juis van saaiheid, soos in 'n bykans “resepmatige” herhaling en reglynigheid in van sy installasies, gebruik. Tog is die klassieke eenheidsidee nie vir Boshoff belangrik nie en kan dit daarom nie 'n sleutel tot die ontsluiting van sy kunswerke bied nie. Sy installasies is eerder 'n konstellasië van verskillende saamgevoegde, op die oog af “onversoenbare”, estetiese elemente (in hierdie geval woorde, skrif, taal, houtbeeldhouwerke, aluminium en staal).

Die vreemde en moeilike woorde wat in Braille in die installasie gebruik word, vereis verder 'n bepaalde sofistikasie van die “aanskouers”: *Blinde alfabet* is toeganklik slegs vir blindes wat Braille wat Engels is, kan lees. Die kunstenaar trap nie in die slaggat om blinde mense as dom, oningelig en “agtergeblewe” in 'n samelewing te stereotipeer bloot omdat hulle 'n siggebrek het nie. Stereotipering dui immers op die geneigdheid om diegene wat nie tot die bepaalde sosiale en samelewingsgroep behoort nie, te klassifiseer omdat hulle anders is, om hulle as 'n anonieme en amorfe massa sonder enige individueel identifiseerbare eienskappe, oftewel as die “afwyking van die norm”, te beskou (vgl. Adorno 2003a:26–7; Dubow 2006:58): “Alhoewel *Blinde alfabet* die blindes bo siende mense bevoordeel, bly dit steeds 'n hulpmiddel wat net die blinde elite beskore is, naamlik diegene wat Braille in Engels kan lees” (Vladislavic 2005:64; my vertaling).

Om gesprekvoering oor die kunswerk te kan voer, is woorde onontbeerlik. Boshoff gebruik die mees onwaarskynlikes, die blindes, om sy installasiekunswerk te ontsluit. In sy

manipulering tot gesprekvoering staan die installasie as kunsoobjek sentraal. Hiermee bevestig die kunstenaar die opmerking van Richards (2002:36) dat konseptuele kuns se dematerialisering van die kunsoobjek paradoksaal voorkom, tensy konseptuele kuns verbind word met 'n voortgesette dadaïstiese beskouing van anti-estetiese en antiretinale kunsbeskouinge in 'n reaksie teen tradisionele Westerse kunsbeskouinge. Wat Richards hiermee bedoel, is dat alhoewel die denke wat tot die konsep aanleiding gegee het, in konseptuele kuns die voorrang geniet, geen kommunikasie, kritiek of plesier uit 'n kunswerk geput kan word indien daar nie 'n kunsoobjek – hetsy as kunswerk as sodanig of as dokumentasie – materialiseer nie. Kortom, 'n kunswerk – soos *Blinde alfabet* – kan nie werklik van sy “dinglikheid” of “objeklikheid” ontsnap nie.

Met inagneming van die dadaïstiese kunstenaar Marcel Duchamp (1887–1968) se gebruik van die term *readymades*⁶ as 'n benoeming van gevonde objekte en gebruiksartikels wat tot of in kunswerke geherkontekstualiseer word, “verhef” Boshoff woorde en woordeboeke in sy taalgebaseerde installasies tot *readymades* in die kunskonteks.

Aangesien blindes, die mees onwaarskynlike besoekers aan kunsgalerye, die installasie vir siende mense moet ontsluit, skort Boshoff ook die rol van die tradisionele sogenaamde “kunskenner” op. Vir blindes om kunswerke te kan ontsluit, raak hulle die kunsoobjek aan, bevoel en streel hulle dit. Sodoende verkry kuns 'n taktiele dimensie wat “siende” aanskouers ontnem word. *Blinde alfabet* gaan met ander woorde korrekatief te werk en beklemtoon die vel as 'n tasorgaan. Vir die kunstenaar is die vel as 'n orgaan van aanraking belangrik, en nie net as 'n onderskeiding van velkleur, soos wat dit die beklemtoning ontvang het gedurende Suid-Afrika se koloniale en apartheidsverlede nie. Boshoff openbaar deur *Blinde alfabet* dat die vel in staat is om fyner onderskeidings te tref as waartoe die blote oog in staat is. Tas en aanraking dien as “brugbouende gereedskap om die sosiale kloof van die verlede te help genees” (Vladislavic 2005:61; my vertaling). Sosiale afstand word verklein deur die intieme persoonlike aanraking: “Die *Blinde alfabet*-projek herstel die integriteit van interaktiewe gesprekvoering” (Boshoff 2009; Boshoff 1997:40; my vertaling).

