

TRANSFORMASIE VAN DIE GEVONDE: 'n ALCHEMIESE PROSES

JL van der Merwe

Die beginsel van transformasie kan beskou word as 'n maatstaf vir die herkenning van kuns as kuns (alhoewel die debat hieroor onbeslis bly). In 'n artikel waarin aspekte van die werk van filosowe soos Heidegger, Harries, Gadamer en Marcuse ondersoek word in 'n poging om kriteria vir kuns op te stel, som Olivier (1987:16) sy bevinding as volg op:

... to the extent that art reveals an aesthetically transformed world, it also has the capacity to transform the (moral, political) life of the spectator. This, it is suggested, constitutes a criterion for art.

Volgens hierdie stelling is transformasie 'n sleutelbegrip en deurlopend ter sprake binne die konteks van kuns. Die beginsel van transformasie is dus omvattend. Dit word egter in hierdie artikel ondersoek spesifiek met betrekking tot die rekonstruksie van die gevonde objek/voorwerp.

Die gevonde was aanvanklik 'n anargistiese middel om die diskoers oor kuns en kunstenaarskap in die twintigste eeu in werking te stel. In die kontemporêre tydsges is het die gevonde 'n instrument geword om kwessies rondom persoonlike en kulturele identiteit na vore te bring. Daar is wegbeweeg van die sfeer van kuns-ter-wille-van kuns en hedendaagse kuns betree die debat met betrekking tot globale vraagstukke soos identiteit, ideologie en ekologie: die groot vraagstukke wat oorge- dra is na die nuwe millennium. Die gevonde, as deel van die materiële

kultuur, is ryk aan betekenislae en 'n nuttige instrument om oombliklik, deur middel van die gebaar van herkontekstualisering, kwessies tot op die been te ontbloot. Hier lê ook 'n gevaar dat kunswerke oorskadu kan word deur die vraagstukke onderliggend daaraan. Karin Preller (1998:30) skryf in 'n artikel oor die Johannesburg Biënnales:

[w]e have apparently reached a situation in which the artwork itself is of secondary importance – often totally shrouded by the dense theories and discourses sustaining it. Issues of colonialism, racism, sexism and so forth have been laboured (not, of course, always unjustifiably so) to the point where many contemporary artworks lack the impact that they may have had earlier.

Preller skryf ook dat bogenoemde vraagstukke in een 'mega-uitstalling' op die ander beklemtoon is, tot by die punt waar kuns vermoeiend en neerdrukkend geword het. Sy skryf dié negatiewe gevoelens nie net toe aan die vraagstukke wat ondersoek word nie, maar ook aan die werk- prosesse wat deur die kunstenaars gevolg word:

[i]nallation art (with its attendant overemphasis of the concept and gesture) has all but obliterated more 'conventional' artmaking practices. ... This phenomenon is an indication that 'labour/skills' or 'craft' as embodied in these 'traditional' processes, is undervalued, out of fashion or, at the very least, neglected in the art world (Preller 1998:30).

Die outeur is van mening dat die gevonde en gepaardgaande klem op die 'gebaar' van die kunstenaar nie noodwendig teenstrydig is met die tradisionele prosesse waar handvaardigheid en tegniek 'n voor- waarde is vir 'n kunswerk nie.

Die een proses sluit nie die ander uit nie en die kom- binering van die twee strategieë is 'n moontlike uitweg uit die 'vermoeiendheid' en 'neerdrukkendheid' soos vroeër beskryf. Die kontemporêre kunstenaar is in 'n posisie om die rewolusies op kunsgebied te eksploiteer. Die Duitse kunstenaar Anselm Kiefer het die afgelope twee dekades na vore getree as 'n toonaangewende internasionale kunstenaar. In sy werk word die 'Dada- vrypostigheid' in keuse van materiaal getem deur estetiese oorwegings en 'n werksproses, byvoorbeeld in die werk *Isis en Osiris* (1985-87) waarvan die materiaal as volg gelys word: olie, akriel, emulsie, klei op doek met fragmente van porselein, lood, koperdraad en elektriese stroombaan² (Loughery 1991:72).

