



WENDY MORRIS
THIS, OF COURSE,
IS A WORK OF
THE IMAGINATION

With letters by / Met brieven van

Mieke Mels

Petra Van Brabandt

Hilde Van Gelder





Oostende, april 2017

Aan Wendy Morris

In januari 1917 voer de SS Mendi van Kaapstad, Zuid-Afrika naar Plymouth, Zuidwest-Engeland. Aan boord bevond zich het 5de bataljon van het S.A.N.L.C. oftewel South African Native Labour Contingent. Op 21 februari 1917 begaf het schip zich op het Engelse kanaal richting Le Havre, haar eindbestemming. Het was nacht en er hing een dikke mist. Het stoomschip werd in volle snelheid geramd door de SS Darro, een veel groter cargoschip dat het naliet haar mistsignalen te luiden. Het licht van de Saint-Catherine vuurtoren op Isle of Wight mocht niet baten. De SS Mendi zonk in amper twintig minuten en de dodentol was hoog. Van de 882 personen aan boord lieten 615 mannen het leven. De bemanning van het andere schip bood geen hulp. De scheepsramp zonk weg in het strijdgewoel van de Grote Oorlog die gaande was.

In maart 2015 praten we voor het eerst over de SS Mendi en de mogelijkheid om samen een tentoonstelling te realiseren die zou kaderen binnen de herdenking van de Eerste Wereldoorlog¹. Maar het is niet de eerste keer dat je dit onderwerp aansnijdt. In *Off the Record*, een animatiefilm uit 2008, blik je terug op een stukje geschiedenis in tweevoud: het tragische lot van de SS Mendi krijgt er een plaats naast het meer persoonlijke verhaal van jouw grootoom Walter Giddy. Als blanke Zuid-Afrikaan diende hij tijdens de Eerste Wereldoorlog in het 2de Infanterie Regiment en vocht hij mee aan het front. Hij overleefde de slag bij Delville Wood in 1916, maar overleed een jaar later in Arras. Zijn dagboek werd gekoesterd door zijn jongere zus Kate Muriel Giddy, jouw grootmoeder. Ze kopieerde het zwaar gehavende boekje en eigende zich op die manier haar broers' woorden toe, maakte het tot iets van zichzelf.

Naar aanleiding van de Eerste Wereldoorlog sloot Zuid-Afrika zich aan bij de Britten en geallieerden. Zowel blanke, zwarte als gekleurde Zuid-Afrikanen werden gemobiliseerd en ingezet aan het westerse front. De Zuid-Afrikaanse regering stelde zich echter zeer radicaal op ten aanzien van de zwarte 'native' rekruten. Ondergebracht in het S.A.N.L.C. werden ze met meer dan twintigduizend als werkkraft gemobiliseerd. De mannen stonden voornamelijk in voor herstellingswerken aan wegen en spoorlijnen, of zorgden voor de bevoorrading. Ze 'dienden' de Grote Oorlog niet als militairen maar als arbeiders. De Zuid-Afrikaanse regering was er immers van overtuigd dat het op gelijke voet plaatsen van blank en zwart — door hen samen te laten

vechten — nefast zou zijn voor het behoud van de onderlinge verhoudingen. Het was volgens hen van groot belang dat de zwarte Zuid-Afrikaanse arbeid werd afgeschermd van de blanke wereld. Het was een ongeziene situatie, hoe ze — desnoods met de zweep — in het gareel werden gehouden, terwijl daarbuiten een veel heviger strijd woedde.

Een militaire zweep wordt een geweer, wordt een spade.

Het is een eenvoudig beeld dat zoveel betekenis in zich draagt. Meer nog dan de persoonlijke herinneringen breng je met *Off the Record* in de eerste plaats een ode aan de zwarte Zuid-Afrikanen en hun weggemoffelde bijdrage aan die 'Europese' oorlog. In de film neem je ruim de tijd om hen opnieuw een gezicht te geven, letterlijk. Het ene gezicht vloeit over in het andere. Er spreekt fierheid uit, maar ook de hoop op een betere toekomst.

This, of course, is a work of the imagination

Het verhaal van de SS Mendi blijft aan je trekken. Het triggert je omdat de harde maar tragische feiten die honderd jaar geleden plaatsvonden, slechts de deur op een kier zetten voor een veel groter verhaal dat ons meevoert naar een complexe Zuid-Afrikaanse segregatie-geschiedenis- én actualiteit. Met de tentoonstelling *This, of course, is a work of the imagination*, probeer je voorbij te gaan aan de feiten en ga je op zoek naar dat grotere verhaal. Niet alleen de gebeurtenissen uit het verleden komen aan bod. De actualiteit speelt misschien nog wel de grootste katalysator en bevestigt het belang om dit verhaal in beelden om te zetten. Jouw beelden. Je vertelt me over Zuid-Afrika, waar in maart 2015 hevige protesten ontstaan rond de figuur van Cecil John Rhodes en meer bepaald zijn standbeeld op de campus van de Universiteit in Kaapstad. Rhodes (1853–1902) was een Britse diamantmagnaat en een belangrijke politicus in de Britse kaapkolonie. #RhodesMustFall wakkert in geen tijd het verzet aan bij een steeds groter wordende groep zwarte Zuid-Afrikanen en activisten die het beeld als een symbool van (pre-)apartheid zien. Onder internationale belangstelling wordt het standbeeld op 9 april 2015 van haar sokkel gehaald.

This, of course, is a work of the imagination ontwikkelt zich als een dialoog tussen animatiefilm, video, poëzie en found footage. Het resultaat is niet tot één grote film verwerkt, maar spreidt zich over verschillende filmfragmenten die op elkaar inhaken en dat grotere verhaal kracht bijzetten. *This, of course, is a work of the imagination* speelt een visueel spel tussen verleden en heden, geschiedenis en actualiteit. Animatie en film wisselen elkaar af. Animatie is een traag en

¹ Gone West, 100 jaar Grote Oorlog Cultureel herdacht. Editie 2017.

arbeidsintensief medium dat zich niet laat sturen door vooraf meticuleus uitgekiemde storyboards. De film komt als het ware pas in de houtskooltekeningen tot leven. Een verhaal dringt zich op en stuurt de tekening traag maar trefzeker aan. Het is een dankbaar medium om in te haken op de verhalen uit het verleden. Foto's, krantenartikelen of artefacten uit dat stukje verleden kunnen model staan en komen met de animatie opnieuw tot leven. Wat niet door de getekende lijn verteld kan worden, film je met een eenvoudige handcamera. Je wandelt jezelf een weg naar het verleden dat ongrijpbaar is geworden, een wandeling die als het ware in de tentoonstelling wordt verdergezet. Poëzie is jouw leidraad. Het neerschrijven van je gedachten helpt je om na te denken over de structuur en de manier waarop je dit verhaal wil uiteenzetten. Poëzie kan je gedachten voeden en tegelijk tot een zekere essentie herleiden. Het is een krachtig medium. De dagboekfragmenten die je met me deelt bieden mij eveneens de leidraad die ik nodig heb om mijn eigen gedachten te ordenen tijdens het schrijven van deze brief aan jou.

**I want to work like a poet
to elaborate to imagine and compose and
be ambiguous
to do many things simultaneously**

**to weave and knit and knot and entangle
with suggestion**

Op een van de campussen van de Universiteit van Kaapstad staat sinds 2006 een herdenkingsmonument ter nagedachtenis van de SS Mendi en haar noodlottige bemanningsleden. We zien de romp van het schip boven het grasveld uitsteken. Rondom dobberen enkele helmen, ter nagedachtenis van de 615 mannen die het niet overleefden. Het bescheiden monument schurkt tegen een heuveltje aan. Omringd door aarde en gras krijgt het alle vrijheid om er te gedijen. De plaats voor het monument is weloverwogen. Hier spendeerden de bemanningsleden hun laatste dag op Zuid-Afrikaanse bodem vooraleer ze in januari 1917 naar Europa vertrokken. Het monument inspireert jou om er een eigen geanimeerde hommage voor te maken. Het werk is van de hand van de zwarte Zuid-Afrikaanse kunstenaar Madi Phala (1955–2007).

In 2007, nog geen jaar later, wordt hij vermoord. Collega kunstenaar Roderick Sauls voelt de noodzaak om — ter ere van zijn vriend — het Mendi monument extra luister bij te zetten. Hij voorziet het tafereel van een rechthoekig frame gevuld met strandstenen en zand. Het lijkt nu meer op een graf.

Wie vandaag de plek bezoekt, krijgt nog een andere versie te zien, een echt 'monument'. De kiezelstenen

hebben plaats gemaakt voor een vierkante betonnen sokkel waarin Phala's originele eerbetoon verwerkt is. Het geheel wordt omringd door een stenen muur. De 615 namen van de overledenen zijn in steen vereeuwigd. Temidden van de namen staat een citaat gebijtd:

'Be quiet and calm, my countrymen. What is happening now is what you came to do... you are going to die, but that is what you came to do. Brothers, we are drilling the death drill. I, a Xhosa, say you are my brothers... Swazis, Pondos, Basotho... so let us die like brothers. We are the sons of Africa. Raise your war-cries, brothers, for though they made us leave our assegais in the kraal, our voices are left with our bodies.'

Het zijn de woorden van priester Isaac Dyobha Wauchope, een van de medereizigers die de scheepsramp niet overleefde. Wie vandaag op zoek gaat naar informatie over de SS Mendi en haar tragische lot, krijgt naast de historische feiten ook stevast deze legende op zijn bord.

Ik denk terug aan de woorden van Frank Westerman in *Stikvallei*. Daarin voert de auteur de lezer mee naar een vallei in Noord-West-Kameroen waar, in de nacht van 21 augustus 1986, alle aanwezige levende wezens — mannen, vrouwen, kinderen, kippen, koeien, vogels, insecten, etc. — op mysterieuze wijze het leven laten. Deze feiten kunnen met concrete sterftecijfers bekrachtigd worden, maar niemand weet precies wat er is gebeurd. Westerman schrijft met dit boek een magnifieke ode aan het ontstaan van mythes en verhalen: *'In tijden van crisis kunnen mythes een uitweg bieden via het bovennatuurlijke. Verhalen evolueren, ze worden geschapen en herschapen. (...) Al zijn ze van a tot z verzonnen, soms worden ze deel van de werkelijkheid. Een mythe verklaart niet. Hij stilt niet de nieuwsgierigheid. Een mythe rechtvaardigt.'*²

Ik moet onmiddellijk aan jou denken en aan de manier waarop jij jezelf een weg baant door de herinnering — zowel collectief als persoonlijk — om de juiste ingang te vinden tot dit verhaal.

**I want to work like an historian
to clarify dispel illusion and be sceptical**

In februari 2017 is het honderd jaar geleden dat de SS Mendi zonk. 'Tijd' doet vreemde dingen met gebeurtenissen uit het verleden. De herinnering zorgt ervoor dat iets niet begraven is maar in leven blijft. Het Madi Phala monument in Kaapstad getuigt daarvan. De herinnering kan onze identiteit bevestigen en in sommige gevallen

² F. Westerman, *Stikvallei*, 2013, p. 294.

kan het identiteit 'creëren'. *'In de strijd om het bestaan zijn de sterke verhalen in het voordeel ten opzichte van de slappe.'*³

Het scheepsdrama van de SS Mendi werd bedreigd in haar voortbestaan maar groeide alsnog uit tot een 'legendarisch' verhaal. Een belangrijke rol was weggelegd voor de dichter Samuel E. Krune Mqhayi (1875–1945), vriend aan huis bij de familie van de hierboven geciteerde en betreurde priester Isaac Dyobha Wauchope. Mqhayi schreef in 1916 een heldhaftig gedicht toen die laatste op het punt stond om samen met het 5de bataljon van het S.A.N.L.C. naar Europa te vertrekken.

[...] *So listen, young men, you're honoured!
Your nation's in the roll of nations.
So dance the war dance then come to order:
like this—like this!
Like this—and like that!*

*Capture the Kaiser and bring him back,
and end this war in a twinkling; [...]*

SEK Mqhayi, *The Dark Army*, 1916.

In 1931 schreef Mqhayi nog een gedicht over de SS Mendi, waarin hij zich lijkt te richten tot de families die achterbleven met hun verdriet. Eerste minister Louis Botha had hen misschien wel officieel gecondoleerd uit naam van de Zuid-Afrikaanse regering en 50 pond vergoed om hun verlies te compenseren⁴, Mqhayi voelde zeer goed aan dat er nood was aan een groter gevolg.

[...] *Awu! The finest of Africa was busy dying!
The ship couldn't carry its precious cargo,
It was echoing into the inner circles,
Their brave blood faced the King of Kings.
Their deaths had a purpose for all of us [...]*

SEK Mqhayi, *Sinking of the Mendi*, 1931.

Vertaling: Antjie Krog, Ncebakazi Saliwa & Koos Oosthuyzen, 2008.

Binnen de zwarte Zuid-Afrikaanse gemeenschap groeide de nood om de scheepsramp te herdenken. Vrijwel onmiddellijk na de Eerste Wereldoorlog werd de Mendi Memorial Club opgericht. Veel had dit niet om het lijf, maar het voedde wel de idee dat het tragische lot van de zwarte bemanningsleden in iets positief kon worden omgezet. Vanaf 1928 werd er een jaarlijkse herdenking georganiseerd die voornamelijk tot doel had de positie van de zwarten te verbeteren binnen een maatschappij waar de segregatiegedachte alleen maar groeide.

³ F. Westerman, *Stikvallei*, 2013, p. 269.

⁴ A. Grundlingh, 'The SS Mendi Disaster: Politics of remembrance, 1917–2014', in: *War and Society: Participation and Remembrance. South African black and coloured troops in the First World War, 1914–18*, 2014. Sun Media, Stellenbosch, p. 117.

De Mendi gaf hoop op een betere toekomst. Er werden lezingen en debatten georganiseerd en er werd een studiebeurs in het leven geroepen. Met de jaren groeide de herdenking uit tot een kritisch forum waarin de segregatiepolitiek op de korrel werd genomen. Toen apartheid zich in 1948 als een officieel regime installeerde, werd het platform echter politiek monddood gemaakt. Enkele decennia en generaties later herinnerde de zwarte gemeenschap zich nog nauwelijks het verhaal van de SS Mendi, laat staan de talloze herdenkingen die destijds als een levend monument in ere werden gehouden. *'Verhalen sterven uit, als de dodo of de mammoet, wanneer ze door niemand meer worden doorverteld. Maar kon een uitgestorven verhaal ook opnieuw tot leven worden gewekt?'*⁵

In de jaren 90, wanneer Zuid-Afrika de apartheid ophief en het land een nieuwe koers wilde varen, ontstond de nood aan een nieuwe 'eigen' geschiedenis. Een heldhaftig verhaal bood soelaas. Hoewel de SS Mendi al lang vergeten leek, werd haar geschiedenis opgerakeld en in 'grandioze' termen herinterpreteerd. Een ferme dosis afrikanisme, moed en heldhaftigheid waren de nodige ingrediënten om het scheepsdrama opnieuw onder de aandacht te brengen. [...] *We are the sons of Africa. Raise your war-cries, brothers [...]*.

So, Mr. Plaatje I want to ask you in what form is the tragedy of the Mendi held?

Een handcamera zoomt in op Tafelberg wanneer het schip traag de haven uitvaart. Je vaart weg uit Kaapstad en richt het woord tot Solomon T. Plaatje.

Solomon T. Plaatje (1878–1932) was een Zuid-Afrikaanse journalist, schrijver en politicus. Hij was medeoprichter van het S.A.N.N.C., het South African Native National Congress in 1912⁶. Toen de regering in 1913 de Land Act goedkeurde, trok hij naar Londen om deze catastrofale politieke zet — de kiem voor wat later het apartheidssysteem werd — aan te vechten. De Land Act verbood de oorspronkelijke zwarte bewoners om eigen land te kopen of huren voor eigen gebruik. Het resultaat was dat vele tienduizenden zwarten gedwongen werden om weg te trekken uit hun geboortestreek⁷. *'The grim struggle between right and wrong, and the latter carries*

⁵ F. Westerman, *Stikvallei*, 2013, p. 274.

⁶ Het S.A.N.N.C. werd in 1923 omgedoopt tot A.N.C. (African National Congress) en wilde in de eerste plaats de belangen behartigen van de oorspronkelijke zwarte bevolking. Pas in 1991 — nadat apartheid werd opgeheven bij de vrijlating van Nelson Mandela — slaagde het A.N.C. er in om de fel omstreden Land Act te overrulen.

⁷ Zeventig procent van de Zuid-Afrikaanse bevolking moest het voortaan stellen met stukjes 'restruimte' — door de blanken zeer poëtisch verwoord als 'thuisland' — dat slechts zeven procent van de beschikbare grond besloeg.

*the day*⁸, schreef Plaatje toen hij in 1914 uit Kaapstad wegvoer, op weg naar Engeland, om er te gaan pleiten voor de afschaffing van de Land Act.

Er hangt een tekening uit in je atelier. Ik zie zes figuren rondom een luidspreker verzameld. Alleen Solomon T. Plaatje wordt bij naam genoemd. De overige vijf krijgen een meer algemene titel mee: de eerste minister, een priester, een redacteur van een krant, een pacifiste — dit blijkt Olive Schreiner te zijn — en de gouverneur generaal. Centraal in beeld staat in blokletters het woord ‘ENLIST’ geschreven. De tekening laat ons stilstaan bij de keerzijde van die Grote ‘Europese’ Oorlog en voert ons mee terug naar Zuid-Afrika en haar nog jonge en woelige politieke context. Pas in 1910 werd de Unie van Zuid-Afrika gesticht als een zelfbesturend land onder de vleugels van het Britse Imperium. De Unie werd door een blanke minderheid bestuurd, met aan het roer eerste minister Louis Botha. Toen de vraag rees om zwarte Zuid-Afrikanen te rekruteren aan het Europese front, bracht dit een wervelstorm aan reacties teweeg. De regering zelf was bang dat de zwarte gemeenschap zich tegen hen zou keren als ze aan de oorlog zouden deelnemen. Hun ‘eigenwaarde’ zou kunnen stijgen, wat men kost wat kost wilde vermijden. Een groot deel van de zwarte gemeenschap associeerde de Britten met onderdrukking en misschien bood een oorlog tegen Duitsland wel kansen? Velen, voornamelijk arbeiders, hoopten dat de Duitsers naar Zuid-Afrika zouden komen om hen te bevrijden van hun onderdrukkers zodat ze konden terugkeren naar hun geboortegrond. Anderen gingen nog een stukje verder en geloofden zeer sterk dat hun inmiddels overleden Zulu leider Dinuzulu kaCetshwayo (1868–1913) zou terugkeren, met behulp van de Duitsers. De zwarte elite bleef de Britten wél steunen maar over het algemeen waren de verwachtingen hoog gespannen en hoopten ze dat hun ‘inzet’ tijdens de oorlog hun positie ten opzichte van de blanken zou verbeteren. De elite vocht dan ook om het recht om te mogen vechten, want strijden stond symbool voor een volwaardig burgerschap⁹. Solomon T. Plaatje mengde zich in het debat en — ondanks het feit dat hij goed beseftte dat de regering de zwarte gemeenschap enkel zou engageren wanneer ze daarvoor geen erkenning¹⁰ hoefden te krijgen — stimuleerde en steunde hij de oproep om zich als vrijwilliger aan te melden voor het S.A.N.L.C. Hij zag er een ‘educatief

⁸ S.T. Plaatje, *Native Life in South Africa, Before and Since the European War and the Boer Rebellion*, 1914. Online PDF: <http://www.sahistory.org.za>

⁹ In de South African Defence Act van 1912 stond echter klaar en duidelijk geformuleerd dat enkel de Zuid-Afrikanen met Europese roots (lees: blanken) mochten vechten als militair.

¹⁰ A. Grundlingh, *War and Society: Participation and Remembrance. South African black and coloured troops in the First World War, 1914–18*, Sun Media, Stellenbosch, 2014, p. 25.

voordeel in om enkele maanden in het buitenland ‘ervaring’ op te doen. Zes maanden tewerk gesteld worden in Frankrijk zou toch veel leerrijker zijn dan werken in een Kimberley diamantmijn?

DISCIPLINE IS THE ULTIMATE HAPPINESS

In *Off the record* schiet een houten barak uit de grond, omheind en voorzien van prikkeldraad. Het stelt de sterk bewaakte context voor waarin de arbeiders van het S.A.N.L.C. werden ondergebracht tijdens hun verblijf in Europa. De schrik dat de mannen al te veel ‘ervaring’ zouden kunnen opdoen, zat er diep in. Sociale of morele ‘contaminatie’ was absoluut te vermijden. De manier waarop ze door de Zuid-Afrikaanse regering werden afgeschermd, was ongezien. Alleen Duitse krijgsgesvangenen kregen een dergelijke behandeling tijdens de oorlog. Een militaire zweep wordt een geweer, wordt een spade, weet je wel... Het was misschien ongezien in Europa¹¹ maar gangbaar in Zuid-Afrika, waar de zwarte arbeiders in de Kimberley diamantmijnen een gelijkaardig onderkomen genoten. Controle over de inheemse zwarte bevolking was enkel mogelijk wanneer hun tribale woontradities doorbroken werden¹². Het bouwen van ommuurde — ondoordringbare — wooneenheden leek aangewezen.

In 1960 wordt het Ovambo wooncomplex in Walvisbaai, Zuidwest-Afrika geopend. Jij bent in datzelfde jaar in Walvisbaai geboren. Het inspireert je om er een kortverhaal over te schrijven. Het rolt gezwind uit een typemachine — een VOSS Karin, ook van 1960 — op een lange rol papier. Met dit persoonlijke relaas sla je een brug naar het verleden. Jouw verhaal in ruil voor een ander. Voor wat, hoort wat. Het verleden geeft zich immers niet zomaar prijs.

In het Ovambo complex werden 6000 mannen in een extreem gemonitorde context ondergebracht. Het wooncomplex diende als een architecturaal voorbeeld van controle op efficiënte georganiseerde arbeid zoals het in de rest van Zuid-Afrika onder het apartheidssysteem werd uitgetekend. Jouw vader, John Frank Morris, was één van de architecten van dit specifieke wooncomplex. De bouw ervan nam enkele jaren in beslag. Het bracht jouw ouders eind jaren 50 naar Walvisbaai. Een kist met kledij en huishoudelijke spullen verhuisde mee en deed lang dienst als meubel.

¹¹ Het denken in gecontroleerde woon- en werkeenheden kende ook in de Westerse samenleving haar opgang, maar dit stond volledig in het teken van de industriële ontwikkelingen en de nood aan arbeidskrachten. De mijnbouwindustrie ontwikkelde bijvoorbeeld ‘aantrekkelijke’ tuinwijken om werknemers te lokken en tegelijk stelde het de werkgevers in staat om hun arbeiders van a tot z te controleren.

¹² Dr. A. Byerley, *Compound Space: a study of the architecture of Labour Control in the Case of Walvis Bay*, 2012, in: *Digest of Namibian Architecture*, s. 34–37.

Het cargolabel van het transport naar Walvisbaai hangt vandaag nog steeds op de kist die, na veel omzwervingen, in jouw atelier in Deerlijk is beland.

**How can I reach the past?
my legs need to walk me to the past**

**How do I earn access to this story?
there needs to be an OFFERING**

Het scheepswrak van de SS Mendi ligt op 19 km afstand van de kust van Isle of Wight, aan Saint-Catherine's point. Niets in het landschap wijst er op dat hier een schip is gezonken, tenzij je de diepe wateren opzoekt. Toch is het voor jou een belangrijke plek om contact te maken met het verleden. Het is de plek waar de verbeelding het kan overnemen van de feiten. In oktober 2016 neem je de ferry van Le Havre naar Plymouth, de omgekeerde route van wat de SS Mendi normaal gezien zou hebben afgelegd. Van daaruit trek je richting Isle of Wight, het eiland voor de Engelse kust. Je wandelt de kustlijn af van west naar oost en je doorkruist het eiland van noord naar zuid. Een handcamera volgt elke stap en registreert wat je onderweg tegenkomt. Op haar meest zuidelijke punt staat de vuurtoren van Saint-Catherine. Enkele kilometers landinwaarts ligt het Saint-Catherine's oratorium. Twee torens die zich laten opvallen in de omringende natuur, twee torens die hun naam te danken hebben aan de Heilige Katharina van Alexandrië. Haar leven werd uitvoerig beschreven en doorverteld maar berust vooral op legendes die haar populariteit alleen maar aanwakkerden. Als Heilige wordt ze steevast afgebeeld met een groot houten wiel met pinnen. Het dodelijke rad werd over haar heen gerold maar Katharina overleefde het marteltuig dat prompt in twee brak. Toen ze onthoofd werd, stroomde er zoete melk, geen bloed. Engelen brachten haar lichaam naar de Sinaïberg.