Die kunstenaar ken dieselfde brugbouende funksie aan taal toe as aan die vel as tas- en aanrakingsorgaan. Hy doen dit deur sosiale groepe wat nie dikwels of gemaklik met mekaar kommunikeer nie, tot gesprekvoering aan te moedig (Boshoff 2009). Op hierdie wyse dekonstrueer hy die mag wat aan taal toegeken is, as 'n medium van nasionalistiese en ideologiese eksklusiwiteit (vgl. Fanon 1986:31). Vladislavic (2005:61–2) sê tereg dat *Blinde alfabet* beskou kan word as 'n tipe toneeldecor vir die ommekeer van die tradisionele orde van 'n voorafingenome rangorde en superioriteit wat vir lank in die Westerse samelewings as normaal beskou is. Kolonialisme en apartheid se obsessie met velkleur as dié indeks van afwyking en verskil het, soos hier bo gestel, die aandag op slegs een aspek van die velorgaan gefokus, naamlik die kleur, wat daarom visueel waarneembaar is.

Die ommekeer van mag wat die kunstenaar via *Blinde alfabet* teweegbring, is enersyds metafories 'n kritiek op kolonialisme en apartheid en andersyds 'n manifestasie van die strewe na 'n postkoloniale en postapartheidstoestand. Die kunstenaar is vol hoop: 'n mensliker samelewing is binne bereik indien gesprekvoering met deernis en begrip van mekaar as prioriteit gestel word – al word so 'n samelewing gekenmerk deur 'n “beskadigde lewe” (vgl. die subtitel van Adorno [1951] 2003c se *Minima Moralia – Reflections from a damaged life*).

Die gesprek wat deur *Blinde alfabet* ontlok word tussen die siende en die blinde dien as 'n metafoor vir die gesprek wat op nasionale vlak plaasgevind het tussen diegene in die duister en die verligtes. Sowel die gesprekke wat deur *Blinde alfabet* ontlok word, as die onderhandelingsgesprekke tussen die voormalige NP-regering en die destyds verbanne ANC in die aanloop tot die ontstaan van 'n demokratiese bedeling in Suid-Afrika, kan beskou word as onderhandelings tussens groepe wat oor ongelyke mag beskik het (Vladislavic 2005:61).

Deur (sy) estetiese konkretisering bring Boshoff sy artistieke interpretasie en visuele vormgewing van filosofiese idees konseptueel tot uitdrukking en verwerklik hy dit vir en voor die aanskouer. Anders gestel, hy ver-werklik en ver-beeld. Die “valse” werklikheid waar “algemene belange” en sogenaamde progressie nagejaag word, word deur die kunstenaar ontmasker. Boshoff bring deur middel van sy kuns Adorno ([1966b] 2004) se argument tot visuele uitdrukking en estetiese konkretisering, naamlik dat kuns nie mimeties van die werklikheid moet wees nie, maar dat die werklikheid die kuns moet naboots om tot verwerkliking te kan kom: “Ons moet die teorie van nabootsing van die realistiese estetika omkeer: die werklikheid behoort in 'n subtiele sin kunswerke na te boots en nie andersom nie. [...] Want slegs dit wat nie in hierdie wêreld inpas nie, is waar” (Adorno [1966b] 2004:182, 76; my vertaling).

