

Titus Matiyane, kartograaf en transnasionale *flâneur*

Elfriede Dreyer

LitNet Akademies (Geesteswetenskappe)

2017-06-21



Titus Matiyane, kartograaf en transnasionale *flâneur*

Elfriede Dreyer, Departement Kunsgeskiedenis, Visuele Kunste en Musiekwetenskap, Universiteit van Suid-Afrika

LitNet Akademies Jaargang 14(2)

ISSN 1995-5928

Die artikel sal binnekort in PDF-formaat beskikbaar wees.

Opsomming

Die stedelike panoramas van die Suid-Afrikaanse kunstenaar Titus Matiyane (geb. 1964) – ’n eietydse buitestanderkunstenaar – is ’n waardevolle bron vir die bestudering van die begrippe *geokartering* en *flânerie* in eietydse Suid-Afrikaanse kuns. In hierdie artikel word die kunstenaar se panoramas geproblematiseer in terme van geokartering as ’n uitdrukking van utopie, transendensie en bemagtiging van die plaaslike Suid-Afrikaner in die lig van koloniale en apartheidsgeskiedenis. Die kunstenaar word as ’n karterende flâneur geïnterpreteer en sy kunswerke word vertolk beide as produkte van verbeelde flânerie en, as gevolg van die groot skaal daarvan, as fisiese “plekke” wat verkenning en flânerie ontlok. In sy panoramas word die alledaagse werklikheid getransformeer in ’n globale simulakrum van utopiese eksotisme en glans waar die kunstenaar as flâneur die stad virtueel kan besoek en deurwandel. Jeremy Bentham se *panoptikon* en Michel Foucault se interpretasie hiervan is verdere teoretiese raamwerke wat die interpretasie van die kunswerke belig. Daar word bevind dat Matiyane ’n model vir globale, transnasionale identiteit daarstel deur middel van die oorskryding van sy eie fisiese en materiële beperkinge en sy dekonstruksie van die magshiërargieë van Eerste- en Derdewêreldstede. Matiyane word uiteindelik geïnterpreteer as ’n outentieke stem in die dekoloniale vestiging van Afrikaëse moderniteit.

Trefwoorde: buitestanderkunstenaar; dekolonialiteit; flâneur; geokartering; mag; Matiyane, Titus; panorama; solipsisme; utopie

Titus Matiyane, cartographer and transnational *flâneur*

The urban panoramas of South African artist Titus Matiyane (b. 1964) – a contemporary outsider artist – is a valuable source in the study of the concepts of *geomapping* and *flânerie* in contemporary South African art. In this article the artist's panoramas are problematised in terms of geomapping as an expression of utopia, transcendence and empowerment of the local South African in the light of colonial and apartheid histories. The artist is interpreted as a mapping *flâneur*, while his artworks are considered both as products of imagined *flânerie* and, due to its large scale, as physical “places” that evoke surveillance and *flânerie*. In his panoramas everyday reality becomes transformed into a global simulacrum of utopian exoticism and glamour where the artist as *flâneur* can virtually visit and stroll through the city. Jeremy Bentham's *panopticon* and Michel Foucault's interpretation of it are further theoretical frameworks that illuminate the artworks. It is concluded that Matiyane creates a model for global, transnational identity by exceeding his own physical and material limitations and by his deconstruction of the power hierarchies of First and Third World cities. Matiyane is finally interpreted as an authentic voice in the decolonial establishment of African modernity.

Keywords: decoloniality; *flâneur*; geomapping; Matiyane, Titus; outsider artist, panorama; power; solipsis; utopia

1. Titus Matiyane: 'n inleiding

Die Suid-Afrikaanse kunstenaar Titus Matiyane (geb. 1964) kan met reg as 'n eietydse “outsider”-kunstenaar of buitestanderkunstenaar¹ beskou word, soos byvoorbeeld ook Helen Martins (1897–1976) van die Uilhuis in Nieu-Bethesda, of Jackson Hlungwani (1923–2010) wat in Mbokota Village naby Elim geleef en gewerk het. Buitestanderkunstenaars produseer met of sonder formele kunsopleiding in afsondering van die samelewing, dus sonder beïnvloeding van die kunsmark of -bedryf; óf hulle is selfonderrig en funksioneer binne die samelewingstrukture, en is buitengewoon suksesvol as kunstenaars. Die afwesigheid van bepaalde norme vir suksesvolle kunspraktyk in die produksie van buitestanderkuns maak die werk van hierdie kunstenaars potensieel besonder insiggewend as bron vir sosiopolitieke kommentaar, vir die ontleding van die ontologie van kunsmaakstrategie, en ook vir 'n studie van die kunsmark in Suid-Afrika. Die brute direktheid en eerlikheid wat meestal met buitestanderkuns gepaard gaan, soos in die geval van Matiyane, maak dit ook besonder geskik vir 'n ondersoek na onbelemmerde, outentieke stemme in 'n dekoloniale ondersoek na Afrikaïese moderniteit.

As buitestanderkunstenaar funksioneer Matiyane binne die samelewing, maar hy het nooit formele kunsopleiding ondergaan nie; hy produseer obsessief vanuit sy persoonlike visie en hy gebruik tegnieke en prosesse waarvan hy persoonlik oortuig is. Hy het dus nooit die formele taal van kuns of die maniërismes van institusionele onderrig geabsorbeer nie en daar is ook nie begrip vir die meganismes van evaluering en goedkeuring daaraan verbonde nie. Vanuit sy werksruimte in Atteridgeville skep hy panoramas van groot wêreldstede (figuur 1) en funksioneer hy in sy eie oë as 'n tipe argivaris, 'n dokumenteerder van plek en plaaslike geskiedenis wat nie deur fotografie vasgevang kan word nie. In sy werksproses word die

kunstenaar van sy alledaagse bestaan vervreem en virtueel gewerp in 'n transnasionale en globale, maar kunstmatige identiteitswenteling wat met mag en grensloosheid flanker, en hy “reis” so deur die wêreld as 'n tipe virtuele, globale flâneur.

In hierdie artikel word daar 'n saak daarvoor uitgemaak dat die kunstenaar se skepping van panoramas as 'n verbeeldingryke vorm van flânerie eerstens as ideologies en utopies van aard beskou kan word en tweedens as 'n simptoom van 'n begeerte na wording, simulakrum en transendensie.



Figuur 1. Titus Matiyane, *Panorama of Antwerp*, 2014. Gemengde media op Fabriano, 140 x 600 cm. Foto: Elfriede Dreyer

2. Geokartering

In die geogeskiedenis van 'n kunswerk speel die plek en omgewing waaruit dit ontspring 'n sentrale rol, ook so in die geval van Matiyane se kuns, wat in 'n omgewing met 'n postkoloniale geskiedenis van magsentra en -periferieë geproduseer word. In *Time and place: the geohistory of art* voer Thomas DaCosta Kauffmann² (2005:5) aan dat kartografie en kartering nog altyd een van die hoofmetodes van die geografering van kuns behels het, omdat dit die fundamentele kenmerke van die aard, karakter en identiteit van die kunswerk ontbloot, byna soos met die bestudering van aardoppervlakke.³ Sodanige kartering beteken dat die plek van kunsproduksie, die geskiedenis van die spesifieke plek en die karakter van die plek bepalend is vir die identiteit en betekenis daarvan, maar ook vir die *provenansie* ('n begrip vir die herkoms) van die werk. In “Mediating place-identity: Notes on Mathias Woo’s *A very good city*” (2008) spreek Alice Ming Wai Jim (2008:264) die mening uit dat die bevestiging van “wie ons is” dikwels intiem verband hou met “waar ons is”, 'n idee wat in die psigologiese greep van die omgewingskonsep van plek-identiteit gevange is. Geokartering is deel van sodanige plek-identiteit van die kunswerk, wat ook transmutasie van plek kan inhou.

Matiyane se kunstenaarsvisie is gegrond op die geskiedenis van die spesifieke plek en die karakter van die Suid-Afrikaanse geskiedenis van apartheid – ook gewortel in rassepolitiek – wat bepalend is vir die identiteit en interpretasie van sy werk. Om 'n kunswerk in die konteks van die geografie daarvan te interpreteer, beteken dat idees oor nasionaliteit, identiteit en rassedenke in die proses verweef raak, aangesien, soos DaCosta Kauffmann (2005:5) aanvoer, ras nog altyd die basis vir ideologiese nasieskap gevorm het, alhoewel dit ook 'n sosiale konstruksie is. Die kunstenaar woon en werk in Atteridgeville, 'n dorp langs Pretoria in Tshwane. Dorpe soos Atteridgeville wat sedert 1948 in Suid-Afrika tydens die apartheidsregime geskep is, was aanvanklik op rassebasis gedetermineer en het inwoners soos dié van Atteridgeville se operasionele beweeglikheid in 'n groot mate beperk, en ook tot in 1985 'n bepalende invloed op die

werksaamhede en uitsluiting van kunstenaars van alle rassegroepe in Suid-Afrikaanse uitstallings uitgeoefen.⁴

Ondanks die sosiopolitieke ommekeer en transformasie van Suid-Afrika sedert die 1990's (en veral na 1994, toe die African National Congress aan bewind gekom het), word die impak en oorblyfsels van die segregasiebeleid nog steeds deur veral die ouer geslag van kunstenaars soos Matiyane ervaar. Alhoewel Matiyane al verskeie solo-uitstallings in van die belangrike museums in wêreldstede – soos Bamako,⁵ Lyon, Delft, Berlyn en Johannesburg – aangebied het, funksioneer hy as kunstenaar sonder 'n behoorlike ateljee en sonder galeryverteenvoordinging, aangesien hy gewikkel is in 'n daaglikse oorlewingstryd wat sy beweeglikheid, kommunikasiekanale en bedryfskapitaal beperk. Hy woon in 'n huis van ongeveer 25 vierkante meter saam met 'n eggenoot en verskeie kinders en produseer sedert 1990 sy monumentale panoramas op 'n klein koffietafelblad van 40 x 60 cm.