Vir Kiefer is die proses van bewerking van materiaal na analogie van alchemiese prosesse belangrik (Gilmour 1990:132). Sy werk dra terselfdertyd diepsinnige inhoud oor met betrekking tot die traumas van die twintigste eeu en kunstenaarskap deur middel van die 're-aktivering' van mitologie en die geskiedenis. Arnason (1986:641) beskryf Kiefer as die 'quintessential Post- Modernist' en skryf die geslaagdheid van sy werk onder andere toe aan 'a stringent formal mastery that Kiefer inherited from his modernist forebears'. Loughery (1991:75) beskryf die 'gekonstrueerde skilderye' van



Kiefer, Geiser en Nonn (kunswerke wat die worsteling met materiaal en 'n integrasie van vreemde materiale deur werksproses ten toon stel) as:

... an implicit denial of a great many tenets of recent art criticism and theory. This seems to me its greatest strength. Messy, risk-taking, assertive, and at its best inimitable, the artwork described here rejects the view that the simulacrum is all; it denies that vigorous evocations and metaphorical renderings of reality are out of place today, or that mass reproduction has put an end to the desire to communicate through original, material structures, leaving them a quaint anachronism.

Die kunstenaar Ken Sofer (1991:19) skryf oor sy begeerte om skilderye te maak, sonder om verf te gebruik. In sy werk word die gevonde sigbaar gemaak, maar ook gekombineer met 'n werksproses:

... colour is incidental to painting, as it is to a car. It's important to have the colour painting you want, but not vital to its definition as painting. But you needn't use paint at all to make a painting. Because there are many materials that can be used in combination, such that their physical points and methods of articulation become a pictorial event. For me this is painting: an object of discernable weight, suspended on the wall, whose combination and juxta-posi-

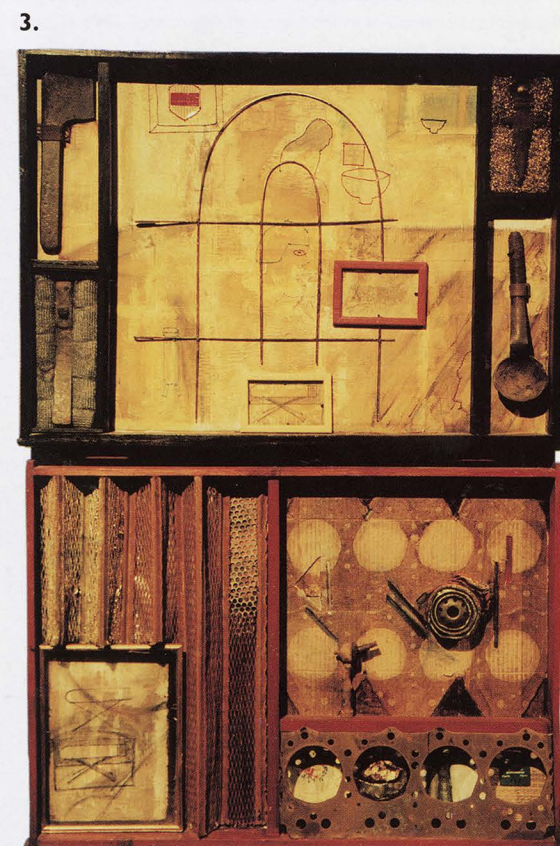
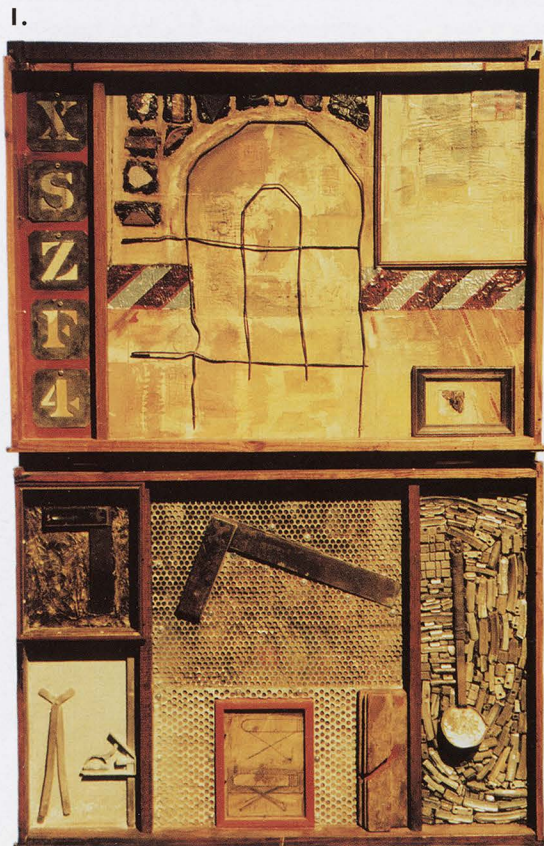
tion of materials, or whose one material, tells of its facture.