Die tegniek wat die kunstenaar deur middel van sy kuns aanwend om gesprekvoering tussen mense uit verskillende sosiale groeperinge aan te moedig, is gebaseer op dieselfde patroon as dié waarop die tradisionele mondelinge oorleweringstradisie van die inheemse bevolkingsgroepe gebaseer is. Dit behels naamlik om deur diskoers en dialoog inligting, ervarings en insigte uit te ruil. Op hierdie wyse, glo Boshoff, word nuwe vriendskappe gesmee, en konflikte en verskille deur diskoerse bereedder om uiteindelik tot konsensus te kom. Boshoff se oortuiging sluit aan by Habermas (1979) se beklemtoning in sy *Communication and the evolution of society* dat dit die ideaal is om konflikte en verskille deur diskoerse te bereedder (vgl. Bernstein 1991:205–7).⁷

Deur die ommekeer van die normale verhouding wat bestaan tussen die tradisionele “hulpverskaffers” en die “hulpbehoewendes” in 'n siende wêreld, open die kunstenaar, metafories gesproke, die “siende blindes” se oë en maak hy hulle bewus van en sensitief vir die behoeftes van blindes. Siendes leer die blindes se leefwêreld ken en word terselfdertyd daaraan herinner hoe hulle dikwels teenoor blindes (en ander hulpbehoewendes) optree, omdat hulle hulself nou in die rol van die “hulpbehoewendes” en gemarginaliseerdes bevind.

Clarkson (2013:9, 22–3) wys op die belangrike rol wat 'n gedeelde taal en gesprekvoering speel om regverdigheid en versoening te bewerkstellig. Versoening vereis juis dat 'n mens die uitdaging moet aanvaar om persoonlike grense oor te steek en jouself in die skoene van 'n ander te plaas. Dit vra met ander woorde om aktiewe optrede. 'n Begrip van hierdie installasie van Boshoff vereis immers 'n gesprek met iemand met wie jy nie normaalweg sou gesels nie – dit beteken dat bestaande taalgrense oorgesteek moet word. In hierdie geval is die taalgrens Braille. Die krag van die werk lê in die potensiaal wat die kunswerk inhou om verandering te bewerkstellig eerder as in die tema wat uitgebeeld word.

Celan (1986:44) beklemtoon dat kuns oor 'n etiese resonansie beskik. Hy stel dat diegene wie se oë en denke op kuns gerig is, van hulleself vergeet. Kuns dra by tot die nodige afstand van selfbeheptheid en die eie ek. Kuns maak as 't ware die pad oop vir nuwe

moontlikhede en ervarings. Om versoening deur kuns te bewerkstellig, word van die kunstenaar verwag om met die nodige tegniese vaardigheid kreatief te wees en risiko's te loop. Die proses van versoening begin met die konsep en 'n vooruitskouing na die uitwerking daarvan op die toekoms, sodat dit die moeite werd maak om te onthou (kyk Clarkson (2013:17)). Daar sou daarom beweer kon word dat Boshoff se kuns toekomsgerig is.

Alhoewel hy groot installasies skep, oorheers Boshoff se kuns nie die omringende galeryruimte nie, maar dit is noodsaaklik vir die interaksie en opvolgende gesprekke tussen aanskouers. Dit is die gesprekvoering wat die kunstenaar aanmoedig wat die ruimte konseptueel oorheers. Verder is sy installasies nie selfverwysend soos kenmerkend is van die visuele kunste tydens die moderne era nie, maar gerig op 'n wyer sosiale vlak, in die dampkring van die skep van 'n "geesverwant" (Kant [1790] 2002:55; my vertaling). Hierin is Boshoff se konseptualisme geleë. Die kunstenaar bring sy konseptuele idee tot verwerkliking deur die dialektiese verhouding tussen die materiaal wat hy vir sy kunswerke gebruik en die omringende ruimte waarin hy sy installasies plaas.

5. Ten slotte

Die filosofiese idee wat Boshoff wil tuisbring, is sy artistieke interpretasie waarin hy inherente kritiek lewer op ongelyke magsverhoudinge en poog om sosiale verhoudinge voortspruitend uit sodanige magbeskouinge te herstel. Met *Blinde alfabet* toon die kunstenaar sy sensitiwiteit vir die "agtergeblewenes" en gemarginaliseerdes in die samelewing. Hy doen dit deur die omruiling van die tradisionele magsrolle van "hulpverskaffers" en "hulpbehoewendes". "Hulpverskaffers", wat normaalweg as die "norm" beskou word waaraan die "hulpbehoewendes" gemeet word, word nou die hulpbehoewendes. Sodoende word die "afwykendes" bó die "normale" aanskouers bevoordeel.

