

**Die karnavaleske as sosiale kommentaar: 'n ondersoek na
geselekteerde werke van Steven Cohen**

A. Snyman

**Verhandeling voorgelê ter voldoening aan die vereistes vir die Magister Artium
in Kunsgeskiedenis aan die Potchefstroomkampus van die Noordwes-
Universiteit**

Studieleier: L. Combrink

Potchefstroom

November 2012

The work of art is a scream of freedom
Suzie Gablik (1995:78)

INHOUDSOPGAWE

Die karnavaleske as sosiale kommentaar: 'n ondersoek na geselekteerde werke van Steven Cohen

Bedankings	i
<i>Abstract</i>	ii
Opsomming	iii
Figuuropgraaf	iv

HOOFSTUK EEN

INLEIDING

1.1	Agtergrond	1
1.2	Die kunstenaar en die gekose werke	3
1.3	Teoretiese kontekstualisering: Cohen en die karnavaleske	6
1.3.1	Die ambivalente wêreld van die karnavaleske	6
1.3.2	Ambivalensie, maskerade en die groteske: <i>drag</i> as tekenend van 'n gelade ruimte	8
1.4	Probleemstelling en navorsingsvrae	9
1.5	Sentrale teoretiese stelling	10
1.6	Metodologiese benadering en werkplan	11
1.6.1	Literatuurstudie	11
1.6.2	Hoofstukindeling	12

HOOFSTUK TWEE

DIE AMBIVALENTE RUIMTE VAN DIE PERFORMATIEWE

KARNAVALESKE

2.1	Inleiding	13
2.2	Die ambivalente wêreld van die karnavaleske	14
2.3	Die groteske	23
2.4	Ambivalente subjekposisies: Maskerade, fopdosserij en <i>camp</i> as performatiewe strategieë	27
2.4.1	Maskerade	27

2.4.2	Fopdosserie as eietydse gendergerigte maskerade	30
2.4.3	<i>Camp</i> as satiriese ondermynende benadering van rigiede genderbeskouinge	32
2.5	<i>Performance art</i>	34
2.5.1	Oorsprong en geskiedenis van <i>performance art</i>	35
2.5.2	<i>Performance</i> as chronotopies	37
2.6	<i>En résumé</i>	39

HOOFSTUK DRIE

STEVEN COHEN - OORSIG OOR OEUVRE EN TERSAAKLIKE TEMATIEK

3.1	Inleiding	40
3.2	<i>Performance</i> as sosiale kommentaar op weg na transformasie in 'n eietydse Suid-Afrikaanse konteks	41
3.3	Cohen se vroeër jare en die uitlewing van van sy ambivalente subjekposisie	44
3.4	Oorgang na <i>performance</i> en bydrae tot vorme van sosiale aktivisme	51
3.5	Die gebruik van ruimtes en alternatiewe subjekposisies as strategieë in Cohen se oeuvre: 'n bondige oorsig	55
3.6	Cohen se inslag en bydrae tot kuns in 'n eietydse Suid-Afrikaanse konteks	72
3.7	Metode	74
3.7.1	Beskrywende lees van kunswerke	75
3.7.2	Bespreking en interpretasie van bestaande tyd-ruimtelike konstruksie	75
3.7.3	Cohen as agent van verandering	75
3.7.4	Transformerende potensiaal van plekke na chronotoop	75

HOOFSTUK VIER

LEES VAN KUNSWERKE

4.1	Inleiding	76
4.2	Beskrywende lees van <i>Ugly girl at the rugby</i> (1998)	76
4.2.1	Die normatiewe kodering van die Pretoriase rugbyomgewing	78
4.2.1.1	Pretoria: <i>prehistoria</i> –plek van patriargie	78
4.2.1.2	Loftus Versfeld en die Pretoriase rugbyomgewing	80

4.2.1.3	Rugby as sosiale uitdrukking van wit heteronormatiewe Suid-Afrikaanse manlikheid	82
4.2.1.4	Die rugbyspel as ambivalente vergestaltung van die karnavaleske	84
4.2.2	Voorkoms van die “lelike meisie” in die problematisering van binêre genderkategorieë	88
4.2.3	Die karnavalisering van die rugbyomgewing	93
4.2.4	<i>Ugly girl</i> as sosiale kommentaar: die karnavaleske as instrument	96
4.3	<i>Chandelier</i> (2002): ‘n dans oor die stad van kontraste	99
4.3.1	Beskrywende lees van <i>Chandelier</i> (2002)	99
4.3.2	‘n Historiese konteks van Johannesburg	101
4.3.2.1	Newtown	105
4.3.2.2	Plakkerskampe: ‘n tydelike ewigheid	107
4.3.3	<i>Princess Menorah</i> : haar dans deur Johannesburg	110
4.3.3.1	Die ambivalente genderidentifikasie van <i>Princess Menorah</i>	112
4.3.3.2	Vanaf wit koningin na onderdanige hofnar	116
4.3.3.3	Cohen se Joodsheid as kenmerkend ambivalent en karnavaleske	119
4.4	Gevolgtrekking	122

HOOFSTUK VYF

SLOTBESKOUINGE

5.1	Inleiding	123
5.2	Gevolgtrekkings en bevindinge met betrekking tot die karnavaleske en die ontwrigting van onderdrukkende sosiale strukture	124
5.3	Gevolgtrekkings met betrekking tot Steven Cohen se oeuvre, <i>performance art</i> en oordrewe gebruik van <i>drag</i> -kostumering.	125
5.4	Gevolgtrekkings met betrekking tot die transformasie van ruimtes en identiteitsbeskouinge in die gekose kunswerke	127
5.5	Voorstelle vir verdere navorsing	130

	Bibliografie	131
--	---------------------	-----

Bedankings

Ek bedank graag die volgende persone wat op direkte en indirekte wyse tot hierdie studie bygedra het:

- Eerstens aan my studieleier, Louise marié Combrink, vir haar entoesiasme, uitstekende idees, die bekwame wyse waarop sy die studie begelei het, en in besonder vir haar oneindige geduld.
- Dankie aan die bekwame en hulpvaardige personeel van die Ferdinand Postma-biblioteek by die NWU.
- Dr. Johan Steenkamp vir sy wenke, nuttige insigte, tyd en lees van die verhandeling.
- Anneke Steenkamp vir haar aanmoediging, raad en hulp met die vertalings.
- Ek betuig ook graag my dank aan die personeel van *Showtime Media* en in besonder vir Lee-Ann Bothma en Maryke Myburgh vir hulle ondersteuning en begrip.
- Vriende en familie vir waardevolle advies, aanmoediging en geduld met my afwesigheid.
- Anzaan Dippenaar, Zahné Schutte en Wynand Kies vir hulle belangstellig en aanmoediging.
- My pa-gesin, Jurie en Audrey Snyman vir hulle ondersteuning.
- My ma, Elsabe Snyman, vir meer as wat ek hier kan sê.
- Marcel Groenewald vir sy liefde, geduld en vertroue in my vermoëns om dié studie te voltooi.

Finansiële ondersteuning in die vorm van 'n akademiese studiebeurs vanaf die Noordwes-Universiteit word met dank erken.

The carnivalesque as critique of the social landscape: an investigation of selected works by Steven Cohen.

Key words:

Activism; alternative subject position; chronotope; layered/charged spaces; drag; Judith Butler; carnivalesque; masquerade; grotesque; Mikhail Bakhtin; performance art/living art; Steven Cohen.

Abstract

This dissertation presents an investigation into two so-called *live art* works – *Ugly girl at the rugby* (1998) and *Chandelier* (2001-2002) – by the contemporary South African artist Steven Cohen (1962-). These works are explored with reference to the manner in which Cohen (as self-declared queer Jewish freak) uses performance art as a form of activism in order to expose practices of marginalisation and suppression (oppression) of non-normative or so-called deviant subject positions in terms of gender, race and ethnicity. The analysis of artworks is guided by the discourse of the carnivalesque and performative conceptualisations of gender with particular emphasis on Cohen's use of drag as contemporary form of masquerade in order to propose an alternative subject position. The argument is as follows: that Cohen, by setting up an extreme alternative to normative identity constructs, manages to destabilise existing hierarchies that are structured according to binaries as these exist in spaces (such as a rugby stadium and a squatter camp) in the South African context. This destabilising of binary hierarchies gives rise to the argument that the symbolically encoded nature of spaces known for associations of suppression, exclusion and marginalisation are wrought open so that alternative meanings can come into being by activating these spaces as multifaceted and chronotopic constructs. The conclusion is that Cohen contributes profoundly towards the destabilisation of identities and in this way also helps to propose invigorating and fresh views of gender, race and ethnicity in a contemporary South African situation.

Die karnavaleske as sosiale kommentaar: 'n ondersoek na geselekteerde werke van Steven Cohen.

Sleutelwoorde:

Aktivisme; alternatiewe subjekposisie; chronotoop, gelaagde/gelade ruimtes; fopdosserie; Judith Butler; karnavaleske; maskerade; groteske; Mikhail Bakhtin; *performance art/living art*; Steven Cohen.

Opsomming

Hierdie verhandeling bied 'n ondersoek na twee sogenaamde *live art* werke - *Ugly girl at the rugby* (1998) en *Chandelier* (2001-2002) – deur die kontemporêre Suid-Afrikaanse kunstenaar Steven Cohen (geb. 1962). Hierdie werke word ondersoek met betrekking tot die wyse waarop Cohen (as selfverklaarde *queer* Joodse frats) *performance art* as vorm van aktivisme gebruik om praktyke van marginalisering en onderdrukking van nie-normatiewe of sogenaamde afwykende subjekposisies in terme van gender, ras en etnisiteit bloot te lê. Die ontleding van die kunswerke word gerig deur die diskoers van die karnavaleske en performatiewe genderbeskouinge met spesifieke fokus op Cohen se gebruik van fopdosserie as eietydse vorm van maskerade in die daarstelling van 'n alternatiewe subjekposisie. Die argument word aan die hand gedoen dat Cohen in sy daarstelling van 'n ekstreme alternatief tot normatiewe identiteitskonstrukte, bestaande binêr-hiërargies gestruktureerde ruimtes (soos 'n rugbystadion en 'n plakkerskamp) binne 'n Suid-Afrikaanse konteks ontwig. Cohen se ontwigting van binêre hiërargieë lei tot die argument dat ruimtes wat simbolies gekodeer word deur assosiasies van onderdrukking, uitsluiting en marginalisering oopgemaak word vir alternatiewe betekenis deur die aktivering daarvan as meersinnige, chronotopiese konstrunkte. Die gevolgtrekking word gemaak dat Cohen wesenlik bydra tot identiteitsontwigting en sodoende ook meewerk aan vernuwende beskouings van gender, ras en etnisiteit binne 'n eietydse Suid-Afrika.

FIGUUROPGRAAF

- Nota 1:** Name van kunswerke en afbeeldings soos vanaf die bronne verkry word in Engels aangegee.
- Nota 2:** “*Princess Menorah*” word ook in Engels geskryf omdat dit die karakter van ‘n eienaam het.
- Nota 3:** Alle foto’s van Cohen se *performance*-werke is geneem deur John Hodgkiss.
- Nota 4:** Die *performance* werke *Ugly girl at the rugby* (1998) en *Chandelier* (2002) is op ‘n DVD agter aan die verandering geheg en word nie in die figuuropgraaf gelys nie.
- Nota 5:** Spesifieke datums van die *performance*-werke is onbekend.
- Nota 6:** *Performance art* word as *live art*, aksies, intervensies of *fluxus performance* getipeer. In hierdie verhandeling maak ek egter gebruik van *performance*-werke of *live art*.

KUNSWERKE

FIGUUR 1

COHEN, S. *The artist as Miss Margate* (1968). Kleurfoto van Cohen as Mej. Margate (Cohen, 2000).

FIGUUR 2

RAY, M. *Portrait of Rose Sélavey* (1921). Swart en wit foto van Marcel Duchamp in die vorm van sy alterego Rose Sélavey. Centre Georges Pompidou, Parys (Martin, 1981).

FIGUUR 3

COHEN, S. *Untitled (Alice in Pretoria series)* (a) (1988). Handgekleurde syskerm op doek. 104.5 x 122 cm (Stevenson, 2010).

FIGUUR 4

COHEN, S. *Untitled (Alice in Pretoria series)* (b) (1988). Handgekleurde syskermdruk op doek, 211 x 197 cm (Stevenson, 2010).

FIGUUR 5

COHEN, S. *Icons of the place I live* (1992-1994). Hangekleurde syskermdruk op doek. 165 x 330.5 cm (Stevenson, 2010).

FIGUUR 6

COHEN, S. *Bitter suite* (1993) Syskerm op doek/installasie werk. Permanente versameling: Johannesburgse Kunsgalery (Cohen, 2000).

FIGUUR 7

COHEN, S. *Rough play with boys and girls who kick arse* (1993). Handgekleurde syskermdruk op doek. 159 x 269.5 cm (Stevenson, 2010).

FIGUUR 8

COHEN, S. *The Art of kissing* (1997). *Performance* waar Cohen voor die hooggeregshof in Johannesburg op 'n voetstuk staan en sy lewensmaat Elu soen (Cohen, 2000).

FIGUUR 9

COHEN, S. *Ugly girl at the rugby* (1998) (a). *Performance* waar Cohen by Lofstusversveld 'n kaartjie vir 'n rugbywedstryd tussen Suid-Afrika en Wallis wil koop (Van Marle, 2006:22).

FIGUUR 10

COHEN, S. 1998. *Jew* (1998). *Performance* waar Cohen ongewone prostetiese kleding en toebehore gebruik in die versinnebeelding van sy Joodsheid (Van Marle, 2006:24).

FIGUUR 11

COHEN, S. *Patriotic drag* (1998). *Performance* waar Cohen in 'n *drag*-uitrusting 'n optog by Fort Klapperkop bywoon en uitgeskop word deur Neo-Nazi-aanhangers (Williamson, 2000:11).

FIGUUR 12

COHEN, S. *Living art, my life* (1998) (a). Gemengde media-installasie (Williamson, 2000:12).

FIGUUR 13

COHEN, S. *Living art, my life* (1998) (b). Gemengde media-installasie (Cohen, 2000).

FIGUUR 14

COHEN, S. *Crawling, flying, voting* (1999) *Performance* waar Cohen in 'n *drag*-uitrusting hande-viervoet by die sypaadjie afkruip om in die algemene verkiesing te stem (Perryer, 2012).

FIGUUR 15

COHEN, S. 2000. *Limping into the African Renaissance* (2000). *Performance* waar Cohen met 'n prostetiese been en ander vreemde toebehore 'n akrobatiese uitvoering doen (Cohen, 2000).

FIGUUR 16

COHEN, S. *Chandelier* (2001-2002) (a). *Performance* waar Cohen in die vorm van sy alter-ego *Princess Menorah* 'n plakkerskamp in Newtown Johannesburg binnedring (Cohen, 2004).

FIGUUR 17

COHEN, S. *Cleaning time in Vienna* (2007). *Performance* waar Cohen die strate van die Judenplatz met 'n reuse-tandeborsel vee (Rossen, 2010).

FIGUUR 18

COHEN, S. *Golgotha* (2008). *Performance* waar Cohen in hoëhakskoene wat uit kopbene gemaak is by die strate van New York afstap (Blignaut, 2011).

FIGUUR 20

COHEN, S. *Ugly girl at the rugby* (1998) (b). Kleurfoto uit video-dokumentasie waar Cohen gekonfronteer word deur een van die rugbyondersteuners (Cohen, 1998).

FIGUUR 21

COHEN, S. *Ugly girl at the rugby* (1998) (c). Kleurfoto uit video-dokumentasie van *performance* waar 'n rugbyondersteuner sy hande om Cohen se middel plaas en agter hom aanstap (Cohen, 1999).

FIGUUR 22

COHEN, S. *Ugly girl at the rugby* (1998) (d). Kleurfoto uit video-dokumentasie van *performance* dokumentasie van Cohen as *Ugly girl* (Cohen, 1999).

FIGUUR 23

'n Uitsig oor Johannesburg met omringende krotbuurte (kyk Samuel, 2010).

FIGUUR 24

Foto van swart delwers in die mynnedersetting wat vandag bekend staan as Johannesburg (fotograaf onbekend) (Callinicos, [1980]2001:50).

FIGUUR 25

Foto van prospekteerders en myneienaars wat beheer uitoefen oor die swart werkers (fotograaf onbekend) (Callinicos, [1980]2001:54).

FIGUUR 26

COHEN, S. *Chandelier* (2002) (b). Kleurfoto uit video-dokumentasie van *performance* waar die Rooimiere besig is om die plakkerskamp af te breek (Cohen, 2012).

FIGUUR 27

COHEN, S. ***Chandelier*** (2002) (c). Kleurfoto uit video-dokumentasie van *Chandelier* in die gedaante van *Princess Menorah* (Cohen, 2012).

FIGUUR 28

COHEN, S. ***Chandelier*** (2002) (d). Kleurfoto uit video-dokumentasie van Cohen/*Princess Menorah* (Cohen, 2012).

FIGUUR 29

COHEN, S. ***Chandelier*** (2002) (e). Kleurfoto uit video-dokumentasie waar Cohen 'n skootdans gegee word deur een van die plakkers (Cohen, 2012).

FIGUUR 30

COHEN, S. ***Chandelier*** (2002). Kleurfoto uit video-dokumentasie van Cohen met die Roomiere in die agtergrond (Cohen, 2012).

HOOFSTUK EEN

INLEIDING

1.1 Agtergrond

Steven Cohen (1962-) word allerweë beskou as 'n fassinerende, komplekse en kleurvolle karakter binne die kontemporêre Suid-Afrikaanse kunsarena. Alhoewel hy as 'n *performance*-kunstenaar¹ getipeer word, verkies hy die term *living art*² om sy werke te beskryf (Cohen, 2000). Diegene wat sy *living art*-werke wel in lewende lywe te siene kry, beskryf hom dikwels as 'n provokateur, uitlokkend, 'n onrusstoker en waaghalsig (Cohen, 1999). Dié reaksie is heel waarskynlik toe te skryf aan sy uitlokkende fopdosser-voorkoms en die besonder ongewone aard van sy uitvoerings (wat dikwels die tentoonstelling van sy geslagsdele en oordadige grimering insluit).

In die verhandeling sal die navorser ondersoek instel na die gedagte dat Cohen sy liggaam op uitspattige wyse inspan, nie met die doel om eerstens bloot te skok nie, maar eerder om 'n eiesoortige benadering te volg tot aktivistiese bewusmaking. Dié benadering is spesifiek daarop gerig om die problematiek van gemarginaliseerde identiteite en meegaande ongeregthede binne hierdie die Suid-Afrikaanse samelewing aan te spreek. Hy bereik hierdie oogmerk deur die fisiese vergestaltung van sy eie posisie as 'n *queer Jewish freak* (dis hoe hy homself tipeer – kyk De Waal & Sassen, 2003). Op die eerste oogopslag word Cohen se eksplisiete ontbloting van sy liggaam as belaglik, konfronterend, aggressief en heeltetal verspot beskou. Verder is die reaksie wat sy werke ontlok dikwels 'n gevoel van verwarring, ongemak en afkeur. Die motivering vir sy skynbaar onsmaaklike en ongewone vertonerigheid is waarskynlik nie met die eerste waarneming duidelik nie. Hierdie belaglikheid en oordreuenheid, sowel as die reaksies daarop, kan egter in 'n ander lig beskou word, naamlik as deel van 'n ingesteldheid van sosiale kommentaar wat die aandag wil vestig op sosiale ongeregthede en marginalisering, veral in terme van gender, ras en etnisiteit.

¹ *Performance art* word onder die breër term konseptuele kuns gekategoriseer (Osborne, 2002:19). Dit dui op 'n verskeidenheid aktiwiteite soos konseptuele werke (*acts*) sowel as fisiese manifestasies wat in privaat- of openbare ruimtes plaasvind (*occurrences of happenings*) (kyk ook Stiles & Saltz, 1996:680).

² *Living art* of *live art* as term is vir die eerste keer gebruik in die Amerikaanse kunshistorikus Roselee Goldberg se publikasie *Performance: Live art 1909 to the present* (1979) en verwys na lewendige *performance art* deur en in die visuele kunste (*in* Williamson, 2009).

Die belaglikheid van Cohen se kostumering (en kuns) kan myns insiens eerder verstaan word as *performance*-werke wat as sosiaal-transformerende handeling ingespan word. Cohen gebruik *performance* of dan *live art* as 'n metafoor vir 'n vreemd-surrealistiese reistog wat buite die normatiewe tydruimtelike persepsies van byvoorbeeld geslag en etnisiteit bestaan, spesifiek as 'n potensiële middel vir die onderhandeling van marginalisering en uiteindelik oor vir sosiale genesing (kyk ook Gers, 2012:48). *Performance art* as vorm van sosiale kommentaar word dikwels uitgevoer in openbare ruimtes (soos Cohen ook inderdaad doen) en poog om ongeregthede en problematiese beskouinge rondom gender, ras, klas en etnisiteit te ontmasker (Miles, 2006:61; Warr & Jones, 2006:20). Wanneer daar na Cohen se oeuvre gekyk word, blyk dit dat hy optree binne baie spesifieke ruimtes wat gekenmerk word aan spesifieke gebruike, rituele of ander aspekte wat die bewussyn van die ruimtes as 'gelade' op die voorgrond dryf. Dit blyk verder elke voorkoms wat hy aanneem besonder betekenisdraend is in verhouding tot die gekose ruimtes en tydsgleuwe sodat sy voorkoms (kostumering, grimering en gebare) betekenisvol inspeel op assosiasies van die gekose ruimte. Sy gebruik van spesifieke openbare ruimtes en uitrustings wil daarom impliseer dat hy doelbewus spesifieke sosiale of politiese problematiek binne gekose ruimtes wil aanspreek, en dat hy sy liggaam op spesifieke wyses inspan om rigiede idees, veral wat identiteitsposisies betref, te ondersoek en te bevraagteken. In hierdie lig word Cohen se werke deur die kunsjoernalis Adrienne Sichel (in Cohen, 1998) soos volg beskryf: "Steven Cohen's bodyscape is not a freak show, but rather a valid socio-political artistic expression." Hierdie stelling is rigtinggewend vir die huidige studie oor Cohen en sy werk.

In die verhandeling word spesifiek gefokus op die werke *Ugly girl at the rugby* (1998) en *Chandelier* (2001-2002)³. In dié werke daag Cohen idees van sogenaamde normatiewiteit ten opsigte van ras, gender⁴ en etnisiteit uit deur gebruik te maak van ekstreme fopdosserij oftewel *drag*⁵ uitrustings as vorm van eietydse maskerade –

³ In die geraadpleegde bronne soos MacKenney (2004:94); Cohen (2004:1) en Genève (2012) oor dié kunswerk gee die outeurs die datum as aan 2001-2002 om aan te dui op die tyd van voorbereiding tot en met die uitvoer van die werk in die plakkerskamp in 2002. Voorts sal daar slegs na 2002 verwys word as die datum van uitvoering.

⁴ Gender word in Afrikaans vertaal as geslag of geslagtelikheid – dié terme dui slegs op manlikheid of vroulikheid (Du Plessis, 2005:1013). Binne die konteks van hierdie verhandeling sal die Engelse woord *gender* gebruik word wat nie slegs na manlike en vroulike geslag verwys nie maar wat ook alle sogenaamde hibriede geslagsrolle en vorme van seksualiteit omvat (wat byvoorbeeld genderoorkruisende vermengings mag insluit soos in die geval van fopdosserij).

⁵ Fopdosser, fopdosserij en *drag* word as wisselvorme in hierdie verhandeling gebruik.

spesifiek soos wat hierdie konstruksies binne 'n Suid-Afrikaanse konteks dikwels op gewelddadige wyse manifesteer. Die fokus van die studie val spesifiek op Cohen se bewusmaking van praktyke waardeur sogenaamde afwykende of nie-normatiewe gender, ras en etniese subjekposisies binne 'n Suid-Afrikaanse konteks gemarginaliseer en onderdruk word. Twee sentrale aspekte kenmerk die aard van Cohen se werke: andersyds skep hy 'n alternatiewe **subjekposisie** wat tydelik buite die grense van normatiwiteit (of as binêre teenoorstaande daarvan) funksioneer, en verder dring hy in tot openbare simbolies-kodeerde **ruimtes**⁶ met die oog daarop om die ruimte se binêre strukturering te ondermyn. Op grond hiervan voer ek aan dat Cohen aansluiting vind by Bakhtin ([1965]1984) se konseptualisering van die karnavaleske wat soortgelyk sy beslag vind in die gedaante van tydelik-ontwrigte en ambivalente subjekposisies en ruimtes. Histories gesproke is subjekposisies tydelik onderhandel tydens 'n karnaval waar 'n koning byvoorbeeld tydelik onttroon word, en so 'n karnaval vind ook dan plaas binne 'n gegewe ruimtelike konteks. Op sy beurt gebruik Cohen hierdie strategie: hy vestig die aandag op sy gelaagde subjekposise as *queer* Joodse frats deur homself tydelik, en binne 'n gekose ruimte, op vertonerige wyse bloot te stel. Tydens sy *performances* plaas hy dikwels die klem op sy andersheid – onder andere sy Joodsheid (hiervoor word bekende simbole soos die Dawidster byvoorbeeld gebruik) – en uiteraard ook sy genderuitlewing as fopdosser-kunstenaar. Hy doen dit spesifiek binne simboliese-gelade ruimtes soos rugbystadions en vele meer, om – so argumenteer hierdie studie – sodoende die stelling te maak dat daar in wese veel meer ambivalensie ten opsigte van gender en etnisiteit teenwoordig is in Suid-Afrika se oënskynlik rigiede samelewing.

1.2 Die kunstenaar en die gekose kunswerke

Cohen is as die fokus vir hierdie verhandeling gekies vanweë sy fassinerende vermoë om samelewingskwessies op die spits te dryf in 'n eietydse Suid-Afrikaanse (en tans ook meestal Europese) omgewing. Sy gebruik van simbolies-gekodeerde ruimtes waarbinne hy alternatiewe subjekposisies daarstel val op. Hierdeur slaag hy, aldus die huidige studie, om bestaande beskouinge van normatiwiteit te ontwrig

⁶ Ruimtes word gebruik om semiotiese of sosiale tyd-ruimtelikheid te beskryf en verder ook om na omgewings of plekke te verwys.

spesifiek binne gekose openbare ruimtes. Die ruimtes waarbinne die werke uitgevoer word, word wel ook allegories vir die samelewing as sulks, en die kunstenaar se vloeibare en gelaagde subjekposisie word opsigself 'n uitlewing en bevraagtekening van rigiede aannames jeens gender en etnisiteit. Cohen maak tipies gebruik van sy liggaam as primêre medium – hy “skilder en beeldhou” met die liggaam deur dit op fisiese en psigiese vlak te beskilder, vorm, poleer en te manipuleer. Meer spesifiek maak hy gebruik van ekstreme vorme van fopdosserij of dan *drag* tesame met besonder onkonvensionele optredes wat as skokstrategieë nogal reaksie by die publiek uit lok. Verder gebruik hy sy persoonlike en subjektiewe self as toonbeeld van gender- en etniese problematiek. Sy werke is daarom ook 'n tipe protesaksie waardeur hy die skynbaar rigiede beskouings van hierdie identiteitsaspekte ontwig. Die aktivisme van sy benadering is hierin geleë, dat hy deur ontwrigting aanleiding gee tot bewusmaking en uiteindelik tot die moontlikheid van sosiale transformasie waar alle subjekposisies gelykgestel word.

Die keuse van kunswerke vir bespreking in hierdie studie val spesifiek op *Ugly girl at the rugby* (1998) en *Chandelier* (2002) omdat hy in dié werke Suid-Afrikaanse ruimtes binnedring wat op besondere wyse aanduidend is van die onderliggende problematiek ten opsigte van die marginalisering, uitsluiting en onderdrukking van sogenaamde nie-normatiewe identiteite in terme van gender, ras en etnisiteit.

In *Ugly girl at the rugby* (1998) verskyn Cohen in 'n ekstreme, uitdagende *drag*-uitrusting en gaan staan in 'n ry om 'n kaartjie te koop vir 'n rugbytoets tussen Suid-Afrika en Wallis op Loftus Versfeld. In dié werk stel hy homself voor as 'n lelike (*ugly*) meisie (*girl*) – hy dra vroueklere maar weens die teenwoordigheid van sy ontblote penis toon hy ook dat hy 'n (biologiese) man is. Sy optrede is hoogs onvanpas binne hierdie ruimte as gevolg van die vreemde samevoeging van simboliese assosiasies in sy voorkoms (soos vrouehakskoene en sy ontblote manlike geslag) binne die rugbyomgewing wat streng gekodeer is met assosiasies van hegemoniese heteronormatiewe. Cohen versteur hierdeur sogenaamde rigiede binêre genderkonstrukte om die assosiasies van hegemoniese heteronormatiewe (waar Suid-Afrikaanse rugbystadions en veral die Pretoriaanse rugby-omgewing as wit, heteronormatief en manlik beskou word) wat met die ruimte geassosieer word, te problematiseer. Dié direkte konfronterende aard van Cohen se werke kan ook gesien word in die werk *Chandelier* (2002).

Chandelier (2002) is waarskynlik Cohen se bekendste en ook mees berugte werk (MacKenney, 2004:94). Dié werk is uitgevoer in 'n swart plakkerskamp in Newtown, Johannesburg, in die gedaante van sy vroulike *persona*⁷, *Princess Menorah*⁸. Cohen betree die plakkerskamp gegrimeer, in 'n kristal-“kandelaartutu” – wat opsigself 'n eggo is van die Joodse menorahkandelaar – en hoëhakskoene. Hy tree in wisselwerking met die oorwegend swart plakkers wat enersyds tydelik in die plakkersruimte ingedwing is vanweë armoede en uitsluiting, en daarna weer ontydig uit die plakkerskamp verwyder is (Cohen, 2004). In die agtergrond is swart munisipale werkers in rooi uniforms besig om die plakkerskamp af te breek (MacKenney, 2004:94). Cohen se ekstreme voorkoms roep assosiasies van dekadensie, rykdom en vertonerigheid op waardeur hy aansluit by die utopiese illusie van Johannesburg as stad van goud. Terselfdertyd ontbind hy dié tipiese en ook normatiewe kodering en verwagting van Johannesburg deur die aandag te vestig op die verrotting en verstoting wat deur die plakkerskamp verteenwoordig word. Deur verder die aandag op sy ongewone subjekposisie te vestig binne die plakkersruimte, belig hy hierdie ruimte as 'n tydelike gesuspendeerde blyplek - 'n ruimte van afwagting. Cohen se teenwoordigheid binne openbare ruimtes soos die plakkerskamp en die rugbystadion (*Ugly girl at the rugby*, 1998) kom verwarrend, konfronterend, vreemd en aggressief voor en lok uitermatige skokreaksies uit vanweë die ekstreme aard van sy *drag*-voorkoms en dikwels onvanpaste optrede.

Cohen se gebruik van oordrewe vorme van *drag* waarin hy as man eienskappe (klere en houding) aanneem wat 'n uitlokkende en selfs vulgêre vroulike eienskappe het (soos te veel grimering, skoene met belaglike hoë hakke en dies meer) kan daarom ook beskou word as 'n vorm van eietydse maskerade waardeur hy homself vermom en tydelik transformeer. Die samevoeging van ongewone elemente soos

⁷ Die Griekse woord *persona* word deur die psigoloog Carl Gustav Jung (1959:123) gebruik om te verwys na 'n individue se openbare self of 'n vorm van maskerade te beskryf. Jung veronderstel dat 'n persoon verskeie *personae* kan ontwikkel en dat dit gevorm word volgens sosiale verwagtinge vanuit die samelewing en die beeld wat geprojekteer word in hoe die individu deur die samelewing gesien word.

⁸ *Princess Menorah* is verteenwoordigend van Cohen se Joodsheid sowel as sy homoseksuele/“afwykende” oftewel *queer* genderidentiteit as ekstreem anders en alternatief binne sy *living art* werke (Du Plessis, 2006:30). Menorah verwys na Cohen as die lig – soos die lig wat deur die Joodse menorahkandelaar skyn – en het ook die metaforiese betekenis van 'n menorah skeermeslemmetjie wat in Cohen se werke deur sosiale grense sny (Du Plessis, 2006:30). Hy is in die gedaante van hierdie persona wanneer hy pertinent in sy werke aandag wil vestig op die geskiedenis van Joodse onderdrukking sowel as hul ekonomiese materiële sukses (MacKenney, 2004:91-92). Cohen se vroulike persona kan ook in verband gebring word met die vroulike persona van die dadaïes Marcel Duchamp (1887-1967), naamlik Rose Sélavey (kyk Jones, 1995:6).

manlike en vroulike eienskappe kan in die konteks van die karnavaleske ook as grotesk beskou word, omdat dit nie binne binêre kategorieë van manlik of vroulik gekategoriseer word nie en dus buite normatiewe begrensinge figureer.

Vervolgens word die teoretiese raamwerk wat hierdie studie onderlê kortliks geskets.

1.3 Teoretiese kontekstualisering: Cohen en die karnavaleske

Hier word die teoretiese konteks geskep ten opsigte van die karnavaleske as ambivalent en grotesk.

1.3.1 Die ambivalente wêreld van die karnavaleske

Mikhail Bakhtin (1885-1975) se konseptualisering van die karnavaleske verwys na 'n reeks praktyke en ruimtes waarin 'n dominante sisteem of hegemoniese orde binne 'n spesifieke tydsgleuf ontwig word. Cohen maak gebruik van soortgelyke strategieë wanneer hy sogenaamde rigiede en normatiewe binêre gender-, etniese-, en rassebeskouings binne 'n eietydse Suid-Afrika ontwig. Bakhtin beskou die karnavaleske as 'n wyse waarop sosiale normatiwiteit en ook betaamlikheid omvergewerp word, en waardeur 'n bevryding van onderdrukkende sosiale praktyke en verwagtinge bewerkstellig word (Aschkenasy, 2003:4). Vanuit sy historiese ondersoek in *Rabelais and his world*, veronderstel Bakhtin ([1965]1984:37) dat die karnavaleske spesifiek in tye ontstaan wanneer onderdrukkende gesag begin verkummel en wanneer alternatiewe beskouinge neig om die gesag van heersende sosiale instellings te ondermyn. Cohen se *living art*-werke sluit hierby aan deurdat hy homself in 'n eietydse Suid-Afrika bevind – 'n tyd wat volg op die omverwerping van die gesagstrukture van apartheid en wat daarom, volgens die Bakhtiniaanse konseptualisering, ryp is vir alternatiewe beskouings van identiteite, plekke en samelewingstrukture en veral vir alternatiewe subjekposisies. Dit word bewerkstellig onder andere deur die bespotting en omkering van bestaande kategorieë – in hierdie geval spesifiek ten opsigte van gender, ras en etnisiteit.

Die karnavaleske word verder gekenmerk aan ambivalensie wat spruit uit die samevoeging van teenstrydige elemente sowel as die onderhandeling, bespotting en omkering van heersende sosiale ordes deur die daarstelling van 'n alternatiewe

bestel (Bakhtin, [1965]1984:51). Die gedagte van karnavaleske ambivalensie word verder gekenmerk aan die transformasie en manipulering van voorkoms, sosiale statuur en gesag deur die skepping van 'n alternatiewe ruimte en 'n gepaardgaande alternatiewe subjekposisie (kyk ook Morris, 1994:194-195). Op 'n soortgelyke wyse word getoon hoe Cohen kodes van normatiewe beskouings van gender, ras en etnisiteit manipuleer in sy *living art* werke. Hierdeur poog hy om sy eie sowel as ander sosiaal-gemarginaliseerde posisies binne die bestaande werklikheid te bevraagteken en te onderhandel deur die daarstelling van 'n subjekposisie wat afwyk van aanvaarde konvensies en normatiewiteit. Hierdeur word geïmpliseer dat die karnavaleske 'n spel met *onsigbare* (normatiewe) en *plofbare* (nie-normatiewe) betekenaars is⁹. Dit sinspeel op die ontwrigting van dualismes waarin sogenaamde normatiewe en nie-normatiewe kodering van ruimtes en subjekposisies opgeneem word. Deur die gebruik van oordrewe en teenstrydige maskerade, word *plofbare* betekenaars geaktiveer wat verder aanleiding gee tot die ontmaskering van die *onsigbare* kodering wat ruimtes vervorm.

Die karnavaleske se kenmerkende ambivalensie – wat ook deur middel van *maskers* deur deelnemers aan karnavaleske optogte bereik word, *ontmasker* die gesag van konvensionele hegemonese sosiale ordes wat oënskynlik stewig en onveranderlik is (Aschkenasy, 2003:5). Deur die gebruik van maskerade waarin persone 'n dubbele of alternatiewe identiteit aanneem, word 'n parodiese ondermyning van gesag bewerkstellig. Onderdrukte, verwerpte en gemarginaliseerde word sodoende bevry van die onbuigsamheid van konvensionele beskouinge (Jamal, 2005:xiii). In die vorm van dié alternatiewe subjekposisie verkry persone – byvoorbeeld van 'n lae sosiale stand – 'n vorm van sosiale gesag deur die gebruik van maskerade. Sodoende mag hulle bestaande hiërargiese strukture omkeer en chaos teweegbring terwyl hulle vir 'n tydelike periode hul bespotlike gedrag ongestraf kan uitleef; dit is 'n soort radikale oorskryding van alle normatiewe grense (Karimova, 2010:38). Dit is van groot belang vir hierdie studie dat in die oorskryding van sosiale grense wat klasse, rasse en etniese groepe byvoorbeeld van mekaar skei, alle betrokke partye daarom ook tydelik gelykgestel word (Stam, 1989:95). Uiteindelik is die oogmerk van

⁹ Hierdie gebruik van die term *onsigbare betekenaars* kom ook voor in Dyer (1997) se boek *White* waar hy witheid as onsigbare betekenaar (*silent signifier*) tipeer om die problematiek aan te dui dat sekere subjekposisies skynbaar inherent as normatief geklassifiseer word – en dat ander, by implikasie, noodwendig alternatief of afwykend sou wees. Hierdie saak word verder onder oë geneem in Hoofstuk Drie waar die metodologie geskets word.

sodanige tydelike gelykstelling dat die meer langdurige implikasies van gelykstelling meer haalbaar voorkom.

In aansluiting hierby argumenteer Aschkenasy (2003:3) dat die karnavaleske 'n vorm van kulturele en sosiale onderhandeling tussen magsisteme en die gedomineerde sosiale strata tot gevolg het. Sodoende vind 'n soortgelyke omkering en transformasie van die gedomineerde sosiale strata na maghebbendes binne die alternatiewe werklikheid van die karnavaleske plaas – soos onder andere die historiese (Middeleeuse) gebruik tydens karnavaleske feesvieringe van die troning en onttroning van die koning (Bakhtin, [1965]1984:51). Ambivalensie word ook vergestalt in die omkering van genderrolle waar vroue manlike kostuums en maskers aantrek, terwyl mans rokke en grimering dra. In hierdie oordrewe spel word daar 'n bespotting gemaak van persone se tydelike klassifikasie as manlik of vroulik deur die gebruik van maskerade met die groter doel om gevestigde beskouinge en klassifikasies bespotlik te maak.

1.3.2 Ambivalensie, maskerade en die groteske: *drag* as tekenend van 'n gelade ruimte

Cohen se aanneming van die persona van *Princess Menorah* is 'n soort maskerade omdat hy 'n alternatiewe vroulike rol aanneem. Maskerade verwys na die aanneming van 'n alternatiewe *persona* waarin veelfasettige aspekte van die self en simboliese kodes van manlikheid, vroulikheid, menslikheid en selfs dierlikheid samestellend teenoormekaargeplaas kan word. Dit verwys verder na die verwerkliking van 'n alternatiewe, fiktiewe vorm van die self wat 'n gemarginaliseerde bestaan binne die klassifikasies van die konvensionele gender-, ras- en etniese beskouinge inneem. Deur maskerade word simboliese, etniese en gendermatige kodes geskommel en getukstaponeer. Maskerade kan gevolglik direk in verband gebring word met die konsep van fopdosserij oftewel *drag* binne performatiewe genderbeskouinge¹⁰.

¹⁰ Gender as *performance* is 'n konsep wat verband hou met Judith Butler (1956-) se argument in *Gender trouble: feminism and the subversion of identity* (1990:172) dat gender volgens kulturele en sosiale kodes gekonstrueer word eerder as inherent met geboorte aan elke biologiese man of vrou toegeken word. Sy argumenteer verder dat simboliese kodes van manlikheid of vroulikheid deur gender *performance* onderhandel en uitgeleef word deur onder andere die gebruik van *drag* (vgl. Welton, 2001:30).

Fopdosserij verwys na 'n vorm van genderoorkruisende gedrag waar mans (gewoonlik homoseksueel) die rol van 'n vroulike *persona* aanneem deur oordrewe vroulike kostumering en grimering. Die aanneming van hierdie alternatiewe vroulike *persona* word gewoonlik vir dramatiese, komiese of satiriese effek aangewend – 'n praktyk wat die bespottende gees van die karnavaleske oproep. Cohen se oordrewe, ekstreme gebruik van *drag* as vorm van maskerade kan direk in verband gebring word met die idee van die groteske. Die groteske verwys na die radikale samestelling van teenstrydige elemente in die proses om nuwe vryvloeiende identiteite of subjekposisies te skep (Connelly, 2003:5). Deur Cohen se ekstreme gebruik van groteske *drag* skep hy 'n oordrewe karikatuur van manlike en vroulike simboliese identifikasies en genderstereotipes¹¹ wat vloeibaar, onstabiel en verwronge is (Fingesten, 1984:420). In hierdie verband sluit *drag* daarom ook aan by die diskoers van die karnavaleske deurdat dit sosiale- en gendergrense afbreek en skommel deur simboliese omkering in die proses om 'n alternatiewe, ambivalente subjekposisie te skep.

1.4 Probleemstelling en navorsingsvrae

Hierdie studie is gegrond in die problematiek van sosiale marginalisering van sogenaamde afwykende gender- en etniese subjekposisies wat Cohen blootlê deur die aanwending van *drag* as eietydse vorm van maskerade om sodoende sy weergawe van tydelike karnavaleske subjekposisies binne simbolies-gekodeerde ruimtes in 'n eietydse Suid-Afrikaanse konteks daar te stel. Die studie is verder toegespits op sy gebruik van *performance art* as vorm van sosiale kommentaar om die problematiek van gevestigde beskouings – hoofsaaklik met betrekking tot gender en etnisiteit – binne 'n eietydse Suid-Afrikaanse konteks bloot te lê en te ondermyn.

Die volgende navorsingsvrae rig die ondersoek:

- Hoe word Bakhtin se beskouing van die karnavaleske, maskerade en fopdosserij vanuit performatiewe genderbeskouing as invalshoek gekonseptualiseer?

¹¹ Genderstereotipes veronderstel dat sekere eienskappe van gedrag, voorkoms, kleding en gepaardgaande simboliese assosiasies aan mans en vroue gekoppel word. Dit is 'n vorm van biologiese determinisme wat inhou dat sosiaal-gekonstrueerde genderkategorieë, genderkodes en stereotipes deur anatomiese verskille tussen mans en vroue bepaal word (Elam, 1994:49).

- Hoe maak Cohen gebruik van fopdosserij (as eietydse vorm van maskerade) in die karnavaleske daarstelling van 'n tydelike ruimte en subjekposisie?
- Hoe gebruik Cohen sy *performance art* as vorm van sosiale kommentaar benadering in die ontwriging van rigiede samelewingsbeskouinge?

Uit hierdie vrae kan die oorhoofse doel en die spesifieke doelstellings soos volg uiteegesit word:

Die doel van hierdie studie is om ondersoek in te stel na die problematiek van marginalisering van sogenaamd afwykende subjekposisies wat Cohen in die gekose werke blootlê deur die aanwending van *drag* as eietydse vorm van maskerade om sy weergawe van 'n tydelike karnavaleske subekposisie binne simbolies-gekodeerde ruimtes in 'n eietydse Suid-Afrikaanse konteks daar te stel. Hieruit vloei dat die studie ook toegespits is daarop om ondersoek in te stel na Cohen se gebruik van *performance art* as vorm van aktivisme ten einde die bogenoemde navorsings vrae te kan beantwoord.

Meer spesifiek kan die doelstellings van die studie soos volg geformuleer word:

- Om te bepaal hoe karnavaleske praktyke vanuit performatiewe genderbeskouinge gekonseptualiseer word.
- Om te bepaal hoe Cohen *drag-performance* gebruik in die daarstelling van 'n tydelike karnavaleske ruimte en subjekposisie.
- Om vas te stel hoe Cohen sy *performance art* gebruik as aktivistiese benadering om rigiede samelewings beskouinge te ontwig.