Alhoewel Matiyane afgesien van enkele internasionale besoeke dus gebonde is aan sy huis in Atteridgeville, produseer hy panoramas van verskeie dorpe en stede in Suid-Afrika en elders in die wêreld. Hierdie panoramas, wat subjektiewe dokumentasie en verbeeldingryke herkartering behels, wissel van 250 tot 4 500 cm in lineêre dwarslengte. *Panorama of Pretoria* (2014) is byvoorbeeld 1 800 lopende cm lank en die beeld strek van Mamelodi buite Pretoria tot by Soweto buite Johannesburg; *Panorama of the Netherlands: Rotterdam to Amsterdam* (2000) is 2 300 cm lank. Die vertrekpunt in Matiyane se werk is kommersiële kaarte wat deur borge of opdraggewers geskenk word of by plaaslike skryfbehoeftewinkels aangekoop word en (sedert 2008, toe hy 'n rekenaar kon aankoop met toekenningsfondse van die staat) Google-kaarte. Deur middel van die bestudering van hierdie kommersieel beskikbare kaarte en internetbeelde van wêreldstede, karteer hy stede dan as groot panoramakunswerke volgens sy eie interpretasie en visie sonder dat hy in die oorgrote meerderheid van die gevalle ooit die stad besoek of kon besigtig het. Deur middel van sy verbeelding word hy dus 'n globale, transnasionale reisiger wat uitbeeldings van die geogeskiedenis van hoofsaaklik bekende wêreldstede produseer. Só word die tuiste van die plaaslike plek-identiteit omskep in 'n proses van virtuele globalisering.

Die kunstenaar se “oorvereenvoudigde” vormgewing, sy “inkleur”-styl (in sy geval met kleurpotlode en viltpenne), sy gebruik van skematiese buitelyne, en sy insluiting van heelwat skrif toon 'n sterk ooreenkoms met die algemene styl van reisjoernale en dagboeke (figuur 2). Suid-Afrikaanse koloniale reisigers soos Thomas Baines (1820–1875) en Thomas Bowler (1812–1869) se kartografiese uitbeeldings⁶ het ook hoofsaaklik die geografie van die land behels en mense is grootliks uitgelaat (Huigen⁷ 2009:209), of is proporsioneel op klein skaal binne die oorweldigende skaal van die landskap uitgebeeld, soos byvoorbeeld dié in reisjoernale van David Livingstone. Mense is merendeels as natuurverskynsels beskou en uitbeeldings het eerder op die panoramas van verlate landskappe gefokus, asof in voorbereiding vir koloniale uitbreiding en kapitalistiese uitbuiting. Hierdie reisigers het ook hulle eie teenwoordigheid probeer verbloem om so die indruk van objektiwiteit te versterk. “Where, one asks, is everybody? The landscape is written as uninhabited, unpossessed, unhistoricized, unoccupied even by the travellers themselves” (Pratt 1992:51).



Figuur 2. David Livingstone, handgetekende kaart van Livingstone se velddagboek.

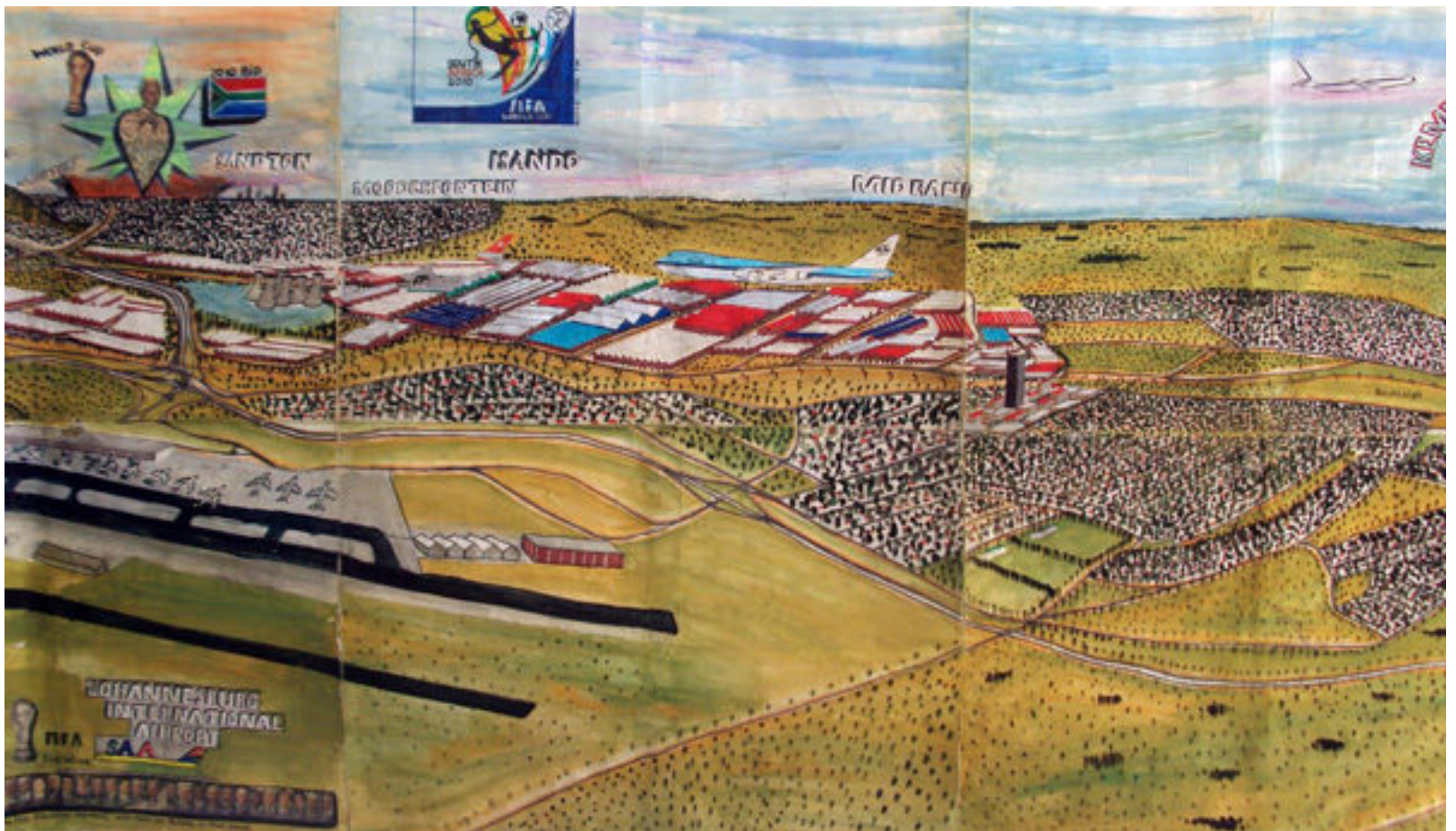
(<http://oregonwin.com/ua/ncs/archives/2015/jun/scottish-explorer-david-livingstone's-writings-drawings-now-available-through-onli>)

Dit kan aangevoer word dat sodanige koloniale uitbeeldings 'n skyn van objektiwiteit onder invloed van die etnografiese en wetenskaplike impulse van die 19de eeu vertoon; Huigen (2009:77–8) voer aan dat 17de- en 18de-eeuse empiriese wetenskap hoofsaaklik op utiliteitskennis gegrond was, soos Robert Boyle (1627–1691)⁸ wat verwys het na die betroubaarheid van die verhale van “eenvoudige”, “eerlike” handelaars, asook na Montaigne (1533–1592), wat voor Boyle in 'n essay oor kannibale (Des Cannibales, *Essays* I, xxxi) aanbeveel het dat “eenvoudige” mense as betroubare waarnemers geag moet word (Huigen 2009:78).⁹ Volgens Huigen is die reisjoernale van handelaars as eerliker, en daarom as waardevoller, as navorsers se tesisse geag, aangesien die siening was dat laasgenoemde daarop gemik was om 'n eie standpunt of siening uit te beeld en daarom geneig was om feite te verdraai.¹⁰ Maar, soos Neville Smith (2015:80) met verwysing na Thomas Baines aanvoer, dit sal misleidend wees om koloniale uitbeeldings as eenvoudige naturalistiese uitbeelding of as “objektief” te beskou. In sy interpretasie van Baines se 1859-uitbeelding van twee slawevroue aan boord van die Britse patrollieboot *HMS Lynx* toon Smith aan hoe die kunstenaar “became entrapped in his own processes of representation and how the images may be seen both to serve his purpose of recording his observations and obscuring them” (Smith 2015:81). Terwyl Baines etnografiese besonderhede uitgebeeld het, het hy terselfdertyd sy eie ongemak met die vroue se situasie uitgedruk (Smith 2015:81), al is dit dan bloot deur sy keuse van onderwerpsmateriaal. Sodanige uitbeeldings was dus eerder pseudowetenskaplik, spekulatief en subjektief van aard.

