

A.R.E.A.
Art Region End of Africa



A.R.E.A.²⁰⁰⁰

Art Region End of Africa

LISTASAFN REYKJAVÍKUR, KJARVALSSTAÐIR

nóvember 2000 — janúar 2001

Sýningarstjóri / Curator: Gavin Young

Formáli

Mér er það mikil ánægja að óska suður-afrískum listamönnum til hamingju með þá staðfestu sem þeir sýna í listsköpun sinni og fyrir að deila hugmyndum sínum með fólki um allan heim.

Suður-Afríku hefur miðað drjúgt áfram við að umbreyta sér sem þjóð, og boðið um að sýna suður-afríska myndlist á Íslandi er aðeins seinasta staðfestingin á með hvaða hætti heimurinn er að opna hug sinn og hjörtu fyrir hugmyndum frá Afríku. Það leiðir af sjálfu sér að það er mjög örvandi að sjá að helmingur þeirra listamanna sem eiga verk á sýningunni eru blökkumenn, og að frumleiki var eini mælikvarðinn við val þeirra.

Það er vel kunn staðreynd að hin myndræna ímynd býr yfir sérstökum hæfileika til að tjá óhlutlægar hugmyndir. Hinir fornu San listamenn okkar hafa nú hlotið viðurkenningu fyrir að hafa skapað myndlist á heimsmælikvarða, sem einkenndist af miklum fínleika og háþrúðu táknmáli. Þessi fagurfræðilega hefð kemur fram í kraftmiklum formun í ýmsum þeim verkum sem eru hlutar af sýningunni A.R.E.A. - Art Region End of Africa - Listheimurinn við enda Afríku.

*Hæstvirtur M.C. Ramaphosa,
Ræðismaður Íslands í Jóhannesarborg*

Preface

I am pleased to join in congratulating South African artists on their commitment to the cause of creativity and the sharing of ideas in a global context.

South Africa has gone a long way towards transforming itself and the invitation to exhibit South African art in Iceland is but the most recent affirmation of the extent to which the world is opening its arms, and minds, to ideas from Africa. It follows that we all derive comfort from the knowledge that half of the 47 artists represented on this exhibition are black and that originality was the only yardstick.

The power of the visual image to express abstract ideas, is well known. Our earliest San artists are now credited with having produced a world-class art of great subtlety and intellectual symbolism. This aesthetic legacy finds compelling form in many of the works forming part of the exhibition A.R.E.A. - Art Region End of Africa.

*The Honourable M. C. Ramaphosa
Consul to Iceland*



Inngangur

Hugmyndin að baki sýningunni A.R.E.A.²⁰⁰⁰ kviknaði fyrir nokkrum árum, þegar ég eignaðist fyrir tilviljun bók, sem bar það einkennilega nafn *Art of the South African Townships* eftir Gavin Young, prófessor við Listadeild Háskólans í Höfðaborg í Suður-Afríku. Það var undarlegt og um leið heillandi að sjá, að jafnvel við þær ógnvekjandi aðstæður, sem aðskilnaðarstefna stjórnvalda þar í landi bjó landsmönnum, gat listin þrífist og jafnvel dafnað; sköpunargleðin lét ekki kúga sig, jafnvel fyrir lögregluríkinu í hinni gömlu Suður-Afríku.

Í Suður-Afríku á sér nú stað einhver merkasta tilraun 20. aldarinnar á sviði þjóðfélagsuppbyggingar, sem er síðan endurspegluð í myndlistinni. Þar eru nýir straumar í myndlist að taka þátt í samfélagi sem er að leita eftir að þróast á jafnréttisgrunni, þar sem áður ríkti skarpur aðskilnaður kynþátta um áratuga skeið og samhliða því stríðsástand um margra ára tímabil. List samtímans þar í landi þarf því að takast á við langvarandi afleiðingar nýlendustefnunnar, sögu landsins og leit að nýju þjóðerni, ef svo má segja. Í samtímanum eru það listamenn af ensku og hollensku bergi brotnir sem þurfa að leitast við að skilgreina sig sem Afríkumenn, jafnvel þótt fjölskyldur þeirra hafi búið í Suður-Afríku í margar kynslóðir.

Við afnám aðskilnaðarstefnunar var sem þjóðin væri leyst úr læðingi, og þrátt fyrir margvísleg vanda-
mál sem því fylgdu hefur listin verið mikilvægur hluti af því þjóðfélagi sem er að þróast í landinu. Það er vel þess virði að bjóða Íslendingum að sjá með eigin augum, hvernig ungt listafólk er að takast á við nýja tilveru. Gavin Young tók málaleitan okkar um að stjórna slíku verkefni af stakri ljúfmennsku, og ég vil þakka honum sérstaklega fyrir samstarfið, sem hefur gert sýninguna A.R.E.A.²⁰⁰⁰ að veruleika.

Foreword

The idea behind A.R.E.A.²⁰⁰⁰ goes back a few years, when I, quite by chance, aquired a book with the strange title *Art of the South African Townships* by Gavin Young, Professor at the School of Art at the University of Cape Town in South Africa. It was curious and at the same time exciting to see that even under the horrible circumstances that the Apartheid policies of the government created for the people, art survived and even flourished; creativity was not subdued, even in the police state of the old South Africa.

South Africa is now the home of one of the most remarkable experiments of the 20th century in social re-building, an experiment that is in turn reflected in the visual arts. There, new currents in art are taking part in a society that is attempting to develop on the basis of equality, where there was before a clear separation of races for many decades, resulting in a virtual state of war for many years. Contemporary art in this country therefor needs to confront the longterm consequences of colonialism, the history of the country and the search for new national identity, so to speak. Today, it is artists of English and Boer decent, that need to define themselves as Africans, even though their families have lived in South Africa for many generations.

With the abolition of Apartheid it is as if the nation has been set free, and in spite of the numerous difficulties associated with that art has been an important part of the society that is developing in the country. It is well worth it to invite Icelanders to see with their own eyes how young artists are confronting this new existence. Gavin Young accepted our proposal with pleasure, and I want to thank him for all the cooperation that has helped make the exhibition A.R.E.A.²⁰⁰⁰ become a reality.

Eiríkur Thorláksson
Forstöðumaður / Director

A.R.E.A.²⁰⁰⁰ Art Region End of Africa

Þegar gerð er grein fyrir listsköpun á afmörkuðum landsvæðum kemur fljótt að þeim vanda að þessi listsköpun er sjaldnast einsleit.

Í margbrotnu þjóðfélagi eins og Suður-Afríku, sem er í örri þróun - og á auk þess að baki sögulega fortíð sem einkennist af aðskilnaðarstefnunni - þá er skorturinn á glöggri samfélagslegri og menningarlegri heildarmynd afar augljós. Vegna þess að listin hefur ekki gengið í gegnum hreinsunareld byltingar þar sem nýjar víglínur hafa verið dregnar í frjóum jarðvegi kynþáttanna, er enn of snemmt að ræða um ‚suðurafríska list‘. Til að slíkt væri hægt þyrfti að líta framhjá of mörgu og gera of miklar málamiðlanir. Það mundi einnig kalla á gildismat sem væri um of markað af evrópskum menningarbakgrunni.

Samt sem áður biður heimurinn um ‚suðurafríska list‘. Ekki í sama skilningi og suðurafríska stærðfræði eða í formi þjóðernisyfirlýsingar, heldur í vinsamlegum og auknum skilningi á hinu sérstæða. Andstætt þessu er að sjálfsögðu hægt að benda á straum alþjóðavæðingar og heimsmenningar sem þvær burt þjóðleg einkenni og dregur upp mynd af sumum listamönnum sem hreinlega ‚alþjóðlegum‘.

A.R.E.A.²⁰⁰⁰ er sýning á samtímalist í alþjóðlegu samhengi og því verður í tengslum við hana að spyrja annarra og kannski erfiðari spurninga. Í framhjálaupi viðurkennum við að það eru harla litlar líkur til þess að myndmál verði afl í samskiptum milli fólks sem talar u.þ.b. ellefu ólík tungumál, sérstaklega þegar haft er í huga að sjónlistum er ekki gert hátt undir höfði í hinu nýja þjóðfélagi okkar. Þegar málin eru skoðuð frá ákveðnu sjónarhorni gera listamenn sér grein fyrir því að þrátt fyrir knýjandi þarfir er erfitt að gera mikla fjárhagslegar kröfur til ríkis og sveitarfélaga. Skortur á lágmarkshúsnæði á sumum svæðum og heilbrigðiskerfi og skólakerfi í fjársveltum letja menn meðal annars til slíks. Á hinn bóginn harma listamenn þá sóun á almannafé sem hlýst af spillingu.

Það er einnig bagalegur skortur á framsýni og vilja til að notfæra sér það sem við búum að. Um það eru örlög tvíæringins í Jóhannesarborg skýrt dæmi.

Eftir aðra sýninguna, árið 1997, sem var ekki eins yfirgripsmikil og hin fyrsta en þó afar vel heppnuð, ákváðu yfirvöld í Jóhannesarborg að stytta tvíæringinn um mánuð. Því var haldið fram að ákvörðunin hafi verið tekin af fjárhagsástæðum (sýningin á að hafa verið of dýr og sögð hafa skort hljómgrunn meðal almennings). Samt sem áður var ekkert tillit tekið til þess að við þetta töpuðust tækifæri til að þróa listalíf Suður-Afríku í alþjóðlegu samhengi. Né heldur að hún veitti tækifæri til að upplýsa almenning og stuðla að betra myndlæsi.

Sem mikilvægur alþjóðlegur viðburður blés tvíæringurinn lífi í niðurníddan miðbæ Jóhannesarborgar og veitti fólki atvinnu. Með lokun tvíæringisins hafa eyðilendur borgarinnar stækkað og ná nú yfir gamla fjármála- og viðskiptahverfið, þar sem höfuðstöðvar nokkurra stórfyrirtækja hvíla rykfaltnar. Illa var komið fram við forstöðumann tvíæringisins 1997, Okwui Enwezor. Nú hefur honum þó sjálfsagt verið fyrirgefið allt eftir að þjóðverjar viðurkenndu hæfileika hans með því að gera hann að forstöðumanni hinnar víðkunnu Documenta-sýningar. Sinnuleysið gagnvart tvíæringnum í Jóhannesarborg var hvortveggi í senn, heimskuleg pólitík og heimskuleg hagfræði.

Þýðir þetta að sjónlistum sé að hnigna í Suður-Afríku?

Þvert á móti. Nýlegir viðburðir hafa slegið á slíkar áhyggjur. *Returning the Gaze, The One City Festival* (sem Zaid Minty skipulagði) og *Soft Serve* í Höfðaborg. *Retreks*-verkefni Rodney's Place (sem unSUNg CITY var hluti af), *Tour Guides of the Inner City* eftir Stephen Hobbs og *Two Icons* eftir Kathryn Smith í Jóhannesarborg. Allar þessar sýningar náðu til fjölmenns hóps áhorfenda og mörkuðu sér ný svæði, tækni og hugtakanotkun. Þrátt fyrir hunsun af hálfu stjórnvalda (í samanburði við annað) eru sjónlistir í Suður-Afríku á uppleið.

Listmennirnir sem eiga verk á A.R.E.A.²⁰⁰⁰ sýningunni vinna allir með grunnhugmyndir hins staðbundna. Þeir skilja hina sögulegu þýðingu Suður-Afríku og reyna að sporna við því að verk þeirra verði nýrri nýlendustefnu að bráð. Allir vita þeir að þar til nýlega var suðurafriksk list að miklu leyti sköpuð eftir forskrift ríkisins, uppfull af táknmyndum valdakerfis sem stjórnaði ferðum fólks innan ríkisins, og að sjálfsögðu háð nefndum sem höfðu umsjón með aðskildri listmenntun og listalífi. Hvert svið sem hver listamaður um sig einbeitir sér að er vettvangur þar sem hægt er að vinna að nýju samkomulagi. Þó að stefna gamla valdakerfisins hafi átt að vera hvíta minnihlutanum í hag var smán þess slík að enginn hagnaðist á því. Kerfið var máttvana og allir sem komu nálægt því urðu fyrir barðinu á því, hvítir jafnt sem svartir. Þegar við horfum á miðbæ Jóhannesarborgar, eins og Stephen Hobbs og fleiri hafa gert með ýmsum listviðburðum, þá vitum við að við erum að verða vitni að einhvers konar endanlegri refsingu. Rodney Place sér Jo'burg sem (sökkvandi) skemmtiferðaskip og nággranna þess í norðri (Sandton) sem nýtt 'bantustan' (leppriki þar sem svertingjar réðu að nafninu til) fyrir tiskumeðvitaða 'umlungus' (hvítungja). Óseljanlegar og ónothæfar höfuðstöðvar stórfyrirtækja standa á víð og dreif um snyrtilegt net strætanna. Flótti fjármagnsins er auðsær hvert sem litið er.

Kathryn Smith tekst á við þetta viðfangsefni í verkum sem hún kallar *Lethal Places* (Dauðagildir). Listasafni Jóhannesarborgar er eins og öllum borgarlistasöfnum í Suður-Afríku komið fyrir í garði alsettum skipulegum grasreitum með blómskrýddum útlínum. Án þess að fara beinlínis út í frásögn af staðreyndum notfærir Smith sér þessa ímynd af opnum, grænum svæðum. Hún gæðir þær dýpri merkingu sem að sumu leyti á rætur að rekja til þess ótta sem getur lædst að konum á yfirgefnum stöðum, en tengist að öðru leyti viðfangsefnum sem er að finna í bókmenntum og þeim hugmyndatengslum sem vakna á tilteknum stöðum. Verkið vísar einnig til myndskreiðs í kvikmyndinni *Blowup* (Stækkun) eftir Michelangelo Antonioni frá sjöunda áratugnum. Þar tekur ljósmyndari myndir af elskendum í almenningsgarði en þegar komið er í myrakraherbergið uppgötvar hann lík manns í bakgrunni myndarinnar. Smith notar Kodachrome-liti sjöunda áratugarins í stafrænum stækkunum sínum á sakleysislegum gördum Jóhannesarborgar.

Hinar munúðarfullu ljósmyndir Stephens Hobbs af þekktum stöðum í Jóhannesarborg vekja jafnframt óhug. Myndband hans *54 Storeys* (54 hæðir) er aðeins átján sekúndna langt. En nógu langt þegar sjálfsvíg er annars vegar. Í þessari hverfulu 8 mm kvikmynd sjáum við í

einu lagi sýndarmynd af síðustu augnablikunum í meðvituðu frjálsu falli (mörg sjálfsvíg hafa átt sér stað í Ponte-byggingingunni), og greinargerð um deyjandi byggingu. Hér eru umskiptin alger. Ponte-turninn er sívalur og lykur um inni kjarna sem er orðinn fullur af rusli, og Hobbs dregur upp mynd af húsi sem er fallið í valinn.