1.5 Sentrale teoretiese stelling

In hierdie studie word geargumenteer dat Cohen die ondermyning van gevestigde samelewingstrukture op aktivistiese wyse aanpak vanuit sy eie gemarginaliseerde posisie as wit, Suid-Afrikaanse homoseksuele Joodse man deur die gebruik van fopdosserij as eietydse vorm van maskerade in die vorming van 'n alternatiewe subjekposisie. Ek argumenteer dat Cohen se binnedringing tot gekodeerde ruimtes tesame met sy aangryping van 'n ekstreme alternatiewe subjekposisie die gelaagde kwaliteite van die ruimtes (die rugbystadion en die plakkerskamp) blootlê en deur sy

voorkoms die aandag vestig op alternatiewe kodes van gender, ras en etnisiteit. Terselfdertyd voer ek aan dat Cohen 'n verhoogde sosiale bewussyn wek oor die problematiek van onderdrukking en marginalisering van sogenaamde nie-normatiewe subjekposisies as randfigure deur die transformasie van bestaande plekke na ruimtes van onderhandeling. Sy werk kan daarom gelees word as 'n vorm van sosiale bewusmaking en uiteindelik as aktivisme wat die potensiaal van die ruimtes sowel as alle subjekposisies as destabiliseerbaar maar ook transformeerbaar aantoon.

1.6 Metodologiese benadering en werkplan

Die metode van ondersoek vir hierdie studie bestaan uit 'n literatuurstudie wat begaan is om na aanleiding van sleutelkonsepte die teoretiese raamwerk daar te stel waarvolgens die geselekteerde *performances* ontleed word.

1.6.1 Literatuurstudie

Die literatuurstudie behels 'n bestudering van publikasies wat hoofsaaklik fokus op Bakhtiniaanse ([1965]1984) beskouings van die karnavaleske en die skepping van gelaagde en ambivalente ruimtes en subjekposisies deur die gebruik van maskerade en *drag* asook Butler (1990) se performatiewe genderbeskouinge. Bronne van algemene kunshistoriese waarde en verwante velde wat begaan is met gender, maskerade en die groteske is bestudeer, asook bronne wat aandag gee aan kontemporêre neigings soos *performance art* in die visuele kunste. Die kunstenaar is ook as primêre bron gekontak; hy het onderneem om vrae te antwoord maar die navorser kon nie daarin slaag om veel inligting vanaf hierdie bron te bekom nie¹².

¹² Steven Cohen is per epos gekontak waar hy aanvanklik aangetoon het dat hy bereid sou wees om vrae te antwoord maar weens onbekende redes het hy nie weer 'n respons op die daaropvolgende eposse gestuur nie. Die elektroniese onderhoud se vrae was gerig op Cohen se beskouinge oor sy sosiale posisie, oeuvre en tersaaklike tematiek wat in die gekose werke sowel as ander na vore kom. Die huidige studie leun wel swaar op die onderhoude en ander inligting wat op die web beskikbaar is by onder andere <http://exquise.org>.

1.6.2 Hoofstukindeling

Die hoofstukindeling sien soos volg daar uit:

In Hoofstuk 1 word 'n agtergrond geskets waarteen die navorsing gedoen word. Hierdie hoofstuk bied ook 'n bekendstelling van Steven Cohen en die gekose kunswerke; 'n bondige oorsig van die teoretiese raamwerk volg hierop. Die probleemstelling, doelstelling en sentrale teoretiese stelling word uiteengesit. Die uiteensetting van die werkplan rond die hoofstuk af.

In Hoofstuk 2 word die teoretiese raamwerk aangebied. Dit behels 'n besinning oor die wyse waarop aspekte van die karnavaleske soos maskerade en groteske uitvoerings van *drag* met spesifieke verwysing na Bakhtin ([1965]1984) in verband gebring kan word met Butler (1990) se performatiewe genderbeskouinge waar *drag-performance* gebruik kan word in die daarstelling van gelaagde subjekposisies binne gekodeerde ruimtes. Vervolgens word die ambivalensie wat voorkom in die samevoeging van dié strategieë verder in verband gebring met Bahktin ([1965]1984) se beskouinge van chronotopiese ruimtes as gelaagde tyd-ruimtelike konstrunkte.

In Hoofstuk 3 skuif die fokus na Steven Cohen waar 'n oorsig oor tersaaklike biografiese aspekte en gekose aspekte van oeuvre gebied word. Daar word spesifiek klem gelê op die aktivistiese benadering waardeur Cohen sosiale en politiese kwessies met betrekking to gender, ras en etnisiteit aanspreek. Ten slotte word 'n uiteensetting gebied van die metodologiese benadering waarvolgens die geselekteerde werke van Cohen wat in Hoofstuk 4 gelees en geïnterpreteer word.

Die lees en interpretasie van die kunswerke behels eerstens 'n beskrywing van geselekteerde werke waarna die simboliese kodering van die gekose ruimte en subjekposisie van elk van die werke volgens die metode ontleed word. Die ondersoek van die kunswerke word aangevul deur wat Cohen self oor die werke gesê het in webtuistes en onderhoude.

In die slothoofstuk (Hoofstuk 5) word 'n samevatting van die hoofargumente in elke hoofstuk gebied sowel as gevolgtrekkings en voorstelle vir verdere navorsing.

HOOFSTUK TWEE

DIE AMBIVALENTE RUIMTE VAN DIE PERFORMATIEWE KARNAVALESKE

2.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk word teoretiese konsepte uiteengesit wat betrekking het op die karnavaleske met spesifieke fokus op die transformasie van subjekposisies en ruimtes tussen die bestaande werklikheid en die alternatiewe werklikheid van die karnavaleske as teenpool. Daar word na die ambivalente wêreld van die karnavaleske verwys waar maskerade, *drag* en *camp* as performatiewe strategieë gebruik word in die omkering van die bestaande werklikheid. Deur die gebruik van hierdie strategieë kan individue wat beperk voel deur hulle sosiale posisies (soos ook hulle gender en/of seksualiteit), tydelik alternatiewe identiteite aanneem. Dié aanneming van alternatiewe identiteite is aanduidend van die bestaan van binêre-opgestelde sosiale strukture. Die karnavaleske kan dus binêre sisteme omkeer en bespotlik maak.

Die hoofstuk word gesitueer binne die konteks van performatiewe genderbeskouinge soos deur Judith Butler (1956-) uiteengesit. Ek vind aansluiting by Butler se *performatiewe* konseptualisering van gender wat volledig wegdoen met essensialistiese beskouinge van manlik- en vroulikheid as rigiede en biologies gebaseerde genderkonstrukte. Hierdie beskouinge dui dus op performatiewe en liminale genderkategorieë (met ander woorde gender word uitgeleef). Judith Butler is 'n Amerikaanse post-strukturalis wat bydraes lewer tot die denkskole feminisme, politieke filosofie, estetika en *queer theory*. *Queer theory* beskryf 'n kritiese stel teoretiese uitgangspunte oor lesbiese, *gay* en feministiese studies en sluit aan by die poststrukturalistiese denke van veral die 1980s. Beskouings van Butler, Michel Foucault (1926-2004), Adrienne Rich (1929-2012), Jacques Derrida (1930-2004) en Gayle Reuben (1949-) bevraagteken vaste konstrunkte van byvoorbeeld manlike en vroulike identiteitskategorieë. In Butler se publikasies *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity* (1990), *Excitable speech: a politics of the performative* (1997) en *Undoing gender* (2004), spreek sy spesifiek kwessies rondom mag, gender, seksualiteit en identiteit aan. Hierin argumenteer Butler dat daar dikwels foutiewe stereotipiese aannames oor manlikheid en vroulikheid gemaak word.

Hierdie stereotipes word essensieël afgelei van biologiese geslag wat daartoe aanleiding gee dat sekere gedrag, belangstellings, fisiese en gedragtelike karaktereienskappe eksklusief aan manlike of vroulike geslagsidentiteite toegeken word. Sy lewer kritiek op hierdie benadering deur te stel dat sodanige beskouinge die karakter van 'n ideologie het, en ook bydra tot die versterking van rigiede binêre genderkonstrukte deur die verdeling van geslagsidentiteite in slegs twee eksklusiewe binêre groepe. Butler (1990:23-25) argumenteer dat manlikheid en vroulikheid nie rigiede identiteitskategorieë is nie maar eerder sosiaal gekonstrueer word – sy veronderstel dat die sosiale definiëring van die bogenoemde kategorieë deur historiese implikasies bepaal word. Dit behels dat dié sogenaamde rigiede kategorieë wel oor tyd kan verander of aangepas word. Dié aanpasbaarheid dui daarop dat dié kategorieë daarom eerder sosiaal gekonstrueer is. In aansluiting hierby argumenteer Butler (1990) dat gender as vloeibare veranderlike beskou moet word en beduidend verskillend uitgeleef word in verskeie sosiale en tyd-ruimtelike kontekste. Na aanleiding van dié idees word die karnavaleske in hierdie studie gesitueer binne die gedagte van performatiewe genderbeskouinge, omdat die karnavaleske van performatiewe strategieë gebruik maak wat gender as essensialistiese fenomeen bevraagteken. Karnavaleske strategieë sluit maskerade, *drag en camp* in wat almal gebruik kan word in die skepping van 'n alternatiewe werklikheid. Vervolgens word 'n oorsig gegee oor die ambivalente wêreld van die karnavaleske.

2.2 Die ambivalente wêreld van die karnavaleske

Volgens Umberto Eco¹³ (1932-) kan die karnaval as gebeurtenis direk in verband gebring word met die komiese – wat verder beskou word as 'n sambreelterm waaronder die groteske, komedie, parodie en satire saamgevat word. Die komiese word verwerklik wanneer (i) 'n sosiale reël of wetgewing oortree word en ook wanneer (ii) die oortreding deur 'n persoon gepleeg word waarmee die samelewing nie simpatiseer nie omdat hy as 'n minderwaardige, afskuwelike of dierlike karakter beskou word (Eco *et al.*1984:1). Na aanleiding hiervan word veronderstel dat die

¹³Umberto Eco is 'n Italiaanse semiotikus, filosoof en romanskrywer. Hy is onder andere bekend vir akademiese werke soos *Sviluppo dell'estetica (Art and beauty in the middle ages, 1959)*, *Il problema estetico in San Tommaso (The aesthetics of Thomas Aquinas, 1988)* en fiksie soos *Il nome della rosa (The name of the rose, 1980)*.

komiese, deur die oortreding van sosiale norme en reëls, aanleiding gee tot die karnavaleske. Die mees kenmerkende vergestating van die karnavaleske is om 'n situasie te skep waarin huidige reëls en sosiale norme nie geldig is nie. Eco *et al.* (1984:2) veronderstel dat dit moontlik kan geskied deur die skepping van die omgekeerde/omkeerbare werklikheid (die sogenaamde *monde renversé*).

Die frase 'die omkeerbare werklikheid' word volgens Allon White in *Hysteria and the end of Carnival; festivity and bourgeois neurosis* (1985) gebruik om aan te dui hoe die karnavaleske alledaagse gebruike, norme en reëls binne samelewingstrukture omkeer. Die karnavaleske as feestelike geleentheid en kulturele praktyk word volgens Gardiner (1992:22-24) as een van die belangrikste kultuurgebeurtenisse in 16de-eeuse Italiaanse lewe beskou. Dit verwys na feesvieringe binne Rooms-Katolieke en Oosterse-ortodokse samelewings wat voor die vastydperk (*Lenten*) plaasgevind het. Kenmerkende gebruike en praktyke tydens dié feesvieringe sluit onder andere straatpartytjies, parades, die gebruik van kwistige kostuums sowel as maskerade en fopdosserie in (Shinn, 2002:243). Dié tipe feestelikhede is veral gebaseer op die ondermyning van reëls en regulasies van die era se samelewingstrukture sowel as sosio-politiese en religieuse instellings. Ek fokus spesifiek op die Russiese filosoof Mikhail Bakhtin (1895-1975) se konseptualisering van die karnavaleske omdat hy bekend is in sy breedvoerige konseptualisering van die term en uitgebreid daaroor geskryf het, en verder ook omdat ander teoretici van die karnavaleske dikwels terugverwys na die denke van Bakhtin.

Bakhtin se konseptualisering van die karnavaleske spruit uit sy ondersoek na sosiale strukture en magsisteme van die Middeleeue en Renaissance en is gepubliseer in die boek *Rabelais and his world* ([1965]1984). Hy verwys in dié publikasie na Francois Rabelais¹⁴ se reeks verhale oor *Gargantua et Pantagruel*. Dié reeks verhale handel oor twee reuse: 'n pa (Gargantua) en sy seun (Pantagruel) en hulle ervarings in 'n tydgleuf wat toenemend onder religieuse en sosiale onderdrukking gebuk gaan. Bakhtin ([1965]1984) ondersoek veral die veelfasettige aard en kompleksiteit van Gargantua en Pantagruel se sosiale bestaan. Volgens Bakhtin ([1965]1984) het alle mense tydens die Middeleeue 'n dubbele lewe geleë.

¹⁴ Francois Rabelais (1494-1553) was 'n Franse skrywer uit die Renaissance-periode; hy was veral bekend vir sy publikasies *Pantagruel* (1532) en *La vie très horrifique du grand Gargantua* (1534). Hy was ook 'n humanis en 'n monnik.

Eendersyds was daar die alledaagse lewe waarin normale, amptelike en ernstige verwagtinge deur 'n redelik onderdrukkende hiërargiese sosiale orde geïmplimenteer is. Andersyds het mense tydens die karnavaleske feesvieringe vir 'n tydjie lank die geleentheid gehad om 'n alternatiewe bestaan te ervaar wat vry was van rigiede samelewingstrukture deurdat hulle op 'n feestelike en uitbundige wyse 'n alternatiewe stel reëls kon volg. Daar word gevolglik binne die diskoers van die karnavaleske twee binêre teenpole veronderstel; naamlik 'n normatief-gesitueerde pool (die werklikheid) en 'n alternatiewe, nie-normatiewe pool (die tydelike alternatiewe werklikheid) (Da Matta & Green, 1983:162).

Die eerste normatief-gesitueerde pool, binne die konteks van die Middeleeue, is bepaal deur die feodale sisteem. Feodalisme was die basis waardeur die hoër klasse wat finansiële en sosiale mag sowel as status en prestige gehad het, beheer oor die middel- en laer sosiale klasse uitgeoefen het. Die feodale sisteem was spesifiek gestruktureer rondom die koning, en drie sosiale groepe is onder hom geplaas. Die eerste van hierdie groepe was die kerklikes wat na die geestelike behoeftes van die land omgesien het. Die tweede groep bestaan uit die adelstand wat ook militêre range gehad en die land teen sy vyande moes beskerm. Die derde groep het bestaan uit burgerlikes wat deur hul arbeid hulle sosiale en ekonomiese verpligtinge nagekom het (McCarthy, 2007:439). Die armoedige werkersklas as derde en ook minderwaardige sosiale groep, is uitgesluit van die eksklusiewe voorregte wat aan die kerklikes en adelstande as dominerende groepe toegeken is. Die dominerende groepe (die kerklikes en adelstand) is verder ook vrygestel van sekere belasting deur die koning omdat hulle sou bydra tot die land deur 'n belangrike diens te lewer eerder as deur fisiese vorme van arbeid. Dié groepe het wel belasting geeë van die werkersklas wat op hulle landerye gewerk het en is só finansiëel bevoordeel terwyl die werkersklas se burgerlikes dikwels van hongersnood gesterf het vanweë uitbuiting en, in effek, slawearbeid sonder vergoeding (McCarthy, 2007:438). Sodoende het 'n rigiede hiërargiese sosiale en ekonomiese sisteem van onderdrukking tot stand gekom wat behels het dat diegene wat 'n hoër sosiale posisie beklee, laer sosiale klasse kon beheer en uitbuit. Dit was in dié tyd nie maklik om buite die beperkinge van 'n mens se stand te beweeg nie.

Die sosiale strukture van die Middeleeue en later ook die Renaissance is verder gerig en georden deur dié klassesisteme se onsigbare, tog redelik universele norme wat aanvaarbaarheid in terme ook van spraak, voorkoms en gedrag bepaal het. Sodanige norme was onderhewig aan die spesifieke rang, klas of geslag waarbinne mense hulleself bevind het. Die feodale tydperk kan in hierdie opsig vergelyk word met enige onderdrukkende sisteme deur die loop van geskiedenis wat gekenmerk word aan onwrikbare en beperkende strukture met betrekking tot ras, klas (rykdom grootliks by wit segment van die samelewing), rang en geslag. Só kan rigiede onderdrukkende sisteme ook geïdentifiseer word binne 'n Suid-Afrikaanse konteks waar streng rasse-skeidings skynbaar normatief is. Suid-Afrika word ook verder steeds gekenmerk aan heteronormatiewe patriargale sosiale sisteme en voortvloeiende binêre denke oor gender, ras en etnisiteit. Die streng rasseafbakening van die apartheidsjare is geken aan wit dominansie wat op sy beurt ook hiërargiese klasstrukture tot gevolg gehad het – wat ten diepste rasgebaseer was. Die strukturering van die Suid-Afrikaanse samelewing, eerstens volgens ras (apartheidswetgewing), gender (patriargie) en verder ook volgens klas (rykdom grootliks by wit segment van die bevolking), het aanleiding gegee tot rigiede beskouinge van 'onveranderbaarheid'. Swart mense, sogenaamde kleurlinge en Asiërs is teen die wit norm gestel waarna hulle 'n bepaalde posisie met gespesifiseerde beperkinge - wat volgens hulle ras en klas bepaal is – ingeneem. In aansluiting hierby veronderstel Mills (2005:128) dat dié hiërargiese binêre strukturering, volgens dominerende wit partye, as noodsaaklikheid geag is om die optimale “utopiese” samelewing in Suid-Afrika te verseker. Alle samelewingsverbande het op dié wyse 'n binêre karakter gehad wat 'n hiërargiese denkwysse geïmpliseer het.

Dié hiërargiese denkwysse funksioneer as 'n dualisme wat op sy beurt afhanklik is van 'n reeks aannames wat in 'n konteks van binêre opposisies gemaak word (Moi, 1992:162). Hierdie opposisies sluit onder andere in dat manlik en vroulik, wit en swart sowel as heteroseksueel en homoseksueel as wederkerig-uitsluitende teenpole beskou word. Volgens Sedgwick (1993:8) rig sosiaal-gekonstureerde aannames oor 'n bepaalde posisie (soos manlik, vroulik, witheid, swartheid, homoseksueel of heteroseksueel) en voortvloeiende norme van gedrag en voorkoms daarom ook die wyse waarop bepaalde sosiale realiteite gekonstrueer word. Dié

simboliese aannames word kodes wat aan elk van die bogenoemde posisies gekoppel word, en verseker 'n konstante bewustheid van die reëls ten opsigte van vasgestelde normatiewe verwagtinge binne die heersende werklikheid (Da Matta & Green, 1983:162). Die karnavaleske bied 'n teenpool of teenstand tot die reël en is daarom ook 'n bevrydende alternatief tot 'n onderdrukkende werklikheid.

Bakhtin ([1964]1984) argumenteer dat die karnavaleske veral in tye ontstaan wanneer hegemonies-onderdrukkende gesag begin verkrummel - soos wanneer die outoriteit van die kerk afneem of in tye wanneer burgerlikes rebelleer teen onderdrukkende sosiale hiërargieë en klassesestelsels – en wanneer alternatiewe beskouinge daarom na vore kom en dreig om die gesag van die heersende sosiale instellings te ondermyn. Deur die karnavaleske vind daar egter 'n tydelike transformasie van politieke en sosiale gesagstrukture plaas. Binne 'n Suid-Afrikaanse konteks figureer die einde van apartheid as eietydse voorbeeld van die bogenoemde. Tydens apartheid is rasse en ander skeidings as onveranderbaar, selfs Godgegewe, gesien (Bertrand, 2012:1) . Die einde van apartheid het aanleiding gegee tot die potensiële revolusionêre herdefiniëring en transformasie¹⁵ van sosiale strukture waar voorheen gemarginaliseerde en onderdrukte rasse en gendergroepe 'n volwaardige plek in die samelewing misgun is en ontbloot die strukture wat voorheen as onveranderbaar voorgelê is, bloot as tyds-konstruksie en dus ook herdefinieerbaar. Terwyl heelwat sosiale verandering reeds plaasgevind het in Suid-Afrika, is dit ook so dat denkwyses allerweë steeds geskoei is op binêre skeidings tussen rasse, etniese groepe en dikwels ook genderkategorieë.

Die kernbeginsel en hoofuitgangspunt van die karnavaleske behels dus die tydelike ondermyning van bestaande hiërargieë, geïmplimenterde sosiale sisteme sowel as voorgeskrewe posisies ten opsigte van klas, ras, etnisiteit en gender deur prosesse van omkering (Gilhus, 1990:27; Stam, 1989:86). Die karnavaleske skep sodoende 'n situasie waarin die dominante rigiede samelewingstrukture tydelik afgebreek word om 'n nuwe perspektief van die werklikheid aan die hand te doen. Die daarstelling van nuwe perspektiewe, wat dié dominante rigiede samelewingstrukture uitdaag, word bewerkstellig deur die tydelike oorskryding van sosiale grense en normatiewe

¹⁵ Die transformasie wat die Suid-Afrikaanse samelewing ondergaan het na die apartheidsjare het geskied deur die omvergooiing van onderdrukkende apartheidssisteme asook die Grondwet wat rassegelykheid onderskryf het.

verwagtinge deur feestelike praktyke en omkeringstrategieë. Hierdeur word die bestaande sosiale orde ondermyn en ook gerespekteerde sosiale reëls en rituele met oorgawe bespot met die doel wel om 'n visie van meer langdurige transformasie aan die hand te doen in 'n speelse konteks. Die bespotting van bestaande ordes word verder aan die hand gedoen deur gekheid, oordadige kostuums, uitspattige gedrag en taalgebruik. Kostumering impliseer 'n dubbelsinnigheid van die self en is 'n wyse waarop die onmoontlike vir 'n tydelike periode moontlik word – daarom kan kostumering gebruik word om bestaande sosiale strukture te ondermyn deur vloeibaarheid binne die sogenaamde rigiede bestaande werklikheid met betrekking tot norme en gedrag te bewerkstellig. Die pertinente belangrikheid van normatiewe gedragskodes binne rigiede gestruktureerde sosiale strukture moet ten volle beseef word, anders sal die proses van ondermyning tydens die karnavaleske nie suksessvol wees of die nodige transformerende impak hê nie (Eco *et al.*, 1984:6). Die karnavaleske word na aanleiding van die bogenoemde beskou as 'n afwykingsgeleentheid van geordende, rigiede sisteem deur chaos en vloeibaarheid as aanbod en praktyk daar te stel.

Karnavaleske feesvieringe vorm verder deel van die oorkoepelende fees van die dwase (*feast of fools*) wat tydens die Middeleeue plaasgevind het. Die fees van die dwase verwys na 'n historiese feestelike geleentheid wat ontstaan het in die Katolieke kerk, onder die geleedere van die sogenaamde laer geestelikes (Gilhus, 1990:26). Ten tyde van die fees van die dwase is mag en waardigheid tydelik aan 'n persone van lae sosiale stand of lae rang in die kerk toegeken. Met dié feesvieringe is die onwrikbare reëls en strukture van die kerk, koninklikes en die adelstand tydelik opgehef en selfs bespot deur die oormatige gebruik van drank, dwelms en kos sowel as openbare uitsprake en gebare wat gewoonlik as taboe binne dié kerk en ook klassesistelsels beskou is. Hierdeur word dominante kultuur nie net ondermyn nie, maar word daar 'n alternatiewe bestaanswyse geskep wat gebaseer is op 'n wilde aangryping, omhelsing en uitlewing van andersheid – dit was 'n soort tydelike *performance*.

Bakhtin ([1965]1984:9) veronderstel dat die karnavaleske die uitbeelding en vergestaltung van 'n tweede lewe is – 'n ruimte waarin 'n simboliese wedergeboorte gesuggereer word. Hierdeur verklaar die karnavaleske duidelik dat skynbaar onveranderlike rigiede norme en sosiale sisteme binne die bestaande werklikheid

inderdaad eerder tydelik, histories veranderlik en relatief is tot 'n spesifieke **tyd en plek**, en daarom aansienlik meer vloeibaar en transformeerbaar is as wat ooglopend die geval is. Juis hierin is die “gevaar” van die karnavaleske geleë – dit sinspeel daarop dat vaste aannames van normatieweiteit maklik kan verkrummel – en sodoende kan dit aanleiding gee tot chaos (Robinson, 2011:1). Die heersende groep trek egter voordeel uit die *status quo* en rigiede samelewingstrukture wat orde en 'n hiërargiese bestel in stand hou en daarom is dit in die belang van die heersende groep dat dié rigiede strukture (met binêre teenpole waar die heersende normatiewe staan teenoor die laer sosiale stand) gehandhaaf moet word. Chaos lei tot vrees by die bevoordeelde heersende klas omdat chaos die afbreek van sosiale struktuur mag bewerkstellig en sodoende aanleiding daartoe gee dat geen party bo 'n ander bevoordeel word nie. Dié gelykheid is die gevolg van die destabilisering van alle identiteite – uiteraard ook die heersende klas s'n. Kenmerkende figure wat buite die grense van die normatiewe geklassifiseer word en dikwels deur heersende klasse geminag word is onder andere sigeunerinne, boheme, swerwers en fortuinvertellers ook sirkusmense en narre. Dié groepe volhard in 'n vloeibare alternatief tot die bestaande orde en word geken aan 'n minagting vir vasgestelde strukture deur oordadige feesvieringe en partytjies sowel as uitspattige kleding en kostuums waardeur hulle as randfigure gekenmerk word. So ondermyn hulle bestaande samelewingstrukture en die dominante manier van dinge doen deur bonatuurlike diens (soos fortuinvertellers) en vermaaklikheid te verkoop as 'n wyse om 'n inkomste te verdien, maar ook as 'n poging om dié alternatiewe leefstyl op 'n permanente basis te implimenteer. Dié soort karnavaleske karakters – sigeunerinne, boheme en swerwers – ondermyn dus die bestaande sosiale orde deur hul alternatiewe leefstyle, gedrag en voorkoms. Hierdeur word die kenmerkende idee van chaos tydens die karnavaleske binne die bestaande werklikheid te berde gebring omdat dié alternatiewe leefwyse nie binne normatiewe beskouinge beheer kan word nie.

Volgens Eco (1979; 1984:7) was die antieke of Middeleeuse karnaval beperk tot 'n spesifieke tyd (een keer 'n jaar voor die vasdag of sogenaamde “Lent”) terwyl moderne vorme van karnaval beperk is tot spesifieke geografiese gebiede, strate of feeste. In aansluiting hierby veronderstel Bakhtin (vgl. Da Matta & Green, 1983:169) dat die karnavaleske 'n unieke sin van beide **ruimte** en **tyd** suggereer waardeur die

potensiaal geskep word vir die daarstelling van veelvuldige alternatiewe beskouinge van die werklikheid. Een van die voorvereistes van karnaval is volgens Eco (1984:7), dat die oomblik van karnavalisering redelik *kort* en *tydelik* van aard moet wees om 'n doeltreffende ondermynende impak te kan hê op die beperkinge wat deur die bestaande werklikheid daargestel word (byna soos 'n vinnige maar indringende messteek). Die bestaande werklikheid wat in stand gehou word deur rigiditeit en stabiliteit, en wat beskerm word deur sosiale klassifikasies en sogenaamd onveranderbare norme, word vir 'n kort tydjie radikaal vervang met 'n gees van vloeibaarheid, verandering en ambivalensie wat binne die tydelike ruimte van die karnavaleske heers (Bakhtin, [1965]1984:81). Hierdie unieke sin van tyd word deur Bakhtin voorgehou as *chronotopies*.

Meer spesifiek is die *chronotoop* 'n term wat deur Bahktin gebruik is om die wyse waarop tyd en ruimte saam gekonseptualiseer en uitgebeeld word, te verduidelik (Dentith, 1995:52). Chronotoop word letterlik vertaal as 'tyd-ruimte' (Tricard, 2012:201). 'n Chronotoop is 'n informatiewe beginsel van tyd en ruimte wat persepsie en interpretasie moontlik maak binne die breër sosiale konteks waarin dit geskep word (Morrison, 1994:369). Die nut lê daarin dat tyd of ruimte opsigself binne die chronotoop nie aanduidend is van spesifieke sosiale of kulturele ideologieë nie; dit is eerder verteenwoordigend van leë ongedefiniëerde plekke waar wêreldlike en ruimtelike identifikasies van die verlede, hede en vooruitsigte vir die toekoms bymekaar gebring word (Folch-Serra, 1990:261). Bakhtin (1981:84) argumenteer dat die karnavaleske as chronotoop ook 'n tyd verteenwoordig wat leeg is; dit is 'n tyd wat buite biografiese, sosiale en natuurlike betekenis bestaan. Die karnavaleske is dus verteenwoordigend van 'n tyd van oneindige moontlikhede en potensiaal – 'n tyd wat gevul moet word – en kan sodoende aansluit by die tyd-ruimtelike aard van die chronotoop. Dit is so omdat alles wat tydens die karnavaleske gebeur 'n breuk ten opsigte van die tradisionele konsep van tyd suggereer, en is daarom nie van toepassing op die bestaande werklikheid se sosiale strukture en liggaamlike beperkinge nie. Binne die tydelike ruimte van die karnavaleske kan mense van enige sosiale klas, geslag, ras of etniese groep 'n ander (alternatiewe) posisie inneem om sodoende tydelik bevry te word van enige minderwaardige, gemarginaliseerde of onderdrukte posisie wat in die konteks van die bestaande werklikheid en orde geld (Shinn, 2002:243).

Die aanneming van dié alternatiewe subjekposisie behels onder andere dat sosiale kodes en rang onderhandel en gejuks taponeer word op 'n speelse, humoristiese of bespottende wyse. Dié onderhandeling kom na vore in die troning en onttroning van die koning tydens Middeleeuse karnavaleske feesvieringe waar die regte koning tydelik onttron word en hy die posisie van 'n armoedige burgerlike aanneem, terwyl 'n onvanpaste persoon op 'n komiese wyse gekroon word as die tydelike koning (Bakhtin, [1965]1984:51). Deur die samevoeging van twee teenstrydige sosiale posisies binne die ruimte van die karnavaleske, soos 'n burgerlike wat op 'n simboliese wyse die posisie van die koning inneem, word veronderstel dat die karnavaleske subjekposisie inderdaad ambivalent is (met ook 'n oneindige potensiaal van transformasie).

Karnavaleske subjekposisies word verder as ambivalent beskou omdat dit sosiaal-binêrgestruktureerde pole (byvoorbeeld hoë en lae kultuur, oud en jonk, man en vrou, normatief en alternatief) byeenbring. Dit het 'n verdere ambivalente kwaliteit omdat die karnavaleske, soos voorheen genoem, as 'n omgekeerde werklikheid figureer waarin 'n nar of slaaf kan voel hoe dit is om koning te speel, waar mans tydelik vroue kan word en waar gebruike en identiteite wat as normatief beskou word binne die bestaande werklikheid, ontbind en geherdefinieer word (Morris, 1994). Ambivalente subjekposisies en dié tydelike opheffing van reëls lei tot 'n nuwe belewenis van ruimte: die bekende en alledaagse word deur die skepping van alternatiewe en vloeibare subjekposisies en vreemde optredes getransformeer tot 'n vervormbare alternatiewe ruimte wat as omgekeerde werklikheid daargestel word. Dié omgekeerde werklikheid word vir die tydperk van die karnavaleske 'n tydelike "norm" omdat enige sosiale oortreding hierdeur kan plaasvind, en so word die gedagte van "aanvaarbaarheid" vir 'n tydelike periode geherdefinieer en in stand gehou (Eco *et al.*, 1984:3).

Gevolgtik voer ek aan dat die karnavaleske uitlewing van ambivalensie vergestalt word in die *parallele* bestaan en ineenstorting van die huidige en alternatiewe werklikhede; die huidige en alternatiewe werklikheid bestaan met ander woorde binne dieselfde tyd-ruimtelike konteks, maar die grense van die bestaande werklikheid word tydelik ontbind. Terwyl die bestaande werklikheid tydens die karnavaleske gekritiseer en bespot word deur satiriese humor, gekheid en lawwe gedrag, het dié vorme van satiriese humor ook alternatiewe bedoelinge soos om op

'n humoristiese wyse die gek te skeer met die manier waarop die samelewing sosiaal, polities asook sensueel gekonstrueer word. Die rigiede strukture en kategorisering van die bestaande werklikheid word egter deur satiriese humor as ambivalent ontmasker.

Hierdie ambivalensie en ontmaskering word ook gekenmerk aan die samevoeging of blootstelling van ongewone of onvanpaste liggaamlike elemente en die omkering van sosiale strukture en hiërargieë waardeur die karnavalesk poog om 'n alternatiewe beskouing van die bestaande werklikheid na vore te bring. Dié alternatiewe beskouing word vergestalt eerstens in die vreemdheid van saamgestelde karakters in hulle tydelik-getransformeerde ruimtes, en verder ook in die uitlewing van alternatiewe en/of subjektiewe reëls wat tydens die karnaval uitgeleef word. Die alternatiewe wêreld van die karnavaleske beklemtoon 'n relatiewe en subjektiewe interpretasie van die werklikheid waarin geen reëls of beperkinge orde kan handhaaf nie en hou daarin 'n bedreiging in deurdat die ruimte onvoorspelbaar en absurd is. Die karnaval is daarom nou verbonde aan die groteske omdat beide daarop afgestem om grense tussen kategorieë te ontwig deur die implimentering van vreemdheid of andersheid teenoor die bestaande norm.

2.3 Die groteske

Die samevoeging van teenstrydige elemente en die gevolglike vloeibaarheid van identiteit en ruimte wat deur die skepping van ambivalente subjekposisies in die karnavaleske gesuggereer word, kan daarom in verband gebring word met die konseptualisering van die groteske. Die gebruik van die term *grottesco* oftewel die groteske se historiese oorsprong dateer terug na die 1500s toe 'n reeks ornamentele freskoskilderye in grotte onder Rome opgegrawe is. Die afbeeldings op die freskoskilderye het bestaan uit diere, plante en menslike figure wat op 'n bizarre wyse vermeng is – menslike koppe wat uit bome groei, gesigte van diere met menslike liggame en plante wat spruit uit kandelare. Dié skilderye, word deur die klassieke skrywer Vitruvius¹⁶ as vreesaanjaend beskryf omdat dit as uitwerpsels en ook as monsteragtig beskou is (Naremore, 2006:6).

¹⁶ Marcus Vitruvius Pollio (80-15 B.C) was 'n Romeinse skrywer, argitek en ingenieur en is bekend vir die werk *De Architectura* (On Architecture). In dié werk beskryf Vitruvius die ideale menslike figuur in terme van klassieke proporsies (Morgan, ([1914]2006).

Harpham ([1986]2006:3) veronderstel dat die groteske verwys na 'n entiteit sonder 'n vorm. Die oorbeklemtoning van vorm in die diskoers van die groteske is ietwat ironies juis omdat dit as vormloosbeskou word. Die beskrywing van die groteske as vormloos impliseer dat dit nie binne bestaande (normatiewe) kategorieë gekategoriseer word kan nie en word daarom as potensieel vreemd en monsteragtig beskou. Connelly (2003:294) voer aan dat die groteske gewoonlik grillerig, vreemd of skrikwekkend is en ook selfs die vermoë het om gevoelens van naakte vrees, ontsteltenis en afkeer te wek. Deur die vreemdheid van die groteske word die gedagte van onstabiliteit en gevolglik die ontkenning van rigiede identiteitsmerkers sowel as normatiewe beskouings oor liggaamlike voorkoms en assosiasies gevier.

Kayser ([1957]1981:180) argumenteer dat die groteske gewoonlik aan twee kenmerkende aspekte geïdentifiseer kan word, naamlik (i) die uitbeelding van 'n alternatiewe liggaam of werklikheid deur die vervreemding van bestaande norme en konvensies, en (ii) die groteske as 'n spel van absurditeit. Kayser ([1957]1981:184) dui daarop dat die groteske soek na die vervreemding van die bestaande werklikheid deur die ontbinding van rigiede norme ten opsigte van voorkoms sowel as binêr-gerigte samelewingstrukture. Deur so 'n alternatiewe beskouing van die werklikheid aan die hand te doen, word bekende (normatiewe) simboliese en fisiese liggaamlike assosiasies gejukstaposisioneer met ongewone of teenstrydige elemente met die doel om die bestaande werklikheid uit te daag en spesifiek ook te transformeer. Die aard van die getransformeerde werklikheid (en liggaam) word as afwykend van die werklikheid beskou, en daarom ook as grotesk. Die samesmelting van twee teenstrydige perspektiewe van die werklikheid sowel as die samevoeging van ongewone subjekposisies, soos in die geval van die karnavaleske-groteske, kom na vore in die verdraaiing van bestaande konvensies, as bevraagtekening van sogenaamde "natuurlike vorme" van die liggaam sowel as die ontbinding van rigiede kategorieë. Die groteske word verder as fundamenteel ambivalent beskou synde dit gedefinieer word deur die samestelling van teenstrydige elemente met die doel om bestaande rigiede realiteite te ontwig.

Die ontwigting van bestaande en dikwels rigiede realiteite deur die groteske se ongewone samestellings gee aanleiding tot Kayser ([1957]1981:187) se beskouing van die groteske as 'n spel met die absurde. Die absurde word volgens Lyman en

Scott (1989:2) gedefinieer as 'n objek, persoon of situasie wat ongerymd, dwaas of strydig is met die rede en die normatiewe. Die groteske bewerkstellig dié spel met die absurde en die samevoeging van ongewone of teenstrydige elemente om veral bestaande liggaamlike konvensies uit te daag (Connelly, 2003:2). Die groteske wyk verder af van ideale vorme (van veral die liggaam) of aanvaarbare konvensies van voorkoms deur die skep van lelike, oordrewe, vloeibare en ook vormlose subjekposisies (Dentith, 1995:61). 'n Groteske voorkoms word gewoonlik gestel teenoor 'n klassieke voorkoms, wat konvensioneel aanduidend is van rasionaliteit, reëlbondenheid, skoonheid en harmonie.

Die skepping van groteske subjekposisies het verder ook 'n tydsimplikasie omdat daar aanvaar word dat ideale vorme oor 'n tydperk gekristalliseer word en uiteindelik ontbind word in die vloeibaarheid van die groteske se daarstel van alternatiewe vorme. Dié potensiële vloeibaarheid van nuwe en minder ideale van die liggaam veronderstel dat die groteske altyd in wording is en nooit voltooi kan word nie (Bakhtin, [1965]1984:317). In terme van konvensionele normatiewe of meer rigiede beskouings word die idee van vloeibaarheid as absurd beskou omdat dit kategorisering en orde ontwyk. Dit kan nie binne 'n geordende binêre struktuur gedefinieer en gestruktureer word nie en is daarom ook tyd-ontwykend – dit hou inderdaad 'n bedreiging in vir die normatiewe. Bakhtin ([1965]1984) argumenteer in aansluiting hierby dat die groteske *voortdurend* geherdefinieer word in die proses om 'n alternatief tot die sogenaamde normatief te konstrueer. Die groteske word volgens Bakhtin (*in* Connelly, 2003:3) verder geken aan die wyse waarop dit grense oorskry, saamsmelt en ontbind. Daarom kan groteske subjekposisies ook as randfigure of -kreature beskou word¹⁷ en impliseer dat die groteske denkbeeldig of onwerklik is en sodoende 'n tipe fantasiekarakter impliseer.

In die daarstelling van alternatiewe subjekposisies word die klem gelê op die transformasie van die liggaam op 'n oordrewe, omgekeerde en uitspattige wyse - soos byvoorbeeld deur 'n neus of voete belaglik groot te maak (soos dié van 'n hanswors) in verhouding tot die res van die liggaam. Hierdie oordrywing geskied met

¹⁷ Die term randkreatuur (*boundary creature*) is deur die kuberfeminis Donna Haraway (1944-) gebruik om die samesmelting van die menslike liggaam met die masjien as een van die vernaamste kontemporêre vorme van die grotesque te ondersoek (kyk Haraway, D. 1991. *Cyborgs, simians and women: the reinvention of nature*. New York: Routledge, p. 2).

die doel om 'n bespotting te maak van voorkomste wat as sogenaamd normatief (en ook, baie belangrik, daarom as superieur) beskou word.

Die groteske word verder gekoppel aan die verwerping van natuurlike skeidings van die liggaam: dit wat privaat gehou moet word en dit wat in die openbaar (volgens dominante beskouinge) ontbloom mag word (Halnon, 2006:37). Bakhtin ([1965]1984) voer aan dat die groteske dikwels eienskappe van die liggaam (geslagsdele, naaktheid, liggaamlike vloeistowwe), wat volgens konvensionele beskouinge nie in die openbaar ontbloom mag word nie, uitbeeld en beklemtoon. Deur dié soort oorskryding van liggaamlike grense belig die groteske die tweeledigheid en fisiese ambivalente aard van die saamgestelde liggaam. Die karnavaleske-groteske vergestalt daarom nie net die verborge natuurlike werkinge van die liggaam nie, maar ook alle aspekte wat verwerp of versteek word in liggaamspolitek (dit is ook konseptueel ambivalent). Normatiewe (of dan veral deterministiese¹⁸) liggaamsbeskouinge veronderstel byvoorbeeld dat geslagsdele en sekere gender-optredes slegs aan 'n man of 'n vrou gekoppel word. Enige samevoeging van manlike en vroulike eienskappe in een liggaam word daarom as grotesk beskou omdat dit die normatiewe konvensies van gender en seksualiteit ontwrig. Dié ontwrigting vind dikwels plaas deur die gebruik van kostumering en vorms van maskerade in die transformering van die liggaam vanaf normatief na afwykend deurdat byvoorbeeld 'n man vroueklere aantrek en sodoende genderbetekenaars van die liggaam en voorkoms verwar. Dié fisiese transformering impliseer dat die getransformeerde liggaam se optrede en genderposisie ook onvoorspelbaar word.

Vervolgens word 'n maskerade, *drag* en *camp* as sleutelkomponente en strategieë met betrekking tot groteske subjekposisies van die karnavaleske, uiteengesit.

¹⁸ Die term biologiese determinisme is verwant aan die gedagte van essensialisme. Dit hou in dat genderkategorieë, genderkodes en stereotipes deur anatomiese verskille van manlikheid en vroulikheid bepaal word (Elam, 1994:49).

2.4 Ambivalente subjekposisie: maskerade, *drag* en *camp* as performatiewe strategieë

In die afdeling word die klem gelê op maskerade, *drag* en *camp* as performatiewe strategieë wat gebruik kan word in die skepping van 'n ambivalente subjekposisie.

2.4.1 Maskerade

Maskerade verwys na die aanneming van 'n alternatiewe *persona* waarin multidimensionele aspekte van die self en simboliese kodes van manlikheid, vroulikheid, menslikheid en selfs dierlikheid samestellend gejuks taponeer kan word deur die gebruik van maskers en kostumering. Dit veronderstel die verwerkliking van 'n fiktiewe vorm van die self – die manifestasie van 'n versinsel of fabrikasie van aspekte van 'n persoon se verbeelding wat 'n gemarginaliseerde bestaan binne die klassifikasies van die konvensionele sosiale, gender, ras en etniese beskouinge inneem. Die dele van die self wat in dié *persona* aangeneem word, verwys dikwels na aspekte wat deur konvensionele normatiewe verwagtinge binne die heersende sosiale werklikheid verwerp of afgekeur word. Dié fiktiewe vorm van die self is in Jung (1959:123) se beskouing in 'n historiese konteks geskep deur die gebruik van vreemde of eksotiese fantasiekostuums, selfs bespottende kerklike kostumering (van nonne of monnikke), kostuums van skaapwagters en melkmeisies, sowel as diere, dwerge, narre, die bonatuurlike en historiese *personae*. Die gebruik van vroulike klere by mans tydens die Middeleeuse maskerade is beduidend omdat die hiërargie van die Katolieke kerk tydens die Middeleeue 'n patriargale rangorde verteenwoordig het. Priesters se klere was ook 'n belangrike bepaler van status en is so ook 'n belangrike simboliese transformeerder van sy posisie vanaf man na geestelike leier en vanaf een hoë posisie op die rangorde na 'n posisie wat selfs hoër geag is (Gilhus, 1990:28). Wanneer die priesters byvoorbeeld hulle eie klere sou ruil vir vroulike kledingstukke in 'n karnavaleske maskerade, ontstaan 'n baie vreemde mengsel van betekenaars. So word 'n komiese en satiriese kontras bewerkstellig tussen, onder andere, orde en chaos.