**Her voice was not heard in the heavenly voices
that spoke to Joan of Arc.
Catherine of Alexandria did not exist.
Myths generate their own power.**

Een legende voor een legende. Het ultieme offer om in het verhaal binnen te wandelen. Je wandelt jezelf een weg naar het verleden dat zelf ongrijpbaar is geworden. Als een wervelwind van gedachten neemt de film — zowel animatie, found footage als beelden van de wandelingen — ons mee in een droom die zich niet laat aansturen. We worden heen en weer geslingerd tussen het verleden en het heden, de geschiedenis en de actualiteit. De SS Mendi is verleden én heden. Een bij vliegt doelloos rond. Het dier staat symbool voor

georganiseerde en efficiënte collectieve arbeid. In de christelijke cultuur belichaamt het diertje echter ook de ziel die zich een weg baant naar de hemel. Ben je op zoek naar de rusteloze zielen van de schipbreukelingen van de Mendi die rondwaren op de bodem van het kanaal? Of zijn het Syrische vluchtelingen die vandaag en morgen de oversteek naar Fort Europa wagen maar dit niet overleven?

**I will not make of this a requiem
For whom then is this story?**

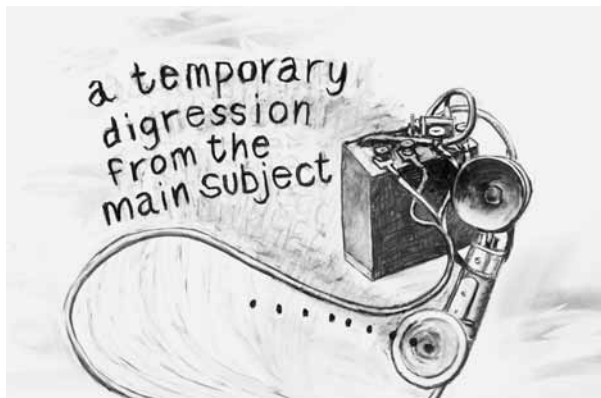
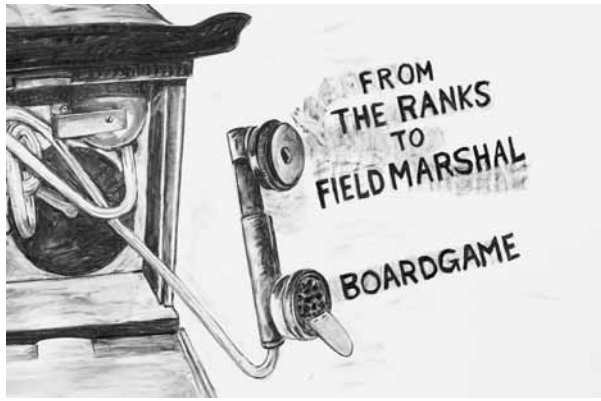
**It is for those drowning daily in the Mediterranean
Who will be their praise poet?**

This, of course, is a work of the imagination gaat voorbij aan de feiten. Het schip is gezonken maar de mythe leeft voort.

Mieke Mels

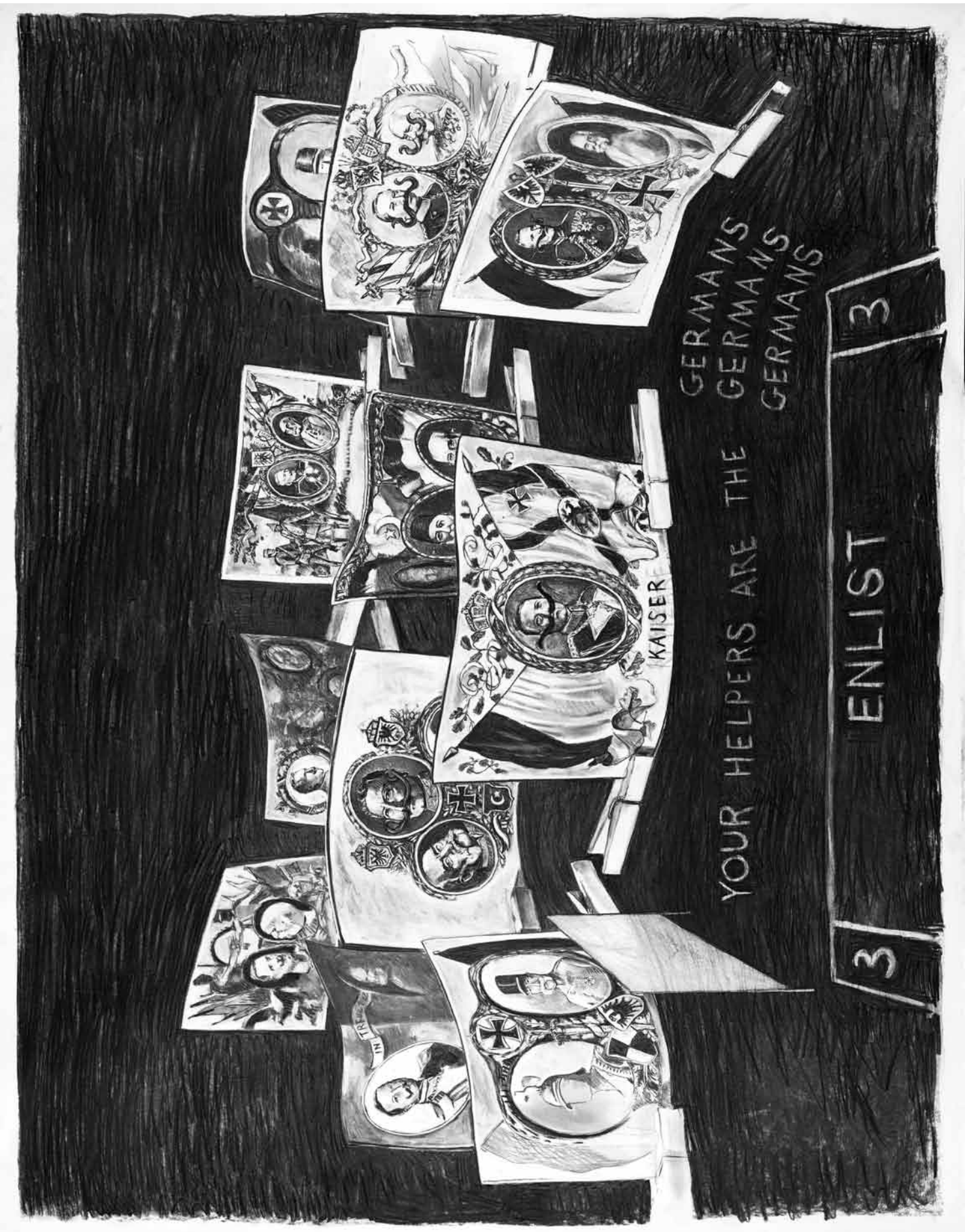
REFERENTIES

- W. Morris, *notities en dagboekbedenkingen*, ca. 2015–17.
B.P. Willan, *The South African Native Labour Contingent, 1916–18*, in: 'The Journal of African History', vol. 19, n° 1, World War I and Africa (1978), pp. 61–86. Cambridge University Press.
F. Westerman, *Stikvallei*, 2003.
A. Grundlingh, *War and Society: Participation and Remembrance. South African black and coloured troops in the First World War, 1914–18*, 2014. Sun Media, Stellenbosch.
Dr. A. Byerley, *Compound Space: a study of the architecture of Labour Control in the Case of Walvis Bay*, 2012, in: *Digest of Namibian Architecture*, s. 34–37.



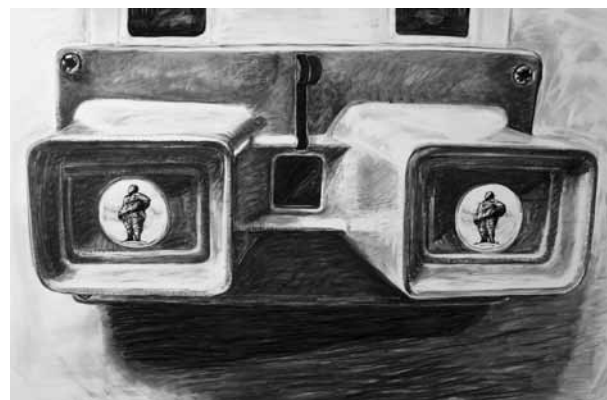
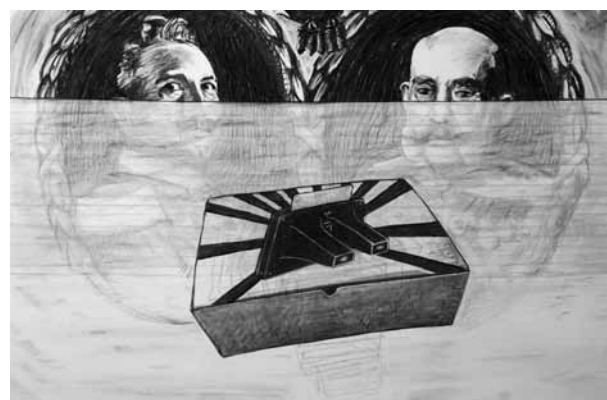
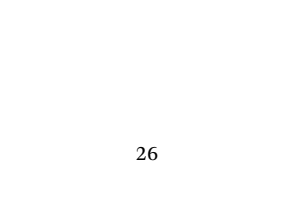


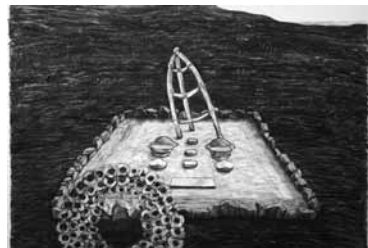
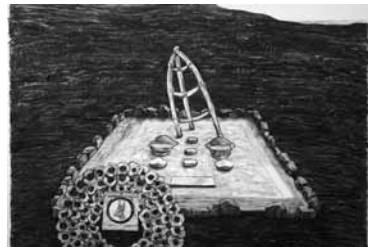
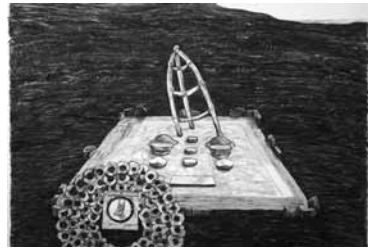
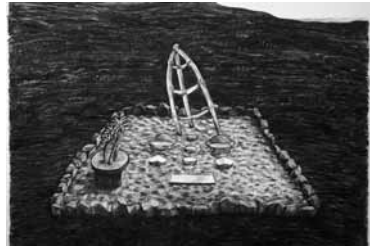
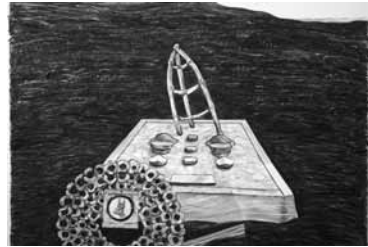
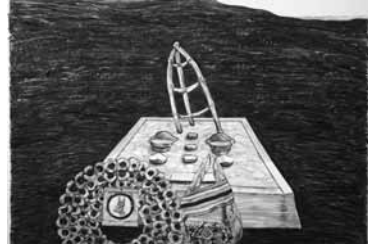
The Recruiters, 2017. Drawing for the film *Boardgame*, charcoal on paper, 180 × 150 cm



Your Helpers are the Germans, 2017. Drawing for the film *Boardgame*, charcoal on paper, 200 × 150 cm







Brussels, 24 June 2017

Dear Wendy,

It is the end of June, and the summer announces itself without warning or hesitation. Indiscriminately, newspapers are exploiting the risks of terrorism and heat, and a culture of fear is contaminating our bodies. I am sitting in the reading room of the *Royal Library* to write you this letter; it is cool here, and silent. The books on the shelves are pulverised by a contemporaneity that questions their materiality. Reduced to covers, they dance on the swan song of white supremacy and colonial powers. (Who dusts the books on the shelves of the *Royal Library*?) Volumes of histories, knowledge, and research, yet the aesthetics of the library don't ask whose histories, whose knowledge, whose research. The order is seductive and easy to comply with, its optimism however is nostalgic of violent times.

The smell and tactility of these books bring me to wonder about the materiality of your work. On first sight materiality is not what one would readily associate with your work of stop-frame animations, sound installations, and videos. And yet, precisely in your choice of these media, you create the conditions for a specific materiality to emerge. Your work is based in a weak materiality; one that is haunting, hesitating, and uprooted. It is one that does not self-confidently occupy space nor is it legitimised by a master narrative. It questions and suggests; it doesn't impose nor claim. The letters, notebooks, and walking journals are the fragile cornerstones of your narratives. Often handwritten, in your recent work you rather opt for the typewriter, but still, invasive ink on absorbing paper, they bear a unique mark of presence and hesitation. Discovered in the small corners of private lives, the memories, the shame, and the arrangements, they hint at history in her and his stories. Your father's architectural plans of the compound, the label on the trunk that traveled to Walvis Bay, the typewriter that issues mistakes we cannot entirely erase.

The female voices, also present in *Off by heart and out of breath*, of which I fondly remember the troubling sound installation, *Incantation*, in which you combined several recitations of seven matrilineal lines of descent from your Huguenot grandmother, have a particular materiality of their own. They call for the female body and echo its strength, which is more often than not erased from traditional images and narratives of power. These are suggestive voices, not claiming to possess; but unmistakably testifying to being. It took me a while to hear them in *This, of course, is a work of the imagination*. I was wondering where they were hiding in its male

universe of black soldiers and their recruiters, of your father and designers of memorials, of Cecil J. Rhodes and Solomon Plaatje, of Dinuzulu and Jonas Mekas. But then I heard the voice of the South African writer Antjie Krog in *Wa van die waters*, breaking the silencing of wives, daughters and mothers, and reminding us that also ‘the broken heart is being cured.’¹

Her voice heightened my awareness; and soon I discovered Bulelwa Nosilela reciting SEK Mqhayi’s Xhosa poem, another of the many poems recalling the tragic fate of the SS Mendi. By then I came to realise that *To St Catherine’s Point* offers a female horizon to the male legend of the SS Mendi. You use the traditionally female (visual) metaphors of knitting, stitching and weaving to trace and retrace your own steps from the present towards the past. You want to be a historian and a poet, but at the same time you sense that the imagination is not enough a proof of a genuine engagement with the past. ‘There needs to be an offering’, you say; the unravelling of the past has to be earned as an embodied experience. So you walk the Isle of Wight up to St Catherine’s Point, not unlike your hike along the coastlines of Northern France, Belgium and the Netherlands, walking into the past of your Huguenot ancestors, who were fleeing religious persecution in 17th century France. At St Catherine’s Point, you sacrifice the legend of St Catherine—‘St Catherine did not exist’—to make place in the memory of the landscape and the oratory for fragments of another legend and another past.

You sacrifice the legend, but paradoxically it only makes the presence of St Catherine stronger, in her lineage other women, other voices make an appearance; I think of Hypatia, the mathematician and philosopher, who tragically died during the religious and political conflicts of 5th century Alexandria. Her death marks the symbolic end of Alexandrian intellectual life, and according to historians the legend of St Catherine might be loosely based on Hypatia’s life story. Today she is a role model for all women philosophers. Recently I read Damon Galgut’s *Arctic Summer*, a fictional biography of the British writer, E.M. Forster. As often, also in this novel the female voices are muted. Forster visits the corners of the former British Empire, and is stationed in Alexandria during the First World War. There he meets C.P. Cavafy, and both men engage in a friendship, based on a shared nostalgia for faded Greek glory, but one finds no traces of Hypatia in their romantic excavations of Alexandria’s past.

¹ ‘Die verskeurde harte is besig om te genees,’ from the poem *Mendi* by M.S. Kitchin. In *Wa van die waters* Antjie Krog is reciting the first two paragraphs of this poem.

In a less distant past appears the 17th century Italian painter, Artemisia Gentileschi. Thanks to feminist revisions, she became one of the few successful women artists included in western art history; yet she is also remembered for having her sexual predator successfully prosecuted. It was Gentileschi who made one of the more powerful portraits of St Catherine. And there is of course Joan of Arc, to whom St Catherine never spoke, but who was killed in another war on French soil. Could it be that by shattering legends, we gain *herstories*?

But I wandered off too far from my initial reflections. In the end, it is the charcoal used in the stop-frame animation that mostly characterises the materiality of your work. Erasing each drawing in order to create the next one, you construct charcoal layers that keep on haunting. This technique enables you to construct in animation a materiality that is reduced to the level of dust, but leaves traces as pervasive as ink. It is the dust of homelands, mines, and shores; and the ink of unwritten stories at the legends’ horizons. The charcoal layers also question the myth of turning the page and starting anew with a blank canvas. As in *Boardgame*, Cecil J. Rhodes is still haunting the present, despite the removal of his statue, and our white patterns and privileges are still affected by the dreams of his ghost which claims its space and share. The materiality of your work makes an epistemological and ontological intervention in historical narratives; there is no blank canvas to start with.

In *This, of course, is a work of the imagination*, the materiality of the charcoal however is challenged by water, which is invading several of your works; *Wa van die waters*, *Letter to Plaatje*, *The legend is out there*, and *To St Catherine’s Point*, to name a few. I would even argue that precisely what unites these works is a wet aesthetics that works on two levels, one epistemological, the other metaphorical. Where the charcoal insists on a reading of history in which the past can’t be completely erased or ignored by the present, the water makes fluid all legends, stories and positions. It questions their authority, relevance, and resistance to time. This is what happens in your work, not only with the legend of the SS Mendi, or the legend of Saint Catherine, but also with that other legend, that is implicitly present in your work, the legend of the Great War, and its fixed place in a certain remembrance industry. You are challenging us to remember the Great War differently, comparable to what Galgut does by placing that same war in the context of Alexandria.

On a more metaphorical level, the wet aesthetics invites us to question borders and limits, in this case borders of geography, class, race, even gender. The SS Mendi sailed from Africa to Europe, it carried black soldiers to a white war, soldiers who would at best be

reduced to forced labour, and whose wives, sisters and daughters are absent. This criticism of borders is inherent to the specific materiality of water and sea, but unfortunately, the strength of the metaphor can't beat the cynicism of reality. The sea easily turns into a compound, a fortress, a watch tower, and in water one can mercilessly drown. The sea questions, yet at the same time also endorses existing power relations. Of course, today, we cannot but associate with these many images of water, boats, and seas, the repetitive mass media images of refugees trying to cross the Mediterranean. Also in these massively reproduced images water seems at the same time to question and endorse the legitimacy of borders and exploitation, and probably this is exactly what makes these images so fatally intriguing.

In a previous letter you expressed your doubts about making another art work about the Great War, asking whether you are not giving in to an industry of remembering, and what could be the relevance of such work today. I think your hesitation is well placed; we have seen such a proliferation of art works, exhibitions, theatre shows... all commemorating the Great War, yet all equally engaged in the pursuit of profit and regional marketing. It makes one draw the cynical conclusion, thank god for the Great War! In most of these cases, the act of remembering itself is not questioned: what, who, and why are we remembering? If we go on remembering for it 'never to happen again,' then we failed a long time ago, and our trivial acts of remembering seem nothing more than a cynical memorial for that failure. In *Regarding the Pain of Others*, Susan Sontag talks about Abel Gance's film, *J'accuse* (1937) as an attempt to reawaken the death of Verdun in an effort to remember 'the war to end all wars' and to avoid another war, yet 'three years later the war began', she adds². Even though we could question if in the heyday of European colonialism and antisemitism, Gance's intentions to warn his contemporaries about the dangers of another European war are completely genuine, today we can't allow ourselves the privilege of his naivety.

So perhaps we rather remember in order to honour those who fought and were slaughtered? In that case the act of remembering is often forgetful and therefore violent, silencing those who were and are considered unworthy of being remembered. To quote Sontag again, remembering the war, 'should not distract us from asking what pictures, whose cruelties, whose deaths are not being shown'. Or how the memory of war is more often than not a violent memory.

It is in the context of this remembrance industry that your work stands out. It questions the act of

remembering; its function, its silences, and the ambiguous position of she who remembers. Your remembrance of the Great War in *This, of course, is a work of the imagination* navigates between two geographic points of reference: Europe and South Africa; in between you knit several narrative threads. You start from a legend of black South African history, but exploring its horizon you stretch it in different directions. You exchange the remembrance of the Great War for the remembrance of the sinking of a boat for the remembrance of what happened in the margins of this legend. And in this way, you point at the colonial power relations that also characterised this European war. You restructure our memory, for us to remember and think differently.

In *Boardgame* for instance, you stage the politics behind the recruitment of black South African men for a European war. The stop-frame animation stresses its complexity and entanglements, we see the ambitions of the recruits, but also the intentions of the different recruiting parties. Underlying this whole recruitment process there are several black resistance strategies against the white oppressors, but also measures taken by these white oppressors to secure their future power. Recruiting for a war in Europe was a power game in the context of black resistance and white oppression. According to Solomon Plaatje, for instance, the war presented an opportunity for young black men to see a different part of the world and educate themselves; an escape strategy from the oppressive context of the mines.

This, of course, is a work of the imagination also looks beyond the sinking of the SS Mendi and reminds us about what happened to the black men who did make it to France. Out of fear that equality-in-war with white European soldiers would inspire black people and fortify their demands for equality and emancipation, they were kept in segregation as prisoners in forced labour camps. The result was a racialised system of exploitative labour relations in war time Europe that perfectly mirrored what was put in place in pre-apartheid, and later apartheid South Africa, and more broadly colonised Africa. In this sense the expression that 'discipline is the ultimate happiness' holds together the two sides of the colonial coin: it refers to the racist civilisation rhetoric that states that some people, in this case black people, can only flourish when subjected to a regime of severe discipline, yet it also points at who is profiting from this colonial discourse: it legitimises an exploitative labour regime at the advantage and 'happiness' of white people, in South Africa, colonial Africa, as well as wartime Europe. Hence the significance of another thread that you explore in *Boardgame*, namely the opinion shared by some black people that in the fight against the British oppressor it would be strategically more advantageous to join the German side. In this sense the European war was also a

² Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 2003.

colonial war, in which black people explored their own interests in a web of competing colonial powers.

The legend of the SS Mendi plays a specific role in Black South African history. These re-appropriations of one's history through legends seem to be needed, especially in contexts of oppression and resistance. It simplifies, glorifies, and instrumentalises the past for political purposes of the present. There seems to be no escaping it, legends are needed and flawed at the same time. Never a layered, complex, self-reflective analysis of the past, they function in a political present. Your appropriation dislocates this legend to a European context, where it points at a colonial forgetfulness that goes beyond the sinking of the SS Mendi and honouring its crew. The likes of Cecil J. Rhodes are not only haunting South African campuses; the colonial forgetfulness is also part of the European structures, here and now. Your work makes us not only think about contemporary migration, and how it is violently managed, but also of contemporary global labour relations, and how it is structured by exploitation. Susan Sontag calls upon artists to investigate 'how our privileges are located on the same map as their suffering and may (...) be linked to their suffering.' *This, of course, is a work of the imagination* is unusual and radical in remembering the Great War in a different but comparable way: you hint at a shared colonial logic and suggest how white European privileges were laying on the same map as white South African privileges, and moreover, are still laying on that same map today.

Your work is not only part documentary, part fiction, but also partly autobiographic, and this dimension is crucial in my opinion. You probably remember how Vincent Meessen pointed in his *Vita Nova* at Roland Barthes' blind spot. (Who will reveal Meessen's blind spots?) In his *Mythologies*, Barthes was very accurately revealing Europe's colonial blindness, yet he was blind to the colonial ghost in his own partly autobiographical writing. That the author is dead, is only an illusion, a myth, and a privilege of the white male author.

This, of course, is a work of the imagination is a cultural appropriation of a legend belonging to Black South African history. In *Cultural Appropriation and the Arts*, James O. Young calls this 'subject appropriation'; you use a subject, the legend of the SS Mendi, belonging to another culture, in this case black South African culture, to make a work of art. This kind of appropriation is not unproblematic, especially in cases where the artwork is harmfully misrepresenting or offensive. Subject appropriation in the arts is also questioned when it has an impact on the economic opportunities of the culture concerned. Even though Young has a rather positive take on cultural appropriation, in my opinion it is very difficult to determine what is or can be recognised as

harmfully misrepresenting, offensive, let alone economically detrimental, especially since an individual art work operates in several contexts; the art world, visual culture in general, and the global art economy.

Your cultural appropriation of the legend of the SS Mendi is unique; you found a way to avoid its pitfalls by offering a counterbid. First, you don't touch upon the legend itself, but let it echo through your work. Then, you weave stories around it, exploring its margins and horizon, and by doing so you dislocate it to a white and European self-reflective context. The crucial step in this dislocation is placing yourself in the equation; in the horizon of the legend you put the story of your father designing the labour compound in Namibia. This story sheds a particular light on the margins of the legend, and is offered to be appropriated in its turn. I think cultural appropriation can only be legitimate if it starts from this self-reflective position of fragility, of putting oneself at stake, of putting oneself on the same map as the subject appropriated. In *This, of course, is a work of the imagination* you throw yourself without safety net in a post-colonial dislocation of the remembrance of the Great War.

I write and talk about the art I value, yet sometimes this feels not substantial enough an act of appreciation, let alone one of gratitude. Thank you for sharing your work and process with me. It was a pleasure and privilege to discover the depths and subtleties of *This, of course, is a work of the imagination*. It is, of course, much more than a work of the imagination.