Sofer (1991:21) se siening van skilderkuns is by benadering die van die Modernistiese beklemtoning van die aktualiteit van materiaal; sy aanwending van materiaal transendeer egter die puristiese beginsel van suiwerheid van materiale soos byvoorbeeld te sien in sy werk *Feelings*³ (1989) waarvan die materiale as volg gelys word: goud, en staal en rubber op hout. Die skroewe, boute en klinknaels waarmee die materiale aangeheg is, is sigbaar; dit vorm deel van die visuele aanbod en herinner aan Picasso se gebruik van spelde om koerantknipsels mee vas te heg in sy Kubistiese col-

1.
Jan van der Merwe.
Story Board 1 (1997).
Gemengde media,
202 x 91 cm.
Privaatversameling
(Detail)

2.
Jan van der Merwe.
Story Board 2 (1997).
Gemengde media,
202 x 91 cm.
Privaatversameling
(Detail)

3.
Jan van der Merwe.
Story Board 3 (1997).
Gemengde media,
202 x 91 cm.
Privaatversameling
(Detail)



kunsmaakproses. Die alchemiese proses is ook 'n veredeliking en vergeesteliking van banale materiaal. Von Graevenitz (1991:95,96) skryf die volgende oor alchemie:

... alchemists equate processes occurring in nature with spiritual processes. It is specifically this synchronisation of spirit and nature which distinguishes them from science. Moreover, alchemists want to instigate natural and spiritual processes, to influence and to be influenced by them, as wisdom and purification – their highest aims – are not learnable.

As hierdie stellings van toepassing gemaak word op die kunsmaakproses, kan die kunstenaar sy kunstenaarskap sien as 'n reis waardeur geestelike veredeling plaasvind deur die proses van worsteling met banale materiaal. Volgens Schwartz-Salant (1995:2) werk alchemie met die kompleksiteit van verandering, die transformasie van een toestand of vorm na 'n ander, vanaf saad na embryo, of vanaf erts van minderwaardige kwaliteit na silver of goud. Die alchemis het probeer om die prosesse wat volgens hom in die natuur in die binneste van die aarde onder intense druk en hitte plaasvind, na te boots in 'n laboratorium. Schwartz-Salant (1995:2) beskryf dat die proses ook binne die alchemis plaasvind:

[b]ut this outer or mundane work with materials was intimately linked to an inner or arcane work on the human personality. For example, the alchemical fire, is clearly a physical fire controlled within an actual vessel, but it is also the heat-producing quality of meditation and imagination.

Die kunsmaakproses bevat ook die elemente van geestelike en fisiese werk ten einde die einddoel te bereik; daardie oomblik wanneer die materiaal omvorm word, en fisiese en geestelike tansending plaasvind, maar ook wanneer die kunstenaar daarin slaag om die banale te transformeer tot kuns. Dit kan geskied deur herkontekstualisering of herkonstruering/herbewing van die gevonde.⁶

In hierdie artikel word verwys na die potensiaal wat proses en materiaal as metafore het om uitdrukking te gee aan die gees van die tyd. In dié opsig het die gevonde nog steeds 'n plek in die Post-moderne era. Die gevonde is 'n instrument waarmee ons kan terugskou op die verlede. Die herrangskikking en heroorweging van waardes en betekenis wat ons toeken aan dit wat ons vind, is 'n bevestiging van identiteit in 'n kontemporêre en hoogs vloeibare tydsges.