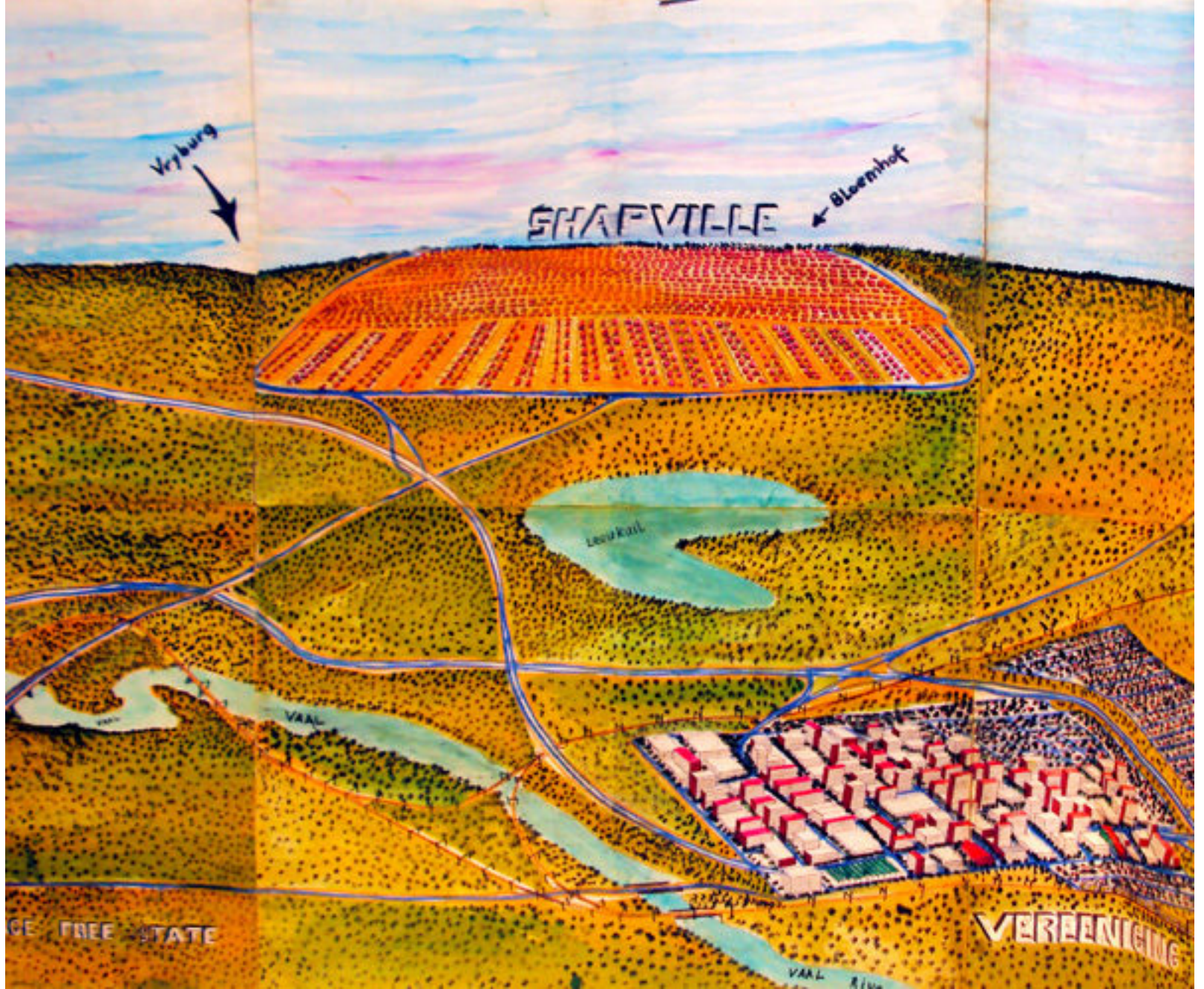
Matiyane se geokartering van groot wêreldstede behels op soortgelyke wyse 'n eenduidige, “eerlike” perspektief wat gegrond is op 'n deduktiewe herverbeelding van die waargenome landskap. Volgens hom is sy panoramas gegrond op 'n feitelike dokumentering van 'n stad, maar die werke toon dikwels 'n uitlaat van besonderhede, “onakkurate” kartering en gestileerde uitbeelding. In figuur 3 beeld Matiyane byvoorbeeld

die rasgebaseerde ruimtelike verdeling van stede en omliggende gebiede tydens die apartheidsregime uit met 'n omlining van die buitedorp “Shapville” (sic, vir Sharpeville) met die dorpe Vryburg en Bloemhof weerskante daarvan;¹¹ maar in sy uitbeelding (byvoorbeeld van die buiterandvoorstede om Pretoria, figuur 4) word die “negatiewe” besonderhede (soos tekens van armoede, verwaarloosing en onverwyderde rommel) van buitedorpe uitgelaat; huise word minimalisties en gestileerd uitgebeeld; en die “glans” van die Wonderboomlughawe en sy vliegtuie word 'n fokuspunt. Hy sluit ook slegs figuratiewe inhoud in as deel van sy uitbeelding van monumente, soos die Cristo Redentor-beeld op Berg Corcovado in sy *Panorama of Rio de Janeiro* (2013), figuur 5, en collage van Nelson Mandela in sommige panoramas, soos byvoorbeeld in *Panorama of Gauteng* (2010), figuur 6. Die landskap oorheers en die figure word oënskynlik op neutrale wyse as deel van die proses van die kartering van die landskap ingesluit.

Wat betref sy blote keuse van onderwerpsmateriaal – groot stede van die wêreld – asook die stilistiese tegniek en die rol van sy verbeelding, word 'n behoefte aan 'n identiteit wat groter en glansryker is as die plaaslike identiteit uitgedruk. As sulks ontstaan daar visuele spanning tussen die sogenaamde “korrekte” dokumentasie van die stad – waarvan die kunstenaar oortuig is – en die konseptuele implikasies onderliggend aan die gebrek aan korrektheid. Matiyane se keuses spreek van persoonlike vertolking, subjektiewe kommentaar en dikwels 'n emosionele beleving van die geografie, 'n situasie of gebeurtenis. Hy oorkom só die beperkinge van koloniale en apartheidserfenisse en -politiek wat hom weerbaar gelaat het in Atteridgeville, en op optimistiese wyse omarm hy wel sy identiteit as deel van 'n spesifieke geografie en geskiedenis, maar hy probeer hom ook doelbewus daarvan distansieer. Die kunstenaar skep sodoende 'n veelvlakkige integrasie met die geskiedenis van apartheid in Suid-Afrika, wat nie net beheer in terme van plek en beweeglikheid behels het nie, maar ook die regte van die individu aangetas het; meer nog, karteer hy op skynbaar meganiese en neutrale wyse die argitektoniese en geografiese impak van apartheid.¹²



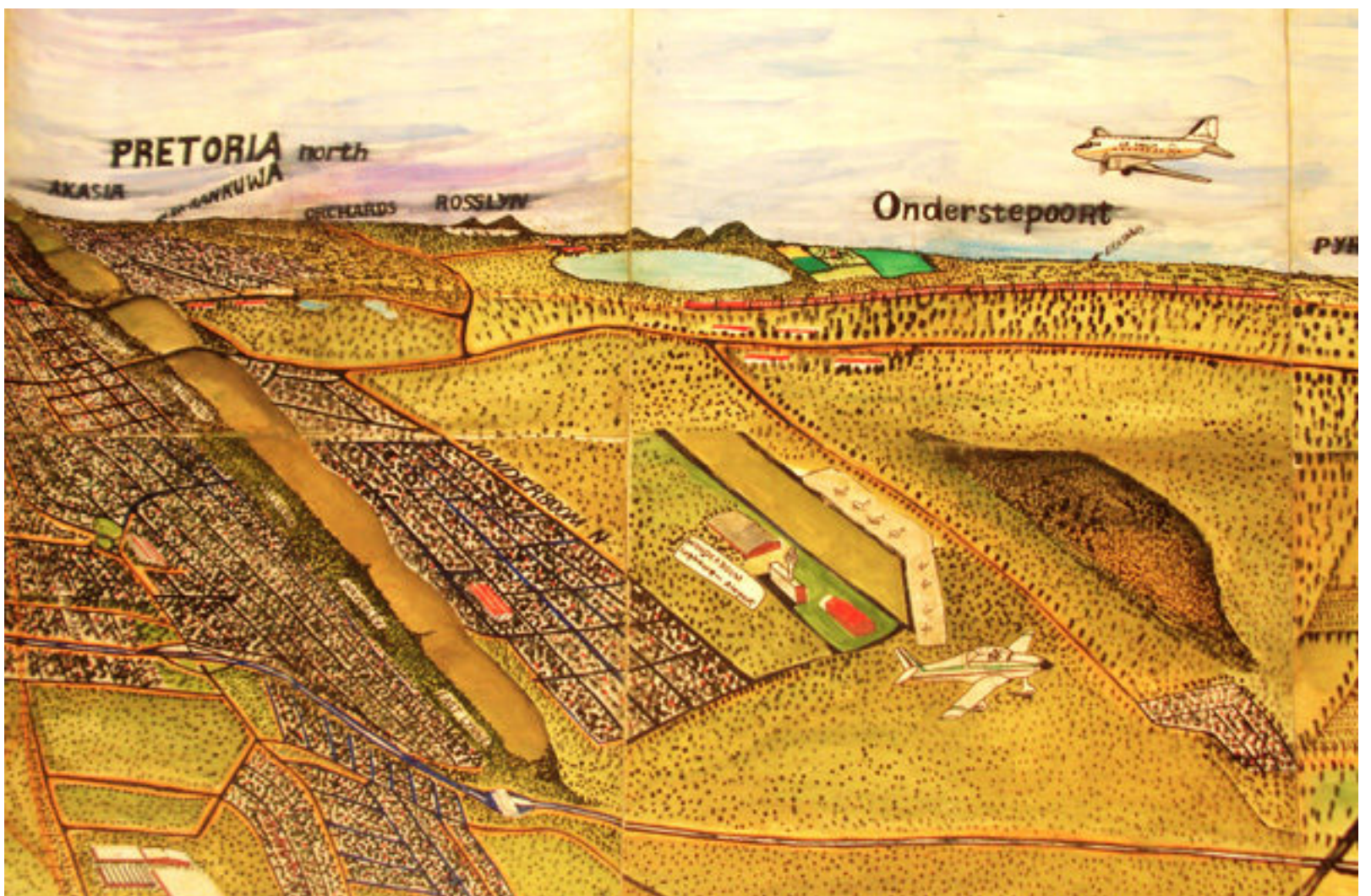
Figuur 3. Titus Matiyane, *Panorama of Gauteng* (detail), 2010. Gemengde media op Fabriano, 120 x 350 cm. Foto: Elfriede Dreyer