With gratitude,
Petra Van Brabant

REFERENCES

- Roland Barthes, *Mythologies*, Les lettres nouvelles, 1957.
Damon Galgut, *Arctic Summer*, Europa Editions, 2014.
Vincent Meessen, *Vita Nova*, 2009.
Wendy Morris, *Off by Heart and Out of Breath*, 2016.
Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, 2003.
James O. Young, *Cultural Appropriation and the Arts*, Wiley-Blackwell, 2008.

Zwerfpost voor de onsterfelijkheid

Deze herinnering die zich niets herinnert, is het meest sterke souvenir.

Dino Campana, geciteerd door Giorgio Agamben^(2004: 110)

En zou het niet denkbaar zijn [...] dat wij ook in het verleden, in dat wat al geweest is en grotendeels uitgewist, afspraken hebben en daar plaatsen en personen moeten opzoeken die, als het ware aan gene zijde van de tijd, met ons in verband staan?

W.G. Sebald^([2001] 2003: 289)

Poste Restante

This memory that remembers nothing of itself, is the most powerful souvenir.

Dino Campana, cited by Giorgio Agamben^(2004: 110)

And might it not be [...] that we also have appointments to keep in the past, in what has gone before and is for the most part extinguished, and must go there in search of places and people who have some connection with us on the far side of time, so to speak?

W.G. Sebald^(2001: 258)



Brussel, 2 juli 2017

Beste Wendy,

Op 3 januari 2011 postte je in Gent een aantal bruine A-6 enveloppes, gericht aan zes geadresseerden. De volgende eenenvijftig weken volgden, zowel vanuit Zuid-Afrika als België, maar liefst evenzoveel *Postings*. Nooit kreeg je van mij een brief terug. Elke normale mens zou dan ook, al was het slechts uit elementaire beleefdheid, deze lang verwachte retour beginnen met een uitputting in excuses. In ons geval liggen de zaken anders. Jij verrichtte toen al enkele jaren doctoraats-onderzoek in de kunsten. Mij was de rol toebedeeld om je als promotor bij dat avontuur te ondersteunen. Als gevolg van deze asymmetrische relatie hulde ik me in stilte. Dit eenrichtingsverkeer bracht jou geenszins van je stuk. De één bestookte de ander met brieven die vervolgens onbeantwoord bleven. We vatten deze ongebruikelijke praktijk op als wezenlijk onderdeel van onze methodologie. Jij twijfelde er niet aan dat ik de zendingen las. Ze voedden de vele gesprekken die we door de jaren heen met elkaar hadden, in jouw atelier of bij mij op kantoor. Achteraf beschouwd denk ik dat je bewust gokte op de langere termijn. Ooit zou ik wel eens antwoorden. De trage tijd is jouw bondgenoot. Jij voelt die vlijmscherp aan.

Met regelmaat van de klok stuurde je de door jou zorgvuldig genummerde poststukken naar mijn werkadres bij de Onderzoeksgroep Kunstwetenschappen aan de KU Leuven. Gesloten nam ik ze mee naar huis. Daar sneed ik ze op een rustig moment open met het lemmet van mijn avondse ivoren briefopener. Het handvat is sierlijk gekerfd in de vorm van een vrolijk ogende olifantenkop. Het gaat hier om een geschenk van 'nonkel' Pierre Tibax, Witte Pater. Keer op keer leek het alsof dit beladen familie-erfstuk uit Congo, handgemaakt omstreeks het midden van de vorige eeuw, bedoeld was voor het openmaken van *jouw* enveloppes. Week na week was mijn rituele geste zo een postuum eerbetoon aan dat zinloos gestorven wilde dier, ergens in het continent waar ook jij vandaan komt. Zo transformeerde het mes kortstondig tot een broos herinnerings-spoor van een historisch debacle. Tegelijk beschouwde ik het aanbrengen van deze enveloppekwestuur als een volstrekt inadequate maar desalniettemin ernstig op te vatten reactie op de vaak buitengewoon gewelddadige inhoud van jouw schrijfsels. Hun inwerking op mijn gemoed kan ik het best omschrijven als een nagenoeg verwoestende aanslag op een door collectief stilzwijgen grotendeels onwetend gehouden ziel.

Als Zuid-Afrikaanse confronteer je in jouw vroegste films het Europese kunstpubliek resoluut met thema's

Brussels, 2 July 2017

Dear Wendy,

On 3 January 2011, in Ghent, you posted a set of brown envelopes addressed to six recipients. Over the following fifty-one weeks there arrived, from locations in Belgium as well as South Africa, as many *Postings*. You never received a letter from me in return. Anyone else, if only out of common courtesy, would begin this long-overdue reply with a profusion of apologies. In our case, the situation is different. For a number of years you conducted doctoral research in the arts and, as your promoter, I was assigned the role of supporting you in that adventure. Due to the asymmetrical character of this relationship, I kept my silence. This one-way traffic by no means offended you. The one plied the other with letters that remained unanswered. We accepted this unusual practice as an element of our methodology. You never doubted that I read your letters. They fed the many conversations that we had over the years, in your studio or at my office. With hindsight, I think you were consciously gambling on the longer term. At some point I would answer. Slow time is your ally. Of this you are acutely aware.



uit de diepste taboesfeer. *Bully beef* (2007) ontrolt zich als één lange revolte waarin opgekropte, verbijsterde woede vertwijfeld een uitweg zoekt in een act van heftige creatie. *Taste the world* (2005), daarenboven, plaatst ernstige vraagtekens bij gangbare exotische misvattingen over zwart Afrika als lustdomein voor ongelimiteerde plundering. In het zog van de schok begon ik er kort na onze ontmoeting Adam Hochschild, Sven Lindqvist en Mark Twain op na te lezen. Perplex stond ik van het feit dat noch Twains *King Leopold's Soliloquy* noch Joseph Conrad's *Heart of Darkness* — allebei toen al zo'n honderd jaar geleden gepubliceerd — mijn pad hadden gekruist toen ik nog op de schoolbanken zat. Nader ingaan op *A Royal Hunger* (2002), een botte aanklacht tegen wat je de 'kannibalistische consumptie van Congo' noemt, zou me een brief op zich kosten. Misschien doe ik dat later eens, maar ik twijfel er eerlijk gezegd aan. Steeds meer worstel ik met het zich nu overal in het documentaire paradigma nestelende cynisme van de hedendaagse 'politieke' kunst. Mogelijks hield ik me de laatste tijd teveel onledig met het bestuderen van erts en mineralen. Dit gezegd bleek mijn queeste in het oneindige universum van de fossielen zijn gewicht in goud waard — in overdrachtelijke zin welteverstaan. Over dat goud vertel ik je straks nog meer.

Kort na de voltooiing van die eerste cyclus *Postings* bundelde je de tweeënvijftig briefstukken in een boek dat een integrale component uitmaakte van je doctoraatsproject *Drawing on the Past. Implicit: Explicit: Complicit*. In de context van die multimediale onderneming exposeerde je *The Salvation Project* als onderdeel van een wandelparcours door Leuven. Met die cluster van werken leverde je een pioniersbijdrage aan de 'radicaal speculatieve discipline' die artistiek onderzoek vandaag is. Janneke Wesseling, auteur van het voorgaande citaat, pleit ervoor om artistiek onderzoek te beschouwen als een vorm van 'kritisch-reflexief' fundamenteel denken waartegen het momenteel dominante jargon van 'kennisproductie' grotendeels afketst^(2016: 33–35). Ze heeft overschot van gelijk. Compromisloos maakte je me sinds 2004 deelachtig aan het fascinerende groeiproces van jouw oeuvre. Als betrokken observator aan de zijlijn mocht ik toezien hoe de huidige, veelzijdige *uitkomst* van jouw artistieke onderzoekstraject — ik vermijd angstvallig het ambtelijk klinkende woord 'output' — groeide vanuit eindeloos geduld. Ongetwijfeld brengt deze langzame vorm van onderzoek bedrijven — die vaak de indruk wekt niet meer op te leveren dan slechts een stokkende, haperende slakkengang — een nieuwe soort van inzichten met zich mee. Het betreft hier een wijsheid die komt met de jaren. Dergelijke onderzoekspraktijk laat zich niet zomaar inpassen in een makkelijk implementeerbaar rendementsmodel.

With regularity you sent your carefully numbered *Postings* to my work address at the University of Leuven. I would take them home unopened. There, during a quiet moment, I would prise them open with the blade of my old ivory letter opener. This object, decoratively carved in the form of an elephant's head, was a gift from my 'uncle', Pierre Tibax, a Witte Pater missionary. Time and again it seemed to me that this family heirloom from the Congo, handcrafted around the middle of the last century and weighted with its own history, was a fitting object to open your envelopes. Weekly, this ritualistic act was a posthumous tribute to that wild animal, senselessly shot somewhere on the continent from which you also hail. For a brief moment the knife became a brittle trace of an historical debacle. Inflicting this scar into the fabric of the envelopes felt like a grim, though inadequate, response to the violent subject of some of your writings. Their impact on me I can best describe as an assault on a soul held ignorant by collective silences.

As a South African, your early work determinedly confronted European art audiences with subjects from the realms of deep taboos. *Bully Beef* (2007) unfurls as one long revolt in which suppressed anger is determinedly channelled through an act of fierce creation. *Taste the World* (2005) questions commonly held misconceptions of an exotic black Africa as a playground for unlimited plundering. Still reeling from the shock, I began, soon after we met, to read the works of Adam Hochschild, Sven Lindqvist and Mark Twain. I was puzzled by the fact that neither Twain's *King Leopold's Soliloquy* nor Joseph Conrad's *Heart of Darkness*—both published over a century ago—had crossed my path in school. An in-depth analysis of *A Royal Hunger* (2002), an explicit denouncement of what you call the 'cannibalistic consumption of the Congo', requires a letter of its own. Perhaps I'll compose one later but, honestly, I doubt it. I increasingly struggle with the pervasive cynicism that has nestled into the documentary paradigm of today's 'political' art. Possibly I have been investing too much time in the study of ores and minerals. That said, my quest within the infinite universe of fossils is proving to be worth its weight in gold—in the figurative sense, you understand. I will tell you more about that gold soon.

Shortly after the completion of this first cycle of *Postings*, you composed the fifty-two letters into a book that was an integral part of your PhD project *Drawing on the Past. Implicit: Explicit: Complicit* (2013). Within the context of what was a multimedia endeavour, you exhibited *The Salvation Project* as part of a walking *parcours* through Leuven. With this cluster of works, you delivered a pioneering contribution to the 'radically speculative discipline' that artistic research currently is. Janneke Wesseling, the author of the previous

Om meer precies de vinger te kunnen leggen op het wezen van dit trage weten, vindt Wesseling inspiratie bij de Britse kunstenares Bridget Riley. In een aangrijpend eerbetoon aan de experimentele negentiende-eeuwse Franse schilder Georges Seurat schrijft Riley dat binnen artistiek onderzoek alles staat of valt met het scheppen van de juiste voorwaarden voor een ‘creatieve dialoog’¹ (2016: 15; 2015: 68). Gaandeweg ben jij gaan uitblinken in het vinden van strategieën voor zo’n uitwisseling van ideeën, zowel met jezelf als met anderen. Naast jouw eigen mooi klinkende stem, die je na enige aarzeling opnam als volwaardig deel van je werk, zocht en vond je actieve gesprekspartners tussen andere onderzoekers, kunstenaars of curatoren zoals bijvoorbeeld Nanda Janssen. Met haar realiseerde je in 2010 het indrukwekkende tentoonstellingsproject *Far from Kimberley*. Wanneer ik de impact van onze dialoog op mijn denken tracht te peilen, kan ik slechts concluderen dat de gevolgen daarvan nog steeds niet helemaal te overzien zijn. Mijn denkruimte als kunstwetenschapper raakte namelijk mede door jouw werk onomkeerbaar gecontamineerd — geheel ten goede, voeg ik er graag aan toe.



Zo’n verregaande vaststelling loopt het risico om nogal bombastisch over te komen. Sta me dus toe dit enigszins te verklaren door nader in te gaan op jouw manier van aanpakken. In 2014 stuurde je aan een aantal zorgvuldig gekozen correspondenten een tweede reeks van nog eens veertien brieven. Al van bij de aanhef richtte je ditmaal expliciet het woord tot de lezer. Dit in tegenstelling tot de *Postings*, die een meer zakelijke en afstandelijke toon aanhielden. De nieuwere ‘berichten’ (*Dispatches*), soms geïllustreerd met zelfgemaakte foto’s of ander historisch documentatiemateriaal, groeiden organisch samen tot een *silva rerum* waaraan je de titel *Off by Heart*

quotation, argues for artistic research to be considered as a form of ‘critical reflexive’ fundamental thinking, and this as a riposte to the currently ubiquitous idiom of “knowledge production”² (2016: 33–35). She is more than right. Since 2004 you have uncompromisingly made me a part of the fascinating evolution of your work. As an involved observer, standing on the sidelines, I have watched how the multifaceted *outcome* of your artistic research trajectory—I scrupulously avoid the bureaucratic-sounding term ‘output’—has developed out of endless patience. Clearly this slow form of research practice—though it might seem to be progressing at little more than a faltering snail’s pace—delivers new kinds of insights. Yours is a wisdom that comes with the years. Your kind of research methodology does not fit into an easily implemented efficiency model.

To more precisely describe the character of this slow knowing, Wesseling finds inspiration in the British artist Bridget Riley. In a moving tribute to the experimental nineteenth-century French painter Georges Seurat, Riley writes that within artistic research everything depends upon the creation of the right conditions for a ‘creative dialogue’ (2016: 15; 2015: 68). Along the way you begin to excel in finding the appropriate modalities for such an exchange of ideas, with yourself as well as with others. In addition to the sound of your own beautiful voice which has, after some initial hesitation, become an integral part of your work, you have sought and found active interlocutors amongst other researchers, artists and curators. Nanda Janssen, for example, is a curator with whom you realised the magnificent exhibition project *Far from Kimberley* in 2010. When I try to gauge the impact of our dialogue on my own thinking, I’m tempted to believe that the consequences cannot yet be fully comprehended. My mental world as an art historian has been irreversibly contaminated by your work—and wholly to the good, I hasten to add.

Such a radical assertion runs the risk of sounding bombastic. Please allow me, therefore, to qualify it by exploring your approach in greater depth. In 2014, you sent a selection of correspondents a second set of fourteen letters. From the outset you explicitly addressed the reader. This contrasted with the *Postings*, which had had a more documentary and impersonal tone. The newer *Dispatches*, occasionally illustrated with your own photographs or other historical documentation, grew organically into a *silva rerum* that you entitled *Off by Heart and Out of Breath* (2016). You wrote that your underlying ambition was to compile a set of compact travel instructions for Suzanne De Vos, her husband Pierre Jacobs and their five children—the key protagonists in your epistolary narrative. In February 1688 this family of Huguenot refugees, who had fled the region of Guînes in the north of France for the Dutch harbour

and Out of Breath gaf (2016). Je dispatcht aan de lezers dat jouw onderliggende ambitie erin bestond om compacte reisinstructies op te maken voor Suzanne De Vos, haar man Pierre Jacobs en hun vijf kinderen — de centrale protagonisten in je briefverhaal. In februari 1688 gingen ze als gereformeerde Hugenoote vluchtelingen uit de omgeving van het Noord-Franse Guînes in Vlissingen aan boord van *De Schelde*, een koopvaardijship dat voor de VOC Kaap de Goede Hoop aandeed.

Het samenstellen van deze ‘handleiding voor de migrant’ moest en zou noodgedwongen op een ‘discontinue’ en ‘ontwrichte’ manier verlopen. Bitter weinig tot bijna niets wist je over de familie Jacobs-De Vos. Je stuurde ons de brieven toe op het ritme van jouw reconstructie van hun vlucht tijdens een tweehonderd kilometer lange uitputtende voettocht van Guînes naar Vlissingen. Je deelde aan de lezer mee dat je rotsvast van plan was om die frustratie van het ‘niet-weten’ te laten kantelen naar iets constructiefs: ‘vastbesloten-om-te-trachten-te-weten’. Meerdere gangbare, veeleer masculiene rollenpatronen uit de kunstwereld moesten eraan geloven. Jij bent geen visionaire missionaris van de actuele ‘geëngageerde’ kunst. Je put je niet uit in drammerige uiteenzettingen die binnen de veilige cocon van de artistieke tempel een globale, allesomvattende visie verkondigen over de ideale sociale, economische, politieke en ecologische wereldorde vandaag.

Jouw gok op een betere toekomst bestaat uit een fragiele poging om een stukje verbroken band met het verleden te herstellen. *Off by Heart and Out of Breath* is een imaginair ‘stichtend’ boek, vandaag geschreven als handig hulpmiddel voor je reeds eeuwenlang overleden voorouders. Een levendige handleiding voor de doden: in die paradox markeert jouw interventie een bescheiden fysieke aanwezigheid in het hier en nu. Deze unieke werkwijze leverde je een aantal onverwachte antwoorden op uit het schimmenrijk van de vergetelheid. Je bracht verbrokkelde informatie zorgvuldig weer samen. In alles wat je onderneemt, stel je de ‘relevantie’ van het materiaal ‘voor het heden’ centraal^(2008: 29). Ook nu verleende dit aan je exposé een meer universele dimensie. De focus kwam zo voornamelijk te liggen op de gegevens die ver reizende vrouwen aan elkaar plachten door te geven: kookrecepten, heilmiddelen, adressen van familieleden of aanspraaktitels op land dat ze dikwijls in allerijl hadden moeten achterlaten.

Een *silva rerum*, laat je weten in de derde dispatch, omvat een ‘woud van dingen’. Sommige aantekeningen, elementen of gedachten vinden er hun plaats maar andere dan weer niet. Opvallend genoeg kwam inderdaad niet alles wat je in de veertien briefveloppes stopte uiteindelijk ook terecht in de boekpublicatie. Het gevolg hiervan is dat er een autonoom appel uitgaat van de meer gepersonaliseerde dispatches zelf. Je zou

of Vlissingen, boarded *De Schelde*, a Dutch East India Company ship headed for the Cape of Good Hope.

The compilation of this ‘migrant’s manual’ would necessarily follow a ‘discontinuous’ and ‘dislocated’ course. You knew very little about the Jacobs-De Vos family. The frequency of your letters followed the rhythm of your recuperation of their gruelling two hundred-kilometre-long flight on foot from Guînes to Vlissingen. You shared with the reader your determination to turn the frustration of ‘not-knowing’ into something constructive: a ‘determined-to-try-to-know’. A number of common, and mostly masculine, stereotypes from the art world needed to be challenged. You are no visionary missionary of contemporary ‘engaged’ art. You do not expend energy on nagging explanations announcing global, all-inclusive visions of an ideal social, economic, political and ecological world order—all from within the safe cocoon of the artistic temple.

Your wager on a better future consists of a fragile attempt to mend a broken link with the past. *Off by Heart and Out of Breath* is an imaginary ‘founding’ book, written today as a handy guide for your long-gone ancestors. A living manual for the dead: in that paradox, your intervention marks a modest physical presence in the here and now. This unique working process delivers a surprising number of replies from the edges of oblivion and you carefully piece together these broken bits of information. The ‘relevance’ of the material ‘in the present’ is paramount in all your undertakings^(2008: 29). This lends a universal dimension to your exposé. Your focus has primarily come to rest on the information that itinerant women, travelling far from their homelands, would want to pass on to one another: recipes, remedies, family addresses or the title deeds to hastily abandoned land.

A *silva rerum*, you explain in the third dispatch, encompasses a ‘forest of things’. Certain notes, elements and thoughts find a place there, others not. Noticeably not everything that is included in the fourteen envelopes ends up in the book. The result is that the more personalised dispatches retain an autonomous appeal. Your approach could be seen to operate as a lure. You endeavour to give each reader tangible points of contact. In each envelope there is an insertion of, amongst other plants, dried mallow, white melilot, comfrey and ragwort. You send a musical score of the Afrikaans folk song *Sarie Marais*—named after Sarie Maré, your third cousin four times removed. The chorus, which I can sing faultlessly thanks to the high-spirited *seventies* parties hosted by my Antwerp family of harbour workers, has been whirling around my head in recent months. Folk singing and spoken voice are part of your leitmotif. For me though, this was not enough to nourish the silence, the ‘not knowing’. Something else needed to happen.

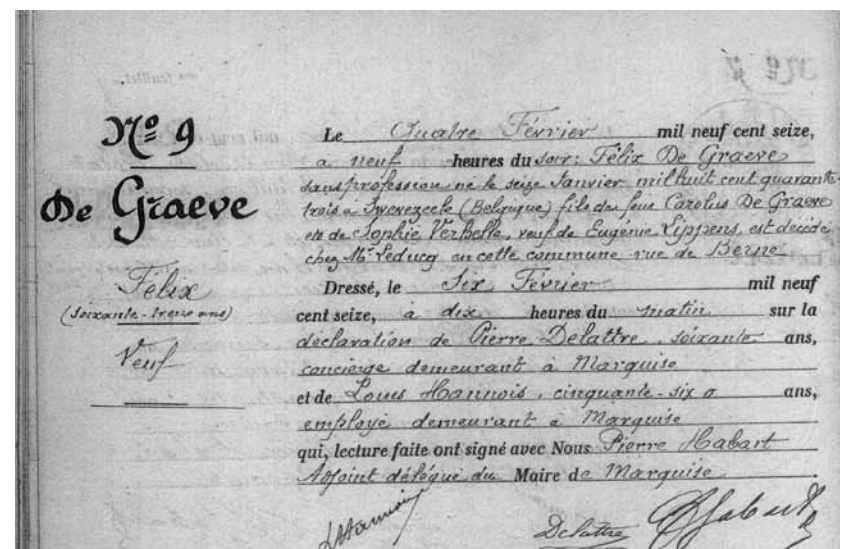
kunnen zeggen dat het effect van die aanpak was als een lokroep. Je trachtte je lezers concrete aanknopingspunten te bieden. Zo bevond zich in elke omslag een herbale bijlage, waaronder gedroogd kaasjeskruid, witte honingklaver, smeerwortel en jakobskruid. Maar evenzeer stuurde je een partituur in het Afrikaans mee van het volkslied *Sarie Marais* — genoemd naar Sarie Maré, jouw derdegraadsachternicht. Het refrein, dat ik ook nu nog moeiteloos meerstemmig kan meezingen met dank aan de blijgeestige seventies feestjes van mijn aan de Antwerpse haven arbeidende familie, spookte de laatste maanden vaak door mijn hoofd. Volksgezang en daarbij horende stemgeluiden zijn een onderdeel van jouw leidmotief. Maar voor mij konden ze de stilte, het ‘niet-weten’ niet voeden. Er moest iets anders gebeuren.

Bij elke brief van jou zit een kopie van een in je eigen sierlijke handschrift geschreven aanbeveling met betrekking tot het ingevoegde kruid, plant of bloem. Met trillende vingers haalde ik voorzichtig een prachtige, in een knoop gedraaide jonge twijg met enkele bladeren van de vlierstruik uit één van de omslagen. Je laat me in de bijlage weten dat ik die in een medailon kan steken om me te beschermen tegen onheil en boze aanvallers. Dat kwam meteen van pas. De eerste dispatch bevat een zorgvuldig gedroogd takje moeraspirea, een geneeskrachtige plant bekend om haar overvloedig geurende witte bloemen. Ook de negende briefomslag is opgeluisterd door een transparant zakje met daarin een handjevol duizendblad waarvan de bleke bloesems nog duidelijk herkenbaar zijn. Het betreft hier niets minder dan een magische plant met apotropaische krachten. Je bekent dat je gelooft in de ‘beschermende eigenschappen geïnvesteerd in voorwerpen’: talismannen helpen om een angst te kanaliseren.

Weegbree, de ‘moeder van alle wortelen’, is een voedzaam kruid begiftigd met toverkracht. Ik mag het van jou naar believen rauw eten zolang de blaadjes nog fris zijn. Verder leerde je me dat boerenwormkruid tussen bedlinnen werd gestopt om vliegen, muggen, vlooiën en wormen te verjagen. Al sinds de Oudheid diende het daarenboven ter assistentie bij dodenrituelen. Hier kom ik zo meteen nog op terug, wanneer ik je zal vertellen over het lot van de oude Felix De Graeve nu iets meer dan honderd jaar geleden. Want je bezorgde me immers ook een zelf genaaid klein vuurrood kussentje opgevuld met bijvoet. De kracht van deze minuscule amulet, zo informeerde je de lezer, bestaat erin om voorspellende dromen op te wekken wanneer het 's nachts onder het hoofdkussen wordt geplaatst. Bij de dertiende brief voegde je een takje citroenmelisse. Daarmee wenste je me een lang leven toe, gezegend met een sterk geheugen dankzij dit krachtige kruid dat eveneens in staat is om melancholie op afstand te houden. Uiterst nuttig is dit, vooral in combinatie met de twee aan het vel van je laatste brief

With each of the letters there was a list of recommended uses, written in your decorative script, for each of the herbs, plants or flowers included. With trembling fingers, I extracted from one of the envelopes a beautiful young elder twig, tied into a knot and still bearing leaves. You let me know in the handwritten insertion that I could keep it as an amulet to protect myself against evil and ward off attackers. That was of immediate use. Dispatch one contained a sprig of pressed and dried meadowsweet, a medicinal plant known for its aromatic white flowers. In the ninth letter there was yarrow in an opaline envelope, its pale blossoms still clearly recognisable. Yarrow is nothing less than a magical plant with the power to deflect evil influences. You grant that you believe in the ‘protective properties invested in objects’: talismans help to channel anxiety.