Volgens Shinn (2002:248) is maskerade of vermomming eintlik 'n ironiese wyse waarop 'n individue dit wat versteek of onderdruk is, kan ontbloot. Wanneer mense maskerade gebruik om hulle ooglopend identiteite te versteek, het hulle juis die mag om sosiale en politiese kwessies wat normaalweg versteek word te ontbloot deur die anonieme en tydelike aanneming van 'n alternatiewe persona. Maskerade word verder nie net gebruik om alledaagse identiteite te versteek nie, maar ook om identiteite in oordrewe vorme uit te beeld om sodoende 'n standpunt in te neem oor byvoorbeeld stereotipiese assosiasies wat aan daardie identiteit gekoppel word (soos later beskou word met verwysing na die werke van Steven Cohen). Derhalwe kan maskerade meewerk om sosiale identiteite te bevraagteken, of selfs te transformeer, deur bewustheid van identiteitsproblematiek te verhoog.

Aangesien die praktyk van maskerade die potensiaal vir verandering en die vermenigvuldiging van subjekposisies belig, word dit beskou as emblematisies van meer ingrypende vorms van (ook identiteits-) transformasie omdat maskerade nie gebonde is aan die beperkinge van die liggaam of voorkoms nie. 'n Persoon kan deur die gebruik van maskerade 'n volledige transformasie ondergaan waarin hy/sy 'n algeheel alternatiewe identiteit aanneem. Mens hoef slegs na superheld-transformasies te kyk ter bevestiging hiervan binne 'n eietydse konteks: 'n doodgewone mens wat vasgevang is in normatiewe onderdrukkende realiteite transformeer na 'n vryer, sterker, beter weergawe van homself sodra hy sy masker of kostuum aantrek. Hier kan mens verwys na byvoorbeeld die onbeholpe Peter Parker wat in die ratse, spitsvondige Spiderman verander of die sosiaal afgesonderde Clark Kent wat getransformeer word na die magtige Superman met die hulp van maskers en kostuums (Brown, 1999:32). Deur 'n alternatiewe identiteit aan te neem verkry superhelde 'n tipe magiese krag, wat as 'n fisiese krag, sterk persoonlikheid of die behendige gebruik van toebehore geken word. Hierdie dinge stel hulle in staat om buite die reëls en norme van die bestaande werklikheid in te gryp binne hulle fisiese omgewing (Pitcher, 2009:29-30; Maze & Jacobs, 2003:2).

Maskerade kan dus beskou word as 'n praktyk van fisiese, psigiese en sosiale metamorfose en vestig daarom die aandag op die gedagte dat identiteit vloeibaar is. Dié veronderstelling word gegrond in die potensiële onstabiliteit van heersende beskouings en normatiewe klassifikasies, meer spesifiek met betrekking tot gendervorming en sosiale statuur. Maskerade benut fisiese en simboliese

transformasies van die liggaam as 'n wyse om die werklikheid vanuit 'n alternatiewe perspektief uit te beeld en te ervaar. Sodanige alternatiewe uitkyke (deur die transformasie van die liggaam) bewerkstellig 'n tydelike bevryding van die rigiede norme en verwagtinge van die werklikheid. Omdat maskerade bestaande beskouings met betrekking tot gendervorming en sosiale statuur kan onderbreek, is die ruimte waarin dié vermomings plaasvind ook potensieel 'n alternatiewe, verbeelde ruimte. Daarom gebruik maskerade dikwels merkers van fisiese identifikasies van voorkoms en genderoriëntasie om op 'n ongewone wyse 'n alternatiewe posisie tot stand te bring en te ondersoek.

Na aanleiding van die bogenoemde gaan ek van die veronderstelling uit dat maskerade as 'n vorm van sosiale en kulturele kritiek en ook sosiale kommentaar gebruik kan word waardeur die gebruiker van maskerade 'n bespotting kan maak van rigiede genderkonstrukte en dominante onderdrukkende sosiale klassestrukture. Maskerade word dikwels gebruik deur persone wat hulleself as magteloos, onderdruk of onsigbaar beskou binne die konvensionele beperkinge van samelewingstrukture. So dien maskerade eensyds as bevryding van rigiede en onderdrukkende norme, en andersyds as die tydelike uitlewing van 'n verborge self wat slegs na vore kan kom in die konteks van dié bevryding.

Die verborge self figureer buite die beperkinge van konvensionele sosiale klassifikasies en spesifieke voorgeskrewe vorme. Derhalwe word die herdefinering en transformering van die self moontlik deur die verwerking van die verborge self (Biggs, 1994:57). Deur gebruik te maak maskerade – waarmee 'n mens 'n dubbele of alternatiewe identiteit aanneem – word 'n (weliswaar soms parodiese) ondermyning van sosiale klassifikasies van byvoorbeeld gender, ras en klas bewerkstellig. Maskerade word daarom 'n strategie waardeur subjekposisies gevorm en onderhandel kan word in die tydelike afwesigheid van bindende kulturele en sosiale riglyne (Blaikie, 1999:104). Die gebruik van maskerade bewerkstellig 'n ontwrigting van bestaande realiteite en norme wat ook die destabilisering van normatiewe rigiede subjekposisies behels. Hierdie ontwrigting suggereer dat tydelike alternatiewe subjekposisies geskep kan word binne 'n tydelike werklikheid soos in die karnavaleske of, meer spesifiek, binne die konteks van eietydse *performance*-werke.

Maskerade behels verder, spesifiek wat die uitlewing daarvan betref, die manipulerings van 'n aantal betekenaars ten opsigte van voorkoms, lyftaal en vorme van persoonlike ornamentasie en versiering wat bydra tot die *performance* van die self en ook as sosiale proses (Jamal, 2005:xiii; Biggs, 1993:52). Deur die gebruik van maskerade, in die soeke na ambivalensie as bevryding, word identiteit daarom beskou as iets wat oneindig gelaagd is (kyk ook Biggs, 1994:46). Terwyl sosiale vorme van "vermomming" (byvoorbeeld grimering of geleentheid-spesifieke klere soos 'n besigheidspak of sokkeruitrusting) algemeen is by meeste mense, figureer ekstreme vorme daarvan meer prominent by individue of groepe wat sosiaal onderdruk, uitgesluit of onsigbaar is binne 'n dominante sosiale sisteem soos homoseksuele, transvestiete, biseksuele en lesbiërs. Fopdosserij oftewel *drag* is 'n goeie voorbeeld van so 'n ekstreme vorm van klere as betekenaar. Na aanleiding hiervan word maskerade (en ook fopdosserij) geïdentifiseer met die konsep van vloeibare identiteite en performatiewe genderbeskouing soos voorgelê deur Judith Butler (1990).

2.4.2 Fopdosserij as eie tydse gendergerigte maskerade

Judith Butler (1956-) maak in *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity* (1990) en *Performative subversions* (2002) kassie teen konvensionele aannames dat gender en seksualiteit rigied sou wees deur oortuigend aan te voer dat genderidentiteite vloeibaar en veranderlik is, en uitgeleef (*performed*) word binne verskeie samelewingskontekste. Dit is die geval omdat elke konteks 'n geleentheids- en plekspesifieke tipe aksie vereis wat streng sosiaal-gekodeer is. Die performatiewe aspek van subjekposisies behels 'n kreatiewe en oorskrydende vryheid binne die bestaande normatiewe werklikheid (Butler, 2002:48). Butler (*In Welton*, 2001:30) toon aan dat *performance* 'n wyse is waarop die daarstelling van persoonlike identiteite gevier kan word deur gendermatige self-skepping. Sy argumenteer verder dat simboliese kodes van manlikheid of vroulikheid deur *gender-performance* onderhandel en uitgeleef kan word en dat dít in sekere gevalle gebeur deur die gebruik van fopdosserij (vgl. Welton, 2001:30).

Fopdosserij het ontwikkel as 'n geïnstitusionele vorm van *performance* waardeur konflikte rondom gekodifiseerde genderidentiteite aangespreek kan word. Die idee van 'n oorspronklike of primêre genderidentiteit word verwerp binne die

kulturele praktyk van *drag* en fopdosserij of kruiskleding (sogenaamde *cross-dressing*). Tydens sogenaamde *drag performances* word die anatomiese identifikasies van die akteur en die uitvoering van 'n teenoorgestelde gender wat daarmee gepaardgaan, op 'n ambivalente wyse bymekaargebring omdat genderkodes van 'n biologiese en sosiaal-gekonstrueerde aard op nie-voorspelbare en nie-deterministiese wyses integreer (soos 'n biologiese man wat vroueklere en grimering dra) (Butler, 1999:472). *Drag* word verder beskou as 'n kollektiewe vorm van protes wat dikwels beoefen word deur sogenaamde afwykende gendergroepe soos *gay*, transgender en biseksuele persone (Rupp & Taylor, 2003:220). Die blote klassifikasie van *gay*, transgender of biseksuele persone as afwykend suggereer dat sogenaamde normatiewe en natuurlike binêre samestellings van gender sou bestaan en deur dié groepe oorskry word. Volgens Butler (1990:137-138) ontbloom fopdosserij die gekonstrueerde aard van gender sowel as die wyse waarop dit sosiaal gestruktureer word.

Fopdosserij is 'n vorm van transgenderisme (met ander woorde nie noodwendig *gay* of *lesbies* nie) en word daarom gesien as 'n praktyk waardeur strategiese genderoorkruising bewerkstellig word met die ooglopende doel om gender- en seksuele sisteme te onderhandel en om sodoende meer vryvloeiende kategorieë te skep (Rupp & Taylor, 2003:216). Die praktyk van fopdosserij perforeer spesifiek die grense tussen manlik-vroulike binêre teenoorstaandes en alle normatiewe assosiasies wat daaraan gekoppel word. *Drag* gebruik en vestig die aandag op konvensionele kategorieë van gender en seksualiteit, maar verbreed en problematiseer terselfdertyd rigiede genderklassifikasies. So word byvoorbeeld 'n manlike liggaam ('n anatomiese betekenaar wat ook sosiaal as manlik gekodeer word) met mag en superioriteit geassosieër het met kenmerkende elemente van vroulikheid (grimering, aandrokke, blinkers en vere – maar ook met 'n verhoogde suggestie en seksuele beskikbaarheid); sodoende word nuwe en uiteraard alternatiewe gender-identifikasies en seksuele betekenis geskep (Rupp & Taylor, 2003:218).

Dié gendermatige betekenis is transformatief van aard (veral met betrekking tot *drag*-uitvoerings of vorme van genderoorkruising) omdat die betekenis wat deur die ongewone samestelling van beide manlike en vroulike assosiasies gevorm word,

voortdurend geherdefinieer kan word (Connelly, 2003:2). Volgens McNeal (1999:350) behels *drag* 'n *performance*-genre waardeur homoseksuele mans byvoorbeeld kan deelneem aan 'n simboliese transformasie van genderteenstrydigheid. Dié teenstrydigheid van manlik/vroulike kodes soos die biologiese manlike liggaam – die penis, selfs gespierde liggaamsbou – met simboliese identifikasies van (vroulike) kostumering, juwele, grimering, haarstyle en toebehore lei daartoe dat nuwe genderidentifikasies gevorm word. Gevolglik bewerkstelling fopdosserie die afbreek van essensialistiese binêre manlike en vroulike simboliese identifikasies en genderstereotipes. Genderstereotipes en die gender- en seksualiteit-dualisme veronderstel dat sekere eienskappe van gedrag, voorkoms, kleding en die gepaardgaande simboliese assosiasies biologies-deterministies selektief aan mans of vroue gekoppel word (Elam, 1994:49).

Fopdosserie is verder ook 'n vorm van transvestisme wat inspeel op genderidentiteit en die vreemdsoortige uitlewing daarvan waar mans (gewoonlik homoseksueel), die rol van 'n vroulike *persona* aanneem deur *oordrewe* vroulike kostumering, grimering en toebehore word vir dramatiese, komiese of satiriese effek aangewend. Dié vroulike *persona* is daarom nie 'n betroubare vergestaltung van 'n vrou nie, maar eerder 'n karikatuur van 'n vrou. Dié *persona* word as karikatuur beskou omdat simboliese vroulike genderidentifikasies gewoonlik van 'n ekstreme aard – geweldig baie grimering, vreeslike hoë hakke, blink aandrokke – gebruik word in 'n *drag-performance*. Dié karikatuur sluit dan verder ook aan by die humoristiese ondermyning van die karnavaleske in die groteske en bespotlike uitbeelding van die man as vrou. Hierdeur bewerkstellig *drag* die manipulering, wysiging en herinterpretasie ook van normatiewe *vroulike* gendergrense en samestellings. *Drag* kan as sleutelkomponent in die uitlewing van *camp* beskou word.

2.4.3 *Camp* as satiriese ondermynende benadering tot rigiede genderbeskouinge

Camp is 'n estetiese ingesteldheid waarin ernstige gender, gedrag en kodes van kleding na die ligsinnige getransformeer word. *Camp* word afgelei van die Franse woord “camper” wat beteken om te poseer op 'n *oordrewe* vertonerige wyse en waarvan *drag performance* 'n essensiële komponent is (Bergman, 1993:6). Vir 'n

persoon of objek om as *camp* geklassifiseer te word moet daar kenmerkende merkers van oordreweheid en marginalisering vanweë die bespotlike aard daarvan teenwoordig wees (Eco, 2007:408). *Camp* word geken aan 'n soort gestileerdheid. Dit behels die uitbeelding van ekstreme vorme van dinge wat bekend is en kan ook as eksentriek beskou word – dit is 'n styl wat teen die “natuurlike” en die normatiewe indruis (Eco, 2007:411).

Na aanleiding van die bogenoemde speel *camp* volgens Jääskeläinen (2005:46) 'n sleutelrol in die daarstelling van alternatiewe subjekposisies en stemme wat poog om die bestaande dominante sosiale orde te weerstaan, ontwrig of ondermyn – dikwels deur die gebruik van satiriese humor. *Camp* as ingesteldheid bied 'n wyse waarop 'n individue 'n teenstrydige of vyandige omgewing kan transformeer deur die ligsinnige projeksie wat deur *camp* daargestel word (Bergman, 1993:20). Volgens Bergman kan satire gebruik word as 'n wyse waarop ernstige (onderdrukkende) sosiale strukture hervorm kan word deur die humoristiese voorstelling en ondermyning van ideale. Humor word dus gebruik as dekonstruktiewe strategie met die doel om ongewenste aspekte in die samelewing te ondersoek, te kritiseer en te transformeer deur satiriese humor en korrektiewe lag (Avner, 1988:357). Volgens Bergman (1993) word *camp* uitgevoer deur persone wat buite die normatiewe sosiale en kulturele grense figureer met spesifieke fokus op 'n gegewe posisie, dikwels gender, in die samelewing. Volgens Sontag ([1961]2001:275) is *camp* 'n persoonlike oorwinning oor die rigiede binêre strukturering van gender deurdat dit gelagteloosheid en die verwisselbaarheid tussen manlik en vroulik verteenwoordig. Deur te fokus op die uiterlike **voorkoms** van sosiale en kulturele rolle (gewoonlik gender en etniese rolle) impliseer *camp* deur die gebruik van *drag* dat die rigiditeit van dié rolle en normatiewe beskouinge waardeur hulle gekonstrueer is, eintlik oppervlakkig en sodoende transformeerbaar is (Bergman, 1993:24). *Camp* stel aan kuns en die werklikheid 'n alternatiewe stel reëls waaraan die samelewing gemeet kan word – dit bevraagteken die beskouings van mooi en lelik, en van aanvaarbaar en onaanvaarbaar in die konteks van openbare ruimtes.

Die gebruik van *camp-drag* kan daarom beskou word as 'n wyse waarop die liggaam en so ook identiteit tot uiterste belaglikheid en bespotlikheid getransformeer word. Hierdie diepgaande transformasie kan in verband gebring word met die Franse filosoof, Gilles Deleuze (1925-1995) se konseptualisering van die liggaam as 'n "assemblage" wat saamgestel word uit genetiese materiaal, kulturele en sosiale idees en word dikwels ook gebruik om 'n standpunt in te neem in *performance art* (In Jones, 2009:13, Deleuze, 1987). Vervolgens word 'n bondige oorsig oor *performance* gebied om die verbande tussen dié soort kunsbeoefening met veral gender en die gebruik van die kunstenaar se liggaam in *performance* uit te lig.

2.5 Performance art

2.5.1 Oorsprong en geskiedenis van performance art

Performance art dui op 'n vorm van visuele kuns wat in lewende lywe deur 'n kunstenaar of ander partye uitgevoer word. Volgens Forte (1988:217) het *performance art* in die 1960s gefloreer en is die praktyk daarvan binne die visuele kunste deur die poststrukturalistiese denkwyse aangevuur. *Performance art* word volgens Osborne (2002:19) onder die breër term konseptuele kuns gekategoriseer waardeur konvensionele en tradisionele vorme van visuele kuns soos skilder en beeldhou uitgedaag word en die gebruik daarvan herdink is. Konseptuele kuns heg 'n groter waarde aan die idee of konsep van 'kunswerke' as in die tradisionele beskouing van 'n estetiese objek en sluit aspekte soos ritueel, *ready-mades*¹⁹, dans, onkonvensionele beeldhou en teater in werke in (Butsler, 2012:2). Vanaf die 1960s het kunstenaars veral in hierdie genre deur die gebruik van die liggaam die gekonstrueerde aard van visuele identiteite met betrekking tot gender, seksualiteit en ras ondersoek en dit blootgelê as visuele uitbeeldings van hierargiese magstrukture (Warr & Jones, 2006:13). Deur outonomieit en objekstatus van kuns te verwerp poog *performance* kunstenaars verder om die verhouding van die kunstenaar en die toeskouer te herdink deur 'n sterker verband tussen die kunstenaar en die materiële omstandighede van sosiale en politiese gebeure te bewerkstellig.

¹⁹ Die *ready-made* verwys na alledaagse objekte wat gebruik word binne 'n alternatiewe konteks sodat die oorspronklike definisie van die objek verplaas word deur 'n nuwe betekenis aan die objek te koppel. Hier kan spesifiek verwys word na Marcel Duchamp se werk *Fountain* (1917) waar hy 'n omgekeerde urinal as kunswerk uitgestal het. Hierdeur word enige huishoudelike objek as potensiele kunsobjek beskou wanneer dit in die "toepaslike" konteks gebruik word (Scha, 2001:1).

Alhoewel *performance art* nie afgebaken of beperk kan word tot 'n enkele definisie nie, het kunstenaars verskeie woorde gebruik om hulle performatiewe bedoelinge te beskryf: aksies (*actions*), *happenings*, *fluxus*, rituele, demonstrasies, proseskuns en liggaamskuns, beter bekend as *body art* (Butler, 2012:4, Stiles & Selz, 1996:680). Joseph Beuys (1921-1986) is 'n kenmerkende kunstenaar in dié verband met die uitvoering van aksies, *happenings* en fluxus – hy het hierdie term verkies omdat dié tipe *performance* verskil het van konvensionele teateruitvoerings in terme van die arena waarin die werke uitgevoer word sowel as aspekte van spontaniteit wat in die werke geïnkorporeer is. *Fluxus* het op sy beurt behels dat *performances* dikwels op straat uitgevoer word met die doel om die grense tussen kuns en die werklikheid af te breek. *Fluxus*-kunstenaars het hierdeur die revolusie van kuns en alternatiewe sosiale en politiese denke met die alledaagse vereenselwig (Beaven, 2012:2). *Happenings* was ook populêr in *performances* tydens die 1960s en het behels dat kunstenaars werke uitvoer in hoogs onkonvensionele ruimtes soos groot oop velde, strate, fabriek en ateljees. Tydens *happenings* is die kunstenaar meer afhanklik van spontaniteit gedurende die werke en die gehoor se deelname en aan die *performance*; hierdie gedagte kan in verband gebring word met Steven Cohen se indringing tot spesifieke ruimtes waar die bystaanders se deelname en reaksies 'n belangrike rol speel in die voltooiing van die kunswerk. Dié tipe *performance*-werke word gedeeltelik beplan, waarna improvisasie in die gebeurtenis 'n kritiese bewusmaking onder die aanskouer bewerkstellig (Butler, 2012:3).

Die gebruik van die dikwels naakte of blootgestelde liggaam van die kunstenaar in sogenaamde *body art* is 'n kenmerkende van heelwat *performance*-werke en behels dat kunstenaars onder andere hulleself as lewendige beeldhouwerke in werke posisioneer. Vito Acconci (1940-) se *body art* werke beklemtoon byvoorbeeld konsepte soos liggaamsfunksies en geslagtelikheid. In die werk *Trappings* (1971) het Acconci byvoorbeeld kritiek gelewer op heersende liggaamspolitiek deur drie ure te spandeer om met sy penis, wat in popklere geklee was, te praat asof dit sy speelmaat is. Hy verduidelik dat hy in die werk poog om homself in twee te verdeel en sodoende sy penis te transformeer na 'n individuele "persoon" (Archer, 2006:103). Die kontroversiële, ekstreme en uitlokkende aard van *performance art* deur kunstenaars soos Acconci en ook Cohen het konvensionele en tradisionele

forme van kuns tot die uiterste bevraagteken en geherdefinieer (en dalk soms met rede die publiek suspisies gemaak oor die legitimitieit van sulke soort kunswerke).

Deur die liggaam as visuele medium te gebruik, beklemtoon kunstenaars verder die rol van die proses eerder as die finale kunsobjek. *Performance*-kunstenaars (soos ook verskeie konseptuele kunstenaars) poog om kunswerke te skep wat nie gekoop, verkoop of geruil kan word as 'n kommoditeit nie. Hier kan spesifiek verwys word na die werke van die kunstenaarspaar Gilbert Proesch (1943-) en George Passmore (1942-) wat bekend staan as Gilbert en George (as 'n "enkele kunstenaarsentiteit"). Hulle het heeltemal weggedoen met die idee van kuns as kommoditeit deur hullestelf as lewende beeldhouwerke uit te stal. In die werk *Singing sculpture* (1970) is Gilbert en George netjies aangetrek, met hulle hande en gesigte wat toegeverf is met silwer metaalverf terwyl hulle die lied *Underneath the arches* deur Flanagan en Allen mimies uitbeeld (Archer; 2006:103; Morgan, 1998;123-125). *Performance art* soos dié van Gilbert en George is afhanklik van fotografie en/of videomateriaal van die *performance* om die beeld in aksie van die werke vas te vang. Dié werke het dus 'n tydelike implikasie omdat die oorspronklike werke nooit weer na die eerste uitvoering nagmaak kan word nie – daar is slegs duplikate van die oorspronklike werk wat deur dokumentasie vasgevang is. Só word die die klem verskuif vanaf die kunskonvensie wat begaan is met finale kunsobjek wat uitgestal kan word, na die uitvoering van *performances*. Laasgenoemde kategorie werp ook die formele grense van skilder en beeldhou omver om 'n lewendige tyd-ruimtelike maar vlietende beweging daar te stel in stede van 'n ewige oomblik vasgevang in tyd soos skilder en beeldhou soms beskou word (Stiles & Selz, 1996:679). Die inhoud van *performance* werke is verder dikwels daarop gerig om pertinent die aandag te vestig op brandende sosiale kwessies en realiteite, dikwels om die dominante of heersende bestel te kritiseer, ook binne 'n spesifieke tyd en toepaslike ruimte. Na aanleiding hiervan kan *performance art* as chronotopies beskou word vanweë die verhoogde sin vir tyd-ruimtelike implikasie wat dit voorhou.

2.5.2 Performance as chronotopies

Die tyd-ruimtelike aspek van *performance art* impliseer, in aansluiting by die karnavaleske, dat dié werke (i) afhanklik is van 'n gegewe tyd sowel as 'n (ii) unieke ruimte waarin dié werke uitgevoer kan word. *Performance art* kan dus beskou word binne die konteks van die chronotoop met verwysing na die veelvuldige tyd en ruimtelike implikasies wat in een werk bymekaar gebring kan word. *Performance* kunstenaars voer dikwels hulle werke deur 'n chronotopiese lens uit en poog hierdeur om die alternatiewe ruimte van hulle werke en die bestaande werklikheid byeen te bring.

Performance art kan verder in verband gebring word met die chronotopiese deur die wyse waarop dit die dubbelstemmigheid van ruimtes visueel kan uitbeeld (Folch-Serra, 1990:262). Die *performance* kunstenaar kan dus hierdeur verskillende tyd-ruimtelike aspekte binne *performance* werke aanspreek en terselfdertyd ook die wêreldlike unitêre en onvoltooide historiese werklikheid wat deur kategorieëse grense beperk word, binnedring. *Performance* sluit hierin aan by die idee van Bakhtin (1986:85) se karnavaleske; hy argumenteer dat chronotopiese ruimtes 'n potensieel-alternatiewe dubbelstemmige interpretasie daarstel en op so wyse 'n alternatiewe werklikheid skep. Elke *performance*-werk verteenwoordig 'n spesifieke tyd (die tydsduur van die werk) maar geskied ook binne die werklike historiese tydsgleuf wat verbygaan vir bystaanders wat die *performance* werk waarneem; hierdeur word 'n verhoogde bewustheid geskep van problematiese kwessies in die werklikheid deurdat die kunstenaar 'n verhoogde doelgerigte fokus op dié kwessies rig binne die alternatiewe tyd waarin die *performance* plaasvind (Smith & Dean, 1997:27). Die chronotopiese of tyd-ruimtelikheid van *performance* impliseer na aanleiding hiervan dat kunstenaars poog om bestaande beskouinge van die werklikheid te ontwig deur die invoeg van alternatiewe idees tot plekke wat reeds sosiale en kulturele betekenis dra.

Die bogenoemde invoeg van idees deur die fisiese toetrede van spesifieke ruimtes tydens *performance art* sluit aan by die tydelike implikasie van die karnavaleske omdat *performance* as 'n tweede laag, of dan as 'n alternatiewe (subjektiewe) beskouing van die reeds bestaande werklikheid, impliseer. In dié proses ondermyn *performance art* tradisionele beskouinge van die kunswerk as 'n objek en het op so

wyse 'n (tydelike of meer langdurige) direkte impak op die gehoor wat die *performance* waarneem. Deur die beskouing van kuns as outonome objek te verwerp en die verhouding tussen die kunstenaar, die kunswerk (*performances*) en die gehoor te herbedink, word 'n sterker gespreksmoontlikheid tussen die kunstenaar, die sosio-politiese omstandighede wat gekritiseer word, en tersaaklike ruimtes aangeknoop. Die plekke waar uitlokkende, kontroversiële *performance art* die meeste impak maak, is juis ruimtes waar stemme stilgemaak is; hier kan verwys word na onderdrukkende en/of geïstitutionaliseerde ruimtes wat emblematies mag wees van praktyke wat byvoorbeeld gekenmerk word deur rassisme, seksisme, klassisme en homofobie. Die reaksie en dikwels ontsteltenis van bystaanders binne ruimtes waar dié bogenoemde problematiese kwessies na vore kom, beklemtoon die ondermynende potensiaal van *performance art* en is ook aanduidend van die radikale metodes wat *performance* kunstenaars gebruik om geïstitutionaliseerde praktyke binne 'n breër samelewingskonteks te ontwig (Conquerwood, 2002:151).

Die effek van *performance art* sluit aan by die dramaturg-filosoof Antonin Artaud (1896-1948) se beskouing oor die teater in *The theatre and its double* ([1978]2010:21):

Like the plague, the theatre [performance art] has been created to drain abscesses collectively. It releases conflicts, disengages powers, liberates possibilities ... it is not the fault of the plague nor theatre [performance art] but of life.

Op 'n soortgelyk wyse kan kunstenaars deur *performance* sensitiewe kwessies binne die samelewing op 'n strategiese manier en binne 'n toepaslike arena of kunsplaatvorm aanspreek. Omdat *performance art* nie beperk is tot spesifieke ruimtelike plekke soos galerye nie, kan kunstenaars ruimtes binnedring wat voorheen deur die illusie van orde en normatiewiteit versteek word. *Performance* skep 'n ruimte van kulturele en sosiale onderhandeling en betrokkenheid vir beide die kunstenaar en persone wat die *performance* waarneem. Hier kan *performance art* ook direk in verband gebring word met aktivisme wat in die volgende hoofstuk onder die loep geneem word.

2.6 *En résumé*

In hierdie hoofstuk is tersaaklike teoretiese konsepte uiteengesit wat betrekking het op die karnavaleske en die implikasies van ambivalensie waaraan hierdie diskoers gekenmerk word. Die karnavaleske is gekonseptualiseer as 'n praktyk waardeur strategieë uitgepak word wat onderdrukke stemme bemagtig om vir 'n tydelike periode die bestaande werklikheid en rigiede sosiale strukture uit te daag, om te keer en te ondermyn. Dit gebeur hoofsaaklik deur die transformering van subjekposisies waar kritiek gelewer word op bestaande sosiale ordes deur die gebruik van satiriese humor die groteske en verspotte, vertonerige en oordrewe vorme van maskerade en fopdosser-*performances*. Fopdosserery word verder beskou as komponent van *performance art* wat 'n soortgelyke tyd-ruimtelike implikasie met die karnavaleske deel en waardeur alledaagse plekke getransformeer word na ruimtes van alternatiewe simboliese betekenis. Gegewe die wyse waarop *performance art* dikwels kontroversiële kwessies binne die samelewing aanspreek gee stukrag aan die beskouing van *performance* as 'n platform vir aktivisme waardeur kunstenaars binne spesifieke ruimtes die aandag kan vestig op ongeregtighede binne die samelewing, soos spesifiek ook in die geval van Steven Cohen se *performance art*.

HOOFSTUK 3

STEVEN COHEN - AKTIVISTIESE KUNSTENAAR

3.1 Inleiding

Sosiale kommentaar sluit aan by 'n aktivistiese benadering; aktivisme verwys na openbare pogings om sosiale of politieke ongeregtighede binne onderdrukkende strukture te verander (Moola, 2004:60). Verskeie vorme van protes, waaronder boikotte, propeganda sowel as uitlokkende of skokkende kuns en demonstrasies²⁰ word ingespan om individuele gesindhede te verander met die groter doel om sosiale stukture binne te dring en probleme aan te spreek (Kester, 1998:6, Moola, 2004:61). Dit word verder gesien as die uitvoering van meestal klein, maar somtyds ook globale, vorme van weerstand teen onderdrukkende strukture en sosiale verhoudinge (Bal & Hernández-Navarro, 2011:15; Robinson, 2009:7). So word 'n ruimte van konflik geskep waar skokstrategieë en aggressiewe proteshandelinge gebruik word om 'n kragtige impak te maak waar onreg bestaan in politiese agendas en enige ander openbare bestel wat as onderdrukkend ervaar word. Dit behels dat die *status quo* in die openbaar bevraagteken kan word. Die doel van sodanige sosiale kommentaar is om individue en groter sosiale strukture bewus te maak van die problematiek rondom onder andere gender, geloof, etnisiteit en ras deur 'n aantal alternatiewe beskouinge daar te stel met die doel om transformasie binne rigiede beskouinge te bewerkstellig – in transformasie wat plaasvind deur die blootlegging van dit wat voorheen onsigbaar was (Bal & Hernández-Navarro, 2011:12).

Omdat aktiviste gewoonlik staatmaak op visuele strategieë en/of uitbeeldings, dikwels ook in openbare ruimtes, kan *performance art* beskou word as 'n uitnemende platform vir aktivisme. Deur *performance art* kan kunstenaars 'n situasie skep in openbare ruimtes waar sosiale kritiek gelewer kan word en waaraan buitestaanders en toeskouers ook kan deelneem. Op so wyse raak die publiek bewus van die transformerende potensiaal van die *performance*-werke (Bal & Hernández-Navarro, 2011:11).

²⁰ Hier kan vorme van aktivisme soos die Stonewall-oproerings (*Stonewall Riots*) van 1969 genoem word, waar 'n groep onwaarskynlike revolusionêre fopdossers en lesbiërs 'n reeks spontane en gewelddadige aanvalle op die polisie gerig het na polisie-aanvalle by die Stonewall Inn in New York (Arriola, 1996:33). Hulle protes was gerig op die marginalisering van sogenaamde genderafwykendes.

In hierdie hoofstuk word *performance* eerstens kortliks binne 'n eietydse Suid-Afrikaanse konteks gekontekstualiseer ter inleiding van Steven Cohen se ekstreme gebruik van *drag-performance* as gesofistikeerde maar uitlokkende kritiese visuele taal (kyk Makubu, 2012:3). Na aanleiding hiervan word 'n bondige oorsig gebied oor Cohen se oeuvre met verwysing na die uitlewing van sy gelaagde posisie as wit, homoseksuele, Joodse man²¹. Daar word spesifiek klem gelê op Cohen as uitlokkende kunstenaar ('n sogenaamde *artiste provocateur*) waar hy veral deur die gebruik van ekstreme vorme van kostumering subjekposisies skep en dan simbolies-gelade ruimtes binnedring om sodoende die problematiek van onderdrukte en gemarginaliseerde identiteite aan te spreek.

3.2 Performance as sosiale kommentaar op weg na transformasie in 'n eietydse Suid-Afrikaanse konteks

Tydens die apartheidsera in Suid-Afrika is rigiede, onderdrukkende sosiale strukture in plek gestel wat gegrond is op rasseskeiding met die oog op die bevoordeling van wit Suid-Afrikaners (Smith, 1992:1) - veral wit mans gegewe Suid-Afrika se patriargale samelewing. Amper twee dekades na die einde van apartheid (dus na die eerste demokratiese verkiesing van 1994) is daar tans steeds 'n eggo van die onderdrukkende sosiale sisteme van die verlede (Nuttall & Mbembe, 2008:20). Binne 'n eietydse Suid-Afrikaanse konteks word soortgelyke rigiede samelewingstrukture deur geykte normatiewe klassifikasies en gepaardgaande verwagtinge van gender, ras en etnisiteit in stand gehou. Rassisme duur in sekere opsigte voort deur die uitsluiting van sogenaamde ongewenste of gemarginaliseerde partye binne sosiaal-gekodeerde omgewings ('n meer subtiele vorm van rassisme) (Connell, 1987:334). Hierdie praktyke kan beskou word in die konteks van hegemoniese heteronormatiewe ingesteldhede wat oor die tydperk van die apartheidsjare en selfs

²¹ Inligting oor Cohen is moeilik bekombaar vanweë die feit dat daar min gepubliseerde werke is waar die kunstenaar en sy werke redelik volledig krities onder oë geneem word. Sommige publikasies soos *Sex & politics in South Africa* (2005) deur Neville Hoad *et al.* skep die indruk dat daar al baie oor Cohen geskryf is waar in werklikheid daar beperkte primêre bronne is wat volledige inligting van die kunstenaar bevat. Die inligting vir die oorsig oor Cohen se oeuvre is verkry vanaf sy webblad, sy curriculum vitae, artikels wat geskryf is deur individue wat fisies van Cohen se *live art* werke bygewoon het sowel as aanhalings en kommentaar wat tydens *performance* werke gedokumenteer is. Daar is vroeër in hierdie verhandeling verwys na pogings om e-pos korrespondensie met die kunstenaar aan te knoop. Alhoewel hy aanvanklik gewillig was, het hy nie gereeld geantwoord op e-posse nie.

vroeër in Suid-Afrika gekweek is.

Soos genoem in hoofstuk twee, word *performance art* volgens Osborne (2002:19) onder die breër kategorie van konseptuele kuns gekategoriseer. *Performance art* dui op 'n verskeidenheid aktiwiteite soos konseptuele werke of handeling (sogenaamde *acts*), psigiese verskynings (*occurrences*) sowel as fisiese manifestasies wat in privaat- of openbare ruimtes plaasvind (Stiles & Salz, 1996:680). Soos ook bespreek in hoofstuk twee word *performance* as kunsvorm beskou as een van die wyses waarop kunstenaars die meganismes en gevolge van sodanige rigiede samelewingskwessies soos rassisme of seksisme kan ondersoek, blootlê en kritiseer (kyk Stiles, 2006:196). *Performance* binne 'n Suid-Afrikaanse konteks maak gewoonlik deel uit van sogenaamde weerstandskuns (*resistance art*) (kyk ook Williamson, 2000:18-20) – 'n benaderingswyse wat wel ook alle vorme van kontemporêre kuns (installasiewerke, *performance*, konseptuele kuns en ook soms tradisionele genres soos skilderkuns) akkommodeer. Die gees van weerstandskuns in Suid-Afrika ontstaan veral in die 1970s in die konteks van weerstand teen apartheid. Weerstandskuns word geken aan kragtige visuele uitinge wat 'n kritiese en politiese standpunt inneem om byvoorbeeld apartheid en meegaande sosio-politiese onregte te belig en te bevraagteken (Williamson, 2009:19). *Performance* as 'n vorm van weerstandskuns word gesien in die oeuvres van onder andere Steven Cohen, Peet Pienaar (1971-), Bearnie Searle (1964-), Nicolas Hlobo (1975-) en Peter van Heerden (1972-). Hierdie kunstenaars se oogmerke is om onderdrukkende sisteme en die meegaande problematiek van politieke, sosiale en kulturele identiteite te kan uitdaag, ondermyn en bevraagteken. Hul *performances* behels veral, soos ook in hoofstuk twee as uitgangspunt van *performance* genoem, die gebruik en transformasie van die liggaam tesame met die ruimtes waarin hulle die werke uitvoer om sodoende veral die problematiek rondom gender en veral Suid-Afrikaanse manlikheid te ondersoek (in die geval van Pienaar, Hlobo en Van Heerden), sowel as etniese sake en vroulike genderpolitiek (bv. Searle).

Die fokus op polities-gedefinieerde en toegekende identiteite in Suid-Afrika (onder andere wit, swart, "Kaapse kleurling" en ook kategorieë soos heteroseksueel, homoseksueel en Jood) word dikwels uitgelig in kuns en veral ook in dié *performance*-konteks deur te fokus op die prosesse van transformasie wat

kunstenaars in *performance* werke gebruik om die vloeibaarheid van gekonstrueerde identeite aan te spreek (Makhubu, 2012:2). Dié liggaamlike transformasies in *performances* word volgens Stiles (2004:196) as 'n kontroversiële, uitlokkende en selfs tartende kunsvorm deur maghebbende instansies beskou. *Performance*-kunstenaars word byvoorbeeld dikwels tydens hul *performances* weggejaag en selfs gearresteer vanweë die kontroversiële en uitlokkende aard van hul werke (Stiles, 2004:196).

Steven Cohen is veral bekend vir sy besonder uitlokkende *performance* of living art-werke. In dié werke speel Cohen met maskers van onderdrukking deur gebruik te maak van sy liggaam en sy gelaagde posisie as queer Joodse frats (in sy eie woorde noem hy homself 'n *queer Jewish freak*) (in De Waal & Sassen, 2003) om die problematiek van gender, ras en etniese identiteite van post-apartheid Suid-Afrika aan te spreek (Kieser, 2003). Volgens Van der Watt (2004:124) voer Cohen sy identiteit as gekonstrueerd, voorwaardelik en teenstrydig uit deur sy ekstreme en dikwels groteske gebruik van fopdosserie. Cohen (in *Mail & Gaurdian*, 1998) stel dat:

I'm messing with a society that is more shocked by the violence of my self-presentation as monster/queer/unrepresentable or whatever than by the actual violence they live with every day. It's almost as if, because I'm alive and present - I'm more threatening than reality.

Dié aanhaling beklemtoon die hart van Cohen se aktivisme – vir hom is daar belangriker sake in die samelewing as sy vreemdheid – maar ten spyte hiervan word sy vreemdheid wel deeglik as 'n bedreiging binne benepe normatiewe beskouings ervaar. Cohen gebruik dus sy vreemdheid as 'n instrument van skok waardeur hy aanskouers of bystaanders se aandag probeer verkry met die doel om bewustheid te wek oor groter sosiale en politiese probleme. Na aanleiding hiervan word veronderstel dat Cohen (1998) die Suid-Afrikaanse samelewing as 'n onderdrukkende omgewing beskou wat gekonstrueer en vasgevang is deur rigiede beskouinge van gender, ras en etnisiteit. Hierdie beskouings lei daartoe dat die samelewing, volgens Cohen hierbo, persone wat op 'n sogenaamde alternatiewe wyse hulle identiteit uitleef as 'n groter bedreiging beskou as byvoorbeeld meer dwingende probleme soos geweld, armoede en onderdrukking waarmee hulle elke dag te doen kry. Dit is vanuit hierdie beskouing wat Cohen as aktivistiese kunstenaar gebruik maak van sy ekstreme voorkoms om die problematiek van identiteit en

onderdrukkende beperkende sosiale beskouinge in sy werke aan te speak. Vervolgens word 'n oorsig gegee oor tersaaklike biografiese gegewens en Cohen se oeuvre ter kontekstualisering van sy gelaagde subjekposisie en alternatiewe genderuitlewing.

3.3 Cohen se vroeër jare en die uitlewing van sy ambivalente subjekposisie

Steven Cohen is op 11 Augustus 1962 in Johannesburg gebore (Williamson, 2009:136). Hy het grootgeword in 'n Joodse gesinsverband tydens die apartheidsjare. Jode wat van Oos-Europese lande na Suid-Afrika geïmmigreer het tussen 1948-1994 aangesluit by die dominante wit minderheid wat tydens die apartheidsera as amptelike sosiale en politiese orde gedomineer het (Shimoni, 2003:1). Die Jode in Suid-Afrika het dus die status van bevoordeelde groep gedeel in 'n samelewing wat gebaseer was op wetlike rassessekering en -diskriminasie. Die herkoms van Jode as Europeërs het 'n fundamentele rol gespeel in die klassifisering van hulle witheid ten spyte van die ironiese identifikasie van Joodsheid as afwykend gegewe die anti-semitiese beskouings waaraan hulle in Europa onderwerp is.

Alhoewel Jode as buitestaanders van Europese sosiale strukture, sosiale klasse en dominante etnisiteit uitgesluit en geviktimiseer was, is dit egter nie heeltemal die geval binne die Suid-Afrikaanse konteks nie. Jode het in Suid-Afrika politiese gelykheid gehad en feitlik al die voorregte van die dominerende wit bevolking geniet. Shimoni (2003:73) belig egter 'n veelvasettigheid in die politiese gedrag van Jode binne 'n Suid-Afrikaanse konteks. Die Joodse meerderheid het as stil bystaanders binne die samelewing gefigureer omdat hulle sosiale en politiese welstand afhanklik was van hul aanpassing tot die heersende wit konsensus. Andersyds was daar ook wel 'n kenmerkende en prominente aantal van Joodse individue wat deelgeneem het aan radikale en liberale bewegings van politiese teenkanting die apartheidsstelsel. Nelson Mandela het spesifiek kommentaar gelewer oor die groot aantal Joodse Suid-Afrikaners wat bydraes gelewer het in die stryd teen apartheid deur te sê:

In my experience I have found Jews to be more broad-minded than most whites on issues of race and politics, perhaps because they themselves have been victims of prejudice (in Fellner, 2009).

Cohen se Joodsheid, sy noodwendige witheid sowel as sy klassifikasie as homoseksuele man, dui daarop dat sy subjekposisie ontstabiel en meersinnig is en dat hy moontlik 'n groter bewustheid het van verskillende houdings jeens gender, ras en etnisiteit.

Alhoewel Cohen 'n identiteitsbetekenaar van wit Suid-Afrikaner dra word hy ook gemarginaliseer vanweë sy gender-afwykende gedrag. Hy het reeds op 'n vroeë ouderdom tekens van sogenaamde gender-afwykende gedrag getoon deur sy voorliefde vir die dra van vroulike kleding. Van die vroegste 'openbare verskynings' van Cohen as fopdosser was byvoorbeeld op die ouderdom van ses (in 1968) toe hy saam met 'n groepie dogtertjies aan die Mej. Margate-kompetisie deelgeneem het – en toe inderdaad ook as Mej. Margate gekroon is. Cohen het 'n bikini en grimering gedra, sy hare in 'n bokstertjie vasgebind en homself as 'n meisie saam met die ander dogtertjies ingeskryf (Cohen 2000, De Waal & Sassen, 2003b). Hierdie gebeurtenis kan beskou word as 'n deurslaggewende oomblik in Cohen se genderuitlewering omdat hy op hierdie moment mooier, meer “dogtertjie” as regte dogtertjies voorkom en sodoende 'n “vroulike” karakter antisipeer wat later sou figureer in *Princess Menorah*, sy vroulike alter ego wat hy à la Duchamp se Rose, *C'est la vie*²² geskep het vir homself. Daar word later in die bespreking verder uitgebrei op hierdie persona.