NOTAS

1. Anselm Kiefer, *Osiris and Isis* (1985-87). Gemengde media op doek, diptiek, 150x210". San Francisco Museum of Modern Art (Zweite 1989:81).
2. In die *Story Board* kunswerke word ongevormde, nie-tradisionele materiaal aangewend as vervanging vir tradisionele verf. Sement, sand, bitumen, teer, motor-olie, saagsels, roes, lood, rubber word benut as kunsmedium, ten einde kwaliteite inherent aan elke medium te eksploiteer en te ondersoek, asook as 'n medium om patinas op gevonde materiaal mee te bewerkstellig, dus 'n medium om die gevonde fisies mee te bewerk en te transformeer. In *Story Board 2* is die medium wat gebruik is as vervanging vir verf, sement wat dun aange-
maak is sodat dit ook met 'n kwas aangewend kan word; daar word daarmee gevorm, daarin gekrap, daarmee gevef.
3. Ken Sofer, *Feelings* (1989). Goud, staal en rubber op hout, 62x54x9". Privaatversameling (Barnes 1991:20).
4. Die beginsel van bewerk, skaaf, skep, die meer tradisionele konsepte geassosieer met die 'maak' van 'n kunswerk word geïnkorporeer by die konsep van die gevonde, byvoorbeeld in die reeks *Story Board*, wat bestaan uit twaalf laaie waarin werkersgereedskap, afval soos stukke karton, geroeste blik en ander voorwerpe uitgestal word.
5. In *Story Board 6* word die konsertina-ouie van 'n ou gebruikte oliefilter, vuil, verweer en weggegooi na gebruik, so aangebied dat dit die delikaatheid van 'n oop papierwaaiër suggereer en dus omvorm word tot iets kontrasterend tot dit wat die aanvanklike funksie en materiaal daarstel. Die dik tekstuur van die bitumen in die agtergrond suggereer tekstuurryke olie-
verf en versterk die idee van bewerk en oordeelkundige estetiese oorweging.
6. 'n Kenmerkende proses in die transformasie van kunswerke is een van afbreek en opbou. Die afbreekproses geskied deur fragmentering van beelde en voorwerpe deur verplasing uit die oorspronklike konteks maar ook binne die kunswerk deur middel van omramming van elemente deur die plasing van sekere voorwerpe agter glas. In die *Story Board* reeks word elemente van mekaar geskei deur 'n rooster-struktuur wat herinner aan 'n drukker-slaai. Dieselfde struktuur bewerk ook eenheid en orde binne die oordad van gevonde voorwerpe en materiale en sinspeel op 'kategorisering' en indeksing van kosbare relieke. Die rooster is ook 'n verwysing na die Modernistiese paradigma soos teenwoordig,

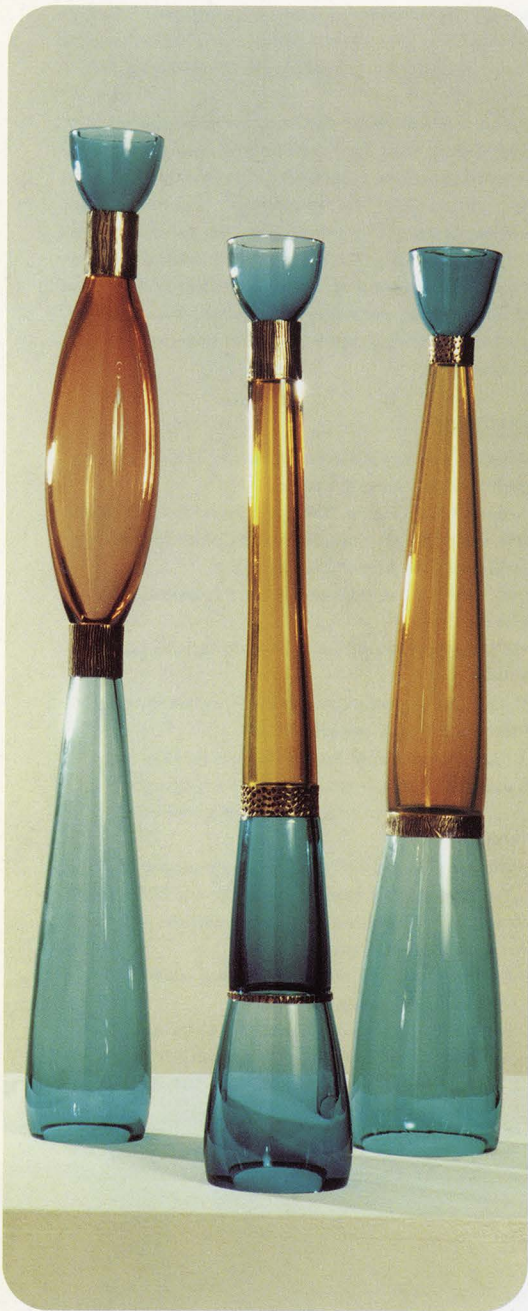
byvoorbeeld, in die werk van Mondrian; die gevonde word 'gesteun' deur estetiese oorwegings. Die laag-op-laag bewerk in die werke versterk die suggestie van geestelike groei en verdieping deur 'n bewerkingsproses.

In *Story Board 1* is voorwerpe sigbaar wat herinner aan 'n hek of versperring. In *Story Board 1* is rooi-en-wit-gekleurde plastiek sperrand (normaalweg te sien by padwerke of om 'n ongelukstoneel af te baken) sigbaar. Deur die 'versperrings' is verdere beelde waarneembaar – sketse en werkstekeninge wat gedeeltelik gesien kan word deur 'n dun laag deursigtige verf. Die hekke en 'versperrings' dui op 'n reis waartydens fisiese versperrings oorkom moet word en dit suggereer meervuldige betekenislae soos die werksproses vorder. Die werksproses is dus ook 'n proses van opbou en rekonstruksie.