Waybread, the ‘mother of all worts’, is another herb endowed with magical powers. You tell me that I can eat it raw, provided the leaves are still young. Elsewhere, I learn that tansy can be placed amongst bed linen to ward off flies, mosquitoes, fleas and worms and that, going back to Antiquity, it has been used in rituals of death. I will return to this idea when I recount the fate of old Felix De Graeve, just over a hundred years ago. You also gifted me with a tiny red cushion, hand-stitched and filled with mugwort. The power of this tiny amulet, so you inform the reader, is in its ability to generate lucid dreams if placed under a pillow. With the thirteenth letter, you included a sprig of lemon balm and wished me longevity and, with the help of this powerful herb, robust memory and the ability to dispel melancholy. Utterly useful, even more so in combination with the two burdock seeds stuck to the page of your last letter which will alleviate the bites of mad dogs and serpents—the sort of creatures likely to cross our paths fairly regularly.



vastgelijmde klitzaadjes, die heilzaam blijken tegen beten van slangen of dolle honden — het soort van onmenssen dus dat inderdaad wel eens ons pad kruist.

Jouw speurtocht naar lang verjaarde feiten confronteert je ei zo na met een *cold case*. Bij gebrek aan enig relevant forensisch materiaal met betrekking tot de inquisiteurs schuldig aan de rampzalige vlucht van de Huguenoten na de beruchte intrekking van het Edict van Nantes door de Franse Zonnekoning, plukte en verzamelde je al deze geneeskrachtige planten eigenhandig. Zorgvuldig droeg je de botanische resten met je mee in je rugzak, bedoeld voor diegenen aan wie je ze later zou toezenden. Op een mooie dag bezorgde je me tot slot een zelf met je naaimachine gestikte stoffen verpakking waarin ik nu al de brieven samen met het gepubliceerde boek kan wikkelen, als was het een knapzak die ik snel zou kunnen meegegritsen wanneer ook ons gezin onverhoeds halsoverkop ergens heen zou moeten vluchten. Ik koester het als één van de meest kostbare geschenken die een dierbaar iemand me ooit gaf.

Tijdens deze eenzame wandelingen ging je zo ook op zoek naar een deel van je *roots*, ergens diepge worteld in het oude Vlaanderen. Vanaf de tweede dispatch begon je in de brieven letterlijk lijnen uit te zetten in de vorm van kleine getekende streepjes die punten verbinden tot een cirkel met een hoge mate van dichtheid. Je identificeert ze nader als 'afstammingslijnen'. Om de moed erin te houden tijdens het stappen, leer je de namen van je voorouders van buiten. Je rammelt ze af tegen jezelf. Je spaart je geen moeite om al die moeizaam door jou bijeengesprokkelde genealogische lijsten één voor één in je hoofd te beitelen. In de grootste zeilstoffen flap van de wikkel horend bij *Off by Heart and Out of Breath* is plaats voorzien voor een ets, een kunstenaarsdruk waarop punten verbonden zijn tot een complex lijnenspel in de vorm van twee longen. Buiten adem geraken, de uitputting nabij zijn en toch blijven doorgaan: ja, daar weten wij inderdaad allebei wel het een en ander over. Je geeft het pakkende werkje de titel *Lines of descent*.

Lines of descent vormt een uitnodiging om de lijn verder aan te vullen. Dankzij het doortrekken van zo'n lijn kan de dichtheid en de levenskracht van de 'longen' dusdanig verhogen dat ze sterker gaan ademen en in staat zijn om een duidelijker signaal uit te sturen. In je aantekeningen over je onderzoek naar het belang van lijnen stip je slechts éénmaal een naam aan, die van de invloedrijke Britse antropoloog Tim Ingold. Je noteert daarbij dat het wandelen van een lijn, net zoals voor hem, ook voor jou een kwestie is van het 'gaandeweg uitzetten van een spoor'. Jouw lijfelijke aanwezigheid 'bewerkt' de paden die je bewandelt en verandert ze in 'leidingbuizen van ingeschreven activiteit'. Met elke stap die je vooruit zet, haak je verder terug in de tijd. Voorouderlijke lijnen laten zich transformeren tot

Your search for information from the distant past presents you with a *cold case*. In the absence of relevant forensic material relating to the inquisitors responsible for causing the exodus of Huguenots after the French Sun King's infamous withdrawal of the Edict of Nantes, you gathered these medicinal plants. You transported the botanical specimens in your backpack and preserved them with care for your intended recipients. One wonderful day, I took possession of a canvas cover that you had hand-stitched on your sewing machine; a cover into which I can insert the letters and book, as if it were a knapsack that I could grab in an instant should my own family need to flee unexpectedly. I cherish it as one of the most precious gifts a dear friend has given me.

During that solitary walk you were in search of your roots that are deeply embedded in old French Flanders. Starting with the second dispatch, you included lines into the letters in the form of drawn dashes that connected dots into a dense circle. You identified them as 'lines of descent'. To keep your spirits up during the walk you taught yourself the names of your forebears. You recited them to yourself, over and over again. You spared no effort in committing to memory these laboriously gleaned matrilineal lineages. Inside the larger flap of the canvas cover belonging to *Off by Heart and Out of Breath*, there is place for an etching. It is an artist's proof, consisting of a complex mesh of lines and dots that resemble a pair of lungs. To be out of breath, exhausted, and yet to persevere: yes, this we both know something of. You give this little work the title *Lines of Descent*.

Lines of Descent becomes an invitation to add to the line. It is through extending such a line that the density and vitality of the 'lungs' can increase, enabling them to breathe more strongly and emit a clearer signal. In notes on your research into the importance of lines you mention only one name, that of the influential British anthropologist Tim Ingold. You note that walking a line is for you, as it is for him, a matter of 'laying a trail as one goes along'. Your physical presence 'works' the paths that you wander and transforms them into 'conduits of inscribed activity'. With each step forwards, you travel further back in time. Ancestral lines transform into new lifelines within the 'meshwork' that you 'knit' both across and through the land.

You declare that you are 'tied' to these places. Webs of imaginary threads wind themselves around your feet. In a slow, awkward dance you conjure up strands of forgotten historical connections. You find broken branches of histories that have been consigned to oblivion. You make meaningful transversal connections between people or places that, at first glance, seem far removed from each other in time and place. The drama of your Huguenot refugee forebears carries you

nieuwe levenslijnen binnen het ‘maaswerk’ dat je ‘breit’ over en door het landschap heen.

Je meldt dat je je aan deze plekken ‘aanrijgt’. Een web van denkbeeldige draden krult zich om jouw voeten. In een slopende dans laat je slierten van vergeten historische verbanden naar de oppervlakte komen. Je vindt afgebroken vertakkingen van op schrijnende wijze verloren gegane geschiedenissen. Dit laat je toe om betekenisvolle transversale connecties te leggen tussen op het eerste zicht ver van elkaar in tijd en ruimte verwijderde personen of plaatsen. Het drama van jouw gevluchte Huguenoten-voorouders til je op tot in het heden waar het je toelaat om in een verdichtingsoperatie een ander tragisch levensverhaal in beeld te laten komen, dat van je grootoom Walter Giddy, lid van de 1613 D. Compagnie, 2de Z.A. Infanterie. Geboren in 1895 te Barkly East in de Kaapprovincie, viel Walter als soldaat in actie nabij Fampoux op 12 April 1917, in de geboortestreek van de familie Jacobs-De Vos.

In de laatste dispatch, nummer 14, uitgestuurd vanaf de vuurtoren van Vlissingen, laat je de lezer los met de eenvoudige melding dat het finale doel van jouw zwerfzucht tegelijk een ‘vertrekpunt’ betekende. Want het is daar dat de vervolgde Suzanne en Pierre samen met hun kroost inscheepten voor een eenmalige reis met eindbestemming de Afrikaanse Zuidkaap. Het afscheid bracht zowel hoop op een herwonnen vrij leven als een onherstelbaar verlies met zich mee. In de eerste plaats was dit het geval voor henzelf: ze lieten het zo vertrouwde Europa voorgoed achter zich. Voor jou, gewrongen als je je soms voelt in je bi-continentale identiteit, markeert de confrontatie met de *sehnsucht* naar een verloren thuis een reikhalzend verlangen. Nooit zal je opgeven te zoeken naar contactpunten in de Frans-Vlaamse dorpen waar je voorouders zich ooit bevonden: Offekerque, Guemps en Vieille-Église of Athies, waar Walter Giddy begraven ligt op het militaire kerkhof.

Uiterekend op dit cyclische punt waar het einde droomt van een wedergeboorte vond ik de draad van het briefgesprek met jou. Zoals Émile Zola aan het einde van de negentiende eeuw in het Franse Noorden niet wilde overkomen als een toerist toen hij voorbereidend werk verrichtte voor *Germinal*, voelde ook ik me niet te ‘benauwd’ om in mijn eentje naar deze vertrouwde streek te trekken toen ze me onlangs weer riep. In dispatch 02, verstuurd vanuit Vieille-Église, laat je de lezer weten dat je je als een ‘terugkerende aanwezigheid’ voelt, met als enige aanknopingspunt jouw eigen lichaam dat een ‘fysiek spoor’ vormt ‘van deze voorouders wiens bloed nog steeds in [jouw] aderen stroomt’. Ook bij mij traden in eerste instantie vooral de vrouwen op het voorplan. Het was de matriachale, de matrixiale lijn die de weg wees naar een tot dan toe volslagen onbekend, zelfs bijna ondenkbaar want meer persoonlijk studieveld.

to the present and allows you to portray, in a gesture of compaction, another tragic life story: that of your great-uncle Walter Giddy, member of the 1613 D. Company, 2nd S.A. Infantry. Born in 1895 in Barkly East in the Cape, Walter was a soldier who died in action near Fampoux on 12 April 1917, in the same region that the Jacobs-De Vos family were born.

In the last dispatch, number fourteen, sent from the lighthouse at Vlissingen, you take leave of the reader with the simple message that this, the end of your journey, can also signify a ‘point of departure’. Because it is here that Suzanne and Pierre and their children sailed away to the South African Cape. Their departure embodied both the hope of a life free of persecution and a sense of irretrievable loss. In the first place, in regard to their own situation: they left behind them a familiar Europe. For you, frequently torn by your bi-continental identity, the confrontation with *sehnsucht* for a lost home produces an overwhelming longing. You do not give up searching for contact points in the French-Flemish villages where your ancestors once lived: Offekerque, Guemps and Vieille-Église or Athies, where Walter Giddy is buried in the military cemetery.

It is at this cyclical point, where the end dreams of rebirth, that I found the thread for this letter to you. Just as Émile Zola, at the end of the nineteenth century



Verschillende locaties kwamen in beeld. Twee daaronder zijn van grote betekenis binnen jouw tentoonstellingsproject voor Mu.Zee, waarin je langdurige preoccupatie met de Eerste Wereldoorlog opnieuw centraal staat: Oostende en de kuststreek bij het Nauw van Calais. Vanaf de lente van 1954, kort nadat ze weduwe was geworden, betrok de persoon die van belang is voor wat nu volgt een statig appartement gelegen aan het Sint-Petrus-en-Paulusplein te Oostende. Volgens de drie kleindochters Annie, Mietje en Monique, die er als tieners vaak overnachtten, kon je vanuit de logeerkamer van haar woning goed het bovenste deel zien van de Lange Nelle — de vuurtoren bij de havengeul waarvan de stralen tot op een afstand van maar liefst eenentwintig zeemijl waarneembaar zijn. Maria Margaretha Barbara De Graeve-Depuydt, want zo heette bomma voluit, kon zich eindeloos laven aan het licht van deze veilige baken. De Stad aan Zee dankt haar twijfelachtige reputatie als aanspoeloor voor ‘oude metten’ aan opgedirkte dames op leeftijd die een zekere standing aanhouden. Maar in zijn beklijvende roman over de Eerste Wereldoorlog deelt Stefan Hertmans met ons de volgende kerngedachte: ‘Mensen uit de tijd van de grote catastrofes in Europa, wat begrijpen wij nog van hen?’^(2013: 67).

In de veertiende *Postscript*, geschreven als aanvulling bij je animatiefilm *Off the Record* (2008) en gebundeld in een cahier ter aanvulling van het project *Parallelepiped* in Leuven samen met experimenteel psycholoog Johan Wagemans, beschrijf je jouw eigen moeizame zoektocht naar ‘vrouwelijke ervaringen in de Eerste Wereldoorlog’^(2010a). Met horten en stoten treedt in de *Postings* 25 en 26 het verhaal van jouw helaas veel te jong gestorven grootmoeder, Kate Giddy, op het voorplan. Het was zij die handmatig het door oorlog verscheurde dagboek transcribeerde van haar op eenentwintigjarige leeftijd ten gevolge van shrapnel geseuvelde broer Walter, nadat het op quasi-miraculeuze wijze vanuit Walters legerstandplaats in Frankrijk was geretourneerd aan het verre thuisfront. Hier kraakte de bolster van de stilte open, Wendy. Want moet je weten, Maria — mijn tweetalige overgrootmoeder, die in latere levensjaren haar tijd versleet met het verzamelen van excentrieke bijous die ze vervolgens ging etaleren bij een filterkoffie in Patisserie Derck — was in die oorlogsjaren werkzaam als postmeesteres in het niet zo gek ver van Fampoux verwijderde Marquise.

Nauwelijks vijftig jaar oud had Maria vroeg in de maand oktober van het jaar ’14 halsoverkop haar woonplaats Zwevezele moeten verlaten, op de vlucht voor de nietsontziende Duitse bezetter. Haar moeder en haar schoonvader nam ze mee, alsook haar twee dochtertjes Marie-Jeanne en Simonne — nauwelijks drie en bijna twee jaar oud. Adolphe De Graeve, haar echtgenoot die gemeenteontvanger was, besliste om

in Northern France, did not wish to come across as a tourist while doing preparatory research for *Germinal*, I too did not feel too indolent about setting off on my own to this familiar region when it called upon me to return. In dispatch two, sent from Vieille-Église, you inform the reader that you think of yourself ‘as a returning presence’, with the single point of connection being your own body that is a ‘physical trace of the ancestors whose blood still flows in [your] veins’. For myself too, it was the women who were foremost in my mind. It was the matriarchal, the matrixial line, that led the way to what was, until that moment, something quite unknowable, even unimaginable, because of it being such a personal field of study.

Different locations came into view. Two of these are significant to your exhibition project for Mu.ZEE in which your long-term preoccupation with the commemoration of the First World War is once again central: Ostend and the Calais coastal region. From the spring of 1954, the person of interest in the story to follow, recently widowed, occupied an elegant apartment on the Sint-Petrus-en-Paulusplein in Ostend. According to her three granddaughters, Annie, Mietje and Monique, who often spent the night there as teenagers, the upper section of the Lange Nelle, the harbour lighthouse whose beams can be seen from a distance of 21 nautical miles, was visible from the guestroom window. Maria Margaretha Barbara De Graeve-Depuydt, for this was their granny’s full name, was fascinated by the light of this safety beacon. The ‘City by the Sea’ owes its dubious reputation as a place for ‘old sights’ to smartly dressed women of a certain age and social class. But, in his haunting novel on the First World War, Stefan Hertmans asks of the reader: ‘People from the age of Europe’s great catastrophes – how much sense can we make of them today?’^[(2013) 2016/2017: 52].

In the fourteenth *Postscript*, written as an accompaniment to your animated film *Off the Record* (2008) and collated into the cahier that accompanied the *Parallelepiped* project in Leuven with the experimental psychologist Johan Wagemans, you describe your own difficult search for ‘female experiences in the First World War’^(2010a). Bit by bit, in *Postings* twenty-five and twenty-six, the story of your grandmother, Kate Giddy, who died too young, comes to the fore. It was she who transcribed the war-torn diary of her brother Walter, killed by shrapnel at the age of twenty-one, which miraculously found its way home from France. It is here that the shell of silence cracks open, Wendy. You need to know that Maria—my bilingual great-grandmother who in later life passed the time collecting eccentric *bijous* that she would show off over a filter coffee in Patisserie Derck—worked during the war years as postmistress in Marquise, a village not too far from Fampoux.

hen niet meteen te vergezellen. Zoals vele lotgenoten raakte hij na ‘Schuwe maandag’ 19 oktober 1914 nooit meer weg uit zijn dorp ^(Debaecke, 2013: 191–198). Maria moest het vanaf dan in Marquise alleen zien te redden als enige kostwinner voor het hele gezin. Ze zou pas terugkeren naar haar geboortestreek in 1919, met twee kinderen die de Nederlandse taal niet machtig waren.

De vierde februari 1916 overleed Felix De Graeve op drieënzeventigjarige leeftijd in de woning van madame Leducq, de hospita die aan de vluchtelingenfamilie grootmoedig onderdak had geboden. Maria, zo is me onlangs onthuld, was in staat om de begrafenis van haar schoonvader te bekostigen dankzij enkele goudmuntjes die haar man haar nog had toegestopt vlak voor haar vertrek. In onze familie is het vaste traditie dat ouders hun jongvolwassen kinderen een zakje van die centjes als geschenk geven wanneer ze definitief het huis verlaten. Het lijkt een ietwat apart gebruik. Maar sinds ik de onderliggende toedracht kortgeleden te weten ben gekomen, dagdroom ik regelmatig over Felix’ uitvaart. Zouden ze toortsen van koningskaars gedrenkt in talg meegedragen hebben om hem in afwezigheid van zijn zoon naar zijn graf te begeleiden, zoals jij stellig beweert dat het daar in de streek aan De Schreve van oudsher de gewoonte was?

Net zoals jij je door de jaren heen ontelbare vragen hebt gesteld met betrekking tot de reisroutes van je voorouders Huguenoten, heb ik geen flauw benul van de exacte weg die Sidonie Depuydt, Felix en Maria namen of het vervoermiddel dat ze omwille van de twee babymeisjes vermoedelijk wel ter beschikking moeten gehad hebben. Maar aangezien Marquise vlakbij de Kanaalkust ligt, is de kans groot dat ze ofwel alsnog via Ieper met de trein naar Calais zijn kunnen afreizen ofwel op het laatste nippertje ingescheept zijn op het strand van De Panne in een visserssloep die hen naar de haven van Duinkerke heeft gevaren. Een apocrief familieverhaal doet de ronde dat de tocht in eerste instantie via Oloron-Sainte-Marie nabij Lourdes zou zijn verlopen, om dan opnieuw noordwaarts te gaan tot aan het vastgelopen zuidelijke front. Jij bent het raadsel van de reusachtige fysieke en mentale afstand die vluchtelingen van alle tijden hebben moeten afleggen tot de uitputting toe gaan meten met je eigen lijf. Actief ging je op zoek naar plekken waar sterk op de achtergrond geraakte maar vaak levensbepalende verhalen raakpunten vinden met het dominante, mannelijke en blanke historische narratief over de Grote Oorlog. Je hebt getracht elementen van wat aan flarden is gerukt en gefragmenteerd is geraakt opnieuw aan te hechten aan dat grotere geheel — als een knop, een knoop of een uitstulping.

Je zocht naar relevante manieren om verhaallijnen samen te laten komen. Al sinds *Off the Record*

Just twenty five years old, Maria was forced to flee her hometown of Zwevezele early in October 1914 to escape the German occupation. Accompanying her was her mother, Sidonie, her father-in-law, Felix, and her two daughters Marie-Jeanne and Simonne—barely three and two years old. Maria’s husband, Adolphe De Graeve, the town treasurer, had planned to join them later but, like many others, was trapped in the village after ‘*Shy Monday*’ (*‘Schuwe maandag’*) on 19 October 1914 ^(Debaecke, 2013: 191–198). Maria had to manage in Marquise as the only breadwinner for the family. It would be 1919 before she could return home with two children who could no longer comprehend Dutch.

On 4 February 1916, Felix De Graeve died at the age of seventy-three in the house of Madame Leducq, the landlady who had generously given these refugees accommodation. Maria, I recently found out, could only afford to pay for her father-in-law’s funeral thanks to the gold coins that her husband had hidden in her possessions prior to her departure. It is traditional in our family for parents to give their young adult offspring a bag of such coins when they leave home. At first sight, this appears a rather unusual habit. But since I discovered this story, I find myself dreaming about Felix’s funeral. In the absence of his son, would they have carried torches of Mullein soaked in tallow to light the path to his grave, as you claim was the practice in olden days in the region of ‘*De Schreve*’?

Just as you wonder about the route that your refugee Huguenot ancestors travelled, I have no idea of the course that Sidonie Depuydt, Felix and Maria took, nor, given that they were carrying the two baby girls, the kind of transport that was at their disposal. Marquise is close to the coast, however, and it could be that they travelled by train to Calais via Ypres, or, possibly,



staat hierbij in het middelpunt de onvergeeflijke scheepsramp met de onder Britse vlag varende *SS Mendi*, die in het Engelse Kanaal ten zuiden van Isle of Wight op 21 februari 1917 fataal geramd werd door het Royal Mail cargoschip *SS Darro*. Deze indertijd schandelijk doodgezwegen tragedie laat je toe om het schrille contrast in oorlogservaring tussen de zwarte en blanke soldaten eerst voor het voetlicht te brengen, om ze vervolgens aan elkaar te koppelen. Toch meld je in *Posting* 26 dat je moeite hebt om met Walter Giddy te connecteren wanneer je zijn dagboek doorleest. Uiteindelijk lukt het je beter om iets van zijn leefwereld te begrijpen via het kunstige handschrift van zijn zus Kate, die zijn verhaal opulsterde met een aantal ontroerende illustraties.

Zelf ondervond ik geen enkele moeite om geheel in de ban te raken van Walters ongepubliceerde verslag over zijn oorlogservaring. De tekst loopt meestal bedrieglijk vlot, waardoor je als lezer voortdurend moet vechten tegen de verkeerde indruk dat de auteur je van een avontuurlijke wereld wil laten proeven waarin hij een enorm spannende intercontinentale reis onderneemt. Van Londen, dat hij bezoekt tijdens de herfst van 1915, neemt Walter ons mee aan boord van de *Sasonia* richting Egypte, via de Straat van Gibraltar. Onderweg beschrijft hij hoe hij op 5 januari 1916 een vuurtoren met twee grote rode lichten ontwaart, ergens ter hoogte van de noordoostkust van Algerije moet dat geweest zijn. Het laat hem toe om te noteren dat ze dan 'bijna pal oost varen', op Malta af. Vooral de passages uit de eerste maanden van 1916, wanneer Walter zijn wedervaren in Alexandrië en Caïro opschrijft, grijpen naar de keel. Bijna in éénzelfde adem laat hij weten dat hij tijdens een geleid bezoek diep is kunnen doordringen tot de centrale grafkamer van de Piramide van Cheops en in zijn vrije tijd heeft mogen paardrijden in de woestijn rond zijn legerplaats nabij de grens met Libië, om dan ook nog even terloops op te merken dat hun garnizoen Salloum vlotjes kon binnenmarcheren zonder één enkel schot te moeten afvuren.

Dit quasi-filmische reisverslag van iemand die zich lijkt in te beelden slechts een zwerver te zijn, leest als een volslagen naïef maar daarom net zo sterk aangrijpend getuigenis. Het heldhaftige achterlaten van zijn geliefde vaderland, waarnaar hij blijft verlangen en waarvan hij de 'wilde ruige' natuurpracht bovenal prijst, luidde voor Walter de ultieme beproeving in. Onuitgesproken in de tekst blijft zijn worsteling met het scherpe besef dat zijn aanwezigheid op deze strategische plek uitsluitend gemotiveerd was om het Britse Rijk in stand te houden. Dat Walter effectief niet meer was dan een levend onderdeel van het imperiale transportmateriaal wordt voor de lezer pijnlijk duidelijk wanneer zijn bataljon na de geslaagde missie aan de Libische grens vervolgens als kanonnenvlees in Alexandrië

boarded a fishing boat on the beach of De Panne that carried them to the harbour of Dunkirk. There was a rumour in the family that they travelled first via Oloron-Sainte-Marie near Lourdes before heading northwards again towards the deadlocked Front. With your own body—and to the point of exhaustion—you sought to measure the enormous physical and mental distances that refugees of all times endure. You went in search of points of connection between stories banished to the margins and the more dominant, male, and white historical narratives of the Great War. You attempted to restore the fragmented and torn back to the larger whole like a node, a knot, or a protuberance.

You search for ways to tie narrative threads together. Since *Off the Record*, the tragedy of the shipwreck of the *SS Mendi* has been a recurring concern. This steamship, flying the British flag, was sailing south of the Isle of Wight towards the Channel when it was fatally rammed, on 21 February 1917, by the Royal Mail cargo ship *SS Darro*. This tragedy, which was scandalously hushed up at the time, allows you to draw attention to the vast discrepancies between wartime experiences of black and white soldiers and, subsequently, to reconnect them. Yet, in *Posting* twenty-six, you admit you had difficulty making a connection with Walter Giddy as you read his diary. It was, eventually, through his sister's act of transcribing his diary by hand and adding her own drawn images that you found an entry point.