Om te kan slaag in sy estetiese doelwitte, gaan Boshoff nie militant of op 'n onestetiese wyse te werk nie. In sy bydrae tot die skep van 'n mensliker samelewing dematerialiseer hy nie die kunswerk nie en beskou hy homself ook nie as die Meesterskrywer nie. Die klassieke eenheidsidee is nie vir Boshoff belangrik nie, al gebruik hy woordeboekkonsepte as gevonde objekte vir estetiese aanskoue en al is sy werke 'n konstellasië van verskillende elemente. Boshoff is oortuig van 'n onderliggende goeie en harmonieuse dimensie van kuns. Hierdie "tradisionele" waardes van kuns kom tot uitdrukking in onder andere sy kunstenaarsintegriteit en in sy erns, navorsing, moeite en arbeid, asook in sy fyn spel met woorde en konvensies.

Bibliografie

Adorno, T.W. 1972. *Gesammelte Schriften*, Deel 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, T.W. [1966a] 1973. *Negative dialectics*. Vertaal deur E.B. Ashton. New York: Seabury Press.

- . [1967]. 2003a. Education after Auschwitz. Vertaal deur H.W. Pickford. In Tiedemann (red.) 2003.
- . [1960]. 2003b. The meaning of working through the past. Vertaal deur H.W. Pickford. In Tiedemann (red.) 2003.
- . [1951]. 2003c. Selections from *Minima Moralia: Reflections from a damaged life*. Vertaal deur E. Jephcott. In Tiedemann (red.) 2003.
- . [1972]. 2003d. Reflections on class theory. In Tiedemann (red.) 2003.
- . [1967]. 2003e. Art and the arts. In Tiedemann (red.) 2003.
- . [1966b]. 2004. *Aesthetic theory*. Onder redakteurskap van G. Adorno en R. Tiedemann. Vertaal deur R. Hulolot-Kentor. Londen: Continuum.
- . [1949/1963]. 2005. *Critical models: Interventions and catchwords*. Vertaal deur H. Pickford. New York: Columbia University Press.
- Beardsley, M.C. [1960]. 2002. An aesthetic definition of art. In Wartenberg (red.) 2002.
- Bernstein, R.J. 1991. *The new constellation: The ethical-political horizons of modernity/postmodernity*. Cambridge: Polity Press.
- Boshoff, W. 1997. Aesthetics of touch: Notes towards a blind aesthetic. *Image & Text*, 7:36–41.
- . 2009. Willem Boshoff. <http://www.willemboshoff.com> (12 April 2010 geraadpleeg).
- . 2013. Willem Boshoff: Curriculum Vitae. <http://www.willemboshoff.com/documents/curriculumvitae.htm> (15 Oktober 2013 geraadpleeg).
- Cabanne, P. 1971. *Dialogues with Marcel Duchamp*. Londen: Thames & Hudson.
- Celan, P. 1986. *The meridian. Collected prose*. Vertaal deur R. Waldrop. Manchester: Carcanet.
- Clarkson, C. 2008. Drawing the line: Justice and the art of reconciliation. In Du Bois en Du Bois-Pedain (reds.) 2008.
- . 2013. *Drawing the line: justice and the art of reconciliation*. <http://www.willemboshoff.com/documents/general-essays/CarrolClarkson-Drawing the Line.pdf> (10 Januarie 2013 geraadpleeg).
- Du Bois, F. en A. du Bois-Pedain (reds.). 2008. *Justice and reconciliation in post-apartheid South Africa*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dubow, S. 2006. *A commonwealth of knowledge: Science, sensibility and white South Africa, 1820–2000*. New York: Oxford University Press.

Fanon, F. [1952] 1986. *Black skin, white masks*. Vertaal deur C.L. Markmann en voorwoord deur H.K. Bhabha. Londen: Pluto.

Foucault, M. 1980. *Language, counter-memory, practice: Selected essays and interviews*. Ithaca: Cornell University Press.

Godfrey, T. 1999. *Conceptual art*. Londen: Phaidon.

Habermas, J. 1979. *Communication and the evolution of society*. Vertaal deur J.J. Shapiro. Boston: Beacon.