Figuur 4. Titus Matiyane, *Panorama of Gauteng* (detail), 2010. Gemengde media op Fabriano, 120 x 350 cm. Foto: Elfriede Dreyer



Figuur 5. Titus Matiyane, *Panorama of Rio de Janeiro* (detail), 2013. Gemengde media op Fabriano, 120 x 1 000 cm. Foto: Elfriede Dreyer



Figuur 6. Titus Matiyane, *Panorama of Gauteng* (detail), 2010. Gemengde media op Fabriano, 120 x 350 cm. Foto: Elfriede Dreyer

3. Utopie

Die kunstenaar se geokartering stel vrede, harmonie, orde, stelsel, struktuur en vooruitgang voor en in hierdie sin artikuleer dit utopiese sentiment. *Utopie*¹³ is essensieel 'n fiktiewe konstruksie, 'n verbeelde ontwerp in ruimte, tyd en plek (Dreyer 2001:16) en kan verwys na enige plek, staat of situasie van ideale perfeksie, of enige visionêre skema of sisteem vir 'n ideale perfekte sosiale orde (Gallagher 1964). Maar dit kan ook 'n reaksie op 'n onwenslike sosiale of politieke toestand aandui as 'n tipe manifestasie van die onvervulde hoop en drome van mense sodat “goeie” en “ideale” utopiese konstruksies oorwegend 'n immanente digotomie tussen werklike en verbeelde wêreldes bevat (Dreyer 2001:16).

Van spesifieke belang vir Matiyane se werk is die sosioloog Karl Mannheim (1936:36) se siening van utopie as 'n sisteem wat poog om die huidige situasie te verbeter deur 'n ander stelsel met “goeie” teleologiese uitkomst in die plek van die status quo te ontwerp. As kunstenaar en persoon funksioneer Matiyane binne 'n dominante en kragtige sosiopolitieke struktuur, en sy artistieke ingesteldheid en konseptuele stukrag is tekenend van 'n individu wat ondergeskik staan aan sodanige struktuur.¹⁴ In die konteks van sy daaglikse moeilike omstandighede blyk die ooglopend spektakulêr-suksesvolle karakter van groot wêreldstede se argitektuur, motors, modieuse inwoners en winkels met die nuutste produkte 'n globale utopie vir hom te wees; plekke waarheen hy kan ontvlug om van sy moeilike omstandighede en angstigheid te vergeet. Deur meestal stede uit te beeld wat hy nog nooit besoek het nie, druk Matiyane 'n begeerte en 'n verlange na die eksotiese Ander uit, sodat sy verhouding tot plek essensieel deur utopiese transmutasie gekarakteriseer word. Daar is 'n aanduibare verhouding tussen utopiese konstruksie en plesier (Dreyer 2001:26) in die daarstelling van 'n plek van ontvlugting of 'n geïdealiseerde staat van sogenaamde perfekte ontwerp wat geluk kan waarborg. In dié verband word die konsep van die groen tuin (byvoorbeeld eiland- en paradyskonstruksie) en veral streng geordende tuine (Renaissance) ook verbind aan utopie.¹⁵

Ironies genoeg is Matiyane se werk 'n reaksie op utopiese apartheidsontwerp wat (eenduidig) daarop gemik was om die geluk en harmonie in die Suid-Afrikaanse samelewing te bewerkstellig. Die kunstenaar skep 'n reaktiewe utopiese uitdrukkingsvorm wat hy in die globale sfeer, maar ook in die Suid-Afrikaanse nasionale arena van die groot stad aktiveer. Die grafiese elemente in sy werk – lyne wat kruis en dwars die ordening en bewoning van die stad, horisonne, asook die verdeling van die grond aandui – word utopiese aanwysers van plek en ruimte. Die fisiese aksie van die trek van die lyn is utopies van aard, deurdat die kunstenaar so te sê die verlede teleologies “trek” na 'n nuwe horison en 'n nuwe plek van vrede, harmonie en geluk. Tog, alhoewel die geografie van plek en die spesifieke moment in tyd in die produksie van sy werk deurslaggewend is, bly sy uitbeelding simulاسie eerder as dokumentering.

4. 'n Magspel

Suggesties van beheer en mag speel 'n sentrale rol in die werk van Matiyane. Deur middel van die uitbeelding van 'n magtige, imposante stad bemagtig die kunstenaar homself en verkry hy “beheer” oor die stad en die geografie, veral omdat hy dit kan na eie goeddunke doen. Matiyane was nog altyd geïnteresseerd in nasieskap en die magsverhoudings wat in regerings en vennootskappe gesetel is:

netwerke en strukture waarmee die kunstenaar homself vereenselwig. Op 'n onlangse uitstalling, *Titus Matiyane, Panoramas of the BRICS Capitals* (2015),¹⁶ het Matiyane byvoorbeeld ses panoramas van die hoofstede van die BRICS-lande uitgestal, insluitende *Panorama of Moscow* (2015), *Panorama of New Delhi* (2015), *Panorama of Shanghai* (2013, figuur 7), *Panorama of Rio de Janeiro* (2013), *Panorama of Gauteng* (2014) en *Panorama of Africa: Cape to Cairo* (2015).¹⁷ Matiyane word gefassineer deur politieke spiere en die kommersiële en kulturele masjinerie wat in die groot stede aan die werk is, soos verteenwoordig in beelde van fabriekke, tegnologie en politieke simbole in sy werk.

In die meeste van die kunstenaar se panoramas word ingewikkelde, magtige en vinnige voertuie soos vliegtuie, treine en groot skepe ingesluit wat lang afstande maklik kan oorbrug. Die verbindingslyne en roetes word aangedui, om sodoende die geografie van die aarde te omskep tot 'n globale komplekse netwerk waar gelykheid en ekwivalensie seëvier. In die panoramas is daar verder ook eenwording tussen die sogenaamde Derde en Eerste Wêreld; ekonomieë en fasiliteite word verenig en merkbare verskille val weg. Grense is byna onsigbaar en gebiede word slegs deur plekbenoeming aangedui. Grensuitwissing vind plaas deur middel van 'n deurlopende of formulistiese styl in die hantering van die verskillende komponente van die panorama en die skep van aaneenlopendheid, byna asof die panorama net as 'n "toevallige" keuse of dwarsnit uit die groter panorama van die wêreld funksioneer. Vanweë die kunstenaar se uitwissing van hiërargieë is daar ook geen merkbare verskille of teenstellings tussen dié wat het en dié wat nie het nie, dus tussen armoede en welvaart nie; en daar is geen angs, verlies of rassediskriminasie nie. 'n Postapartheid, globale psigografie van ruimte word geskep waarin kulturele verskille gelykgemaak word in die uitbeelding van stede en omliggende gebiede. Deur middel van speelse maskerade skep Matiyane vorme van simulakrum deur middel van die uitvoering van kunsmatige, ideale identiteit en grensuitwissing.



Figuur 7. Titus Matiyane, *Panorama of Shanghai* (detail), 2016. Gemengde media op Fabriano, 120 x 130 cm. Foto: Elfriede Dreyer

Die kunstenaar se uitwissing van grense kan verder vertolk word as 'n bemagtigingsaksie waarin postkoloniale begrening gedekonstrueer word en 'n nuwe, herontwerpte, gedepolitiseerde wêreld geskep word. Sy werk spreek in dié sin van 'n "ontheiliging" van ruimte in sy panoramas waar teenstellings wegval en die spore van kolonialisme, apartheid en nasiestaat-hiërargieë en die groot verskille tussen Eerste en Derde Wêreld uitgeskakel en gedekonstrueer word; so ook die binêre verhoudinge tussen ras en plek. Volgens Michel Foucault in *Of other spaces* (1986:2) bly sekere eietydse ruimtes teoreties steeds "heilig", ondanks die netwerke van kennis wat die mens in staat stel om dit te begrens of formaliseer. Hiermee bedoel Foucault dat sekere opposisies en teenstellings steeds bly bestaan, soos die verskil tussen private en openbare ruimte, tussen familie en sosiale ruimtes, en ontspanningsruimtes teenoor werksruimte. "All these are still nurtured by the hidden presence of the sacred," skryf hy (Foucault (1986:2). Daarteenoor gaan Matiyane dissosiatief en analities te werk, byna wetenskaplik, met 'n toeristiese blik¹⁸ in die mees radikale vorm, bestaande uit die oppervlakkige indrukke van 'n volkome buitestander wat op die oog af neutraal en gedistansieerd waarneem. Hierdie houding bemagtig hom om te "ontheilig", radikaal die koers van die geskiedenis te probeer stuur, en selfs aan die verlede te skaaf.