For my own part, I was enthralled by Walter's unpublished account of his wartime experiences. His prose is beguilingly fluent, and so, as a reader, one need constantly remind oneself that the author is not describing an adventurous world in which he is on a hugely exciting intercontinental journey. From London, which he visits during the autumn of 1915, Walter takes us aboard the *Sasonia* heading for Egypt via the Strait of Gibraltar. In January 1916, he describes seeing a lighthouse with two large red beams of light—which would place him off the northeast coast of Algeria. It allows him to note that they are 'sailing almost due east' towards Malta. Most notably the passages from the early months of 1916, when Walter is recording his experiences in Alexandria and Cairo, catch in one's throat. Almost in one breath he talks about a guided tour deep into the central tomb of the Pyramid of Cheops, horse-riding in his free time in the desert around the camp near the Libyan border and, seemingly in passing, of the ease with which they capture the garrison of Salloum, firing not a single shot.

This quasi-cinematic travel report by someone who seems to imagine himself as a mere drifter, reads as an utterly naïve and—exactly for this very reason—incredibly powerful testimony. The heroic departure from his beloved fatherland, for which he never ceases to long or

aanmonstert aan boord van de *Megantic* — een van de legendarische voorlopers van de *Titanic*.

Via de haven van Marseille gaat Walters tocht verder noordwaarts over land naar Le Steent'je, een gehucht van Bailleul, waar hij op 1 mei 1916 voor het eerst de loopgraven intrekt. Vanaf dan — ik heb ze allemaal eens gemarkeerd op een landkaart — maken de troepen waartoe hij behoort voortdurend min of meer halve cirkelbewegingen rond Maria's nieuwe woonplaats. Op 15 mei al schrijft Walter dat hij 'dagelijks een brief ontvangt en dat ze een geweldig postsysteem hebben [aan de frontlinie]'. Eenieder die haar nog gekend heeft, getuigt steevast hoe Maria niet zonder in huilen uit te barsten kon vertellen over de loodzware taak die haar als postmeesteres in de schaduw van de frontlijn ten deel was gevallen. Dat ze in Frankrijk aan hoger gekwalificeerd werk was geraakt, dankte ze mede aan haar uitstekende kennis van de Engelse taal — een gevolg van haar degelijke opvoeding. Wist ze meer dan andere gewone burgers van de stil gehouden scheepsrampen die zich op de nabijgelegen Noordzee afspeelden? Verklaarde dit mede haar latere fixatie op de vuurtoren? Wat we weten is dat ze regelmatig, ook bij nacht en ontij, op de fiets onder begeleiding van een gendarme ergens te velde een dringend telegram moest gaan afleveren — met daarin vaak het slechtst denkbare nieuws. Dat ik zo'n innige affectie heb kunnen opvatten voor Walter, Wendy, dank ik aan Maria. Maar Walter bracht mij op zijn beurt ook dicht bij haar. Toen ik zocht naar een weg om haar stem uit de diepte van de afgesloten geschiedenis naar boven te laten komen, stuurde ze me een aanmoedigende postkaart vanuit het graf — of hoe een naam een voorteken kan zijn.

Als meest biedende koper kreeg ik dit voorjaar van 2017 via de website Delcampe een fotografische ansichtkaart toegewezen waarop een groepje mannen en vrouwen afgebeeld staat voor het postkantoor van Marquise. Een zekere Narcisse verstuurdte het kaartje met poststempel Rinxent op 13 november 1916. Aan de bij het front achtergebleven kameraden schrijft Narcisse in kwakkel Frans dat hij zich aangenaam vermaakt tijdens zijn 'congé'. Dat bleek eveneens het geval voor Walter die, nadat hij in juli 1916 quasi-miraculeus de hel van Delville Wood had overleefd, op 11 september arriveerde in een comfortabel tentenkamp te Boulogne (Le Portel). Hij beleeft er een idyllisch einde van de zomer — zijn laatste — met ontspannende wandelingen op het uitgestrekte strand. Diep onder de indruk is hij van de charmante vissersdorpen in de omgeving en van de manier waarop de groene heuvels van de Opaalkust uitlopen in ruige kalkrotsen.

Walter deelde met Maria de betovering door de overweldigende schoonheid van die woeste plaatselijke natuur. Zolang ze leefde, keerde ze jaarlijks eenmaal



to praise for its 'rough and wild' countryside, proved to be the ultimate test for Walter. Not directly articulated in the diary is his wrestling with the acute realisation that his presence in this strategic location is entirely for the sake of the defence of the British Empire. That Walter was little more than a living cog in an Imperial machine is made painfully clear to the reader when, after the successful episode on the Libyan border, his battalion becomes cannon fodder in the harbour of Alexandria while aboard the *Megantic*—one of the legendary precursors of the *Titanic*.

Via the port of Marseille, Walter's journey continues overland to Le Steent'je, a hamlet near Bailleul, where he enters the trenches for the first time on 1 May 1916. From then on—I have marked them all on a map—his unit makes semi-circular movements around Maria's new home of Marquise. On 15 May, Walter writes: 'Receive a letter daily, marvellous system they have [on the front line]'. Those who knew Maria would relate how she could not talk about the huge responsibility that fell upon her as postmistress living in the shadow of the Front without bursting into tears. That she was able to secure highly skilled work in France she attributed to her excellent knowledge of English, a result of her good education. Might she have had more information than other civilians of the shipping tragedies unfolding on the nearby North Sea? Might this explain her later fixation with the lighthouse? What we do know is that she regularly had to take to her bike, at all hours and in the company of a gendarme, to deliver an urgent telegram—one that often carried the worst possible news. That I have such an affection for Walter, Wendy, is due to Maria. But Walter, in turn, has also brought me closer to her. As I was searching for a way to release her voice from the hermetic depths of history,



terug op bedevaart naar Marquise. Het middagmaal consumeerde ze stevast in het recent teloorgegane restaurant *Le Grand Cerf*. Dit is de voormalige postwisselplaats (*relais de poste*) waar Victor Hugo met zijn reisgevolg halte zou gemaakt hebben op de terugreis vanuit België. Op 2 september 1837, in een dus nog compleet onverdachte tijd, schreef hij in een brief aan zijn vrouw de voor Maria en Walter profetische woorden dat ‘de weg langs de mooiste landschappen van de wereld loopt’. Onvergetelijk verbonden door hun moed hebben hun paden uitgerekend daar in ‘de schoone landstreke’ elkaar gekruist. Achteraan in Walters dagboek bevindt zich een anoniem eerbetoon gepubliceerd in een lokale Zuid-Afrikaanse krant, waarin bewondering geuit wordt voor diens koelbloedigheid. Daar staat bij dat zijn brieven van tijd tot tijd verschenen in de ‘Reporter’ — misschien wel de krant waar ook het knipsel uit voortkomt. Er is nog een brief, een hommage door een bevriende strijdmakker, gepost op 19 april 1917 in de buurt van het front en gericht aan de familie Giddy. Zou iets van deze poststukken door Maria’s vaardige handen gegaan zijn? In elk geval werd het dagboek afgeleverd aan de andere kant van de aardbol door de inspanningen en toewijding van iemand die net zozeer volhard heeft in de beproevingen van de oorlog als zijzelf.

We zullen het nooit helemaal kunnen reconstrueren. In het licht van de eeuwigheid doen de details er ook niet meer zo toe. Maar iets waar ik kortgeleden van opkeek, wil ik toch nog aan je kwijt. Het heeft me andermaal doen inzien, beste Wendy, dat ik steeds minder begrijp wat voor iemand Maria nu eigenlijk juist was. Net zoals Walter voor jouw familie eeuwig als jonge blonde god verder leeft in het schitterende fotografische portret dat de openingspagina van zijn dagboek siert, nam zij onlangs de beslissing om zich aan haar

she sent me an encouraging postcard from beyond the grave—in other words, a proof that *nomen est omen*.

In the spring of 2017, I was the highest bidder on a photographic postcard auctioned on the Delcampe website. It depicts a group of men and women standing before the post office in Marquise. A certain Narcisse sent the card, which was franked at Rincent on 13 November 1916. In rough French, he informs his comrades back at the Front that he has been enjoying his break. This was the same for Walter who, having miraculously survived the hell of Delville Wood in July 1916, arrived at a comfortable tent camp in Boulogne (Le Portel) on 11 September. He spent an idyllic late summer—his last—taking relaxing walks on the vast beach. He was deeply impressed by the charming fishing villages and manner in which the green hills merged with the rugged limestone rocks of the Opal coast.

Walter shared with Maria an appreciation for the wild beauty of the local landscape. Annually, Maria made the pilgrimage back to Marquise, eating lunch in the restaurant *Le Grand Cerf*. Only very recently closed, this restaurant was the former Postal Exchange (*relais de poste*) where Victor Hugo and his party rested on their return from Belgium. On 2 September 1837—quite unsuspecting of the times to come—Hugo wrote to his wife in words that would be prophetic to Maria and Walter that ‘the route runs through the most beautiful landscape in the world’. Unforgettably connected by their shared courage, their paths, too, would have crossed in this striking countryside. At the back of Walter’s diary is an anonymous tribute published in a local South African newspaper that praises his cool headedness. It states that, from time to time, letters of his were published in the *Reporter*—perhaps the newspaper from which this clipping was collected. There is another letter, a tribute from a fellow soldier which was posted to the Giddy family on 19 April 1917 from near the Front. Could either of these posted items have passed through Maria’s competent hands? What is certain is that the diary would have been delivered to the other side of the world by somebody as tested by the struggle as they were.

We will never be able to entirely reconstruct it and, in the long view, the specific details are not the point. There is something that has recently caught my attention, though, that I need to tell you. It reminds me, dear Wendy, of how little I understand the sort of person Maria was. Just as for your family Walter will live on as the young blonde god in that radiant portrait on the opening page of his diary, Maria recently decided to reveal herself to her descendants as an immortal nymph— a ‘threshold being’, the consort of the wind and rushing water^(Baert, 2014: 4). Independently of one another, her grandchildren and their families

nazaten te openbaren als een onsterfelijke nimf — als een ‘drempelwezen’ dat de intieme bondgenote is van de wind en het snel stromende water^(Baert, 2014: 4).

Onafhankelijk van elkaar identificeerden haar nog in leven zijnde klein- en schoonkleinkinderen haar zonder enige aarzeling op de postkaart die ik online aankocht. Ze is de derde persoon op de voorste rij, van links te tellen. Met haar witte blouse keurig gedrapeerd in haar lange rok staat ze er even stralend als kwetsbaar op. Voor mij is deze postkaart nu een iconische illustratie van het ‘ondoorgroendelijke karakter van zulke uit de vergetelheid opgedoken foto’s’, waarover W.G. Sebald het al had. ‘[J]e had de indruk’, laat Sebald de oude Věra zeggen tegen Jacques Austerlitz in de gelijknamige roman, ‘[...] dat de foto’s zelf een geheugen hadden en zich ons herinnerden, dat ze nog wisten hoe wij, de overlevenden, en degenen die niet meer onder ons zijn, vroeger waren’^([2001] 2003: 207–208).

Wat herinnert de verschijning Maria zich dat wij ons vandaag op geen enkele manier nog kunnen voorstellen? Wat betekent het dan wel om af te stammen van een nimf? Volgens Theophrastus von Hohenheim, alias Paracelsus, een heleboel. In zijn *Boek over de nimfen, luchtgeesten, pygmeeën en salamanders, en de andere geesten*, geschreven in de eerste helft van de zestiende eeuw, beweerde Paracelsus te weten dat deze elementaire wezens door God geschapen zijn als ‘makers en bewakers van de schatten van de aarde’, zoals mineralen en erts^(Sigerist, 1996: 220). Pas als zij zich terugtrekken uit de omgeving van een mijn en deze als het ware vrijgeven aan de mensen, is het mogelijk om de mijn ontginnen. Daar ga ik me in de komende tijd nu nog heel wat nader in verdiepen. Want Maria Degraeve-Depuydt woonde al die oorlogsjaren in de Rue de Bernes, in de schaduw van *de put*, de beroemde lokale open kalkmarmermijn.

Ik bezocht ze al eens de voorbije lente, tijdens een veel te stormachtig weekend. Binnenkort zien ze mij daar terug. Ga je mee? Het zal ons ongetwijfeld verder leiden naar dat ‘grootste door mensenhanden gemaakte gat ter wereld’^(2010b: 35), zoals jij de diamantmijn van de Beers in Kimberley noemt — ontdekt door de zogenaamde Red Caps, waaronder jouw overgrootvader Henry Giddy en zijn broer Orlando. Voor vandaag sluit ik af met een dagdroom over één van de zijzakjes van je eigenhandig genaaide wikkel. Daarin stak je een zelfgemaakte postkaart, om ooit eens te versturen. *Just in case*. In mijn verbeelding blaas ik ze nu als zwerfpost richting Walter, gemedieerd door een handkus van Maria.

Warme groeten,
Hilde Van Gelder

immediately recognised her in the postcard I purchased online. She is in the front row, third from the left. With her white blouse tucked neatly into her long skirt, she stands there, radiant and vulnerable. For me, this postcard has become an iconic illustration of ‘the mysterious quality peculiar to such photographs when they surface from oblivion’, as W.G. Sebald puts it. ‘One has the impression,’ the old Věra says to Jacques in *Austerlitz*, ‘[...] the pictures had a memory of their own and remembered us, remembered the roles we, the survivors, and those no longer among us had played in our former lives’^(2001: 182–83).

What it is that the apparition of Maria remembers, we can, today, have no way of knowing. And what does it mean to descend from a nymph? A great deal, according to Theophrastus von Hohenheim, alias Paracelsus. In his treatise, *A Book on Nymphs, Sylphs, Pygmies, and Salamanders, and on the Other Spirits*, written in the first half of the sixteenth century, Paracelsus claimed to know that these elementary beings were created by God as ‘makers and guardians of the treasures of the earth’, such as minerals and ores^(Sigerist, 1996: 220). Only when they retreat from the vicinity of a mine and release it to the people, so to speak, can extraction begin. It is this that I am now going to investigate in more depth. For Maria Degraeve-Depuydt lived in the Rue de Bernes during the war years, in the shadow of ‘*de put*’, the famous local quarry.

I visited that open lime-marble quarry in spring on a wild and blustery weekend. It will see me back there soon enough. Will you join me? It will, probably, lead us back to that ‘largest man-made hole in the world’^(2010b: 35), which is how you refer to the De Beers diamond mine in Kimberley—discovered by the Red Caps, which included your great-grandfather Henry Giddy and his brother, Orlando. For today though, I will conclude with a daydream of one of the pockets of your hand-made canvas cover. Inside it you put a postcard of your own, ready for sending. *Just in case*. In my imagination I blow it away towards Walter: stray post urged onwards by a kiss of the hand from Maria.

Warmest greetings,
Hilde Van Gelder

REFERENTIES

- Giorgio Agamben, *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, vertaald uit het Italiaans door Marco Dell'Omodarme, Suzanne Doppelt, Daniel Loayza en Gilles A. Tyberghien (Parijs: Desclée de Brouwer, 2004).
- Barbara Baert, *Nymph. Motif, Phantom, Affect. A Contribution to the Study of Aby Warburg (1866–1929)* (Leuven: Peeters, 2014).
- Siegfried Debaecke, *Vluchten voor de Grote Oorlog. 1,5 miljoen Belgen op de vlucht* (Brugge: De Klaproos, 2013).
- Walter Giddy, *Union is Strength 1914–18 / Eendracht maakt macht 1914–18*, ongepubliceerd oorlogsverscheurd dagboek (21 oktober 1915 – 7 april 1917), handmatig getranscribeerd en geïllustreerd door Kate Giddy; meer recent overgetypt en gedigitaliseerd door John Morris, Kathy Ansemينو en Wendy Morris.
- Stefan Hertmans, *Oorlog en terpentijn* (Amsterdam: De Bezige Bij, 2013).
- Tim Ingold, *Lines. A brief history* (Londen en New York: Routledge, 2007).
- Wendy Morris, 'On Record', in *Wendy Morris. Off the Record*, tent. cat. (Ieper: In Flanders Fields Museum, 2008), 19–29.
- Wendy Morris, *Off the Record. Postscripts 01–24*, ongepubliceerd tentoonstellingscahier (Leuven, 2010a).
- Wendy Morris, *Far from Kimberley*, bezoekersgids bij de tentoonstelling in 21rozaal (Enschede, 2010b).
- Wendy Morris, *Drawing on the Past. Implicit: Explicit: Complicit*, doctoraatsverhandeling (KU Leuven, 2013).
- Wendy Morris, *Off by Heart and Out of Breath. A Silva Rerum*, tent. cat. (Brussel: Argos, 2016).
- Caroline Noël, 'Le banc de Victor Hugo à Marquise', <http://nord-decouverte.fr/banc-victor-hugo/> [geraadpleegd op 2 juli 2017].
- Bridget Rigley, 'Seurat as Mentor' (2007), in Id., *Learning from Seurat* (Londen: Ridinghouse en The Courtauld Gallery, 2015), 65–75.
- W.G. Sebald, *Austerlitz* [2001], vertaald uit het Duits door Ria Van Hengel (Amsterdam: De Bezige Bij, 2003).
- Henry E. Sigerist (red.), *Paracelsus. Four Treatises*, vertaald uit het Duits door C. Lilian Temkin, George Rosen, Gregory Zilboorg en Henry E. Sigerist (Baltimore en Londen: Johns Hopkins University Press, 1996).
- Janneke Wesseling, *Of Sponge, Stone and the Intertwinement with the Here and Now. A Methodology of Artistic Research* (Amsterdam: Valiz, 2016).

NOTEN VAN DE AUTEUR

Om de leesbaarheid van de tekst niet nodeloos te bezwaren, zijn geen paginareferenties ingevoegd bij citaten uit de in het Engels geschreven brieven van Wendy Morris, zelfs wanneer deze gepubliceerd zijn. Dit geldt ook voor gepubliceerd of ongepubliceerd materiaal dat ongepagineerd is. Tenzij anders aangegeven, zijn alle vertalingen van citaten naar het Nederlands gemaakt door de auteur.

Met dank aan Kim Beirnaert, Tammy Lynn Castelein, Bruno Cocle, Dominiek Dendooven, Dagmar Dirx, Anna Kestelijn, Marie-Elisabeth Kestelijn, Zeynep Kubat, Monique Lioen, Federica Mantoan, Wendy Morris, Helen Simpson, Johan Tollebeek, Lucas Van Gelder, Gommaar en Vivian Van Reybrouck Van Gelder, Pieter Van Reybrouck.

Deze tekst kwam tot stand in het kader van een academische zuurstofperiode toegekend aan de auteur door de KU Leuven. De ruimere onderzoekscontext van deze bijdrage is het project *Art Against the Grain of "Collective Sisyphus": The Case of Allan Sekula's Ship of Fools / The Dockers' Museum (2010–13)* uitgevoerd door het Lieven Gevaert Research Centre for Photography, Art and Visual Culture (KU Leuven – Université catholique de Louvain) in samenwerking met M HKA, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen en gefinancierd door de KU Leuven (BOF) en het FWO-Vlaanderen (2014–19).

REFERENCES

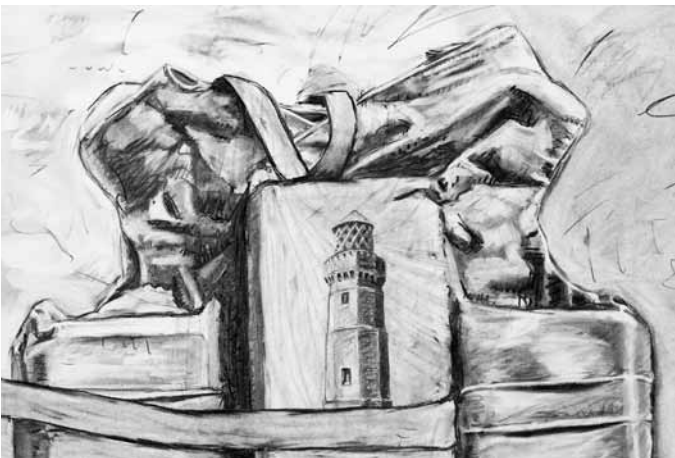
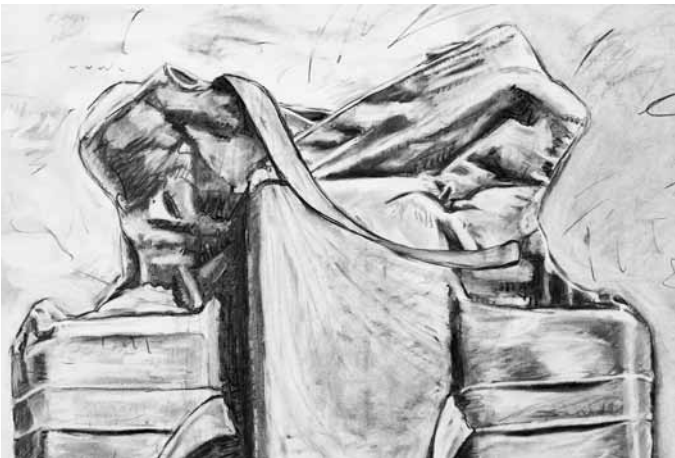
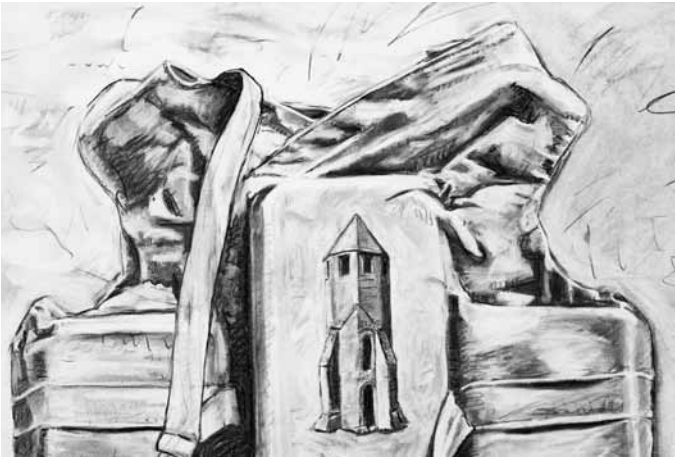
- Giorgio Agamben, *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, translated from the Italian by Marco Dell'Omodarme, Suzanne Doppelt, Daniel Loayza and Gilles A. Tyberghien (Paris: Desclée de Brouwer, 2004).
- Barbara Baert, *Nymph. Motif, Phantom, Affect. A Contribution to the Study of Aby Warburg (1866–1929)* (Leuven: Peeters, 2014).
- Siegfried Debaecke, *Vluchten voor de Grote Oorlog. 1,5 miljoen Belgen op de vlucht* (Bruges: De Klaproos, 2013).
- Walter Giddy, *Union is Strength 1914–18 / Eendracht maakt macht 1914–18*, Unpublished war-torn journal (21 October 1915 – 7 April 1917), transcribed by hand and illustrated by Kate Giddy; recently typed and digitised by John Morris, Kathy Ansemينو and Wendy Morris.
- Stefan Hertmans, *War and Turpentine* [2013], first translated from the Dutch in 2016 by David McKay (London: Vintage, 2017).
- Tim Ingold, *Lines. A brief history* (London and New York: Routledge, 2007).
- Wendy Morris, 'On Record', in *Wendy Morris. Off the Record*, exhibition catalogue (Ypres: In Flanders Fields Museum, 2008), 19–29.
- Wendy Morris, *Off the Record. Postscripts 01–24*, unpublished exhibition book (Leuven, 2010a).
- Wendy Morris, *Far from Kimberley*, visitor's guide to the exhibition in 21Rozendaal (Enschede, 2010b).
- Wendy Morris, *Drawing on the Past. Implicit: Explicit: Complicit*, doctoral thesis (KU Leuven, 2013).
- Wendy Morris, *Off by Heart and Out of Breath. A Silva Rerum*, artist's book (Brussels: Argos, 2016).
- Caroline Noël, 'Le banc de Victor Hugo à Marquise', <http://nord-decouverte.fr/banc-victor-hugo/> [accessed on 2 July 2017].
- Bridget Rigley, 'Seurat as Mentor' (2007), in *Learning from Seurat* (London: Ridinghouse and The Courtauld Gallery, 2015), 65–75.
- W.G. Sebald, *Austerlitz* [2001], translated from the German by Anthea Bell (London: Penguin, 2001).
- Henry E. Sigerist (ed.), *Paracelsus. Four Treatises*, translated from the German by C. Lilian Temkin, George Rosen, Gregory Zilboorg and Henry E. Sigerist (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1996).
- Janneke Wesseling, *Of Sponge, Stone and the Intertwinement with the Here and Now. A Methodology of Artistic Research* (Amsterdam: Valiz, 2016).

AUTHOR'S NOTES

So as not to impede the reader, page numbers have been omitted from the quotations from Wendy Morris' letters, originally written in English, even when published. This also applies to published or unpublished material that is unpaginated. Unless otherwise stated, source quotes from Dutch and French have been translated into English by Wendy Morris and Helen Simpson.