²² Die naam Rose Sélavy klink soos die Franse frase *Eros, c'est la vie* (erotika is die lewe). Rose Sélavy het vir die eerste keer verskyn in 'n reeks foto's deur die Surrealis-fotograaf Man Ray in 1920-1921 waar Duchamp in vroueklere poseer (Jones, 1995:6).



FIGUUR 1
Steven Cohen
The artist as Miss Margate (1968)
(Cohen, 2000)



FIGUUR 2
Man Ray
Portrait of Rose Sélavey (1921)
(Martin, 1981)

In 1984 verwerf Cohen 'n graad in psigologie en Engelse literatuur aan die Universiteit van die Witwatersrand. In 1985 word hy opgeroep vir verpligte militêre diensplig in die Suid-Afrikaanse Weermag (Williamson, 2009:136). Alle jong, wit Suid-Afrikaanse mans was verplig om twee jaar diensplig te lewer vanaf 1986 tot 1993 (binne die konteks van die sogenaamde grensoorlog van 1966-1986). In dié dienspligjare is hulle binne ruimtelike en ideologiese konteks gebreinspoel om die ideologie van die Nasionale Party te glo en ondersteun. Hulle is verder onderwerp aan konserwatiewe regse politiese waardes wat voorgehou is as ideaal vir die statuur van wit Suid-Afrikaanse mans (Sassen, 2008:1).

Cohen het homself egter as passifis geïdentifiseer. Hy het tydens sy diensplig geweier om 'n geweer te gebruik en is na drie maande van diensplig opgeneem in die weermag se psigiatriese eenheid (Matt, 2007; Sassen, 2008:3). 'n Mens kan spekuleer dat tekens van Cohen se seksualiteit of van sy sogenaamde gender-afwykende gedrag verder kon bydra tot sy opname in die psigiatriese eenheid, alhoewel daar geen bewyse hiervan is nie. Die Suid-Afrikaanse Weermag het wel

volgens Kaplan (2004:1415) homoseksualiteit as ondermynend en afwykend beskou. Mans wat hulleself as homoseksueel verklaar het of wat nie-normatiewe (“onmanlike”) gendergedrag getoon het, is dikwels “gestraf” deur hul opname in ‘n psigiatriese eenheid waar hulle volgens Kaplan (2004:1415), onderwerp is aan kru gedragsbehandeling, elektriese skokterapie en selfs chemiese kastrasie. Hierdie gedrag is emblematies van rigiede genderrolbeskouings van onder andere die apartheidsera waartydens wit heteroseksualiteit as norm gefigureer het en enige individue wat nie aan dié norm voldoen nie, as afwykende randfigure onderdruk en gemarginaliseer is (Cole *et al.*, 2007:30).

Cohen het tydens die oorblywende een en twintig maande van sy diensplig ongemagtige verlof (sg. AWOL) van die Weermag geneem en het in die geheim ingeskryf vir syskermlesse aan die Ruth Prowse School of Art, in Woodstock, Kaapstad (Cohen, 2000; Sassen, 2008:3). Hy het sy kunsloopbaan begin deur drukwerke op tekstiele te maak waarin pornografiese beelde met satiriese sosio-politieke beelde gejuksaponeer is (Williamson, 2009:136). Hy het vir die eerste keer bekendheid verwerf in Johannesburg met dié tekstielontwerpe wat vasgespan is teen mure of gebruik is om meubels mee oor te trek (O’Toole, 2010:1). Cohen se vroegste syskermwerk wat in 1988 in die openbaar vertoon is, is getiteld *Alice in Pretoria*.



FIGUUR 3
Steven Cohen
Untitled (Alice in Pretoria series) (a) (1988)
 Handegekleurde syskerm op doek.
 104.5 x 122cm



FIGUUR 4
Steven Cohen
Untitled (Alice in Pretoria series) (b) (1988)
 Handegekleurde syskerm op doek.
 221 x 197 cm
 (Stevenson, 2010)

Die werk bestaan uit verwerkte uitbeeldings van die kunstenaar John Tenniel se oorspronklike illustrasies in Lewis Carroll se *Alice and Wonderland* (1866). Volgens Sassen (2008:3) het Cohen die beelde uit *Alice in Wonderland* fotografies gemanipuleer om kritiek te lewer teen politieke en genderverwante sensuur waaraan onderdrukte en sogenaamde afwykende groepe onderwerp is. Alice is op die oog af 'n onskuldige figuur, maar tog dui die verhaal van *Alice in Wonderland* op die konstante transformasie van haar identiteit sowel as die ruimte waarin sy haarself bevind. Cohen beklemtoon dié transformasie van haar onskuld in die werk *Alice in Pretoria* (1988) deur die Alice-figuur te jukstaponeer met ambivalente seksuele, gewelddadige en histories-politieke beelde soos reuse penisse, klein illustrasies van die Voortrekkermonument, handgranate, kakkerlakke, vuil ongediertes en 'n portretfoto van oud-President Paul Kruger (Sassen, 2008:3-4). Sy vroeër werke is begaan met die sosiale en politiese problematiek van die tyd. Verder gebruik Cohen grafiese drukwerk as medium in 'n tydsgleuf toe tuis-drukwerk 'n goedkoop en bereikbare hulpbron vir anti-apartheidsaktiviste was – ook veral vir propagandakuns op t-hemde en plakkate (O'Toole, 2010:2).

Volgens O'Toole (2010:1) word Cohen geken aan die wyse waarop hy uitdagende kontroversiële gendermatige temas met satiriese en lawwe humor kombineer. Die werke waarin hierdie uiteenlopende temas bymekaar gebring word dui op 'n aktivistiese inslag deurdat Cohen 'n bewustheid skep van eietydse huidige sosiale kwessies deur die dekonstruksie en rekonstruksie van die bestaande sosiale ordes (Dozier & Lauzen, 2000:14). Cohen het in die vroeë 1990s ikonoklastiese mengelmoese van apartheidspolitici, panservoertuie, ape, bedelaars, liggaamsdele, fotos van sy familie (Oos-Europese Jode wat onthoem is tydens die Holocaust) en selfportrette in die vorm van sy alternatiewe persona *Princess Menorah* uitgebeeld op tekstiele.

Princess Menorah is Cohen se alter-ego en gekostumeerde identiteit waardeur hy sosiale funksies soos uitstallings en toekenningsgeleenthede bywoon. Soos elders aangedui verwys Menorah enersyds na 'n menorahkandelaar wat in die Joodse kultuur bekend is en waardeur Cohen homself as die lig voorstel omdat hy poog om aspekte te beklemtoon wat selde raakgesien word. Menorah verwys verder na handelsnaam vir 'n skeermeslemmetjie wat Cohen op sy beurt as metafoor gebruik vir sy werke wat soos 'n menorahlemmetjie in die geheue van die aanskouers insny deur dat hy sy liggaam gebruik om onverwagse en skokkende beelde te ontbloot.

Hierdeur kan gesuggereer word dat Cohen poog om die grense tussen wat sosiaal aanvaar word in die openbaar en wat ontoepaslik vir openbare blootstelling is, te ontbind. Hy het verder *Princess Menorah* as persona ontwikkel om sy *queer* gender-identiteit as homoseksuele Jood deur haar ambivalensie en andersheid te verteenwoordig. 'n Prinses dui op die dogter van 'n koning of, altans, op 'n klein koningin – die term “klein queen” word verder gebruik om 'n flambojante homoseksueel te beskryf (Newall, 1986:129). Cohen se verwerking van dié alter-ego is eers op 'n tweedimensionele vlak deur sy skermwerke soos *Bitter suite* (1993)²³, *Icons of the place I live* (1992-1994) en *Rough play with boys and girls who kick arse* (1993) (kyk figure 4-6) bekendgestel en later in die alternatiewe ruimte van sy *living art*-werke verwerklik (Du Plessis, 2003:30; Stevenson & Cohen, 2010).

²³ *Bitter suite* (1993) bestaan uit twee stoele – replikas uit die Rococo-tydperk - wat Cohen in 1991 by 'n tweedehandse winkel in Klerksdorp aangekoop het. Hierdie stoele is bedek met uitbeeldings van 'n transvestiet, 'n lyk en die voormalige premier en “argitek van apartheid” HF Verwoerd (1901-1966).



FIGUUR 5
Steven Cohen
Icons of the place I live (1992-1994)
Handgekleurde syskermdruk op doek
165 x 330.5cm
(Stevenson, 2010)



FIGUUR 6
Steven Cohen
Bitter Suite (1993)
Syskermdruk op doek/installasie
(Cohen, 2000).



FIGUUR 7

Steven Cohen

Rough play with boys and girls who kick arse (1993)

Handgekleurde syskermdruk op doek

159 x 269.5 cm

(Stevenson, 2010)

3.4 Oorgang na *performance* en bydrae tot vorme van sosiale aktivisme

In die 1990s – terwyl Cohen sy syskermdrukwerke aan ‘n wyer kunspubliek bekendgestel het – is die Suid-Afrikaanse kunsomgewing en -instansies drasties beïnvloed deur die nuwe demokratiese bedeling in dié sin dat dit noodsaaklik was vir museums en galerye om ‘n groter en meer diverse publiek te akkommodeer eerder as om net na ‘n eksklusiewe (wit) elitiese gehoor se belange om te sien (Williamson, 2009:246). Soos reeds vermeld het *performance* en ander vorme van kontemporêre kuns ‘n sleutelrol gespeel in die kulturele opstand teen die onderdrukking van gemarginaliseerde groepe. Sedert die eerste demokratiese verkiesing van 1994 het *performance* as medium toenemend op die voorgrond getree binne die “nuwe Suid-Afrika” omdat sensuur afgeneem het, en identiteite wat oor dekades heen geproblematiseer is, waarskynlik die beste deur *performance* in kuns-taal beliggaam kan word. Goldberg (2009:102) glo byvoorbeeld dat *performance* werke buite die beperkinge van elf nasionale tale, verskeie rasse, klasse, etniese en genderverskille kommunikeer deur die gedeelde universeel-

menslikheid van die liggaam.

Cohen se oorgang vanaf syskermdrukwerke na *living art* het gebeur toe hy in 1996 gediagnoseer is met klierkoors en vir 'n lang tydperk gehospitaliseer is (Matt, 2007). Volgens hom het hierdie ervaring en die mikroskopiese mediese fokus van ondersoek, toetsing en diagnose op sy liggaam as fisiese entiteit veroorsaak dat hy 'n groter bewustheid van liggaamlikheid as sulks ontwikkel het. Die ervarings sou, volgens hom, die idee na vore laat kom het dat hy sy liggaam as medium kan gebruik waardeur hy sy andersheid in 'n meer openbare lig kan vertoon (Cohen, in De Waal & Sassen, 2003:5).

Sedert 1997 gebruik Cohen daarom in stede van syskermdrukke, *performance* (of dan *living art* soos hy dit noem) (Cohen, 2004) as primêre medium. Hy definieer *living art* as spontaan en interaktief eerder as gekoreografeer omdat hy 'n gevoel van outentiekheid deur sy werke wil bewerkstellig. Dié outentiekheid of lewensgetrouheid in sy *living art* word onderstreep deur die rou, dikwels ontstelde reaksies van die toeskouers – hierdeur word die grense tussen kuns en die werklikheid vervaag en word bewustheid oor wat besig is om in die *performance* te gebeur meer akueel.

Cohen se transformasie vanaf sy posisie as relatief onsigbare, beleefde, tog politiese grafiese kunstenaar na *performance*-provokateur, het die gebruik van sterk gendergekodeerde elemente en veral die penis (gewoonlik sy eie) 'n sentrale rol in sy werke gespeel as 'n werktuig, wat hy dikwels in sy werke ontbloot. Cohen gebruik verskeie gendergekodeerde elemente om reaksies by toeskouers te ontlok (O'Toole, 2010:2). Hierdeur breek hy sosiale taboe's rondom aanvaarbare openbare tentoonstelling deur die ambivalensie en gekonstrueerde aard van identiteit en die liggaam bloot te lê in sy projeksie van onstabiele genderkonstrukte. Cohen as *performance* kunstenaar poog om rigiede genderkonstrukte af te breek sodat verandering en transformasie binne bestaande sosiale strukture op 'n aktivistiese wyse bewerkstellig word (Warr & Jones, 2006:14).

Hy het deur sy *performance* werke toenemend bekend geword as aktivis, veral omdat hy homself – met sy vreemde uitlokkende voorkoms wat dikwels as aggressief en tartend ervaar word – ook binne simbolies-gelade ruimtes plaas. Hierdeur spreek hy die problematiek van onderdrukkende persepsies van gender,

ras en etnisiteit direk aan binne ruimtes waar dit die meeste impak sal maak – byvoorbeeld rugbywedstryde, plakkersomgewings, hondeskoue en Afrikaanse politieke byeenkomste in (Williamson, 2009:136). Sy werke ontlok dikwels driftige debatte en selfs vyandige konfrontasies vanweë die skokkende aard en liggaamlike blootstelling daarvan. Hy vertoon in 'n sekere sin 'n onstabiele balans tussen die grense van sensitiwiteit en onsensitiwiteit, kwesbaarheid en durf (hy kom aggressief-uitdagend voor, maar is terselfdertyd in persoon weerloos en saggeard). Soos aangedui in Hoofstuk twee, is daar ook ander Suid-Afrikaanse kunstenaars wat 'n soortgelyke inslag volg met betrekking to politiese en sosiale kwessies; hier kan weer byvoorbeeld na; Nicholas Hlobo (1974-) en Peter van Heerden (1972-) verwys word. Ter beligting van praktyke wat verband hou met Cohen sin word baie kortliks verwys na 'n aantal bydraes deur dié twee kunstenaars.

Nicholas Hlobo is 'n Suid-Afrikaanse (Xhosa) homoseksuele kunstenaar wat werk met kwessies van sy Xhosa-herkoms sowel as homoseksualiteit (Williamson, 2009:132). Hlobo maak gebruik van sy liggaam om die problematiek van ras, etniese diversiteit en homoseksualiteit binne 'n spesifieke kultuurkonteks aan te spreek (Williamson, 2009:132). Hy poog dikwels om dominerende magsisteme deur sy kunswerke te ondermyn en kommentaar te lewer oor sy besonder komplekse posisie as 'n swart Xhosa-homoseksueel in 'n baie patriagale en homofobiese kultuurkonteks. Hy gebruik byvoorbeeld slegs Xhosa-titels vir sy werke (sonder vertalings) om te sinspeel daarop dat die hegemonie van voorheen bevoordeelde wit (veral Afrikaanse) instansies sodoende ondermyn kan word. Hy gebruik verder sy liggaam op ongewone uitlokkende wyses om die konflik rondom sy gelaagde identiteit as Xhosa-homoseksueel aan te spreek, soos byvoorbeeld in die werk *Igqirha Lendlela* (2008) (Williamson, 2009:132). Dié werk is 'n installasie/*performance* werk waar hy ondersoek instel na die idee van vryheid binne 'n Suid-Afrikaanse konteks en waarin hy poog om sy gehore aan te moedig om deel te neem aan die werk en hulself blootgestel te laat voel deur vorentoe te beweeg ten spyte van gender, sosiale, kulturele en etniese verskille (Williamson, 2006:1). Soortgelyke temas kan gesien word in die werke van Peter van Heerden.

Van Heerden is 'n kunstenaar wat in Kaapstad werk, en wat saam met sy kunsvennoot André Laubscher, onder die maatskappy naam “erf [81]” besonder kontroversiële en uitlokkende *performance*- en installasiewerke maak (Lewis, 2012:91). Van Heerden werk met spannings wat na vore kom binne beskouings van Suid-Afrikaanse manlikheid deur te fokus op die uiteenlopende en ambivalente stereotipes wat aan wit mans binne 'n eietydse Suid-Afrikaanse konteks gekoppel word. Hy gebruik sy liggaam op 'n abjekte en groteske wyse deur die uitlating van liggaamsvloeistowwe en die aggressiewe ontbloting van sy naakte, wit, manlike liggaam om te bespiegel oor die wit man as historiese onderdrukker en huidige gemarginaliseerde. Werke soos *Ubuntu*²⁴ (2009) is sprekend hiervan (McCabe, 2009:2; Lewis, 2012:95). Die werk handel oor 'n man se reistog vanaf jong seun tot 'n man. Hierdie reistog word uitgebeeld vanuit die oë van die mitologiese figuur van die 'tokoloshie' en vertel die verhaal van hoe 'n man struikel deur die komplekse fases van sy lewensreis na volwassenheid deur 'n Suid-Afrikaanse Renaissance (Stemberger, 2012:1). Dié werk ondersoek hoe manlikheid (veral wit Suid-Afrikaanse manlikheid) en ras funksioneer binne die multikulturele- en etniese, demokratiese Suid-Afrika. Dit is verder 'n bevraagtekening van hoe 'n voorheen bevoordeelde posisies (soos die wit Suid-Afrikaanse man) homself laat geld na die deflasie van sy bevoordeelde posisie. Van Heerden suggereer dat die Suid-Afrikaanse samelewing oorval word met geweld en wanpraktyke – *Ubuntu* word na aanleiding hiervan gesien as 'n resep waardeur mense vanuit verskillende kulturele, rasse en klasse saam kan lewe en in mekaar volwaardig kan word (Baltimore Theater Project, 2009:1)

²⁴ *Ubuntu* is 'n woord uit die swart Afrikaleksikon wat betrekking het op 'n etniese humanistiese filosofie en fokus op mense se sosiale en kulturele oortuigings sowel as hulle verhoudinge met mekaar. In kort beteken dit “'n mens is 'n mens deur/as gevolg van ander mense” (Nussbaum, 2003:2).

3.5 Die gebruik van ruimtes en alternatiewe subjekposisies as strategieë in Cohen se oeuvre: 'n bondige oorsig.



FIGUUR 8
Steven Cohen
The Art of kissing (1997)
Performance
Johannesburg hooggeregshof/*Gay Pride Parade*
(Cohen, 2000)

Cohen se werke word gekenmerk aan hul aktivistiese aard waardeur hy gereeld die grense van aanvaarbare openbare gedrag oorskry. Sy benadering word gekenmerk aan 'n ongewone en dikwels ambivalente of meersinnige vertoon van homself, iets wat aanduidend is van strategieë wat herinner aan die karnavaleske. Benewens sy voorkoms kies Cohen om in spesifieke ruimtes op te tree, en daarom gebruik hy

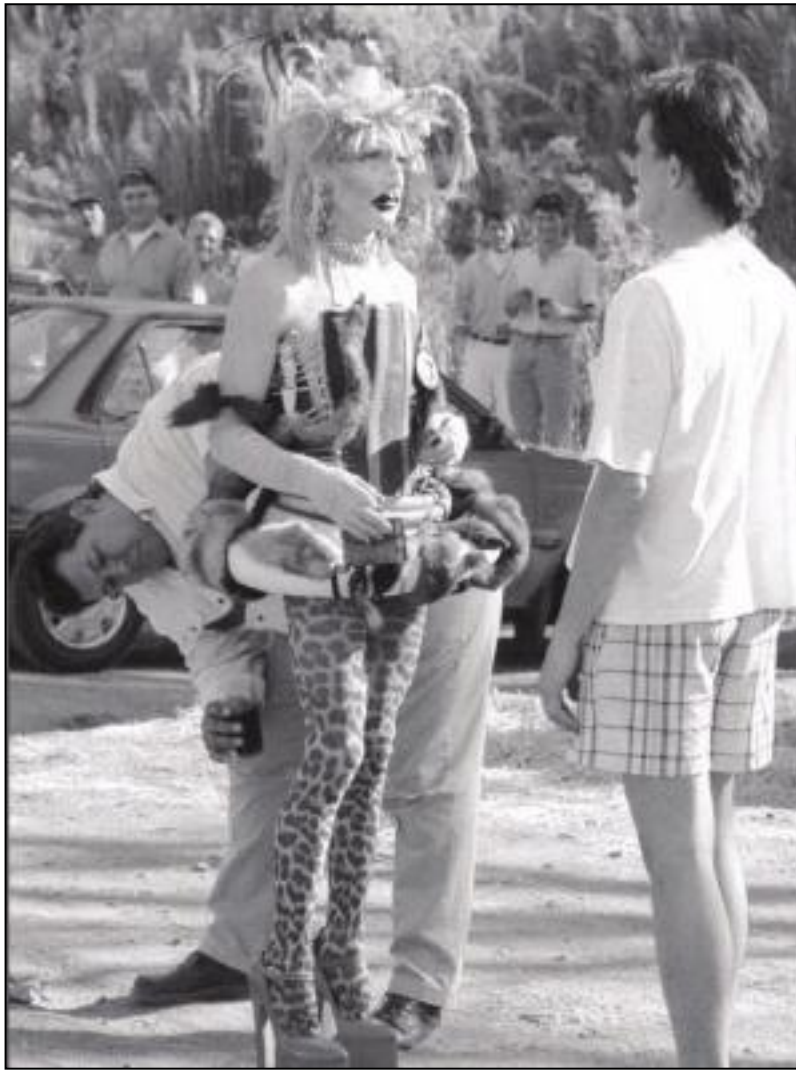
ruimtelike aktivering saam met die skep van alternatiewe subjekposisies sodat dié twee strategieë onderling mekaar versterk. Hy implimenteer dié strategieë om eng beskouings van gender, ras, etnisteit en sosiale marginalisering en onderdrukking aan te spreek.

Een van Cohen se eerste *living art* werke is getiteld *The Art of Kissing* (1997)²⁵. *The Art of Kissing* is 'n proteswerk wat uitgevoer is tydens die *Gay pride-parade* in 1997 waarin Cohen en sy lewensmaat (slegs bekend as Elu) op 'n marmervoetstuk staan en mekaar lank soen. Dié werk vind plaas buite die Hooggeregshof in Johannesburg op die tydstip wat anti-homoseksuele wetgewing onder oë geneem is. Voor 1997 is homoseksualiteit gekriminaliseer en was homoseksuele praktyk strafbaar met tot sewe jaar tronkstraf (Sassen, 2008:5). Cohen stel sy alternatiewe subjekposisie as homoseksuele wit Suid-Afrikaanse man binne dié ruimte bloot om sodoende die gedagte van normatiewe genderrolle en diskriminerende wetgewing uit te daag. In *The Art of Kissing* (1997) posisioneer Cohen homself daarom op 'n ekstreme wyse as 'n *queer* wit Suid-Afrikaanse man deurdat hy in die openbaar homoseksuele liefde uitleef. Deur Cohen se tartende blootstelling van sy sogenaamde afwykende *queer* subjekposisie voor die ruimte van hooggeregshof met al die assosiasies van orde, wet en straf, bied hy 'n openlike bevraagtekening van die anti-homoseksuele wetgewing wat homoseksuele tydens die apartheidsjare onderdruk het. Homoseksuele gedrag is spesifiek deur die instelling van sosiale sensuur en regulerend hegemoniese heteronormatiewe sisteme afgekeur (Van der Watt, 2004:128). Daar kan geargumenteer word dat *The Art of Kissing* (1997) een van die eerste werke is waar Cohen deur *performance* gebruik maak van 'n gelade ruimte sowel as sy homoseksuele subjekposisie om 'n impak te maak binne bestaande sosiale strukture. Hy sou dié benadering herhaaldelik implementeer in latere werke. Dié werk en ander is aktivisties spesifiek omdat hy telkens openbare visuele uitsprake maak oor sy wit, homoseksuele Joodse manlikheid sowel as die wyse waarop elk van dié subjekposisies op hul beurt onderdruk, gemarginaliseer of verwerp word. Sy uitsprake oor onderdrukte, gemarginaliseerde en verwerpte subjekposisies kan verder gesien word in sy uitvoering van die werke *Theory of the*

²⁵ *The Art of Kissing* (1999) sinspeel onder andere die marmerbeeldhouwerk *The Kiss* (1889) deur Auguste Rodin (1840-1917), wat 'n ikoniese plek beklee in Westerse Kunstgeskiedenis en spesifiek met heteroseksuele liefde geassosieer word.

queer as a dumb drag (1997) by die Hanel Galery in Kaapstad, *Theory of the queer as a slut* (1997) in Kempton Park sowel as *Dildo-drag* (1997) by die *Body Politics* konferensie in Durban.

In die bogenoemde werke spreek Cohen die stereotipes rondom homoseksuele manlikheid en homoseksuele praktyk in die openbaar aan. Hy doen dit deur gebruik te maak van ekstreme fopdosserij en maskerade waardeur hy die spot dryf met hegemoniese en heteronormatiewe genderbegrensinge. Hy ontbloot sy ongewone ambivalente posisie as onderdrukker/onderdrukte en manlike/vroulike eienskappe; hierdeur ondermyn en maak hy die idee van hegemoniese heteronormatiwiteit heeltemal bespotlik. Hierdie bespotting word gerig deur die uitspattige ambivalente voorkoms en subjekposisies wat Cohen in sy werke aanneem. Dié ongewone voorkoms klassifiseer hom as 'n frats – 'n frats word gedefinieer as 'n mens of ding wat kenmerklik buitengewoon of onreëlmatig in voorkoms is (Lindsey, 1996:356). Dit word verder gedefinieer as 'n mens of dier wat beskou word as vreemd of monsteragtig as gevolg van hulle voorkoms waarvan die dade en kleding onkonvensioneel of buite die norm is. Cohen daag normatiewe grense tussen samestellings van manlik/vroulik, mens/diere, natuurlik en kunsmatig uit in sy ongewone voorkoms wat hy bereik deur samestelling en jukstaponeering van etniese en genderbetekenaars (Lindsey, 1996:356). Hy maak veral gebruik van *drag* en maskerade in die tradisie van die karnavaleske-groteske om sy alternatiewe subjekposisie te skep soos ook te sien in die werke *Ugly girl at the rugby* (1998) en *Chandelier* (2002).



FIGUUR 9
Steven Cohen
Ugly girl at the rugby (a) (1998)
Performance
Loftusversveld Stadion, Pretoria
(Van Marle, 2006:22)

In Junie 1998 voer Cohen sy werk *Ugly girl at the rugby* (1998) uit. In hierdie werk dra hy 'n pruik saam met 'n oordrewe *drag* uitrusting, swaar grimering en fetisj-agtige rooi hoëhakskoene. Op sy ontblote penis is 'n Dawidster gesuspendeer. Hy staan in 'n ry om 'n kaartjie te koop vir die rugbyspel tussen Suid-Afrika en Wallis op Loftus Versveld. Cohen bevind homself hier weer in die alternatiewe en ambivalente subjekposisie waar beide manlikheid- (manlike liggaamsbou, penis) en vroulikheid (rokkie, hoëhakskoene, grimering, lang hare) verteenwoordig word. Hy posisioneer homself verder binne die manlikgekodeerde gelade ruimte die rugbystadion as 'n *queer* Joodse *freak* (homoseksueel, besny en duidelik vreemd, wat buite die

klassifikasies van normatiwiteit figureer). Hierdie werk belig nie slegs die gekonstrueerde aard van genderidentiteite nie, maar lê ook klem op die ambivalente/veelsydige aard van Suid-Afrikaanse manlikheid. Cohen neem die assosiasies van gemarginaliseerde, Jood, wit en homoseksueel verder in die werk *Jew* (1998).



FIGUUR 10
Steven Cohen
Jew (1998)
Performance
(Van Marle, 2006:24)

In dié werk spreek Cohen anti-semitiese stereotipes aan deur die gebruik van jagsimbole. Hy poog veral om die problematiek van sosiale uitsluiting van gemarginaliseerdes (soos Jode en homoseksuele) aan te spreek. Hier beklemtoon Cohen sy neus as kenmerk van sy Joodsheid deur 'n gasmasker as oordrewe "neus" te dra waaraan 'n uitlaatpyp en tande (soortgelyk aan dié van vlakvarke of olifante) vasgemaak is. So sinspeel hy terselfdertyd op die vergassing van Jode tydens die

Holocaust. Hy beklemtoon verder ook sy voete, as merker van sy Joodsheid, deur 'n olifantpoot aan sy linkerskoen en 'n bulklou aan sy regterskoen vas te maak (Gilman, 1995:177). Die Dawidster as simbool van Joodsheid is op sy bors vasgemaak. Dié ster is bedek met bloed wat daarna verwys dat Joodsheid met geweld en afkeur as handelsmerk, volgens anti-semitiese beskouings aan Jode toegeken word (Du Plessis, 2006:25). In die werk oordryf Cohen dus stereotipiese negatiewe Joodse eienskappe (groot neuse, liggaamlike merkers soos voete en dies meer) en dryf Joodse simboliek na 'n abjekte vlak deur die gebruik van byvoorbeeld bloed op die Dawidster. Hy verwerklik hierdeur op ironiese, oordadige en groteske wyse die monsteragtigheid wat deur anti-semitiese stereotipes aan Jode gekoppel word.



FIGUUR 11
Steven Cohen
Patriotic drag (1998)
Performance
(Williamson, 2000:11)

In *Patriotic drag* (1998) verskyn Cohen in 'n ekstreme, oordrewe fopdossersuitrusting as *Princess Menorah* tydens 'n samekoms van Afrikanermans in Pretoria by die

herdenking van die Suid-Afrikaanse Oorlog van 1889-1902 (vroeër die Anglo-Boereoorlog genoem) by Fort Klapperkop (Du Plessis, 2006:30). Sy teenwoordigheid as *Princess Menorah* in die gelade ruimte van 'n ver-regse Suid-Afrikaanse tradisie is konfronterend en uitlokkend. Cohen/*Princess Menorah* poog in *Patrotic drag* (1998) om deel te neem aan die herdenking, maar sy deelname word verbied deurdat ondersteuners van die ver-regse Afrikaner Weerstandsbeweging (AWB) wat die ingang van die byeenkoms “bewaak teen die besoedeling van ongewenste partye” hom van die samekoms af wegjaag (Grieg, 1998; Du Plessis, 2006:30). Die AWB se ondersteuners identifiseer hulleself hier met 'n ekstreme vorm van homofobiese, hegemoniese manlikheid, wat dui op hul uiters rigiede houdings wat dikwels ook geken word aan 'n strewe na “etniese suiwerheid” en rassisme; dit lei tot hulle aggressiewe en selfs obsessiewe verdediging van die grense tussen onder andere heteroseksuele en homoseksuele identiteite. Sodoende bevestig hulle 'n diepgewortelde onderskeid tussen sogenaamde superieure (normatiewe) en afwykende genderidentiteite (Du Plessis, 2003:31; Connell, 2005a:324). Volgens Alsop *et al.* (2002:82) word Fort Klapperkop geïdentifiseer as 'n ruimte van patriargale en heteroseksuele waardes en diskoerse. Cohen word as indringer uit hierdie ruimte deur die AWB verwyder terwyl hulle saluer en “Heil Hitler” uitskree (De Waal & Sassen, 2003a:18). Hierdie gedrag dui daarop dat sy teenwoordigheid onderliggende ideologieë en ander samelewingsproblematiek ontbloot. Die uitroep “Heil Hitler” te skree toon 'n kombinasie van Afrikanerpartriargie, heteronormatieweiteit sowel as anti-semitisme. Hierdie werk beklemtoon daarom die gelaagde diskriminasieproblematiek in die ruimte wat hy binnedring: die lede van die AWB verteenwoordig die vooroordeel van afwykende vorme van manlikheid, meer spesifiek Cohen as homoseksueel, wat gekoppel word aan 'n die gesindheid van diskriminasie wat tydens die apartheidsjare gedomineer het. Die verhouding tussen Cohen en die AWB verteenwoordigers kan in verband gebring word met Connell (1987:334) se argument dat hegemoniese manlikheid gekonstrueer word in verhouding tot subordinante manlikhede. Die optrede en reaksie van die AWB ondersteuners wanneer Cohen die ruimte binnedring, is aanduidend van 'n patriargale sosiale orde waarin verskillende vorme van sogenaamde dominante en afwykende of subordinate vorme van manlikheid tussen mekaar afgespeel word (Connell, 2005b:844) Die ruimte is verder geproblematiseer deur die historiese verband met Duitse (Nazi en neo-Nazi) antisemitisme. Dié openbare projeksie van

diskriminasie in hierdie verband is problematies in enige konteks; in Suid-Afrika doen dit veral afbreek aan die omskepping van Suid-Afrika as demokratiese land. Sulke vorme van diskriminasie staan uiteraard in teenstelling tot ideale van 'n post-apartheid Suid-Afrika en van menslikheid en normatiwiteit in die algemeen.



FIGUUR 12
Steven Cohen
Living art my life (a) (1998)
Gemengde media/installasie
(Williamson, 2000:12)



FIGUUR 13
Steven Cohen
Living art my life (a) (1998)
Gemengde media/installasie
(Cohen, 2000)

Later in dieselfde jaar (1998) wen Cohen die FNB Vita-Toekenning vir die werk *Living art, my life* (1998). Dié werk lees soos 'n retrospektiewe blik op sy oeuvre en bestaan uit objekte (veral skoene), en 'n installasie van mannekyne wat geklee is in 'n verskeidenheid *drag*-uitrustings wat Cohen in vroeër werke gedra het. In die agtergrond is video-installasies van geselekteerde *living art* werke wat Cohen op die verhoog en galerye uitgevoer het en later na openbare ruimtes sou neem. Die vloer is bedek met meubels wat geskep is uit die syskermwerk *Bitter suite* (1993).



FIGUUR 14
Steven Cohen
Crawling, Flying, Voting (a) (1999)
Performance: Johannesburg
(Perryer, 2012)

In 1999 voer Cohen die werk *Taste* (1999) uit by die Universiteit van die Witwatersrand waar hy op die verhoog in sy kenmerkende *drag*-uitrusting sy eie larwement drink. In *Crawling, flying, voting* (1999) betree Cohen die strate van Johannesburg tydens die 1999 verkiesing in 'n swart satynvormdragpakkie ('n korset en broekie), diamanthalssnoer, geveerde hooftoisel en groteske hoëhakskoene. Die hakskoene van leer vou om Cohen se voete en enkels terwyl een meter-lange gemsbokhorings aan die onderkant vasgemaak is as "hakke". Die vreemde gemsbokhoring-hakskoene het dit vir Cohen onmoontlik gemaak om regop te loop sodat hy handeviervoet by die sypaadjie moes afkruip (Cohen, 2004). Daar is ook 'n eienaardige -erotiese of verleidende aspek in die manier waarop hy in onderklere by die sy paadjie afkruip wat ook as vreemd en hoogs onvanpas in daardie spesifieke ruimte beskou word. Hy skep in dié werk 'n subjekposisie wat onder andere 'n groteske kombinasie van mens en dier beliggaam. In hierdie skepping neem hy 'n fisiese gebrek aan – hy kan nie loop nie omdat die gemsbokhorings aan sy voete

vasgemaak – om simbolies aansluiting te vind by die posisie van swart mense wat tydens die apartheidsera in Suid-Afrika nie stemreg gehad het nie. Hy simboliseer op hierdie wyse eendersyds die minderwaardigheid (dierlikheid) wat destyds aan sogenaamde afwykende subjekposisies (swart, homoseksueel) gekoppel is sowel as die struikelblokke wat verskeie gemarginaliseerde groepe in Suid-Afrika moes deur maak “*in the long walk (crawl?) to democracy*”²⁶ (De Waal & Sassen, 2003). Cohen oordryf egter dié simboliek deur dit vol blinkers te gooi in sy uitspattige *drag* voorkoms en belig so die absurditeit van die werklikheid waar mense, volgens hom, meer onsteld is oor sy vreemdheid as ‘n *queer* Joodse *freak* as deur die gewelddadige absurditeit van die werklikheid.



FIGUUR 15
Steven Cohen
Limping into the African Renaissance (2000)
Performance: FNB Vita Dance Umbrella, Witsteater
(Cohen, 2000).

²⁶ Die titel van dié werk kan verwys na *The long walk to freedom*, oudpresident Nelson Mandela se (outo)biografie (1995) sowel as die stadige draai of dan die “crawl” van die politieke situasie in Suid-Afrika.

In 2000 voer Cohen *Limping into the African Renaissance* uit by die FNB Vita Dance Umbrella in die Witsteater in Johannesburg. Sy uitrusting het bestaan uit 'n tipe deurtrekker wat sy testes bedek maar terselfdertyd is sy penis, wat in verbande toegedraai is, se punt ontbloot (Bosch, 2005:124). Hy dra ook kantsykouse, 'n wit korset-tutu en netjies gepoleerde mansskoene. Sy gesig is bedek met 'n slawemasker (wat ook herriner aan 'n masker wat vir kranksinniges gebruik word) en 'n swart rubberpenis wat by sy mond uitsteek. Hierin word Cohen se gelaagde voorkoms opnuut maar radikaal beklemtoon. Hy is 'n man deur die blootstelling van sy naakte penis en die netjiese gepoleerde swart mansskoene. Sy wit vel, kantsykouse en korset beklemtoon verder 'n Europese assosiasie van bevoordeling en rykdom terwyl sy gesig in teenstelling hiermee met 'n slawemasker bedek word. Aan sy regterbeen is daar 'n prostetiese been vasgemaak wat hom van balans af gooi en hom 'n fratskarakter gee. Die opvallendse aspek van dié werk is Cohen se vreemde liggaamsposisie – hy suspendeer sy (eie) bene in die lug en balanseer sy skouers en elmboë bykans “onmoontlik” maar ook vreemd en uiters ongemaklik. In dié werk sluit Cohen nie aan by die gebruik van *drag* as parodiese voorstelling van vroulike karaktertrekke nie, maar gebruik *drag* op so ekstreme wyse dat elemente van beide manlikheid en vroulikheid op groteske wyse na vore kom. Daar is ook 'n homo-erotiese rasse-sinspeling in die gebruik van beide 'n wit en swart penis wat so geëposisioneer word dat hulle amper aanmekaar raak.



FIGUUR 16
Steven Cohen
Chandelier (2001-2002)
Performance: Newtown, Johannesburg.
(Cohen, 2004)

Cohen is waarskynlik die bekendste en ook die berugste vir sy werk *Chandelier* (2002) waarin hy 'n spontane sosiale intervensie in 'n plakkerskamp in Newtown uitvoer in die vorm van sy *persona Princess Menorah*. Dié werk behels dat hy met 'n kristalgelade "kandelaar-tutu" en hoëhakskoene in die plakkerskamp rondbeweeg en met die verwyderde plakkers in wisselwerking tree terwyl werkers van Johannesburg se munisipaliteit in die proses is om die plakkerskamp af te breek (MacKenney, 2004:94). Sy teenwoordigheid in dié vervalde gebied is konfronterend, verwarrend, onvanpas en vreemd omdat hy deur sy voorkoms kodes van Westerse rykdom, witheid en sy sogenaamde afwykende gender op 'n vertonige wyse jukstaponeer met die armoede, die ontheemding en verslaendheid van die plakkers en die vaal vervalde en verrotte voorkoms van die plakkerskamp.

In dié werk neem Cohen 'n hoogs ambivalente posisie in. Hy dring in tot die plakkerskamp-ruimte eendersyds as 'n gemarginaliseerde homoseksuele man (wat aansluiting vind by die gemarginaliseerde plakkers) en andersyds as wit, Suid-Afrikaanse man wat 'n meer bevoorregte posisie inneem deur die vertoon van simboliese Westerse rykdom en dominansie binne hierdie vervalte gebied. Johannesburg is opsigself 'n ambivalente stadsruimte vanweë deur sy gelaagde geskiedenis. Eendersyds word dié ruimte as kosmopolitaans beskou maar is terselfdertyd ook emblematisies van antagonistiese wit en swart verhoudinge, ekonomiese vooruitgang sowel as uitbuiting van minderbevoorregte groepe²⁷. Cohen se gebruik van ruimtes soos te sien in *Chandelier* (2002) sowel as ander werke suggereer 'n tydelike herkodering van die plekke na politiese ruimtes van bevaagtekening, ondermyning en potensiële transformasie (Bal & Hernández, 2011:9).

Dié temas van geskiedenis van onderdrukkende regimes sowel as die posisie van gemarginaliseerde onderdrukte groepe in Suid-Afrika word verder aangespreek in *Maid in South Africa* (2005). Die werk bestaan uit 'n video-opname wat Cohen gemaak het van sy swart kinderoppaster, Nomsa Myeni (op 84) terwyl sy Cohen se ouerhuis skoonmaak. Dit is die enigste werk in Cohen se sogenaamde *performance*-oeuvre waarin hy nie self figureer nie maar waar hy eerder die dokumentering van Nomsa as primêre subjek vasvang. Sy benadering behels 'n tipiese tuisopname (*home video*) wat ook 'n visualisering is van gemarginaliseerdes in die apartheids-era in Suid-Afrika. Sodoende bied hy 'n belydenis van wit bevoorregting in hierdie tyd. Nomsa is hopeloos onvanpas en ongewoon vir 'n bediende geklee - in hakskoene, kousbande en die hangende pers tepelbedekkers van 'n *drag queen* of ontkleedanseres. Die huis is vervalte en daar is geen huishoudelike toestelle nie; Nomsa was hope vuil wasgoed in die bad. In die Suid-Afrikaanse kultuur het byna elke wit middelklasburger 'n bediende van 'n ander ras – gewoonlik swart – wat verantwoordelik is vir take soos huis skoonmaak, om vir die kinders te sorg en ander huishoudelike verantwoordelikhede (McKay & Mills, 2008:1).

²⁷ Hier kan onder meer verwys word na die die Soweto-opstande waar die swart jeug in 1976 in 'n reeks optogte teen die Suid-Afrikaanse apartheidsowerhede in opstand gekom het. Hierdie opstande dateer terug na die 1953 Wet op Bantoe-onderwys wat tot gevolg gehad het dat skoolopvoeding oneweredig en onregverdig versprei is tussen wit, swart en kleurlingrasse (Lewis, 2010).

In *Maid in South Africa* (2005) belig Cohen sy beskouing die vernedering en verlaging van dié werkers deur Nomsa as hul verteenwoordiger in te span. Die opname wys haar ook terwyl sy 'n vuil toilet skoonmaak en op die tapyt rondkruip om sigaretstompies op te tel (besonder onnaangename en ongewaardeerde take). Nomsa verteenwoordig 'n gemarginaliseerde subjekposisie binne 'n ruimte wat gelaai is met wit, Suid-Afrikaanse kultuur en tradisies van superioriteit en bevoordeling. Cohen werk hier met rasse- en magskwessies sowel as liggaamlikheid deurdat Nomsa in onvanpaste *drag* bekleed is. Hier kan gesuggereer word dat Cohen in dié werk *drag* as simboliese assosiasie van verlaging en vernedering van Nomsa se swart Suid-Afrikaanse identiteit beklemtoon.

Cohen maak deurlopend gebruik van fopdosserie, maar doen dit gewoonlik op 'n selfondersoekende wyse sodat die liggaam as 'n gereelde tema figureer. Volgens Warr en Jones (2006:13) word dié soort uitlokkende uitbeelding en beklemtoning van die liggaam, byvoorbeeld deur die gebruik van fopdosserie, aangewend in pogings om vaste konstruksies van identiteit te herkonseptualiseer. Die herkonseptualisering van die liggaam bevraagteken nie net stereotipiese kategorieë van manlike gender en die uitbeelding van die vrou nie, maar ondersoek ook die idee van stabiliteit sowel as die versinning van die self. In *Dancing inside out* (2005) het Cohen ten tyde van dié *living art performance* al sy klere op die verhoog uitgetrek en deur die gebruik van 'n videokamera wat hy in 'n sekswinkel gekoop het, intieme dele van sy liggaam ondersoek. Sy naakte liggaam is bedek met Joodse gedenkseëls, 'n gebedsmantel en 'n gasmasker. Hy posisioneer homself verder in 'n oudio-visuele ruimte waarbinne videomateriaal van Hitler se toesprake en Nazi-optogte in die agtergrond speel. Hy wys ook videomateriaal van *Dancing inside out* wat buite die Joodse Museum van deportasie en weerstand (die voormalige Gestapo-hoofkwartier) in Lyon, Frankryk uitgevoer is (dié *performance* het gelei tot sy arrestasie). In dié werk ontbloot Cohen op 'n ekstreme selfondersoekende wyse sy ambivalente subjekposisie as Joodse homoseksueel (Sassen, 2005:2). Hy leef hierdie subjekposisie uit binne 'n ruimte waarin die stem van Hitler en die Nazi-optogte die gevare en angs van 'n Joodse toekoms in Europa tydens die Tweede Wêreldoorlog herskep.