Matiyane se buitestanderkuns is ongeskool en *brut*, maar gerig op 'n gehoor. In gesprek met die kunstenaar stel hy dit keer op keer dat hy die beroemde en magtige stede as onderwerpsmateriaal kies omdat die kunsversamelaars van die uitgebeelde land, die politieke rolspelers, of die ambassades – "hulle" – daarvan sal hou en die werk sal geniet. As deel van sy kunstenaarsvryheid kies Matiyane meestal die groot en beroemde stede van die wêreld, maar hy beeld ook soms perifere plekke van identiteit uit, byvoorbeeld dorpe soos Soweto en Atteridgeville. Deur soms minder prominente Suid-Afrikaanse stede en dorpe in sy kanon van beroemde stede in te sluit, suggereer die kunstenaar 'n strategie van intervensie wat die paradigmatische wêreldpersepsie van 'n Afrikastad soos Johannesburg as Derdewêreld en gemarginaliseer dekonstrueer. In 'n werk soos *Johannesburg, City of Gauteng*, sluit Matiyane beelde in van Mandela, die FIFA Wêreldbeker-trofee, O.R. Tambo Internasionale Lughawe en 'n inskripsie wat lees: "The Fifa executive members who hold our future in their hands". Sy metode word daarom 'n strategie van magmediasie om die land se instrumente van voordeel uit te lig in die globale sfeer.

In die lig van Matiyane se afhanklikheid van borgskappe en sy bewondering vir mag en magstrukture ontwikkel sy kunstenaarsidentiteit ironies genoeg in 'n konstruksie wat terugverwys na die bekende beskermheerstelsels sedert die antieke tyd waarin die kunstenaar 'n ondergeskikte posisie teenoor magshebbers en werkgewers uit die adelstand, koninklikes en die kerk (byvoorbeeld die Huis van die De Medici in Florence gedurende die 15de eeu) beklee het en die kunswerk dikwels 'n onderhandelbare kommoditeit geword het. As sodanig word die proses van dekonstruering van historiese prosesse van marginalisering en die kunstenaar se diskoers van weerstand gesedimenteer deur dieselfde magstrukture wat dit poog om te weerstaan.

Matiyane word 'n magtige nomade in sy verbeelding; verplaas en diaspories in sy soeke na roem en rykdom deur middel van sy persoonlike fusie met "beroemde" en "suksesvolle" stede. Só word hy bemagtig en verhef uit sy alledaagse bestaan tot 'n globale reisiger met keuses en op verbeelde wyse toegerus met die nodige middele tot 'n virtuele plesiervolle, vrye lewe van wêreldreise. Tog bly die kunstenaar se magspel gemoeid met 'n impotente simulatie van mag deurdat sy werk geen werklike impak op magstrukture kan hê

nie, en hy ook geen werklike invloed op utopiese magstelsels kan uitoefen nie. Dit bly 'n kunsmatige verhouding en 'n persepsie met bestaansreg in die verbeelding. Maar, die kunstenaar se visie projekteer optimisme en hoop, en dekonstrueer die opvatting van historiese prosesse as kategorieë vas en ononderhandelbaar.

5. Die *panoptikon*

In die konstruksie van sy lang, “lopende” multiperspektiefkomposisies skep Matiyane panoptikonagtige ontwerpe waar hy funksioneer as 'n tipe “toesighouer” wat die stad van 'n enkele punt van waarneming verken – sy eie. In 1791 het die Engelse filosoof en sosiale teoretikus Jeremy Bentham, die idee van die *panoptikon* geformuleer as 'n spesifieke tipe institusionele gebou-ontwerp waar toesig deur 'n enkele wag dit op sodanige wyse moontlik gemaak het dat die totale instansie vanaf 'n enkele gesigspunt verken kon word.¹⁹ Bentham se argitektoniese ontwerpe was gemik op die ontwerp van instansies soos tronke of korporatiewe omgewings waar gevangenes of werkers waargeneem kon word sonder dat hulle bewus is daarvan (Bentham 1995:6).²⁰ In sy kritiese beskouing van Bentham se idee van die panoptikon argumenteer Foucault (1995:207–8) dat die panoptikon amplifikasie ten doel gehad het:

[A]lthough it arranges power, although it is intended to make it more economic and more effective, it does so not for power itself, not for the immediate salvation of a threatened society; its aim is to strengthen the social forces – to increase production, to develop the economy, spread education, raise the level of public morality, to increase and multiply.

Foucault (1995:208) argumenteer verder dat die panoptikon hierdie prosesse slegs deur middel van die produktiewe vermeerdering van mag in die fondasies van die gemeenskap wat verband hou met dissiplinerings en orde kan bewerkstellig.

Elemente van hierdie Foucaultiaanse politieke anatomie van magsontwikkeling is terug te vind in Matiyane se magsontplooiing op die vlak van stadsplan en -argitektuur as 'n simboliese ontwerp van ordening, op die oog af gedissiplineerd en geregimenteerd. Die kunstenaar poog om postapartheid toestande van demoralisasie te dekonstrueer, maar dit gaan vir hom ook oor die magsvertoon verborge in sy vermoë om 'n uitgebreide, oorsigtelike panoptikon van die stad te kan skep. Foucault (1995:208) verwys na die beroemde beeld van Bentham se sirkelvormige tronkhok, 'n “wetende” toring van mag, wat ooreenkomstig met Matiyane se toring in sy *Panorama of Shanghai*, figuur 7. Vir Bentham het die toring gestaan as verbeelding van die perfekte gedissiplineerde instelling met magsimplikasies deur middel van verkenningstrategieë; vir Matiyane funksioneer dit as 'n simbool van die mag self.

Die kunstenaar se onbewuste gebruik van panoptikonperspektief bevestig sy verbeelde magsverhouding met groot wêreldmondhede, verteenwoordig deur hul stede. Net so, voer die Nigeriese kurator Okwui Enwezor (2004:37) aan, het apartheid se ontwerp van staatsbeheer 'n karakter van panoptiese beheer vertoon, waar 'n “archival and indexical referent [...] exists between norms of inscription and exposure, surveillance and disappearance”. Wanneer die utopiese sisteme van mag inskop – soos in die konteks van die panoptikon van apartheid, koloniale imperialisme of ander totalitêre stelsels – word die stelsel onderdrukkend deurdat die eenpuntperspektief en beheer verontmensliking, en in vele gevalle die

afwesigheid van empatiese nuanses, veroorsaak. Insgelyks voer David Lyon in *The electronic eye: The rise of surveillance society* (1994) aan dat industriële omgewings (soos stede) panoptiese gemeenskappe van “toesig” (of liever “verkenning”) (“surveillance”) geword het deur middel van die konstant vernuwende gevorderde vlakke van tegnologie, en hierby kan ook die elektroniese en digitale omgewings gevoeg word waar digitale soek, delwing en verkenning uitstaande eienskappe is, en ook grotendeels deur ontmensliking gekenmerk word.

6. Matiyane die flâneur

Die idee van verkenning en die panoptikon is konseptueel verwant aan die idee van die *flâneur*,²¹ die wandelaar in die stad, wat in die 19de eeu in die Franse digter Charles Baudelaire se werk ontwikkel het, duidelik in byvoorbeeld “Paysage”(uit *Les fleurs du mal*, 1857), waar die digter vanuit sy soldervenster na “the chimneys, the clock towers, those masts of the city, and the great skies that make one dream of eternity” van die stad staar (Sharpe 1990:41). Meer as ’n 100 jaar later word dieselfde gesigspunt aangetref in die mistige fotografie van Parys in die werk van die kunstenaar-fotograaf Brassai, eenmaal beskryf as die “oog van Parys”. In sy werk word die fisiese grense van die stad oorskry en word die manlike blik (“gaze”) van die fotograaf getransfiksier op die skoonheid van die stedelike argitektuur en die verborgenheid en dubbelsinnigheid daarvan. Volgens Dreyer en McDowall (2012:41) verwys die manlike blik na die idee dat mans die draers is van die blik en vrouens die onderwerpe daarvan is; manlike plesier vorm deel van hierdie proses. Hulle (2012:31) motiveer die manlike genderaard van die flâneur as volg:

[Men as flâneurs were] privy to unexpected and unplanned sensual encounters on the streets, since the only women on the streets were prostitutes and working girls. It is here that the male gaze comes to the fore, where the flâneur has the opportunity to consume the women on the streets without the necessity of a monetary transaction.

Dreyer en McDowall (2011:9) argumenteer dat die flâneur se vermoë om die stad tot skouspel te reduceer en sy vermoë vir obsessiewe waarneming van kardinale belang is vir die verstaan van die konsep van die flâneur. Hulle argumenteer verder dat die flâneur en die ontluiking van verkenning as ’n integrale deel van die eietydse sosiale lewe analoog is met die ontwikkeling van ’n verbruikersgemeenskap, aangesien verbruiksdata voortdurend deur middel van die verkenning bymekaar gemaak word (2011:6). Hulle voer aan dat soos wat die samelewing van industriële produksie na postmoderne verbruiking beweeg het, laasgenoemde die betekenisvolste kenmerk van die eietydse lewe geword het (2012:31). Die flâneur word aangetrek na die skouspel van die stad en die kommoditeite wat aangebied word en bevind homself in ’n diepgaande massamedia-gemeenskap wat uit simulaties bestaan wat nie noodwendig bevraagteken word deur diegene wat daaraan blootgestel word nie. Die inligtingsoorlading word merendeels verbruik sonder dat betekenis daaruit verhaal word, en as sodanig word die flâneur “a vicarious conqueror, self-confirmed in his mastery of the empire of the gaze while losing his own self in the commodified network of popular imperialism” (Dreyer en McDowall 2012:31).

Deur middel van kartering weerspieël Matiyane se flânerie ’n “verbruiking” van die stadsomgewing en versadig sy geokartering van die stad ’n behoefte aan besitting en oordad. As *flâneur* psigoromantiseer hy die stad en swig hy voor die verleidelikheid van die skouspel van die stad as paradys. Sy blik is obsessief,

maar as gevolg van sy gestileerde, “onemosionele” vorm van uitbeelding word die skyn gewek dat hy nie betrokke raak by sy gekose onderwerpsmateriaal op morele, sosiale of politieke vlak nie; hy bly skynbaar neutraal en bly niks meer as ’n waarnemende toeskouer nie. Maar Matiyane se vorm van uitbeelding moet eerder as ’n handhawing van ’n posisie van dissosiasie gesien word en as ’n proses van ontvlugting van die problematiese sosiale realiteite van postapartheid Suid-Afrika. Verder stel hy met virtualiteit betekenisvolle verhoudinge op deur sy formele en konseptuele fokus te beperk tot die piktorale ontwerp en detail van sy onderwerp, soos in sy uitbeelding van figure in sy panoramas wat beperk bly tot die dokumentering van openbare beelde soos die Cristo Redentor (figuur 5) en Nelson Mandela as ’n simbool van mag in *Panorama of Africa, Cape to Cairo* (figuur 8), wat as ’n god of swewende engel in ’n verhewe posisie bo die stad geplaas word. In die konsep van die kunstenaar as flâneur wat die stad uit ’n “verhewe” oorsigtelike, panoptikonposisie waarneem, word die kunstenaar een met die legendariese vorige Suid-Afrikaanse staatspresident en Nobelpryswenner en word hy só uitermate bemagtig.



Figuur 8. Titus Matiyane, *Panorama of Africa, Cape to Cairo* (detail), 2015. Gemengde media op Fabriano, 120 x 800 cm. Foto: Elfriede Dreyer

Alhoewel flânerie en bemagtigingsaksies in die verbeelding van die kunstenaar geskied, impliseer die aanskouing van Matiyane se panoramas tog ook fisiese flânerie van die aanskouer deurdat sommige van sy panoramas tot 4 600 cm beloop (*Panorama of Pietersburg to Sasolburg*, 2004) en die totale beswaarlik in ’n enkele oogopslag ingeneem kan word. Dit vereis van die kyker ’n fisiese handeling van loop langs die werk verby, byna soos die flâneur in die stadsomgewing verby ’n winkelvenster of op ’n sypaadjie loop.

Matiyane se skep van lang “loop”-panoramas behels op tweërlei wyse ’n vorm van weerstand en transformasie: eerstens vir die kunstenaar self as ’n proses waarin die feitelike onaangename werklikheid weggeromantiseer kan word in die flânerie-handeling; en tweedens as ’n proses waarin die kyker in die

flânerie-handeling deel kan word van die alternatiewe geromantiseerde visie van die kunstenaar en visueel verlei en vermaak word deur die speelse en idiosinkratiese detail van die werk. Ruimtelike ordening binne die raamwerk van sy panoramas bemagtig die ontluiking van alternatiewe ruimtes as dié van die waargenome en beleefde realiteite; dit word gedekonstrueerde, verbeelde ruimtes waarin die toeskouer wegdryf en die gegewe realiteit transformeer.

7. Liggaamlikheid en solipsisme

Die verbintenis tussen die menslike liggaam en die beboude omgewing was nog altyd 'n gekonnekteerde en verweefde verhouding. In sy inleiding tot 'n publikasie wat handel oor die definiëring en omvang van die neerslag van die flâneur in hoofsaaklik letterkunde en film, beskryf Robert Wrigley (2014:1) een van die fundamentele eienskappe van die flâneur as 'n "embodiment of the anguished urbanity in retreat from the inhospitable environment of the city and its threatening crowds". Vir Morris (2006:677) is flânerie 'n vorm van liggaamlike weerstand: hy verwys na Michel de Certeau se *The practice of everyday life* (1984) in hierdie verband, en hoe van die sleutelbydraes wat laasgenoemde tot kultuurstudies gemaak het, uit sy idee van praktyk as 'n vorm van persoonlike uitdrukking gespruit het. De Certeau se argument in dié verband is dat ruimte en plek nie merendeels neutrale eienskappe van die beboude omgewing is nie, maar dat hulle deur gebruikers en verbygangers geaktiveer word as retoriese praktyke (Morris 2006:677). De Certeau (1984:98) argumenteer soos volg:

[I]f it is true that a spatial order organizes an ensemble of possibilities (e.g. by a place in which one can move) and interdictions (e.g. by a wall that prevents one from going further), then the walker actualizes some of these possibilities. In that way, he makes them exist as well as emerge. But he also moves them about and invents others, since the crossing, drifting away, or improvisation of walking privilege, transform or abandon spatial elements.

Deurdadig Matiyane sy werke beliggaam deur "loop"-panoramas te skep en flânerie in die besigtiging van sy werk instig, word nuwe ruimtelike verhoudings opgestel en nuwe sosiopolitieke betekenis van plek gevind.

As liggaamlike aksie van geokartering werk flânerie solipsisties en bewerkstellig op impotente wyse die flâneur se uitgaan van en terugkeer na sy eie liggaam. Matiyane se ingesteldheid as kunstenaar is uitermate solipsisties deurdat hy die wêreld slegs vanuit sy eie standpunt verken en verstaan, en hy skep binne die raamwerk van die beperkinge van sy begrip en kennis van die wêreldstede. Sy eie liggaam skep 'n omlýnde werklikheidsstruktuur wat die vorm en inhoud van sy kunswerke bepaal, asook sekere interdiksies opstel. Net soos in die geval van menige ander buitestanderkunstenaar is daar in Matiyane se werk 'n elisie of uitstoting van elemente (Maclagan 2010:54) ter wille van 'n mengsel van alfabetiese en piktografiese elemente. Die menigte geografiese, argitektoniese en feitelike "foute" in die uitbeelding van 'n stad spreek van sy solipsistiese benadering, maar skep daarmee saam ook 'n besonder outentieke siening van die stedelike omgewing en die geskiedenis daarvan. In figuur 7 word groot stede soos Pretoria en Johannesburg byvoorbeeld gereduseer tot minuskule skematiese strukture as gevolg van die dramatiese verhoging in hoogte-perspektief. Elisie in hierdie werk is konseptueel gemotiveer, aangesien nuwe hiërargieë opgestel word met Mandela as regerende god vóór die landskap as boonste vlak. Tog bly die

suggestie van die kunstenaar wat as skepper en as “toesighouer” nog hoër rangorde as selfs Mandela geniet.

Matiyane se solipsistiese kunsmaakproses behels ’n hoë graad van outomatisme waarin transpersoonlike faktore tot die konfigurasie van die proses toetree. Maclagan (2010:54) argumenteer dat wanneer kuns nie noodwendig gemik is op ’n toeskouer nie en eerder solipsisties funksioneer, dit wil sê, gemik is op die selfvervulling van die kunstenaar se eie doelwitte, bly dit nog steeds ’n proses van buite die self te beweeg en ’n artefak met ’n eie identiteit en outonomie te produseer. Volgens Maclagan bly daar dus ’n operasionele paradoks, omdat die werk van buitestanderkunstenaars – soos Matiyane – ondanks soms uiterse afsondering nog steeds gemik is op ’n gehoor van die een of ander aard.

8. Ten slotte

Deur middel van die ondersoek van verskeie van Titus Matiyane se panoramas het dit duidelik geword dat sy panoramas as ’n verbeeldingryke vorm van flânerie ideologies en utopies van aard is. In sy werksproses word Matiyane van sy alledaagse bestaan vervreem en as kunstenaar word hy virtueel gewerp in ’n transnasionale, globale maar kunsmatige identiteitswenteling wat met mag en grensloosheid flanker. Deur die grense van die self en die plaaslike omgewing te oorskry in sy uitbeelding van stede en omliggende gebiede op verskillende vastelande, daag Matiyane die idee van puristiese identiteit uit en stel hy globale, transnasionale identiteit in die plek daarvan as ’n kenmerkende eienskap van eietydse kultuur gegrond op die tegnologiese verbruikerskultuur. Die alledaagse werklikheid verdwyn in sy panoramas in ’n reduksionistiese simulakrum van oënskynlike utopiese eksotisme en glans waarin die kunstenaar as flâneur die stad besigtig, virtueel besoek en deurwandel. Só kan Matiyane dan onomwonde as ’n virtuele flâneur van die stede van die wêreld en ’n kartograaf van verbeelde ruimte beskou word.

As ’n buitestanderkunstenaar vertolk hy op eerlike wyse die eietydse Suid-Afrikaanse sosiopolitiek en druk hy ’n begeerte na globale wording en transendensie uit; meer nog, hy skep ’n verbeelde simulakrum deur middel van sy panoramas om hierdie prosesse te realiseer. Alhoewel hy buite om die akademiese-opleidingsfeer in die visuele kunste asook buite die grootste gedeelte van beide die eietydse én die kunshandwerkbedrywe funksioneer, is sy werk konseptueel en vertoon dit ooreenkomste met dié van ander internasionale kunstenaars wie se werk nomadiese eienskappe in konsep en inhoud artikuleer. Deur die skepping van sy unieke en “heilige” ruimtes – uitbeeldings wat ander episteme, insigte en narratiewe bring – kan Matiyane dus met reg as ’n uitnemend outentieke stem in die dekoloniale vestiging van Afrikaëse moderniteit geag kan word.

Bibliografie

Asselin, O., J. Lamoureux en C. Ross (reds.). 2008. *Precarious visualities: new perspectives on identification in contemporary art and visual culture*. Montreal, Kingston, Londen, Ithaca: McGill-Queen’s University Press.

Baudrillard, J. 2001a. Simulacra and simulations. In Poster (red.) 2010.

—. 2001b. The illusion of the end. In Poster (red.) 2010.

Behrent, M.C. 2013. Foucault and technology. *History and Technology*, 29(1):54–104.

Bentham, J. 1890. *Utilitarianism*. Harvard: Progressive Publishing Company.

—. 1995. *The panopticon writings (Radical thinkers)*. Inleiding deur M. Božovič. Gebaseer op *Panopticon; or The inspection house*, 1791. Londen, New York: Verso.

Bloch, E. 1986. *The principle of hope*. Volume 1. Vertaal deur N. Plaice e.a. Oxford: Blackwell.

Briganti, G. 1970. *The view painters of Europe*. Londen: Phaidon.

Brodie, D. en O. Enwezor. 2004. *Personal affects. Power and poetics in contemporary South African art*. New York: Museum for African Art; Kaapstad: Spier.

Colbert, B. 2004. Bibliography of British travel writing, 1780–1840: The European tour, 1814–1818 (excluding Britain and Ireland). *Romantic textualities: Literature and print culture 1780–1840*, 13 (Winter). http://www.romtext.org.uk/articles/cc13_n01 (18 Februarie 2016 geraadpleeg).

DaCosta Kauffmann, T.D. en E. Pilliod (reds.). 2005. *Time and place: the geohistory of art*. Hants, Burlington: Ashgate Publishing.

De Certeau, M. 1984. *The practice of everyday life*. Vertaal deur S.F. Rendall. Berkeley: University of California Press.

Dehaene, M. en L. De Cauter (reds.). 2008. *Heterotopia and the city: Public space in a postcivil society*. Londen, New York: Routledge.

Dreyer, E. 2001. *Dystopia and artifice in late twentieth-century visual culture*. Ongepubliseerde doktorsproefskrif. Pretoria: Unisa.

Dreyer, E. en E. McDowall. 2012. Imagining the *flâneur* as a woman. *Communicatio*, 38(1):30–44.

Enwezor, O. 2004. Contemporary South African art at the crossroads of history. In Brodie en Enwezor 2004.

Foucault, M. 1986 [1984]. Of other spaces: Utopias and heterotopias. Vertaal deur J. Miskowiec. *Diacritics*, 16(1):22–7.

—. 1995 [1977]. *Discipline and punish. The birth of the prison*. Vertaal deur A. Sheridan. New York: Vintage Books.

Gallagher, L. 1964. *More's UTOPIA and its critics*. Chicago: Scott Foresman.

Gates, H.L. (red.). 1986. *"Race", writing, and difference*. Chicago, Londen: University of Chicago Press.

Huigen, S. 2009. *Knowledge and colonialism: Eighteenth-century travellers in South Africa*. Leiden, Boston: Brill.

Johnson, P. 2012. The Eden Project – Gardens, utopia and heterotopia. *Heterotopian Studies*. <http://www.heterotopiastudies.com/wp-content/uploads/2012/05/4.2-The-Eden-Project-pdf.pdf> (4 Mei geraadpleeg).

Maclagan, D. 2010. *Outsider art: From the margins to the marketplace*. Londen: Reaktion Books.

Mannheim, K. 1991 [1936]. *Ideology and utopia*. Oorspronklik in 1936 gepubliseer met 'n voorwoord deur L. Wirth. Die 1991-uitgawe se voorwoord is deur B.S. Turner. New York, Londen: Routledge.

McDowall, E. 2011. The flâneur in contemporary society with special reference to the work of Francis Alÿs. Ongepubliseerde magisterverhandeling. Pretoria: Universiteit van Pretoria.

Ming Wai Jim, A. 2008. Mediating place-identity: notes on Mathias Woo's *A very good city*. In Asselin e.a. 2008.

Morris, B. 2004. What we talk about when we talk about "walking in the city". *Cultural Studies*, 18(5):675–97.

Poster, M. (red.). 2001. *Jean Baudrillard: Selected writings*. Cambridge: Polity.

Pratt, M.L. 1986. Scratches on the face of the country; or, What Mr. Barrow saw in the land of the Bushmen. In Gates (red.) 1986.

—. 1992. *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*. Londen: Routledge.

Sharpe, W. 1990. *Unreal cities urban figuration in Wordsworth, Baudelaire, Whitman, Eliot, and Williams*. Baltimore, Londen: The Johns Hopkins University Press.

Shields, R. 1994. Fancy footwork: Walter Benjamin's notes on flânerie. In Tester (red.) 1994.

Slavery in South Africa. 2016. Iziko Slave Lodge. <http://slavery.iziko.org.za/slavelodgelivingconditions> (2 Oktober 2016 geraadpleeg).

Smith, N. 2015. Emancipation and "the Great Wheel of Labour": enduring liminality in Rayda Jacobs's *The Slave Book* (1988) and a painting of two slave women (1859) by Thomas Baines. *English in Africa*, 42(3):71–88.

Tester, K. (red.). 1994. *The flâneur*. Londen, New York: Routledge.

Urry, J. 1990. *The tourist gaze: leisure and travel in contemporary societies*. Londen: Sage.

Wrigley, R. (red.). 2014. *The flâneur abroad: Historical and international perspectives*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Eindnotas

¹ By die 2016-Outsider Art Fair in Parys (http://www.outsiderartfair.com/outsider_art) word daar in terme van buitestanderkuns terugverwys na *art brut* soos wat die Franse kunstenaar en kurator Jean Dubuffet dit in sy 1947-manifes geformuleer het. Hy beskryf dié kuns as werk wat deur mense gemaak is wat onaangeraak deur artistieke kultuur is; waar nabootsing geen rol speel nie; en waar kunstenaars alles uit hul eie dieptes delf en nie uit die konvensies van klassieke of modieuse kuns nie. Roger Cardinal meen in *Outsider art* (1972) dat 'n kritieke faktor in die bepaling van buitestanderkuns is dat daar 'n ekspressiewe impuls moet wees wat ongemontoreer is in terme van konvensionele kunshistoriese kontekstualisering.

² DaCosta Kaufmann is die Frederick Marquand-professor van kuns en argeologie aan Harvard-universiteit.

³ In *Time and place: The geohistory of art* verskaf DaCosta Kauffmann (2005:4) 'n breë oorsig van die ontwikkeling van kunsgeografie as 'n vertakking binne kunsgeskiedenis as dissipline. Hy verduidelik hoe kunsgeografie verweef is met die denke van die 19de eeu, soos byvoorbeeld nasieskap en positivisme, en die vestiging van talle wetenskappe. Kunsgeografie het ontstaan as *Kunstgeographie*, wat gepoog het om monumente te verstaan in die konteks van die fisiese, kulturele, nasionale, etniese en rasse-elemente wat die kuns en argitektuur van die tyd onderlê het. *Kunstgeographie* het ook verbande met *Anthropogeographie* getoon, soos veral in die werk van Friedrich Ratzel en sy konsep van *Lebensraum* (DaCosta Kauffmann 2005:4), en in die vroeë 21ste-eeuse kunsgeskiedenis-konsepte soos *Kunstlandschaft* en *Kulturlandschaft* ingesluit (DaCosta Kauffmann 2005:7). Ander merkwaardige historici in hierdie verband was Focillon, Kubler en Braudel.

⁴ Die *Tributaries*-uitstalling, gekureer deur Ricky Burnett in 1985 en deur BMW geborg, was die eerste Suid-Afrikaanse manifestasie van 'n poging om die werk van swart kunstenaars – van beide plattelandse en stedelike herkoms – in 'n nasionale, eietydse uitstalling in te sluit.

⁵ Matiyane het o.a. in 2007 en 2008 'n wêreldtoer van sy werk onderneem met 'n uitstalling getiteld *Cities of the World*, wat vanaf Delft in Nederland tot Aedesland in Berlyn en die Nasionale Museum van Mali in Bamako plaasgevind het. Hy het ook in 2015 aan die Pretoriase Kunsbiënnale, *Cool Capital*, deelgeneem en sy werk is verskeie kere in Johannesburg (by Museum Africa en die UJ-galery) asook by Fried Contemporary Kunstgalery en Studio in Pretoria uitgestal. Sy werk is in die meeste gevalle deur my gekureer.

⁶ Verwys byvoorbeeld na Thomas Bowler, *Train crossing Berg River bridge (Western Cape)* (s.j.). Versameling: Ellerman House, Kaapstad. (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Bowler09.jpg).