Thanks to Kim Beirnaert, Tammy Lynn Castelein, Bruno Cocle, Dominiek Dendooven, Dagmar Dirx, Anna Kestelijn, Marie-Elisabeth Kestelijn, Zeynep Kubat, Monique Lioen, Federica Mantoan, Wendy Morris, Helen Simpson, Johan Tollebeek, Lucas Van Gelder, Gommaar en Vivian Van Reybrouck Van Gelder, Pieter Van Reybrouck.

This text was written within the framework of an academic sabbatical awarded to the author by the KU Leuven. The broader research context of this contribution is the project *Art Against the Grain of "Collective Sisyphus": The Case of Allan Sekula's Ship of Fools / The Dockers' Museum (2010–13)* organised by the Lieven Gevaert Research Centre for Photography, Art and Visual Culture (KU Leuven – Université catholique de Louvain) in collaboration with M HKA, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Antwerp and supported for the period 2014–19 by the KU Leuven Research Fund (BOF) and the Research Foundation Flanders (FWO).







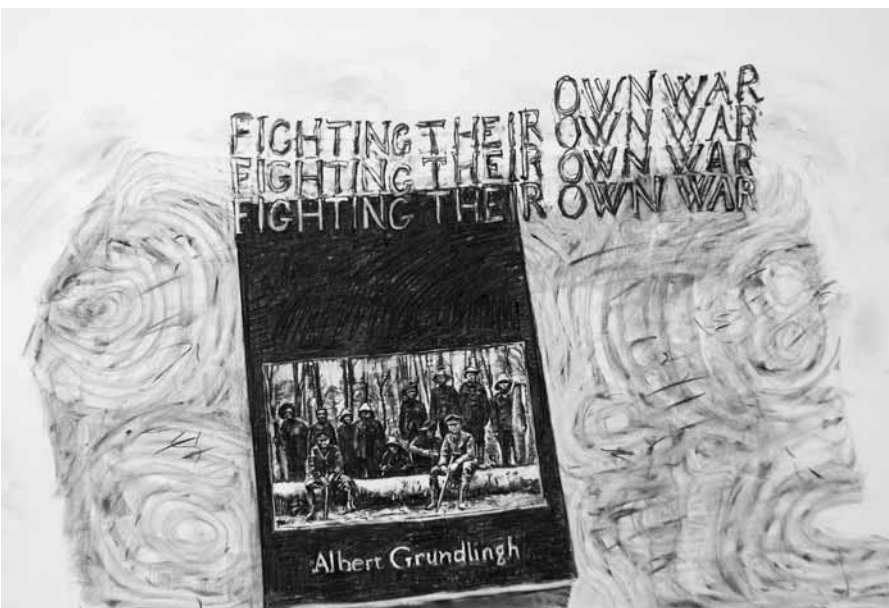
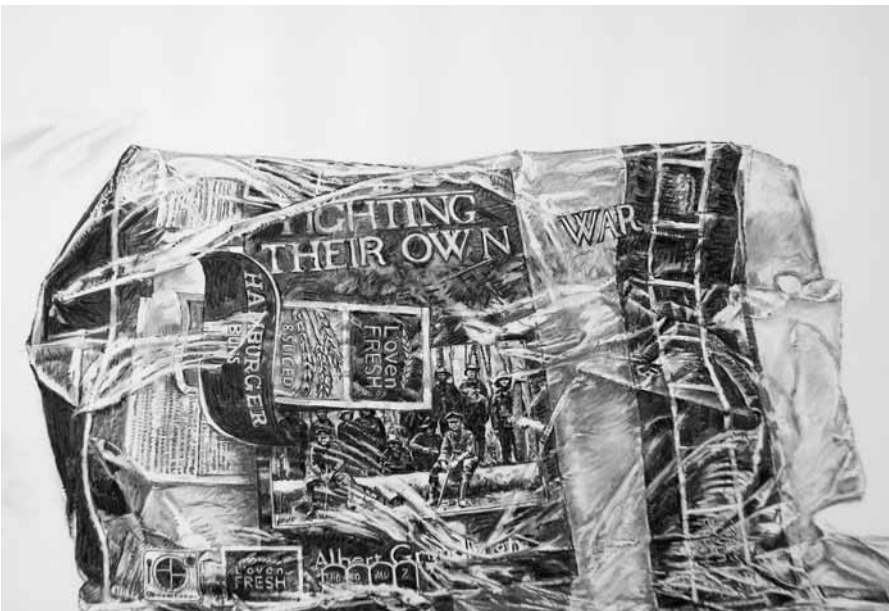
Brussel, 24 juni 2017

Beste Wendy,

Het is eind juni en de zomer dient zich aan zonder waarschuwing of twijfel. De kranten bespelen de gevaren van terrorisme en hitte, en een angstcultuur koloniseert onze lichamen. Ik schrijf je deze brief vanuit de leeszaal van de Koninklijke Bibliotheek; het is hier koel, en stil. De boeken in de rekken worden bedreigd door een hedendaagsheid die hun materialiteit in vraag stelt. Gereduceerd tot covers, dansen ze op de zwanenzang van witte overheersing en koloniale machten. (Wie stoft de boeken in de rekken van de Koninklijke bibliotheek af?) Volumes aan geschiedenis, kennis, en onderzoek, maar de esthetiek van de bibliotheek vraagt niet wiens geschiedenis, wiens kennis, wiens onderzoek. Het is verleidelijk om aan haar orde te gehoorzamen, maar achter die orde gaat een optimisme schuil dat nostalgisch is naar gewelddadige tijden.

De geur en tactiliteit van deze boeken brengt me bij de materialiteit van jouw werk. Op het eerste zicht is materialiteit niet iets dat we met stop-frame animaties, video en geluidsinstallaties associëren. En toch, met deze media creëer je de situatie waarin een heel specifieke materialiteit ontstaat. Het is een zwakke materialiteit; één die spookt, twijfelt, en ontwortelt. Het is er geen die zelfzeker ruimte inneemt, noch wordt ze gelegitimeerd door een meestervertoog. De materialiteit die in jouw werk ontstaat, bevraagt en suggereert; ze dringt zich niet op en maakt geen aanspraken. De brieven, notities, en dagboeken zijn de kwetsbare hoekstenen van je verhalen. Vaak handgeschreven — in je recente werk verkies je weliswaar de schrijfmachine — maar steeds in onuitwisbare inkt op poreus papier, suggereren ze aanwezigheid en twijfel. Gevonden in de groeven van privélevens, de herinneringen, de schaamte, de compromissen, onthullen ze de geschiedenis in particuliere verhalen. Je vaders plannen voor het werkkamp in Namibië, het etiket op de koffer die naar Walvis Bay reisde, de schrijfmachine die fouten maakt die we nooit volledig kunnen wissen.

De vrouwelijke stemmen installeren een eigen materialiteit; ze waren reeds aanwezig in *Off by heart and out of breath*. Ik herinner me met veel emotie de verontrustende geluidsinstallatie, *Incantation*, waarin je verschillende recitaties van de zeven graden van matrilineaire afstamming van je hugenotische voormoeder combineert. De stemmen roepen het vrouwelijke lichaam op en echoën haar sterkte, wat dikwijls verzwegen blijft in traditionele beelden en verhalen van macht. Het zijn suggestieve stemmen die geen bezit opeisen, maar getuigen van hun bestaan. Ik hoorde hen niet meteen in *This, of course, is a work of the imagination*, en



vroeg me af waar ze zich verscholen in deze mannelijke wereld van zwarte soldaten en hun ronselaars, van je vader en de ontwerpers van gedenktekens, van Cecil J. Rhodes en Solomon Plaatje, van Dinuzulu en Jonas Mekas. Maar toen hoorde ik in *Wa van die waters* de stem van de Zuid-Afrikaanse schrijfster Antjie Krog; ze doorbreekt de stilte opgelegd aan vrouwen, dochters en moeders, en herinnert er ons aan dat ook ‘die verskeurde harte is besig om te genees’¹.

Haar stem maakte mij meer ontvankelijk voor andere stemmen. Algauw ontdekte ik in *The legend is out there* de stem van professor Bulelwa Nosilela die SEK Mqhayi’s gedicht in Xhosa voordraagt, een ander gedicht dat het tragische lot van de SS Mendi herdenkt. En toen begreep ik dat het met *To St Catherine’s Point* is dat je een vrouwelijke horizon aan de mannelijke legende breidt. Je gebruikt de traditioneel vrouwelijke (visuele) metaforen van breien, stikken, en weven om je stappen van het heden naar het verleden te traceren. Je wil een geschiedkundige zijn, en een dichter, maar tegelijkertijd voel je dat de verbeelding geen oprechte relatie met het verleden garandeert. ‘Er moet een offer zijn,’ zeg je; je wil het verleden ontrafelen als een lichamelijke ervaring. En dus doorkruis je het Isle of Wight op weg naar St Catherine’s Point, net zoals je wandelde langs de kusten van Noord-Frankrijk, België en Nederland, op weg naar het verleden van je hugenotische voorouders die de religieuze vervolgingen in het 17de eeuwse Frankrijk ontvluchtten. Bij St Catherine’s Point, offer je haar legende op — ‘St Catherine heeft niet bestaan’ — om in het geheugen van landschap en kapel plaats te maken voor fragmenten van een andere legende en een ander verleden.

Je offert de legende op, maar op een paradoxale manier maakt dit de aanwezigheid van St Catherine net sterker, in haar afstamming verschijnen andere vrouwen, andere stemmen. Ik denk aan Hypatia, de wiskundige en filosofe die tragisch overleed tijdens de politieke en religieuze conflicten van het 5de eeuwse Alexandrië. Haar dood markeert het symbolische einde van het intellectuele leven van Alexandrië, en volgens historici is de legende van St Catherine op haar levensverhaal gebaseerd. Vandaag is ze een rolmodel voor alle filosofes. Ik las onlangs Damon Galguts *Arctic Summer*, een fictieve biografie van de Britse schrijfster E.M. Forster. Zoals zo vaak, worden ook hier de vrouwelijke stemmen gesmoord. Forster bezoekt de uithoeken van het toenmalig Britse imperium, waaronder ook Alexandrië, waar hij gestationeerd is tijdens de Eerste Wereldoorlog. Hij ontmoet er onder andere C.P. Cavafy, en er ontstaat tussen beide mannen een koele vriendschap, gebaseerd op een gedeelde nostalgie naar de Griekse vergane glorie,

¹ ‘Die verskeurde harte is besig om te genees,’ komt uit M.S. Kitchins gedicht *Mendi*. Antjie Krog reciteert in *Wa van die waters* de twee eerste paragrafen van dit gedicht.

maar geen spoor van Hypatia in hun romantische opgravingen van het verleden.

In een minder ver verleden verschijnt de 17de eeuwse Italiaanse schilder Artemisia Gentileschi. Dankzij feministische herzieningen van de canon, is zij één van de zeldzame vrouwelijke kunstenaars in de westerse kunstgeschiedenis, maar ze wordt ook herinnerd om het feit dat ze een seksuele agressor succesvol vervolgd heeft. Het was ook Gentileschi die één van de krachtige portretten van St Catherine maakte. En er is natuurlijk Jeanne d’Arc, tegen wie St Catherine nooit gesproken heeft, maar die het leven liet in een andere oorlog op Franse bodem. Wanneer we legendes aan stukken slaan, winnen we vrouwelijke verhalen.

Maar uiteindelijk is het vooral de houtskool van de stop-frame animaties die de materialiteit van jouw werk kenmerkt. Elke tekening uitwissend om de volgende te maken, creëer je lagen van houtskool die blijven spoken. Met deze techniek produceer je in animatie een materialiteit die gereduceerd is tot het niveau van stof, maar zo indringend is als inkt. Het is het stof van de thuislanden, de mijnen, en de kusten; en de inkt van de ongeschreven verhalen aan de horizon van de legende. De lagen van houtskool stellen ook de mythe van het witte blad in vraag. Zoals in *Boardgame*, spookt Cecil J. Rhodes, ondanks het neerhalen van zijn standbeeld, nog steeds rond in het heden, en onze witte privileges zijn nog steeds bepaald door zijn geest die zijn plaats en deel opeist. De materialiteit van jouw werk maakt een epistemologische en ontologische tussenkomst in historische narratieven; er is geen wit blad om opnieuw mee te beginnen.

In *This, of course, is a work of the imagination* wordt de materialiteit van houtskool echter in vraag gesteld door het water dat verschillende van jouw werken binnendringt; *Wa van die waters*, *Letter to Plaatje*, *The legend is out there*, en *To St Catherine’s Point*, om er enkele te noemen. Deze werken delen een esthetiek van water die op twee niveaus werkt, het ene epistemologisch, het andere metaforisch. Waar de houtskool een lezing van de geschiedenis aanbiedt waarin het verleden nooit volledig weggeveegd kan worden, daar maakt het water alle legendes, verhalen en posities vloeibaar. Het stelt hun autoriteit, relevantie, en resistentie aan de tijd in vraag. Dit is wat in jouw werk gebeurt, niet alleen met de legende van de SS Mendi, en die van St Catherine, maar ook met die andere legende, die op de achtergrond aanwezig is: de legende van de Grote Oorlog en haar vaste plek in een welbepaalde herdenkingsindustrie. Je daagt ons uit om de Grote Oorlog anders te herdenken, vergelijkbaar met wat Galgut doet door diezelfde oorlog in Alexandrië te contextualiseren.

Op een meer metaforisch niveau, stelt deze esthetiek van het water grenzen en limieten in vraag, in dit geval grenzen van geografie, klasse, ras, zelfs gender.

De SS Mendi zeilde van Afrika naar Europa, het bracht zwarte soldaten naar een witte oorlog, soldaten die in het beste geval dwangarbeiders werden, en wiens vrouwen, zusters, en dochters afwezig bleven. Deze metaforische kritiek op grenzen is inherent aan de specifieke materialiteit en esthetiek van water, maar spijtig genoeg weegt de kracht van de metafoor niet op tegen het cynisme van de realiteit. De zee wordt al gauw een werkkamp, een fort, een wachttoren, en in het water kan men genadeloos verdrinken. De zee bekritiseert, maar onderschrijft tezelfdertijd de bestaande machtsrelaties. Vandaag kunnen we niet anders dan jouw talrijke beelden van water, boten en zee associëren met de repetitieve massamedia beelden van vluchtelingen die de Middellandse Zee willen oversteken. Ook in deze massaal gereproduceerde beelden lijkt het water tegelijkertijd de legitimiteit van grenzen en uitbuiting in vraag te stellen en deze te onderschrijven, en waarschijnlijk is het precies deze perverse dualiteit die deze beelden zo fataal intrigerend maakt.

In een voorgaande brief uitte je jouw twijfels over het maken van een werk over de Eerste Wereldoorlog. Ik denk dat je voorbehoud terecht is; we hebben de voorbije jaren een overaanbod aan kunstwerken, tentoonstellingen, theaterproducties gezien die allen de Eerste Wereldoorlog herdenken, maar die meer nog inzetten op regio marketing en economisch gewin. Zozeer dat we de cynische conclusie kunnen trekken, goddank voor de Grote Oorlog! In de meeste gevallen wordt het herdenken zelf niet kritisch bevraagd: wat, wie, en waarom herdenken we? Als we herdenken opdat het nooit meer zou gebeuren, dan zijn we hier al lang geleden in gefaald, en lijken onze banale herdenkingen niks meer te zijn dan een cynisch gedenkteken voor dit falen. In *Regarding the Pain of Others*, spreekt Susan Sontag over Abel Gances film, *J'accuse* (1937) als een poging om de doden van Verdun op te wekken om de oorlog die alle oorlogen zou eindigen te herdenken, en zo een nieuwe oorlog te vermijden. Maar 'drie jaar later begon de volgende oorlog', voegt ze er aan toe². Ondanks mijn voorbehoud bij Gances goede bedoelingen om tijdens de hoogdagen van kolonialisme en jodenvervolgingen zijn tijdgenoten te waarschuwen voor de gevaren van een nieuwe Europese oorlog, kunnen we ons vandaag deze naïviteit niet meer veroorloven.

Maar misschien herdenken we eerder om wie vocht en stierf te eren? In dat geval is het herdenken vaak vergeetachtig en dus gewelddadig; het verzwijgt degenen die we het niet waard achten om geëerd en herdacht te worden. Om het opnieuw met Sontag te zeggen, het herdenken van een oorlog 'zou ons niet mogen afleiden van tezelfdertijd te vragen welke beelden, wiens wreedheden, wiens doden we niet tonen.' Of hoe het herdenken van de oorlog vaak van een gewelddadig geheugen spreekt.

² Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 2003.

Het is in de context van deze herdenkingsindustrie dat jouw werk het verschil maakt. Het bevraagt het herdenken zelf; de functie, de stiltes, en de dubbelzinnige positie van zij of hij die herdenkt. Jouw herdenken van de Grote Oorlog in *This, of course, is a work of the imagination* beweegt tussen twee geografische referentiepunten, Europa en Zuid-Afrika, en tussen beide punten weef je verschillende narratieve draden. Je start met een legende uit de Zwarte Zuid-Afrikaanse geschiedenis en exploreert haar horizon in verschillende richtingen. Je ruilt de herdenking van de Grote Oorlog voor het herdenken van het zinken van een boot voor het herdenken van wat er zich afspeelt in de marges van die legende, en op die manier zinspeel je op de koloniale machtsrelaties die ook deze Europese oorlog kenmerkten. Je herstructureert ons geheugen, zodat we anders kunnen herdenken en denken.

In *Boardgame* bijvoorbeeld, encsceneer je hoe zwarte Zuid-Afrikaanse mannen gerekruteerd worden voor een Europese oorlog. De stop-frame animatie benadrukt de complexiteit en verwevenheden; we zien de ambities van de jongemannen, maar ook de intenties van de verschillende partijen die hen aanzetten om aan de oorlog deel te nemen. We zien zowel de overwegingen van de zwarte bevolking om via deelname aan de oorlog zich te verzetten tegen de Britse overheerser, als de Britse strategieën om de macht te consolideren. Werven voor de oorlog in Europa was een machtsspel in de context van zwart verzet en witte onderdrukking. Volgens Solomon Plaatje bijvoorbeeld, was de oorlog een opportuniteit voor jonge zwarte mannen om een ander deel van de wereld te zien en bij te leren; een manier om te ontsnappen aan de onderdrukking en uitbuiting in de mijnen.

This, of course, is a work of the imagination kijkt ook voorbij het zinken van de SS Mendi, en toont ons wat gebeurde met de zwarte mannen die wel op Franse bodem arriveerden. Uit angst dat gelijkheid-in-oorlog met blanke soldaten de zwarte mannen zou sterken in hun eisen voor gelijkheid en emancipatie, werden deze laatsten in afzondering gehouden in dwangarbeiderskampen. Het resultaat was een raciaal systeem van uitbuitende arbeidsrelaties in Europa in oorlogstijd dat een perfecte afspiegeling was van de situatie in pre-Apartheid, en later Apartheid Zuid-Afrika, en ruimer in gekoloniseerd Afrika. In die zin bevat de uitdrukking 'discipline brengt het hoogste geluk' de twee kanten van de koloniale medaille: enerzijds verwijst het naar de racistische beschavingsretoriek die stelt dat zwarte Afrikanen discipline nodig hebben om tot ontplooiing te komen, en anderzijds toont het aan wie dit koloniale discours ten goede komt: het legitimeert uitbuiting ten voordele van het 'geluk' van de witte bevolking, in Zuid-Afrika, in koloniaal Afrika, maar ook in Europa in oorlogstijd. Vandaar ook het belang van een andere verhaallijn waarnaar je verwijst in *Boardgame*, namelijk

de overtuiging van een deel van de zwarte bevolking dat, met het oog op verzet tegen de Britse onderdrukker, men zich beter kon aansluiten bij Duitsland. In die zin was de Europese oorlog ook een koloniale oorlog waarin de zwarte Zuid-Afrikanen hun belangen trachtten te verdedigen in een web van concurrerende koloniale machten.

De legende van de SS Mendi speelt een specifieke rol in de Zwarte Zuid-Afrikaanse geschiedenis. Legendes zijn een manier om de geschiedenis van een groep terug toe te eigenen, zeker in contexten van onderdrukking en verzet. Een legende vereenvoudigt, verheerlijkt, en instrumentaliseert het verleden met het oog op de politieke noden van het heden. Legendes lijken noodzakelijk, maar blijven tegelijkertijd in gebreke. Ze ambiëren geen gelaagde, complexe en zelfreflectieve analyse van het verleden; ze fungeren in een politiek heden. Jij verplaatst de legende naar een Europese context, waar het wijst naar een koloniaal vergeten dat verder gaat dan de schipbreuk van de SS Mendi en het eren van haar verdrongen opvarenden. De kompanen van Cecil J. Rhodes spoken niet enkel op Zuid-Afrikaanse universiteiten; het koloniale vergeten is ook ingeschreven in de Europese structuren, hier en nu. Jouw werk doet ons niet alleen denken aan de huidige migratiestromen en hoe deze gewelddadig beheerst worden, maar ook aan de globale arbeidsrelaties, en hoe die gestructureerd worden door uitbuiting.

Susan Sontag vraagt kunstenaars te onderzoeken 'hoe onze privileges op dezelfde kaart liggen als hun lijden en gelinkt kan worden (...) aan hun lijden.' *This, of course, is a work of the imagination* is ongewoon en radicaal in hoe het de Grote Oorlog herdenkt op een andere maar gelijkaardige manier: je werk wijst op een gedeelde koloniale logica en suggereert hoe witte Europese privileges op dezelfde kaart lagen als witte Zuid-Afrikaanse privileges, en meer nog, hoe ze vandaag nog steeds op diezelfde kaart liggen.

Jouw werk is niet alleen deels documentaire, deels fictie, maar ook deels autobiografisch, en dit is cruciaal. Ongetwijfeld herinner je je hoe Vincent Meessen in *Vita Nova* wees op Roland Barthes' blinde vlekken. (Wie zal wijzen op Meessens blinde vlekken?) Barthes maakte in *Mythologies* een heel accurate analyse van Europa's koloniale blindheid, maar zelf was hij even blind voor het koloniale spook in zijn eigen deels autobiografisch werk. Dat de auteur dood is, is slechts een illusie, een mythe, en het privilege van de witte mannelijke auteur.

This, of course, is a work of the imagination is een culturele toe-eigening van een legende die behoort tot de Zwarte Zuid-Afrikaanse geschiedenis. In *Cultural Appropriation and the Arts*, spreekt James O. Young over 'subject toe-eigening'; je gebruikt een subject, de legende van de SS Mendi, die behoort tot een andere cultuur, in dit geval de zwarte Zuid-Afrikaanse cultuur, om een kunstwerk te maken. Dergelijke toe-eigeningen zijn niet

onproblematisch, zeker wanneer het kunstwerk het subject op een schadelijke of beledigende manier voorstelt. Subject toe-eigening staat ook ter discussie wanneer het de economische kansen van de betrokken cultuur benadeelt. Ondanks Young's positieve waardering van culturele toe-eigening, lijkt het mij moeilijk om precies af te bakenen wat een schadelijke of beledigende representatie is, of wat als zodanig begrepen kan worden. De economische impact bepalen is nog problematischer; een kunstwerk staat niet op zich, en functioneert in uiteenlopende contexten, de kunstwereld, de visuele cultuur in het algemeen, en de globale kunsteconomie.

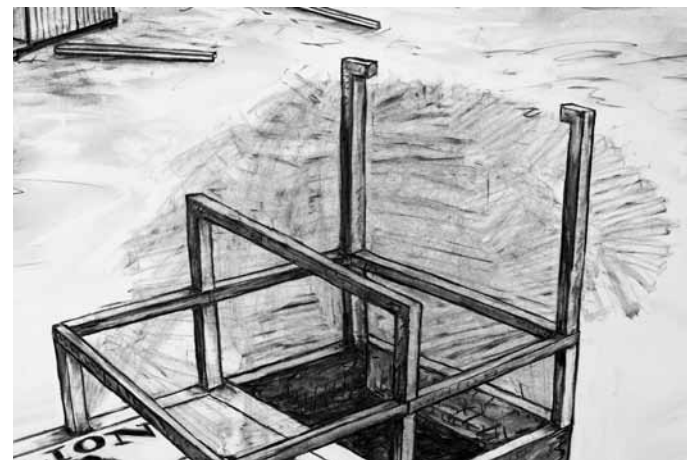
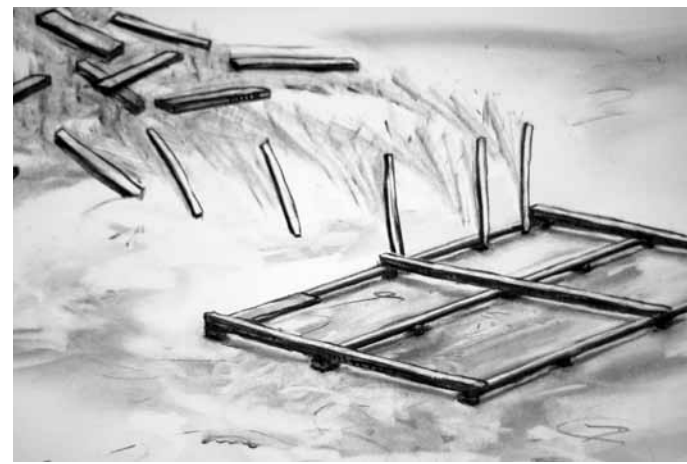
Jouw culturele toe-eigening van de legende van de SS Mendi is niettemin bijzonder. Je vond een manier om bovenstaande valstrikken te vermijden door een tegenbod te bieden. Eerst en vooral, laat je de legende zelf ongemoeid, je laat haar echoën doorheen je werk, maar intervenueert niet in haar bestemming. Vervolgens weef je verhalen rond de legende, je onderzoekt de horizon en de marges, en op die manier verplaatst je de legende naar een zelfreflectieve witte en Europese context. De cruciale stap in deze verplaatsing is dat je jezelf in de verhouding plaatst; in de horizon van de legende plaats je het verhaal van je vader die een werkkamp in Namibië ontwierp. Dit verhaal werpt een nieuw licht op de marges van de legende, en wordt zelf vrijgegeven voor een tegengestelde toe-eigening. Ik ben ervan overtuigd dat culturele toe-eigening enkel legitiem is wanneer we vertrekken van een kwetsbare zelfreflectieve positie, wanneer we onszelf op het spel zetten, en ons op dezelfde kaart plaatsen als het subject dat we toe-eigenen. In *This, of course, is a work of the imagination* gooi jij jezelf zonder vangnet in een postkoloniale herijking van de herdenking van de Grote Oorlog.