Marlene Dumas er hægt að finna stað bæði innan Suður-Afríku og utan. Í viðtali við Anton Corbijn lýsir hún nýlegum verkum sínum sem ferli sem „afhjúpar þar til komið er inn að því dapurlega kynferðislega aðdráttarafli sem máir út öll eftirnöfn og gerir nafnið sjálft að skáldskap”.¹ Á einhvern hátt virðist þessi hugsun eiga við um verk Terrys Kurgans. Hann vinnur með fjölskylduljósmyndir, stundum ljósmyndir af eigin börnum, en hjá honum er einnig að finna tækifærisljósmyndir í verkinu *Lost and Found* (Tapað-fundið), sem hefur yfir sér blæ skáldskapar. Slikjur af ljósum, dökkum og aflituðum litum virka eins og hindrun á minningar. Alex Dodd líkir þeim við ‚göng‘², leiðslur sem liggja að hinu harðneskjulega lífi götunnar þar sem enginn gengur undir fullu nafni og þar sem sveipir klæðanna verða að líkklæðum. Við könnum eigin minningar um ástvini og söknuð. Myndir geymdar, til öryggis. Þegar við leitum að þeim þá finnum við ekkert annað en úrkastið; fjölskyldu-myndirnar sem er safnað saman ásamt negatífunum ef vera skyldi að einhver vildi fá stækkanir. Í myndum Kurgans finnum við brosandí andlit, en við sjáum líka lykilinn í gamaldags gluggaumbúnaðinum. Ljósmyndavél í höndunum á barni eða frænda. Við minnumst þess með eftirsjá að við höfum gleymt.

Thembinski Goniwe vinnur náði úr þeirri spennu sem enn hefur ekki tekist að draga úr milli hefðbundins afríksk samfélags og nútímans. Hann beinir sjónum sérstaklega að síðvenjum sem tengjast umskurði og húðrispun, og því hlutverki sem síðirnir gegna fyrir þær væntingar sem gerþar eru til sjálfmyndar karlmannna.

Goniwe rannsakar þær væntingar í röð stórra bleksprautuprentaðra mynda sem líkja eftir glansmyndunum sem beint er að svartri borgarastétt og upprennandi svartri elítu. Í myndröðinni, sem hann kallar *Face Value* (Við fyrstu sýn), er hæðst að fjórum slíkum glanstímaritum - Bona, Pace, Thandi og Drum — með því að skipta á venjulegum ungum tískufyrirsætum og ‚abakweta‘ (innvígðum ungum karlmanni með andlitið málað ösku). Á forsiðu Drum eru fyrirsagnir í æsifregnastíl, eins og „Hvernig ég slapp úr einangrun vígslunnar - særður lærisveinn segir frá“, „Hryllingsmeðferð hjá hinum morðóðu ‚sangomas‘“.

Stórar prentmyndirnar með djúpum, sterkum litum og skörpum útlínunum gefa til kynna heim handan vígslunnar, handan síðvenjunnar, inni í hinu nýja lífi sem vestræn samfélög neita að viðurkenna að kunni að vera upprunalegt.

Tengslin milli sýnar og ofbeldis birtist í undirlögum ímyndanna og í sannfæringunni sem skín úr nýjum manngerðum Goniwes. Augnaráð fyrirsætunnar mætir hinu vestræna af heillandi jafnaðargeði. ‚Raunsæi‘ þeirrar myndtækni sem hann notar gerir trúverðuga upplausn þess sem vanalega er litið á sem tvo heima - heim hefðarinnar og hinn vestræna heim sem dregur kennivald hins fyrrnefnda í efa.

Göfgandi ljósmyndir Zwelethus Mthethwas rannsaka hugmyndir um líkamann, sjálfmynd og það sem Octavio Zaya kallar „tákn um auð, fegurð og glæsileika”.³ Þessar myndir eru ekki ‚tekna‘ í þeim skilningi að einhver taki mynd ‚af‘ fyrirmyndinni, heldur frekar ‚gefna‘. Þeir sem sitja fyrir í myndum Mthethwas eru ekki tregir til né heldur samstarfsmenn. Þeir afhjúpa allt sem er að sjá í svefnherberginu og virðast taka þátt í gerð ljósmyndarinnar.

Þetta ætti ekki að koma á óvart því Mthethwa staðfestir að hann leyfir fyrirmyndinni að koma sér fyrir að eigin vild. Sumir hafa því dregið samlíkingu við Seydou Keita frá Malí, sem leyfir þeim sem hann tekur myndir af að velja sér sjálfir stellingar og sviðsetningu. Sá munur er á að Mthethwa er ekki atvinnuljósmyndari og er ekki að gera heimildarmyndir.

Mthethwa er umhugað um að endurreisa sjálfsvirðingu þeirra sem lítið er á sem fórnarlömb vegna atvinnuleysis og lítið annað en númer í tölfraedi fátæktarinnar.⁴ Mthethwa tekur sér nægan tíma til að vinna með miðil sinn og snýr margsinnis aftur til að taka myndir af sömu félagslegu og persónulegu aðstæðunum. Óformleg hífýlin eru að mörgu leyti einangraðar rýmiseiningar. Aðgangur frá vegum og skipulag styrkja aðskilnað frá formfestu. Ljósmyndir Mthethwas rjúfa mörkin og gefa stærri áhorfendahóp aðgang að sundruðum og sundurleitum stíl.

Umbúaaefnið sem íbúarnir nota til að þekja veggina á tveggja herbergja íbúðunum að innan er einn þáttur í ögruninni. Sjálfsöryggi þeirra sem sitja fyrir á myndunum er mikilvægur hluti af því drama sem ljósmyndirnar í heild gæða lífi. Raunsær still hans er hvorki hlutlaus né útsmoginn. Þar er heldur ekki að finna háðsádeilu eða íhugula eftirhermu að hætti Honorés Daumiers. Þess í stað uppfylla verk Mthethwas þá hugmynd sem hann gerir sér um hvað ætti að sjást, sem er í samræmi við það sem hann veit fyrir satt.

Myndasýning Williams Kentridge er í þremur hlutum og heitir *Echo: Scan/Slide/ Bottle* (Bergmál). Hún endursegir söguna af Ódyseifi. Echo er ekki ólík teiknimynd hans, *History of the Main Complaint* (Sagan af helsta umkvörtunarefninu), hvað varðar grannskoðun á líkamsbyggingu, notkun CCD-myndefnis og tifandi kolateikningar, sem eru einkennandi fyrir hann. Það eru einnig sterk tengsl við samstarf hans við uppsetningu Handspring's Puppet Company á *Il Ritorno d'Ulisse*, eftir Monteverdi. Echo og leiksýningin eru bæði byggð á óperu Monteverdis frá 1641. Í óperunni segir frá því þegar Ódyseifur snýr aftur úr Trójustríðinu og endurfundum hans og Penelópu. Kentridge segir að Monteverdi og textahöfundur hans, Badoaro, „hafi bætt við forleik þar sem eðlisþættir Mannlegs veikleika, Tímans, Gæfunnar og Ástarinnar deila um hvernig Ódyseifi muni farnast. Það var þessi forleikur, þar sem meginviðfangsefnið var veikleiki mannsins, sem laðaði mig að óperunni, frekar en hetjulund. Í allri óperunni, bæði í tónlist og orðum, takast stöðugt á hin bjartsýna vissa Ódyseifs að hann muni bjarga sér og sú forlagatrú að allt sé honum ofviða.“⁵

Í gegnum fjölskyldu og vinnu hefur áhugi Kentridge á læknisfræði vaknað. Á sama hátt og líkaminn getur gefið til kynna með ytri sjúkdómseinkennum að ekki sé allt með felldu í líkamsstarfsemi, þá ber landslagið með sér vísbendingar um félagslegan sjúkleika eða óróa. Kentridge hefur fundið nýjar hliðstæður milli hinnar einmanalegu athafnar að teikna og þeirrar félagslegu athafnar að sækja leikhús, með því að vinna með eiginleika landslags, oftast nær úr Jóhannesarborg, og læknisfræðilegar myndatökur.

Hluti af undirbúningi hans fyrir Echo fólst í því að skoða myndbönd gerð með tækni sem notuð er við að taka myndir af mannslíkamanum, eins og magaspeglanir og hjartaþræðingarmyndir. Hann hafði sérstakan áhuga á hjartaþræðingarmyndum, sem eru röntgenmyndir af kransæðum hjartans, og eitt af þessum myndböndum af hlykkjóttum æðum varð að ímynd eldingar.

Það er mikilvægt að hafa þetta í huga til að skilja frekar ókræsilegan áhuga Kentridge á líkamsstarfsemi í samhengi við siðferðilegt landslag. Hann sér þessa mynd fyrir sér sem „eldingu í líkamanum“.⁶ Hliðstæðan gefur okkur frekari innsýn inn í aðrar athugasemdir hans; hann hefur sagt að „við getum friðþægt innri starfsemi líkamans - en erum að sjálf-

sögðu á valdi hennar og hún mun á endanum tortíma okkur". Hann segir einnig: „Við erum í stöðugri hættu, bæði að innan og að utan. Bæði eru annað ... og hvar er þá sú granna lína sem aðskilur ytri og innri eldingar sem við eignum okkur?"⁷

Með því að beina sjónum að þessum ummælum er ef til vill verið að leggja of mikla áherslu á hina angistarfullu eiginleika í verkum Kentridge. Sýn hans er heildstæð. Verk hans spanna lífið, hið mannlega, í lagskiptri veröld þar sem ekkert er einfalt. Þetta er sá kross sem hann ber. Hann tekur ekki af skarið og áhorfendur verða því að velja sjálfir. Þetta er vandinn í nánast öllum hans verkum.

„Rakar og mannlegar.“ Þannig lýsir Julian Engberg⁸ myndum Ángelu Ferreira af húsi föður síns í Maputo. Hún er án efa að bregðast við hitabeltisgróðrinum sem einkennir höfuðborg Mósambíkur, sem gekk undir nafninu Lourenco Marques á meðan Mósambík var portúgölsk nýlenda. Greinarmunurinn er mikilvægur fyrir rannsókn Ferreira á sambandinu milli landa-kortagerðar og nýlendustefnu, og hvernig ‚sannleikurinn‘ verður vafasamur þótt hann sé sannreynanlegur á nánast sjálfsævisögulegan hátt.

Kortagerðarmenn nota ýmsar aðferðir til að sýna hnött á flötum pappír. Gríðarlegar ýkjur eru óhjákvæmilegar, þótt nákvæmni og hlutföll eigi að vera markmiðið. Misræmið verður því meira sem nær dregur pólunum, sem verður til þess að ‚gamli heimurinn‘ virðist miklu stærri og landfræðilega mikilvægari en þau svæði sem liggja nær miðbaug. Innsetning hennar, *House Maputo*, notfærir sér á skoplegan hátt tvær ólíkar aðferðir við kortagerð sem baksvið fyrir hús föður síns. Húsið var byggt 1958 og aftur 1999, tuttugu og fjórum árum eftir að landið hlaut sjálfstæði. Í annarri útgáfunni andar myndin mjúklega inn og út en í hinni er sjónrænt tíf. Uppsetning Ferreira er gerð til að leggja áherslu á ‚skoðun‘ sem ferli.

Allen Feldman er að gera þjóðháttfræðilega úttekt á Sannleiks- og sáttanefnd Suður-Afríku. Hann lítur svo á að ‚frásagnir‘ sé elsta aðferðin til að hafa stjórn á pólitískum sýnileika og ósýnileika.⁹ Hann var náttúrulega að skrifa um Norðureyju (Northern Island), en áhrifin á aðskilnað landanna tveggja eru svipuð. Andries Botha og Senzeni Marasela vinna báðir með ‚frásagnir‘.

Marasela skoðar pólitískar minningar í gegnum grafíkmyndir og blúndusaum gerðan til minningar um baráttumenn sem týndu lífi í átökunum. Botha er að vinna að verkefni sem felst í því að safna sögum hjá konum sem búa í Kwa Zulu Natal-héraði í Suður-Afríku. Þessi vinna hefur skilað sér í stóru verki í níu hlutum sem heitir Handan föðurlands. Verkið vísar til umdeilds landsvæðis Zulu-þjóðarinnar, nýlendustjórnarinnar og viðvarandi ofbeldis milli pólitískra andstæðinga á undanfórnum árum. Með því að vinna með fínriðni net af bómullarpappír, mannshárum og latexi hefur hann safnað saman lagskiptum vitnisburði sem er fenginn frá kortum, munnlegri geymd og skrifuðum textum. Gegnt þeim setur hann þrjú myndbönd með karlmannlegum ímyndum. Í DAKart 2000-sýningarskránni bendir Marilyn Martin á að rýmið milli kortanna og myndbandanna sé „staður framandi langana og ofbeldis“. Með því að vera fundinn staður á milli verkanna er áhorfandinn „fastur í deilunni“.¹⁰

Sue Williamson er einnig viðriðin ferli ‚frásagnar‘. Williamson, sem hefur löngum verið baráttukona í listum, rithöfundur og listamaður, hefur tekið fyrir HIV-veirusjúkdóminn og alnæmið. Að hennar mati er baráttan við alnæmi nú mikilvægasta viðfangsefni Suðurafrikumanna. Áætlað er að tíundi hver Suðurafrikubúi sé smitaður af HIV-veirunni. Í verkum sínum, sem heita einfaldlega *Adeline*, *Busi* og *Benjy*, segir Williamson frá þremur smituðum einstaklingum sem eru nógu hugrakkir til að tjá sig opinberlega með veggjakroti. Venjulega er veggjakrot nafnlaust - en í þessu samstarfsverkefni, sem ber heitið *From the inside* (Að innan), skrifar höfundurinn undir eigið veggjaverk. Með þessu móti vonast Williamson til að

„hvetja til umræðu, staðfesta rétt almennings og brjóta niður þagnarmúrinn sem umlykur alnæmi“.¹¹ Þetta virðist ætla að bera árangur. Williamson hefur sagt að samvinnan hafi gefið sumum þeirra HIV-smituðu sem hún vann með nýjan kraft.

Sem kona sem tilheyrir tveimur menningarheimum getur Berni Searle, notað nafn sitt, sem er hefðbundið enskt ættarnafn til pólitísku hagræðis. Hún getur notað það, eða lýst því yfir að hún sé lituð eða svört, til þess að hún verði skoðuð í öðru ljósi. Þetta líkamlega ástand þess að tilheyra eða tilheyra ekki, er lykilatriði við að skilja verk hennar, sem lokkar fram ýmsar útgáfur af borgararéttindum í ‚gömlu‘ Suður-Afríku og hvernig þeim er hagað í núverandi ástandi. Með því að lita hendur og fætur og með því að þekja líkamann í litarefnum og ilmefnum kannar hún ólíkar hugmyndir um sjálfsmynd. Searle segir: „Kynþáttur er einn lífseigasti þátturinn sem hefur miðlað og mótað sjálfsmynd“¹² í Suður-Afríku. Enda var ‚ekki-hvítur‘ (Non-White) heitið sem notað var um fjölskyldu hennar og milljónir annarra Suðurafrikubúa á tímum aðskilnaðarstefnunnar. Á sama hátt og suðurafrikt samfélag hefur þurft að vinna sig út úr þeim deiluefnum sem hafa fylgt afneitun og ásökunum fjallar hún í verkinu *Red Pool, Blue Mark, Black Stain* (Rauður pollur, blátt merki, svartur blettur) úr *Disclosure Series* (Afhjúpunarröðinni) um þessi viðfangsefni í gegnum landslagsmyndir og með því að gera myndir af eigin líkama. Þrátt fyrir að Searle haldi því fram að það sé enginn ‚upprunalegur‘ sjónarhóll sem hægt er að tjá sig frá er hún gagnrýnin á það sem hún kallar ‚gapandi gjá‘ milli þeirra sem gera skapa myndirnar og þeirra sem myndir eru gerðar af, og hvernig fleiri raddir fá nú að heyrast í umræðunni um mótun sjálfsmynda í Suður-Afríku.¹³

Greg Streak fjallar einnig um ‚rýmið inn á milli‘. Myndbandssýning hans sem er í þremur hlutum, *Dreams in Red, Leaving (blue)* (Draumur í rauðu, (blár) yfirgefinn), og *Jaundiced (yellow)* (Með gulu (gulur)), sýna það sem Virginia MacKenney kallar „þrískipta mynd í tíma“.¹⁴ Í þessari tilfinninganæmu og bókmenntalegu sýningu spilast þrjár ‚leiksýningar‘. Allar vísa til lítefnis sem geranda og allar vekja upp viðbrögð mannlegrar nálægðar.

Athuganir Stephens Inggs á hversdagslegum hlutum bjóða upp á samanburð við þá áherslu sem er að finna í verkum svissnesku listamannanna Peters Fischlis og Davids Weiss á hlutum sem okkur sést yfir. Þær minna einnig á málverk Giorgios Morandis sem eyddi fimmta áratugnum í að mála sömu kyrralífsuppstillinguna aftur og aftur. Inggs hefur áhuga á því sem Norman Bryson kallar ‚rhopografíu‘ og skilgreinir þannig að „rhopografía finnur sannleikann um mannlega tilveru í þeim hlutum sem mikilfengleikanum hefur yfirsést“.¹⁵ Aðalatriðið er ekki að upphefja disk, eða gaffal, eða skeið, heldur að afmarka hið sýnilega til að skapa skilyrði fyrir sjálfskoðun og hugleiðslu.

Claudette Schreuders finnur pólitíkina í hinu persónulega og verk hennar spyrða suðurafrikt sérmálefni saman við þann bálk málefna sem hefur hlotið almenna viðurkenningu. Í verkum hennar renna saman skarpur skilningur á hinu staðbundna og menningarlegu yfirvaldi og hin breiða hefð figúratífs tréskurðar í Afríku. Við fyrstu sýn virðast verk hennar persónugerving (amma, föðurmynd, sólbaðsdýrkendur), en breytast í kröftugt olnbogaskot þegar áhorfandinn áttar sig á háðinu.

Hliðstæðan við vesturafrískar ‚metano‘-figúrur (notaðar til að ‚sýna‘ eða kenna í vaVenda-menningu) er sláandi og meðvituð. Meistaraprófsverkefni Schreuders fjallaði um þetta efni og hún hefur í framhaldinu þróað margbrotið listform. Figúrnar eru alltaf vel útfærðar og samofnar. Viðfangsefni rötleysis og sinnuleysis er ofnar saman við hugleiðingar hennar um ‚uitlander‘.¹⁶ Sem persónur í sögu virðast þær koma úr bókmenntum frekar en frásögnum.

Mynstur þjóðernisstefnu og yfirvalds, sem nauðsynlegt er til að skilja ofbeldið í Suður-Afríku, hefur verið sérstaklega til skoðunar í einstöku verkefni með þátttöku sagnfræðinga

og graffiklistamanna sem búa við austanverðan Góðrarvonarhöfða. Fine Line Press & Print Research Unit og Underpressure Agency stofnuðu sagnfræðilegan vinnuhóp sem fjallaði um bardagan við Grahamstown. AmaXhosa-kynþátturinn réðst undir forystu höfðingjans Ndlambe á breska vígið við Grahamstown 22. apríl 1819 með hörmulegum afleiðingum. AmaXhosa-stríðsmennirnir voru stráfelldir og árás þeirra var notuð til að réttlæta harðneskjulegar aðgerðir í kjölfarið. Allir AmaXhosa-frumbyggjar voru reknir yfir Keiskamma-ánna í aðgerðum sem líktust kynþáttahreinsunum nútímans.

Verkefnið var kallað *Egazini* sem var nafn Xhosa fyrir bardaga. Bókstafleg merking þess er 'blóðvöllur'. Tuttugu og níu listamenn (bæði menntaðir og ómenntaðir) lögðu fram hugmyndir og myndir sem komu út hjá útgáfufyrirtækinu Fine Line Press, en það tengist Rhodes-háskóla.

Þótt hún hafi ekki beinlínis tekið þátt í *Egazini*-sýningunni vann Sophie Peters með atvinnu-graffiklistamanni¹⁷ við að framleiða framúrskarandi persónulega grein sína um, að vera listamaður'. Silkiprent hennar, *I'm lost inside my tears* (Ég er týnd í tárnum mínum), setur hjarta hennar á borð prentpressunnar, reiðubúið til að fórna öllu sem hún hefur glatað og endurheimt í leit sinni að eigin sjálfi.

Mark Haywood og Jeremy Wafer virðast vinna í anda naumhyggju. Við nánari skoðun er því álitni áhorfandans kollvarpað. Með því að ljósmynda sandöldurnar við Dias-skarð fyrir utan Port Elizabeth tekur Haywood stökk aftur í tímann til 1488 þegar Bartolomeo Dias helgaði sér þar land með steinkrossi, eða 'padrão'. Hann notar bæði pósitívur og negatívur filmur til að vísa til hrjóstrugs og að því er virðist yfirgefins landsins. Fyrir Haywood er ekki lagður sami skilningur í ímyndir 'ósnortins' lands í norurevrópskri og suðurafrískri myndhefð. Þótt segja megji að með því að gera frumbyggja ósýnilega í málverkum nýlendusinna hafi menn verið að sjá fyrir útrýmingu þeirra (eða a.m.k. hluta af menningu innfæddra) þá eru mannláusar sviðsetningar á villtri náttúru, sem urðu vinsælar þegar Vesturlandabúar komust fyrst í snertingu við landsvæðið, notaðar til að vekja upp tilfinningu fyrir 'göfuglyndi og mikilfengleika'.¹⁸

Jeremy Wafer hefur framleitt kvikmynd í fullri lengd um mauraþúfu. Þetta minnir á sígilda mynd Andys Warhols frá sjöunda áratugnum, *Sleep* (Svefn). Myndavélin er læst í lóðréttri stöðu fyrir ofan eitt opið, og þrengir þannig – eins og Stephen Inngs gefur í skyn – að sjónrænu áreiti áhorfandans til að hann geti leitað inn á við og hugleitt.

Íþróttaáhugamenn kannast við auglýsingar sem eru málaðar á leikvelli og virðast svífa yfir vellið þegar horft er á þær frá ákveðnu sjónarhorni. Bonita Alice hefur tekið upp þessa tækni og notar hana í tveimur nýlegum verkum. Alice líkir eftir tækninni að fullu og öllu leyti og í réttri stærð. Árið 1998 útbjó Alice tvö knattspyrnuíð í sérstökum búningum, og árið eftir tók hún langt viðtal við yfirvallarvörðinn á dádasta ruðningsvelli Suður-Afríku. Var það hluti af undirbúningi hennar fyrir verkið *Turf* (Völlur).

Turf samanstendur af þremur útgáfum af verki sem hún vann við Barnato Park-skólann í Berea, í Jóhannesborg. Í samvinnu við aðstoðarmenn sína útbjó Alice þrjár útgáfur af dæmigerðri suðurafrískri táknmynd, bárujárninu. Myndir hennar af bárujárnsplötum sem snúið hefur verið upp á koma stöðugt á óvart, jafnvel þótt þær séu skoðaðar frá ákjósanlegu sjónarhorni. Þær eru sannarlega leyndardómsfullar.

Jane Alexander vinnur með myndir sem eru á mörkum örvæntingar og hættu. Stundum fullar af heimsósóma, og stundum miskunnsamar, en alltaf er útilokað að gleyma samsettum ímyndum hennar eða líta framhjá þeim. Alexander vinnur sem skúlptúristi og ljósmyndari.

Í myndröð sinni *African Adventure: Cape of Good Hope* (Afrískt ævintýri, Góðravararhöfði) bræðir Alexander sérstaka tegund af borgarlandslagi saman við tölvuunnar myndar af eigin skúlptúrum. Þar sem þær hafa orðið fyrir áhrifum af veggjakroti götugengja er talsverður skyldleiki milli skúlptúranna og samsettu svarthvítu myndanna.

Í „Afríska ævintýrinu“ er að finna fimm viðfangsefni. *To the Cape of Good Hope* (Að Góðravararhöfða) fæst við útsýnið sem blasir við áður en komið er inn í Höfðaborg frá Karoo. *To Work* (Til vinnu) lýsir sér sjálf og hin þrjú sækja titla sína í veggjakrot götunnar og nöfn verslana í miðborginni þar sem Alexander bjó áður. Þessar fimmtán ‚endursagnir‘ grafa undan venjulegum, kyrrlátum lýsingum á Höfðaborg og aðflutningsleiðum hennar, og leggja til nýjan lestur á ‚móður‘-borginni. Myndröðin *Adventure Centre* (Ævintýramiðstöð) teflir til dæmis saman andstæðum milli fyrirheitsins um ‚raunverulegar‘ afrískar veiðiferðir og samanklippra lýsinga á þeim vaxandi fjölda sem hrekst til Höfðaborgar frá heimaslóðum sínum.

Alexander finnur til sterkrar samkenndar með heimilislausum. Figúrur hennar virðast vita hvernig það er að vera sífellt á jaðrinum og þær hafa yfirbragð hins þögula og óhagganlega sjálfsöryggis útlendinga. Ef við þurfum lykil til að skilja naprar myndlýsingar Alexanders, þá er hann sú uppgötvun af hálfu áhorfandans að þeir eru einnig þátttakendur í þessu ‚afríska‘ ævintýri sem eru heimkynni okkar.

Jo Ractliffe er annar listamaður sem við getum sagt að vinni úr myndum af heimkynnum og hinu staðbundna. Með því að vinna með vítt svið ólíkrar ljósmyndataekni og stilbragða, þar með talið „camera obscura“ („pin hole“) og tækifærisljósmyndir, hefur Ractliffe fullkomnað hina ónákvæmu ljósmynd. Á vefsíðu Sue Williamson, Artthrob, skrifar Ractliffe að hún hafi áhuga á ‚þrá, missi og löngun‘. Þessa hverfulu eiginleika er að finna í sýningu hennar *End of Time* (Endalok tímans) í Nieu-Bethesda árið 1999. Þrjú fáránleg auglýsingaskilti skryddu Karoo-landslagið, sem er nánast eyðimörk, eitt þeirra með mynd af asna. Þessi vísun í ‚karr-etjie mense‘¹⁹ með jaðarslífstíl sínum á sér hliðstæðu í ljósmyndum hennar út um bílglugga af hinu alræmda Vlakplass á kjördegi 1999.²⁰

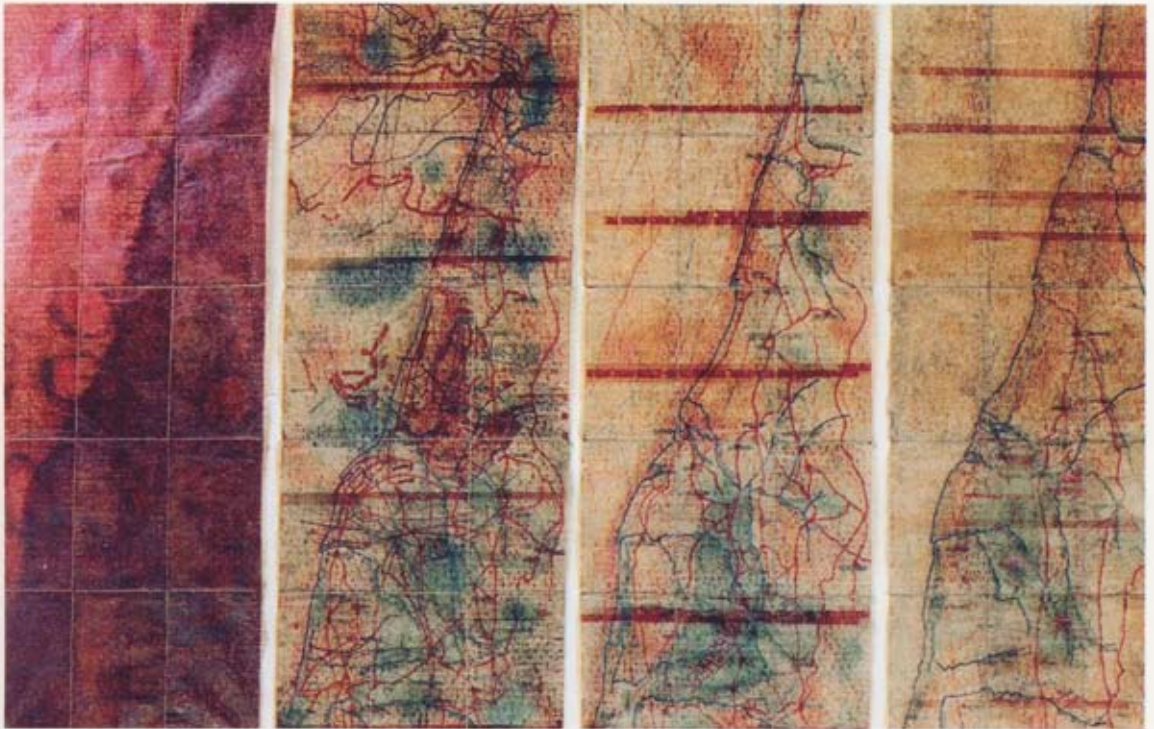
Nýjasta verk Ractliffes, *Minedump* (Námuhaugur), flytur frægasta kennimerki Jóhannesarborgar til Íslands. Verkið var hluti af sýningu sem Stephen Hobbs stjórnaði og hét *Tour Guides of the Inner City* (Leiðsöguferðir um miðborgina). Með því að kjósa að vinna með námuhaug vildi Ractliffe „afmarka eitthvað sem varðaði uppruna borgarinnar - borg sem á uppruna sinn græðgi að þakka - ávallt að endurskapa sjálfa sig, en á margan hátt trú uppruna sínum“.²¹ Mynd hennar af haugnum, sem er eins og lágmynd, er gefið líf með opnun og lokun ljósopsins. Fléttuð kaldhæðni og skuggalegum þrám verður þessi táknmynd Egoli - borgar gullsins - að því sem Allen Feldman gæti hafa kallað „aðskiljanlegan hluta af augnaráði valdastéttarinnar og nafnhverfingu fyrir kúgun á rými“.²²

Reykjavík, Höfðaborg — október 2000

Gavin Younge vinnur á alþjóðavettvangi sem myndhöggvari, rithöfundur og sýningarstjóri. Meðal nýjustu sýninga hans eru þátttaka í Champs de la Sculpture 2000-sýningunni í París og tvær einkasýningar í Frakklandi: Gilets du Sauvutage í Nîmes og Collection Privé í París. Hann er prófessor við Háskólann í Höfðaborg þar sem hann kennir höggmyndalist og ráðgjafi við Ríkislistasafnið í Amsterdam.

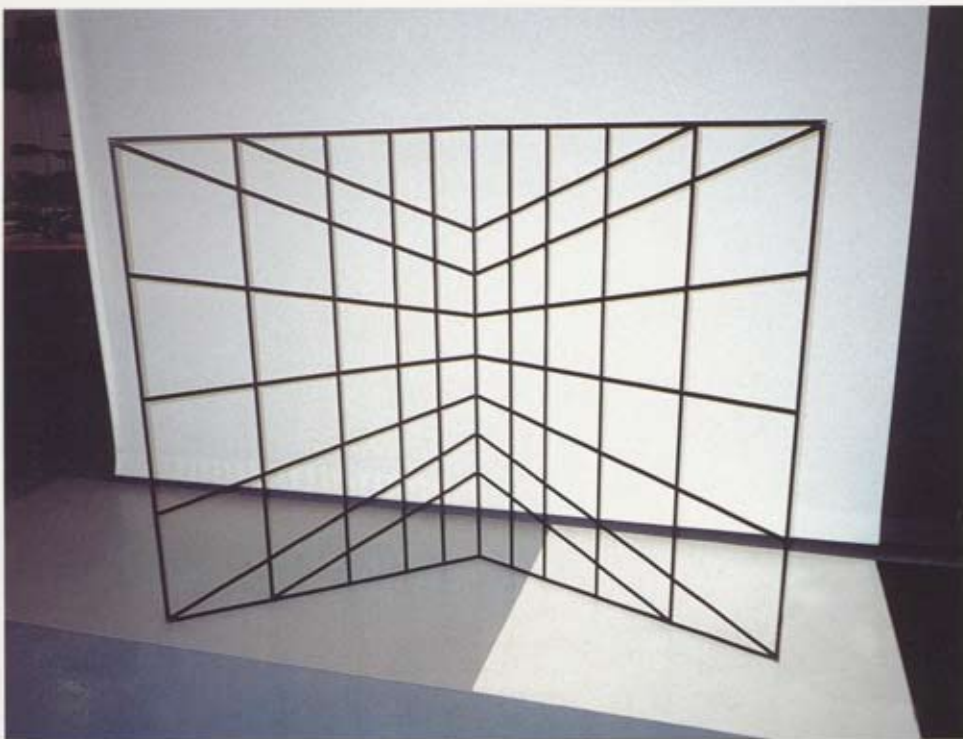
Tilvísanir:

- ¹ Marlene Dumas. 2000 'Live Acts, Silent Studios'. Í *Stripping Girls*, Anton Corbijn, Marlene Dumas. Amsterdam.
- ² Alex Dodd, 'A tunnel to the voices and images of a distant past', myndlistargagnrýni, Mail & Guardian, ágúst 2000.
- ³ Octavio Zaya 1999, 'Identity Webs', í *Zwelethu Mthethwa*, Marco Noire Editore, Torínó (bls. 2).
- ⁴ Opinber fyrirlestur, ágúst 2000. Michaelis School of Fine Art, Háskólinn í Höfðaborg. Sjá einnig Thomas Mulcaire, 'Zwelethu Mthethwa', Home. Art Gallery of Western Australia, 2000, bls. 54-61.
- ⁵ William Kentridge 1998. 'The Body Drawn and Quartered', óbirt grein.
- ⁶ Sama
- ⁷ Sama
- ⁸ Signs of Life. Sýningarskrá fyrsta alþjóðlega Melbourne-tvíæringsins. Melbourne 1999.
- ⁹ Allen Feldman 1997 Public Culture 10 (1): bls 24-60, Duke University.
- ¹⁰ Marilyn Martin, ódagsett, óbirt athugasemd um listamanninn, 2000.
- ¹¹ Sue Williamson, óbirt athugasemd, 2000.
- ¹² Einkabréf, 17. okt. 2000.
- ¹³ Sjá Kathryn Smith, 'Berni Searle', í FNB Vita Art Prize Exhibition Catalogue, FNB Vita Art Awards & Sandton Civic Gallery, 2000.
- ¹⁴ Virginia MacKenney, 'Divine', sýningarskrá fyrir sýningu Andries Botha og Greg Streak í NSA Gallery, apríl/maí, 2000.
- ¹⁵ N. Bryson, *Looking at the Overlooked*, Harvard Univ. Press, Mass., 1990.
- ¹⁶ 'Útlendingur' á búamáli, afrikaans. Schreuders lítur á Englendinga og Búa sem útlendinga.
- ¹⁷ Malcolm Christian rekur Caversham Press í Caversham í Natal-miðlondum. Hann hefur starfað með mörgum listamönnum við gerð grafíkmapna.
- ¹⁸ Einkabréf, ágúst 2000.
- ¹⁹ Bein þýðin: 'asnakerrufólk' - farandverkafólk sem ferðast milli búgarða í leit að vinnu
- ²⁰ Nafnið á leynilegri gæsluvarðahaldsstöð þar sem stundaðar voru pyntingar og sem starfrækt var af löggæslumönnum úr fyrrum stjórn Suður-Afríku.
- ²¹ Einkabréf, október 2000.
- ²² Allen Feldman 1997 Public Culture 10 (1), Duke University, bls. 47.



Andries Botha

HANDAN FÖÐURLANDS / BEYOND A HOMELAND, 1999
Blönduð tækni / Mixed media, (hluti / part)



Ângela Ferreira
MAPUTO HÚSIÐ / HOUSE MAPUTO, 1999
Myndband, innsætning / Video installation (hluti / part)



Bernie Searle

UMMERKI / TRACES, 1999

Hluti úr verkinu 'Litaraðir' / Detail from 'The colour series'



Bonita Alice

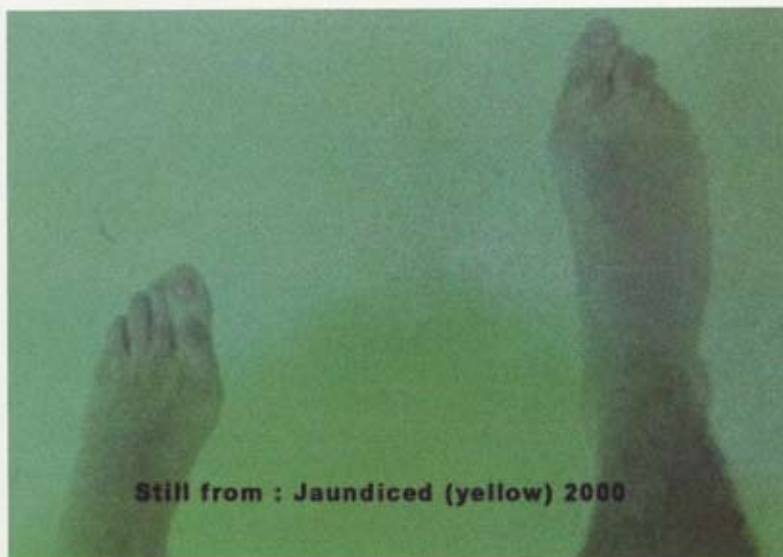
VÖLLUR / TURF, 2000
Litljósmyndir, þrístæða / Colour photography, triptich (hluti / part)



Claudette Schreuders

TILHEYRANDI — SÓLSTINGUR / BELONGING — SUNSTROKE, 2000

Jacaranda, jara, avókadó-viður, smelti / Jacaranda, jara avocado wood, enamel



Still from : Jaundiced (yellow) 2000

Greg Streak

MEÐ GULU (GULUR) / JAUNDICED (YELLOW), 2000
Kyrmynd úr myndbandi / Video still



Jane Alexander

HEIMASTÖRF — UPPSKERUTÍMI / HOMEWORKS — HARVEST TIME, 1999
Stafrænt prent á pappír / Digital print on paper



Jeremy Wafer

MAURAPÚFA / ANTHOLE, 2000
Myndband / Video projection



Jo Ractliffe

NÁMUHAUGUR / MINE DUMP, 2000
Stafrænt prentað veggspjald / Digital poster print



Kathryn Smith

DAUÐAGILDRUR / LETHAL SPACES # 3, 3. 3. 2000
Stafrænt prent á PVC net / Digital print on PVC mesh



Mark Haywood

NORÐUR / SUÐUR / NORTH / SOUTH, 2000

Stafrænt prent á við og leðurkassa / Digital print on wood and leather case



Senzeni Marasela

HINIR FJÓRU FRÁ CRADOCK / CRADOCK FOUR, 2000
Perlur, blúndur, og silkiprent / Beads, lace and screenprint



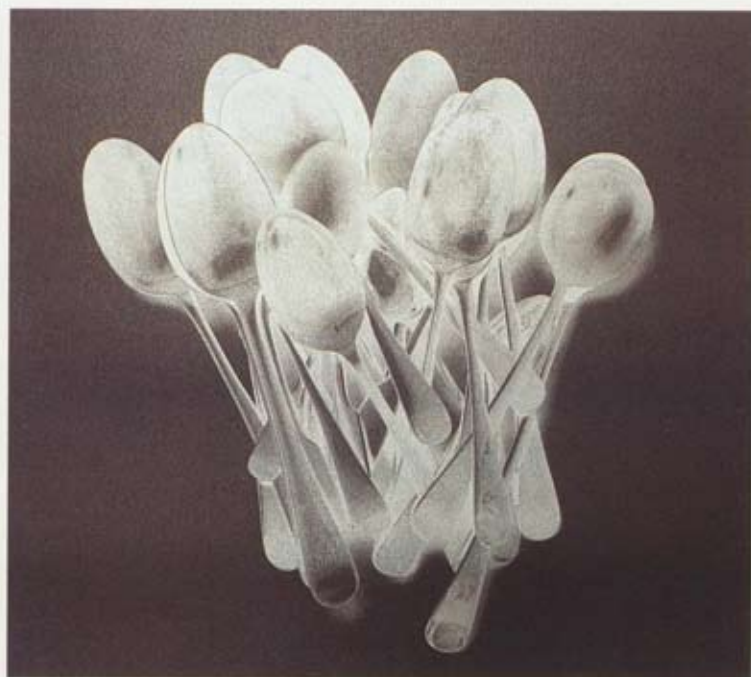
Sophie Peters

ÉG ER TÝND Í TÁRUM MÍNUM / I'M LOST INSIDE MY TEARS
Silkiprent á pappír / Silkscreen on paper



Stephen Hobbs

54 HÆÐIR: TÁKNMYND MIÐBORGARINNAR
54 STOREYS: ICON OF THE INNER CITY, 1999
Myndband / Video



Stephen Ingg

SAMFELLA I, II, III, IV / CONTINIUM I, II, III, IV, 2000
Litógrafía (hluti) Lithograph (detail)



Sue Williamson

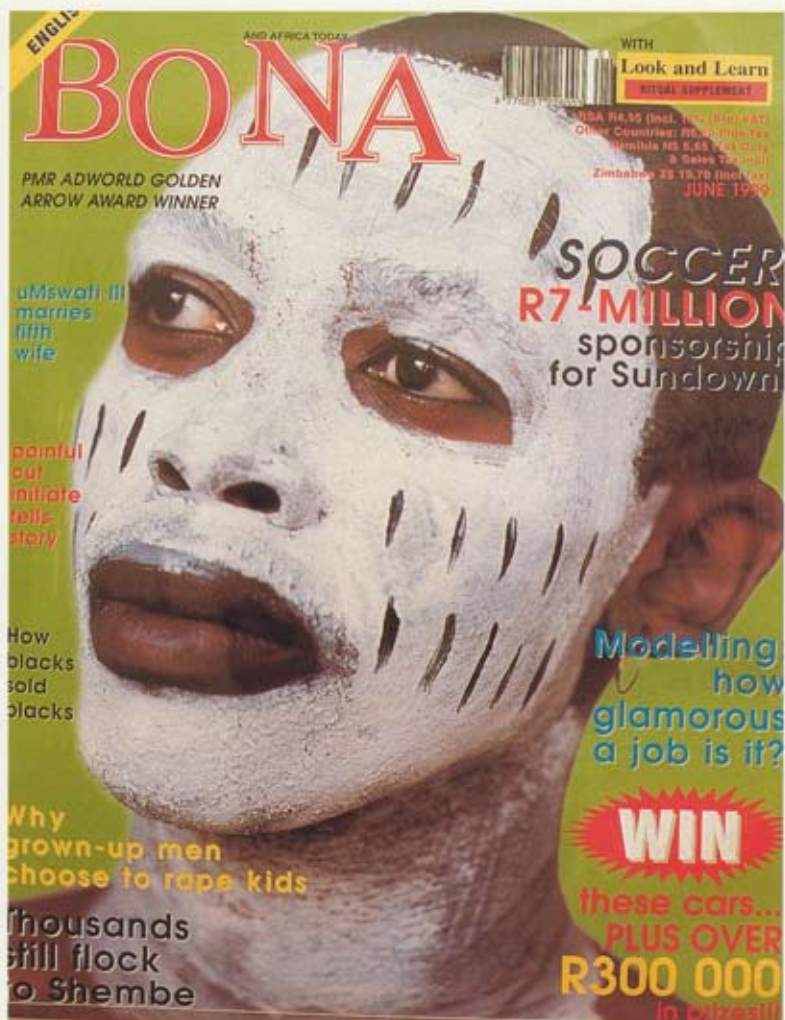
ADELINE, 2000
Ljósmynd á spjald / Photograph on board



Terry Kurgan

TAPAD-FUNDIÐ / LOST AND FOUND, 2000

Stafræn prentun á silki (hluti) / Digital print on silk organza (part)



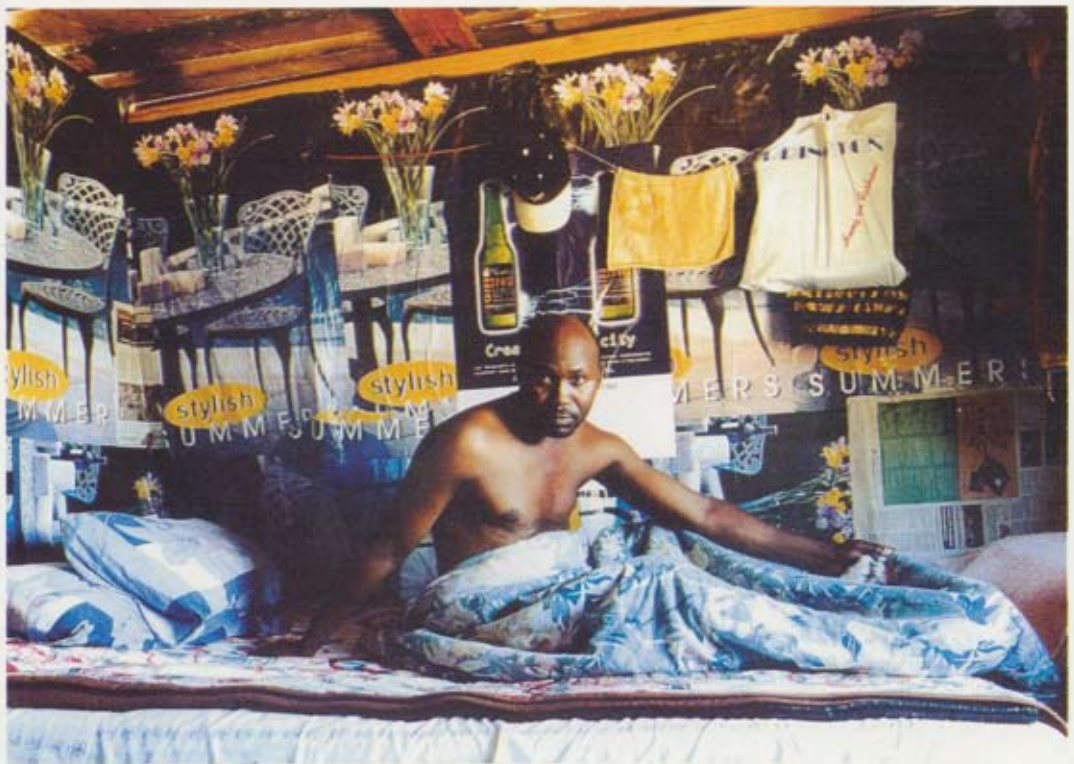
Thembinkosi Gonwie

VIÐ FYRSTU SÝN: BONA / FACE VALUE: BONA, 1999
Tölvuunnið útprint / Computer manipulated inkjet poster print



William Kentridge

BERGMÁL / ECHO: SCAN / SLIDE / BOTTLE
Kyrrmynd úr teiknimynd (hluti) / Still from animation (detail)



Zwelethu Mthethwa

ÁN TITLS — ÚR KARLMENNSKU-SERÍUM, 2000
UNTITLED — FROM THE MASCULINITY SERIES, 2000
Litljósmyndir / Colour photography



Listamenn/ Artists:

G. Baille, D. Beyi, V. Booi, G. Clarke-Brown, C. Dixie, R. Dardagan, B. Fatman, T. Foulds, R. Gongqa, H. Graham, J. Kloppers, V. Khumalo, N. Lindi, A. Loubser, P. Lubelwana, S. Mamani, M. Mazungula, A. Mlisana, M. Mngcongo, N. Mullins, R. Ngxingo, M. Nyumka, C. Starke, A. September, N. Tana, V. Teyise, D. Thorburn, Z. Toyi, C. Xonxa

**EGAZINI — BARÁTTAN UM GRAHAMSBORG
EGAZINI — THE BATTLE OF GRAHAMSTOWN**

Prykk á Fabriano pappír / Print on Fabriano paper.

Samvinnuverkefni sagnfræðinga og gráflílistamanna. Alls 29 myndir (Hluti)
Collaborative project involving community historians, academics and both
community and professional artists. Consisting of 29 prints. (Details)

A.R.E.A.²⁰⁰⁰ Art Region End of Africa

The challenge for a study of a specific, geographically centred art practice is that its forms of representation are rarely univocal. In a complex, evolving society such as South Africa - one which, more over, is surfacing from a deep and divided past-the lack of a defining social and cultural cohesion is even more apparent. Without having passed through the purifying process of a revolution, and with new battle lines drawn in fertile racial grounds, it remains too early to talk of a 'South African art'. To do so would invoke too many elisions and approximations. It would also invoke values and qualities determined by a Eurocentric past.

And yet the world does want a 'South African art'. Not in the sense of a South African mathematics or some nationalistic manifesto, but in the warmer, less ghetto-ized sense of particularity. Against this, of course, is the stream of internationalism and globalisation, which washes away geographic biography and renders certain artists cleanly 'international'.

As an exhibition of contemporary art in a global setting, A.R.E.A.²⁰⁰⁰ has to pose different, perhaps more difficult questions. In passing, we recognise that the prospect for visibility becoming a force for communication between peoples speaking some eleven different languages is severely curtailed by the low level of priority accorded the visual arts in our new society. On one level, artists would agree that there are other pressing claims on national and provincial budgets. The lack of even basic housing in some areas, and the under-funded education and health-care systems, is a measure of this. On the other hand, artists deplore the wastage of state funds through corruption.

There is also a lamentable lack of vision and capacity in capitalising on what we do have. The fate of the Johannesburg Biennale is a good example.

After the second, less inclusive, yet highly successful showing in 1997, the Greater Johannesburg Metropolitan Council decided to cut short the biennale by one month. This decision was allegedly made on financial grounds (too expensive, not enough public support). Yet no account was taken of the loss of opportunity for the development of South African art and culture in a global context. Nor for the development of informed and visually literate viewerships.

As a large international event, the biennial brought life and jobs to a depressed, inner-city wasteland. Following the demise of the Johannesburg Biennale, this wasteland is now enlarged to include the old financial and commercial district where several corporate headquarters lie mothballed. The commissioner for the second Johannesburg Biennale, Okwui Enwezor, was treated rudely. No doubt forgiven as the German nation recognised his special abilities and appointed him commissioner of the more famous Documenta. Civic apathy over the Johannesburg Biennale was stupid politics and stupid economics.

Does this mean that the visual arts are in decline?

On the contrary. The recent slew of citywide interventions dispels this anxiety. 'Returning the Gaze', The One City Festival (co-ordinated by Zaid Minty), and 'Soft Serve' in Cape Town. Rodney Place's ongoing 'RETREKS' project (of which unSUNg CITY was part), Stephen Hobbs' 'Tour Guides of the Inner City', and Kathryn Smith's 'Two Icons' in Johannesburg, all claimed wide viewerships and staked out new terrain, technologies and terminology. Despite official neglect (comparatively speaking), the visual arts in South Africa are burgeoning.

The artists represented on A.R.E.A.²⁰⁰⁰ all work with interstitial paradigms of place. They understand the historical significance of South Africa, and contest simplistic re-colonisation of their œuvre. Each of these artists knows that, up until very recently, South African art was, in the main, an art scripted by the state. Full of scopic regimes of influx control, 'pass books', 'administration boards', mielie boards, meat boards, and of course, segregated education and performing arts councils. Each specific area of individual focus, is also a site for renegotiation. Although the policies of the former government were designed to benefit whites, the ignominy of that system benefited no one. The system was truly dysfunctional and impoverished all within its reach, white and black alike. As we look at the inner city of Johannesburg as Stephen Hobbs and others have done through various art-related interventions, we know that we are looking at some final retribution. Rodney Place sees Jo'burg as a (sinking) ocean liner and its northern neighbour (Sandton), as a new 'bantustan' for trendy 'umlungus' (white people). Unsaleable, unusable corporate headquarters litter the neat grid of city blocks. The flight of capital is obvious where ever one looks.

Kathryn Smith takes on this theme in works she calls 'Lethal Places'. The Johannesburg Art Gallery, like all municipal art museums in South Africa, lies in a park replete with landscaped lawns, and herbaceous borders. Without descending into documentary narrative, Smith works with these benign images of green belts and open spaces. She invests them with an 'intent' which is drawn partly from the fear that women might feel in lonely places, and partly from an unravelling of themes drawn from literature and psychometry (note to translator = in the sense 'supposed derivation of facts from associated events, or places). The work also references a central episode in Michaelangelo Antonioni's 1960s film classic *Blowup*. In the film, trendy photographer David Hemmings lazily photographs a couple of lovers in a park. Back in the dark room he discovers what appears to be the body of a man in the background. Smith uses 60s style kodachrome colour in her digital 'blow up' of an innocuous park in Johannesburg.

Stephen Hobbs highly sensuous photographs of Johannesburg landmarks are simultaneously images of recoil. His *54 Stories* is only 18 seconds long. As far as suicides go, that's long enough. Compressed into these fleeting 8mm moving images we have both the simulacrum of the last moments in a conscious free fall (the Ponte building is home to many successful suicide attempts), and an essay on a dying building. Here the substitution is complete. The Ponte tower is circular and encloses an inaccessible central core. This has filled up with garbage, and Hobbs gives us an image of a building, which has fallen to its death.

Marlene Dumas occupies a place inside and outside South Africa. She describes her recent works with Anton Corbijn as akin to a process of "stripping down to that melancholy sex appeal that makes surnames disappear and first names fictional".¹ Somehow this thought seems appropriate to the work of Terry Kurgan. Although Kurgan works with family photographs, and sometimes with images of her own children, her work entitled *Lost and Found*

includes 'found' family snaps and has a fictional quality. These sheaths of light and dark and desaturated colour, act as foils to memory. Alex Dodd likens them to 'tunnels' ² As conduits to the hard world of street life where surnames have disappeared, these swaying cloths become shrouds. We investigate our own remembering of ones loved and lost. Pictures put away 'for safety'. When we need them, all we can find are the rejects. The family photographs kept together with their negatives in case someone wants a blow up. Inside Kurgan's images we find the smiling faces, but we also see the key in the old-fashioned metal window frame. The camera given too early to a sibling or a cousin. We remember with remorse, that we have forgotten.

Theminkosi Goniwe works closely with the largely unresolved tension between traditional African society and its contemporary counterpart. His specific focus is on ritualised aspects of circumcision and scarification, and the part that these practices play in framing expectations about male identity.

Goniwe interrogates this expectation in a series of large inkjet prints that emulate glossy magazines aimed at the black bourgeoisie and growing young black elite. Called *Face Value*, the series parodies four different such magazines; *Bona*, *Pace*, *Thandi*, and *Drum*. Substituting the normal chic young model with an equally chic *abakweta* (young male initiate, his face painted with ash). The cover of 'Drum' bears such racy titles as "Why I left the ritual seclusion-injured novice tells all" and "Horror treatments of the killer *sangomas*".

These large prints and their deep luxuriant colour and deep-etched profile hint at worlds beyond ceremony, beyond ritual. Inside the new life which western attitudes refuse to recognise as authentic.

The link between vision and violence finds form in the substrate of his imagery and in the confidence of Goniwe's new archetypes. His model's gaze counters that of the presumed Western viewer's with a beguiling equanimity. The 'realism' of his pictorial devices gives credibility to the dissolution of what is normally presented as two worlds-the world of tradition and the Western world which questions its authority.

Zwelethu Mthethwa's dignifying photographs interrogate notions of the body, identity, and what Octavio Zaya calls in respect of his recent work, signs of "wealth, beauty and elegance". ³ These images have less a 'taken' quality (in the sense that the photographer 'takes' an image away from the subject), than a quality of having been given. Mthethwa's sitters are not reluctant, nor are they accomplices. They reveal almost all of what is there to be seen in their bedrooms, and appear to participate in the making of the photograph.

This is not surprising as Mthethwa confirms that he lets his sitter arrange himself or herself. This has led a number of commentators (Octavio Zaya, Michael Godby, Thomas Mulcaire) to draw comparisons with the Malian photographer Seydou Keita who lets his clients choose props and different poses. A difference is that Mthethwa is not a commercial photographer-he does not have clients. He is also not driven by a documentary impulse.

Mthethwa is motivated by a desire to restore dignity to people who, because of their often job-less status, are treated as victims, or ciphers in a poverty-datum survey. ⁴ But Mthethwa takes time to work with his medium, often returning time after time to photograph the same socio-personal environment. The informal settlements are in many senses sealed spatial entities. Access roads and physical layout all reinforce this sense of separation from formality. Mthethwa's photographs rupture this border, bringing a dislocating, hybrid chic to a wider audience.

The scrap packaging, with which residents plaster the inside wall of their two-room shacks, is one aspect of this confrontation. The self-confidence of his sitters is the more important element in the drama that his photographs collectively animate. His realism is not passive or calculated as a style. There is no satire or reflective mimesis with the tradition of, say, Honoré Daumier. Instead, Mthethwa's works match the perception of what should be seen, because that is what he knows.

William Kentridge's three-part projection entitled *Echo: Scan/Slide/Bottle*, retells the story of Ulysses. With its anatomical focus, inclusion of CCD 'footage', and trademark shimmering charcoal drawings, *Echo: Scan/Slide/Bottle* is not dissimilar to his animated film *History of the Main Complaint*. There is also a strong connection to his collaboration with Handspring Puppet Company's production of *Il Ritorno d'Ulisse*. Echo and the theatre production, both draw from Monteverdi's 1641 opera of the same name. The opera tells the story of Ulisse's return from the Trojan War, and his eventual uniting with Penelope after getting rid of her suitors. Kentridge writes that Monteverdi and his librettist, Badoaro, "added a prologue in which the attributes of Human Frailty, Time, Fortune and Love dispute over what will happen to Ulisse. It was this prologue with its central theme and image of the human as vulnerable, rather than heroic, that brought me to do the opera. Throughout the opera there is constant shifting, both in the words and in the music, between Ulisse's optimism that he will prevail and a fatalism that everything will be too hard." ⁵

Through familial and professional associations, Kentridge has developed an interest in medicine. Just as the body might signal some internal dysfunction symptomatically, so too the landscape bears the trace of social malaise or unease. Working with elements of landscape, most often that of Johannesburg, and 'charge-coupled-device' medical imaging processes, Kentridge has found new parallels between the largely solitary act of drawing and the more social experience of theatre.

Part of his preparation for *Echo: Scan/Slide/Bottle* involved a study of videos on such medical processes as barium meals, gastroscopies, angiograms, and arthroscopy. He was particularly interested in angiograms (X-ray images of the heart and blood stream) and one of these sequences of jagged arteries was literally transformed into a 'lightning bolt'.

This is important to an understanding of Kentridges's faintly morbid fascination with the internal workings of the human body in an ethical landscape. He sees this image as what he calls "a lightning strike inside the body" ⁶ This analogy gives a spin to other statements; he has noted that "we can try to placate our insides - but ultimately of course we are at their mercy and will be destroyed by them." He also writes, "we are at risk internally and externally. Both are other ... what then, is the extremely thin line between the external and internal lightning bolts which we feel to be our own?" ⁷

Perhaps singling out these comments gives too much emphasis to the more anxiety producing elements of Kentridge's oeuvre. His vision is a comprehensive one. It takes in the gamut of being alive, being human, in overlapping worlds that are not simple. This is his Judea/Christian cross. In not choosing, his audience has to choose for itself. This is the difficulty of almost all his work.

'Humid and human' is how Juliana Engberg ⁸ describes Ângela Ferreira's image of her father's house in Maputo. She is no doubt responding to the tropical verdage common to the Mozambican capital which used to be known as Lourenço Marques when Mozambique was a Portuguese territory. This distinction is central to Ferreira's enquiry into the connection

between cartography and colonialism, and the manner in which 'truths', be they of a verifiable, almost autobiographical variety, slip into a contested status.

Cartographers have different solutions to the problem of representing a geodesic shape on flat paper. Enormous exaggerations are inevitable in an endeavour which, after all, is supposed to be accurate and to scale. These discrepancies get larger the closer one is to the two poles with the result that 'old' world countries look bigger and geographically more important than do those lying nearer the equator. Her installation *House Maputo*, wittily makes use of the 'Gnomonic' and the 'Robinson Projections' as 'world' canvasses for her father's 'two' houses. The one built in 1958 and the same house in 1999, twenty-four years after independence. In one version, the image breathes softly in and out, and in the other, there is a retinal tic. Ferreira arranged this in order to emphasise the process of 'looking'.

Allen Feldman, who is writing an ethnography of the South African Truth and Reconciliation Commission, sees 'telling' practices as the oldest organiser of the politically visible and politically unseen⁹ Of course he was writing about Northern Island, but the effects of enforced separation between the two countries are similar. Andries Botha and Senzeni Marasela both work with 'telling' practices.

Marasela investigates political memory through a sustained series of screenprints and lace embroidery commemorating activists who lost their lives in the struggle whereas Botha is involved with a project aimed at collecting stories from women living in the Kwa Zulu Natal area of South Africa. Some of this impetus has carried over into his large, nine-panel work entitled *Beyond a Homeland*. This work indexes the deeply contested territory of the Zulu nation, its colonial administrators and, in recent years, ongoing violence between political rivals. Working on a matrix of cotton paper, human hair and latex, he has collated several distinct levels of testimony. Theses are drawn for topo-cadastral maps, oral history, and written texts. He sets these off against three video-based 'masculine' presences. Writing for the DAKart 2000 catalogue, Marilyn Martin suggests that the space between the 'maps' and the video footage "is a place of exotic desire and brutality". In moving between these two areas, the viewer is "caught in the area of contestation."¹⁰

Sue Williamson is also involved in processes of 'telling'. A long time art activist, writer and artist, Williamson has taken on the issue of HIV/AIDS. She sees the fight against HIV/AIDS as one of the most important issue facing South Africa. It is estimated that one in ten South Africans are currently living with HIV. In her work, simply titled *Adeline, Busi, and Benjy* Williamson profiles three people who are HIV positive and who are brave enough to speak out in public through the medium of graffiti. Usually graffiti is anonymous-in this collaborative series entitled *From the Inside*, the author of each piece of graffiti has 'signed' her or his own statement. In this way Williamson hopes to "encourage debate, empower the public, and break down the silence surrounding the subject of AIDS".¹¹ This appears to be working. Williamson reports that the process of collaboration energised some of the HIV-positive people she has worked with.

As a woman inside two cultures, Berni Searle's English-sounding family name is politically covalent. She can use it, or declare herself coloured or black to be 'seen' in different circumstances. This somatic state of belonging and not belonging is crucial to an understanding of her work, which teases out the various permutations of citizenship in the 'old' South Africa and the way it is currently negotiated. Thus the intentional staining of her hands and feet, the covering of her body with pigmented aromatics; all explore notions of identity. Searle

writes that 'race is one of the most enduring factors that have mediated and shaped identity'¹² in South Africa. After all, the apartheid-era term for her family and millions of other South Africans was 'Non Whites'. As South African society works through issues of denial and accusal, her work *Red Pool, Blue Mark, Black Stain* from the *Discoloured Series*, explores these issues through landscape and through imaging her own body. Although Searle does not claim that there is any 'authentic' position from which to speak, she is critical of what she calls a 'glaring gap' in terms of who gets to image whom, and the extent to which a wider range of voices are being added to the debate around representation and identity in South Africa.¹³

Greg Streak is also interested in the 'space between'. His three-part video projection *Dreams in Red, Leaving (blue), and Jaundiced (yellow)* presents what Virginia MacKenny calls a 'triptych in time'.¹⁴ In this highly sensuous and literate projection three 'dramas' unfold. All index pigment as an agent, and all evoke human presence as a reagent.

Stephen Inggs's studies of banal objects invites comparison with the concentrated focus that the Zurich-based artists Peter Fischli and David Weiss place on 'overlooked' objects. One is also reminded of the work of Giorgio Morandi who in the 1940s spent his time painting the same still-life objects, over and over again. Inggs is interested in rhopography and cites Norman Bryson's view that "rhopography finds the truth of human life in those things which greatness overlooks."¹⁵ The point is not to resurrect a plate or a fork or a spoon, but rather to provide limits to visuality in order that introspection, and meditation can occur.

For Claudette Schreuders the personal is the political and her work weaves particular South African concerns into the corpus of admissible subject matter. Her works fuse a particularly acute sense of place and cultural authority with the broad tradition of figurative wood carving in Africa. At first glance, her works offer what might be thought of as characterisation (grandmother, father figure, people who like to tan a lot), but this hardens into a powerful jolt to the ribs as her satire takes hold.

The affinity with West African and 'metano' (figures for 'showing', or teaching in vaVenda culture) figures is striking. It is also deliberate. Schreuders completed a masters degree on the subject and has gone on to fashion a richly hybrid art form. Her figures are always deeply elaborated and interrelated. Woven into her meditations on the *uitlander*,¹⁶ are the themes of rootlessness and ennui. As personages, they seem to come from literature, rather than mere stories.

The pattern of ethnicity and ascribed power, so important to an understanding of the violence in South Africa has been investigated through a unique project involving historians and printmakers living in the Eastern Cape. **Fine Line Press & Print Research Unit** and **Underpressure Agency** conceived a history workshop based on the Battle of Grahamstown in 1819. On the 22 April of that year, the amaXhosa under chief Ndlambe attacked the British garrison at Grahamstown with disastrous results. The amaXhosa warriors were routed and their attack was used in justification of brutal follow up operations. In an early instance of 'ethnic cleansing' all amaXhosa were banished beyond the Keiskamma River.

The project was collectively called *Egazini* which was the Xhosa name for the battle. Literally it means, 'place of blood'. 29 artists (both formally trained and those with no prior art experience) contributed ideas and images which were then professionally edited by Fine Line Press, which is allied to Rhodes University.

Although not part of the *Egazini* exhibition, Sophie Peters has also worked with a professional printmaker¹⁷ to execute her brilliantly personal essay on 'being an artist'. Her screen-print *I'm lost inside my tears* has her heart on the bed of the printing press, ready to give up all that is lost and found in her search for self hood.

Mark Haywood and Jeremy Wafer appear to work with minimalism as a style. On closer scrutiny, the viewer's expectations are upturned. In photographing the dune fields near the Dias Cross outside Port Elizabeth Haywood takes a leap through time to 1488 when Bartolomeo Dias marked his landfall there with a stone cross, or *padrão*. He uses both positive and negative photography to index the desolate, seemingly unpopulated landscape. For Haywood, the evocation of an 'unspoilt' landscape has different connotations in Northern European and Southern African modes of representation. Whereas the absence of aboriginal inhabitants in colonial painting could be said to have *anticipated* their erasure (or at least elements of indigenous culture), the unpopulated scenes of raw nature popular at the time of 'first contact' were used by painters to evoke 'noble spirituality and the sublime'.¹⁸

Jeremy Wafer has produced an epic length feature on the subject of an anthole. This evokes Andy Warhol's 60s film cult classic *Sleep*. The camera is locked off vertically over one portal and, as I suggest in the case of Stephen Inngs, the viewer is given limits to visual stimulation in order that introspection, and meditation can occur.

Sports viewers will be familiar with the advertisements that are painted onto playing fields and which, when viewed from one camera angle, appear to hover vertically over the pitch. Bonita Alice has appropriated this technique and has used it in two recent works. Not only is the borrowing performed at full-size, but Alice also follows through in other respects. In 1998 Alice equipped two soccer teams with special uniforms, and in 1999, as part of her research for *Turf*, she conducted a lengthy interview with the Head Groundsman at South Africa's most hallowed rugby field.

Turf consists of three views of her intervention at Barnato Park School in Berea, Johannesburg. Working with several assistants, Alice produced three views of a particularly South African icon; namely that of a sheet of corrugated iron. Her images of curled corrugated iron sheets defeat expectation even when viewed from the preferred spot. They are truly enigmatic.

Jane Alexander works with imagery that lies half way between despair and danger. At times apocalyptic, at times merciful, it is impossible to ignore or forget her compound images. Alexander works as a sculptor and photomontagist. In her series *African Adventure: Cape of Good Hope* Alexander fuses a particular kind of urban landscape with computer manipulated images of some of her autonomous sculptures. Since these (the Bom Boys, being a good example), originated in a reading of gangland graffiti, there is a wide interrelationship between the sculptures and the final composite black and white images.

The *African Adventure* series comprises five themes. 'To the Cape of Good Hope' deals with views leading into Cape Town from the Karoo. 'To work' is self-evident, and the remaining three owe their titles to gang graffiti and to the names of shops in the inner city area where Alexander used to live. These fifteen 're-enactments' supplant regular, quiescent views of Cape Town and its approaches and propose a new reading of the 'mother' city. The 'Adventure Centre' series, for instance, contrasts the promise of 'real' African safaris with amalgamated views of Cape Town's burgeoning displaced population.

Alexander has a strong affinity with the dispossessed. Her figures appear to know what it is like to be always on the margin and they have the quiet and impassive confidence of aliens. If a key is needed to an understanding of Alexander's mordant renderings, then it is the realisation on the part of her viewers that they too are accomplices in this 'African' adventure we call home.

Another artist who can be said to work with images of home and place is Jo Ractliffe. Working with a range of photographic styles and techniques, including pin hole and so-called 'snap shot' photography, Ractliffe has perfected the imprecise image. On Sue Williamson's Artthrob website Ractliffe writes that she is interested in 'desire, loss and longing'. These fugitive elements are present in her *End of Time* exhibition at Mark Wilby's Ibis Art Centre in Nieu-Bethesda in 1999. The semi-desert Karoo landscape was studded with three incongruous billboards, one of which featured an image of a donkey. This reference to the *karretjie mense*,¹⁹ with their marginal, interstitial lifestyle, parallels her 'drive by' photographs of the infamous Vlakplaas²⁰ on Election Day 1999.

Ractliffe's most recent work *Minedump* has brought Johannesburg's most famous landmark to Iceland. The piece was part of an exhibition curated by Stephen Hobbs called 'Tour Guides of the Inner City'. In choosing to work with a mine dump Ractliffe wished to "mark something about the city's origins-a city born out of greed-always reinventing itself, but in many ways remaining true to the original."²¹ Her frieze-like image of a mine dump is animated by the stop/start quality of the shutter. Laced through with irony and a dangerous desire, this icon of Egoli - city of gold, becomes what Allen Feldman might have called "the detachable part of the master gaze and a metonym of spatial domination."²²

Reykjavik, Cape Town-October 2000

Gavin Younge works internationally as a sculptor, author, and curator. His most recent exhibitions included participation in the Champs de la Sculpture 2000 exhibition in Paris, and two solo exhibitions in France: *Gilets du Sauvetage* in Nîmes and *Collection Privé* in Paris. He holds a professorship at the University of Cape Town, where he teaches sculpture, and is an advisor at the Rijksakademie in Amsterdam.

Endnotes:

- ¹ Marlene Dumas. 2000 'Live Acts, Silent Studios'. In *Stripping Girls*. Anton Corbijn, Marlene Dumas. Amsterdam.
- ² Alex Dodd, 'A tunnel to the voices and images of a distant past'. *Art Review, Mail & Guardian*, August 2000.
- ³ Octavio Zaya 1999 'Identity Webs', in *Zwelethu Mthethwa*, Marco Noire Editore, Turin. (p. 2)
- ⁴ Public Lecture, August 2000. Michaelis School of Fine Art, University of Cape Town. See also Thomas Mulcaire, 'Zwelethu Mthethwa', *Home. Art Gallery of Western Australia*, 2000, pp. 54-61.
- ⁵ William Kentridge 1998 'The Body Drawn and Quartered', unpublished paper.
- ⁶ *Loc cit.*
- ⁷ *Loc cit.*
- ⁸ *Signs of life. Catalogue 1st Melbourne International Biennale. City of Melbourne, 1999.*
- ⁹ Allen Feldman 1997 *Public Culture* 10 (1): 24-60, Duke University.
- ¹⁰ Marilyn Martin. Undated, unpublished note on the artist, 2000.
- ¹¹ Sue Williamson, unpublished note, 2000.
- ¹² Private correspondence, 17 October 2000.
- ¹³ See Kathryn Smith, 2000 'Berni Searle' in *FNB Vita Art Prize Exhibition Catalogue, FNB Vita Art Awards & Sandton Civic Gallery.*
- ¹⁴ Virginia MacKenny, 2000 'Divine' Sleeve notes to Andries Botha's and Greg Streak's exhibition at the NSA Gallery, April/May 2000.
- ¹⁵ Bryson, N. 1990 *Looking at the Overlooked*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press.
- ¹⁶ Afrikaans word meaning 'foreigner'. Schreuders sees English & Afrikaans people as being slightly foreign.
- ¹⁷ Malcolm Christian runs the Caversham Press at Caversham in the Natal Midlands. He frequently collaborates with artists in the production and editioning of original fine art prints.
- ¹⁸ Private correspondence, August 2000.
- ¹⁹ Literally, 'donkey cart people'. Itinerant people moving from farm to farm in search of seasonal farmwork
- ²⁰ The name of a secret torture and detention centre operated by agents of the former SA government.
- ²¹ Private correspondence, October 2000.
- ²² Allen Feldman 1997 *Public Culture* 10 (1), Duke University, p. 47.

Pátttakendur / Participants

ANDRIES BOTHA

Fæddur í Durban 1952. Býr og starfar í Durban.

Andries Botha lauk BA prófi í listum frá háskólanum í Natal, 1976. Árið á eftir vann hann við járnbrautalagnir áður en hann lagðist í ferðalög um Evrópu. Árið 1979 hóf hann kennslu við Technikon Natal er er nú yfirmaður höggmyndadeildarinnar. Hann vann verðlaun á þríæringnum í Höfðaborg, Vita og Volkskas sýningunum og hin mikilvirtu verðlaun Standard bank til handa ungum listamönnum 1991. Árið 1993 fékk hann bandarískan styrk til þess að starfa í Chicago og 1998 var hann gerður að meðlimi í Civitekla Raneiri á Ítalíu. Botha hefur tekið þátt í mörgum sýningum víðsvegar um heim.

Born in Durban in 1952. Lives and works in Durban

Andries Botha completed his BA Fine Art through the University of Natal in 1976. He spent the following year working on the railways before travelling in Europe. In 1979 he took up a lectureship at Technikon Natal and is currently head of the sculpture department. He won awards on the Cape Town Triennial, Vita and Volkskas exhibitions, and the prestigious Standard Bank Young Artist award in 1991. In 1993 he was awarded a United States Information Service scholarship to work in Chicago. In 1998 he was awarded a Fellowship at Civitekla Raneiri in Italy. Botha has participated in many exhibitions through out the world.

ÂNGELA FERREIRA

Fædd 1958. Býr og starfar í Höfðaborg, Suður-Afríku.

Ângela Ferreira lauk BA og MA námi í listum frá háskólanum í Höfðaborg árin 1992 og 1994. Að því loknu hóf hún að kenna við ARCO í Lissabon og síðan við háskólann þar. Á þessum tíma fékk hún höggmyndaverðlaun Bional das Caldas da Rainha 1995 og var valin til þátttöku í nokkrum tvíæringum þar á meðal í Melbourne tvíæringnum. Ferreira sneri aftur til Suður-Afríku 1999 þar sem hún heldur áfram að kenna og sýna. Hún hefur haldið fjölda einkasýninga og tekið þátt í mörgum samsýningum út um allan heim.

Born in 1958. Lives and works in Cape Town, South Africa.

Ângela Ferreira completed her BA Fine Art and Master of Fine Art degrees at the University of Cape Town in 1992 and 1994. Thereafter she took up a teaching position at ARCO in Lisbon before being appointed to the University of Lisbon. During this period she was the recipient of a Gulbenkian Foundation Bursary, the sculpture prize at the Bional das Caldas da Rainha in 1995, and was selected for inclusion on several biennales including the Melbourne Biennale. Ferreira returned to South Africa in 1999 where she continues to lecture and to exhibit. She has held numerous solo exhibitions and participated in many group-exhibitions around the world.

BONITA KIM ALICE

Fædd 1962, býr og starfar í Jóhannesborg.

Bonita Alicie lauk BA prófi frá háskólanum í Witwatersrand og meistaraþrófi í listum frá háskólanum í Höfðaborg 1990. Hún var vinningshafi New Signatures sýningarinnar 1984 og var valin til þátttöku í bæði Volkaskas Atelier Award sýningunni og Vita Arts Award sýningunni árið 1992. Hún hefur tekið þátt í mörgum samsýningum.

Born in 1962, lives and works in Johannesburg.

Bonita Alice completed her BA Fine Art at the University of the Witwatersrand and her Master of Fine Art at the University of Cape Town in 1990, where she graduated with distinction. Alice was the winner of the New Signatures exhibition in 1984 and was elected for both the Volkskas Atelier Award exhibition and the Vita Arts Award exhibitions in 1992. She has participated in numerous group exhibitions.

CLAUDETTE SCHREUDERS

Fædd 1973 í Pretoríu. Býr og starfar í Pretoríu.

Claudette Schreuders lauk BA prófi í listum frá háskólanum í Stellenbosch 1994 og tók meistaragraðu í listum við Michales School of Fine Art 1997. Henni var boðin dvöl í gestavinnustofu Gaswork Studios í Lundúnum og hefur einnig tekið þátt í dvalar- og verkstæðisverkefnum í Kenýa og Nígeríu. Árið 1999 var hún gerð að fyrirlesara við háskólann í Pretoríu. Claudette Schreuders hefur haldið einkasýningar og tekið þátt í samsýningum víða.

Born in 1973 in Pretoria. Lives and works in Pretoria.

Claudette Schreuders completed her BA Fine Art at the University of Stellenbosch in 1994 and gained her Master of Fine Art with distinction at the Michaelis School of Fine Art in 1997. In 1996 Claudette Schreuders was invited to fulfil a residency at the Gasworks Studios in London, and has completed residencies and workshops in Kenya and Nigeria. In 1999 Claudette Schreuders was appointed to a lectureship at the University of Pretoria. Claudette Schreuders has had private exhibitions and participated in many group exhibitions.

JAMES GREG STREAK

Fæddur í Bulawayo 1971, býr og starfar í Durban.

Greg Streak lauk prófi í listum frá Natal Technikon 1993 og tók meistaragraðu við sömu stofnun 1996. Árið eftir var hann tekinn inn í Ríkisakademíuna í Amsterdam á tveggja ára rannsóknar og dvalarstyrk. Greg Streak hefur unnið til fjölda verðlauna og hlotið styrki frá opinberum yfirvöldum í Suður Afríku 1997/8. Í október árið 2000 lauk hann dvöl við Open Circle í Mumbai, Indlandi. Hann hefur haldið einkasýningar og tekið þátt í fjölda samsýninga.

Born in Bulawayo in 1971, lives and works in Durban.

Greg Streak completed his National Higher Diploma in Fine Art at the Natal Technikon in 1993, and his Master in Fine Art at the same institution in 1996 (both with distinction). The following year he was accepted at the Rijksakademie in Amsterdam and completed a two year residency/research fellowship. A multiple award winner, Streak was the recipient of a two-year bursary from the South African Department of Arts, Culture, Science and Technology during 1997/8. In October 2000 he completed a residency through the Open Circle initiative in Mumbai, India. He has had private exhibitions and participated in many group exhibitions.

JANE ALEXANDER

Fædd í Jóhannesarborg 1959. Býr og starfar í Höfðaborg.

Jane Alexander lauk BA og MA gráðum í listum frá háskólanum í Witwaterstrand árið 1988. Eftir að hafa kennt í Rehoboth í Namibíu um stutt skeið, fluttist hún til Höfðaborgar þar sem hún vann fyrir UCT Irma Stern safnið áður en hún hóf kennslu við Michaelis School of Fine Art við háskólann í Höfðaborg. Hún er virkur þáttakandi í sýningahaldi heima og erlendis. Hún fékk verðlaun Standard Bank til handa ungum listamönnum árið 1995.

Born in Johannesburg in 1959. Lives and works in Cape Town.

Jane Alexander completed her BA Fine Art and Master of Fine Art at the University of the Witwatersrand in 1988. After teaching in Rehoboth in Namibia for a short spell, she moved to Cape Town where she worked at the UCT Irma Stern Museum before being appointed to the staff of the Michaelis School of Fine Art at the University of Cape Town. A frequent contributor to local and international exhibitions, Alexander received the Standard Bank Young artist Award in 1995.

JEREMY SEAN WAFER

Fæddur í Durban 1953. Býr og starfar í Durban.

Jeremy Wafer lauk B.A. prófi í listum við háskólann í Natal, Pietermaritzburgin 1979. Eftir það lauk hann B.A. í listasögu og M.A. prófi í listum við Witwatersrand háskólann í Jóhannesarborg 1987. Árið 1996 var hann gestakennari við Celthenham og Glochester College í Bretlandi. Hann er nú aðstoðar forstöðumaður og yfirmaður listadeildarinnar við Technikon Natal. Jeremy Wafer hefur haldið margar einkasýningar og tekið þátt í fjölda samsýninga víðs vegar um heim.

Born in Durban in 1953. Lives and works in Durban.

Jeremy Wafer completed his B.A. (Fine Art) at the University of Natal, Pietermaritzburg in 1979. He then went on to complete a B.A. (Honours) in History of Art at University of the Witwatersrand, Johannesburg in 1980 and his M.A. (Fine Art) at the same institution in 1987. In 1996, Wafer was a Visiting Lecturer at the Cheltenham and Gloucester College in the U.K. He is currently Associate Director and Head of Department at the Department of Fine Art, Technikon Natal. Jeremy Wafer has had many private exhibitions as well as participated in group exhibition both locally and internationally.

KATHRYN SMITH

Fædd í Durban 1975. Býr og starfar í Jóhannesarborg.

Kathryn Smith lauk MA-prófi í listum við háskólann í Witwatersrand 1999 og kennir þar og við Open Window Art Academy í Pretoríu. Hún nam réttarmeinafræði áður en hún ákvað að hefja nám í listum og sér þess merki í verkum hennar bæði sem listamanns og sýningarstjóra. Árið 1999 vann Kathryn Smith Sasol New Signatures sýningarsamkeppnina. Hún var sýningarstjóri við sýninguna 'Histories of the Present' og árið 2000 var hún sýningarstjóri ásamt James Sey við hina rómuðu sýningu Urban Futures 2000, 'Two Icons'. Hún hefur tekið virkan þátt í sýningarhaldi.

Born in Durban in 1975. Lives and works in Johannesburg.

Kathryn Smith completed her Master of Fine Art through the University of the Witwatersrand in 1999 and teaches there, and at the Open Window Art Academy in Pretoria. She studied forensic pathology before deciding to take up visual art and this interest continues to inform her work as an artist and curator. In 1999 Kathryn Smith won the Sasol New Signatures exhibition competition. In 1998 she curated 'Histories of the Present', and in 2000, she and James Sey curated the acclaimed 'Two Icons' exhibition for Urban Futures 2000. She is a frequent contributor to exhibitions.

MARK HAYWOOD

Fæddur í Manchester 1952. Býr og starfar í Grahamsborg, Suður Afríku.

Mark Haywood lauk fyrri hluta háskólanams við Jacob Kramer College of Art í Leeds, Manchester Polytechnic og við háskólann í Newcastle upon Tyne í Bretlandi. Hann er nú að ljúka doktorsnámi við Royal College of Art í Lundúnum. Arið 1997 fluttist hann til Suður Afríku til að taka við stöðu prófessors og yfirmanns við listadeild Rhodes háskóla í Grahamsborg. Hann hefur haldið einkasýningar og tekið þátt í fjölda alþjóðlegra samsýninga.

Born in Manchester in 1952. Lives and works in Grahamstown, South Africa.

Mark Haywood completed his undergraduate studies at Jacob Kramer College of Art in Leeds, the Manchester Polytechnic, and the University of Northumbria, Newcastle upon Tyne. He is currently completing his Ph.D. through the Royal College of Art in London. In 1997 he moved to South Africa to take up appointment as Professor and head of Rhodes University fine art department in Grahamstown. He has had private exhibitions and participated in many international group shows.

SENZENI MARASELA

Fædd í Thokoza, Gauteng 1977. Býr og starfar í Jóhannesarborg.

Senzeni Marasela lauk námi frá St Dominic's High stúlknskólanum 1994. Þá útskrifaðist hún með BA próf í listum frá háskólanum í Witwatersrand 1998. Hún er nú í mastersnámi og stefnir á að ljúka því 2002. Í júní 2000 naut hún dvalarstyrks við South African National Gallery. Hún hefur tekið þátt í ýmsum samsýningum.

Born in Thokoza, Gauteng in 1977. Lives and works in Johannesburg.

Senzeni Marasela received her schooling at St Dominic's High School for Girls in 1994. She then completed her Bachelor of Arts in Fine Art at the University of the Witwatersrand, graduating in 1998. Since then she has been registered for a Master of Fine Art, and aims to complete her studies in 2002. In June 2000, Marasela completed a residency at the South African National Gallery. She has participated in several group exhibitions.

SOPHIE PETERS

Sophie Peters fæddist í Jóhannesarborg. Á unglingsárum yfirgaf hún heimaborg sína og hélt til náms í listum í Höfðaborg. Hún nam listir við CAP (Community Arts Project) í Höfðaborg og lauk tveggja ára námskeiði 1987. Hún sótti tíma í leirkerasmíði hjá Barböru Jackson 1968 og framhaldsnám í kennsluþjálfun við CAP 1994. Hún hefur kennt á fjölda listnámskeiða víðsvegar á Höfða-skaganum frá 1987. Verk hennar, að mestu leyti olíu málverk, krítarmyndir, grafíkverk og verk gerð með blandaðri tækni, byggja á persónulegri reynslu og áhuga hennar á þjóðfélagslegum málefnum í Suður-Afríku. Hún hefur sýnt á

alþjóðavettvangi; bæði í Bandaríkjunum og í Evrópu. Hún hefur myndskreytt bækur og útgáfur. Sem stofnaðili að Mural Collective (samtök múr- eða vegglistamanna) hefur hún hannað og skreytt fjölda múrveggja bæði ein og ásamt öðrum, bæði heima og erlendis. Verk hennar eru í opinberri eigu og í einkasöfnum í Suður Afríku, Evrópu og Ástralíu.

Sophie Peters was born in 1968 in Johannesburg. As a teenager, she left her native township and made her way to Cape Town on her own, determined to study art. She studied art at CAP (Community Arts Project) in Cape Town completing a two years course in 1987, attended part-time ceramic classes with Barbara Jackson in 1968, and a part-time advanced teacher training at CAP in 1994. She has been teaching in numerous art education programmes throughout the Cape Peninsula since 1987.

Her work, mostly paintings in oil, pastels or mixed media and prints - linocuts, monoprints and etchings - draws from personal experience and from her concern for social issues in South Africa. She has exhibited nationally and internationally in the USA and Europe. She has illustrated numerous books and publications. Founder member of the Mural Collective, she has designed and painted a number of murals on her own or as a group works (among them four murals in London for the Zabalaza Festival, realised with other South African artists in 1990).

Her work is represented in the collection of the South African National Gallery, as well as in private collections in South Africa, Europe, USA and Australia.

STEPHEN HOBBS

Fæddur í Jóhannesarborg 1972. Býr og starfar í Jóhannesarborg.

Stephen Hobbs lauk BA-prófi í listum frá Witwatersrand í Jóhannesarborg. Hann er nú fyrirlesari við kvikmynda- og leiklistarskóla Suður Afríku og er framkvæmdastjóri Market Theatre Galleries í Jóhannesarborg. Hann hefur haldið fjölda einkasýninga og tekið þátt í fjölda alþjóðlegra samsýninga. Hann hefur unnið að mörgum sérverkefnum og sem sýningarstjóri í mörgum löndum.

Born in Johannesburg in 1972. Lives and works in Johannesburg.

Stephen Hobbs completed his B.A. (Hons) Fine Art in 1992 at the University of the Witwatersrand in Johannesburg. He currently lectures at the South African School of Film, Television and Dramatic Art, and is the manager of the Market Theatre Galleries in Johannesburg. He has had many private exhibitions and participated in numerous international group shows. He has been working on several special projects and as a curator in many countries.

STEPHEN INGGS

Fæddist í Durban 1955, býr og starfar í Höfðaborg.

Stephen Inggs lauk prófi í listum og hönnun við Technikon Natal, og lauk framhaldsnámi í grafík við háskólann í Brighton, Englandi. Hann lauk MA prófi í listum frá Natal háskólanum í Pietermaritzburg. Stephen Inggs er nú aðstoðarprófessor í grafík við Michaelis School of Fine Art, við háskólann í Höfðaborg. Hann hefur haldið einkasýningar og tekið þátt í mörgum samsýningum.

Born in Durban in 1955, lives and works in Cape Town.

Stephen Inggs completed his National Diploma in Art and Design at Technikon Natal, and completed a postgraduate diploma in printmaking at the University of Brighton, England. He obtained his Master of Fine Art degree through the University of Natal in Pietermaritzburg. Stephen Inggs is currently an Associate Professor in Printmaking at the Michaelis School of Fine Art, University of Cape Town. He has had private exhibitions and participated in many group shows.

SUE WILLIAMSON

Fæddist í Lichfield, Englandi 1941. Býr og starfar í Höfðaborg.

Sue Williamson stundaði listnám í New York og hefur lokið prófum frá Michaelis School of Fine Art í Höfðaborg. Hún hefur sýnt á fjölmörgum stöðum erlendis og verk hennar eru í flestum helstu söfnum í Suður Afríku og fjölmörgum erlendum listastofnunum. Sue Williamson skrifar líka um listir og er ritgjafi og stofnandi vikulegs tímarits um samtímalist í Suður Afríku á Alnetinu, www.artthrob.co.za. Árið 1989 var bók hennar *Resistance Art in South Africa* gefin út af David Philip útgáfunni í Höfðaborg og St Martin's Press, New York. Árið 1996 ritaði hún ásamt Ashraf Jamal, bókina *Art in South Africa: the Future Present* sem gefin var út af David Philip bókaútgáfunni.

Born in Lichfield, England in 1941. Lives and works in Cape Town.

Sue Williamson studied at the Art Students League of New York, and holds an Advanced Diploma in fine art from the Michaelis School of Fine Art, Cape Town. She has exhibited extensively overseas, and is represented in most major museum collections in South Africa, and in a number of overseas art institutions. Williamson also writes about art, and is the founder editor of a weekly online magazine on contemporary art in South Africa, www.artthrob.co.za. In 1989, her book *Resistance Art in South Africa* was published by David Philip Publishers, Cape Town, and St Martin's Press, New York. In 1996, she co-authored, with Ashraf Jamal, *Art in South Africa: the Future Present* (David Philip Publishers).

TERRY KURGAN

Fæddist í Höfðaborg 1958. Býr og starfar í Höfðaborg.

Terry Kurgan bjó í tíu ár í Bandaríkjunum Norður Ameríku áður en hún sneri aftur til Suður Afríku 1988. Hún lauk fyrrihluta háskólanáms í listum í Kaliforníu en mastersnámi lauk hún við Michaelis School of Fine Art, háskólanum í Höfðaborg, 1992. Terry Kurgan hefur sýnt vítt og breitt um Suður Afríku og hefur tekið þátt í samssýningum þar ásamt í Kanada, Þýskalandi, Portúgal, Spáni og í Bandaríkjunum. Árið 1988 sá hún um gerð sýningarinnar „Að ala upp barn: Listamenn kanna æxlun líkamanns“. Til viðbótar sýningum í gallerí sínu hefur Terry Kurgan nýlega tekið að sér nokkur opinber listverkefni. Þar á meðal er verkefnið „Maternal Exposures“; röð fastra innsetninga á fæðingardeildum í Höfðaborg og innsetningu fyrir alþjóðlegu ráðstefnuna „Handan kynþáttafordóma“ sem er kölluð saman af Mannréttindanefndinni. Terry Kurgan hlaut FNB Vita Art verðlaunin árið 2000. Hún er virkur þátttakandi í sýningarhaldi heima og erlendis.

Born in Cape Town in 1958. Lives and works in Cape Town.

Terry Kurgan spent ten years in the United States of America before returning to South Africa in 1988. Her undergraduate studies were completed in California and her Master of Fine Arts at the Michaelis School of Fine Art, University of Cape Town in 1992. Kurgan has exhibited extensively in South Africa, and has participated in group exhibitions in South Africa, Canada, Germany, Portugal, Spain, and the USA. In 1998 she curated the acclaimed exhibition "Bringing Up Baby: Artists Survey the Reproductive Body". In addition to her gallery based exhibitions Kurgan has recently undertaken several public art projects. These include "Maternal Exposures"; a series of permanent installations for maternity hospitals in Cape Town, and an installation for the international conference "Beyond Racism" which was convened by the Human Rights Commission. Terry Kurgan was awarded the FNB Vita Art Prize for the year 2000. She is a frequent contributor to local and international exhibitions.

THEMBINKOSI ALFRED GONIWE

Fæddur 1971, býr og starfar í Höfðaborg.

Thembinkosi Alfred Goniwe lauk mastersnámi í listum við háskólann í Höfðaborg 1999 og er nú skráður í listasögu við sama háskóla. Hann hefur fengið mörg verðlaun, þeirra á meðal verðlaun sem veitt eru af rannsóknarnefnd hákólans í Höfðaborg og A. W. Mellon stofnuninni. Hann er aðstoðarfyrirlesari við Michaelis School of Fine Art, háskólanum í Höfðaborg. Hann hefur haldið einkasýningu og tekið þátt í mörgum samsýningum.

Born in 1971, lives and works in Cape Town

Thembinkosi Alfred Goniwe completed his Master of Fine Art Degree through the University of Cape Town in 1999, and is currently enrolled for the Honours in Art History degree at that university. The recipient of many awards, including those offered by the University of Cape Town Research Committee, and the A. W. Mellon Foundation, he holds an assistant lectureship at the Michaelis School of Fine Art, University of Cape Town. He has had private exhibition and participated in many group exhibitions.

WILLIAM KENTRIDGE

Fæddur í Jóhannesborg 1955, býr og starfar í Jóhannesborg.

William Kentridge útskrifaðist frá háskólanum í Witwatersrand með stjórnsmál og afrísk fræði sem aðalgrein 1976. Hann nam líka og kenndi við listastofnun Jóhannesborgar. Sem einn af stofnendum Junction Avenue leikhúshópsins hóf William Kentridge störf með Handspring Puppet Company (leikbrúðu leikhús) eftir 1992. Hann hefur skapað fjölmiðla-leikhús og notað til þess leikbrúður, lifandi leikara og teiknimyndir. Hann fékk Carnegie verðlaunin 1999. William Kentridge hefur haldið fjöldann allan af einkasýningum og tekið þátt í samsýningum, sett upp leiksýningar og gert kvikmyndir víða um heim.

Born in Johannesburg in 1955, lives and works in Johannesburg.

William Kentridge graduated from the University of the Witwatersrand with majors in Politics and African Studies in 1976. He also studied and taught at the Johannesburg Art Foundation. As a founding member of the Junction Avenue Theatre Group, William Kentridge began collaborating with the Handspring Puppet Company after 1992 creating multi-media theatre using puppets, live actors and animation. In 1999 he was awarded a Carnegie Medal. William Kentridge has had numerous private exhibitions and participated in many group exhibitions, as well created theatre productions and made films all over the world.

ZWELETHU MTHETHWA

Fæddur 1960 í Durban. Býr og starfar í Höfðaborg.

Zwelethu Mthethwa lauk framhaldsnámi í listum við Michaelis School of Fine Art áður en hann fékk stöðu við deild mennta og fræðslu sem skipuleggjandi. Hann kenndi í tvö ár við listaverkefni á vegum Höfðaborgar og fór að því búnu til mastersnáms í listum við Rochester Institute of Technology í Bandaríkjunum 1989. Árið 1994 gerðist hann fyrirlesari við Michaelis School of Fine Art þar sem hann kenndi ljósmyndun og teikningu þar til í byrjun árs 2000. Zwelethu Mthethwa hefur sýnt vítt og breitt um Bandaríkin og Evrópu. Árið 1999 gaf Editions Marco Noire út bók um nýlegar ljósmyndir hans.

Born in 1960 in Durban. Lives and works in Cape Town.

Zwelethu Mthethwa completed an Advanced Diploma at the Michaelis School of Fine Art in 1985 before taking up a position with the Department of Education and Training as a Cultural Organiser. He then spent two years teaching at the Community Arts Project in Cape Town and went on to complete a Master of Fine Arts at the Rochester Institute of Technology in the States in 1989. In 1994 he took up a lectureship at the Michaelis School of Fine Art where he taught photography and Drawing until the beginning of 2000. Mthethwa has exhibited extensively in the United States and Europe. In 1999, Editions Marco Noire published a book on Mthethwa's recent photography.

LISTAMENN SEM TÓKU ÞÁTT Í EGAZINI-VERKEFNINU PARTICIPATING ARTISTS IN THE EGAZINI-PROJECT

G. Baille f./b. 1971, B. Dumisani f./b.1981, V. Booi f./b.1940, G. Clark-Brown f./b.1965, R. Dardagaw f./b.1962, C. Dixie f./b.1966, B. Fatman f./b.1984, T. Foulds f./b.1969, R. Gongqua f./b.1932, H. Graham f./b.1943, J. Kloppers f./b.1959, V. Khumalo f./b.1951, N. Lindi f./b.1973, A. Loubser f./b.1953, P. Lubelwana f./b.1967, S. Mamani f./b.1973, M. Mazungula f./b.1969, A. Mlisana f./b.1985, M. Nmgcongo f./b.1983, N. Mullins f./b.1969, R. Ngxingo f./b.1933, M. Nyumka f./b.1976, A. September f./b.1945, C. Starke f./b.1971, N. Tana f./b. 1953, V. Teyise f./b.1959, D. Thorburn f./b.1958, Z. Toyi f./b.1975, C. Xonxa f./b. 1984.

ÞAKKIR / ACKNOWLEDGEMENTS

Sýningin var gerð að frumkvæði Eiríks Þorlákssonar. Forstöðumaður, starfsfólk Listasafns Reykjavíkur og sýningarstjórinn vilja þakka þeim listamönnum sem taka þátt og öllum þeim sem lánuðu verk á sýninguna.

This exhibition was initiated by Eiríkur Thorláksson. The Director and staff of the Reykjavík Art Museum, and the curator, wish to thank the participating artists and individual lenders to the exhibition.

University of Cape Town Research Committee
University of Cape Town
Glenda Young
Sabine Kampman, Bonn
Linda Givon, Goodman Galleries
Andre and Louisa Coetzee, London
Eric Liknaitsky, London
Lieschen Heinse, Chelsea Gallery
Natasha Fuller, Sandton Art Gallery
Jaco van Vuuren, Sandton Art Gallery

Sérstakar þakkir / Special thanks to:
Donna Cluney

Samstarfsaðilar / Sponsors:
Stuttaford Van Lines
Deutsche Bank
The Finishing Post
South African Airways
Nýherji hf.



**STUTTA FORD
VAN LINES**



THE SAFEST MOVE YOU CAN MAKE
EST. 1857

Menningarmálanefnd Reykjavíkur / *The Cultural Committee of the City of Reykjavík:*

Guðrún Jónsdóttir, formaður / *chair*

Anna Geirsdóttir

Örnólfur Thorsson

Eyþór Arnalds

Júlíus Vífill Ingvarsson

Tryggvi Baldvinsson

Valgerður Bergsdóttir

Forstöðumaður Listasafns Reykjavíkur / *Director of Reykjavík Art Museum:*

Eiríkur Þorláksson

Sýningarstjóri / *Exhibition Curator:*

Gavin Younge

Þýðing / *Translation:*

Gunnar J. Árnason

Eiríkur Þorláksson

Yfirllestur handrita / *Proofreading:*

Mörður Árnason

Hönnun sýningarskrár / *Catalogue design:*

Þorbjörg Br. Gunnarsdóttir

Umsjón með gerð sýningarskrár / *Catalogue production:*

Þorbjörg Br. Gunnarsdóttir

Skeyting og filmuvinnsla / *Colour separation and montage:*

Grafík h.f.

Prentun og bókbönd / *Printing and bookbinding:*

Grafík h.f.