FIGUUR 17
Steven Cohen
Cleaning time in Vienna (2007)
 Performance: Judenplatz
 (Rossen, 2010)

In 2007 bied Cohen 'n verdere ondersoek na sy Joodse herkoms deurdat hy 'n openbare intervensie in Wene skep getiteld *Cleaning time in Vienna ... un shandeh und a charpeh* (die laaste gedeelte van die kunswerk se titel is deur Williamson, 2007:136 vertaal as *a shame and a disgrace*). In dié werk kruip hy hande- en voete op oordadige rooi platvormhakskoene oor die ou keistene van die Judenplatz in Wene. Die Judenplatz verwys na 'n plek wat op 'n tyd die sentrale punt van 'n florerende Joodse gemeenskap was (Blignaut, 2011:2). Cohen skep in dié werk die 'ooglopende' afwykende posisie in waardeur hy kodes van sy Joodse herkoms en sy homoseksualiteit op 'n groteske, monsteragtige wyse voorstel. Hy dra ook 'n menorah-kandelaar op sy voorkop om sy Joodsheid te simboliseer (Blignaut, 2011:2). Sy skrotum is bedek met 'n gasmasker terwyl sy agterstewe openlik naak ontbloom word met 'n groot diamantbedekte kuns(matige)penis wat hy in sy anus vasknyp terwyl hy terselfdertyd die sypaadjes van die plein skrop met 'n reuse rooi tandeborsel (Williamson, 2009:136). Cohen neem hierdie groteske voorkoms aan op die Judenplatz, wat gelaai is met herrineringe aan die verwydering en vernedering van Jode, homoseksuele sowel as ander ongewensdes tydens die Tweede Wêreldoorlog vanwaar hulle na konsentrasiekampe en gaskamers gestuur is. Dié werk sinspeel op die konsep van etniese sanitasie (vandaar *cleaning time*) op 'n satiriese wyse.

Etniese sanitasie verwys na 'n doelbewuste beleid wat deur een etniese of religieuse groep geskep is om 'n ander etniese of religieuse groep by wyse van geweld of terrorisme van 'n spesifieke area te verwyder. Hitler het 'n soortgelyke term gebruik vir die sistematiese uitwissing van die Joodse gemeenskap naamlik *Judenrein* (gereinig van die Jode). Wanneer 'n area onder Nazi-beheer was en die hele Joodse gemeenskap van daardie spesifieke area verwyder is, is die area as *Judenrein* geklassifiseer (Richter, 2008:5). Cohen konfronteer die idee van *Judenrein* met humor en satire deurdat hy ('n Jood) semi-naak met 'n reuse-tandeborsel die strate van die Judenplatz vee (die Jode reinig, maar steeds teenwoordig). Volgens Cohen is *Cleaning time in Vienna* (2007) 'n huldeblyk aan die Jode wat in 1943 gedwing was om die strate en sypaadjies met tandeborsels skoon te maak (vgl. Blignaut, 2011:2; Williamson, 2009:136). Hy gebruik sy liggaam hier op 'n konfronterende wyse 'n bewustheid van sy Joodse herkoms te wek en daarom na Jode as groep te verwys). In die Suid-Afrikaanse konteks bring Cohen se Joodsheid 'n verdere geslagtelikheid ten opsigte van sy subjekposisie mee deurdat dit 'n verdere etniese klassifikasie (Joods) tot sy witheid toevoeg. Cohen (2004; vgl. Du Plessis, 2006:25) dui op negatiewe stereotipes wat na aanleiding van anti-semitiese beskouinge aan Joodsheid gekoppel word. Cohen beklemtoon verder ook sy neus deur gebruik te maak van oordadige grimering en sy Joodse voete as gebrekkig deur skrikwekkende hoë hakskoene – wat soms sy vermoë om te loop belemmer (*Chandelier* (2002), *Cleaning time in Vienna* (2007), *Golgotha* (2008) (hieronder bespreek) te dra.



FIGUUR 18
Steven Cohen
Golgotha (2000)
Performance
New York
(Blignaut, 2011)

Golgotha (2008) is nog 'n prominente werk in Cohen se oeuvre waarin hy met aspekte van liggaamlike beperkinge en die dood worstel – meer spesifiek die dood van sy broer (Sassen, 2009:1). Die werk word geskep rondom twee menslike skedels wat Cohen na hoëhakskoene getransformeer het. Cohen het dié skedels op uitverkoop by 'n dekorwinkel in Soho, New York aangekoop. Die winkelier het vertel dat die skedels aan 'n Asiatiese man en vrou behoort het (Blignaut, 2011:3). In *Golgotha* (2008) loop Cohen deur die strate van New York vanaf Time Square tot by Wall Street in die skedelhakskoene totdat hy by *Ground Zero* kom. *Ground Zero* is die plek waar die vliegtuigaanvalle op die *World Trade Center* op 9 September 2001 plaasgevind het. In die werk konfronteer Cohen ruimtes van die dood (soos die gelade *Ground Zero* waar die *World Trade Center* se twee geboue gestaan het)

sowel as die beperkende grense en sterflikheid van die liggaam.

3.6 Cohen se inslag en bydrae tot kuns binne 'n eietydse Suid-Afrikaanse konteks

Vanuit die bostaande bespreking van Cohen se werke blyk dit dat teenstellings en ambivalensie sy werke ten diepste kenmerk. Vanaf sy Dadageïnspireerde drukgrafiese syskermdrukwerke ontwikkel hy na sy huidige posisie as 'n aktivistese *performance* kunstenaar (O'Toole, 2010:1). Van belang vir hierdie studie is sy gebruik om sy gelaagde subjekposisie as homoseksuele, Joodse man in samehang met simbolies-gelade ruimtes in te span deur veral ekstreme fopdosservoorkomste. Dié subjekposisie wat op die voorgrond gestel word wanneer hy ruimtes binnedring is 'n strategie wat ambivalensie teweegbring en waardeur hy ondersoek instel na die oorskrydingspotensiaal van grense binne 'n eietydse Suid-Afrikaanse konteks. In *Cleaning time in Vienna* (2007) sowel as ander (*Ugly girl at the rugby* (1998), *Crawling flying voting* (1999), *Chandelier* (2002), *Dancing inside out* (2005) en *Golgotha* (2008) daag Cohen byvoorbeeld die private en openbare grense van die liggaam uit en stel ook ondersoek in na ekstreme waartoe die liggaam in staat is in die skepping van alternatiewe subjekposisies.

Volgens Van der Watt (2004:124) is Cohen se konsep van *living art* relevant tot die skepping van alternatiewe subjekposisies wat in 'n post-apartheid Suid-Afrika toenemend figureer. As wit homoseksuele Suid-Afrikaanse man bewerkstellig hy 'n radikale bevraagtekening van rasgebaseerde hegemoniese normatiwiteit en superioriteit wat vir eeue lank in die koloniale geskiedenis van Suid-Afrika gekweek is. Sy gelyktydige openbare ontbloting van 'n verskeidenheid ambivalente alternatiewe subjekposisies posisioneer hom op die mespunt van beide bevoorregte en gemarginaliseerde binne die Suid-Afrikaanse konteks. Hy is byvoorbeeld Joods, wat hom as afwykende sou kon posisioneer, maar Joodsheid word dikwels met rykdom geassosieer – veral in Johannesburg. Verder is hy homoseksueel (“afwykend”) maar ook wit, en dus 'n 'n bevoordeelde groep – wat egter tans nie meer in alle kontekste bevoordeel word nie.

Verder kan opsommend genoem word dat Cohen se deurlopende gebruik van fopdosserij – gegewe die spesifieke ruimtes waarin hy in vroueklere verskyn – konfronterend, verwarrend en aggressief voorkom omdat ekstreme vorme van beide manlike en vroulike simboliese identifikasies opmerkbaar is, maar op so 'n radikale en ongewone wyse teenoormekaargeplaas word dat dit ongemaklik en vulgêr, onnatuurlik en selfs grotesk voorkom. Hy deurbreek sodoende die binêre skeidings van manlikheid/vroulikheid, normatief/afwykend, en openbaar/privaat terwyl kenmerke van konvensionele stereotipes spottenderwys geëggo word. Deur die jukstaponeering van ongewone elemente kan Cohen se *performance* as karnavalesk getipeer word.

Die oordrewe karakter van sy werk bring mee dat hy as 'n aktivis 'n radikale alternatief skep tot elke posisie wat hy bekleed. Hy stel homself daardeur voor as 'n frats binne gelade en hoogs gekodeerde ruimtes met betrekking tot gender, klas, ras en etnisiteit. Na aanleiding hiervan poog hy om deur sy werke en aggressiewe konfrontasies, 'n bewustheid rondom die vloeibaarheid van gender, ras en etnisiteit te wek en ook om die posisie van die destydse gemarginaliseerde groepe te belig, te onderhandel en te transformeer. Cohen bewerkstellig hierdie vloeibaarheid deur die implimentering van sy eie vloeibare alternatiewe subjekposisie tot openbare gelade ruimtes waarin binêre klassifikasies en wit normatiewe assosiasies domineer (Cohen-Cruz, 1998:1).

In Richard Dyer se boek *White* (1997:44-46) vind die outeur 'n oortuigende skynbare teenstrydigheid in die hart van heteronormatiewe witheid as sogenaamde dominerende kategorie²⁸. Hy stel dat witheid as 'n kategorie beide sigbaar en onsigbare betekenaars het: sigbare betekenaars verteenwoordig 'n ideologiese en sosiale posisie van die mag wat aan wit mense toegeken word, terwyl witheid terselfdertyd onsigbaar is deurdat wit mense (dikwels die dominante groep in 'n samelewing) nie soos meeste ander rasse ooglopend gemerk of gemeet word volgens hulle ras nie. Hierdie beskouing vorm die grondslag vir aangepaste terminologie wat in hierdie verhandeling gebruik word, naamlik om onsigbare en plofbare betekenaars binne *performance* ruimtes te identifiseer. Na aanleiding hiervan gebruik ek die idee van onsigbare betekenaars as verteenwoordigend van

²⁸ Hierdie saak is kortliks in die eerste hoofstuk aangeraak maar word nou in groter detail uiteengesit.

die sogenaamde vanselfsprekende konnotasies wat aan wit heteronormatiewe en meegaande dominante beskouings gekoppel word. Die term plofbare betekeenaars word egter in die studie gebruik om aan te dui hoe Cohen die aandag vestig op gemarginaliseerde, andersoortige of afwykende identiteite wat in terme van gender, ras en etnisiteit gemerk word, binne die gekose ruimtes.

Cohen gebruik daarom hierdie plofbare betekeenaars ook om ruimtelike begrensinge te bevraagteken. Hy doen dit deur sy veelfasettige alternatiewe subjekposisie binne gelade ruimtes deur plofbare betekeenaars te openbaar om op hierdie wyse hegemoniese beskouinge, wat voortvloei uit binêre denke, uit te daag en te ondermyn. Daarom kies hy gelade ruimtes wat sterk betekenisdraend is en teenstrydig tot sy multidimensionele subjekposisie gekodeer is. Hy doen dit op 'n konfronterende, aggressiewe wyse om sodoende bystaanders bewus te maak van ongeregthede wat agter die rigiede konsep van 'normatiewe' versteek word. Vervolgens word ondersoek ingestel na die wyse waarop Cohen sy *performance* oftewel *living art* gebruik om toeskouers/bystaanders bewus te maak van die versteekte problematiek wat sogenaamde normatiewe identiteite (subjekposisies) en ruimtes inhou. Daar word verder klem gelê in aansluiting by Bal (2011:14) op die wyse waarop voorkoms, ervaringe en die binnedringing van gekodeerde ruimtes in geselekteerde werke van Cohen 'n onverwagse sosiale transformasie binne strukture van ongeregtheid en onderdrukking teweegbring deur die ontboting van versteekte werklikhede.

Vervolgens word die metode vir die ontleding van gekose kunswerke van Steven Cohen uiteengesit.

3.7 Metode

Die metode vir die lees van Steven Cohen se *performance* werke *Chandelier* (2002) en *Ugly girl* (1998) word gerig deur vier onderafdelings waar die idee van chronotopiese *performance* as uitgangspunt gebruik word.

3.7.1 Beskrywende lees van kunswerke

Eerstens word die werke *Ugly girl at the rugby* (1998) en *Chandelier* (2002) bekendgestel deur 'n noukeurige beskrywende lees van die omgewing en Cohen se karakter te bied ter kontekstualisering en idee vorming van die werke.

3.7.2 Bespreking en interpretasie van bestaande tyd-ruimtelike konstrunkte

Die tweede onderafdeling behels die identifikasie van die onsigbare betekenaars oftewel die normatiewe kodering van die gekose plekke wat Cohen binnedring met spesifieke fokus op die sosio-politiese omstandighede, historiese konteks sowel as stereotipiese assosiasies wat met dié plekke geassosieer word.

3.7.3 Agent van verandering

Hierdie afdeling behels 'n besinning oor Cohen se toetrede tot die gekose plekke waarin hy deur sy voorkoms en plofbare betekenaars 'n ontwrigting van bestaande plekke in die gekosewerke veroorsaak. Na aanleiding hiervan word Cohen se gebruik van karnavalekse strategieë ondersoek waardeur hy alternatiewe tyd-ruimtelike konstrunkte binne bestaande ruimtes uitlig.

3.7.4 Transformerende potensiaal van ruimte na chronotoop.

Die gevolg van Cohen se binnedringing word in dié finale onderafdeling uitgepak met spesifieke verwysing na die potensiaal vir ruimtelike en subjek-transformasies wat Cohen deur sy kuns belig.

HOOFSTUK VIER

LEES VAN KUNSWERKE

4.1 Inleiding

In die vorige hoofstuk is 'n oorsig gebied oor die oeuvre van Steven Cohen om die kontekstuele basis te lê vir sy se benadering tot aktivisme en ook ten opsigte van sy gelaagde subjekposisie as sogenaamde *queer* Joodse frats binne 'n eietydse Suid-Afrikaanse konteks. Hierdie hoofstuk bied 'n lees van die werke (i) *Ugly girl at the rugby* (1998) en (ii) *Chandelier* (2002). Die lees van die werke dui aan dat *Ugly girl* grootliks (maar die nie eksklusief nie) begaan is met konstruksies van veral manlikheid, waar *Chandelier* eerder sinspeel op ras- en ekonomiesverwante ingesteldhede. In beide werke werk Cohen ook met die gedagte van Joodsheid as onderliggende tema wat die kategorisering en selfs ontwrigting van kategorieë op meersinnige wyse problematiseer.

4.2. Beskrywende lees van *Ugly girl at the rugby* (1998)

Cohen se *performance* met die titel *Ugly girl at the rugby* (1998) word uitgevoer by Loftusversveld op 20 Junie in Pretoria net voor 'n rugbywedstryd tussen Suid-Afrika en Wallis. In dié werk betree Cohen die Pretoriase rugbyomgewing om 'n kaartjie te koop vir 'n toetsrugbyspel in die gedaante van 'n "lelike meisie" (*ugly girl*). Hy is besonder uitspattig geklee; sy fopdosser-uitrusting bestaan uit fetish-agtige rooi platvormskoene met hakke van nege duim (22.5 cm), luiperdkolsykouse en 'n opgeblaasde groen plastiektutu (Du Plessis, 2006:25). Sy bolyf is geklee in 'n swart korset en hy dra pienk handskoene met vere aan die bokant. Hy dra verder ook 'n halssnoer van kunsmatige diamante, groot swart oorbelle met tassels wat daarvan afhang, en 'n vulgêre oranje-rooi pruik wat in twee poniesterte aan beide kante van sy kop vasgemaak is. Sy gesig is bedek met goue poeier, hy dra swart en goue oogskadu en sy gesiggrimering is afgewerk met swart lipstiffie wat reg rondom sy mond en lippe gesmeer is.

Terwyl hy om die stadion loop op soek na die kaartjekantoor, trek hy uiteraard die aandag van oorwegend wit manlike rugbyondersteuners wat hom oorbluf aankyk. Cohen se klere is hopeloos onvanpas in die konteks van die rugbyondersteuners wat

gekleed is in onopsigtelike ontspanningsdrag. In 'n latere onderhoud stel hy skalks dat sy motivering vir die toetrede tot hierdie ruimte in 'n uitspattige fopdosser-uitrusting is dat "sy" – die lelike meisie – "nog nooit by 'n rugbywedstryd was nie" (Cohen, 1999). Hy sinspeel daarop dat sy lelike meisie-persona in die werk "iets nuuts gaan probeer" waar die oorwegende manlike rugbyondersteuners by implikasie betrek word by 'n spel wat erotiese ondertone het – die "meisie" wat "hulpeloos" en "onskuldig" rondtrippeel. Cohen speel ook met die idee dat sport 'n vorm van seksuele uiting is (vir mans) en dat sy oorgeseksualiseerde verteenwoordigheid die uitlewing van manlike intimiteit (soos rugby soms beskou word) problematiseer. Hier sinspeel Cohen eendersyds op sy planne om sy/haar "onskuld te verloor" (wat gelees kan word in die sin van beide rugby en 'n meer seksuele implikasie). Aan die ander kant mag dié uitlokkende verwysing as 'n "eerste keer" gelees word as 'n sinspeling op die rugbyspel of sport wat 'n tipe seksuele uiting impliseer.

Die enigste beskikbare dokumentering van die werk is 'n kort lae-gehalte video-opname; dit kan gesien word by *Heure Exquise! Centre international pour les arts video* (*Exquisite hour! International center for video arts*) (www.exquise.org.php?id=703 en in die bylaag). Die video-opname van die werk is nie as kunswerk beskikbaar gestel nie en kan daarom nie as kommoditeit verkoop word nie (dié ingesteldheid jeens dokumentasie as bewys van 'n *performance*, en ook die afwysing van kommodifikasie, is uiteraard beide kenmerkend van *performance* – ook van ander vorme van konseptuele kuns soos aardkuns). Enkele foto's van *Ugly girl* is geneem deur John Hodgkiss²⁹ (1966-2012) en is tesame met kort brokkies inligting daarvoor gepubliseer in die kleurvolle boek *Sex, gender, becoming: post-apartheid reflections* (2006) deur Karin van Marle. Soos met ander *performance*-werke, aardkuns en ook installasiekuns het dié werk slegs 'n fisiese aspek terwyl dit in die gekose ruimte plaasvind en deur die bystaanders aanskou word, en is daarom inherent tydelik van aard (Reiss, 2001:xvii). Hier beklemtoon Cohen sy *live art performance* as 'n eenmalige geleentheid wat, soos heelwat installasiekuns en aardkuns, nie gereproduseer of herhaal kan word nie.

²⁹ John Hodgkiss (1966-2012) is 'n kunsfotograaf en persoonlike vriend van Cohen wat die meeste van sy *performance*-werke fotografies gedokumenteer het. Cohen beskryf sy verhouding met Hodgkiss in 'n trant wat dui op professionele respek: "John walked side by side with me into the face of public humiliation and critical scorn and with his camera he recorded the actions as neutrally as possible, yet at the same time it was thoroughly signed by him" (Cohen, 2012:1).

Die titel van die werk *Ugly girl at the rugby* sinspeel op die problematiek of spanning wat ontstaan hoofsaaklik tussen drie genderkategorieë, naamlik manlikheid, vroulikheid en homoseksualiteit. Die drie genderkategorieë word in die lewe geroep deur die verwysing na “lelike meisie” (vroulik maar ook “afwykend” vanweë die pertinente beklemtoning van haar lelikheid en die feit dat Cohen as manlike fopdosser dié *persona* aanneem) en verder na rugby wat spesifiek binne ‘n Suid-Afrikaanse konteks – en veral in Pretoria – kenmerkend ‘n manlike implikasie het. Cohen vestig die aandag op hierdie drie genderkategorieë net om by nabetraging die hele idee van kategorisering verdag te maak en eerder ‘n performatiewe benadering tot gender in werking te stel. Voordat daar oorgegaan word na ‘n bespreking van Cohen se koggelende maar ook ernstige verwysings na genderkonstruksies as problematiese “kategorieë”, word ‘n oorsig gebied oor tersaaklike ruimtelike aspekte van die Suid-Afrikaanse rugbyomgewing. Dit geskied ten einde die werk op dié vlak met die oog daarop om aan te toon hoe ruimte en subjekposisie in dié werk sinspeel op mekaar om die gelaagde en komplekse subtekste van Cohen se benadering bloot te lê.

4.2.1 Die normatiewe kodering van die Pretoriase rugbyomgewing

4.2.1.1 Pretoria: *prehistoria* – plek van patriargie

Pretoria is gevestig in 1855 deur Martinus Wessel Pretorius (1819-1901) ‘n voormalige leier van die Voortrekkers, wat die stad vernoem het na sy pa Andries Jacobus Pretorius (1798-1853) om so ook die Voortrekkers te gedenk (Hopkins, 2006:29). Die benoeming van Pretoria as hoofstad van Suid-Afrika kenmerk die einde van die Groot Trek (1835-1845). Die Groot Trek word geassosieer met die Voortrekkers se wegbreek van die Britse heerskappy aan die Kaap en hulle soeke na onafhanklikheid weg van Britse beheer aan die destydse Kaapkolonie. Die Groot Trek is vir lank as ‘n heroïese gebeurtenis beskou, maar word vandag ook gelees as ‘n ontvlugting van droogte, slegte skuld en wit burgers se vrees dat Suid-Afrika in die toekoms onder swart heerskappy sou wees (Keller, 1992:1). Die wegvlug vanaf die Britse regering het bygedrae tot ‘n geharde individualisering en hardnekkigheid onder wit Afrikaanssprekendes wat die denke van ‘n groot deel van die Trekker-Afrikaners vir meer as 200 jaar sou rig (Olivier, 2011:5). Die Voortrekkers word

kenmerkend gesien as aangevuur deur 'n puriteins-Protestantse geloof. Hulle het geglo dat die “wit man” die hoogste versinnebeelding was van God en dat die trek God se lig na die “donker kontinent” sou bring. Die vestiging van die Voortrekkers in Pretoria en die benoeming daarvan het 'n patriargale manlike kodering aan die stad verleen, eerstens deur die tradisionele wit Afrikaanse naam wat aan die stad gekoppel word, en verder deur die Voortrekker geskiedenis waarin waardes van ideologiese gedreweheid patriargie en patriotisme domineer (Du Pisani, 2001:171; Hopkins, 2006:29). Patriargie – wat gedefinieer word as “die vader se heerskappy” – dui op 'n sosio-politiese ingesteldheid wat voorhou dat mans inherent alle strukture en beskouinge binne die samelewing beheer. Dit dui verder op die beskouing dat manlikheid 'n superieure geslag is en as meerderwaardig teenoor sogenaamde swakker identiteite (veral vroue) geag word (Hooks, 2012:1).

Die Voortrekker monument in Pretoria – moontlik die bekendste struktuur in dié stad – is 'n gedenkmonument en ook 'n vorm van openbare kuns waarin die geskiedenis van die Voortrekkers as oorwinnaars beskryf en herdenk word. Cohen se werk kan gesien word as 'n gesprek met dié monument (sy werk is immers ook 'n vorm van openbare kuns) (Miles, 2006:58). Hy gebruik 'n vorm van alternatiewe openbare kuns – die tentoonstelling van homself as 'n lewendige standbeeld – en dra so by tot 'n ondervraging van die tradisionele monument waardeur 'n spesifieke weergawe van nasionale geskiedenis verheerlik word. Cohen se werk kan gesien word as 'n soort stem van versweë groepe (Lacy, 1995:25). In dié sin roep *Ugly girl* 'n dualisme in die geskiedenis op waar binêre beskouinge van oorwinnaars teenoor die versweë stilgemaakte partye teen mekaar opgeweeg kan word.

Die simboliese identifikasie van Pretoria as 'n “prehistoriese” plek (die naam “prehistoria” word spottenderwys gebruik in eietydse grappe oor die stad) van eng, tradisionele waardes wat ook sterk geïdentifiseer word met wit Suid-Afrikaanse (en veral Afrikaanse) identiteit, word in Cohen se toetrede tot Loftus Versfeld geaktiveer – spesifiek in 'n omgewing waar rugby ook as 'n oorwegende wit manlik-gedomineerde sport figureer (Grundlingh, 2011:58). Volgens Du Plessis (2006:25) word Cohen se binnedringing tot Loftus Versfeld in dié werk dus spesifiek gerig op die rugbykultuur in Pretoria en ook Suid-Afrika in die breë om die ingesteldheid van

manlike, wit meerderwaardigheid wat onder talle wit (manlike) Suid-Afrikaners geheers het, bloot te lê.

4.2.1.2 Loftus Versfeld en die Pretoriase rugbyomgewing

Loftus Versfeldstadion is geleë aan die Oostekant van Pretoria. Die eerste sportbyeenkomste is reeds vanaf 1906 by dié velde gehou (wat toe bekend gestaan het as die *Eastern Sport Grounds*) (Anon, 2012). Die eerste vaste struktuur is opgerig in 1923 en is in 1932 vernoem na Robert Owen Loftus Versfeld (1863-1932), 'n gerespekteerde rugbyspeler en die grondlegger van georganiseerde sport in Suid-Afrika.

Rugby is 'n Britse sport waaraan oorwegend wit mans deelgeneem het en deur die koloniale besetting van die Britte in Suid-Afrika na die land gebring is. Die opkoms van Afrikanernasionalisme³⁰ in die 1940s was ook 'n tyd toe rugby saam met boeremusiek, volkspele en die 1938-herdenking van die Groot Trek as 'n nasionale aktiwiteit van herrinerings en trots beskou is. Tydens die apartheidjare is rugby ook gereeld beskou as 'n massa-samekoms van veral Afrikaanssprekende wit, Suid-Afrikaners (Booyes, 1966:394; Nauright, 1998:83). In Suid-Afrika het rugby aan spelers – uiteraard meestal wit – 'n geleentheid gebied vir die legitieme uitleef van fisiese aggressie en wraak teen “politiese vyande” soos die Britte (maar ook van 'n tipe intimiteit). Verder is dit so dat die apartheidsera se rasseskieding in sport net so problematiese saak was soos die sosiale en politiese dominansie wat die land op daardie tydstip gekenmerk het (Trueman, 2007:1). Die Suid-Afrikaanse rugby-unie het byvoorbeeld voor die 1970s ook nie toegelaat dat die Springbokke teen lande deelneem waarin nie-wit spelers in rugbyspanne opgeneem is nie – soos byvoorbeeld die Maoeri's in die All Black-span van Nieu-Seeland. As gevolg hiervan is die Springbokke beskou as besonder prominente verteenwoordigers van apartheid in Suid-Afrika en is hulle ook internasionaal geboikot – soos inderdaad die geval was met ander sportsoorte; rugby se prominensie as verteenwoordigers van apartheidsideologieë het dit wel by uitstek gekenmerk (Trueman, 1997:1).

³⁰ Afrikanernasionalisme verwys na 'n ideologie wat gebaseer is op die idee dat Afrikaanse Suid-Afrikaners die moderne weergawe was van die Bybelse Israelitiese volk – “die uitverkore volk” (Booyens & Van Wyk, 2007:436). Afrikanernasionalisme het verder 'n soek eenheid tussen alle wit Afrikaanssprekende mense beklemtoon in opstanding teen sogenaamde buitelandse indringers soos swart mense, Jode sowel as selfs in sekere kontekste, Engelssprekende Suid-Afrikaners.

Rugby is toe – soos inderwaarheid steeds – deur wit Suid-Afrikaners gedomineer en vir hulle was dit op soveel vlakke meer as net ‘n spel: dit was ook ‘n uitdrukking van hernude Afrikanernasionalisme. Selfs in Afrikaanse kerkkringe word rugby – aldus die bekende prediker van die Nederduitse-Gereformeerde kerk (NGK) Johann Symington – as “soveel meer” as net ‘n nasionale sport beskou (kyk Grundling, 2011:57). Die geïnstusionaliseerde praktyk van rugby kan selfs in sekere opsigte beskou word as ‘n tipe godsdiens met sy eie pantheon van gode (of konings) en “heilige tradisies” (kyk Grundling, 2011:57). Die spelers en die toeskouers se absolute toewyding aan die spel, die simboliese dra van kleredrag (kostuums) en soms ook die geverfde gesigte van toeskouers wat soos totemfigure lyk, openbaar iets van die godsdienstige en rituele status van dié sport. Volgens De Villiers (2012:1) is daar talle opvallende ooreenkomste tussen moderne rugby en godsdiens. Rugby skep ‘n arena waarin mense gesamentlik tot vervoering opgesweep word soos wat in sommige godsdienstige praktyke gebeur; verder, net soos godsdiens voldoen sport – en meer spesifiek rugby – aan die mens se sosio-sielkundige behoefte om aan sinvolle groepe te behoort, lojaliteit te betuig en gesamentlik die ervaring van katarsis te beleef. Vir sommige Suid-Afrikaners is rugby ‘n arena van betekenisvolle belewenisse, spesifiek vir Afrikanermans –“die stadion word die ontembare universum waar titaniese stryde gevoer word volgens afspraak en ritueel” (Grundling & Huigen, 2008:173). Nauright (1998:85) argumenteer dat groot rugbystadions soos Loftus die aard van ‘n menslike karakter verkry en veral in dié proses die ingestelheid van die dominante (wit) Suid-Afrikaanse man aanneem, en is dit gevolglik ‘n simboliese betekenaar vir witheid en ook vir ‘n dominerende tipe manlikheid. Die rugbystadion is inderdaad na aanleiding van die bogenoemde die ideale milieu vir Cohen om die draak te steek met gevestigde, geïnstusionaliseerde opvattinge van veral manlikheid wat met die ruimte geassosieer word.

Dié beskouing van die rugbyomgewing as ‘n ruimte van eksklusiewe wit heteronormatieweiteit het tydens die 1995 Rugby-Wêreldbeker in ‘n mate verander. Die oorwinning van Suid-Afrika oor die *All Blacks* van Nieu-Seeland in die 1995 Wêreldbeker (een jaar na die eerste demokratiese verkiesing in die land) kan beskou word as verenigende gebeurtenis wat verder deur Nelson Mandela (Suid-Afrika se eerste swart president) se ondersteuning van die spel bewerkstellig is; nie net binne die rugbyomgewing nie, maar ook binne die samelewing as geheel. Van belang vir

die huidige studie is die wyse waarop rugby soms as metafores vir 'n groter samelewingswerklikheid kan figureer – meer hieroor hier onder by die verdere interpretasie van *Ugly girl*. Die oorwinning oor Nieu-Seeland in 1995 het verskillende rasse, klasse en etniese groepe in Suid-Afrika – wat voor 1994 verdeeld was – vir 'n tydelike periode verenig. Hierdie gebeurtenis het aanleiding daartoe gegee dat alle burgers van Suid-Afrika van verskillende rasse, klasse, gendergroepe en etniese indelings vir die eerste keer in die geskiedenis van Suid-Afrika 'n gemeenskaplike oorwinning ervaar het en saam kon staan in die feesviering van daardie oorwinning. Dit is daarom 'n karnavaleske gebeurtenis omdat verskille tydelik opgehef is en binêre hiërargieë veral in terme van ras in dié tydsgleuf met vreugde en feestelikheid afgebreek is. Dié tydelike aard, die omkeringskarakter, en die baldadige jolyt van dié gebeurtenis sluit in baie opsigte aan by karnavaleske praktyke.

Die rugbyomgewing bly egter kenmerkend heteronormatief, wit en manlik met die implikasie dat binêres (beskouings – gewoonlik essensialisties – van manlik en vroulik, wit en swart, normatief en afwykend) die ruimte struktureer. Hierdie strukturering word as *onsigbare* betekenaars van die ruimte beskou – dit word vanselfsprekend aanvaar en sou normaalweg nie bevraagteken of dalk selfs raakgesien word nie. Na aanleiding van die bogenoemde kan gesê word dat Cohen die rugbyomgewing gebruik as 'n metafoer vir die Suid-Afrikaanse samelewing waar hy deur sy teenwoordigheid die eksklusiewe heteronormatiewe manlike kodering van die ruimte problematiseer.

4.2.1.3 Rugby as sosiale uitdrukking van wit heteronormatiewe

Suid-Afrikaanse manlikheid

Hegemoniese heteronormatiewe manlikheid kom “natuurlik” voor in rugbyomgewings en word beskryf as eksklusief, hiërargies gestruktureerd en ook vreesaanjaend (Morrell, 1998:608). Sportomgewings, veral kontakspore, word beskryf as plekke waarbinne wit hegemoniese manlikheid gedefinieer en gereproduseer word veral omdat atlete (en ook rugbyspelers) verteenwoordigend is van sogenaamd ideale vorme van manlikheid (Anderson, 2002:860). Die heteronormatiewe kodes wat in die Suid-Afrikaanse rugbyomgewing opgeneem word, kweek 'n stigma van eksklusiwiteit wat beperk is tot diegene wat domineer binne binêre hiërargiese strukture – meer

spesifiek wit heteroseksuele Suid-Afrikaanse mans (teenoor alle ander tipes manlikheid – nie-wit, homoseksueel, en enige ander vorm van sogenaamde afwykende manlikheid). Onderskeidende eienskappe van dié soort hegemoniese manlikheid is ook dikwels die minagting van vroue, onwrikbare heteroseksualiteit en aggressiewe homofobie (Donaldson, 1993:644). Homofobie word beskou as 'n vorm van onderdrukking en weerstand teen die indringing van 'n homoseksuele ingesteldheid en praktyke binne ruimtes waar sogenaamde “normatiewe” – eintlik heteronormatiewe beskouings – domineer. Dit is ook 'n benadering tot die handhawing van die rigiditeit van manlikheid en patriargale instellings binne sogenaamde normale en (by implikasie) manlike ruimtes (Anderson, 2002:681).

Suid-Afrikaanse rugbyspelers word allerweë gestereotipeer as groot en robuuste mans wat fisies sowel as psigies sterk is of behoort te wees. Verdere stereotipiese eienskappe van manlikheid binne rugbyomgewings is om kompetend, suksesvol, dominerend, aggressief, doelgerig en fisies sterk te wees (Connell, 2005:324; Sabo, 2009:279; Segal, 2007:320). Hierdie stereotipiese eienskappe gee verder aanleiding tot die idee van die sogenaamde machismo-manlikheid wat in die rugbyomgewing gekweek word. Machismo verwys na 'n “verhewe” vorm van manlikheid; die machismo-man is selfversekerd, bewus van sy interne en eksterne kragte, hy is aggressief, roekeloos en braaf. 'n Machismo-man domineer en beskou die vrou as onderdanig aan hom. Hy moet sy superioriteit kan uitstraal op twee wyses: deur sy fisiese voorkoms, en deur sy doelgerigte, kragdadige aksies (Reyna & Cadena, 2006:7).

Op grond van die bespreking hierbo blyk dit dat die rugbyomgewing rondom binêre kategorieë gestruktureer word waar 'n spesifieke soort manlikheid (as onsigbare betekenaar) telkens domineer – en in Suid-Afrika is dié manlikheid by uitstek gewoonlik wit. Daar is gevalle waar homoseksuele mans rugbyspelers word, maar hulle voel verplig om ware identiteit te verskuil as gevolg van die stigma rondom die rugbyveld as streng heteroseksueel. Hier kan byvoorbeeld verwys word na Gareth (Alfie) Thomas (1974-), 'n afgetrede professionele Walliese rugbyspeler wat vir jare lank sy homoseksualiteit versteek het in die vrees dat hy deur sy spanmaats en die land verwerp sou word (Smith, 2010:75).

4.2.1.4 Die rugbyspel as ambivalente vergestaltung van die karnavaleske

Rugby as 'n spel met sy eie stel assosiasies ten opsigte van optrede, handeling en tydruimtelike reëls leen dit tot verdere ondersoek veral in die lig van die huidige studie wat toegespits is op die bevraagtekening van normatiewe (gender- en ander) kategorisering. Die rugbyspel kan beskou word as die vergestaltung van 'n tipe karnavaleske geleentheid: enersyds word rugbywedstryde volgens afspraak gereël binne 'n spesifieke *ruimte* wat ook 'n *tydelike* implikasie het. Dit skep, in aansluiting by Eco *et al.* (1983:2), 'n situasie waarin huidige of bestaande reëls en sosiale norme nie geldig is nie. Karnavaleske kodering kom verder na vore in die kostumering wat tydens 'n rugbywedstryd aangeneem word. Die spelers dra bepaalde kostuums tydens 'n rugbyspel – rugbytruie met embleme wat simbolies is van 'n spesifieke land, rugbykouse, rugbystewels, en rugbybroeke. Die spelers neem ook as gevolg van hierdie kostumering 'n nuwe identiteit aan – so is daar Engelse Leeus, Franse Hane en dan ook Suid-Afrika se Springbokke. Die toeskouers dra ook soms kleding wat hul ondersteunerswaarde tentoonstel; hulle mag ook hul gesigte verf (soos maskers) in fatsoene en kleure wat ooreenstem met die voorkoms van die landsvlag. Dié kostumering sinspeel daarop dat beide spelers en toeskouers vir die tydperk voor, tydens en na die rugbyspel 'n alternatiewe identiteit kan aanneem. Hierdie transformasie stel die spelers en die toeskouers verder in staat om anders as gewoonlik (en dikwels meer uitbundig) op te tree binne die rugbyomgewing.

Binne die arena van die rugbyveld word gedrag wat andersins vreemd mag opval, daarom tydelik toegelaat. Die spelers sowel as die toeskouers se optrede ten tyde van die wedstryd word bepaal deur meestal ongeskrewe (onsigbare) gedrags- en voorkomsreëls. Spelers tree dikwels aggressief op tydens die spel ter verdediging van die doellyn of in pogings om beheer te kry, en toeskouers is dikwels baldadig, irrasioneel en grootpraterig. In hierdie verband kan verwys word na die bekende Suid-Afrikaanse kunstenaar Peet Pienaar wat die performatiewe aard van rugby aanspreek deur die werk *Springbok rugby player* (1996)³¹. In dié werk het Pienaar soos 'n rugbyspeler aangetrek en vir ure lank homself staties en emosieloos as kunswerk uitgestal (Williamson, 2000a). So nooi hy die publiek uit om oor die vreemde kombinasie van 'n rugbyspeler en 'n kunstenaar te besin. Op sy beurt

³¹ *Springbok rugby player* is 'n *performance*-werk wat uitgevoer is in die Suid-Afrikaanse Nasionale Galery en ook in verskeie winkelsentrums in Johannesburg (Williamson, 2000).

beklemtoon Cohen in *Ugly girl* dat rugbyspelers 'n vorm van maskerade aanneem en ook dat die rugbyspel 'n vorm van *performance* is. Pienaar gaan verder deur ondersoek in te stel na die homoërotiese aard van rugby in *James Dalton kwilt* (1997)³² deur dat hy baie spesifiek die sogenaamde normatiewe en rigiede konstruksies van manlikheid uitdaag. Pienaar daag die idee dat rugby in 'n groot mate 'n spesifieke vorm van geïdealiseerde manlikheid definieer uit (die tergende/tartende trant van Pienaar se tipering van rugby as homoëroties is uiteraard deel van dié kunstenaar se spel met die samelewing). Dié beskouing is baie interessant omdat Pienaar self 'n voormalige rugbyspeler is (Artthrob, 1999) en hy daarom “met gesag” uitsprake kan lewer oor rugby se erotiese potensiaal aldan nie. Hy dryf in dié werk die spot met die helde-aanbidding van sportfigure binne 'n Suid-Afrikaanse konteks en noem ook dat mens sou kon “*snuggle up under a rugby player if one so chose*” (in Williamson, 2000b:1). In hierdie stelling lig Pienaar die implikasies van rugby as homoërotiese spel besonder duidelik uit.

Volgens Windes (2002:1) is rugby vervleg met die uitlewing en kategorisering van gender. Sport is een van die ruimtes waar noue fisiese en emosionele bande (iets wat nie in sosiale konteks voorkoms nie) tussen mans aangeknoop kan word en toegelaat, selfs aangemoedig word (Alvarez, 2009:298). Omdat homoseksualiteit deur meeste heteroseksuele mans beskou word as 'n verbastering van dié sogenaamde “natuurlike” toegeneentheid, word homoseksualiteit binne hierdie arena gewoonlik openlik verag en gestraf (Windes, 2002:1). Cohen se indringing tot die rugby-ruimte met sy voorkoms wat 'n ekstreme afwyking van normale beskouings van manlikheid aandui, is baie aggressief en uitlokkend; dit kan gesien word aan die reaksie van een van die bystaanders (kyk Figuur 20). In dié werk poog 'n (manlike) ondersteuner om Cohen se toetrede tot Loftus te keer deur voor hom te gaan staan en hom teen sy bors te keer. In die video-dokumentasie van die werk kan mens sien hoe die bystaander en Cohen sy toetrede onderhandel – mens kan aanneem dat Cohen die bystaander oortuig het dat hy nie 'n bedreiging is nie, omdat hy (Cohen) voortgegaan het met sy soektog na die kaartjieskantoor.

³² In *James Dalton kwilt* (1997) gebruik Pienaar kwiltwerk, as tradisionele “vroulike” medium, om 'n lappieskombers met 'n reuseportret van die bekende rugbyspeler James Dalton te maak (Williamson, 2000b). Die dominante kleure is pienk en oranje – veral pienk word allerweë met homoseksualiteit geassosieer – die gebruik van pienk kan vergelyk word met onder andere die term “pienk geld” as ekonomiese gay sektor en pienkvriendelike plekke in die toerismebedryf in populêre spreektaal verwys na sogenaamde gay-vriendelike hotelle en gastehuise.



FIGUUR 20
Steven Cohen
Ugly girl at the rugby (b) (1998)
Performance
Loftus Versfeld, Pretoria
(Cohen, 1998).

Rugbyspelers se interaksie met mekaar tydens die spel is verder ook opmerklik – ten spyte van die aggressiwiteit wat tydelik toelaatbaar is, ervaar spelers 'n intieme nabyheid deur fisiese interaksies wat sosiaal gevalideer word binne die beperkinge van die rugbyveld. Hulle omhels mekaar, klap mekaar op die rug of boud, en ook die skrum kan as 'n vorm van intimiteit beskou word. Sosiale aanraking tussen mans binne normale sosiale omstandighede sou dikwels as onaanvaarbaar beskou word, maar binne die arena van die rugbystadion of die rugbyspel word hierdie tipe gedrag vir die duur van die spel toegelaat.

Cohen sluit aan by Pienaar se strategie (wat hierbo bespreek is) deurdat hy gebruik maak van die ambivalensie van die rugbyomgewing as enersyds streng heteronormatief en verder ook 'n ruimte wat skynbare homoërotiese gedrag tydelik toelaat, om die gevestigde beskouings van die ruimte wat veral wit hetero-manikheid

bo alle ander partye as norm beskou, af te breek. Hy ondersoek die grense van toelaatbaarheid tussen die sogenaamde homoërotiese gedrag in die spel van rugby en die normatiewe gedragsverwagtinge vir heteroseksuele mans in openbare ruimtes deur die bystaanders uit te lok en hulle reaksie op sy oordrewe nie-manlike voorkoms te toets. Wat hier gebeur, is dat Cohen die gekodeerde optrede en konsepsies van heteronormatiewe manlikheid binne die rugbyomgewing op 'n aggressiewe wyse konfronteer deur die afbreek van sogenaamde rigiede binêre genderkategorieë. Hy ondersoek die homofobiese assosiasies wat deur sogenaamde normatiewe mans geïmplimenter word, deur homself doelbewus as 'n uitspattige fopdosser (só oortree hy alle reëls van gender, voorkoms en gedrag) binne die rugbyomgewing te posisioneer. Hy poog sodoende om die rigiede beskouinge van heteronormatieweiteit as natuurlik en normaal uit te daag deur die vergestaltung van 'n komplekse genderidentiteit wat nie volgens hiërargies-gestruktureerde binêre kategorieë geklassifiseer *kan* word nie – hy is vreemd ('n kombinasie van wit, Joods, man, vrou, fyn en het ook 'n penis). Hy maak sy genderoorkruising baie pertinent deur sy voorkoms en ontwig so die normatiewe beskouinge van die tipe man wat gewoonlik in die rugby-omgewing te vind is. Cohen identifiseer die rugbyomgewing dus as 'n ruimte wat die potensiaal het om radikaal gedestabiliseer te word vanweë die rigiede (*onsigbare*) kodering van ras en gender wat die ruimte onderlê – hy poog om hierdie rigiede beskouinge af te breek deur die aktivering van alternatiewe, sogenaamde *plofbare* betekenaars in die ruimte . Dié betekenaars sluit veral aspekte van sy voorkoms in.



FIGUUR 21
Steven Cohen
Ugly girl at the rugby (c) (1998)
Performance
Loftus Versfeld, Pretoria
(Cohen, 1999)

4.2.2 Voorkoms van die “lelike meisie” in die problematisering van binêre genderkategorieë

In sy optrede as *Ugly girl* maak Cohen, soos hierbo genoem, gebruik van oordrewe vorme van kruiskleding of fopdosserij. In sy aanneming van die lelike meisie-*persona*, soos blyk uit die titel van dié *performance*, problematiseer hy die idee van sogenaamde rigiede binêre genderkategorieë veral beskouinge oor “normale” manlikheid soos wat dit in die rugbyomgewing figureer en skep in teenstelling hiermee ‘n gelaagde en meersinnige subjekposisie. Die eerste laag van Cohen se identiteit is sy biologiese klassifikasie van sy manlikheid – hy stel sy penis opvallend ten toon sodat daar geen twyfel ten opsigte van sy biologiese geslag kan bestaan

nie. Hy problematiseer egter dié manlike klassifikasie deur die *persona* van 'n lelike meisie aan te neem as homoseksuele fopdosser – hierin bring Cohen 'n verdere komplikasie tot sy identiteit. Sy selfidentifikasie as 'n lelike meisie geskied veral ook deur die teenoormekaarplasing van ongewone en teenstrydige kombinasies van beide sy biologiese manlikheid en oorwegend vroulike eienskappe wat in sy kostumering opgeneem word. Soos reeds genoem dra Cohen 'n vulgêre rooi-oranje pruik, oorgroot rooi platvormskoene met hoë hakke en aangeplakte grimering wat stereotipies met sekere vulgêre vroulike identiteite (soos prostitute) geassosieer word. Die kenmerkende gebruik van pruie, onmoontlike hoë hakke en aangeplakte grimering in vertoonkontekste en fopdosserij het sy oorsprong uit die oordrewe teatermodes van *vaudeville* – 'n vorm van agtiende-eeuse Amerikaanse vermaak waarin veral fopdosserij in die vorm van vroulike nabootsing floreer het.

Die platformhakskoen, ook 'n kenmerkende identifikasie van vroulikheid, het op sy beurt populêr geword in die 1970s in 'n tyd wat gekenmerk word aan eksperimentering met dwelms, seks en baldadige modegiere. Cohen se gebruik van die platformhakskoene kan dus geïnterpreteer word as 'n allegorie van sy eksperimentering met die rugbyomgewing as normatiewe en oorwegend manlike terrein. Rooi skoene³³ dui ook spesifiek op 'n vorm van skaamloosheid wat geassosieer word met gevaar, bloed en verleiding (Gardiner, 2001:1).

Cohen neem die identifikasie van “verleiding” wat gekombineer word met sy fopdosserij verder deurdat hy sy pruik in twee poniesterte vasmaak. Hier kan sy se subjekposisie simbolies in verband gebring word met dié van Russies-Amerikaanse romanskrywer Vladimir Nabokov (1899-1977) se verhaal van *Lolita* (1955), wat die hoogs erotiese maar onvanpaste verhouding tussen 'n bloedjong meisie en heelwat ouer man (haar stiefpa) as sentrale tema het. Die poniesterte dui op 'n ongemaklike kodering in hierdie verband deurdat Cohen as die “lelike meisie” oorgeseksualiseer en jonk is (die poniesterte herinner ook aan skooldrag) soos Lolita. Cohen het ook nie borste onder die korset nie; dit mag ook sinspeel op 'n vrou wat nog nie liggaamlik volwasse is nie maar wat onvanpaste seksueel-uitlokkende klere dra en

³³Cohen se rooi skoene kan verder in verband gebring word met Hans Christian Andersen se verhaal *The Red Shoes*. In dié verhaal kry 'n ydel meisie 'n paar rooi skoene waarmee sy wil spog onder andere in die kerk en by verjaarsdagpartytjies. 'n Engel verskyn aan die meisie waarna sy gestraf word vir haar ydelheid deur te begin dans met die skoene aan haar voete en nie kan ophou nie. Later kom die meisie by 'n laksman en vra hom om haar voete af te kap sodat sy kan ophou dans. Cohen se rooi skoene tipeer hom as iemand wat 'n soortgelyke “gevaarlike speletjie speel”.

promisku optree. Cohen se oorgeseksualiseerde vroulike voorkoms problematiseer sy manlike identifikasie op verskeie vlakke en dui ook op onvanpaste verhoudings en erotiese gevoelens tussen mans wat deur die idee van “normale” manlikheid verwerp word. Hierdie kodering wek dus ongemak in die bystaanders; met elke onvanpaste plofbare betekenaar wat Cohen in sy kostumering aanneem gee hy verder stukrag aan sy uiterste vreemdheid.

Die lelike meisie se voorkoms kan as bedreigend voorkom vanweë die vreemde kombinasies in haar mondering en sodoende lok haar persona verder vergelyking uit met die idee van ‘n harpy³⁴. ‘n Harpy is ‘n mitologiese figuur wat ‘n kop van ‘n vrou en die lyf van ‘n aasvoël het – ‘n hibriede figuur. Hierdie vergelyking sinspeel op Cohen se subjekposisie wat nie suiwer tekend is van stereotipiese Suid-Afrikaanse manlikheid nie deurdat hy Joods, homoseksueel, verwyfd en tog ook biologies manlik is. ‘n Harpy verwys verder ook na ‘n vrou (of meisie) wat onbegeerd of ongewensd is. As gevolg van haar onaantreklikheid lewe die lelike meisie in die skaduwee van ander wat mooier, meer aanvaarbaar en meer begeerlik is – sy is gewoonlik onsigbaar, onopmerkbaar, uitgesluit en oninteressant. Die lelike meisie kan gevolglik as metaforiese identifikasie beskou word vir Cohen se afwykende status (en ander gemarginaliseerdes wat uit die rugbyomgewing uitgesluit word) waar hy op ‘n soortgelyke wyse deur hegemoniese normatiewe samelewings, veral binne die Suid-Afrikaanse konteks, na die marge (skaduwee) van die samelewing gerelegeer word.

Cohen se voorkoms as lelike meisie word verder beklemtoon deur die dra van ‘n swart en goue korset. Die korset figureer hier as ‘n assosiasie van vroulikheid waardeur die “vroulike” lyf ingeperk word. Die Victoriaanse korset (waar dié kledingstuk sy oorsprong vind) is deel van die vroulike modes van die 19de eeu. Dit is was ‘n vorm van onderklere wat onder ‘n vrou se rok haar figuur vorm. ‘n Korset beklemtoon verder veral die vrou se bolyf deurdat dit styf om die middel vasgemaak word – só lyk die middel kleiner en word die borste beklemtoom. As metafoer verteenwoordig die korset volgens Wilkinson (2008:56) die vroulike gender sowel as fisiese en simboliese stremming of gevangenis en die vervorming van die liggaam na ‘n onnatuurlike vorm wat noodsaaklik is in die handhawing van die geslagtelike

³⁴ Die woord harpy word dieselfde gespel in Afrikaans en Engels. Die Afrikaanse vertaling definieer ‘n harpy as ‘n bose vrou of ‘n feeks (Odendaal & Gouws, 2005:373).

status quo waarin heteronormatiewe manlikheid en vroulikheid domineer. Die korset kan letterlik beskou word as 'n tipe hok, 'n tronk van balleine en materiaal, wat vroue verplig was om te dra ook as emblematisies van hulle onderdanige rol in die samelewing. Die gestruktureerde ontwerp van die korset help om vroue fisies te bind en te vervorm (misvorm) en swak te hou deurdat dit styf teen die lyf geryg word – soveel so dat vroue dikwels nie kon asemhaal nie (Wilkinson, 2008:57). Deur sy korset versinnebeeld Cohen dat enige identiteit wat buite die norm beskou word, neig om tot slaaf gemaak te word teenoor die sogenaamde normatiewe.

Die korset as onderklere word as boklere in dié werk gedra en problematiseer sodoende moontlik die bogenoemde beskouing van nie-normatiewe identiteite en ook die vrou wat stilgemaak word. Cohen bewerkstellig deur die dra van die korset as boklere 'n dubbele ondermyning van beide manlike en vroulike identiteitsmerkers. Hy ondermyn die normatief-aanvaarde standarde van kleding binne die rugbykonteks (waar mans gewoonlik broeke, los hemde en dies meer dra) en verder ook die inperking van vroue vir manlike genot deur die korset as bo-klere te dra. Die dra van die korset as bo-klere dui ook op 'n simboliese bevryding van die vroulike liggaam. Dié gebruik van die korset is steeds nie sonder problematiek nie, omdat die openlike dra daarvan as boklere wel 'n oorgeseksualiseerde aanbieding van die vroulike liggaam projekteer. Die uitlewing van self-bevryding dui egter daarop dat die “vrou” nou beheer het oor haar eie liggaam en dat dié aanbieding 'n ikoniese nuwe beeld word van identiteite wat voorheen onderdruk is, se bemagtiging³⁵. Die vrou (of in hierdie geval Cohen, die homoseksueel) se nuutgevonde vryheid veroorsaak die omkering van manlike en vroulike binêre kategorisering waar die sogenaamde rigiditeit van binêre kategorieë versteur word. Cohen beklemtoon die vloeibaarheid van identiteitsmerkers deur die problematiek van dié merkers as kategorieëse aanduiders van normatiewe genderkategorieë aan te dui. So word mens bewus daarvan dat sommige kategorieë (soos hetero-manlikheid) as potensieel meer “natuurlik” en onsigbaar as ander beskou word.

³⁵ Die idee van vroulike bemagtiging kan in verband gebring word met die korsetkostuum van die sangeres Madonna (1958-) in 1990 tydens haar *Blonde ambition* toer waardeur sy haar vir haarself 'n nuwe hoogs geseksualiseerde maar aggressiewe en nie-onderdanige identiteit geskep het en op dié wyse kommentaar gelewer het op die kontraste tussen manlikheid en vroulikheid (Wellman, 2012:1).

Cohen se pogings tot vroulikheid word versinnebeeld deur kombinasies van betekenaars wat aan sy voorkoms 'n plofbaargekodeerde karakter gee. Sy gebruik van uitspattige en selfs vulgêre vroulike kostumering maak hom uiteraard hopeloos belaglik en selfs lagwekkend. Hierin problematiseer hy nie net die sogenaamde rigiditeit van wat manlikheid nie maar terselfdertyd ook die stereotipiese assosiasies van *vroulike* skoonheid. Hy wyk radikaal af van die normatiewe en dikwels gerusstellende assosiasies wat aan konvensionele vroulikheid (en manlikheid) gekoppel word – hy oordryf vroulike attribute en kombineer dit met sy biologiese manlikheid om 'n ongeloofwaardige verspotte voorstelling van vroulikheid (en belangrik, daarom ook van manlikheid) aan die hand te doen. Stereotipiese eienskappe van manlike voorkoms is onder andere 'n atletiese liggaamsbou, die penis, en mag 'n baard en 'n snor insluit – liggaams- en gesigshare word met seksuele aggressie geassosieer. Cohen verbeeld egter in sy voorkoms teenoorgestelde eienskappe van manlikheid behels deurdat hy klein en verwyfd is en verder ook deur die dra van die pruik waar hy langer hare het, 'n skoongeskeerde gesig, grimering, vroulike kleding en 'n verwyfde houding saam met sy (manlike) ontblote penis (wat ook duidelik besny is).

Hierdeur spreek Cohen ook die (negatiewe) stereotipiese assosiasies van verwyfdheid wat dikwels aan Jode en homoseksuele gekoppel word (Du Plessis, 2006:21). Hy spreek dié stereotipe aan deur kleding te dra wat met vroue geassosieer word – meer spesifiek 'n ongewensde vrou ('n prostituut of *drag queen*) maar ook deur sy flambojante en ongewone kombinasie van 'n korset, luiperdkolsykouse en verehandskoene (beide het 'n tipe bordeel-agtige assosiasie wat ongewens is). Deur die verwerkliking van negatiewe stereotipes soos verwyfdheid, abnormaliteit en hibriditeit wat aan Cohen as homoseksuele Joodse fopdosser gekoppel gebruik hy plofbare betekenaars soos die oordrewe hakke, die vreemde kleding en sy rooi pruik om sy identiteit prominent te laat uitstaan binne die rugbyomgewing. So plaas hy homself op die voorgrond van die gekodeerde ruimte waar 'n figuur soos syne normaalweg glad nie sou figureer nie. Hy maak spesifiek gebruik van *performance* om die fisiese teenwoordigheid van 'n lelike meisie in die ruimte te verwerklik. Sy fisiese teenwoordigheid kan daarom nie geïgnoreer word nie en problematiseer die idee van rigiede normatiewe kategorisering op 'n konfronterende wyse.

Deurdat hy sy flambojante en vertonerige voorkoms op 'n aggressiewe wyse tentoonstel, konfronteer hy uiteraard die homofobiese ingesteldheid wat met die rugbyomgewing geassosieer word en wat sodoende 'n marginaliseerde status aan Cohen as 'n verwyfde homoseksueel of fopdosser toeken. Cohen se voorkoms word nog meer bespotlik gemaak deur die diamanthalssnoer en die oorgroot swart oorbelle wat stereotipies met uitspattige fopdosser, wat die rol van 'n vroulike persona inneem, geassosieer word.

Hy poog nie om te ontvlug aan sy manlikheid deur 'n getroue weergawe van 'n vroulike voorkoms uit te beeld nie, maar inkorporeer oordrewe vroulike betekenaars eerder volkome in sy kostuum en beklemtoon ook paradoksaal die teenwoordigheid van sy penis wat getuig van sy biologiese manlikheid. Hy daag hier ook baie spesifiek enige rigiede beskouing van manlikheid (veral, maar beperk tot die rugbyomgewing) uit deurdat niemand sy biologiese manlikheid kan bevraagteken nie, maar tog verward is in die omkering wat vergestalt word in sy liggaamlike verfraaiing met vroulike klere en -toebehore. Cohen perforeer hierdeur rigiede kategorieë wat manlik en vroulik sowel as heteronormatief teenoor afwykend as binêre teenpool daarstel. Deur die perforering van binêre kategorieë beklemtoon hy dat gender nie biologies bepaal (of gedetermineer) is nie, maar dat dit eerder sosiaal gekonstrueer is en binne 'n spesifieke tyd en plek uitgeleef word. Hy sluit hierdeur aan by die performatiewe beskouinge van Butler (1990:81) wat argumenteer dat manlikheid (en vroulikheid) konstrueer is en uitgeleef (*performed*) word.

4.2.3 Die karnivalisering van die rugbyomgewing

Cohen karnivaliseer die Pretoriase rugby-omgewing deur homself as lewendige beeldhouwerk in 'n alternatiewe vorm van openbare kuns ten toon te stel in die ontbloting en afbreek van die sogenaamde rigiede beskouings wat deur die geskiedenis van die ruimte omvorm word. Dié vorm van alternatiewe openbare kuns kan volgens Lacy (1995:25) gelees word deur die ontwikkeling van verskeie sogenaamde *vanguard*-groepe soos feministe, postkolonialiste en ander aktiviste. Deur Cohen se vorm van openbare kuns vermeng hy die amptelike geskiedenis van die Voortrekkers en die ontwikkeling van die rugbyomgewing as 'n storie van oorwinnaars, manlikheid en heteronormatiewe dominansie met die nie-amptelike

geskiedenis van identiteite: Jode, gender-afwykendes en deesdae in sekere kontekste ook wit mans as die nuwe “benadeelde” groep - wat op die marge van die samelewing is – soos hy. Deur Cohen se abnormale teenwoordigheid saam en die skepping van ‘n vloeibare identiteit wat tussen die grense van manlikheid en vroulikheid beweeg, word mens bewus van die onsigbare betekenaars van “normatiwiteit” wat in die rugbyomgewing (maar ook elders in die samelewingskontekste) opgeneem word en wat sogenaamde normatiwiteit omvorm. In aanskouing van die normatiewe kodering van die ruimte word Cohen as nie-normatief beskou juis omdat hy nie gekategoriseer kan word nie en doelbewus ‘n skouspel maak van sy andersheid of sogenaamde afwykendheid.

Soos die rugbyspelers en die ondersteuners dra Cohen ook ‘n masker: ‘n masker wat verteenwoordigend is van sy andersheid. Sy masker transformeer hom – nie as ondersteuner van ‘n bepaalde span nie – maar eerder na ‘n tydelike “lelike meisie”, wat ook manlik en homoseksueel is. Hierdie beskouing beklemtoon egter dat hy sowel as die rugbyondersteuners tydelik maskers dra wat hulle identiteite vervorm en daarom bestaan die moontlikheid dat *alle* identiteite in wese gekonstrueer is en tydelik uitgeleef word. Cohen kan verder na aanleiding hiervan as karnavalesk-grotesk beskou word omdat hy homself as ‘n frats voordoen wat nie binne normale kategorieë geplaas kan word nie. Sy se groteske-maskeragtige voorkoms word versterk deurdat sy gesig bedek is met goue poeier en afgewerk is met swart lipstiffie wat hansworsagtig reg rondom sy mond gesmeer is. Hierdie maskeragtige grimering kan in verband gebring word met die pierriette (*Pierrot*) figuur wat die simboliese beliggaming van alle gemarginaliseerde en sukkelende mense is wat ‘n volwaardige plek in bourgeoise samelewing probeer inneem. Hierdeur verteenwoordig hy alle partye wat uit die rugbyomgewing en die breër sosiale samelewing uitgesluit word vanweë hulle sogenaamde klassifikasie as afwykend of nie-normatief. Terselfdertyd neem hy die posisie van ‘n tipe grapmaker in.

Die woordeboek definieer ‘n grapmaker as ‘n skorrie-morrie of ‘n ellendeling; ‘n sogenaamde *joker* (Du Plessis, 2005:1095). ‘n Grapmaker verwys ook na ‘n persoon wat waarhede kan ontbloot wat onder ‘n masker of fasade verskuil word. Die grapmaker het volgens Gunier en Smith (2000:36) ‘n unieke benadering tot die ontwrigting van dominante beskouinge binne die samelewing. Hy ontwrig bestaande

beskouinge deur op 'n komiese wyse 'n alternatief tot bestaande waarhede uit te wys. Die komiese aard van die ontwrigting is nie afdwingend nie, maar laat die dominante groep met die insig na dat enige beskouing van byvoorbeeld gender, ras en etnisiteit of sosiale struktuur bloot net konstruksies is en dus relatief is tot 'n spesifieke *tyd* en *ruimte* is. Op 'n soortgelyke wyse gebruik Cohen sy liggaam om op 'n bespottende en komiese wyse die bystaanders bewus te maak van sy transformasie van "man" na "vrou" na fopdosser en so ook sy doelbewuste omkering van rigiede binêre hiërargieë. Die verwerking van Cohen se komiese voorkoms kan hier in verband gebring word met Eco *et al.* (1984:1) se teorie oor komiese ondermyning tydens die karnavaleske wat in hoofstuk twee onder die loep geneem is.



FIGUUR 22
Steven Cohen
Ugly girl at the rugby (d) (1998)
Performance
Loftus Versveld, Pretoria
(Cohen, 1999)

4.2.4 *Ugly Girl* as sosiale kommentaar: die karnavaleske as instrument

Cohen neem 'n aktivistiese benadering in deur 'n ongewensde situasie binne die Pretoriase omgewing te identifiseer. In die konteks van *Ugly girl* identifiseer Cohen 'n ongeregtheid in die benepe en rigiede beskouinge van gender (en wel ook etnisiteit en ras) binne die Suid-Afrikaanse samelewing. In die bespreking van die ruimtelike aspekte van die Pretoriase rugbyomgewing is daar verwys na 'n stigma wat die ruimte definieer en wat in noue verband gebring kan word met Afrikanernasionalisme. Die Voortrekkermonument wat in Pretoria geleë is simboliseer byvoorbeeld die Voortrekkers en Afrikanernasionalisme sowel as die hegemoniese patriargale manlikheid wat hiermee geassosieer word. Die Voortrekkermonument is vandag 'n gewilde toeriste-aantreklikheid; hierdie status as ietwat vreemde besienswaardigheid doen in 'n mate afbreek aan sy vorige meer gewyde status as majestueuse monument van gedenking en simbool van Afrikaneridentiteit. Cohen voer egter 'n tipe aktivistiese gesprek met die stad en daarom ook met monument waardeur hy die transformerende potensiaal van die Suid-Afrikaanse samelewing blootlê. Hy wys dat sogenaamde "kategorieë" van gender, ras en etnisiteit transformeerbaar is – veral binne spesifieke tyd-ruimtelike kontekste. Hierdeur wys hy ook dat dié kategorieë nie werklik kategorieë is nie, maar sosiaal- en histories-gekonstrueerde beskouings van spesifieke groepe is wat gebonde is aan 'n spesifieke tyd en ruimte. Cohen problematiseer sodoende rigiditeit in terme van identiteit deur 'n aggressiewe vorm van aktivisme in die daarstelling van sy eie besonder vloeibare identiteit.

Dit blyk asof Cohen daarom 'n doelbewuste karnavaleske bespotting maak van normatiewe beskouinge van rigiede kategorieë (manlik en vroulik, sowel as ander onderskeide) (Harris, 1995:63). Dié gebaar se belang is daarin geleë dat mens bewus raak van die gedagte dat *enige* sosiaal-gekonstrueerde (gender en ander) grense aansienlik meer deurdringbaar is as wat mens ooglopend sal dink. Deurdat Cohen die grense van normatiewe manlike en vroulike assosiasies sowel as heteronormatief gekodeerde ruimtes ontbind, word 'n opening in die skeidingsgrens tussen kategorieë geskep waar sy eens afwykende ambivalente posisie as lelike meisie vrylik tussen normatiewe en afwykende pole kan beweeg.

Na aanleiding van die bogenoemde kan aansluiting gevind word by Warr en Jones (2006:33) se argument dat die liggaam merkers dra van gender, ras en etnisiteit – ook wat sogenaamde afwykendheid betref. Cohen gebruik die metafoor van die lelike meisie om sy eie ambivalente en gemerkde liggaam (byvoorbeeld sy besnyde penis as merker van sy Joodsheid) as afwykend ten opsigte van sy homoseksualiteit, Joodsheid en ook sy witheid op 'n oordrewe wyse bloot te stel. Hierdeur maak hy die beeld wat aan sogenaamde gemarginaliseerdes (meer spesifiek homoseksuele) gekoppel word sigbaar. Deur sy andersheid deur fopdossery ooglopend bloot te lê, maak hy die toeskouers bewus van strukture wat “natuurlike” binêre genderkonformiteit onderskryf maar wat terselfdertyd versteek word deur onsigbare beskouinge van normatiewiteit. 'n Mens word moontlik slegs bewus van hoe diep persepsies van normatiewiteit in aannames ingebed is wanneer “abnormaliteit” binne die rigiede beskouinge van normatiewiteit blootgelê word. Dié vergestaltung van abnormaliteit kan die normatiewe destabiliseer en het die potensiaal om alternatiewe beskouinge en vloeibaarheid aan die hand te doen. Cohen poog daarom om die vooroordele van normatiewe sigbaar te maak deur aandag te vestig op sy “abnormale” uitlewing van gender – meer spesifiek sogenaamde afwykende genderkategorieë soos homoseksuele en fopdossers. Die normatiewe word verteenwoordig deur onsigbare betekenaars – dit word nie oor gepraat, of met mening uitgewys nie – dit is 'n aanvaarde struktuur en manier van dinge doen wat so te sê vanselfsprekend en as normatief aanvaar word. In teenstelling hiermee gebruik Cohen voorkomsmerkers wat as plofbare betekenaars beskryf kan word om sy andersheid bloot te lê en ook rigiede heteronormatiewe genderbeskouinge sigbaar te maak.

Deur Cohen se belaglike voorkoms vestig hy die aandag op homself binne die rugbyomgewing op 'n wyse wat sinspeel op die troning en onttroning van die koning tydens karnavaleske feesvieringe. Binne die die rugbyomgewing word die spelers as verteenwoordigers van “mans” binne die samelewing as die metaforiese konings veronderstel. Rugbyspelers word bemagtig deur die beskouing dat heteronormatiewe manlikheid as superieure gesag binne die ruimte figureer – heteronormatiewe manlikheid en spesifieke tipe optredes definieer die standarde en optredes van die ruimte. Cohen bewerkstellig die onttroning deur vir die tydelike periode van die *performance* die posisie van die alternatiewe koning in te neem –

almal kyk na hom, en hy het die hoofrol vir die duur van die *performance*. Hy is immers 'n homoseksuele man – wat in gebruikstaal as neerhalend as 'n “queen” getipeer word (in hierdie geval sluit die betiteling van “*Princess Menorah*” netjies hierby aan). Deur die onttroning van die rugbyspelers as simbole van heteronormatiewe manlikheid en sogenaamde konings oorskry Cohen die grense van toelaatbaarheid en maak hy die rugbyomgewing (en by implikasie, die breër samelewing) oop vir 'n alternatiewe interpretasie waarin hy die gekonstrueerde aard van genderidentiteite sigbaar maak.

Met die eerste oogopslag kom Cohen se voorkoms (soos feitlik altyd in sy fopdossergewaad) aggressief en uitlokkend voor – hier word sy aktivisme binne die rugbyomgewing duidelik sigbaar omdat hy deur sy uitlokkende voorkoms poog om ook 'n ruimte van konflik te skep. Sy liggaam is manlik, maar hy oortrek homself met vroulike betekenaars. Hierdeur vergestalt hy 'n vloeibare identiteit, waar hy homself situeer tussen die uiteindelik glibberige identifikasies van manlik en vroulik, normatief en afwykend. In hierdie konflik ontstaan die moontlikheid van transformasie veral deur die ooglopende gebruik van maskers met die doel om te ontmasker. Die idee dat identiteit deur maskerade en die ongewone samevoeging van identiteitsbetekenaars gekonstrueer word, dui daarop dat alle identeite moontlik in dieselfde mate konstruksies is, en dat by implikasie alle kostuums (klere) 'n vorm van maskerade is. Cohen se blootlegging van dié moontlikheid dui daarop dat hy vanuit 'n hegemoniese normatiewe perspektief 'n bedreiging inhou vir die rigiede binêre klassifikasies wat in die bestaande kodering van die ruimte bestaan. Cohen (1999) stel egter (nogal onverwags) dat die werk en sy teenwoordigheid in die ruimte deur meeste van die bystaande rugbyondersteuners verwelkom is omdat hulle hom skynbaar as komies ervaar het eerder as 'n bedreiging (die sien mens uit die ondersteuners grappe, tergery en gekoggel in hul konfrontasie met die kunstenaar). 'n Mens sou dalk verwag dat die bystanders 'n vyandige houding teenoor Cohen se uiterste vreemde genderafwykende voorkoms sou inneem, maar in stede daarvan het van die bystanders hom gegroet en net vir sy vreemde voorkoms gelag. In die scenario figureer Cohen as 'n komiese agent van verandering omdat die identifikasie van homofobie of die vrees vir die vreemde wat stereotopies met 'n heteronormatiewe ingesteldheid geassosieer word, ontbind word deur sy optrede en voorkoms. Idees oor wie in dié ruimte toegelaat word, word heeltemal omgekeer –

die bystanders se skynbare aanvaarding van Cohen wys dat ook die grense van toelaatbaarheid binne dié omgewing tog deurdringbaar is.

Vervolgens word oorgegaan na 'n lesing van *Chandelier* (2002), om ook raakpunte met *Ugly Girl at the rugby* aan te dui.

4.3 *Chandelier* (2002) : 'n dans oor die stad van kontraste

In die bespreking van *Chandelier* word gefokus die wyse waarop Cohen, in sy uitspattinge *drag* uitrusting, Johannesburg as ruimte binnedring. Deur sy teenwoordigheid in die ruimte word ondersoek ingestel na die gelaagde kwaliteite van die stad en die potensiële ontmaskering van die ongeregtigheid wat agter die sprankelende fasade van die ruimte versteek word. Daar word verder gefokus op binêre strukturering van normatiewe en nie-normatiewe identiteite in terme van ras, gender en etnisiteit wat aanleiding gee tot die sonering van die stad in dominante en marginale ruimtes.

4.3.1 Beskrywende lees van *Chandelier* (2002)

Chandelier (2002) is uitgevoer in 'n plakkerskamp onder die M1-snelweg in Newtown, Johannesburg, in die gedaante van Cohen se vroulike *persona*, *Princess Menora* (MacKenney, 2004:91-92). Die video-opname van *Chandelier* (beskikbaar by www.exquisite.org en in die bylaag) open waar werkers van Johannesburg se munisipaliteit in rooi uniforms besig is om 'n plakkerskamp af te breek (MacKenney, 2004:94). Cohen betree die plakkerskamp as fopdosser oorgroot swart plastiekhoëhakskoene ('n aanwendsel wat op die stadium as kenmerkend tot sy fopdosser-voorkoms beskou kan word; hy dra ook hakskoene in *Ugly girl*, 1998; *Cleaning time in Vienna*, 2007; *Jew*, 1998 en ander werke), 'n dramatiese gegrimeerde gesig en 'n geïllumineerde kandelaar om sy lyf wat gelees kan word as 'n tipe tutu.

Terwyl hy die plakkerskamp betree sukkel hy om op die onmoontlike hoë hakke te balanseer met die kandelaar-“tutu” om sy lyf – hy struikel oor bokse, stukke sink, motorbande, plastiek en ander gemors wat rondom die plakkerskamp lê terwyl hy terselfdertyd dansbewegings uitvoer tussen die groepie swart plakkers (Cohen, 2004). Hy beweeg stadig en versigtig – sy flambojante voorkoms en trippel-trippel

toetrede tot die ruimte waar die munisipale werkers skynbaar genadeloos besig is om armsalige plakkershuisies af te breek, lyk uiters belaglik. Dié versigtigheid waarmee hy loop kan gesien word as 'n sinspeling op die kwesbaarheid van die omstandighede waar die hawelose plakkers besig is om hulle (reeds tydelike) blyplekke te verloor.

Die plakkerskamp is afgebreek om 'n nuwe afrit na die snelweg te bou sowel as om die bekende Nelson Mandela-brug op te rig – wat allerweë beskou word as 'n pragstuk (Cohen, 2004:1). Dié rede vir die afbreek van die plakhuisies is enigsins ironies omdat Nelson Mandela vir baie Suid-Afrikaners (veral onderdrukte swart en ander gemarginaliseerde groepe) 'n simbool van nuwe hoop en die bevryding van onderdrukking en marginaliseringspraktyke is. Die afbreek van die plakkerskamp om plek te maak vir die oprigting van die brug laat die swart plakkers van Newtown verlate en verstote in hulle reeds hopelose omstandighede. Na aanleiding van dié vreemde teenstrydigheid beskryf Cohen die werk as: “a digital painting of a social reality, half beautifully imagined, half horribly real – where Hollywood meets concentration camp horror”.

Cohen sinspeel hierdeur op die tweeledigheid van Johannesburg as ruimte: die een beeld van Johannesburg gee voor dat dit 'n blink stad van ideale en oneindige geleenthede en potensiaal is – 'n glasryke Suid-Afrikaanse weergawe van Hollywood. In Cohen se binnedringing tot die ruimte word mens egter bewus van 'n alternatiewe en besonder neerdrukkende sosiale werklikheid; die vervalde plakkerskamp. Onder die blink fasade van die stad getuig die plakkerskampe van verskeie minderbevoorregte etniese en rassegroepe wat in hopelose armoede lewe.

Die munisipale werkers wat die plakkerskamp afbreek se kenmerkende rooi uniforms het aan hulle die naam van 'rooimiere' besorg (Bunn, 2008:165). Dié identifikasie met rooimiere veronderstel dat die werkers op die plakkerskampe inval en op 'n aggressiewe wyse die vestiging genadeloos vernietig. Sodoende saai die rooimiere leed onder die plakkers omdat hulle, hulle aanmeakaargelapte tuistes – ironies genoeg wat hulle as hul enigste vorm van standvastigheid beskou word – te verloor. Rooimiere is egter slegs agente van 'n groter opdraggewer, maar hulle word deur die ontheemdes as agente van vernietiging ervaar. Cohen (2004:2) spreek sy misnoë met gedwonge vernietiging soos volg uit:

Demolition time is volatile when people are losing their homes – even if homes are shacks on an abandoned railway line under a highway, scattered with a dead black cat, lots of human shit and a swamp of garbage.

Cohen beklemtoon deur hierdie stelling dat die meedoënlose wyse waarop die plakkerskampe (of enige huishoudelike gebied) afgebreek word – hetsy wettig of onwettig – uiters onmenslik is. Hy betuig sy simpatie met die haglike omstandighede wat soveel mense se enigste toevlug is – en wel dikwels ook van hulle weggeneem word.

Sy toetred tot die ruimte in sy hoogs ongewone en uitspattige voorkoms aktiveer die gelaagde kwaliteite van Johannesburg deurdat hy op 'n aktivistiese wyse 'n ongewensde situasie in die plakkersruimte en breër sosiale struktuur van Johannesburg identifiseer. Die aktivisme van sy optrede is geleë daarin dat hy – deur sy binnedringing tot hierdie spesifiek ruimte – 'n spieël ophou ook na die andersyds onsigbare bevoordeling van sekeres wat deur die fasade van die stad geprojekteer word. Volgens Miles (2006:19) kom 'n stad se beeld tot stand deur sosiale strukture van waarde en mag. Johannesburg as ruimte word vanuit hierdie beskouing grotendeels gevorm vanuit patriargale beskouinge omdat die stad in binêre hiërargieë fisies en ekonomies verdeel word in terme van die verhouding tussen dominante en gemarginaliseerde sosiaal- en polities-gedefinieerde identiteitsgroepe. Na aanleiding hiervan argumenteer ek dat Johannesburg saamgestel word uit uiteenlopende koderings wat die ooglopende beskouinge van die stad as glansryke ruimte problematiseer. Vervolgens word 'n bondige bespreking oor die geskiedenis en ruimtelike aspekte van Johannesburg gebied om die uitlopende koderings van dié stad te kontekstualiseer.

4.3.2 'n Historiese konteks van Johannesburg

Johannesburg is vandag 'n kosmopolitaanse wêreldstad. Dit het begin as 'n klein nedersetting in 1886 na die ontdekking van goud aan die Witwatersrand deur die Australiese prospekteerder George Harrison. Dié nuwe nedersetting is waarskynlik vernoem na twee amptenare van die Suid-Afrikaanse Republiek (ZAR) Johannes Meyer en Johannes Rissik. Johannesburg is sedert sy ontstaan 'n “stad van uitlanders” waarbinne Afrikaners, Engelse en ander Europeërs en later ook swart en

sogenaamde gekleurde mense hulleself bevind het vanweë die goudstormloop van die 1880s wat mense van regoor die wêreld laat instroom het – mense soos fontuinsoekers, swendelaars, prostitute, sakemanne, mynbase, die armste werkers, dié wat reeds alles anders verloor het, en alle ander denkbare tipes (Tomlinson 2003:3). Die eerste ruimtelike klassifikasie wat die stad gekenmerk het, was dié van 'n krotbuurt vanweë die plakker-atmosfeer waar alle inwoners – prospekteerders, delwers en dies meer – aanvanklik in tydelike wonings gebly het.

Onder dié immigrante was 'n klein groep Jode wat ook reeds tydens die laat-1800s in Gauteng (toe die ZAR) 'n bestaan probeer maak het deur veral smousery (Heydenrych, 1956:28)³⁶. Die meeste van hierdie Jode het in die 1880s, reeds voor Eerste Wêreldoorlog, na Suid-Afrika gekom vanaf Oos-Europese lande soos Litouë. Hulle het Europa gewoonlik verlaat as gevolg van godsdienstige, ekonomiese en etnies-sosiale onderdrukking. Jode wat hulleself op die delwerye bevind het, was nie slegs prospekteerders nie, maar heelwat mense uit dié groep het 'n groot rol gespeel in die ontwikkeling van Johannesburg se infrastruktuur deur die verskaffing van mynwinkels, hotelle, vervoer- en karweidienste wat grotendeels onder hulle beheer was (Arkin, 1956:137). Na bewering sou Jode, onder die gelede van die immigrante, die meer opgevoede deel van die land uitgemaak het; die persepsie was verder dat hulle ook die grootste grond- en landeienaars tussen die uitlanders was (Ogden, 1901:93). Die Joodse gemeenskap aan die Witwatersrandse goudvelde was betrokke by die aandelebeurs en het na aanleiding hiervan gou 'n aantal groot goudmagnate opgelewer (Kaplan, 1986:60, Innes, 1984:52). Dié Joodse magnate het heelwat van die kapitaal voorsien wat vir die ontwikkeling van Johannesburg as stad noodsaaklik was.

Ten spyte van die sterk ekonomiese posisie wat die meerderheid Jode in die stad beklee het, was hulle steeds vroeg in die twintigste eeu aan sekere grondwetlike beperkings onderworpe. Jode kon byvoorbeeld nie in regeringshoedanighede aangestel word nie en het ook geen staatsubsidie vir hulle skole ontvang nie. Hulle was egter vry om die land en sy stede ongehinderd binne te kom en ekonomiese voordeel daaruit te trek. Die Johannesburgse Jode is aan die boonste en die

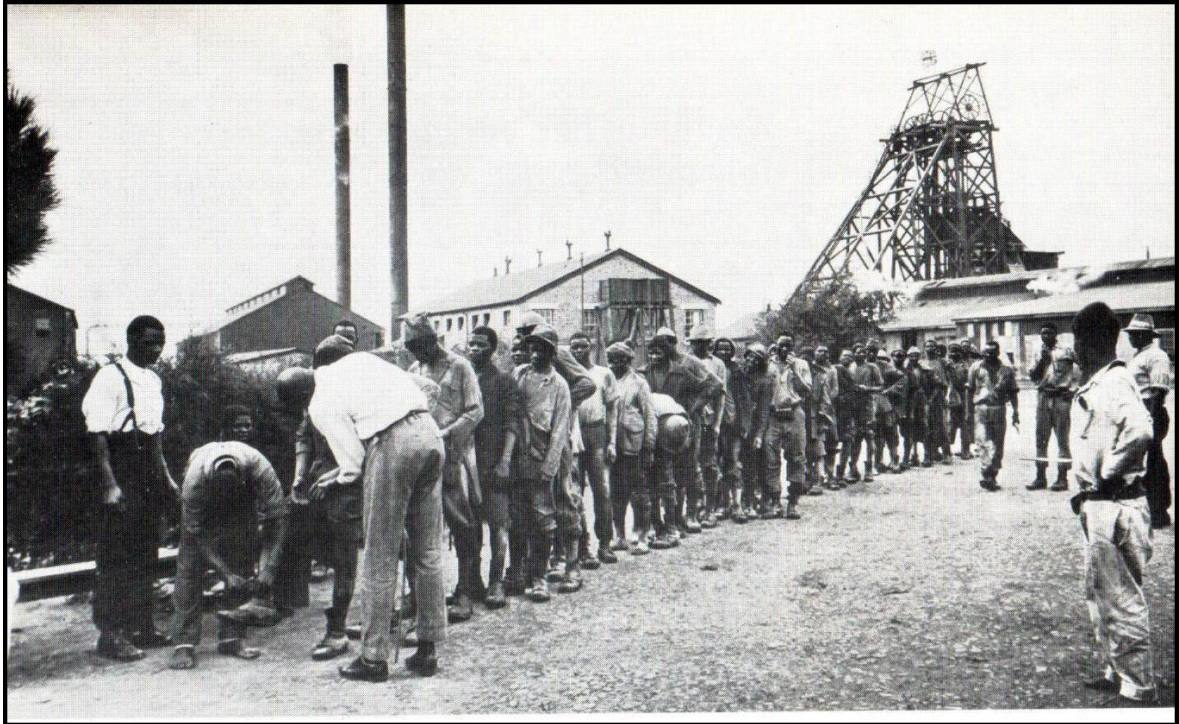
³⁶Ouer bronne soos Heydenrych (1956), Arkin (1956) en Ogden (1901) word gebruik ter historiese beligting van sosiale en ekonomiese omstandighede wat aanloop gegee het tot die ontwikkeling van Johannesburg as 'n stad.

onderste kante van die sosiale rangleer as eendersyds bevoordeeld (veral ekonomies) maar ook as “anders” (etnies vreemd) geklassifiseer. Hierdie is uiteraard slegs persepsies; die Jode was nie ‘n ekonomies-homogene groep nie en daar was groot groep Jode wat deel uitgemaak het van die ekonomiese hulpbehoewendes van die land. Die swart kontrakarbeiders was in hierdie tye wel nie naastenby so ekonomies bemagtig soos die Jode nie, en het ingevolge wetgewing maar ook volgens sosiale konvensie slegs as tydelike werkers vir ‘n minimum loon op die delwerye gewerk (Fourie, 1978:52).

Die diversiteit wat die destydse Johannesburg gekenmerk het vanweë die samevloei van uiteenlopende groepe vanuit Europa, Afrika, Asië en selfs Amerika, het verder aanleiding gegee tot die vorming van ‘n eiesoortige sosiale hiërargie, wat later grotendeels beïnvloed sou word deur apartheidstrukture in die byvoordeling van een groep (wit Suid-Afrikaners) bo alle ander rasse en etniese groepe – wat binne dié politiese en ideologiese bestel as minderwaardig geklassifiseer is. Die beskouing van die stad as rasmatig hiërargies gestruktureerd kan vanuit die perspektief van die karnavaleske gesien word as die dominerende ruimte wat onderdrukkende sisteme verteenwoordig; die diskoers van die karnavaleske is begaan met hoe hierdie sisteme ontwig kan word deur die blootlegging van dieper en alternatiewe betekenis wat in die ruimte gesetel is.

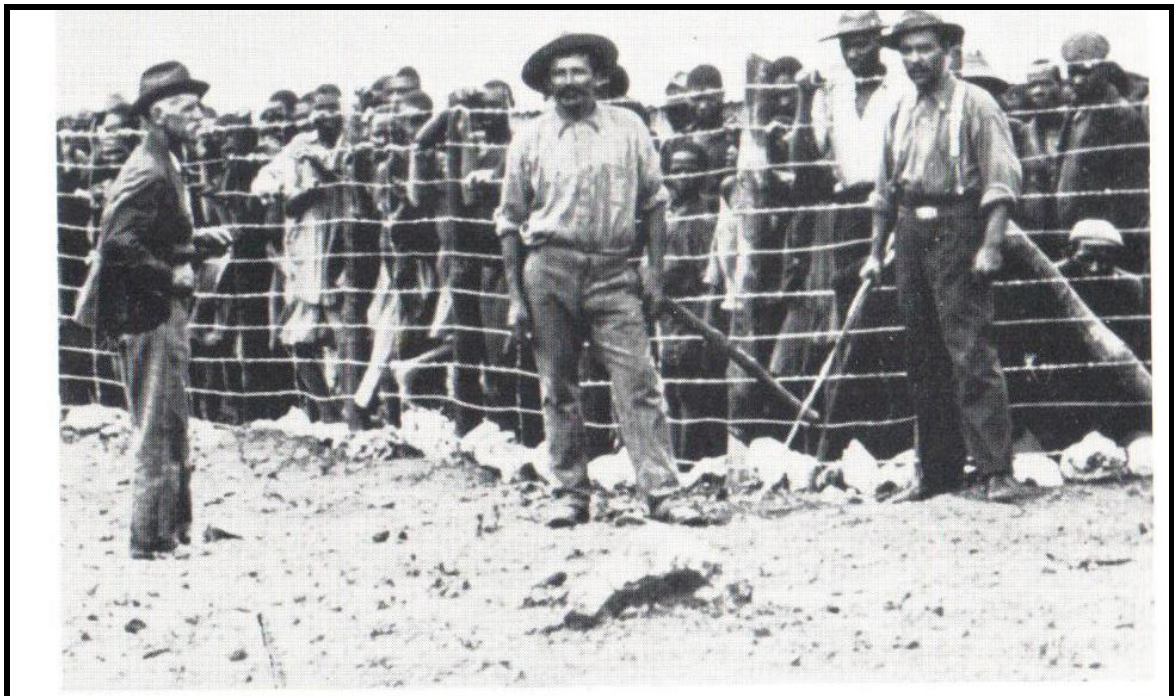


Figuur 23
Krotbuurte van Johannesburg
(kyk Samuel, 2010)



FIGUUR 24

Swart delwers in die mynedersetting wat vandag bekend staan as Johannesburg.
(Callinicos, [1980]2001:50)



FIGUUR 25

Prospekteerdes en myneienaars wat beheer uitoefen oor die swart werkers
(Callinicos, [1980]2001:54).

Die geskiedenis van Johannesburg is vervleg in die geskiedenis van oorwinnaars wat rykdom verkry het deur hulle aandele en ontdekking van goud, maar daar is ook die informele geskiedenis van die uitbuiting van onderdrukte wat op die goudmyne gewerk het en onder walglike omstandighede moes leef, en as gevolg van uitsluiting skaars 'n bestaan kon maak. Newtown in Johannesburg is een van die voorstede waarin die informele geskiedenis van die gemarginaliseerdes van Johannesburg ondersoek kan word. Newtown se geskiedenis maak deel uit van die gevreesde en gehate gedwone ontruimings van krotbuurte; hierdie deel van die stad getuig van die polarisering van Johannesburg en dien as illustrasie waarbinne die gelaagdheid van die stad na vore gebring kan word.

4.3.2.1 Newtown

Newtown is aan die westekant van Johannesburg se besigheidsdistrik geleë en word in die laaste aantal jare ontwikkel as diverse en lewendige kulturele sentrum: teaters, kunsgalerye met 'n industriële gevoel en oulike winkeltjies kenmerk die omgewing (Davie, 2011). Die naam "Newtown" (oftewel nuwe dorp) is aangeneem deur staatsadministrateurs in Oktober 1904 na die eerste gedwonge ontruimings van multikulturele rasse in Brickfields en ander agterbuurte (krotbuurte of sogenaamde *slums*) soos Aaron's Yard en die Indiese woongebied. Die verwoesting van Brickfields (1904) en die daaropvolgende ontwikkeling van Newtown was 'n poging deur die Britsbeheerde Suid-Afrikaanse administrasie van Lord Alfred Milner (1854-1925) om Johannesburg te omvorm na 'n meer moderne stad. Die oprigting van Newtown was veronderstel om die ontwikkeling van Johannesburg vanaf 'n Victoriaanse mynnersetting na een van die grootste stedelike middelpunte van Suid-Afrika te fasiliteer.

'n Kenmerkende eienskap van die moderne stad – en iets wat ook rugbaar word uit die ontwikkelingsplan van Johannesburg op hierdie stadium – is die idee van sonering. Dit behels gewoonlik dat dominante en marginale groepe van mekaar geskei word om die stad te struktureer en ideologies gesproke, in sekere opsigte "rein" te hou. Dit uitleg van die stad moet dus rasioneel, georden en voorspelbaar wees – interessant genoeg ook 'n simboliese verteenwoordiging van normatiewe manlike eienskappe (Miles, 2006:33).

Die beeld van Johannesburg is na aanleiding van die bogenoemde gepolariseerde stad dat daar sones was vir bevoorregte (oorwegend wit) inwoners benewens gemarginaliseerde versteekte sones waarin die sogenaamde ongewensdes van die samelewing gewoon het. Die gemarginaliseerde groepe het hoofsaaklik bestaan uit arm swart mense (delwers) sowel as sogenaamde anderskleuriges (Miles, 2006:105). Na aanleiding hiervan word Johannesburg volgens Mayogodin (in Mistry, 2006:55) vanuit 'n historiese perspektief beskou as “die stad van die wit man”. Die rede hiervoor is dat wit mense (Jode en nie-Jode) tydens die apartheidsjare by verre die meeste voordeel uit die stad getrek het, terwyl rasse en etniese groepe wat as anders, nie-normatief en nie-wit verklaar is, blootgestel is aan praktyke van uitsluiting, stereotipering en marginalisering.

Na die Nasionale Party se bewindsoorname in 1948 is die Groepsgebiedewet in plek gestel waar swart en sogenaamde anderskleuriges uit dorpsgebiede onder andere Distrik Ses³⁷ in Kaapstad, Fordsburg, Sophiatown en Ferreirasdorp in Johannesburg onder dwang verwyder is. Hierdie wetgewing is ingestel met die doel om verskillende rasse van mekaar te skei en so ook Johannesburg en ander stedelike gebiede in Suid-Afrika as wit gebiede te verklaar – die verwyderingsareas was dikwels beter geleë en het wit gebiede geword, terwyl gekleurdes tipies na onaansienlike en afgeleë buitewyke verskuif is (Woods & Bostock, 1986:83). As gevolg hiervan is swart en sogenaamde kleurlingrasse na die implementering van die Groepsgebiedewet in 1948 beperk tot huisvesting in formele nedersettings soos lokasies (sogenaamde townships) op die buitewyke van die stad. Die etniese stratifikasie oftewel die laagvorming van Johannesburg word blootgelê in die bogenoemde beskrywende geskiedenis; die stad het ontstaan as 'n kortbuurt na die ontdekking van goud waarna pogings aangewend is om die Victoriaanse myn nedersetting te omskep in 'n meer moderne stad, wat op sy beurt aanleiding gegee het tot gedwonge ontruimings van informele wonings in 1904. Ten tyde van die *performance* is daar egter weer eens 'n verskyning van krotbuurte wat langs en rondom die moderne gedeeltes van die stad opgerig is – weliswaar in 'n heel nuwe politieke bestel.

³⁷Distrik Ses was 'n gemengde kosmopolitaanse gebied waar meer as 60 000 sogenaamde Kleurlinginwoners en ander groepe op 11 Februarie 1966 verwyder is en na die Kaapse vlakte moes verhuis nadat die gebied as slegs vir wit inwoners verklaar is (Rassool, 2007:119). Hierdie verskuiwing was van die sigbaarste ontheemdings en het emblematies geword vir die onreg van alle soortgelyke gedwonge ontruimings.

4.3.2.2 Plakkerskampe: 'n tydelike ewigheid

Sosiologies en polities gesproke is plakkerskampe een van die mees dramatiese voorbeelde van behuising wat gebruik word (moontlik ondoelbewus of uit nood, maar desnieteenstaande) om bestaande politiese gesagstrukture te weerstaan. Dié areas word gewoonlik onwettig opgerig langs geïndustrialiseerde stede soos Johannesburg en is geensins so georden, of afgebaken en gestruktureerd soos die sogenaamde dominante areas van die stad nie. Plakkerskampe word beskou as sosiale en ekonomiese noodlydende gebiede waar groot persentasies werkloos en agtergeblewenes 'n moeilike bestaan probeer maak (Slack, 1986:84). Die huise in die plakkerskampe word gebou uit onder andere sinkafval en selfs melkbokse (wat van karton gemaak is) wat met sand gevul word (Rossen, 2000:199). Dié soort strukture is 'n verganklike tipe huisvesting en problematiseer in sekere opsigte die idee van 'n tuiste as toevlugting en vastigheid. Die idee van 'n woning of 'n tuiste word volgens Thompson (2007:1) as 'n rigtingewende oriëntering beskou in die sin dat dit 'n gevoel skep dat elke persoon wat 'n woning het, 'n volwaardige plek in die samelewing het. Die idee van 'n woning is dus sinoniem met identiteit en burgerskap, en ook met skuiling, standvastigheid, sekuriteit en gemak (alhoewel die werklike ervaring van 'n woning gebreke bly mag om hierdie beloftes te vervul) (Thompson, 2007:2). 'n Plakkershuis moet aan dié vereistes voldoen vir sy eenaar, maar is dikwels onveilig, onpermanent, ongemaklik en ongeorden, en geleë op die marge van die stad of, soos in Newtown se geval, in 'n vervalde deel van die middestad.

Plakkerskampe kan verder as ghetto's of krotbuurte beskou word. 'n Ghetto - as 'n visuele en sosiale vergestaltung van die bourgeoisie se vrees vir andersheid – word beskou as 'n aggressiewe tipe sonering en simboliseer 'n baie spesifieke vorm van skeiding waar sogenaamde ongewensdes agter die openbare aangesig van die stad se fasade versteek word. Volgens Jargowsky (1994:14) word 'n residensiële gebied as 'n ghetto verklaar wanneer meer as 40% van die inwoners onder die broodlyn lewe en sodoende as uitgeworpenes beskou word – die mees gemarginaliseerdes. Plakkerskampe as 'n tipe ghetto ontstaan as gevolg van armoede en substandaard lewensomstandighede en dienste (Tomlinson *et al.*, 2003:58). Die assosiasie met Jode en ghetto's vanuit die geskiedenis van die opbou na en tydens die Tweede-Wêreldoorlog is allerweë bekend. Plakkerskampe and ghetto's spreek dus van 'n

ontbering en desperaatheid om te oorleef, en is kwesbaar vir misdaad en geweld weens hul informele aard en ook weens die min beheer wat owerhede oor die omstandighede in plakkerskampe het (Strauss, 2009:8). Die geweld wat plakkerskampe gewoonlik kenmerk word herlei na frustrasie te midde van diskriminasie en uitsluiting spruit uit etniese, seksistiese, rassistiese of ander vorme van onderdrukking (Palmary *et al*, 2003:103).

'n Plakkerskamp kan in 'n groot mate beskou word as 'n *ambivalente* ruimte vanweë die persepsie daarvan as beide permanent en tydelik. Die plakkerskamp word soms relatief permanent omdat die plakkers hardnekkig vasklou aan hul ruimte ten spyte daarvan dat die bedreiging van verskuiwing as gevolg van die onwettigheid van 'n nedersetting dikwels teenwoordig is. "Om te plak" word gesien as 'n wyse waarop gemarginaliseerdes persoonlike onafhanklikheid kan verkry weg van die normatiewe vereistes van die *status quo*, en is 'n uitkoms vir diegene wat nie aan die vereistes van die heersende partye voldoen nie. Die oprigting van plakkerskampe kan as 'n karnavaleske gebaar beskou word omdat dié ruimte bestaande wetgewings ondermyn deur die skepping van 'n *grenslose* ruimte waarin alternatiewe reëls en 'n alternatiewe sosiale struktuur of "orde" geïmplimenteer word; plakkers figureer buite die grense van wetlike instellings en het daarom self geen regte en geen beskerming nie. Deur te "plak" verkry die gemarginaliseerdes dus binne die plakkerskampe toegang tot 'n tydelike "private" ruimte wat nieteenstaande die gebreke, wel hulle eie is. In *Chandelier* (2002) word die aandag daarop gevestig dat alles binne die plakkerskamp tydelik is - die huise, die plakkers, die teenwoordigheid van die munisipale werkers, en ook Cohen self. Só vestig Cohen aandag daarop dat alle ruimtes, en by implikasie ook alle identiteite tydelik en gekonstrueer is.

Eietydse plakkerskampe in die konteks van Johannesburg verbeeld dus 'n sosiale bestel van waarin sekere rasse-groepe en laer sosiale klasse steeds nie verbeterde lewenstandaarde het nie – ten spyte van utopiese toekomsverwagtinge wat sedert 1994 gepropageer is (Olivier, 2008:18). Die plakkerskamp kan gesien word as die donker alter-ego van Johannesburg wat ooglopend die stad as utopiese ruimte ondermyn en omkeer deur die projeksie van die plakkerskamp as 'n alternatiewe (distopiese) laag van die stad. Cohen vestig die aandag op die walglike en onmenslike omstandighede van die plakkerskamp deur tydens sy toetrede op te let na die plakkers se tekort aan water, ontlasting wat oral in die straat lê sowel as hulle

gebrek aan elektrisiteit. Die ironie lê daarin dat die plakkers in 'n opwindende wêreldstad is waar hulle geen toegang het tot wat die stad hulle kan bied nie. Hierdeur word gewys die ongeregtigheid wat ontstaan in die plakkers wat as gevolg van hulle klassifikasie as uitgeworpenes wat hulle nie die stad se hulpbronne en fasiliteite kan benut nie – wat die stad het om te bied is in hulle aangesig maar buite hulle bereik. Cohen belig die plakkerskamp as 'n ruimte wat die normatiewe beskouinge van die stad ontwig en dring in tot hierdie ruimte in sy oordrewe voorkoms om 'n “lig te skyn” (as kandelaar) op dit wat selde of nooit gesien word nie – hy “belig” daarom dit wat gewoonlik in die donker gehou word. Na aanleiding van die bogenoemde kan gesé word dat Cohen sy weerlose liggaam gebruik om die skreiende kontraste van die stad bloot te lê; sodoende belig hy die plakkerskamp as 'n allegorie vir die samelewing wat uiters gelaagd is en verder ook aanleiding gee tot die problematisering van die stad se normatiewe (ideologiese) kodering as utopies.



FIGUUR 26
Steven Cohen
Chandelier (b) (2002)
Performance
Newtown, Johannesburg.
8m40s
(Cohen, 2012)



FIGUUR 27
Steven Cohen
Chandelier (c) (2002)
Performance
Newtown Johannesburg
(Cohen, 2012)

4.3.3 *Princess Menorah*: haar dans deur Johannesburg

Die geskiedenis van die stad word vervleg in die geskiedenis van mense van verskeie rasse, etniese en gendergroepe sowel as die hiërargiese strukturering wat sosiale en ekonomiese verhoudinge in groeperings van dominerend of marginaal klassifiseer. In sy voorkoms speel Cohen met die grense tussen dominerende en marginale identiteite sowel as strategieë waardeur hy die binêr-gestruktureerde identiteite deur sy voorkoms omkeer. Hy gebruik sy oordrewe kostumering as 'n spel met die idee van “being spectacularly white [Jewish and queer] an making enormous my identity” (Cohen *in* Genève, 2012). In dié *performance* gebruik hy sy liggaam om die gekonstrueerde aard van visuele identiteite wat betref gender (homoseksuele en heteroseksuele), ras (swart en wit) en etnisiteit (soos onder andere Afrikaners, Jode, Zulu, Xhosa) as hiërargieë van mag te oordryf (“making enormous”) en op die

voorggrond te plaas. Sodoende word die verhoudinge tussen bevoorregte (wit) en gemarginaliseerde (swart, homoseksuele en Jode) identiteite op 'n aktivistiese wyse bevraagteken, te midde van verskeie kompleksiteite wat sy Joodsheid en homoseksualiteit binne dié pole bewerkstellig.



FIGUUR 28
Steven Cohen
Chandelier (d) (2002)
Performance
Newtown, Johannesburg.
(Cohen, 2012)

Soos reeds genoem, betree Cohen die plakkerskamp byna naak in onmoontlike hoë swart plastiekhoëhakskoene; sy gesig is swaar gegrymer en tussen die gebroke afblyfsels van die plakkerskamp val die Victoriaanse kristalkandelaar-“tutu” wat aan 'n korset om sy lyf hang, op as uiters vreemd (kyk ook Cohen, 2004). Onder die kandelaar word sy penis ontbloot met 'n fyn kristal wat daarvan afhang. Hy dra ook wit kantsykouse met kousbande (“suspenders”) en 'n vleeskleurige deurtrekker wat sy boude ontbloot met net 'n paar kristalle wat daaroor hang. Cohen se gesig is wit gepoeier en om sy kop en oë is dramatiese platvlakkige swart, wit en goue patrone gevef wat 'n maskeragtigheid veronderstel. Oor sy wenkbroue is goue diamantvormige stene geplak en hy dra lang vals wimpers. Op sy voorkop is 'n silwer Dawidster vasgeplak en op die kroon van sy kop is 'n tweede Dawidster gevef. Van sy voorkop tot die voerpunt van sy neus is hy versier met Indiese bindistene en reg rondom sy kop is 'n kroon gevef – saam sou dié versiersels gesien kan word as aanduidend van die betekenaar “koninklik”. Die kroon dui op 'n koning, maar

hy is 'n homoseksuele *drag queen*; sy selfidentifikasie as 'n "prinses" dui daarop dat niks is soos wat dit ooglopend wil voorkom nie.

Cohen is versier met soveel dekorasies dat sy liggaam prosteties voorkom. Sy voorkoms dui op 'n gelaagdheid van simboliese assosiasies van witheid, manlikheid, vroulikheid, homoseksualiteit en Joodsheid en kan geïnterpreteer word as 'n verlenging van uiteenlopende aspekte van die self. Cohen se voorkoms kan daarom ook as karnavalesk gelees word omdat hy al die bogenoemde identiteite gelyktydig in sy *persona* as *Princess Menorah* aanneem. In die gelyktydige aanneming van sy identiteit as wit, Suid-Afrikaanse, homoseksuele, Joodse fopdosser verwerklik hy 'n vorm van die self waardeur hy tussen die sogenaamde rigiede kategoriee van gender, ras en etnisiteit kan beweeg. Deur Cohen se maskerade word die vloeibare aard van sy identiteit rugbaar binne die liminale tyd-ruimtelike konstruksie van die *performance*, en word hy daartoe in staat gestel om buite die normatiewe voorskrifte van voorkoms te figureer. Cohen se liggaam is gemerk met betekenaars: hy is wit, manlik, homoseksueel en Joods – sy witheid dui wel op bevoordeling maar sy genderafwykende klere en ooglopende Joodsheid sou 'n gemarginaliseerde posisie aan hom kan besorg.

In die bespreking van Cohen se voorkoms word die aandag gevestig op aspekte van sy gelaagde identiteit; (i) die teenwoordigheid van sy wit biologiese manlikheid wat geproblematiseer word deur sy afwykende en uitspattige voorkoms as 'n manlike fopdosser, (ii) die ooglopende "glansryke koninklikheid" van sy voorkoms in kontras met sy onderdanige posisie as hofnar, en ook (iii) die ambivalensie en vloeibaarheid wat deur sy Joodsheid na vore kom.

4.3.3.1 Die ambivalente genderidentifikasie van *Princess Menorah*

Cohen gebruik sy liggaam om die sogenaamde beskouinge van wit manlikheid as die "oorspronklike" identiteit waaraan alle ander gemeet word, te problematiseer. Hy doen dit eerstens deur die beskouinge van wit, Suid-Afrikaanse manlikheid as natuurlik en normaal te ondermyn deur sy biologiese manlikheid te 'verfraai' met vroulike identiteitsbetekenaars. So ontwig Cohen konvensionele onderskeidings tussen manlikheid en vroulikheid om sy sogenaamde gemarginaliseerde identiteit as homoseksueel aggressief bloot te lê. Hy maak 'n spektakel van sy manlikheid deur 'n kristal aan die voerpunt van sy ontblote penis te hang. Die penis word as dié simbool

van mag en manlikheid beskou. Die normatiewe klassifikasies wat aan wit Westerse mans gekoppel word as onder andere gesaghebbend en dominerend, word dikwels vanselfsprekend ervaar - as onsigbare identiteitsbetekenaars soos wat die penis ook versteek word maar wel teenwoordig is. Deur Cohen se ontbloting van die penis deur dit onder die tutu met 'n kristal aan die voorpunt maak hy dié betekenaars hoogs sigbaar.

Die fyn kristal wat aan sy penis vasgemaak is impliseer ook 'n tipe ontmanning ("vervrouliking"); dit gee verder aanleiding tot die potensiële afbreek van die wit, Suid-Afrikaanse man as dominante gesag. Ontmanning in dié konteks verwys na hoe heteronormatiewe manlikheid gedekonstrueer word in die uitlig van ooreenkomste tussen *queer*- en heteroseksuele manlike identiteite om so die grense tussen privaatheid en openbaarheid en ook intimiteit te deurbreek. Deur Cohen se ondermyning van normatiewe manlikheid as rigied en dominerend problematiseer hy daarom die sosiale sisteme van die stad wat op soortgelyke beginsels van manlikheid gestruktureer is. Die formele uitleg van die stad sowel as die sosiale strukture is op die oog af georden, rigied en rasioneel en word sodoende tipies met die eienskappe van (wit) normatiewe manlikheid en veral patriargie geassosieer. Cohen ondermyn hierdie beskouing deur sy irrasionele ('n konvensioneel vroulike eienskap) samevoeging van manlike en vroulike identiteitsbetekenaars in sy voorkoms as uitspattige en uitlokkende fopdosser.

Die idee van intimiteit kan verder in verband gebring word met die intensie waarmee Cohen die plakkersruimte betree – dit is 'n persoonlike binnedringing waardeur hy die "privaatheid" van die plakkers se woning as sogenaamde ongewensde identiteit, vanweë sy genderafwykende voorkoms, binnedring. Ironies genoeg is die plakkersruimte nie privaat nie. Daar is geen grense of mure om die plakkerskamp eksklusief en privaat te hou nie. Ten spyte hiervan word die plakkerskamp verskuil onder die fasade van Johannesburg se hoë geboue en helder ligte omdat dit as 'n ongewensde area en selfs 'n oogseer binne Johannesburg beskou word. Cohen poog om die die misleidende fasade van Johannesburg oop te breek om sodoende die gelaagde en dikwels versteekte realiteite van die ruimte bloot te lê deur aandag op homself, in sy oordrewe, uitspattige en selfs groteske kostumering.

Cohen se sykoue, kousbande en veral die deurtrekker wat hy in die ruimte van die plakkerskamp dra word stereotipies met die openbare blootstelling van privaatheid gekoppel; soos in die geval van nagklubdanseresse of selfs prostitute - 'n gemarginaliseerde of uitgeworpene identiteit in normatiewe aanvaarbare beskouinge waar die liggaam op 'n onvanpaste wyse in die openbaar ontbloot word. Onderklere behoort volgens normatiewe beskouinge versteek te word vanweë die implikasie van intimiteit wat daarmee geassosieer word. Deur die ontbloting van sy liggaam binne openbare ruimtes en voor 'n openbare gehoor vervaag Cohen die grense van openbare aanvaarbare gedrag en wat volgens normatiewe denke as taboe beskou word. Hy bewerkstellig hierdeur 'n omkering van normatief aanvaarbare gedrag binne openbare ruimtes deur sy manlike liggaam op 'n intieme, geseksualiseerde wyse sigbaar te maak. Dié optrede het 'n karnavaleske aard omdat Cohen dit wat sosiaal onaanvaarbaar beskou word en daarvoor versteek word, openlik in die publiek tentoonstel en sodoende 'n omkering van sosiale grense van sigbaarheid bewerkstellig. Sommige van die plakkers was byvoorbeeld ontsteld oor Cohen se geseksualiseerde voorkoms en het knopkieries na hom toe geswaai om hom te probeer wegjaag. Dié reaksie sinspeel op die geweld wat in plakkerskampe ontstaan oor seksuele afwykendheid en genderdiskriminasie. Cohen stel homself bloot aan potensiële aggressiewe reaksies deurdat hy skynbaar self 'n aggressiewe seksuele voorkoms aanneem.

Binne die konteks van onderklere kan ook na Cohen se "korset" verwys word. Die korset is hierbo onder die bespreking van *Ugly girl* onder oë geneem; dit word ook geassosieer met kroegdansers, vroulike seksualiteit en ongemak (Winter, 2005:1). Hierdie assosiasies problematiseer Cohen se subjekposisie verder deurdat hy as biologiese man homself blootstel aan 'n vorm van objektivering wat deur die dra van die korset bewerkstellig word. Hierdie veronderstelling word in die werk beaam deurdat Cohen deur een van die plakkers as 'n geseksualiseerde of erotiese teenwoordigheid ervaar word: tydens die *performance* gaan sit Cohen op 'n stoel in die plakkerskamp waar 'n man na hom toe kom om vir hom 'n skootdans te gee ('n erotiese seksueel-uitlokkende dans wat geken word aan vulgêr-intieme bewegings tussen twee partye wat mekaar gewoonlik nie ken nie en op seksuele bevrediging

gemik is). Na die dans verby is hou die man 'n *Hustler* tydskrif³⁸ voor die kamera om te wys dat hy Cohen met die vrou op die voorblad van die tydskrif vergelyk. Cohen lewer kommentaar oor die reaksie van die man deur die volgende opmerking te maak:

Reactions ranged, from 'go away'... to a bloodshot man who represented his *Hustler* centrefold in one hand and me in the other, saying 'I got it, I got it'. He didn't even see the chandelier, he just saw a shaved hustler pussy come to life – the slut of his dreams – and he wasn't going to let it pass without embracing it (Cohen, 2004:1).



FIGUUR 29
Steven Cohen
Chandelier (e) (2002)
Performance
Newtown, Johannesburg.
(Cohen, 2012)

Hierdeur beklemtoon Cohen die negatiewe stereotipes en objektivering waaraan persone wat sogenaamd genderafwykend is, onderwerp word. As gevolg van sy semi-naakheid en sy vreemde voorkoms word Cohen summier as 'n "slet" gemerk en hy is vir 'n vlugtige oomblik ook soos 'n goedkoop prostituut of pornografiese model deur die plakker behandel. Hierin word die strukture van verwerping en afkeur omgekeer deurdat die swart man wat waarskynlik daaglik onderdruk en gemarginaliseer word deur die strukture van dominansie, Cohen nou as minderwaardige uitgeworpene behandel. Dit dui daarop dat selfs in die meer

³⁸ Hustler is 'n ontheemde maandelikse pornografiese tydskrif wat gepubliseer is deur Larry Flint Publications.

marginale posisies polariteite en rangordes bestaan – veral jeens homoseksuele maar ook teenoor vroue (Cohen was immers in ‘n sin ‘n “vrou”).

4.3.3.2 Vanaf wit koningin na onderdanige hofnar

Cohen se gelaagde subjekposisie sluit direk aan by die ongewone samestellings wat by karnavaleske karakters gevind word (byvoorbeeld ‘n koning wat tydelik onttroon word en ‘n armoedige wat tydelik ervaar hoe dit voel om koning te wees); hy spreek die dubbelsinnige aard van gekonstrueerde identiteite binne Johannesburg as gepolariseerde samelewing aan deur die aard van sy veelfasettige subjekposisie op die voorgrond te plaas.

Op die oog af lyk dit of Cohen dié kwaliteite van rykdom, roem en superioriteit paradeer voor die arm plakkers. Hierdie onvanpaste houding roep assosiasies op met ‘n vrou wat ewe bekend was in oordad te midde van tekort: die Franse koningin Marie Antoinette (1755-1789) in die agtiende eeu. Sy was die vrou van die dekadente Louis XVI en is bekend vir haar flambojante en luukse leefstyl asook vir haar verkwisting van geld en neerhalende uitdrukking waar sy stel dat indien die armes nie brood het om te eet nie dat daar eerder vir hulle koek gegee word. Sy is onthoof en bekend as ‘n voorbeeld van onvanpaste deftigheid en oordad te midde van armoede. Volgens Gilardenghi (2012:1) word Marie Antoinette beskou as: “the queen who danced, while people starved”. Deur hierdie stelling word daar ‘n skreiende kontras gestel oor haar optrede en voorkoms en die tydsgleuf van die Franse Revolusie waarin sy haarself bevind het. Cohen modelleer sy voorkoms en optrede op haar en so roep sy dans deur die plakkerskamp hierdie koningin op met sy weelderige simboliese uitstraling van rykdom en bevoorregting terwyl die plakkers om hom ietwat verslae hom sit en aankyk (Cohen, 2004).

Cohen neem die rol van bevoorregting in deur sy voorkoms as koningin van die plakkerskamp as ‘n tipe verhewe dans te beskou. Terselfdertyd ondermyn hy ook dié bevoorregting deur die plakkers met sy dans te vermaak (hy laat toe dat hierdie mense vir hom lag). Hy gebruik in hierdie verband die kandelaar as sy simboliese tutu wat kenmerkend deur ballerinas gedra word. Ballet word beskou as ‘n elite vorm van dans wat sy oorsprong vind tydens die Renaissance as ‘n vorm van vermaaklikheid vir konings en die adelstand (Cole, 1997:1). Dit is dus ‘n simbool van status en verwyfde verfraaiing. Tydens die uitvoering van *Chandelier* (2002) het

Cohen voor die plakkers gebuig en in die rondte gedraai soos 'n ballerina. Hy vermaak hulle asof hy onderdanig is aan hulle maar terselfdertyd het hy ook 'n hoogdrawende houding; hy is bevoordeeld maar ook nie, hy is beide die koningin en die nar. Hierdeur bewerkstellig Cohen 'n absurde omkering van magsposisies binne die plakkersruimte. Hy is afwykend weens sy absurde voorkoms as homoseksuele fopdosser, maar tog ook bevoordeeld deur die identiteitsbetekenaars wat hom as wit, Suid-Afrikaans en manlik klassifiseer.

Hy projekteer enersyds dié bevoordeling maar terselfdertyd maak hy homself ook die hofnar van die plakkers deur vir hulle te dans. Deur as hofnar op te tree word die plakkers tydelik getransformeer na 'n adellike gehoor. Die hofnar simboliseer in hierdie verband ook die bevryding en vernuwing tydens karnavaleske feesvieringe (Russ, 2008:1). Die opheffing van die plakkers sinspeel daarop dat Cohen 'n karnavaleske bevryding bewerkstellig deur die omkering van die plakkers se klassifikasie as minderbevoorreg na 'n tydelike posisie van adellikheid. Cohen ontbloot ook die ongeregtheid wat in die klassifikasie van die plakkers as gemarginaliseerdes ontstaan deur sy optrede as 'n hofnar. Die hofnar besit 'n soort wysheid omdat hy buite die strukture van die dominante groep gefigureer het en kon waarhede binne ongewensde of problematiese situasies op 'n komiese wyse blootlê. Die koning het die hofnar dikwels soos 'n nie-eie kind behandel – dit het 'n sekere soort vryheid aan die hofnar toegelaat wat hom in staat gestel het om vanuit 'n gemarginaliseerde posisie 'n alternatiewe beskouing op die werklikheid te bied. Deur die bewusmaking van die ongeregtighede van marginalisering en onderdrukking van sogenaamde ongewensde identiteite binne die samelewing skep Cohen 'n ruimte waar sogenaamde rigiede identiteitsbeskouinge daarom herdink kan word.

'n Mens word verder tydens die *performance* bewus van die omgekeerde verhouding tussen die swart plakkers en die swart munisipale werkers. Tydens die vorige bestel in Suid-Afrika is swart werkers (en swart mense oor die algemeen) onderdruk, geviktimizeer en gemarginaliseer deur apartheidswetgewings deurdat hulle hulself onder andere moes vestig in spesifieke geografiese gebiede en onderworpe was aan baie streng sosio-politiese reëls – hulle is ook dikwels geviktimizeer deur verlengings van die wit regering soos die polisie. In die post 1994-konteks waarin die *performance* geskep is, neem die swart munisipale werkers die rol in van die viktimizeerders. Hulle kan in sekere opsigte beskou word as die bestaande koning

(die regering) se travante. Hulle is afhanklik van die regering vir inkomste en moet dus regeringsopdragte uitvoer – die munisipale werkers maak 'n bestaan deur die uitvoering van regeringsopdragte dikwels ten koste van ander (Volgreiter, 2009:1). Die swart munisipale werkers tree dus in 'n sekere sin as die marginaliseerders op in die proses om die swart plakkers te marginaliseer deur hulle huise te vernietig. Terselfdertyd kom meeste van hierdie munisipale werkers uit omgewings met lae lewenstandaarde en baie moet na hulle verpligtinge terugkeer na krotbuurte om self soos plakkers te lewe. Hier vestig *Chandelier* weer eens die aandag op ironiese (en tydsgebonde, tydelike) omkerings van sosiale ordes.

Cohen ondermyn verder sy voorkoms as “koninklik” deur die gebruik van sy oordrewe grimering. Sy grimering is plofbaar en herriner aan die maskeragtigheid wat kenmerkend is van die tradisionele karnavaleske hanswors. 'n Hanswors dra gewoonlik grimering en ongewone groot skoene – wat sy voorkoms selfs vreemd, lagwekkend en selfs onaansienlik maak. Die oordrewe voorkoms van 'n hanswors dui op gekheid en vernedering vir ander se vermaak (Russ, 2008:1). Die rol van 'n hanswors is dikwels om vermaak te verskaf aan 'n adellike gehoor waar hy 'n onderdanige posisie inneem. Na aanleiding hiervan sou mens die idee van 'n hanswors binne 'n Suid-Afrikaanse konteks dikwels gemarginaliseerde identiteite koppel. Cohen lyk hier soos 'n wit hanswors wat sinspeel op die idee dat hy die sosiale posisie van sy witheid omkeer vanaf onderdrukker en uiterste gesag na sy onderdanigheid aan die gehoor in die plakkerskamp.



FIGUUR 30
Steven Cohen
Chandelier (f) (2002)
Performance
Newtown, Johannesburg
10m42s
(Cohen, 2012)

4.3.3.3 Cohen se Joodsheid as kenmerkend ambivalent en karnavaleske

Cohen maak in *Chandelier* (2002) gebruik van sy Joodsheid ter illustrasie van die ambivalente aard van dié posisie – veral binne 'n Suid-Afrikaanse konteks. Deur sy voorkoms en optrede word daar verwys na die teenstrydige en selfs ook die ambivalensie van Joodse subjekposisies. Daar word verwys na die sosio-politieke geskiedenis waar Jode 'n ekonomiese bemagtigde posisie in geneem het – veral in die ontwikkeling van Johannesburg as kosmopolitaanse stad – deur die gebruik van die kandelaar. Die kandelaar verwys na luuksheid en status. Die kandelaar wat in *Chandelier* (2002) gebruik word is 'n antieke en delikate objek wat hy tweedehands

gekoop het en herstel het (die ooglopende aspek van hande-arbeid as “lae” vorm van werk word hiermee ook geïnkorporeer). Cohen projekteer ‘n paradoksale weergawe van sy sogenaamde bevoorregde posisie deurdat hy met ‘n houding van gesag deur die plakkerskamp loop asof dit sy koningkryk is, maar wel in ‘n halfstukkende tweedehandse kandelaar.

In teenstelling met die bogenoemde kan ‘n alternatiewe interpretasie van die kandelaar se simboliek uitgelig word. Die delikaatheid en fyn kristalle aan die kandelaar, as deel van Cohen se groteske en ongewone fopdosser kostumering, kan op verwyfde assosiasies dui wat aan Joodse mans gekoppel word. Dié aannames kom tot stand as gevolg van die stereotipiese persepsies en kenmerke wat met Joodsheid geassosieer word. Vanuit ‘n kulturele perspektief verskil die rol van manlike en vroulike Jode in ‘n groot mate van normatiewe Westerse kultuur. Binne die Joodse kultuur is die ideale plig van die vrou om na die familie om te sien deur as primêre inkomstedraer te figureer, waar die man homself moet toewy aan religieuse studie. Joodse mans het dus hulle pligte binne die huis voltooi, ‘n posisie wat deur ander (dominante) kulture as ‘n passiewe en dus “vroulike” rol (wat gewoonlik met vroulikheid geassosieer word) beskou word (Levy, 2005:165). Fisiese vroulike karaktereienskappe is ook aan Joodse mans toegeken soos onder andere: ‘n kort statur, kort arms, smal borsmaat sowel as die aanname dat manlike en vroulike Jode as kleiner en meer broos is in vergelyking met die beeld van die ideale Ariese man³⁹ (Gilman, 1995). Cohen se voorkoms in *Chandelier* (2002) beklemtoon in ‘n mate hierdie broosheid deurdat hy klein van statur is, hy is skraal en maak vervroulike bewegings; sy broosheid word ook bevestig deur die fyn kristalle wat aan sy lyf hang.

Cohen beklemtoon sy Joodsheid verder deur die Dawidster op sy voorkop te plak en ook op die kroon van sy agterkop te verf. Die Dawidster is ‘n sespuntige ster (hexagram) wat gevorm word deur twee ineenvloeiende driehoeke en kan simbolies beskou word as die wedersydse verhouding tussen God en die Joodse volk (Simmons, 2002:1). Dit het verder ook ‘n negatiewe simboliese assosiasie met die Nazi-regime waar Jode gedwing is om ‘n geel Dawidster te dra as merker van hulle sogenaamde minderwaardigheid. Die Dawidster het dus ‘n ambivalente betekenis

³⁹Die Ariese man word beskou as lank, meer as 1.74m in lengte, met ‘n slankgesig, voorkop en neus, en ‘n prominente ken. Verdermoetsy hare verkieslik blond en glad wees (Marten, 2007:29).

wat eendersyds die eksklusiewe verhouding tussen Jode en God simboliseer maar andersyds ook dat dit 'n merker is van sogenaamde etniese afwykendheid.

Cohen se Joodsheid kan na aanleiding van die bogenoemde as sinoniem beskou word met die ambivalente aard van Johannesburg omdat Joodsheid opsigself 'n vorm van hibriditeit en ontheemding suggereer; enersyds bevoorreg maar ook tot 'n mate afwykend en gemarginaliseerd. Joodsheid kan as 'n vergestaltung van 'n karnavaleske identiteit beskou word omdat die klassifikasie as Joods in meeste variante van die Joodse geloof nie beperk word tot enige ras of gender nie, dit kan by geboorte toegeken word sowel as verkry word deur die aanneming van Judaïsme as geloof (Weiner, 2013:1); dit is vloeibaar en onderhandelbaar maar inherent eerder ploffbaar as onsigbaar. Jode het tydens die apartheidsera ook 'n tweeledige posisie ingeneem deur enersyds deel te vorm van die dominante groep (sodat wit Suid-Afrikaners meer beheer oor swart mense en sogenaamde anderskleuriges kon behou) en andersyds nie polities bemagtig kon word nie omdat ten spyte van hulle ligte velkleur hulle steeds as alternatiewe etniese groep beskou is (Beinhart, 1996:65). Na aanleiding hiervan word Jode enersyds bevoorreed deur die status as erkende, ekonomiese bemagtigde Suid-Afrikaanse burgers maar is hul andersyds steeds gesien as Europese immigrante en alternatiewe etniese groep wat dikwels deur wit Suid-Afrikaners geminag is. Cohen se Joodse subjekposisie is dus ambivalent beide vanweë die meerduidende posisie as bevoorreg sowel as etnies afwykend. Binne die tydelikheid van die *performance* kan Cohen se Joodse subjekposisie as 'n merker beskou word vir die diversiteit van identiteite binne die Johannesburgse omgewing. Sy Joodsheid simboliseer ook dat identiteite binne verskeie kontekste in verskylde tydperke gedefinieer word en dui sodoende daarop dat alle identiteitskonstrukte binne verskeie tyd-ruimtelike konstrunkte geherdefinieer kan word. Dit dui ook verder op die onderhandeling van magsposisies tussen sogenaamde bevoorreedde en gemarginaliseerde groepe: mag word bepaal binne 'n spesifieke sosiale konteks en het egter die potensiaal om binne 'n alternatiewe tyd en selfs ruimte te verander. Na aan die einde van die *performance* het dit begin donker raak met slegs die dowwe liggies van die kandelaar wat in die donkerte uitblink. Die feit dat die werk grotendeels afspeel in skemer aand kan ook simbolies geïnterpreteer word as 'n tussen-tyd – 'n tyd tussen die oud en die nuut, 'n tyd van afwagting voor 'n nuwe begin.

4.4 Gevolgtrekking

In hierdie hoofstuk is daar volgens die metode wat in Hoofstuk Drie aan die hand van die karnavaleske, subjekposisies en die ontbloting van stil en plofbare betekenaars binne ruimtes geformuleer is, gekose kunswerke bespreek en geïnterpreteer. Die bespreking van die werke geskied ter illustrasie van hoe Cohen deur sy ongewone voorstelling van sy gelaagde subjekposisie as *queer* Joodse frats die gelaagdheid van die gekose ruimtes bloot lê. Verder word die omkeringspotensiaal en potensiële vloeibaarheid van sogenaamde normatiewe konstruksies ontbloot om sodoende 'n bevrydende alternatief tot bestaande beskouinge van die samelewing aan die hand te doen. Vervolgens bied die slothoofstuk die samevatting, hoofargumente en gevolgtrekkings.

HOOFSTUK VYF:

SLOTBESKOUINGE

5.1 Inleiding

In hierdie verhandeling is 'n ondersoek geloots na die *living art* werke *Ugly girl at the rugby* (1998) en *Chandelier* (2002) deur die kunstenaar-provocateur Steven Cohen waar hy *performance art* as vorm van sosiale kommentaar gebruik om die problematiek van rigiede samelewingstrukture – hoofsaaklik met betrekking tot gender, ras en etnisiteit – binne 'n Suid-Afrikaanse konteks te ondersoek. Ek argumenteer dat Cohen fopdosserij as eietydse vorm van maskerade gebruik om 'n tydelike subjekposisie binne hoogs simbolies gelade ruimtes daar te stel waar hy deur die karnivalisering van die gekose ruimtes (die Pretoriase rugby-omgewing en 'n plakkerskamp) die bestaande beskouinge en sosiale strukture wat die ruimtes vervorm, ontwig. Die kunstenaar gebruik sy liggaam om sy gemarginaliseerde identiteit as 'n *queer* Joodse frats binne bestaande ruimtes as politiese werktuig in te span waardeur hy sy benadering tot aktivisme in werking stel.

Volgens Bal en Hernàndes-Navarro (2011:9) het aktivisme as vorm van sosiale kommentaar 'n politiese agenda – deur vorme van aktivisme kan enige sosiale bestel wat as onderdrukkend ervaar word ontwig word. As aktivis transformeer Cohen plekke soos die Suid-Afrikaanse rugbyomgewing en die plakkerskamp na politiese ruimtes, deur die daastelling van alternatiewe subjekposisies wat buite sosiale, kulturele of politiese beskouinge van normatiewiteit figureer. Deur sy oordrewe gebruik van *drag* aktiveer hy die plofbare betekenaars van sy sogenaamde afwykende posisie as *queer Jewish freak* en wek so 'n bewustheid oor die problematiek wat in die onsigbare kodering van die ruimte gesetel is. Cohen se benadering vind hierdeur aansluiting by Gablik (1991:27) wat argumenteer dat deur die daarstelling van alternatiewe beskouinge daar 'n ontwigting plaasvind in sogenaamde rigiede sosiale strukture wat geërf word binne gespesifiseerde tyd-ruimtelike konstrukte en wat verder aanleiding gee tot die polarisering van die samelewing in dominante en marginale ruimtes. Ek argumenteer dat Cohen dit regkry om binêre konstrukte van gender, ras en etniese identiteite so radikaal te

ontwrig dat daar 'n opening geskep word vir die potensiële herdefinieering van dié identiteite binne 'n breër samelewingskonteks.

In hierdie slothoofstuk bied ek eerstens gevolgtrekkings met betrekking tot die karnavaleske wat vanuit die invalshoek van performatiewe genderbeskouinge gekonseptualiseer is. Dit word gevolg deur die gevolgtrekkings wat gemaak is uit die ondersoek na Cohen se *performance art* oeuwe wat gesitueer is binne 'n eietydse Suid-Afrikaanse konteks. Ten slotte word die gevolgtrekkings en bevindinge gebied van die lees van die kunswerke in die ontwrigting van bestaande sosiale strukture en beskouinge rondom sogenaamde dominante en marginale identiteitskonstrukte.

5.2 Gevolgtrekkings en bevindinge met betrekking tot die karnavaleske en die ontwrigting van bestaande onderdrukkende sosiale strukture

In Hoofstuk Twee is teoretiese konsepte vanuit die Bakhtiniaanse beskouing van die karnavaleske ondersoek. Die karnavaleske is vanuit die invalshoek van performatiewe genderbeskouinge soos deur Judith Butler uiteengesit, gekonseptualiseer. Daar is bevind dat die karnavaleske gemik is daarop om bestaande onderdrukkende sisteme vir 'n tydelike periode om te keer en te ondermyn. Bakhtin (vgl. Da Matta & Green, 1983:169) veronderstel dat die karnavaleske 'n tydelike situasie skep waarin dominante en sogenaamde rigiede samelewingstrukture tydelik afgebreek word om 'n alternatiewe perspektief van die werklikheid aan die hand te doen. Daar is in die loop van die bespreking aangevoer dat die ondermyning van bestaande sosiale ordes en die bespotting van gerespekteerde sosiale reëls en rituele plaasvind met die doel om 'n visie van meer langdurige transformasie aan die hand te doen en dat die karnavaleske op sy beurt 'n soort aktivisme is.

Bakhtin ([1964]1984) argumenteer dat die karnavaleske veral in tye ontstaan wanneer hegemonies-onderdrukkende gesag begin verkrummel. Ek het voorts bevind dat Suid-Afrika na 1994 die ideale tydskonteks is waarin karnavaleske strategieë geïmplimenteer kan word om die sosiale en politiese beskouinge van destydse apartheidsisteme te ontwrig waardeur sogenaamde nie-normatiewe identiteitsgroepe gemarginaliseer is. Volgens Bakhtin ([1965]1984:9) word veronderstel dat die karnavaleske gebaseer is op 'n alternatiewe bestaanswyse in

die aangryping van vloeibaarheid en die uitlewing van andersheid. Die uitlewing van andersheid word grotendeels vergestalt in feestelike praktyke en omkeringstrategieë. Omkeringstrategieë word aan die hand gedoen deur gekheid, oordadige kostuums en uitspattige gedrag wat as nie-normatief beskou word. Ek het aangedui dat die transformasie van subjekposisies as sentrale strategie figureer en hoofsaaklik geskied deur die gebruik van oordrewe en uitspattige vorme van maskerade. Die gebruik van maskerade kan verder ook in verband gebring word met performatiewe genderbeskouinge waar Butler (1990:23-25) argumenteer dat gender (ras en etniese) identiteite sosiaal gekonstrueer is en sodoende eerder as vloeibare veranderlike beskou moet word.

Ek het tot die gevolgtrekking gekom dat Cohen *performance* gebruik in die vergestaltung van 'n tydelike "alternatiewe werklikheid" waardeur hy skynbare onveranderlike en rigiede norme binne sosiale sisteme as tydelik en relatief tot 'n spesifieke tyd en plek bloot lê deur sy gebruik van *drag*. Daar is aangedui dat Cohen ook gebruik maak van *drag* as eietydse vorm van maskerade waardeur hy 'n vloeibare subjekposisie skep wat buite die beperking van normatiewe kategorieë figureer. Ek het tot die gevolgtrekking gekom dat Cohen ongewone kominasies in sy *drag*-maskerade gebruik om, in aansluiting van die karnavaleske op 'n humoristiese of groteske wyse 'n bespotting maak van sogenaamde normatiewe binêre klassifikasies van gender, ras en etnisiteit (kyk ook Gilhaus, 1990:27; Stam; 1989:86). Ek het bevind dat Cohen aansluit by die karnavaleske-groteske deur ongewone samestellings van manlik, vroulike, dierlike en selfs anorganiese objekte te kombineer in die skepping van alternatiewe subjekposisies.

5.3 Gevolgtrekkings met betrekking tot Steven Cohen se oeuvre, *performance art* en oordrewe gebruik van *drag*-kostumering.

In Hoofstuk Drie is 'n oorsig gebied oor *performance* binne 'n eietydse Suid-Afrikaanse konteks ter inleiding van Steven Cohen se *performance art* oeuvre. Daar is tot die gevolgtrekking gekom dat *performance* beskou word as 'n wyse waarop die meganismes van rigiede samelewingstrukture - soos onder andere die onderdrukkende sisteme van apartheid ondersoek en gekritiseer kan word veral deur

die transformering van die liggaam wat gemerk is deur politiese en sosiale stereotipes.

Die oorsig oor Cohen se oeuvre het verskeie vertrekpunte geïdentifiseer - hoofsaaklik dat die kunstenaar sy liggaam as primêre medium gebruik; die oordrewe vertoon sy gelaagde subjekposisie as *queer* Joodse frats en sy binnedringing tot gekodeerde openbare ruimtes figureer as sentrale en deurlopende strategieë in sy oeuvre. Ek het bevind dat Cohen veral bekend is daarvoor dat hy sy liggaam as medium gebruik om die merkers wat aan sy identiteit gekoppel word oordadig en aggressief binne openbare ruimtes te kommunikeer. Die gevolgtrekking is ook gemaak dat die oordrewe en uitspattige karakter van sy voorkoms meebring dat hy as sosiale kommentator-provokateur 'n radikale alternatief skep tot elke posisie wat hy beklee. Alhoewel Cohen in 'n verskeidenheid sosiale konstekste *performance art* gebruik, het ek in hierdie verhandeling spesifiek gefokus op sy binnedringing tot openbare Suid-Afrikaanse ruimtes. Daar is egter nie gefokus op sy *performance art* wat uitgevoer is binne 'n internasionale konteks nie en ook nie op werke wat in galerye uitgevoer is nie.

In hierdie hoofstuk het ek verder tot die gevolgtrekking gekom dat Cohen, deur sy oordrewe en uitspattige gebruik van fopdossery, al die negatiewe stereotipes wat aan minderheidsgroepe gekoppel word verwerklik, met die doel om 'n bewustheid te skep oor die wyse waarop dié minderheidsgroepe (swart mense, kleurlinge, sogenaamde afwykende gendergroepe en onder andere etniese groepe soos Jode) deur hegemoniese heteronormatiewe en ook partriargale beskouinge gevorm word. Ek argumenteer dat vanweë Cohen se pogings tot bewusmaking, hy 'n aktivistiese benadering tot kuns in openbare ruimtes gebruik en sodoende aansluiting vind by breër benaderings van feminisme, postkolonialisme, *queer theory* en verwante benaderings wat as dekonstruktief en aktivisties beskryf kan word (Miles, 2006:101). Cohen skep egter 'n groter platform vir die ondersoek en ontwrigting van sisteme van ongeregtheid deur nie slegs op selektiewe groepe (vroue, mense van kleur of nie-Europese etnisiteit en "genderafwykendes") te fokus nie maar op alle onderdrukkende sosiale strukture en beskouinge.

Ek het voorts bevind dat die gebruik van die liggaam dikwels as aggressief beskou word en dat die gebruik daarvan in *performance art* ontstellend mag wees en

sodoende wel soms gekritiseer word as vertonering, psigoties en selfs as 'n narcisties-gedrewe afwyking in kunsgekiedkundige diskoerse (Warr & Jones, 2006:19.) Daarom is dit so it gee verder aanleiding daartoe dat toeskouers mag vervreem van dié vorme van uitdrukking en dat die boodskap wat deur *performance art* as aktivistiese werktuig gekommunikeer word – soos in die werke van Steven Cohen - verlore mag gaan. Hierdie kwessie bring sy eie problematiek na vore wat verdere besinning vereis.

5.4 Gevolgtrekkings met betrekking tot die transformasie van ruimtes en identiteitsbeskouinge in die gekose kunswerke

In hierdie gedeelte het besin ek oor die aard van Cohen se ingrype in terme van die implikasie daarvan vir 'n breër samelewingskritiek. Na die ondersoek van die geskiedenis van die Pretoriaanse rugby omgewing en die plakkerskamp in Johannesburg is daar tot die gevolgtrekking gekom dat dié ruimtes sosiaal gestruktureer en gekodeer is binne gegewe tydskonstrukte. Ek het voorts bevind dat die gekodeerde ruimtes nie neutraal is nie maar eerder produkte is van ideologiese beskouinge van hegemoniese manlikheid (*Ugly girl*, 1998) en die bevoordeling van bemagtigte groepe; die dominante ideologiese kodering is ook spesifiek wit manlikheid (*Chandelier*, 2002). Ek het voorts bevind dat die kombinering van Cohen se gebruik van fopdosserie as vorm van maskerade sowel as sy gebruik van ruimtes waardeur hy bestaande normatiewe beskouinge tot die werklikheid deurbreek, aanleiding gee tot die skepping van 'n gelaagde alternatiewe ruimte of dan chronotoop ruimte. Omdat Cohen 'n gelaagde subjekposisie het waardeur hy simboliese identifikasies van wit, Suid-Afrikaanse man sowel as sogenaamde afwykende homoseksuele Jood inneem, veroorsaak sy indringing tot simbolies-gelade ruimtes 'n transformasie van die ruimte self na 'n chronotoop waarin verskeie tyd-ruimtelike koderings 'n alternatiewe ruimte van ambivalente teenstrydige betekenis verwerklik.

In *Ugly girl* (1998) transformeer Cohen die rugbyomgewing na 'n chronotoop deurdat hy die historiese beskouinge van die Pretoriaanse rugbyomgewing as tradisioneel, konserwatief en heteronormatief (wat in die sogenaamde onsigbare betekenaars sy beslag vind) openlik uitdaag. Hierdie uitdaging geskied egter binne 'n eietydse Suid-Afrikaanse konteks waar politieke en sosiale omstandighede reeds drasties verander

het sedert die ontstaan rugby as nasionale sport. In Cohen se toetrede tot die ruimte en deur die reaksie van die bystanders wat hom as komieklik eerder as bedreigend ervaar, word die negatiewe en uitsluitende problematiek van die rugbyomgewing wat stereotopies die domein van sogenaamde tradisionele manlikheid mans, tydelik (en moontlik meer langdurig) ontbind.

Cohen bewerkstellig 'n omkering van karnavaleske aard deurdat hy wys dat alle sosiale konstruksies van die rugbyomgewing – die beskouing van die ruimte as eksklusief, die idee van normatiewe manlikheid sowel as sosiale strukture waardeur sogenaamde afwykende partye gemarginaliseer of uitgesluit word – in der waarheid bloot gelaagde sosiale konstrukte is wat afhang van spesifieke tyd-ruimtelike kontekste. Ek het tot die gevolgtrekking gekom dat hy in sy werke 'n spieël ophou na 'n samelewingsverband wat allegories instaan vir beskouings van die samelewing in die breë – en so ook slaag hy daarin om aannames bloot te lê en ook om die samelewing ietwat meer verdraagsaam as verwag te tipeer.

In *Chandelier* (2002) het ek bevind dat deur Cohen se binnedringing tot die plakkerskamp hy dit regkry om die gelaagde kwaliteit van die stad na vore te bring. Ek het tot die gevolgtrekking gekom dat Cohen dit regkry om Johannesburg te transformeer na 'n chronotopiese ruimte deurdat hy tydens dié *performance* die normatiewe kodering van die ruimte blootlê en sodoende die dominante en marginale geskiedenis van die stad binne 'n post-1994 konteks sigbaar maak. Cohen breek begrensing van tyd af en bring die verlede, die hede en die toekoms bymekaar deur die transformerende potensiaal van die stad na vore te bring in sy ontmaskering van die gekonstrueerde aard en gelaagdheid van sosiale sisteme en sosiale verhoudinge.

Cohen slaag daarin om die utopiese illusie van Johannesburg as glansstad in die tradisie van die karnavaleske om te keer deur die gelyktydige aangesig van die stad as uiters gelaagd, naamlik beide utopies en distopies uit te beeld in sy binnedringing van die plakkerskamp. Soos genoem in die bespreking van *Chandelier* (2002) gebruik hy die plakkerskamp as 'n allegorie waardeur hy suggereer dat Johannesburg as stad 'n komplekse, ambivalente en gelaagde ruimte is. Ek het voorts bevind dat deur Cohen se toetrede die omstandighede van die plakkerskamp en die gevolge van historiese onderdrukking in die geskiedenis van die vestiging van

die stad sigbaar word. Die dubbelsinningheid van Johannesburg as ruimte word blootgelê in Cohen se karnivalisering van die ruimte in sy oordrewe groteske en vloeibare *drag* maskerade.

Die kunstenaar se vergestaltung van sy komplekse subjekposisie verondersel 'n tydlike vloeibare identiteit waardeur hy nie gekategoriseer kan word nie en sodoende buite die historiese tyd-ruimtelike konstrakte van die bestaande samelewing kan figureer. Cohen se voorkoms ontwyk duidelik enige vorm van kategorisering en orde. Die beliggaming van sy ambivalente subjekposisie waardeur hy buite alle rigiede klassifikasies van gender, ras en etnisiteit figureer is noodsaaklik in die ondermyning van ongeregtigde sosiale sisteme waardeur persone van sogenaamde gemarginaliseerde of nie-normatiewe status verwerp word. Sy liggaam is gemerk in terme van sy ras, etnisiteit en gender; deur sy oordrywing van hierdie kodering om spreek hy op 'n aggressiewe en aktivistiese wyse die onderdrukking van sy alternatiewe en gemarginaliseerde subjekposisie as *queer Jewish freak*. Deur sy maskerade protesteer hy teen die idee van rigiede binêre samelewingskonstrukte waar sommige gender, ras of etniese identiteite bo ander bevoordeel word. Die kunstenaar se liggaam word egter 'n ekspressiewe voertuig waardeur hy op 'n aggresiewe wyse aktivisme bewerkstellig; deur sy ongewone voorkoms dui hy egter daarop dat samelewingstrukture bloot tyd-ruimtelike konstruksies is.

Deur Cohen se volharding in 'n vloeibare alternatiewe identiteit buite die konstrakte van orde en rigiditeit bewerkstellig hy die afbreek van die betekenis binne bestaande ruimtelike strukture wat verdeel word in sogenaamde dominerende en marginale segmente. Hy onbloot dat die plakkers en die plakkerskamp produkte is van vorme van geweld, onderdrukking en marginalisering binne 'n spesifieke tyd-ruimtelik konteks van die verlede en die hede. Ten spyte hiervan kry Cohen dit reg om deur sy binnedringing tot die ruimte, en deur 'n aktivistiese benadering, die potensiaal vir transformasie in sosiale verhoudinge tussen persone van verskillende rasse, etniese klassifikasies en gender bloot te lê. Hierdie potensiaal lê byvoorbeeld daarin dat sommige plakkers hom as 'n engel van hoop sien en hom toelaat om deur die plakkerskamp te loop. So 'n reaksie is aanduidend van nuwe bande wat tussen persone van verskeie rasse, klasse, etniese en gendergroepe gevorm kan word. Sodoende tree Cohen ook as onwaarskynlike bemiddelaar op wat die

onderdrukkende plakkersruimte kan binnedring en die versteekte ongeregthede wat in die ruimte gesetel is, te ontmasker.

5.5 Voorstelle vir verdere navorsing

Verdere navorsing kan gedoen word oor die die obsessiewe en masochistiese gebruik van die kunstenaar se liggaam om politiese merkers wat aan die liggaam toegeken word fisies te transformeer – (kyk Warr en Jones, 2006). Navorsing is ook nodig ten opsigte van Cohen en ander kunstenaars se toespitsing van op hul Joodsheid – in beide nasionale en internasionale kontekste. Die uitvoering van *performance art* in openbare ruimtes kan in verband gebring word met ander vorme van openbare kuns (soos monumente). Daar kan egter navorsing gedoen word oor *performance art* as gesprek met die tradisionele beskouing van die monument. Aktiwisme en die rol van kuns as sosiale agent vir verandering sal waarskynlik steeds van belang bly in toekomstige besinning oor die genre van *performance art*.

Bibliografie

Alsop, R., Fitsimons, A. & Lennon, K. 2002. *Theorizing gender*: Cambridge: Polity Press.

Anderson, E. 2002. Openly gay athletes: contesting hegemonic masculinity in a homophobic environment. *Gender & Society*, 16(6):860-877.

Anon, 2012. Loftus Versveld Stadium. *The stadium guide*.

<http://www.stadiumguide.com/loftusversveldstadium/> Datum van gebruik: 2 Nov. 2012.

Artaud, A. [1978]2010. *The theatre and its double*.

http://almaclassics.com/excerpts/Theatre_Double.pdf Datum van gebruik: 6 Des. 2012.

Archer, M. 2006. *Art since 1960*. New York: Thames & Hudson.

Arkin, M. 1956. The Jewish share in South-African economic development. *South African Journal of Economics*, 24(2):135-143.

Arriola, E.R. 1996 . Faeries, marimachas, queens and lezzies: the construction of homosexuality before the 1969 Stonewall riots. *Journal of Law and Gender*, 5:33-37.

Artthrob. 1999. Peet Pienaar and Steven Cohen at the Goodman.

<http://www.artthrob.co.za/99mar/listings.htm> Datum van gebruik: 10 Nov. 2012.

Aschkenasy, N. 2007. Ruth and Bakhtin's theory of carnival.

<http://home.nwciowa.edu/wacome/Aschenasy%20BakhtinforSBLNov01.pdf>

Datum van gebruik: 7 Sept. 2011.

Avner, Z. 1988. Humor as social corrective. (*In Behrens, L. & Rosen, L.J. eds.*

Writing and writing across the curriculum. Glenview: Scott, Foresman and Company, p. 356-360.)

Bakhtin, M. 1986. *The dialogical imagination*. Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, M. [1965]1984. *Rabelais and his world*. Bloomington: Indiana University Press.

Bal, M. & Hernández-Navarro, M.A. reds. 2011. *Art and visibility in migratory culture. Conflict, resistance and agency. Thamyris/intersecting: Place, Sex and Race*. Amsterdam: Rodopi.

Baltimore Theater Project. 2009. South African performance artist Peter van Heerden in Ubuntu.

<http://americantowns.com/md/baltimore/news/south-african-performance-artist-peter-van-heerden-in-ubuntu-233826> Datum van gebruik: 19 Okt. 2012.

Beaven, K. 2012. Performance 101: the angry space, politics and activism. <http://www.tate.org/content/blogs/performance-art-101-angry-space-politics-and-activism> Datum van gebruik: 4 Sept. 2012.

Beinhart, P. 1996. The Jews of South Africa. *Transition*, 71:60-79.

Bergman, D. 1993. *Camp grounds: style and homosexuality*. Massachusetts: University of Massachusetts Press.

Bertrand, L. 2012. God commands racial segregation. http://www.ayran-nation.org/comparet/god_commands_racial_segregation.htm Datum van gebruik: 2 Nov. 2012.

Biggs, S. 1994. Age, gender, narratives and masquerades. *Journal of Aging Studies*, 18:45-58.

Blaikie, H. 1999. *Ageing and popular culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Blignaut, C. 2011. Walking the dead.

<http://www.timeslive.co.za/lifestyle/2011/01/16/walking-the-dead> Datum van gebruik: 26 Sept. 2011.

Booyens, B. 1966. Studentelewe – die jongste tydperk. (*In Thom, H.B. red. Stellenbosch, 1866-1966: honderd jaar hoër onderwys. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk, p. 392-402.*)

Booyens, L. & Van Wyk, M. 2007. Culture and leadership in South Africa. (*In Chhokar, J.S., Brodbeck, F.C. & House, R.J. reds. Culture and leadership across the world: The globe book of in-depth studies of 25 societies. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, p. 433-74.*)

Born, K. 2012. Theatre vs performance art vs fringe theatre. *Chicago Art Magazine: Cross Dicipline Art.*

<http://www.chicagoartmagazine.com/2010/10/theatre-vs-performance-art-vs-fringe-theatre/> Datum van gebruik: 8 Okt. 2012.

Bosch, M. 2005. Limping into the African renaissance: the abject art of Steven Cohen. *South African Theatre Journal*, 19(1):116-129.

Brown, J.A. 1999. Comic book masculinity and the new black superhero. *American Review*, 33(1):25-42.

Burnham, L. F. 1986. 'High performance,' performance art, and me. *The Drama Review*, 30(1):15-51.

Butler, J. 1990. Gender trouble and the subversion of identity. New York: Routledge Press.

Butler, J. 1999. Bodily inscriptions. (*In Warhol-Down, R. & Price, D. reds. 2008. Feminism Redux: an Anthology of literary theory & criticism. Rutgers: Rutgers University Press, p. 465-476.*)

Butler, J. 2002. Performative subversions. (*In* Jackson, S. & Scott, S. ed. *Gender: a sociological reader*. Londen: Routledge, p. 48-50.)

Butler, A. 2012. Performance art. *The Art Story.org: your guide to performance art*. <http://www.theartstory.org/movement-performance-art.htm> Datum van gebruik: 16 Sept. 2012.

Callinicos, L. [1981]2001. *A people's history of South Africa; gold and workers 1886-1924*. Johannesburg: Raven Press.

Carpenter, E. 2008. Art-activist symmetry in the artwork of Oliver Ressler. http://www.ressler.at/art-activist_symmetry Datum van gebruik: 11 Nov. 2012

Cohen, S. 1998. Steven Cohen artist: thoughts on performance. <http://www.artthrob.co.za/mayartbio/htm>. Datum van gebruik: 5 Okt. 2011.

Cohen, S. 1999. Living art: video documentary. *Heure Exquise! Centre international pour les arts video*. <http://exquise.org/video.php?id=703> 00:24:00 min. Datum van gebruik: 19 Sept. 2012.

Cohen, S. 2000. Steven Cohen artist cv. *Artslink*. <http://vweb.isisp.net/~elu@artslink.co.za/stevencohen/contents.htm> Datum van gebruik: 4 Nov. 2012

Cohen, S. 2002. Chandelier: video documentation. *Heure Exquise! Centre international pour les arts video*. <http://exquise.org.php?id=71&1=uk>. Datum van gebruik: 19 Sept. 2012.

Cohen, S. 2004. Creating amidst destruction. *The Chandelier project*.

<http://www.at.artslink.co.za/elu/stevencohen/chandelier.htm>

Datum van gebruik: 8 Nov. 2012

Cohen, S. 2012. Chandelier: A film installation by Steven Cohen.

http://www.kzngallery.co.za/exhibitionimages/chandelier_a_film_installation_by_steven_cohen.htm Datum van gebruik: 10 Nov. 2012.

Cohen-Cruz, J. 1998. Radical street performance: an international anthology.

Londen: Routledge.

Cole, A.M. 1997. Origins of the tutu. *Royal South Street Society*.

<http://www.royalsouthstreet.com.au/tutu> Datum van gebruik: 6 Nov. 2012.

Cole, C.M., Munuh, T. & Mieschet, S.F. 2007. Africa after gender? Bloomington: Indiana University Press.

Connell, R.W. 2005a. Masculinities. Los Angeles: University of California Press.

Connell, R.W. 2005b. Hegemonic masculinity: rethinking the concept. *Gender Societ*, 19(6):829-859.

Connell, R.W. 1987. Gender and power. Cambridge: Polity.

Connelly, F.S. 2003. Modern art and the grotesque. Cambridge: Cambridge University Press.

Conquerwood, D. 2002. Performance studies: interventions and radical research. *The Drama Review*, 46(2):145-146.

Da Matta, R. & Green, R. 1983. An interpretation of carnival. *SubStance*, 11(4):162-170.

Davie, L. 2011. New look for Newtown.

<http://mg.co.za/article/2011-12-02-new-look-for-newtown> Datum van gebruik: 15 Nov. 2012.

Dentith, S. 1995. Bakhtinian thought: an introductory reader. Londen: Routledge.

De Villiers, J. 2012. Rugby nou baie se godsdiens. *Rapport*, 26 Aug.

<http://www.rapport.co.za/Suid-Afrika/Nuus/Rugby-nou-baie-se-godsdiens-2012825>

Datum van gebruik: 4 Nov 2012.

De Waal, S. & Sassen, R. 2003a. Surgery without anaesthetic: the art of Steven Cohen. (*In* Carman, J. red. Steven Cohen. Johannesburg: David Krut Publishing p.4-28.)

De Waal, S. & Sassen, R. 2003b. Steven Cohen. red. Jillian Carman. Johannesburg: David Krut Publishing.

Donaldson, M. 1993. What is hegemonic masculinity? *Theory and Society: Special issue: Masculinities*, 22(5):643-657.

Dozier, D.M., & Lauzen, M.W. 2000. Liberating the intellectual domain from the practice: Public relations, activism and the role of the scholar. *Journal of Public Relations Research*, 12(1):3-12.

Du Pisani, K. 2001. Puritanism transformed. Afrikaner masculinities in the apartheid and post-apartheid period. (*In* Morrell, R. red. Changing men in Southern Africa. Pietermaritzburg: University of Natal. p.157-175.)

Du Plessis, M. 2005. Pharos Afrikaans-Engelse woordeboek / English Afrikaans dictionary. Kaapstad: NB-Uitgewers.

Du Plessis, R. 2006. Exhibiting the expulsion of transgression. (*In* Van Marle, K. red. Sex, gender and becoming: post-apartheid reflections. Pretoria: University of Pretoria Centre for Human Rights. p.19-40.)

Dyer, R. 1997. *White*. Londen: Routledge.

Eco, U., Ivanov, I.I. & Rector, M. 1984. *Carnival! red.* Sebeok, T.A. Berlin: De Gruyter.

Elam, D 1994. *Feminism and deconstruction*. New York: Routledge

Fellner, D. 2009. Cruising Jewish Cape Town: cultural sites underline contribution of influential community, *Jewish News of Greater Phoenix Online*, 6(22)
<http://www.jewishaz.com/issues/story.mv?090220+cape> Datum van gebruik: 6 Des. 2012.

Fingesten, P. 1984. Delimitating the concept of the grotesque. *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 42(4):419-426.

Folch-Serra, M. 1990. Place, voice, spaces: Mikhail Bakhtin's dialogical-landscape. *Environment and Planning D: Society and Space*, 8(3):255-274.

Forte, J. 1988. Women's performance art; feminism and postmodernism. *Theatre Journal*, 40(2):217-235.

Fourie, J.J. 1986. Swart arbeiders buite die myne in Johannesburg tot 1889. *Historia*, 31(2):52-63.

Gablik, S. 1991. *The reenchantment of art*. Londen: Thames and Hudson.

Gablik, S. 1995. Connected Aesthetics: art after individualism. (*In Lacy, S. red.* Mapping the terrain: new genre public art. Seattle: Bay Press. p.74-78).

Gardiner, L. 2001. The devil in the dance. *The Guardian*, 27 Jan.
<http://www.guardian.co.uk/culture/2001/jan/27/1> Datum van gebruik: 9 Nov. 2012.

Genève, A. 2010. Interview de Steven Cohen pour 'chandelier': festival extra.
<http://www.youtube.com/watch?v=nkwJ29fUQyk> Datum van gebruik: 6 Des. 2012.

Geoghegan, V. 1999. The badlands of modernity: heterotopia and social ordering by Kevin Hetherington. *Utopian Studies*, 10(1):220-221.

Gers, W. 2012. Out of the cave and into the cauldron. *Art South Africa*.
<http://www.niroxarts.com/Artists/A%20to%20F%20artists%20images/Steven%20Cohen%20-%20artsa.pdf>. Datum van gebruik: 13 Nov. 2012.

Gilhardenghi, M. 2012. Marie Antoinette online. <http://www.marie-antoinette.org/>
Datum van gebruik: 6 Des. 2012.

Gilhus, S. 1990. Carnival religion: the feast of fools in France. *Numen*, 37(1):24-52.

Gilman, S.L. 1995. Damaged men: Thoughts on Kafka's body. (In Berger, M., Wallis, B. & Watson, S. reds. *Constructing masculinity*. Londen: Routledge, p. 176-177.)

Goldberg, R. 2009. Live from South Africa. (In Williamson, S. red. *South African art now*. New York: Harper Collins Publishers, p.136-137.)

Grieg, R. 1998. Pretoria's camp cowboys give a girl a Nazi turn.
<http://www.terrorrealism.net/GRIEG.htm>. Datum van gebruik: 5 Okt. 2011.

Grundlingh, A. 2011. Rugby. (In Grundlingh, A. & Huigen, S. reds. *Reshaping remembrance: critical essays on Afrikaans places of memory*. Amsterdam: Rozenberg Publishers, p. 57-78.)

Grundling, A.M. & Huigen, S. 2008. Van volksmoeder tot Fokofpolisiekar: kritiese opstelle oor Afrikaanse herrinderingsplekke. Stellenbosch: Sun Press.

Gunier, L. & Smith, D. 2001. Re thinking power. Rethinking theater, *Theater*, 31(3):31-45.

- Halnon, K.B. 2006. Heavy metal carnival and dis-alienation: the politics of the grotesque realm, 29(1):33-48.
- Haraway, D. 1991. *Cyborgs, simians and women: the reinvention of nature*. New York: Routledge.
- Harpham, G. 1986[2006]. The grotesque: first principles. *The Journal of Art Criticism*, 34(4):461-468.
- Harris, D. 1995. The Aesthetics of drag. *Salmagundi*, 108:62-74.
- Heydenrych, L. 1956. Paul Kruger en die Joodse gemeenskap van Johannesburg: Fabels en feite. *Historia*, 31(2):26-38.
- Hopkins, P. 2006. *Voëlvry: the movement that rocked South Africa*. Kaapstad: Zebra Press.
- Innes, D. 1984. *Anglo American and the rise of modern South Africa*. Londen: Heinemann Educational Books Ltd.
- Jamal, A. 2005. *Predicaments of culture in South Africa*. Pretoria: University of South Africa Press.
- Jargowsky, P.A. 1996. *Poverty and place. Ghettos, barrios and the American city*. New York: Russel Sage Foundation.
- Jones, A. 1995. 'Clothes make the man': the male artist as performative function. *Oxford Art Journal*, 18(2):18-32.
- Jung, C.G. 1959. *The archetypes and the collective unconscious: the collected works*. Londen: Routledge & Keagan Paul.

Kaplan, M. & Robertson, M. 1986. Jewish roots in the South African economy. Cape Town: Struik.

Kaplan, R. M. 2004. Treatment of homosexuality during apartheid. *British Medical Journal*, 329:1415-1416.

Karimova, G. 2010. Interpretive mythology form literary criticism: carnivalesque analysis of popular culture: Jackass, South Park and every day culture. *Studies in Popular Culture*, 33(1):37-51.

Kayser, W. [1957]1981. The grotesque in art and literature. New York: Columbia University Press.

Keller, B. 1992. Bloemfontein journal: path of the "trekboers" skirts Africa's realities. *The New York Times*, 31 Okt.

<http://www.nytimes.com/1992/10/31/world/bloemfontein-journal-path-of-the-trekboers-skirts-africa-s-realities.html> Datum van gebruik: 18 Nov. 2012.

Kester, H.H. (red). 1998. Art, activism and oppositionality. Durnham: Duke University Press.

Kieser, E. 2003. Curriculum vitae: Elu Kieser. <http://vweb.isisp.net/~elu@artslink.co.za/cv.htm> Datum van gebruik: 1 Aug. 2012.

Kuper, A. & Kuper, J. 2004. The social science encyclopedia, Volume 1: A-K. 3rd ed. New York: Routledge.

Lacy, S. 1995. Mapping the terrain: new genre public art. Seattle: Bay Press.

Levy, R.S. 2005. Antisemitism: a historical encyclopedia of prejudice and persecution. *ABC-CLIO*, (1):165

Lewis, M. 2012. Abject Afrikaner, iconoclast trekker: Peter van Heerden's performance interventions within the laagers of white masculinity. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 26(2):7-30.

Lindsey, C. 1996. Body building: a postmodern freak show. (In Thomson, R.G. red. *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body*. New York: New York University Press. p. 356-367.)

Loreno, P. & Tricard, B. 2012. The Bakhtinian theory of chronotope (time-space frame) applied to the organizing process. (In Schultz, M., Maguire, S., Langly, A. & Tsoukas, H. reds. *Constructing identity in and around organizations*. Oxford: Oxford University Press.)

Lyman, S.M & Scott, M.B. 1989. *A sociology of the absurd*. New York: General Hall.

Mackenny, V. 2004. Steven Cohen. (In Perreyer, S. red. *10 years 100 artists: art in a democratic South Africa*. Kaapstad: Struik. p. 91-92.)

Makhubu, N. 2012. Race and the anxieties of cultural obscurity: mediations on blackness in South African performance and video art. *International Journal of Cultural Studies*, 1(13):1-12.

Martin, J. 1981. *Portrait of Rose Sélavy*.

<http://www.toutfait.com/temp/news/popup/article/marcel/popup03.htm> Datum van gebruik: 6 Des. 2012.

Matt, G. 2007. Interview with Steven Cohen. *Kunsthallen Wien*.

<http://www.firstdays.co.uk/2011/07/15/review-noam-edry-at-the-opening-of-goldsmiths-mfa-graduate-show-2011/> Datum van gebruik: 24 Sept. 2011.

Maze, R. & Jacobs, M. 2003. Underdogs and superheroes: designing for new players in public space. *Play*.
http://www.tii.se/reform/results/publications_2003/2003_cost.pdf Datum van gebruik: 15 Jul. 2012.

McCabe, B. 2009. Peter van Heerden: a Q&A with the South African performance artist. *City Paper*, Baltimore.
<http://www2.citypaper.com/eat/story.asp%3Fid%eD19344&client=ms-rim&q=peter+van+heerden&sa=x&ei=6xRJUNL3D8uXhQfY74GICg&ved+0CB4QFjA>. Datum van gebruik: 6 Sept. 2012.

McCarthy, T. 2007. Renaissance and Reformation. New York: Marshall Cavendish.

McKay, S & Mills, L. 2008. Steven Cohen's Maid in South Africa.
<http://www.digitalmediatree.com/sallymckay/?44288> Datum van gebruik: 21 Nov. 2011.

McNeal, K.E. 1999. Behind the make-up: gender ambivalence and the double-bind of gay selfhood in drag performance. *Journal for the Society for Psychological Anthropology*, 27(3):344-378.

Mercier, S.C & Fageant, J. 2001. Skills in religious studies. Oxford: Heinemann Educational Group.

Mills, S. 2005. Gender and colonial space. Manchester: Manchester University Press.

Miles, M. 2007. Art, space and the city; public art and urban futures. New York: Routledge.

Mistry, J. 2006. Johannesburg: vocabularies of the visceral and expressions of multiple practices. *African Cities Reader*, p. 50-58.
http://www.africancitiesreader.org.za/reader/chapters/06_JM.pdf Datum van gebruik: 6 Des. 2012.

Moi, T. 1992. Feminist literary criticism. (In Jefferson, A. & Robey, D. red. Modern literary theory. Londen: Batsford, p. 204-221.)

Moola, S. 2004. Contemporary activism: shifting movements, changeing actors. *Agenda: Contemporary Activisism*, 60:39-46.

Morgan, M.H. [1914]2006. Vitruvius: Ten books on architecture. Cambridge: Cambridge University Press.

Morrell, R. 1998. Of boys and men: masculinity and gender in southern Africa studies. *Journal of Southern African Studies*, 24(4):605-30.

Morris, P. (red.) 1994. The Bakhtin reader: selected writings of Bakhtin, Medev, Volshinov. Londen: Hodder Headline Group.

Morrison, G.S. 1994. Narrative freedom: the shadows of time. New Haven: Yale University Press.

Naremore, J. 2006. Stanley Kubrick and the aesthetics of the grotesque. *Film Quarterly*, 60(1):4-14.).

Nauright, J. 1998. Sport, culture and identities in South Africa. Londen: Leicester University Press.

Newall, V. 1986. Folklore and homosexuality. *Folklore*, 97(2):123-147.)

Nussbaum, B. 2003. African culture and *ubuntu*: reflections of a South-Africa in America. *World Business Academy: perspectives*, 17(1):1-12.

Nuttall, S. & Mbembe, A. 2008. Johannesburg: The elusive metropolis. Johannesburg: Wits University Press.

Odendaal, F.F. & Gouws, R.H. 2005. HAT Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse Taal. Kaapstad: Maskew Miller Longman.

Ogden, H.J. 1901. The war against the Dutch republics: it's origin, progress and results. Manchester: The National Reform Union.

Olivier, E. 2011. South Africa: the arduous task of facing our religious past. *Acta Theologica*, 31(1):1-22.

http://www.scielo.org.za/scielo.php?pid=S1015-87582011000100005&script=sci_arttext Datum van gebruik: 16 Nov. 2012.

Olivier, G. 2008. Die lokasie. (*In Grundling, A.M. & Huigen, S. reds. Van volksmoeder tot fokopolisiekar. Kritiese optelle oor Afrikaanse herrinneringsplekke. Stellenbosch: Sun Press, p. 17-25.*)

Osborne, P. 2002. Conceptual art. Londen: Phaidon Press.

O'Toole, S. 2010. Steven Cohen. *Frieze Magazine*, 15/02/10

http://www.frieze.com/shows/review/steven_cohen/ Datum van gebruik: 14 Jul. 2012.

Palmay, I., Rauch, J. & Simpson, G. 2003. Violent crime in Johannesburg. (*In Tomlinson, R., Beauregard, R.A., Bremner, L. & Mangca, X. reds. Emerging Johannesburg: perspectives on the postapartheid city, p.101-122.*)

Perryer, S. 2012. Steven Cohen: solo exhibition. *Creative African Network*.

<http://www.creativeafricannetwork.com/page/11177/en>. Datum van gebruik: 11 Nov. 2012.

Pitcher, L.V. 2009. Saying 'Shazam': the magic of antiquity in superhero comics. *New Voices in Classical Reception Studies*, (4):27-43. Beskikbaar by:

<http://www2.open.ac.uk/newvoices> Datum van gebruik: 16 Jul. 2012.

Rassool, C. 2007. Memory and the politics of history in die district six meuseum. (*In* Murray, N., Shephard, N. & Hall, M. *reds.* *Desire Lines; space memory and identity in the post apartheid-city.* New York: Routledge, p. 113-128.)

Reiss, J.H. 2001. *From margin to centre: the spaces of installation art.* New York: MIT Press.

Reyna, J.M., & Cadena, C.H.G. 2006. Masculinity, machismo and their relation with some familiar variables. *Advances in Psychology Research*, 42:1-20.

Richter, E.D. 2008. Anti-semitism, public health and genocide: From radicalhygiene to the culture of death. <http://www.genocidepreventionnow.org> Datum van gebruik: 9 Jul. 2012.

Robinson, A. 2011. In theory Bakhtin: Carnival against capital, carnival against power. *Ceasefire Magazine*. <http://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-bakhtin-2/>. Datum van gebruik: 18 Mrt. 2012.

Rossen, R. 2010. *Jews on View: Spectacle, Degradation, and Jewish Corporeality in Contemporary Dance and Performance Art.* <http://www.utexas.edu/cola/centers/scjs/events/15445> Datum van gebruik: 4 Nov. 2012

Rupp, L.J. & Taylor, V. 2003. *Drag queens at the 801 Caberet.* Chicago: University of Chicago Press.

Russ, R.J. 2008. Symbolism in Edgar Allan Poe's the cask of amontillado. <http://voices.yahoo.com/symbolism-edgar-allen-poes-cask-amontillado-1411215.html> Datum van gebruik: 6 Nov. 2012.

Sabo, D. 2009. The myth of the sexual athlete. (*In* Disch, E. *red.* *Reconstructing gender: a multicultural anthology.* New York: McGraw-Hill, p. 278-288.)

Sassen, R. 2009. Steven Cohen's bitter, tender lament. <http://mg.co.za/article/2009-11-27-steven-cohens-bitter-tender-lament> Datum van gebruik: 3 Apr. 2013.

Sassen, R. 2008. Under covers: South Africa's apartheid army – an incubator for artist's books.

http://www.paulemanuel.net/media/text/essays/under_covers_sassen_essay_pdf.

Datum van gebruik: 4 Okt. 2011.

Sedgwick, E.K. 1993. *Tendencies*. Durnham: Duke University Press.

Segal, L. 2007. *Slow motion: changing masculinities, changing men*. New York: Palgrave MacMillan.

Scha, R. 2001. Readymades, artificial art, new media. (In Balkema, A.W. & Slager, H. eds. *Exploding Aestheticcs. Lier & Boog Series of Philosophy of Art & Art Theory*. Amsterdam: Rodopi, p. 40-47.)

Shimoni, G. 2003. *Community and conscience: the Jews and apartheid South Africa*. Hanover: University Press of New England.

Shinn, C. A. 2002. Masquerade, magic and carnival in Ralph Ellison's 'Invisible man'. *African American Review*, (36)2:243-261.

Simmons, S. 2002. From the Holocaust to the Israeli flag, what is the deeper meaning of this six-pointed Jewish symbol?

<http://www.aish.com/jl/sp/k/48942436.html?ttab=y> Datum van gebruik: 6 Des. 2012.

Slack, K. 1986. *Hope in the desert*. Geneva: World Council of Churches.

Smith, H. & Dean, R. 1997. *Improvisation, hypermedia and the arts since 1945*. Amsterdam: Overseas Publishers Assosiation.

Smith, G. 2010. Gareth Thomas ... the only openly gay male athlete. *Sports Illustrated*, Jul. 112(19):54.

Stam, R. 1989. *Subverted pleasures: Bakhtin, cultural criticism and film*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Stemberger, C.M. 2011. *Altering conditions: performing performance art in South Africa*.

<http://www.artandtheory.net/detail/altering-conditions/> Datum van gebruik: 19 Okt. 2012.

Stevenson, M. 2010. *Exhibitions: Steven Cohen – Alice in Pretoria*.

<http://www.stevenson.info/exhibitions/cohen/untitled-alice2.htm> Datum gebruik: 4 Nov. 2012.

Stevenson, M. & Cohen, S. 2010. *Steven Cohen: Golgotha solo exhibition*.

<http://www.creativeafricannetwork.com/page/11177/en>. Datum gebruik: 3 Sept. 2011.

Stiles, K. & Selz, P. 1996. *Theories and documents of contemporary art*. Berkeley: University of California Press. p.183-229.)

Stiles, K. 2004. *I/eye/oculous: performance, installation and video*. (In Perry, G. & Taussig, M. *reds*. 1993. *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. New York: Routledge. p183-220.)

Strauss, P. 2009. *Armoede nie rasgebonde: groei onder hele bevolking*. Volksblad, 17 Feb 2008.

http://www.voortrekkers.org.za/Sakevandiedag/Armoede_nie_rasgebonde.pdf

Thompson, S. 2007. *Home and loss: renegotiating meanings if home in the wake of relationship breakdown*. *M/C Journal: A Journal of Media and Culture*. 10(4).

<http://journal.media-culture.org.ac.za/0708/07-thompson.php>>. Datum van gebruik: 3 Apr. 2013.

Tomlinson, R. 2003. *Emerging Johannesburg: perspectives on the postapartheid city*. New York: Routledge.

Trueman, N. 2007. *The history of South African Rugby*.

www.rugbyfootballhistory.com/southafrica.html Datum van gebruik 8 Nov. 2012.

Van Der Watt, L. 2004. *Imagining white masculinities: Steven Cohen's living art*. (In Distiller, N. & Steyn, M. *reds*. *Under construction: "race" and identity in South Africa today*. Sandton: Steinemann, p. 128-158.)

Van Marle, K. 2006. *Sex, gender, becoming: Post apartheid reflections*. Pretoria: University of Pretoria Centre for Human Rights.

Volgreiter, S. 1997. *Evictions in Johannesburg: The Red Slaves of the New South Africa* <http://www.goethe.de/uun/bdu/en4990212.htm> Datum van gebruik: 22 Nov 2012.

Warr, T. & Jones, A. 2006. *The artist's body*. New York: Phaidon Press.

Weiner, R. 2013. *Judaism: who is a jew?*

www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/judaism/whojew1.html Datum van gebruik: 11 Nov. 2013.

Welton, D. 2001. *Body and flesh: a philosophical reader*. Oxford: Blackwell Publishing.

Woods, D. & Bostock, M. 1986. *Apartheid: a graphic guide*. New York: Henry Holt and Company.

White, A. 1985. *Hysteria and the end of carnival: festivity and bourgeois neurosis*, *Semiotica*, 54(1/2):97-111.

Williamson, S. 2000. A feature on an artist in the public eye: Peet Pienaar. *ArtThrob*, (4). Besikbaar by: <http://www.artthrob.co.za/00dec/artbrioh.html> Datum van gebruik: 25 Mrt. 2009.

Wellman, V. 2012. Madonna's cone bustier is BACK after 22 years as Jean Paul Gaultier reinvents iconic design for MDNA tour. www.dailymail.co.uk/femail/article-2152786/Madonnas-cone-bustier-BACK-22-years-Jean-Paul-Gaultier-reinvents-iconic-design-MDNA-tour.html Datum van gebruik: 5 Nov. 2012.

Welton, D. 2001. *Body and flesh: a philosophical reader*. Oxford: Blackwell.

White, A. 1985. Hysteria and the end of carnival: festivity and bourgeois neurosis, *Semiotica*, 54(1/2):97-111.

Wilkinson, L. 2008. *Studies on themes and motives in Literature. Antigone's daughters: Gender, family and expression in the modern novel*. New York: Peter Lang.

Williamson, S. [1999] 2009. *Resistance art in South Africa*. Kaapstad: David Phillip Publishing.

Williamson, S. 2006. Nicholas Hlobo. *ArtThrob*. <http://www.artthrob.co.za/06june/artbio.html> Datum van gebruik: 9 Sept. 2012.

Williamson, S. 2000a. South Africa art in the nineties: part I, II, IV, V, VI, VII & VIII. *ArtThrob*. <http://www.artthrob.co.za/00mar/news.html> Datum van gebruik: 4 Nov. 2012.

Williamson, S. 2000b. A feature on an artist in the public eye: Peet Pienaar. *ArtThrob*, (4). <http://www.artthrob.co.za/00dec/artbrioh.html> Datum van gebruik: 4 Nov. 2009.

Windes, S. 2002. Homos, hookers, and heroes: Mark Bingham's heroism started on the rugby field years. <http://outsports.com/coloums/windes/20020623.htm> Datum van gebruik: 8 Nov. 2012.

Winter, D. 2005. Chinning up in the Victorian corsets. *Shoot! Magazine*, May/June. <http://www.denisenadinedesign.com/Chinchin%20Up.htm> Datum van gebruik: 14 Mar. 2013.

Wood, P. *Red. Themes in contemporary art*. New Haven & Londen : Yale University Press, p185-229).

Woods, D. & Bostock, M. 1986. *Apartheid: a graphic guide*. Londen: Camden press.