Ik schrijf en spreek over de kunst die ik waardeer, maar soms vraag ik me af of dit voldoende blijk geeft van mijn appreciatie en dankbaarheid. Ik wil je danken om je werk en proces met mij te delen. Het was een plezier en een privilege om de dieptes en weerhaken van *This, of course, is a work of the imagination* te ontdekken. Het is, natuurlijk, veel meer dan een werk van de verbeelding.

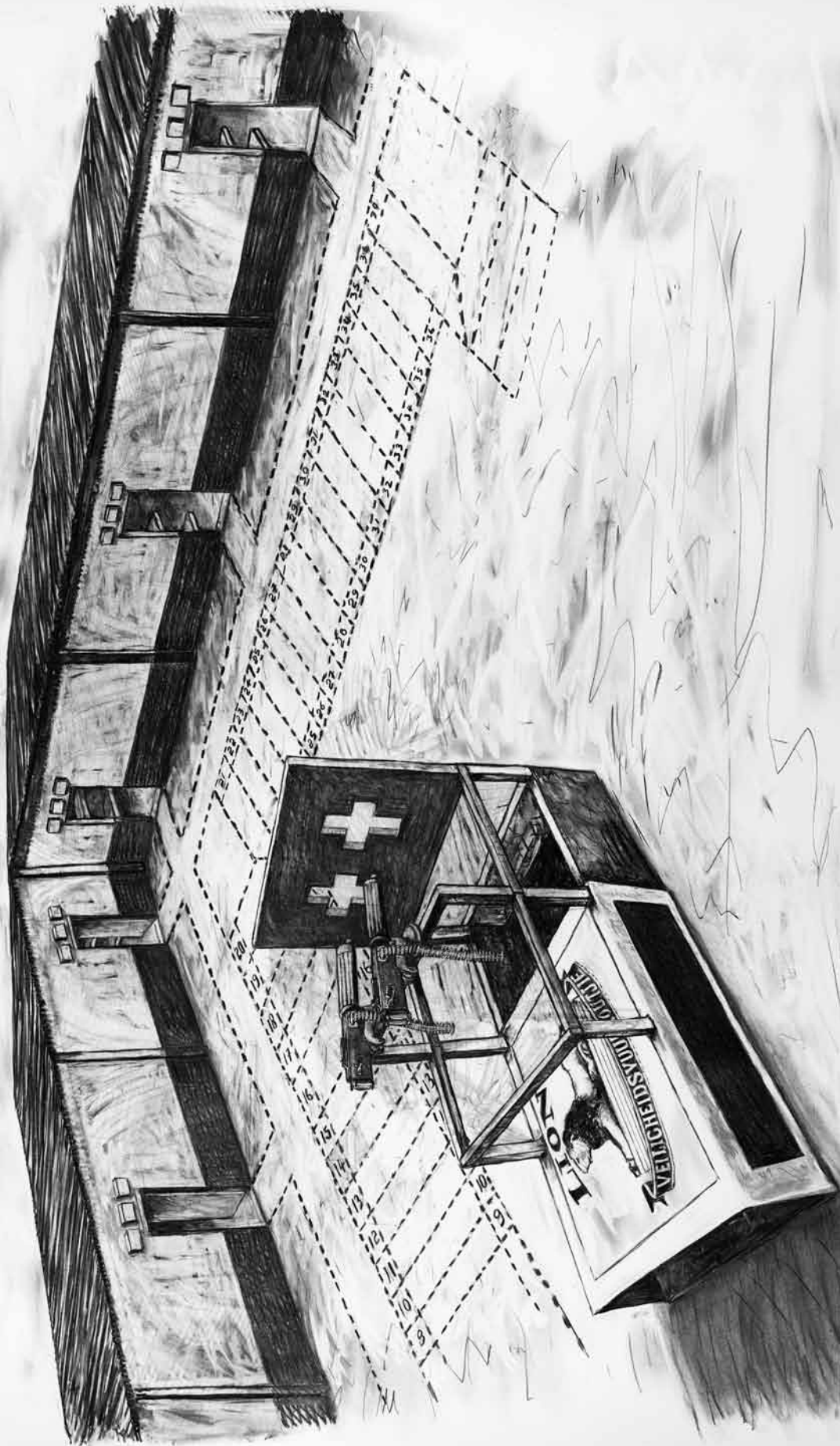
Met dankbaarheid,
Petra Van Brabant

REFERENTIES

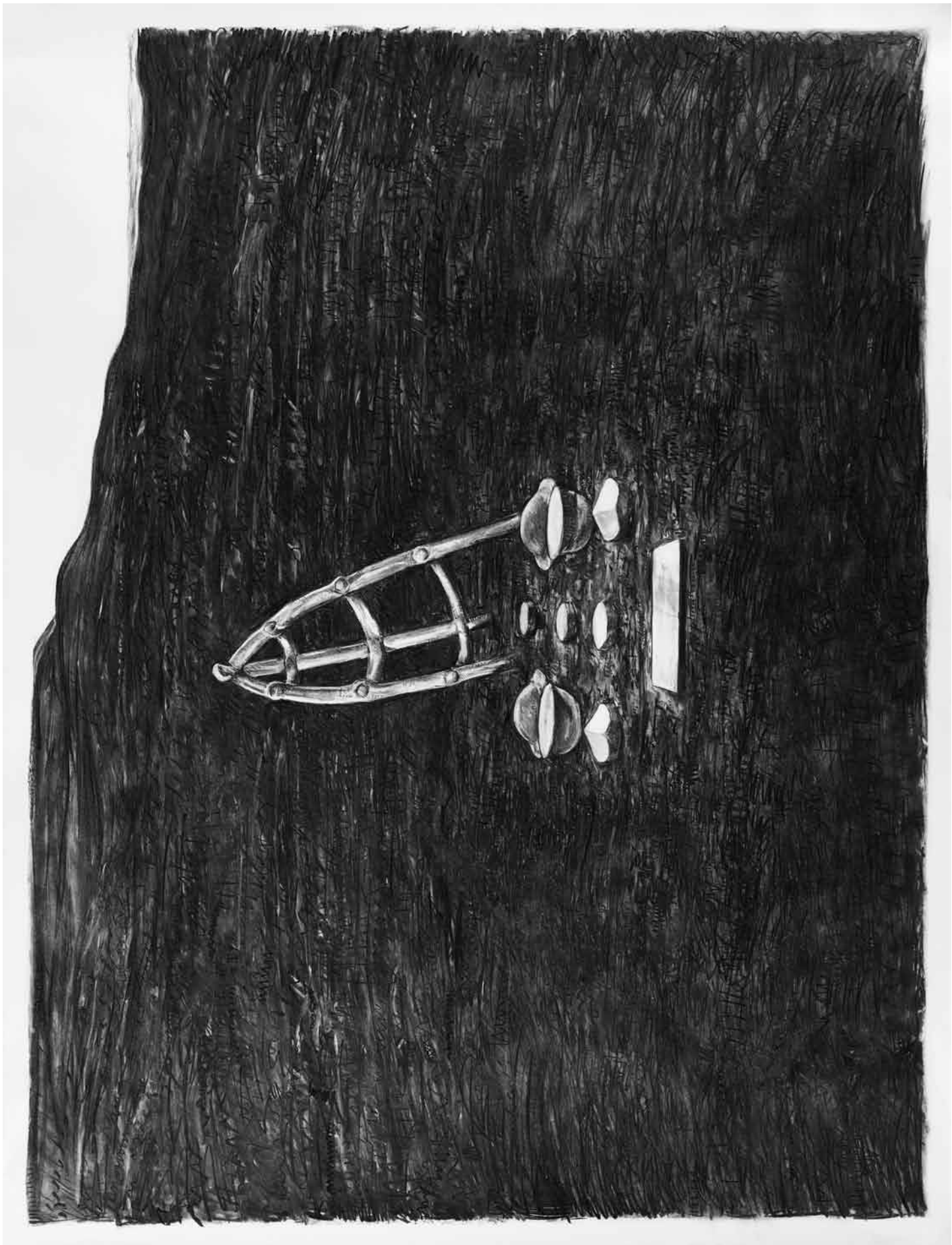
- Roland Barthes, *Mythologies*, Les lettres nouvelles, 1957.
Damon Galgut, *Arctic Summer*, Europa Editions, 2014.
Vincent Meessen, *Vita Nova*, 2009.
Wendy Morris, *Off by Heart and Out of Breath*, 2016.
Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, 2003.
James O. Young, *Cultural Appropriation and the Arts*, Wiley-Blackwell, 2008.



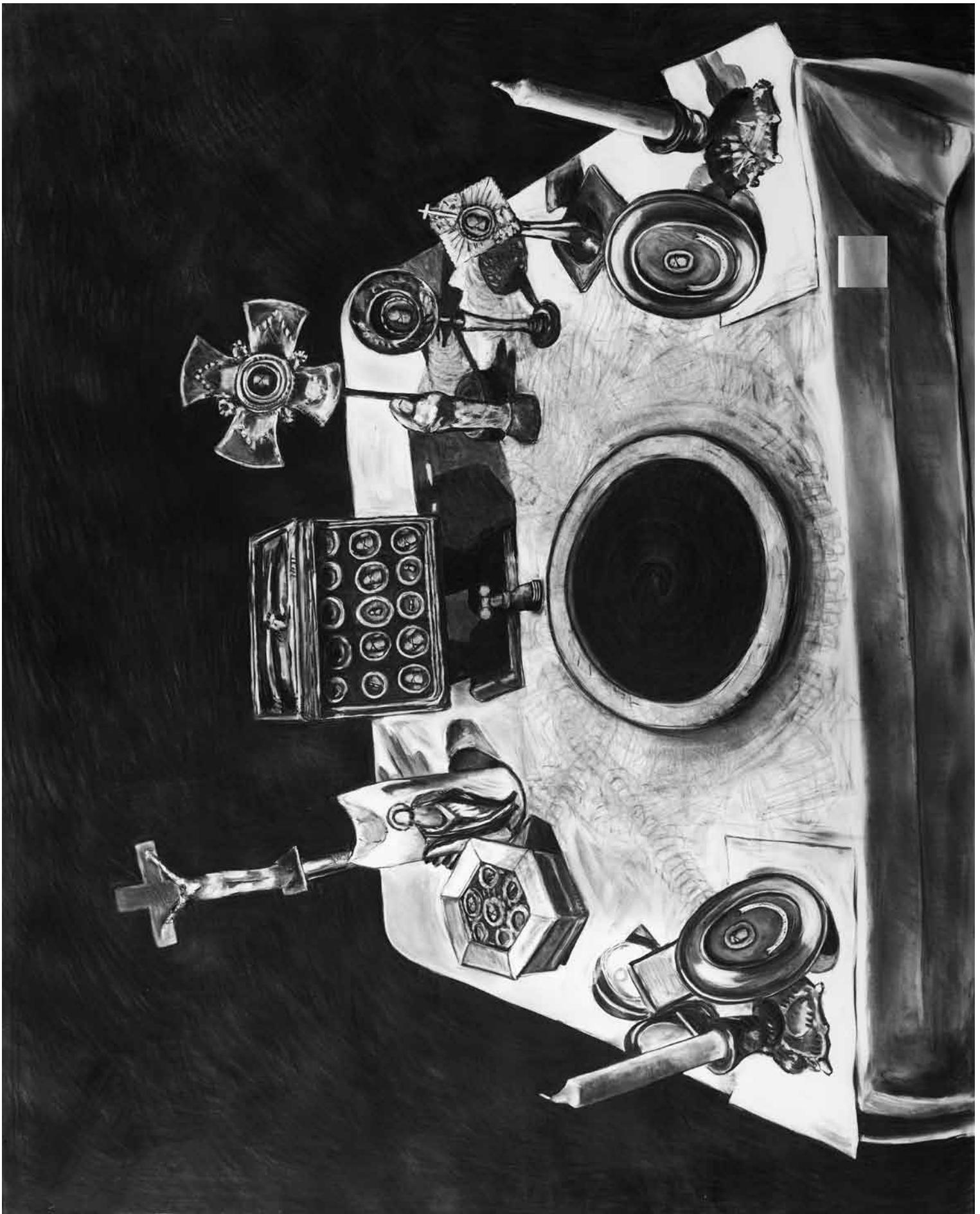
DISCIPLINE IS THE ULTIMATE HAPPINESS



Discipline is the Ultimate Happiness, 2017. Drawing for the film *Boardgame*, charcoal on paper, 180 × 150 cm



Madi's Memorial, 2017. Drawing for the film *Madi's Memorial*, charcoal on paper, 180 × 150 cm



Relic, 2013. Drawing for the film *Heir to the Evangelical Revival*, charcoal on paper, 180 × 150 cm

Ostend, April 2017

To Wendy Morris

In January 1917, the SS Mendi set sail from Cape Town, South Africa, for Plymouth, south-west England. On board was the 5th battalion of the South African Native Labour Contingent. On the night of 21 February the ship was in the English Channel heading towards Le Havre, her final destination. There hung a thick mist. The steamship was rammed at full speed by the SS Darro, a far larger cargo vessel that failed to sound any fog warnings. The beam from the St. Catherine lighthouse on the nearby Isle of Wight was of no help. The SS Mendi sank within twenty minutes and the death toll was high. Of the 882 people aboard, 615 men lost their lives. The crew of the Darro offered no assistance. In the turmoil of the Great War this naval tragedy slipped out of view.

In March 2016 we began to discuss the SS Mendi and the possibility of collaborating on an exhibition situated within the framework of commemorations of the First World War¹. This was not, however, the first time that you approached the subject. In *Off the Record*, an animated film from 2008, you reflected on two episodes within this history: the tragic fate of the SS Mendi and the personal story of your great-uncle Walter Giddy. As a white South African, Walter served during the First World War in the 2nd Infantry Regiment and fought at the Front. He survived the battle of Delville Wood in 1916, but was killed a year later in Arras. His diary was cherished by his younger sister Kate Muriel Giddy, your grandmother. She transcribed the badly damaged book into her own notebook and, in so doing, made her brother's words a part of herself.

South Africa aligned itself with the British and Allied forces during the First World War. White, black and coloured South Africans were mobilized and deployed to the Western Front. The South African government, however, adopted a radical stance towards the black 'native' recruits. Incorporated into the S.A.N.L.C., some 20,000 men were marshalled into a workforce that primarily undertook railway and road repairs or facilitated the provision of supplies. They 'served' the Great War not as soldiers but as labourers. The South African government was of the opinion that if blacks and whites were placed on an equal footing—by allowing them to fight side-by-side—the status quo would be disrupted. It was seen as crucial that black labour was separated from the European world. The way in which the workers

were kept in line—if necessary with the whip—went unmentioned amidst the greater violence of the conflict that was unfolding everywhere.

A military whip becomes a gun, becomes a spade.

It is a simple image that carries within it many meanings. Beyond the personal narratives that you convey in *Off the Record* the film is foremost an ode to black South Africans and their hushed-up contribution to the 'European' war. In the film you invest time in giving face to this history, literally. One face morphs into another. There is pride, but there is also hope for a better future.

This, of course, is a work of the imagination

The story of the SS Mendi continues to tug at you. It triggers you because the harsh, tragic facts that occurred a hundred years ago are only a fraction of a wider story that leads towards the complex history and contemporary realities of segregation in South Africa. With the exhibition *This, of course, is a work of the imagination* you attempt to move beyond the facts alone to go in search of the larger story. You do not limit yourself to events in the past. The continuing situation is a catalyst that requires the story to be composed into images. Your images. You tell me about South Africa, where in March 2015 protests erupted around the figure of Cecil John Rhodes, or more specifically his statue on the campus of the University of Cape Town. Rhodes (1853–1902) was a British diamond magnet and a prominent politician in the British Cape Colony. #RhodesMustFall grew into a powerful student and activist movement that argued that the presence of the statue symbolised the continuing colonial attitudes of the university. Under the gaze of international media the statue was eventually removed from its plinth on 9 April 2015.

This, of course, is a work of the imagination develops as a dialogue between animation, video, poetry and found footage. It is not composed into one long film but spreads over fragments of film that connect and coalesce into a larger narrative. *This, of course, is a work of the imagination* plays a visual game between past and present, historical and current realities. Animation and film alternate. Charcoal-drawn animation is a slow and labour-intensive medium that cannot be directed by meticulously pre-planned storyboards. The film truly comes to life within the charcoal drawings. Narratives emerge and steer the drawing forward, slowly but surely. It is the medium par excellence for tapping into historical narratives. Archive photographs, newspaper articles or artefacts can be sourced and reanimated. What you cannot convey through drawing, you film with a simple

¹ GoneWest: the artistic commemoration of the Great War in the province of West Flanders. Edition 2017.

handheld camera. You steer yourself on a journey into a stubborn and elusive past, a journey that is echoed in the exhibition. Poetry gives you direction. Writing down your thoughts helps you decide on a structure and the manner in which you will convey the story. Poetry can feed your thoughts but also, in its compression, influence the form of the work. It is a powerful medium. The excerpts of your diary that you have shared with me give me threads that I need to organise my own thoughts in writing this letter to you.

**I want to work like a poet
to elaborate to imagine and compose and
be ambiguous
to do many things simultaneously**

**to weave and knit and knot and entangle
with suggestion**

A memorial to the memory of the SS Mendi and her doomed passengers was installed on the campus of the University of Cape Town in 2006. We see the shape of a ship's hull protruding from the grass. Six helmets float around it in memory to those 615 men who did not survive. It is a modest memorial set into a small hill. It sits well there, surrounded by earth and grass. The siting of it here is apposite. It is the place where the 5th Battalion spent their last day on South African soil before embarking for Europe in January 1917. The memorial inspired you to make an animated homage of your own. The Mendi memorial is the work of Cape Town artist Madi Phala (1955–2007). In 2007, less than a year after the memorial was installed, Phala was murdered. Fellow artist Roderick Sauls felt compelled—in honour of his friend—to draw renewed attention to Madi's memorial. He enclosed it in a rectangular border of rocks which he filled with pebbles and sand. It came to resemble a grave.

Those who visit the site today will see yet another version, an official 'monument'. The pebbles have made way for a solid concrete plinth into which Phala's original memorial has been incorporated. A stone wall has been built behind the memorial. The 615 names of the deceased have been immortalised in stone. Amidst the names there is a carved quotation:

'Be quiet and calm, my countrymen. What is happening now is what you came to do... you are going to die, but that is what you came to do. Brothers, we are drilling the death drill. I, a Xhosa, say you are my brothers... Swazis, Pondos, Basotho... so let us die like brothers. We are the sons of Africa. Raise your war-cries, brothers, for though they made us leave our assegais in the kraal, our voices are left with our bodies.'

These are the words of Reverend Isaac Dyobha Wauchope, a fellow-passenger who lost his life in the disaster. Whoever is looking for information about the SS Mendi and her tragic fate will encounter, in addition to the historical facts, this legend.

I recall the words of Frank Westerman in *Stikvallei*. In the book the author transports the reader to a valley in North West Cameroon where, on the night of 21 August 1986, all living beings—men, women, children, chickens, cows, birds, insects, etc.—mysteriously died. The facts are corroborated by concrete data pertaining to the death toll but, despite this, nobody knows exactly what happened. Westerman's book is a magnificent tribute to the creation of myths and stories: *'In times of crisis, myths may provide a way out via the supernatural. Stories evolve, they are shaped and reshaped. (...) Even if they are entirely fabricated, they can become a part of reality. A myth does not explain. It does not satisfy curiosity. A myth justifies.'*²

I think immediately of you and the way you thread a path through memories—both collective and personal—to find a productive point of entry to this story.

**I want to work like an historian
to clarify, dispel illusion and be sceptical**

In February 2017 it is a hundred years since the SS Mendi sank. 'Time' plays strange games with historical events. Memory ensures that something not buried continues to live. The Madi Phala memorial in Cape Town is confirmation of this. Memories can confirm our identity and, in some cases, even 'construct' it: *'In the struggle for existence it is the strong stories that have the advantage over the weak.'*³

The tragedy of the SS Mendi ran the risk of disappearing from memory but has, instead, burgeoned into a 'legendary' story. An important role was played by the poet Samuel E. Krune Mqhayi (1875–1945), a family friend of the much-mourned priest, Isaac Dyobha Wauchope. In 1916, as Wauchope prepared to depart for Europe with the 5th battalion of the S.A.N.L.C., Mqhayi wrote a heroic poem:

*[...] So listen, young men, you're honoured!
Your nation's in the roll of nations.
So dance the war dance then come to order:
like this—like this!
Like this—and like that!*

*Capture the Kaiser and bring him back,
and end this war in a twinkling; [...]*

S.E.K. Mqhayi, *The Dark Army*, 1916.

² F. Westerman, *Stikvallei*, 2013, p. 294.

³ F. Westerman, *Stikvallei*, 2013, p. 269.

In 1931 Mqhayi wrote a second poem, this time about the tragedy of SS Mendi, in which he appears to address the grieving families. While prime minister Louis Botha might have conveyed official condolences in the name of the South African government and granted the families £50 as compensation for their loss⁴, Mqhayi was of the opinion that they deserved more:

[...] *Awu! The finest of Africa was busy dying!
The ship couldn't carry its precious cargo,
It was echoing into the inner circles,
Their brave blood faced the King of Kings.
Their deaths had a purpose for all of us [...]*

S.E.K. Mqhayi, *Sinking of the Mendi*, 1931.

Translation: Antjie Krog, Ncebakazi Saliwa & Koos Oosthuizen, 2008.

Within the black South African community there was a strong desire to memorialize the tragedy. Directly following the war the Mendi Memorial Club was set up. Even for those without a personal connection to the tragedy, there was a belief that the loss of the men of the Mendi needed to be transformed into something positive. Beginning in 1928, and within a society that was becoming increasingly segregated, an annual commemoration was organized with the primary objective of improving the lot of black South Africans. The Mendi became a beacon of hope for a better future. Lectures and debates were initiated and a scholarship inaugurated. Over the years the commemoration grew into a critical forum that targeted segregation policies. When the apartheid government took control in 1948, however, the platform was politically silenced. Decades and generations later there were few who could remember the story of the SS Mendi, let alone the countless commemorations that had once formed a living monument: *'Stories die out, like the dodo or the mammoth, when they are no longer passed on. But can an extinct story be brought back to life?'*⁵

In the 1990s when South Africa turned its back on apartheid and set itself on a fresh course, the need arose for a new 'own' history. A heroic story offered solace. The Mendi story, seemingly forgotten, was resurrected and reinterpreted in 'grandiose' terms. A substantial dose of Africanism, courage and heroism were the necessary ingredients to bring the naval tragedy back into the spotlight. [...] *We are the sons of Africa. Raise your war-cries, brothers [...]*.

⁴ A. Grundlingh, 'The SS Mendi Disaster: Politics of remembrance, 1917–2014', in: *War and Society: Participation and Remembrance. South African black and coloured troops in the First World War, 1914–18*, 2014. Sun Media, Stellenbosch, p. 117.

⁵ F. Westerman, *Stikvallei*, 2013, p. 274.

So, Mr Plaatje, I want to ask you in what form is the tragedy of the Mendi held?

A handheld camera zooms in on Table Mountain as the boat slips slowly out of harbour. You sail away from Cape Town and direct your words to Solomon T. Plaatje.

Solomon T. Plaatje (1878–1932) was a South African journalist, writer and politician. He was a co-founder of the S.A.N.N.C., the South African Native National Congress, in 1912⁶. When the government introduced the Land Act in 1913, he travelled to London to lobby against this catastrophic political legislation—the germ of what later would become the apartheid system. The Land Act prohibited the indigenous black inhabitants of the land to buy, sell or hire land for their own use. The result of which meant that tens of thousands of families were forced off the land that they owned or farmed⁷. *'The grim struggle between right and wrong, and the latter carries the day.'*⁸ wrote Plaatje as he sailed away from Cape Town in 1914 for England, where he would plead for British intervention in the abolition of the Land Act.