Horkheimer, M. en T.W. Adorno. [1947] 2002. *Dialectic of enlightenment: Philosophical fragments*. Onder redakteurskap van G.S. Noerr en vertaal deur S. Jephcott. Stanford: Stanford University Press.

—. 2003. Elements of anti-semitism: Limits of enlightenment. In Tiedemann (red.) 2003.

Jarvis, S. 2002. *Adorno: A critical introduction*. Cambridge: Polity Press.

Kant, I. [1790] 2002. The critique of judgement. In Wartenberg (red.) 2002.

Lyotard, J.F. 1984. *The postmodern condition: A report on knowledge*. Manchester: Manchester University Press.

O'Connor, B. (red). 2000. *The Adorno reader*. Oxford: Blackwell.

Richards, C. 2002. The thought is the thing. *Art South Africa*, 1(2):34–40.

Snyman, J.J. 1985. Adorno: Kritiek en utopie. Ongepubliseerde PhD-proefskrif, Randse Afrikaanse Universiteit.

—. 1987. Die wetenskapsopvatting van die Frankfurtse Skool. In Snyman en Du Plessis (reds.) 1987.

—. 2001. Between Africa and Europe: The language(s) of civilization(s). Katalogus van die uitstalling *Unpacking Europe*, gehou in Rotterdam, Nederland in 2001. <http://art.co.za/willemboshoff/panifice/panifice01.htm> (8 Februarie 2007 geraadpleeg).

Snyman, J.J. en P.G.W. du Plessis (reds.). 1987. *Wetenskapsbeelde in die geesteswetenskappe*. Pretoria: Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing (RGN).

Tiedemann, R. 2003. (red.). *Can one live after Auschwitz? A philosophical reader*. Stanford: Stanford University Press.

Vladislavic, I. 2005. *Willem Boshoff*. Taxi-011. Johannesburg: David Krut.

Wartenberg, T.E. (red.). 2002. *The nature of art: An anthology*. Fort Worth: Harcourt College.

Wolterstorff, N. [1980] 1996. *Art in action: Toward a Christian aesthetic*. Grand Rapids: Eerdmans.

Zuidervaart, L. 2010. Theodor W. Adorno. Stanford encyclopedia of philosophy. <http://plato.stanford.edu/entries/adorno> (14 Julie 2010 geraadpleeg).

Eindnotas

¹ Die datum tussen vierkantige hakies dui op die oorspronklike publikasiedatum in gevalle waar ek dit kon opspoor. Vierkantige hakies is ook gebruik vir persoonlike invoegings tot skrywers wat ek geraadpleeg het en/of vir verduidelikings van die teks waar ek dit nodig ag.

² Die Duitse term *Vexierbild* wat Adorno gebruik, word deur Hullot-Kentor (Adorno 2004:161) vertaal met *picture puzzle*. Ek vertaal *picture puzzle* met *raaiselbeeld*.

³ Twee artikels wat Adorno na die Tweede Wêreldoorlog geskryf het, "Nine critical models"(1963) en "Catchwords: critical models II"(1949), is deur Pickford vertaal en in een bundel gepubliseer. "Catchwords: Critical models II" is, alhoewel al in 1949 geskryf, die eerste keer in 1969 gepubliseer. Ek verwys in die bibliografie na Adorno (2005), aangesien ek die vertaalde Pickford-uitgawe van 2005 geraadpleeg het.

⁴ Vgl. verder Wolterstorff (1996:175–90) se Afdeling 4: "Our stance toward the institutions of high art".

⁵ Vir 'n interpretasie (op die spoor van Derrida) oor regverdigheid en versoening in Boshoff se kuns, kyk Clarkson (2008, 2013).

⁶ Duchamp maak daarop aanspraak dat hy die woord *readymades* geskep het. Vir die gebruik van die term binne 'n dadaïstiese konteks, vgl. Duchamp (in Cabanne 1971:47–8), asook Godfrey (1999:424) en Richards (2002:35) vir die gebruik daarvan binne 'n konseptuelekuns-konteks.

⁷ Hierteenoor sê Lyotard (1984:91–2) dat kennis en waarheid in die postmoderne era sodanig voorlopig geword het dat dit onmoontlik is om konsensus oor enige saak tussen partye te bereik (vgl. Foucault 1980:27 e.v.).