BRONNELYS

- Arnason, HH. 1986. *A History of Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture*. London: Thames & Hudson.
- Barnes, C (ed). 1991. Constructed Painting. *Art Journal* 50(1), Spring:4-6.
- Boyd, M. 1991. Structure: A Personal History, in Constructed Painting, edited by C Barnes. *Art Journal* 50(1), Spring:6-8.
- Celant, G. (ed). 1969. *Art Povera. Conceptual, Actual or Impossible Art?* London: Studio Vista.
- Eliade, M. 1962. *The Forge and the Crucible*. Translated by SS Corrin. London: Rider.
- Gilmour, JC. 1990. *Fire on the Earth, Anselm Kiefer and the Postmodern World*. Philadelphia: Temple University Press.
- Loughery, J. 1991. Back to Matter: Recent Constructed Paintings by David Geiser and Thomas Nonn. *Art Journal* 50(1), Spring:71-75.
- Olivier, G. 1987. Art and transformation. *South African Journal of Philosophy* 6(1):16-23.
- Preller, K. 1998. The 1995 and 1997 Johannesburg Biennales as a 'reflection' of contemporary South African art. *De Arte* 57, April:28-47.
- Schwartz-Salant, N. 1995. Introduction, in *Jung on Alchemy*, edited by N Schwartz-Salant. London: Routledge.
- Sofer, K. 1991. An Interview, in Constructed Painting, edited by C Barnes. *Art Journal* 50(1), Spring:4-6.
- Von Graevenitz, A. 1991. The Art of Alchemy, in *New Art, An International Survey*, edited by A Papadakis. London: Academy.
- Zweite, A & The Anthony d'Offay Gallery, London. 1989. *Anselm Kiefer. The High Priestess*. New York: Abrams.





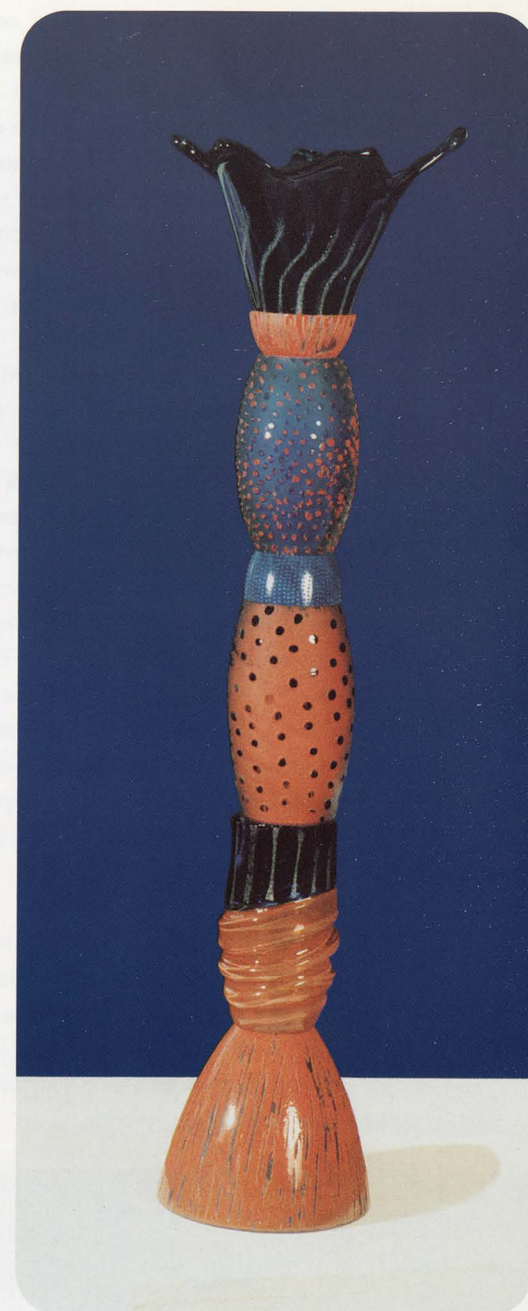
1. Sue MacGillivray, Three vessels, 1998.



2. Sue MacGillivray, Two vessels, 1998.



3. Sue MacGillivray, Vessel, 1998.



4. Sue MacGillivray, Vessel, 1998.