⁷ Siegfried Huigen (medeprofessor van Nederlandse letterkunde en kultuurgeskiedenis in die Departement

Afrikaans en Nederlands aan die Universiteit Stellenbosch, asook die Erasmus-voorsitter van Nederlandse filologie aan die Universiteit van Wroclaw) het wyd oor vroeg-moderne uitbeeldings van die ekstra-Europese wêreld gepubliseer.

⁸ Boyle was 'n Anglo-Ierse natuurfilosoof, chemikus en fisikus en een van die pioniers van die wetenskaplike metode.

⁹ Huigen (2009:77) staaf sy stelling soos volg:

In 1673, for example, Boyle had been willing to revise his views on the origin of ambergris on the basis of a VOC report that had been captured by English pirates. The journal stated that ambergris did not originate from the “excrements” of a whale, but from a tree of which the roots extended into the sea and secreted a resin that rose to the surface. Boyle had to admit that this report was incomplete because it did not discuss the question whether all types of ambergris were formed in this manner.

¹⁰ Om presies hierdie redes is die ekspedisiejoernale van Hendrik Hop (1716–1771), 'n “burgher-kaptein” van Simon van der Stel, as van groot waarde geag (Huigen 2009:76).

¹¹ Op 21 Maart 1960 het 'n groep van tussen 5 000 en 10 000 inwoners van Sharpeville as 'n protesaksie by die polisiestasie vergader om hulself aan te gee aangesien hulle nie wou pasboeke dra nie.

¹² In die plek van rasgebaseerde identiteitskaarte, soos wat in Suid-Afrikaanse pasboeke aangetref word, het Bataafse apartheid ook sekere kleredragkodes voorgeskryf. Soortgelyke voorskrifte word gevind in Suid-Afrikaanse koloniale uitbeeldings, byvoorbeeld in die ekstraklein slawefiguur in *Train crossing Berg River bridge (Western Cape)* wat uitgeken word aan sy spesifieke hoed wat vir slawe voorgeskryf was nadat hulle Hollands bemeester het (*Slavery in South Africa* 2016) en hy dra skoene en het 'n wandelstok, wat beteken dat hy vrygestel is. Die slaaf is op pad na 'n nuwe lewe met die landskap wat groot en oop voor hom lê. Die plek-identiteit spreek duidelik uit die spesifieke geokartering in hierdie werk waarin die geskiedenis en die mens se plek en lot daarin revisionisties ontvou kan word. Robert Cowherd (in Dehaene en De Cauter 2008:276) argumenteer dat afgesien daarvan of die Hollanders apartheid uitgedink het en of dit van die inheemse kulture wat hulle onderdruk het, “afgekyk” het, bly een van die mees ekstreme demonstrasies van ruimtelike segregasie steeds dié van 16de- en 17de-eeuse Batavia. Vir meer as 'n eeu het dié Hollandse maatskappy inheemse volke verbied om Batavia binne te kom – selfs as slawe – om sodoende rebellie te probeer voorkom. Hierdie verdelingsmetode is ook in ander kolonies gevind en het eeue later in die berugte apartheidsstelsel van Suid-Afrika ontwikkel.

¹³ Thomas More se 1516-publikasie *De optimo reipublicae statu deque nova insula utopia* word algemeen beskou as die literêre oorsprong van die term *utopie* (Runes 1960, sv. *utopia*). Neologisties beteken die woord *utopie* beide 'n plek van geluk en perfeksie (Gr. *eu-topos*) en 'n plek wat nie bestaan nie (Gr. *ou-topos*) (Dreyer 2001:17).

¹⁴ Soos aangetref in afbeeldings en geskrifte oor Arkadië, Utopie, Elders en die Ander Wêreld, is die idee van die stad as 'n aangename skouspel in werke soos Jonathan Swift se *Gulliver's travels* (1726) geartikuleer. Net so het die Britse reisskrywer William Coxe (Briganti 1970:227) in 1778 geskryf: “As I

walked about this metropolis I was filled with astonishment upon reflecting, that [...] the views upon the banks of the Neva exhibit the most grand and lively scenes I have ever beheld.”

¹⁵ Die vormende invloed van Plato, Vitruvius en ander klassieke skrywers op Renaissance-argitekthe en -stadsbeplanners dwarsdeur Europa het gemanifesteer in die ontwerp van “ideale” stede en was gebaseer op ideale menslike proporsies, orde, balans en geometrie; tuine was deel hiervan. ’n Bekende spesialis op die gebied van utopiese studie, Peter Johnson (2012:1), argumenteer dat die ontwerp van ’n tuin op sigself ’n afbeelding is van die wêreld waarin dit geskep word, en in die geval van utopie-konstruksie word dit ’n ruimte van simulatie van paradysagtige toestande, ’n plek van andersheid waar drome gerealiseer kan word in die uitdrukking van ’n beter wêreld. Johnson (2012:1) verwys na die sentrale plek van die tuin in Thomas More se geskryfte en hy haal Ernst Bloch aan in sy stelling dat in More se utopie “life is a garden” (Bloch 1986:475). Die tuin figureer sterk in Foucault (1986 [1984]:27) se filosofie, veral tuine met ’n spesifieke formasie, soos botaniese tuine as voorbeelde van Foucault se “heterochronia”.

¹⁶ Deur E. Dreyer van 7 Oktober tot 11 November 2015 by die UJ-galery gekureer.

¹⁷ *BRICS* is die akroniem vir die utopiese broederskap van vyf groot ontluikende nasionale ekonomieë, naamlik Brasilië, Rusland, Indië, Sjina en Suid-Afrika. Die BRICS-lande vorm ’n magsplatform deur vennoot- en bondgenootskappe, en deur 42% van die wêreldbevolking uit te maak – dus met potensieel heelwat mag ter beïnvloeding van die wêreld se stand van sake. Bilaterale verhoudinge tussen die BRICS-nasies word hoofsaaklik op die basis van geen inmenging, ekwivalensie en gemeenskaplike voordeel gesmee, en dit word algemeen geskat dat die gekombineerde GDP (BBP) van BRICS teen 2020 VSA\$50 triljoen sal haal.

¹⁸ John Urry het bekendheid verwerf vir die skepping van die uitdrukking “tourist gaze” in *The tourist gaze: leisure and travel in contemporary societies* (1990).

¹⁹ Die term *panoptikon* is van *Panoptes* in die Griekse mitologie afgelei wat die verhaal vertel van ’n reus met ’n honderd oë en wat as ’n baie goeie bewaker bekendgestaan het. Bentham se idee van die panoptikon vorm die dominante inspirasie vir Michel Foucault se idee van mag. Foucault (1995:197–8) argumenteer soos volg:

Hence the major effect of the Panopticon: to induce in the inmate a state of conscious and permanent visibility that assures the automatic functioning of power. So to arrange things that the surveillance is permanent in its effects, even if it is discontinuous in its action; that the perfection of power should tend to render its actual exercise unnecessary; that this architectural apparatus should be a machine for creating and sustaining a power relation independent of the person who exercises it; in short, that the inmates should be caught up in a power situation of which they are themselves the bearers. To achieve this, it is at once too much and too little that the prisoner should be constantly observed by an inspector: too little, for what matters is that he knows himself to be observed; too much, because he has no need in fact of being so. In view of this, Bentham laid down the principle that power should be visible and unverifiable. Visible: the inmate will constantly have before his eyes the tall outline of the central tower from which he is spied upon. Unverifiable: the inmate must never know whether he is being looked at at any one moment; but he must be sure that he may always be so. [...]

The Panopticon is a machine for dissociating the see/being seen dyad: in the peripheric ring, one is totally seen, without ever seeing; in the central tower, one sees everything without ever being seen. It is an important mechanism, for it automatizes and disindividualizes power.

²⁰ Bentham se idees het as voorloper gedien vir 20ste-eeuse tegnologie soos geslotebaan-televisie (CCTV).

²¹ Volgens Tester (1994:1) kan die term *flâneur* (van die Franse werkwoord *flâner* wat “wandel” beteken) as ontwykend beskryf word as gevolg van die historiese posisie daarvan tussen moderniteit en postmoderniteit. Alhoewel Walter Benjamin die begrip eers in 1983 ontwikkel het ná bestudering van Baudelaire se werk (Tester 1994:3), het die idee van die flâneur as die moderne manlike wandelaar as ’n produk van moderniteit gedurende die 1950’s in Parys verder begin ontwikkel. Laurent Turcot (in Wrigley 2014:41) handhaaf ’n puristiese standpunt met betrekking tot die flâneur en voer aan dat die flâneur uit en uit ’n Paryse verskynsel was en spesifieke betrekking op ’n kultuurhandeling van wandeling in die Franse 19de-eeuse samelewing het. Sodanige historiese ankering is korrek, maar maak nie voorsiening vir verdere mitologisering of metaflânerie of pseudoflânerie-aktiwiteite nie. Mazlish (1994:43) byvoorbeeld interpreteer die flâneur meer breedweg as “the ‘spectator’ of the modern world”.

LitNet Akademies (ISSN 1995-5928) is geakkrediteer by die SA Departement Onderwys en vorm deel van die Suid-Afrikaanse lys goedgekeurde vaktydskrifte (South African list of Approved Journals). Hierdie artikel is portuurbeoordeel vir LitNet Akademies en kwalifiseer vir subsidie deur die SA Departement Onderwys.



Reageer

Jou e-posadres sal nie gepubliseer word nie. Kommentaar is onderhewig aan moderering.

Reageer

Jou naam*

Jou e-posadres*

Stel my in kennis indien nuwe kommentaar bygevoeg word.