There is a drawing hanging in your studio. I see six figures gathered around a loudspeaker. Only Solomon T. Plaatje is identified by name. The other five are titled generically: Prime Minister, Priest, Newspaperman, Pacifist—this appears to be the writer Olive Schreiner—and Governor General. In the centre of the drawing, in capital letters, is the word 'ENLIST'. The drawing allows us to contemplate the flipside of the Great 'European War' and carries us back to South Africa and her turbulent political context. It was only in 1910 that the Union of South Africa was declared as a self-governing territory under the wing of the British Empire. The Union was governed by a white minority, with prime minister Louis Botha at the helm. When the idea of recruiting black South Africans for the European front was first raised, it caused a whirlwind of reactions. The government, for its part, was afraid that the black community would revolt if they were to participate in the war. Their sense of their own 'value' might rise and this was to be avoided at all costs. For a large part of the black community who associated the British with their oppression, a war against Germany might offer new opportunities? Many, mostly labourers, hoped that the

⁶ The S.A.N.N.C. was rechristened the A.N.C. (African National Congress) in 1923. Its primary objective was to defend the rights of the original black population. Only in 1991—after apartheid was abandoned on the release of Nelson Mandela—did the A.N.C. succeed in overturning the bitterly controversial Land Act.

⁷ 70% of the South African population had to live on 'reserves'—poetically called 'homelands' by the whites—which represented only 7% of the available land.

⁸ S.T. Plaatje, *Native Life in South Africa, Before and Since the European War and the Boer Rebellion*, 1914. Online PDF: <http://www.sahistory.org.za>

Germans would reach South Africa and liberate them from their oppressors, thereby enabling them to return to their lands. Others went a step further and, following a prophecy, convinced themselves that the Germans could return the banished and now deceased Zulu leader, Dinuzulu kaCetshwayo. The black elite continued to support the British in the hope that their 'effort' during the war would improve their standing in relation to whites. The educated classes campaigned, therefore, for the right to bear arms, since military service symbolized full citizenship⁹. Solomon T. Plaatje entered into the debate—even though he realised the government would engage the black community without granting it any recognition¹⁰—and both encouraged and supported the call to volunteer for the S.A.N.L.C. He saw an 'educational' advantage in gaining 'experience' abroad. Six-months employment in France would surely be more instructive than working in a Kimberley diamond mine?

DISCIPLINE IS THE ULTIMATE HAPPINESS

In *Off the record*, a wooden barracks rises up from the ground, ring-fenced and secured with barbed wire. It refers to the tightly guarded conditions in which the men of the S.A.N.L.C. were housed during their stay in Europe. The fear that the men would gain too much 'experience' went deep. Social or moral 'contamination' was to be stringently avoided. The manner in which the government kept the S.A.N.L.C. troops isolated was exceptional. Only German prisoners of war were housed in similar closed compounds during the conflict. A military whip becomes a gun, becomes a spade, as you know... It may have been an exception in Europe¹¹, but it was commonplace in South Africa, where black labourers in the mines were subjected to similar compound conditions. Control over the black labour force was only possible once its tribal traditions had been broken¹². The construction of closed compounds seemed appropriate.

In 1960 the Ovambo compound opened in Walvis Bay, South West Africa. You were born in Walvis Bay that same year. This conjunction inspires you to write a

⁹ The South African Defence Act of 1912 explicitly stated that only South Africans with European roots (read: white) could fight in the army.

¹⁰ A. Grundlingh, *War and Society: Participation and Remembrance. South African black and coloured troops in the First World War, 1914–18*, Sun Media, Stellenbosch, 2014, p. 25.

¹¹ The idea of controlled live/work units also arose in Western society, but this was fully in keeping with industrial developments and the need for labour. For example, the mining industry developed 'attractive' inland neighbourhoods to attract employees, while simultaneously allowing employers to control their workers lives from cradle to grave.

¹² Dr A. Byerley, *Compound Space: a study of the architecture of Labour Control in the Case of Walvis Bay*, 2012, in: Digest of Namibian Architecture, s. 34–37.

short story. It spools out of a typewriter—a VOSS Karin, also from 1960—onto a long roll of paper. With this personal narrative you build a bridge to the past. Your story in exchange for another. Give and take. The past does not give itself up without a price.

Six thousand men were housed in the strictly monitored Ovambo compound. The labour compound was an example of the architectural model of control that was being rolled out in the rest of South Africa as an efficient means of organizing labour under the apartheid system. Your father, John Frank Morris, was one of the architects of this particular compound. The project took several years to complete. It brought your parents to Walvis Bay in the late 1950s. The shipping trunk containing their household goods did further service as a piece of furniture. It still exists, now in your studio in Deerlijk. The cargo label for transport to Walvis Bay is still attached.

**How can I reach the past?
my legs need to walk me to the past**

**How do I earn access to this story?
there needs to be an OFFERING**

The wreck of the SS Mendi lies 19 km off the Isle of Wight, an island south of the English mainland. Nothing in the landscape at St Catherine's Point indicates that it is off this coast that a ship sank, for that you would have to search the seabed. Yet for you it is an important place to connect to the past. Here is where imagination can take over from fact. In October 2016 you take the ferry from Le Havre towards Plymouth, travelling the reverse route that the SS Mendi would have taken. At Portsmouth you cross over onto the Isle of Wight. You walk the coastline from West to East and traverse the island from North to South. A hand-camera follows your steps and records your encounters. At the southernmost tip of the island is St. Catherine's Lighthouse. A few kilometres inland is St. Catherine's Oratory. Two towers that stand out in the landscape, both named after St. Catharine of Alexandria. Her life has been minutely described and disseminated yet the details depend on legend, something that seems only to have increased her popularity. St. Catherine is traditionally depicted with the object of her martyrdom: a large, spiked wooden wheel. When driven over her body, the wheel broke into two and Catherine survived. At her beheading, it was sweet milk that flowed, not blood. Angels conveyed her remains to Mount Sinai.

**Her voice was not heard in the heavenly voices
that spoke to Joan of Arc.
Catherine of Alexandria did not exist.
Myths generate their own power.**

A legend for a legend. The ultimate offering that allows you to step into the story. You wander a pathway into a past that is elusive. As a whirlwind of thoughts, the film—animation, found footage as well as images from the walks—carries us into a dream that cannot be steered. We are twisted back and forth between past and present, between history and reality. The SS Mendi is past and present. A bee flies without purpose. The insect is a symbol of organized and efficient collective work. In Christian culture it also embodies the soul ascending to heaven. Are you in search of the restless souls of the Mendi who still haunt the seabed of the Channel? Or might it be a search for those Syrian refugees endeavouring to cross to Fortress Europe, both today and tomorrow, who will perish in the attempt?

**I will not make of this a requiem
For who then is this story?
It is for those drowning daily in the Mediterranean
Who will be their praise poet?**

This, of course, is a work of the imagination goes beyond the facts. The ship has sunk but the myth goes on.

Mieke Mels

REFERENCES

- W. Morris, personal notes and diary entries, ca. 2015–17.
B.P. Willan, *The South African Native Labour Contingent, 1916–18*, in: 'The Journal of African History', vol. 19, n° 1, World War I and Africa (1978), pp. 61–86. Cambridge University Press.
F. Westerman, *Stikvallei*, 2003.
A. Grundlingh, *War and Society: Participation and Remembrance. South African black and coloured troops in the First World War, 1914–18*, 2014. Sun Media, Stellenbosch.
Dr A. Byerley, *Compound Space: a study of the architecture of Labour Control in the Case of Walvis Bay*, 2012, in: Digest of Namibian Architecture, s. 34–37.





COMPOUNDED

a short story on a stretch of rice paper

I was born in Namibia
-ell that's not strictly true
I was born in South West Africa
I was born in the same year that the South
West African Peoples Organization (SWAPO)
was founded to resist the occupation by
South Africa

I was born in Walvis Bay because of a
compound and that is what this story is to
be about

It is to be a story about the Ovambo Compound

COMPOUND COMPOUND COMPOUND COMPOUND COMPOUND
KOMPONI KOMPONI KOMPONI KOMPONI KOMPONI KOMPONI
CLOSED COMPOUND CLOSED COMPOUND CLOSED COMPOUND

No telling of history is ever neutral

DISCIPLINE IS THE ULTIMATE HAPPINESS

My father has taken to skype it took him a
while to work it out but he's quite confident
now He's invested in a new webcam so we get
his face in full view now instead of the top
of his head He says that they only criticize
that he heard about the project was by the
resident Anglican priest Rev Hawthornthwaite
who asked how it was morally
defensible to house men in such a structure

On the sand flats north of Walvis Bay the
contours of an imposing Ovambo migrant labour
compound begins to take shape It is to house
6000 men recruited from the north of the
country to work in the fisheries of Walvis Bay

There has been a box of unused carbon paper
in my cupboard for ever and now I have a use
for it I am going to type this short story on
a double stretch of rice paper with a sheet of
carbon paper in between then if anything goes
wrong with the one copy there will be a second
My grandfather Bob Morris used to write his
letters on a manual typewriter and in threefold
His work as a magistrate or commissioner of the
peace taught him to keep ample copies of all
documents He used to write to us and address
his letters with 'in the year of the plum' or
'in the year of the apricot' depending on which trees
were yielding the most fruit that year

I really like the look of the letters and words
and sentences typed on this manual typewriter
I like the uneven spacing the spelling mistakes
and no way to correct them This short story on
a stretch of rice paper is being typed on a
VOSS machine from the same year that I was born
and the same year that the Ovambo compound was
opened to house 6000 men sleeping on concrete
bunks built like shelves one above the other

An efficient compound should be surrounded by a
high iron fence and have barbed wire on the top
to prevent anyone from getting out it should
contain the workers have a reliable guard and
sufficient supply of arms in the manager's
office

Hostel life was characterized by almost total
lack of individual privacy Toilets were a
long bench where twenty men could relieve
themselves simultaneously Most compounds were
rectangles with rooms forming the perimeter wall
with a large open area in the centre All doors
and windows if there were any faced into the
compound square There was a single entrance to
the compound and it was a gate next to the compound
manager's office

KOMPONI MENEJA KOMPONI MENEJA KOMPONI MENEJA

the lights in the rooms were left on all night

DISCIPLINE IS THE ULTIMATE HAPPINESS

Jonas Mekas wrote a requiem for a manual
typewriter: Here is a huge roll of computer
paper I found under my table It was intended
for some other purpose Actually it was intended
intended for no purpose there was a thick layer
of dust on it It was a roll of paper intended
for the condemned to a miserable death I think
This evening I looked at it
I saw it really by accident right there on the floor
I was emptying my paper basket
Yes I saw saw this roll of paper and I remembered
this woman from Australia was here that day
She saw me placing it under the table
and she was looking at it and I said ah what a
waste of this computer technology it's such a
waste of paper
I think I will write a novel on it someday
It is such a nice roll of paper
So now I picked it up from under the table
from the floor
I wiped the dust off it
I had some problems putting it in my Olympia
Deluxe typewriter
but I did it and here I am
I am on the first page of my novel

It took four days to drive from Walvis Bay
to Johannesburg We drove through the Kalahari
Kalahari Gemsbok Park and my father got
out of the car to examine animal droppings on
the road and looked up to see a black-maned
lion watching him from the shade of a nearby
tree it was on that journey away from Walvis
that my parents put me out of the car because
I was so irritating I was three

Dear Peter

My first glimpse of Walvis Bay was a menacing
black mirage on the horizon of a flat plain
of cinders lacking any vertical shape living
or inanimate My wife and I had driven our
Toyota all day day through this waterless
expanse before I saw the dense dark mist
concealing the port city it was easy to spot
after the monotony of the Namib desert where I
had expected a cactus or two Yet as we
followed the unpaved track that had jumped the
flinty mountains to the east we had only found
only boulders cobbles and gravel in that
descending order True there were some weeds
and a few uncompromising Camel Thorn trees
along the way dry river bed of the Kuiseb
River where we camped the previous evening
but these struggling plants only emphasized
in stark contrast the lifeless reach of the
desert No animals No birds Not even insects
On this same route last month an American died
in a crash when her Landrover burst a front wheel
and flipped over Although scared of by the idea
of wrecking in this Death valley look-alike
I kept involuntarily speeding up I wanted
to get across the sun-burnt wasteland

A damp and run-down little town

set off by itself on the barren Namibian
coast Walvis Bay doesn't look like that
important

A municipal compound that houses thousands
of seasonal workers sits in the middle of
the town Up to sixteen men share one sleep-
room in the jail-like complex bedding
down on concrete bunks outside the compound
sleeping arrangements aren't much better
Endless rows of two-room homes line
narrow dirty streets

COMPOUND CLOSED COMPOUND COMPOUND CLOSED
COMPOUND CLOSED COMPOUND CLOSED COMPOUND

How does one begin a novel
especially a novel of some importance
it starts as simple as this

Here I am

I am nowhere

My life has come to a miserable crossroads
Red light or crash

Yes I am absolutely nowhere

And I am considering and reconsidering
everything and everything is without
any end any answers or ... as blank and
endless as this roll of paper

That's my life right now

Sebastian is playing sonata no 4 by Hayden
It is very sweet

what does that have to do with my novel
Absolutely nothing but I am writing this
down because I have decided to write a
novel that is about absolutely nothing
I have absolutely no idea how long it will
be or whether I will have time or patience
or guts to finish it

that is if a novel about nothing can or
should be finished

but I have decided that the finishing line
will be the end of this roll of paper

I keep forgetting to move the sheet of
carbon paper along with the typing and am
typing long passages without any carbon paper. I will
have to go over the copy and retype parts that are
missing

The De Beers Shamash Diamond Mining Company
established a convict station in
Kimberley in 1884 so as to utilize cheap
convict labour on the mines. It was
described as the perfection of the compound
system. THE PERFECTION OF THE COMPOUND
SYSTEM. The closed compounds developed by
the big mining companies in Kimberley in 1885
and 1886 were closely modelled in design and
function on the convict station and its
disciplinary model.

There was little difference between the
compound the location and the jail in
Kimberley

DISCIPLINE IS THE ULTIMATE HAPPINESS

There was little difference between the
compound the location and the jail in
Kimberley. They were part and parcel
of the same system of labour control.

Closed compounds were self-contained
institutions. Once a contract worker entered
the closed compound he lost all access to the
surrounding town for the duration of his
contract. Food was sold in the compound
stores and alcohol was prohibited. Men moved
between the mine and the compound through
enclosed subways. Large compounds were
covered with fine mesh wire to prevent parcel
parcels of stolen diamonds being thrown over
the fence. This completed the total isolation
of workers in a world of their own.

The compound delivered a work force that was
cheaper more efficient more disciplined and
easier to maintain through economies of scale.

HEKSENHAUSEN HEKSENHAUSEN HEKSENHAUSEN HEKSEN
KINDERGARTEN KINDERGARTEN KINDERGARTEN KINDER

That's all that I remember of Walvis Bay.
My mother remembered the smell of fish from
the pilchard canning enterprise.
My sister was nostalgic and went back to visit.

It is probably time to return to the story.
Short story that is the reason for writing this
not-so-short story on this stretch of rice
paper.

It starts with the resignation of these
architects in Walvis Bay. The job on which
they were working goes to the firm of Frank
Dixon and Associates who are based in Windhoek.
They need extra staff to open an office in
Walvis. Frank Dixon invites my father to
run this office. My parents get married
and move to Walvis Bay. My mother sends her
a large square trunk by sea to Walvis that
contains household items and clothes. My parent
parents use the trunk as furniture until they
can afford to buy furniture. Somehow the trunk
is never given away and ends up in my
studio in Belgium. On one side there is a shipping
label with the date and Walvis Bay
as the destination.

My mother's brother who is also an architect
returns from London to join the office and a
colleague from Durban joins them to complete
the team. The three young architects start
work on the big new project. Two years later the
Uvambo Compound is open for business.
I am born the same year.

again I have forgotten about the carbon paper

ah but what an unpredictable disaster

I just discovered the top part of this huge
ecstatic roll of paper is sitting heavily on
my table and there is no mechanism to
roll it up.

It's just too heavy so I have to make some
decisions what to do about it and its a
distraction from my efforts to keep
the reader's attention on this page.
Yes that's the main thing.
I have read this in all books.
A good writer has to keep the reader interested
in what he/she reads.

Ah what a horrible thing.
My computer paper just broke to pieces.
It still holds but there is a horrible gap
in it. I hope it will hold because it would be
a pity for this novel to end right here.

The South African government insisted that if
black labour troops went to France then they
would have to be housed in closed compounds. It
would simply mean transplanting an
exceptionally well-refined system of control
from the mining to the military context.

Of all the Allied labour contingents in France
in World War I the South African Native Labour
Contingent was the only one to be housed in
closed compounds. Only German prisoners of war
were likewise confined. The camps occupied by
the SANLC and the German POWs were identical
in every way.

DISCIPLINE IS THE ULTIMATE HAPPINESS

The members of the SANLC were to be confined
to an area away from other populations and
surrounded by a barbed-wire or corrugated
iron-fence or a wall which had to be at least
six feet tall with a wire netting or barbed-
wire along the top to prevent the natives
climbing over.

Care was to be taken to prevent unauthorised
persons from entering the camp or conversing with
Natives and especially to prevent all
familiarity between Europeans and Natives as
this is subversive to discipline and care
calculated to impair their efficiency as
working units.

it's slavery they want to make us prisoners

COMPOUNDED COMPOUNDED COMPOUNDED COMPOUNDED
made worse intensified to make worse

This is a short story on a long stretch of paper.
It starts like this:

I was born in Namibia
well that's not strictly true
I was born in South West Africa



Lijst van werken/List of works

- p. 1
Letter to Plaatje, 2017
Video, stills
- pp. 4–7, 106–107
To St Catherine's Point, 2017
Video, stills
- pp. 18–19, 24–28; left column, 30, 74, 82–83
Boardgame, 2017
Stop-frame animation, stills
- pp. 28; right column–29
Madi's Memorial, 2017
Stop-frame animation, stills
- pp. 68–73, endpiece
The Legend is Out There, 2017
Video, stills
- pp. 99–101
Wa van die waters, 2017
Stop-frame animation, stills
- pp. 102–105
Compounded, 2017
Short story installation, rice paper scroll, Voss typewriter, shipping trunk. Cited in story: Jonas Mekas. Requiem for a Manual Typewriter, 2000. Casey C. Kelso. In the Twilight (Zone) of Apartheid: Walvis Bay, 1992

Foto credits/photo credits

Steven Decroos: pp. 20–23, 84–89
Hilde Van Gelder: pp. 38–63

Auteurs

Mieke Mels is curator, schrijver en redacteur. Als redacteur werkte ze onder andere voor De Witte Raaf en S.M.A.K., als schrijver leverde ze teksten af voor onder meer Vrijstaat O. en Z33. Ze werkte als gastcurator mee aan tentoonstellingen voor Manifesta 9, het Frans Masereel Centrum en Witte Zaal. Vandaag werkt ze als curator en wetenschappelijk medewerkster voor Mu.ZEE.

Petra Van Brabandt is filosoof; ze geeft esthetiek, semiotiek, kunsttheorie and cultuurkritiek aan de St Lucas School of Arts, Antwerpen. Ze is lid van de onderzoeksgroep Art&Narrativity. Haar onderzoek concentreert zich op de socio-politieke dimensies van kunst. Ze schrijft en geeft lezingen over kunst en feminisme, pornografie, postkolonialisme, en luiheid. Haar huidige onderzoek betreft 'esthetiek van water' in kunst en queer pornografie.

Hilde Van Gelder is hoogleraar Kunstwetenschappen aan de KU Leuven en co-directeur van het Lieven Gevaert Research Centre for Photography, Art and Visual Culture. Ze is redacteur van de Lieven Gevaert Series en van het e-journal Image[&]Narrative. Hilde werkt regelmatig als gastcurator. Haar onderzoek concentreert zich op de bijdrage van het fotografisch en bewegend beeld als hedendaagse kunst aan maatschappelijke verandering, in het bijzonder met betrekking tot de herlegitimatie van fundamentele rechten.

Authors

Mieke Mels is curator, writer and editor. She has worked as editor for De Witte Raaf and S.M.A.K. and has written texts for Vrijstaat O. and Z33, amongst others. Mieke was guest curator of Manifesta 9, and has curated for the Frans Masereel Centre and the Witte Zaal. Presently she works as scientific advisor and curator for Mu.ZEE, Ostend, Belgium.

Petra Van Brabandt is a philosopher; she teaches aesthetics, semiotics, art theory, and cultural criticism at St Lucas School of Arts, Antwerp, Belgium. She is member of the research group Art&Narrativity. Her research focuses on sociopolitical dimensions of art. She writes and lectures about art and feminism, pornography, postcolonialism, and laziness. Her current research concerns wet aesthetics in art and queer pornography.

Hilde Van Gelder is professor of modern and contemporary art history at the KU Leuven and co-director of the Lieven Gevaert Research Centre for Photography, Art and Visual Culture. She is editor of the Lieven Gevaert Series and of the e-journal Image[&]Narrative. Hilde is a regular guest curator of exhibitions. Her research focuses how photographic and moving images within contemporary visual art can function both as a driving force for societal change and for re-legitimating or re-imagining fundamental rights.

Colofon/Colophon

Deze publicatie is verschenen naar aanleiding van de tentoonstelling *Wendy Morris. This, of course, is a work of the imagination* in Mu.ZEE, Oostende, van 8 september 2017 tot 7 januari 2018./ This publication was issued on the occasion of the exhibition *Wendy Morris. This, of course, is a work of the imagination* in Mu.ZEE, Ostend, from 8 September 2017 until 7 January 2018.

Publicatie/Publication

Redactie/Editing
Wendy Morris

Realisatie/Realisation
Dagmar Dirx, Mieke Mels, Wendy Morris

Auteurs/Authors
Mieke Mels, Petra Van Brabant, Hilde Van Gelder

Tekstredactie/Copy editing
Tammy Lynn Castelein, Dagmar Dirx, Wendy Morris,
Helen Simpson

Vertaling/Translation
Wendy Morris, Helen Simpson

Vormgeving/Graphic design
Kim Beirnaert

Druk/Print
Die Keure

Deze publicatie is een uitgave van/This publication is issued by

Mu.ZEE

Romestraat 11
8400 Oostende
Belgium
T +32 59 50 81 18
www.muze.be
info@muze.be

Collecties van de Provincie West-Vlaanderen en de stad Oostende met als ambassadeurs het Permekemuseum in Jabbeke en het Ensorhuis in Oostende./Collections belonging to the Province of West Flanders and the City of Ostend with the Permekemuseum in Jabbeke and the Ensor House in Ostend as satellite museums

© de auteurs/the authors

De uitgever heeft ernaar gestreefd om de rechten van de illustraties volgens wettelijke bepalingen te regelen./ The publisher has made every reasonable attempt to identify authors and owners of copyright. Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden veele- voudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of welke andere wijze dan ook, zonder voorafgaande toestem- ming van de uitgever./ All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electro- nical or mechanical, including photocopying, recording, or any other information storage or retrieval system, without permission in writing of the publisher.

ISBN 9789074694278
D/2017/248/2

Tentoonstelling/Exhibition

Curator
Dagmar Dirx, Mieke Mels
Productie/Production
Barbara de Jong, Johan Van Roose
Technische realisatie/Technical realisation
Eddy Billiau, Luc Hessens, Ronny Malesys, Lorenzo Tjaeckx

Mu.ZEE

Directeur/Director
Phillip Van den Bossche
Zakelijk onderdirecteur/Financial manager
Isabel Van Dael
Wetenschappelijk onderzoek/Research
Dagmar Dirx, Adriaan Gonnissen, Mieke Mels, Ilse Roosens
Behoud en beheer/Conservation and restoration
Barbara de Jong, Huguette Devriendt, Johan Van Roose
Publiekswerking/Educational activities
Nina De Bruyne, Inne Gheeraert, Elise Vanhoecke
Pers en communicatie/Press and communications
Inge Busschaert, Colette Castermans
Bibliotheek/Library
Caroline Claeys, Els Milh
Administratie/Administration
Gerda Balcaen, Bram Bekemans, Nancy Blicck,
Eline De Cloedt, Lizy Delheye
Onthaal en surveillantie/Reception and surveillance
Freek Allaert, Hilde Brandt, Tiny Callewaert, Patricia De
Jaeger, Gilberte De Ras, Jelmer Delbecque, Francky Delahaye,
Franky De Smaele, Philip Dewulf, Francis Geernaert, Claudia
Jacques, Katrien Jonckheere, Tessa Mauro, Ahmad Osman
Mohamad, Kim Plasman, David Steenberghe, Anne-Marie
Thibaut, Thimoty Vanberg, Patrick Vereecke
Technische assistentie/Technical assistance
Eddy Billiau, Luc Hessens, Ronny Malesys, Lorenzo Tjaeckx
Onderhoud en schoonmaak/Maintenance and cleaning
Shahida Bi Aziz, Karin Inghelbrecht, Christiaan Laforce,
Chantal Vankerckhoven, Eddy Velle

Mu.ZEE geniet de steun van/Mu.ZEE is supported by



De films uit de tentoonstelling *Wendy Morris. This, of course, is a work of the imagination* kwamen tot stand dankzij de onder- steuning van/The films in the exhibition *Wendy Morris. This, of course, is a work of the imagination* were realised with the support of:



