

Die potensieële problematiek van kulturele toeëiening in *Hosh Tokolosh*

M Sorgdrager

 **orcid.org/0000-0002-2476-5951**

Verhandeling voorgelê ter nakoming vir die graad [Magister](#)
[Artium in Kunstgeskiedenis](#) aan die Noordwes-Universiteit

Studieleier: Dr. M Goosen

Eksaminering: November 2018

Studentenommer: 23459514

Die finansiële ondersteuning van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns vir hierdie navorsing word hiermee erken. Menings wat uitgespreek word en gevolgtrekkings wat gemaak word, is dié van die outeur en kan nie noodwendig aan die Akademie toegeskryf word nie

Abstract

This research investigates questions of cultural appropriation in the music video *Hosh Tokolosh* by Gazelle, Jack Parow, and Louis Minnaar. Cultural appropriation is a complex psychological game, encumbered with issues of injustice. The construct broadly refers to the unwarranted use and appropriation of marginalised cultures' cultural products by a prevailing culture that is not bound to that culture. Although acts of cultural appropriation are not new, it has only recently gained media attention, emphasising the need for critical conversations surrounding culture. In this dissertation, I investigate cultural appropriation in a threefold way: 1) as a representation of an asymmetric power landscape 2) as containing and propagating protagonistic and antagonistic elements and 3) as problematically reducing culture to merely a costume.

Hosh Tokolosh is ostensibly a comical, frivolous depiction of a Southern African narrative. Through further exploration it appears, however, that the music video is laden with more issues than is immediately apparent. The conceptualisers portray cultural products, such as the tale of the Tokoloshe, to which they are not culturally entitled in order to construct an entertaining music video. I argue that *Hosh Tokolosh* does not represent one "direct", apparent form of cultural appropriation but rather encompasses an entanglement of appropriation. Through the position of superiority of its conceptualisers, the music video recreates a landscape of inequality. Hence, a center and a margin are constructed, which, in the case of the music video, is enacted by the characters visualised by Gazelle and Parow and the Tokoloshe respectively. In my view, culture is reduced when cultural narratives and symbolism of stereotypical African referents are propagated – especially when it is packaged as comical and used for entertainment. In the process, cultures are degraded to homogeneous stereotypes that lead to the commodification of culture. The music video frames and uses culture as a costume leading to the perpetuation of an unequal cultural playground, thereby enabling culture appropriation.

Keywords: Cultural appropriation, cultural politics, Gazelle, *Hosh Tokolosh*, Jack Parow, Louis Minnaar.

Opsomming

In hierdie navorsing word die problematiek van kulturele toeëiening in die musiekvideo *Hosh Tokolosh*, wat deur Gazelle, Jack Parow en Louis Minnaar gekonseptualiseer is, ondersoek. Kulturele toeëiening, soos kultuur, is 'n komplekse psigologiese spel wat met kwessies van onregmatigheid belaa is. Dié konstruk verwys breedweg na die wederregtelike gebruik en leen van gemarginaliserende kulture se kulturele produkte deur 'n dominante kultuur wat nie aan die gemarginaliseerde kultuur gebonde is nie. Alhoewel dade van kulturele toeëiening nie 'n nuwe tendens is nie, het dit onlangs eers aandag in die media ontvang, wat die noodsaaklikheid vir kritiese gesprekke rondom kultuur onderstreep. In hierdie verhandeling ondersoek ek kulturele toeëiening drieledig: 1) as verteenwoordigend van 'n asimmetriese magslanskap 2) wat protagonistiese en antagonistiese referente bewerkstellig en 3) kultuur tot 'n problematiese kostuum reduseer.

Op die oog af kan *Hosh Tokolosh* as 'n komieklike, ligsinnige uitbeelding van 'n Suider-Afrikaanse narratief beskou word. Deur dieper in die musiekvideo in te delf kom dit voor of die musiekvideo meer kulturele problematiek inhou as wat dit voorgee. Die konseptualiseerders verbeeld kulturele produkte, soos die verhaal van die Tokkelossie, waarop hulle nie kultureel geregtig is nie om 'n vermaaklike musiekvideo te konstrueer. Ek argumenteer dat *Hosh Tokolosh* nie soseer een "direkte", voor die hand liggende vorm van kulturele toeëiening verteenwoordig nie, maar eerder 'n vervlegting van toeëiening omvat. Deur die meerderwaardigheidsposisie van die konseptualiseerders, reflekteer die musiekvideo 'n ongelyke magslanskap. Voorts word 'n sentrum en 'n marge gekonstrueer, wat in die musiekvideo deur die karakters van Gazelle, Parow en die Tokkolossie, onderskeidelik beliggaam word. Uiteindelik word kulture, myns insiens, gereduseer deur kulturele narratiewe en simboliek van stereotipiese "Afrika"-referente onder 'n komiese mantel vir vermaak te verpak. In die proses word kulture gedegradeer na homogene stereotipes wat lei tot die kommodifisering van kultuur. Die musiekvideo verpak en gebruik kultuur as 'n kostuum wat lei na die voortsetting van 'n ongelyke kulturele speelveld, wat kulturele toeëiening moontlik maak.

Trefwoorde: Gazelle, *Hosh Tokolosh*, Jack Parow, kulturele politiek, kulturele toeëiening, Louis Minnaar.

Bedankings

My beursdonateurs, die Noordwes-Universiteit en die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, word hiermee vir die finansiële bydrae wat die voltooiing van hierdie studie moontlik gemaak het, bedank.

Hierdie verhandeling is 'n produk van 'n uitgebreide ondersteuningsraamwerk. Baie dankie aan die volgende onvervangbare persone:

My studieleier, Dr. Moya Goosen, vir al die rooibostee, katjiefoto's en stapessies. Jou oneindige kennis en insig bemoedig my baie meer as wat jy besef. Hierdie was 'n berg, maar dit was 'n fees om haar saam met jou te klim.

Spesiale dankie aan my voortreflike en deeglike taalversorger, Prof. Willemien Froneman. Jou wysede en kritiese insigte word opreg waardeer.

My kollegas by die navorsingsnis ViNKO vir al hulle raad en interessante gesprekke. Besondere dank aan Prof. Rita Swanepoel en Willem Venter wat die lewe kleurvoller maak.

My ouers, Bert en Mara Sorgdrager, vir oneindige liefde en passie vir my belangstellings. Julle laat my toe om te wees wie ek is. My dankbaarheid vir julle kan nie in woorde vasgevang word nie. My broer, Albert, vir al die moed inpraat en afstandsondersteuning.

My uiteenlopende vriendekringe vir gesprekke oor kultuur, onreg en kos. In besonder wil ek vir Suanné Mulder en Lisia Labuschagne (deur die jare verander na Barnard) dankie sê vir al julle aanmoediging.

Marli Oosthuizen, dat jy saam my in die metaforiese kraamsaal van hierdie verhandeling se onderwerp was.

My gunsteling, Wynand Holtzhausen, vir alles en meer.

Inhoudsopgawe

Abstract	i
Opsomming	ii
Bedankings	iii
Hoofstuk 1 Inleiding.....	1
1.1 Inleiding	1
1.2 Die konseptualisering van <i>Hosh Tokolosh</i>	4
1.3 Teoretiese aspekte	13
1.4 Sentrale teoretiese stelling	19
1.5 Metodologiese benadering	20
1.6 Literatuurstudie	21
1.7 Ontleding en interpretasie van musiekvideo	21
1.8 Hoofstukindeling	21
Hoofstuk 2 <i>Hosh Tokolosh</i> as simboliese koloniale speelveld	23
2.1 Inleiding	23
2.2 Die sogenaamde norm van kulturele hegemonie.....	23
2.2.1 Kulturele toeëiening en meerderwaardigheidsproblematiek.....	27
2.3 Die hegemoniese inburgeringsproses	31
2.4 Die setlaarhouding en die nagevolge van 'n ongelyke landskap	36
2.5 <i>Hosh Tokolosh</i> as simboliese koloniale speelveld	43
2.6 Gevolgtrekking.....	48
Hoofstuk 3 Protagonistiese en antagonistiese komponente in <i>Hosh Tokolosh</i>	50
3.1 Inleiding	50
3.2 Kulturele toeëiening: 'n inbraak op kulturele identiteit	50
3.3 Die spanning tussen protagonistiese en antagonistiese kulture	53
3.4 Kulturele toeëiening en 'n houding van witheid	59
3.5 Protagonistiese elemente in <i>Hosh Tokolosh</i>	61

3.6 Antagonistiese elemente in <i>Hosh Tokolosh</i>	62
3.7 Gevolgtrekking.....	73
Hoofstuk 4 Kultuur as kostuum	75
4.1 Inleiding	75
4.2 Kultuur as kommoditeit	75
4.3 Die problematiek van kostuums.....	84
4.4 Die kostuum van “eksotiese Afrika”	89
4.5 Gevolgtrekking.....	97
Hoofstuk 5 Slotbeskouinge.....	99
5.1 Inleiding	99
5.2 ’n Samevattende blik op die drieledige aard van kulturele toeëiening	100
5.3 Problematiek van kulturele toeëiening in <i>Hosh Tokolosh</i>	103
Bibliografie	107
Snitskakels	131

Hoofstuk 1

Inleiding

1.1 Inleiding

In hierdie verhandeling ondersoek ek die wyse waarop die musiekvideo *Hosh Tokolosh* (2011; Snitskakeel 1) gebruik kan word om die problematiek rondom kulturele toeëiening te ondersoek.¹ *Hosh Tokolosh* is ontwerp en gekonseptualiseer deur drie wit Suid-Afrikaanse mans, naamlik Louis Minnaar (geb. 1985), 'n illustreerder en grafiese ontwerper, Xander Ferreira, (geb. 1981), die voorsanger van die kontemporêre musiekgroep *Gazelle* (2006), en Jack Parow (2009), 'n bekende kletsrymkunstenaar.² Ferreira en Parow is verantwoordelik vir die lirieke van die lied, *Gazelle* vir die musikale konseptualisering en Minnaar vir die visuele en kinematografiese komponente.

Gazelle en Parow het groot kommersiële sukses met die treffer *Hosh Tokolosh* behaal.³ Dit is die eerste Afrikaanse snit wat nommer een op 5FM, die gewilde Engelse Suid-Afrikaanse radiostasie⁴, se Internasionale Top 40 behaal het (Kruger, 2012; Naik, 2015). *Hosh Tokolosh* is oorspronklik as 'n enkelsnit op Parow se *Eksie Ou* (2011) album vrygestel. Die video het gevolg nadat Minnaar vir *Gazelle* en Parow oor die konsep van 'n moontlike musiekvideo genader het (Engelbrecht, 2015:145). Die musiekvideo, wat die fokus van hierdie studie is, bevat 'n mengelmoes van verwysings wat strek van sogenaamde "Afrika" simboliek (soos die oormatige gebruik van diervelpatrone), kletsrym en *Hip Hop* (soos goue kettings en diamantbedekte dollartekens) asook verwysings na kitsch (goue standbeelde).

¹ "Hosh" is 'n Suid-Afrikaanse slengwoord en as "Hos" of "Hosh" gespel kan word. Ek verkies egter om "Hosh" te gebruik aangesien Ferreira (2017) – die oorspronklike konseptualiseerder van die video – hierdie spelling gebruik.

² *Gazelle* is 'n kontemporêre avant-garde musiekgroep wat bestaan uit Xander Ferreira (*Gazelle*) en Nick Matthews (DJ Invisible). In hierdie verhandeling word daar nie gefokus op Matthews nie, omdat hy nie 'n prominente rol in *Hosh Tokolosh* speel nie. Jack Parow is die verhoognaam van Zander Tyler (geb. 1982). In hierdie studie gebruik ek sy verhoognaam.

³ Hierdie verhandeling fokus op *Gazelle* en Parow, en nie Ferreira en Tyler nie, aangesien hul verhoogpersonas nie net tot lewendige optredes beperk is nie, maar ook in musiekvideo's soos *Hosh Tokolosh* aanwesig is.

⁴ Die kommersiële en ekonomiese sukses van *Hosh Tokolosh* dui op die populariteit van hierdie snit onder beide Afrikaanse en Engelse luisteraars (vgl. Maas, *in* Adriaanse, 2008). Taal maak nie deel van die hoofokus van hierdie verhandeling uit nie, maar eerder die kommersiële sukses van die musiekvideo in die middelklasmark.

Die sentrale narratief van die musiekvideo wentel egter rondom drie wit mans wat deur 'n swart, dieragtige karakter gejaag word en skuiling soek. Vanuit die titel kan afgelei word dat dié dieragtige karakter die mitiese Suider-Afrikaanse gees of demoon, die Tokkelossie, voorstel.⁵ Hierdie wese word deur M.J. du Preez vertolk (Kruger, 2012).⁶ Die narratief in die musiekvideo bereik 'n hoogtepunt as die mans besluit om die dieragtige karakter die stryd aan te sê, waarna hulle hom uiteindelik oorwin. Die oorwinning word visueel voorgestel wanneer hulle die “dier” met 'n “leiband” (eintlik sy hare) tem terwyl hulle op sy skouers staan. Die narratief van die musiekvideo word op twee maniere ondersteun: eerstens deur Gazelle en Parow se lirieke, en tweedens deur Minnaar se kinematografiese visuele representasie. Minnaar maak visueel gebruik van stereotipiese “primitiewe” verwysings na sangomas en toordokters. Verder maak hy ook gebruik van visuele verwysings wat met koloniale idees oor die eksotiese vergelyk kan word. Voorbeelde sluit opgestopte diere en menslike beendere in. Alhoewel hierdie voorstellings as parodieë verstaan kan word, is die verwysing na hierdie tipe koloniale simboliek – wat verbande met historiese onderdrukking oproep – problematies in 'n postapartheid konteks waar identiteit nog bevraagteken word en kultuurpolitieke kwessies aan die orde van die dag is.

In die postapartheid konteks waarin *Hosh Tokolosh* gesitueer is, is identiteit onstabiel (vgl. Adhikari, 2006:142; Steyn, 2001:xxi). Hierdie identiteitsproblematiek kan tot 'n groot mate toegeskryf word aan die nalatenskap van kolonialisme en apartheid, veral ten opsigte van ekonomiese ongelykheid. Hierdie sisteme het gesorg dat doelbewuste sosiale, ekonomiese en politiese rassessekings ontstaan het. Volgens Nattrass (2017:169) was die denkwyse agter die apartheidsideologie dat wit en swart persone só kultureel ongelyksoortig is dat hulle nooit in een gemeenskap sou kon saamleef nie. Die apartheidsera as voortvloeiing van die koloniale perspektief word aan diskriminerende wetgewing geken omdat dit die belange van wit mense en idees oor wit superioriteit bevorder het (Giliomee &

⁵ Nieteenstaande daar narratiewe is waar die Tokkelossie ook vroulik kan wees, word dit in die algemeen geglo dat hy 'n manlike wese is (vgl. Scholtz, 2004:7 en Flockemann, 2008:10). Vir die doeleindes van hierdie verhandeling word die Tokkelossie as 'n manlike figuur gebruik.

⁶ Alhoewel daar nie baie inligting oor M.J. du Preez beskikbaar is nie, kan daar wel afgelei word vanuit sy sosiale media teenwoordigheid dat hy 'n wit Afrikaanssprekende man is. Hy is die medestigter van die *Doktrine* ontwerp studio wat in 2007 geopen is.

Mbenga, 2007:307). Ten spyte van die feit dat wit mense 'n minderheidsgroep was (en steeds is), is hulle belange bo dié van ander rassegroepe geplaas.

In 1990 is Nelson Rolihlahla Mandela (1918-2013) uit die tronk vrygelaat. Suid-Afrika se eerste demokratiese verkiesing, waar hy as staatspresident verkies is, vind op 27 April 1994 plaas. Hierdie verkiesing het die val van apartheid en die amptelike wetgewing oor gedwonge rassesekeiding beteken. Vanweë die geskiedenis van ongelikheid en diskriminasie steeds in die land se psige aanwesig, is inwoners van Suid-Afrika deur die regering aangemoedig om na die ideaal van 'n vreedsame "reënboognasie" (’n verwysing wat eerste deur Desmond Tutu [geb. 1931] gebruik is) te streef. Hierdie gedagte verwys volgens Bundy (2007:93) na 'n poging tot versoening en 'n sensitiewe benadering tot die historiese nalatenskap van rassestremming en -ongelykheid

Die argument sou gemaak kan word dat die ideaal van 'n "reënboognasie" eintlik onmoontlik is gegewe Suid-Afrika se geskiedenis van ekonomiese en rasse-ongelykhede. Binne die raamwerk van die ongeregthede van die verlede moet verskeie uiteenlopende kulture binne Suid-Afrika aanpas om saam in 'n gemeenskap te funksioneer en vooruitgang te bereik. Verskeie kommentators wys daarop dat die "reënboognasie" gefaal het en dat sensitiwiteit en konflik tussen kulture tans weer seëvier (vgl. Martin, 2016; Chikane, 2018:1-3; Trimikliniotis *et al.*, 2008). Dit is 'n belangrike punt om met die lees van hierdie verhandeling in gedagte te hou: alhoewel rasse-onderdrukking in Suid-Afrika amptelik tot 'n einde gekom het, is die gepaardgaande ingesteldhede ten opsigte van ras en die letsels wat hierdie onderdrukking gelaat het steeds aanwesig (vgl. Mar & Edmonds, 2010:3; Srinivas, 1995:271).

Historiese konflik en ongelykheid het die vermoë om die kulturele en musikale ruimte van 'n land te vorm. Die openbare diskoers in Suid-Afrika wemel van strydige historiese narratiewe oor koloniale en post-koloniale⁷ konflikte en oor identiteit en kultuur. Musiek is 'n spreekbuis waardeur hierdie kwessies geopper en bevraagteken kan word. Terselfdertyd het musikante 'n verantwoordelikheid as "agente" van die

⁷ *Postkoloniaal*, sonder 'n koppelteken, verwys deurgaans in hierdie verhandeling na die teoretiese diskoers wat die historiese en empiriese strukture en die impak van imperialisme en kolonialisme ondersoek. Ek gebruik *post-kolonialisme* om te verwys na die spesifieke historiese epog na kolonialisme.

samelewings wat hulle verteenwoordig. Musiek dien as 'n belangrike platform waar openbare kwessies aangespreek kan word.

1.2 Die konseptualisering van *Hosh Tokolosh*

Xander Ferreira (geb. 1981), beter bekend onder sy verhoognaam Gazelle (Fig. 1), is die kontemporêre avant-garde voorsanger van gelyknamige musiekgroep. *Gazelle* se musiekstyl word beskryf as 'n vermenging van "tradisionele" Afrikamusiek en *disco*-, *funk*- en *electro*-ritmes (Jason, 2015). Gazelle noem hierdie vermenging van genres "LIM POP".⁸ Die opgewekte musiekklanke kan op hulle eerste musiekalbum, *Chic Afrique* (2010; vgl. Snitskakel 2 & 3), gehoor word. Die groep word aan hulle uitspattige kleredrag geken. Gazelle se uitrusting sluit altyd 'n kledingstuk met diervelpatrone in. DJ Invisible (Fig. 3) kan aan sy Mokorotlo-kopstuk, wat 'n aanhegsel van 'n helmetgesigskerm het, identifiseer word.⁹ Sy kopstuk roep assosiasies met Afrofuturisme op.¹⁰ Die feit dat sy gesig verskuil is beklemtoon verder ook 'n vlak van anonimiteit. Die musiekgroep het nasionale en tot 'n mate internasionale bekendheid behaal deels as gevolg van hulle kenmerkende kleredrag en hul lewenslustige lewendige optredes wat swart ondersteunende sangers en dansers (wat "tradisionele Afrikastyle" uitvoer) insluit. Die internasionale belangstelling in hulle musiek is veral versterk tydens die groep se Europese *Kalahari Safari* toer in 2010. Die optredes tydens die toer bestaan nie net uit 'n eklektiese mengelmoes van reggae en elektroniese klanke nie, maar ook *Maskanda* (Fink, 2011).¹¹

⁸ Ek maak die afleiding dat LIM pop waarskynlik verwys na Limpopo-pop, aangesien Gazelle op 'n plaas in Limpopo naby aan die grens van Mosambiek grootgeword het.

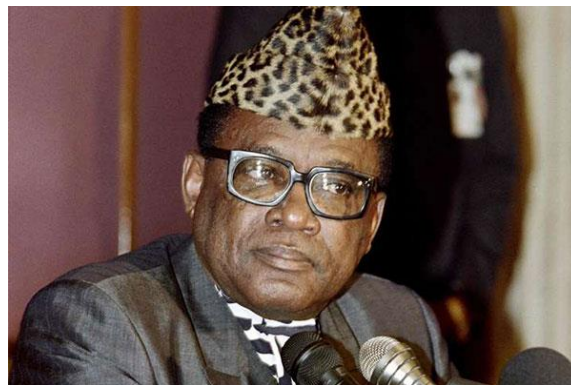
⁹ 'n Mokorotlo is 'n keëlvormige strooi hoed wat deur persone gebonde aan die Basotho kultuur gedra word en deel van Lesotho se nasionale drag uitmaak (Rosenberg, 1999; Hanwa, 2014:982). Die Mokorotlo verskyn op Lesotho se landsvlag en geldeenheid.

¹⁰ Afrofuturisme is 'n genre wat omskryf word as 'n kombinasie van wetenskapsfiksie, fantasie en mitologieë uit Afrika (Womack, 2013). Afrofuturisme spreek ook kwessies oor die marginalisering van Afrika en spesifiek swartmense aan.

¹¹ *Maskanda* (of *Maskandi* in Zulu) is 'n Suid-Afrikaanse musiekstyl. Tshetlo (2017) voer aan dat *Maskandi* nie net 'n musikale genre is nie, maar ook 'n leefstyl. Die beskrywing herinner aan dié van *Hip-Hop* wat as 'n genre en leefstyl beskou kan word.



Figuur 1. Gazelle (Xander Ferreira), voorsanger van die kontemporêre avant-garde Suid-Afrikaanse musiekgroep (Gazelle, 2011).



Figuur 2. Mobutu Sese Soko, voormalige president van die Demokratiese Republiek van die Kongo (voorheen bekend as Zaire) (El-Dakhkhny, 2017).



Figuur 3. DJ Invisible (Nick Matthews), musiekkonseptualiseerder van Gazelle (Gazelle, 2011; Gazelle, 2016, Snitskakeel 4).

Volgens Ferreira (aangehaal deur Willemse, 2017) is *Gazelle* se doelwit om soveel moontlike “kulturele erfenisse” deel van die groep te maak. Deur die verskillende “erfenisse” te inkorporeer word die minimale verskille tussen kulture klaarblyklik

uitgewys. *Gazelle* wil ook, volgens Rick-Shaw (2017), deur hulle musiek 'n vorm van trots oor die moontlikhede van Suid-Afrikaanse kontemporêre musiek, kuns en klerestyl oordra. Vanuit die bogenoemde bespreking oor identiteitspolitiek in Suid-Afrika is dit problematies om verskillende kulture te probeer saamsmelt en as een inklusiewe kultuur uit te maak. *Gazelle* se vermenging van genres, sowel as die teenwoordigheid van “eksotiese/tradisionele” komponente, hou sekere vooropgestelde idees oor “Afrika” in stand en dra by tot die ondermyning van verskeie kulture wat in Afrikalande aanwesig is. Die samesmelting van verskeie “erfenisse” en “tradisies” kan, byvoorbeeld lei tot die afbreking en homogenisering van die uniekheid van die afsonderlike kulture. Gevolglik word 'n gelaagde kultuur as 'n vereenvoudigde stereotipe verpak.

Gazelle werk veral met politiese en kulturele temas. Meer spesifiek fokus die groep op die politieke konteks van Suid-Afrika sowel as dié van ander Afrikalande waar diktators aan bewind is. Hierdie temas figureer ook in hulle derde album, naamlik *The Rise & The Fall of an Empire* (2014; vgl. Snitskakele 5). Die politieke tema is sterk aanwesig in die karakter wat Ferreira vir die voorsanger Gazelle geskep het. Gazelle is 'n satiriese karakter wat gekonstrueer is om Afrika-diktators na te boots en tegelyktydig 'n bespotting van hulle te maak (vgl. Willemse, 2017; Fulton, 2017). Ferreira gebruik veral die lewensverhale van Afrika-diktators soos Muammar al-Gaddafi (1942-2011), Idi Amin Dada (1925-2003) en Mobutu Sese Seko (1930-1997) as invloede vir sy karakter (Fulton, 2014). Hy word selde op die verhoog of in musiekvideo's sonder sy luiperdvel *toque* gesien. Hierdie *toque* is identies aan Seko se kenmerkende diervel *toque* (vgl. Fig. 1 & 2). *Gazelle* se diktator nabootsing word ook in musiekvideo's soos *Chic Afrique* (2011; Snitskakele 2) en *New Beginnings* (2014; Snitskakele 5) gesien. Hy poog deur sy karakter om 'n bespotting van Afrika-diktators te maak, maar daar is ook die moontlikheid dat hy deur hierdie bespotting 'n grap van die kulture van Suider-Afrika maak. Die voortsetting van 'n stereotipe word hierdeur aangehits. Die feit dat hy hierdie kommentaar vanuit die perspektief van 'n wit man lewer kan nie geïgnoreer word nie.

Ferreira (*in* Jason, 2015) merk op dat hy tussen meer swart as wit mense grootgeword het en dat sogenaamde tradisionele swart kulturele invloede deel van sy identiteit gevorm het. *Gazelle* se opmerking is problematies omdat dit voorkom asof hy sy optredes en samesmelting van genres en tradisies daardeur wil regverdig.

Alhoewel Gazelle se visuele styl en genre unieke komponente van verskeie Suider-Afrikaanse kulture insluit, word hierdie verwysings op só 'n manier in sy werk gebruik dat die verskillende sameraapsels as een homogene “tradisionele Afrikakultuur” oorgedra en uitgebeeld word.



Figuur 4. Jack Parow, Suid Afrikaanse kleetsrymkunstenaar (Du Toit, 2014).

Gazelle se medewerker in *Hosh Tokolosh*, Zander Tyler (1982), is beter bekend as Jack Parow die *zef* kleetsrymkunstenaar (Fig. 4). Hy het in 2009 onder Afrikaanse jeug bekendheid verwerf vir sy musiekvideo *Cooler as ekke* (Snitskakeel 6) en sy bydrae tot *Die Heuwels Fantasties* (2007-) se treffer *Die Vraagstuk*. Alhoewel Parow by verskeie Engelse groepskleetsrymprojekte betrokke was, fokus hy grootliks op Afrikaanse kleetsrym (Engelbrecht, 2015:58-59).¹² Parow se kenmerkendste handelsmerk is die lang pet wat hy altyd op sy kop dra. Volgens Finx (2011) sluit sy kleredrag in die algemeen ook kortbroeke en los T-hemde sonde moue in, aangesien dit glo die stereotipiese drag van 'n wit Afrikaanse man is. Parow se gebruik van kleredrag sluit aan by dié van Gazelle. Parow se karakter poog ook om deur middel van stereotipiese kleredrag na spesifieke houdings/kulture en selfs klasse te verwys. Die kleredragkwessie is interessant omdat dit bou op veralgemenings wat as negatief beskou kan word. Deur middel van hulle uitrustings probeer Parow en Gazelle uiteenlopende identiteite en houdings binne 'n enkele

¹² Kleetsrym, hoewel nie die fokus van hierdie studie nie, word histories met gemarginaliseerde swart Amerikaners geassosieer (vgl. Smit, 2011:3). Dit word dikwels as 'n platform gebruik om opinies en posisie vanuit 'n onderdrukte stand te uiter (vgl. Hess, 2005).

karakter vasvang. Die feit dat Parow ook hoofsaaklik in Afrikaans kletsrym versterk die impak van die stereotipering. Parow spreek verskillende aspekte van wat dit beteken om 'n wit Afrikaanssprekende Suid-Afrikaner in postapartheid Suid-Afrika te wees aan en inkorporeer dit binne verskillende dimensies van sy karakter.

Parow werk hoofsaaklik in sy diskografie met die oorhoofse tema van gemarginaliseerder wit Suid-Afrikaanse identiteit en stereotipes. Hierdie tema, asook 'n onderliggende verwysings na klas, word in sy lirieke uitgelig en deur sy gebruik van dualismes versterk. In *Cooler as ekke* lig hy byvoorbeeld klasseverskille uit (“*ek’s ’n Bic-pen, jy’s Mont Blanc*”). In *Afrikaans is dood* (2011; Snitskakeel 7) jukstaponeer hy lirieke (“*Afrikaans is dood, Afrikaans is groot*”) en in *I miss* (2009; Snitskakeel 8) is daar 'n nostalgiese dualisme tussen die hede en verlede (“*I miss KFC when it was still called Kentucky*”). Deur te verwys na objekte en plekke skep Parow in sy lirieke vergelykings en verwysings na verskillende identiteite waarby sy gehoor moontlik aanklank kan vind. Die gebruik van veralgemenings hou wel implikasies in, deurdat hy duidelike vaste kategorieë opstel wat nie ruimte vir verandering toelaat nie.

In die boek *Die ou met die snor by die bar* vertel Parow aan Engelbrecht (2015:59) dat sy verhoogpersoonlikheid ontstaan het toe Tyler een aand dronk was en na *The Pirates of the Caribbean*, die populêre Amerikaanse filmreeks, gekyk het. Tyler het aanklank met die seerower Jack Sparrow, die hoofkarakter van die film reeks, gevind en besluit hy wil hierdie gemarginaliseerde karakter naboots. Parow wou die seerower van die karavaanpark wees. Hierdie idee van die seerower van die karavaanpark sluit myns insiens aan by die *zef* beweging, opsig self 'n stereotipe, wat sedert 2009 opslae maak. Ek maak die afleiding dat een van die ruimtes waarna Parow verwys die area Parow (Bellville) ook insluit aangesien hierdie area as die “voorstoep” van *zef* uitgemaak word (vgl. Du Preez, 2011:105 & 115; Marx & Milton, 2011). Parow en die wit Suid-Afrikaanse kletsrymgroep, *Die Antwoord* (2008-), is prominente musikante wat deel van hierdie beweging vorm. Die Urban Dictionary (2010), 'n populêre aanlynwoordeboek wat die informele sleng definisie van woorde verskaf, beskryf *zef* as 'n woord wat onder dieselfde sambreel as kitsch¹³ geplaas

¹³ Kitsch is 'n styltendens wat kunswerke, voorwerpe en dekor insluit wat as “swak smaak” geklassifiseer word as gevolg van die oordrewe, melodramatiese en buitensporige dimensie wat dit inhou (vgl. Congdon & Blandy, 2005:197-198). Voorwerpe en kuns wat by hierdie styl ingesluit word, vind eerder

word. Verder word dit met wit Suid-Afrikaners wat 'n lae sosio-ekonomiese status beklee geassosieer (vgl. Krueger, 2013:158; Mkele, 2013). Du Preez (2011:102) argumenteer dat *zef* vanselfsprekend 'n persoon/groep op die marge plaas, deurdat dit na 'n subkultuur verwys wat nie binne die "normatiewe" lewenstyl inpas nie. Dit is ook moontlik om Gazelle as deel van hierdie beskrywing uit te maak omdat sy uitspattige styl en die buitensporige dekor van sy musiekvideo's met kitsch geassosieer kan word.

Die begrip *zef* word algemeen aanvaar as afkomstig van die Ford Zephyr, 'n gewilde motorhandelsnaam van die 1970s (vgl. Du Preez, 2011; Fourie, 2010). Hierdie motor is geassosieer met 'n groep mense wat as "kommin" beskryf is en die beskrywing is aangehits deur jong mans wat met Zephyr motors onwettige straatresies gehou het (vgl. Muller, 2016:15; Krueger, 2013:158; Rehbock, 2010). Daar is na hierdie resies as *dices* verwys en die karre is verder met verbeterde enjins en groot wiele versier. Die aanhangers en deelnemers van hierdie *dices* is as ongekultiveerd beskou en as 'n groep wat vulgêre humor gebruik en, in die algemeen, onverfynde smaak het. Yolandi Vi\$\$er, een van die lede van *Die Antwoord*, beskryf *zef* as "...associated with people who soup their cars up and rock gold and shit. *Zef* is, you're poor but you're fancy. You're poor but you're sexy, you've got style" (Hoby, 2010). Bykomend vorm *mullets*, *roadhouses*, en hoëhakskoene saam met 'n sweetpakkbroek deel uit van die *zef* "tjeklys" (vgl. Viviers, 2012; Fourie, 2010). Du Preez (2011:106) sluit hierby aan en lig verdere kenmerke van *zef* uit deur na een van die ander lede van *Die Antwoord*, naamlik Ninja, te verwys:

Notably, Ninja's silk "Pink Floyd" pants (barely containing his genitals), the half-jack bottle of rum in his hand, the cell-phone tucked into his underpants, the pantoffels (slippers), the excessive gold adornment (bling) and the favouring of cheap materials and fake fur are all dead give-away *zef* signifiers (Du Preez, 2011:106).

Na aanleiding van die verwysing wat Du Preez oor die kenmerke van *zef* maak, argumenteer ek dat die leefstyl wat *zef* suggereer in spanning is met dit wat as die "norm" uitgemaak word. Mkele (2013) voer aan dat groepe soos *Die Antwoord* en Jack Parow die "veiliger", meer aanvaarbare weergawes van *zef* uitbeeld. *Zef* is eintlik rowwer en "vuiler" as wat hierdie groepe dit uitmaak. Musikante soos Parow

aanklank by die massas as by persone wat hulle "kunssmaak" van 'n hoë gehalte ag (Brown, 2000:39-41).

het *zef* in 'n minder uitlokkende beweging verander en die negatiewe konnotasies wat aan die begrip geheg is versag. Lombard, redakteur van die *Woordeboek van die Afrikaanse taal* (WAT), meen dat dit wat as *zef* beskryf word in die algemeen in die verlede as “kommin” beskou is (*in* Fourie, 2012). In 'n kontemporêre konteks het die term 'n “nouveau riche” komponent bygekry. Dit blyk asof komponente van die *zef* kultuur wat deur musikante soos Parow tentoongestel word net tot by die oppervlak strek. Wat ek hiermee bedoel is dat sekere estetiese objekte of kleredrag asook uitlokkende houdings beliggaam word, maar dat ander gemarginaliseerde en negatiewe dimensies van *zef* uitgelaat word. Parow se humor maak dus staat op stereotipes as 'n vorm van parodie. Parodie impliseer verskeie vlakke van lees. Op een vlak kan hy as komieklik voorkom, maar op 'n ander kan dit geargumenteer word dat sy verhoogpersona 'n bespotting van *zef* inhou.

Nog 'n Suid-Afrikaner wat al werk binne die *zef* raamwerk vervaardig het, is die grafiese ontwerper en illustreerder Louis Minnaar. Alhoewel Minnaar deel van die *electro*-kletsrymgroep *Bittereinder* (2009-) uitmaak, is hy meer by die redigering, grafiese en klankontwerp betrokke. Minnaar is kinematografies nie net tot *Bittereinder* gebonde nie en het ook al musiekvideo's vir die Afrikaanse *rock*-groepe *Van Coke Cartel* (aktief 2007-2017) en *Die Heuwels Fantasties* gekonseptualiseer.

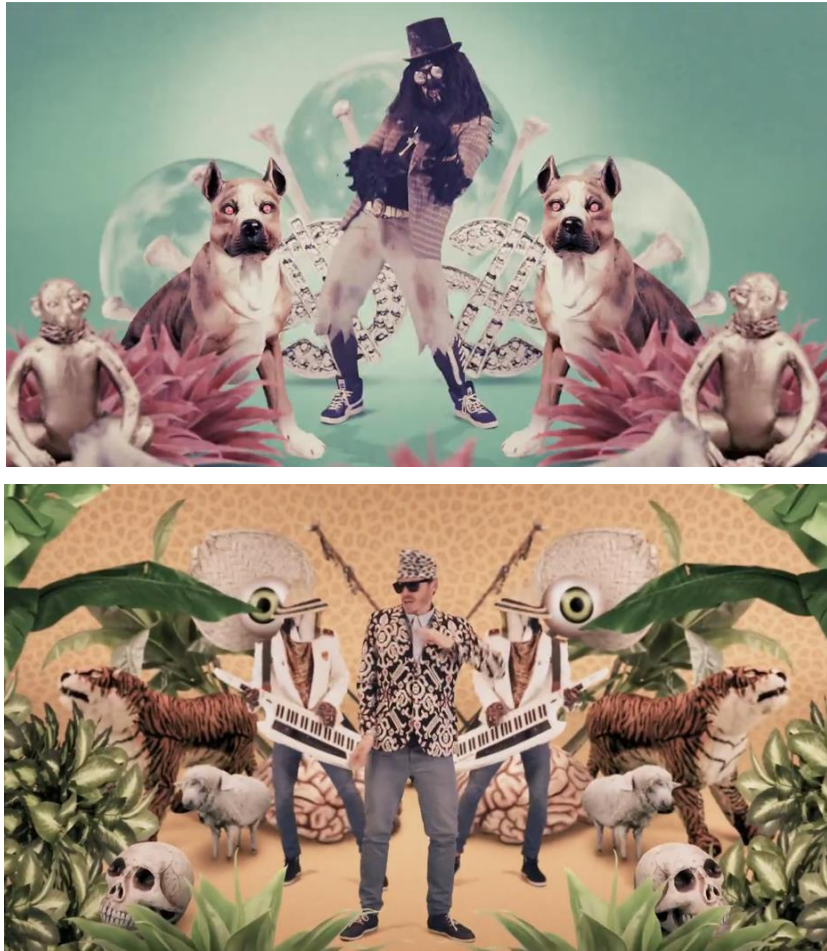


Figuur 5. *Hartseer Gangster*. Redigering en illustrasie deur Louis Minnaar (Pieterse, 2015).



Figuur 6. Videoredigering deur Louis Minnaar (Minnaar, 2014).

Alhoewel Minnaar homself nie aan 'n styl wil koppel nie (Hunkin, 2013), is daar tog herhalende kenmerke in sy musiekvideo's (vgl. Fig. 5 & 6). Minnaar se werke is kleurvol en geometries. Hy gebruik ook veral "visuele vullers" wat dekoratief funksioneer en detail gee aan die visuele sy van die musiekvideo (Minnaar, 2017). Vullers is ook 'n nuttige hulpbron om te verseker dat die kyker se aandag in die oorgang tussen tonele behou word. Hierdie versierings hou egter ook moontlike implikasies in. Die ikone en objekte wat gebruik word vir dekoratiewe doeleindes hou verband met die oorhoofse inhoud of styl van die visuele platform en narratief. Dit kan beteken dat visuele verwysings net gebruik word om leë en dooie spasies te vul. In lyn met die karakters Gazelle en Parow se kleredrag – wat implikasies van stereotipering en eenparigheid inhou – kan dieselfde oor die gebruik van sekere visuele prikkels gesê word. Weereens word daar nie op 'n dieper dimensie as bloot estetika oor die ikone bespiegel nie, ten spyte van die feit dat die ikone bepaalde betekenis in identiteitsdiskoerse het.



Figuur 7. Visuele uittreksels uit *Hosh Tokolosh se koorgedeeltes* (Minnaar, 2014).

Minnaar gebruik ook vullers as visuele dekoratiewe hulpbronne in die musiekvideo *Hosh Tokolosh*. Dekoratiewe referente kom regdeur die musiekvideo voor, maar is veral prominent in die koorgedeeltes (vgl. Fig. 7). Minnaar (2017) meen dat hy visuele elemente gekonseptualiseer het wat by die lirieke van die lied sou pas. Hy poog dat die visuele elemente van die musiekvideo baie “kleurvol, speels en *African* oorkom” (Minnaar, 2017, my beklemtoning). Volgens Ferreira (2017) is die gedagte agter die musiekvideo om die mite van die Tokkelossie (wat meer in diepte in Hoofstuk 3 bespreek word) deur teatrale kuns en animasie tot ’n lewende voorstelling te bring.

Ferreira (2017) voer aan dat die musiekvideo die bangmaakstorie van die Tokkelossie, waarteen soveel kinders van uiteenlopende kulture gewaarsku word, uitbeeld. As gevolg van die algemene bekendheid van die verhaal kan die kyker baie aanklank by die narratief en visuele prikkels vind. Ferreira (2017) vermeld tog dat ’n

dieper betekenis van die musiekvideo kan wys na kinderdae-rese wat oorwin word. Die vraag ontstaan egter na wie se kinderdae-rese verwys word.

Die dekoratiewe vullers en die wyse waarop die narratief in die musiekvideo visueel ontvou skep aanknopingspunte met satire en oordadigheid. Minnaar (2017) se poging om die Tokkelossie nie te grotesk uit te beeld nie dra by tot idee van 'n parodie. Alhoewel parodie in 'n oppervlakkige lesing as komieklik en oordrewe voorkom, herinner die mimetiese liggaamsgebare van die Tokkelossie 'n mens aan die 19de-eeuse *blackface* sangers.¹⁴ Hierdie aanname word ondersteun deur die vertolking van die Tokkelossie in die musiekvideo deur Du Preez (vgl. voetnota 6) – 'n wit man – wie se gesig swart geverf is. Daarbenewens vind hierdie uitbeelding plaas binne die raamwerk van 'n witgekonstrueerde ruimte. 'n Bestaande historiese praktyk van kulturele toeëiening word sodoende voortgesit.

Die gebruik van stereotipes in die uitbeelding van die verhaal se narratief sowel as die selektiewe uitbeeldings van verskeie kulture se kulturele produkte forseer die kyker om krities na etiese en morele kwessies met betrekking tot die uitbeelding van kultuur te kyk. Hierdie studie wentel juis om hierdie spanning wat in die musiekvideo aanwesig is. Verder word vraagstukke oor die uitruiling van kulturele produkte tussen kulture ook in die kollig geplaas.¹⁵ Die hegemoniese uitbeelding van 'n kultuur, soos in die geval van *Hosh Tokolosh*, opper verdere vrae oor kulturele uitruiling, en meer spesifiek kulturele toeëiening, weens die afwesigheid van sensitiwiteit teenoor kultuurkompleksiteite en kulturele produkte. Alvorens hierdie kompleksiteite bespreek kan word, word die problematiek van kultuurkwessies teoreties aan die leser bekendgestel.

1.3 Teoretiese aspekte

Kletsrymmusikante soos Gazelle en Parow is al onder die kollig geplaas vir hulle onsensitiewe benadering tot kulturele toeëiening (Jason, 2015). Dit is veral nadat *Die*

¹⁴ *Blackface* verwys na 'n vorm van grimering wat in die teater ruimte hoofsaaklik deur persone wat nie swart is nie gebruik is om 'n karikatuur van 'n swart persoon te verbeeld (vgl. Blair, 1990). Een van die redes vir die gebruik van *blackface* in die teater is om 'n skouspel van "swartheid" te maak vir die vermaak van wit gehore. Kritiese besprekings van *blackface* fokus op die vernederende dimensie daarvan en die stereotiperende komponente waarmee die optredes gepaard gaan (vgl. Tuhkanen, 2001; Epp, 2011; Froneman, 2012:65).

¹⁵ In haar boek *Who Owns Culture* (2005) sluit Susan Scafidi (geb. 1968), die Amerikaanse prokureur wat bekend is vir haar publikasies oor kulturele toeëiening, by die begrip *kulturele produkte* kookkuns, klere, drag, musiek en dans tot volksverhale, beelde, rituele, natuurlike hulpbronne en taal in.

Antwoord baie publisiteit rakende kulturele toeëiening binne Suid-Afrikaanse en internasionale media ontvang het (vgl. Haupt, 2012a). Kulturele toeëiening kan breedweg beskryf word as die onregmatige gebruik van gemarginaliseerde kulture¹⁶ se kulturele produkte deur dominante kulture wat nie geografies, kultureel of selfs taalgebonde eie aan die toegeëiende kultuur is nie (vgl. Rogers, 2006; Blatchford, 2017; Young, 2005). Ziff en Roa (1997:1) vermeld dat kulturele toeëiening kompleks van aard is omdat daar nie 'n vasgestelde raamwerk vir dade van kulturele toeëiening bestaan nie. Emile Leste Jansen (beter bekend as Emile YX van die bruin Kaapse kleetsrymgroep, *Black Noise*) lig hieronder die problematiek van kulturele toeëiening uit:

Cultural appropriation is the manifestation of a sense of entitlement to speak on behalf of other people and to steal other people's culture (*in* Jason, 2015).

Janse se aanhaling wys daarop dat dominante kulture die mag het om namens ander kulture besluite te neem en op te tree. Kulturele toeëiening, anders as kulturele uitruiling, het gevolglik 'n negatiewe konnotasie, aangesien dit geassosieer word met die misbruik van mag.¹⁷ Ek bedoel hiermee dat daar 'n magsverskil tussen verskillende groepe teenwoordig is waaruit eensydige kommersiële en finansiële voordeel getrek word (vgl. Young, 2008; Scafidi, 2005).¹⁸ Dit is gewoonlik 'n voorheen onderdrukte en gemarginaliseerde kultuur wat in die konteks van veral Westerse vermaaklikheid toegeëien word.¹⁹

¹⁶ Die Engelse verwysing na *disenfranchisement*, wat wys op die prosesse waardeur 'n persoon/kultuur van regte, byvoorbeeld stemreg, ontnem word, vul my gebruik van die term "gemarginaliseerde kultuur" aan.

¹⁷ Kulturele uitruiling word beskryf as die wederkerige uitruiling van kulturele produkte, onder andere simbole, artefakte en dies meer (Rogers, 2006:477). Wat hierdie konstruk van kulturele toeëiening onderskei is dat die uitruiling in 'n ruimte waar die betrokke kulture *gelyke* vlakke van mag het plaasvind. Verwante konsepte sluit assimilasië en akkulturasie in. Assimilasië verwys na die kulturele opname van 'n minderheidsgroep in 'n meerderheidsgroep (Manning & Roy, 2010). Akkulturasie verwys na die oorgangsproses waar een kultuur 'n volgende verkry (Ortiz, 1947:102). Wat hierdie konstruk onderskei van assimilasië is dat die minderheidskultuur steeds sekere kulturele merkers en produkte behou omdat dit 'n vrywillige verandering is, waar kulturele toeëiening eerder met dwang geassosieer word.

¹⁸ Volgens Adriaanse (2008; vgl. ook Ferreira *in* Jason, 2015; Van der Merwe, 2017:137) is die wit Afrikaanssprekende kopersmark een van die rykste en mees lojale musiekgehoere in Suid-Afrika en daarom is Afrikaanse musikante geneig tot groter finansiële en kommersiële sukses.

¹⁹ Internasionale musieksterre soos die Amerikaanse sangers Katy Perry (geb. 1984), Beyoncé (geb. 1981), Bruno Mars (geb. 1985) en Rihanna (geb. 1988) is ook onlangs in die spervuur geplaas deur internasionale mediahuise (vgl. Greenbaum, 2018 van Business Insider; Bonner, 2017 van Marie Claire; Andrews, 2018 van The Washington Post) oor hulle gebruik van kulturele toeëiening. Dit is ook nie net musieksterre wat aandag oor kulturele toeëiening kry nie. In 2018 het Zara, die Spaanse modehuis, ook aangevat oor die onregmatige gebruik van visuele patrone uit die Suid-Afrikaanse modeontwerper, Laduma Ngxokolo, se reeks MaXhosa. Ngxokolo het hierdie reeks spesifiek vir

In aansluiting by die kulturele teoretikus Stuart Hall (1997:2; vgl. verder ook Kroeber & Kluckhohn, 1952:41; Barnard & Spencer 2005:168; Greenwood, 1977), argumenteer ek dat kultuur vloeibaar, veranderlik en moeilik definieerbaar is. Ten spyte van hierdie vloeibaarheid van kultuur is daar 'n menslike behoefte om kultuur te definieer en in 'n vasgestelde raamwerk te plaas (Hall, 1997:9). Thornton (1988:20) meen dat kultuur in 'n kontemporêre raamwerk as 'n hulpbron beskou word waartoe almal tot 'n mate toegang moet hê om te oorleef. Terselfdertyd word kultuur dikwels as 'n kommoditeit gebruik vanweë die kommersialisering daarvan en die kapitalistiese voordeel wat daaruit getrek kan word. Kang (1997:69) hou voor dat kommodifisering die kulturele sfeer op 'n globale skaal binnegedring het. Vanweë globalisering, imperialisme en kapitalisme ervaar lede van veral gemarginaliseerde en voormalig-onderdrukte groepe ironies genoeg groot druk om hul kultuur in 'n kommoditeit te omskep om 'n finansiële bestaan te kan maak (vgl. Young, 2008:235; Greenwood, 1977:130).

Vanuit hierdie inleidende opmerkings en vir die doeleindes van hierdie verhandeling verstaan ek kulturele toeëiening drieledig. Eerstens is daar 'n duidelik landskap van asimmetriese magverdeling tussen die betrokke kulture teenwoordig wat 'n meerder- en minderwaardigheidskomponent het. Die asimmetriese maglandskap skep voorts 'n skeiding en afbakening tussen dominante kulture en ander gemarginaliseerde kulture. Dit is noodsaaklik om uit te lig dat die dominante kultuur aanspraak maak op outoriteit. Laastens is daar 'n stereotipiese dimensie waar die dominante kulture finansiële gewin uit 'n gereduseerde weergawe van marginale kulture trek, hetsy dit die bedoeling is of nie.

Die problematiek van die asimmetriese maglandskap wat by kulturele toeëiening teenwoordig is, sluit by Gramsci (1891-1937) se beskouing van hegemonie aan. Die postkoloniale definisie van kulturele hegemonie, as voortsetting van Gramsci (1971) se beskouing, verwys na 'n sosiale groep (of soos gestel deur Gramsci, 'n klas) wat 'n onderdrukte "minderwaardige" groep van sy kulturele soewereiniteit oortuig. Die

amakwala (Xhosa-geïnisieerdes) geskep wat deur kulturele tradisie voorgeskryf word om vir ses maande na hulle inisiasie tot manlikheid "statige formele kleredrag" te dra (Ngxokolo, 2013).

¹⁹ Die beskouing dat kultuur verwys na 'n homogene kollektiewe konstruksie is problematies (vgl. Barnard & Spencer, 2005 & Thornton, 1988). In hierdie verhandeling gebruik ek die woord kultuur deurgaans om juis te verwys na die kompleksiteit daarvan. In ooreenstemming met Lewis (2002:146) beskou ek die konstruksie "kultuur" nie as vas nie en daarom kan die term nie gebruik word om na 'n enkele narratief te verwys nie.

onderdrukte groep word gedwing om die onderdrukkers se “norm” as die *status quo* te aanvaar, omdat dit klaarblyklik as die “beste uitweg vir almal” beskou word. Wat hiermee bedoel word, is dat die maghebbende se belange voorgestel word as die algemene belang van alle samelewingsgroepe.

Die postkoloniale denker Achille Mbembe (geb. 1957) se beskouing oor geweld en inburgering²⁰ binne ’n koloniale en post-koloniale raamwerk vind aansluiting by Gramsci (1971) se beskouing oor hegemonie, aangesien daar ook ’n vlak van eienaarskap en dominansie in hierdie konteks gesuggereer word. Kulturele hegemonie handel oor hierdie outoritêre strukture en meganismes. Mbembe (2001 & 2014) verwys veral na die prosesse van kolonialisme en gepaardgaande imperiale dominansie van die Weste teenoor areas buite hulle grense. Wat vir die huidige studie van belang is, is die idees oor kulturele dominansie en kulturele soewereiniteit wat in die proses ter sprake kom. Volgens Mbembe (2001:25) kom koloniale soewereiniteit neer op geweld. Die wyse waarop die kolonialiste die land opgeëis, besit en verower het, het plaasgevind deur ’n proses van geweld, inburgering en eienaarskap.

Die eienaarskap en inburgering waarna Mbembe (2001:26) verwys, beklemtoon die uitbuitende en traumatiese aard van die verhouding wat tussen die kolonialis en gekoloniseerde bestaan het. Die kolonialis het die gekoloniseerde deur hierdie hegemoniese inburgeringsproses gelei en oortuig van sy eie ideologie en norme. Deur hierdie proses is die gekoloniseerde ingeburger in ’n nuwe, meer “beskaafde” sosiale kategorie na die wense van die kolonialis. Met verloop van hierdie proses, wat hoofsaaklik uit uitbuiting bestaan, is dit ook moontlik dat die kolonialis die gekoloniseerde oortuig het dat hulle kulturele artefakte nie meer in hulle besit is nie.

Die meerderwaardigheidsdimensie wat by kulturele hegemonie sowel as eienaarskap teenwoordig is sluit, myns insiens, aan by die ingesteldheid van die kolonialesetlaarkultuur. Koloniale setlaars het sogenaamde onbewoonde lande ingetree en ’n kolonie gestig met die oog daarop om hulpbronne vanuit hierdie besette lande na die Europese imperiale nasie te stuur (vgl. Van Eeden, 2004:25). Alhoewel dit die koloniale setlaars se primêre rede vir die indringing van ander lande

²⁰ Mbembe (2001:2) gebruik die Engelse begrip *domestication* om te verwys na die hegemoniese houding van die kolonialiste teenoor die gekoloniseerde waartydens die gekoloniseerde ’n “objek van eksperimentering” word. Alhoewel die Afrikaanse vertaling *inburgering* nie dieselfde impak as die Engels inhou nie, gebruik ek inburgering in hierdie verhandeling om na die sogenaamde makmaking van die onderdrukte te verwys.

was, was daar ook 'n element van hegemonie teenwoordig. Koloniale setlaars het dit op hulself geneem om die “agtergeblewe” gemeenskappe wat deel van die besette gebiede uitmaak met vooruitgang te “help” en aan meer “gevoorderde” tegnologie bloot te stel (vgl. Ashcroft *et al.*, 2000:193). Wat ingedagte gehou moet word, is dat koloniale setlaars hulle eie historiese narratief self skryf en dat inheemse groepe geen plek daarin het nie (Mamdani, 2015:1). Die implikasie hiervan is dat inheemse groepe se stemme en identiteite binne hierdie hegemoniese kultuur onderdruk word. Inheemse groepe is bloot as nomadies beskou sonder enige vaste gemeenskap of tuiste. As 'n uitvloeisel hiervan neem die koloniale setlaars ook eienaarskap van die landskap en “tem” die inheemse inwoners om binne hulle perspektief in te pas.

Alhoewel die kolonialesetlaarkultuur na fisiese indringing en tydperke kan verwys, kan dit ook na 'n hegemoniese meerderwaardigheidperspektief in 'n kontemporêre raamwerk wys. Vir die doeleindes van hierdie verhandeling is dit die perspektief en landskap van wederegtelike mag wat van belang is en nie noodwendig die fisiese gebeurtenisse gebonde aan historiese koloniale setlaars nie. Ek stel eerder belang in die setlaarhouding wat voortgesit word.

Hierdie teoretiese raamwerk skep 'n basis om die identiteitskompleksiteite van kulturele toeëiening aan te spreek. Soos in die geval van kulturele toeëiening, wys die teorie daarop dat daar 'n groep/kultuur is wat hulself hiërargies hoër as ander kulture plaas (vgl. Scafidi, 2005:90-102). Vanuit die kolonialesetlaarblik word die gekoloniseerde as “anders” posisioneer. Die koloniale setlaar, aan die ander kant, beskou homself as die hegemoniese senter en enige afwyking van hierdie “norm” word gemarginaliseer en as “die ander” uitgemaak (vgl. Bhabha 1994; Said, 1978; Spivak, 1997). Die konstrakte *self* en *ander* beklemtoon die skeidingslyne wat tussen die dominante en gemarginaliseerde kulture gekonstrueer is en bou op die meerderwaardigheidsdimensie van koloniale setlaars. Alhoewel die konsepte “self” en “ander” gewoonlik binne die konteks van die koloniale posisionering van kulture verstaan word, argumenteer ek in lyn met Hall (2013:235) dat enige verwysing of uitbeelding van die ander implikasies inhou. Ongeag of die uitbeelding in 'n ruimte plaasvind wat met kolonialisme verband hou, word historiese beelde en denke rondom die ander steeds opgeroep.

In die konteks van kulturele toeëiening kan die bevoordeelde posisie van witheid nie geïgnoreer word nie. Die superieure posisie van witheid is nie as gevolg van 'n persoon se sogenaamde biologiese ras nie, maar eerder weens die gelaaië historiese narratiewe wat met die sosiale konstruk gepaard gaan (vgl. Steyn, 2001:xxii; Dyer, 1997:xiii).²¹ Witheid speel 'n rol in die bevestiging van 'n superioriteitsperspektief van een kultuur teenoor 'n ander kultuur. Vanuit die perspektief van witheid kan die noodsaak om met sensitiwiteit teenoor 'n gemarginaliseerde kultuur om te gaan gevolglik maklik verval.

'n Derde aspek van kulturele toeëiening is die praktyk om die kulturele produkte van gemarginaliseerde kulture vir finansiële voordeel van die dominante kultuur te gebruik. Kultuur het die kapitalistiese sfeer betree en word verpak as 'n verkoopbare produk (Van Eeden, 2000:87). Dit is ook nie net meer tasbare voorwerpe wat kapitalistiese gewin inhou nie. Nie net is hierdie kwessie opsigself problematies nie, maar die verteenwoordiging van die kultuur as 'n kommoditeit vind gewoonlik plaas deur 'n stereotipiese representasie wat inherent neerhalend is. Volgens Hall (1997:20) veroorsaak stereotipering van 'n kultuur dat daar 'n beperkte aantal verwysings en karaktereenskappe oor die kultuur wat uitgebeeld word sirkuleer. Deur stereotipering word kulture tot enkele karaktereenskappe gereduseer en die veralgemeende uitbeeldings van hierdie kultuur oordryf of vereenvoudig hierdie eienskappe (vgl. Hall, [1997]2013:247). Stereotipes lei tot 'n skeiding tussen kulture. Veralgemening is veral problematies binne die konteks van Suid-Afrika omdat die land – saam met al die ander unieke lande op die kontinent – as een stereotipiese uitbeelding verbeeld word, naamlik Afrika as 'n natuurreservaat.

Vervolgens ontstaan potensiële probleme rondom agentskap. Agentskap is een van die onderwerpe wat vir groot onsekereheid binne die diskoers van kulturele toeëiening sorg omdat daar onregmatig van 'n kultuur geneem word (Scafidi, 2005:13-22). Nog 'n uitgangspunt is dat toestemming van 'n kultuur nodig is voordat aspekte van daardie kultuur beskikbaar gestel word vir gebruik deur 'n ander kultuur. Young (2008:304) beklemtoon dat indien 'n persoon toestemming van 'n kultuur ontvang het, toeëiening toelaatbaar en onskadelik is. Die vraag wat ontstaan is

²¹ Craig Venter (*in* Kolbert, 2018:31), die Amerikaanse genetikus en pionier van DNA-opeenvolging, meen dat die idee van ras geen genetiese of wetenskaplike basis het nie. Ten spyte van hierdie konkrete bewyse word velkleur steeds in die 21ste eeu as bepaler van 'n persoon se optrede gebruik (Strochlic, 2018:15).

weliswaar: wie dra die verantwoordelikheid vir 'n kultuur, en wie is die kulturele hekwagters? Die onsekerheid rondom agentskap en kulturele toeëiening is juis hoekom ek op *Hosh Tokolosh* fokus en nie op 'n ander meer voor die hand liggende voorbeeld soos *Die Antwoord* se musiekvideo's nie.

Gevolgtik wentel die **probleemstelling** van hierdie verhandeling rondom die wyses waarop Gazelle, Jack Parow en Louis Minnaar se musiekvideo *Hosh Tokolosh* gebruik kan word om kwessies van kulturele toeëiening te ondersoek. Vanuit die probleemstelling word die volgende navorsingsvrae en doelstellings geformuleer:

5.1 Hoe kan kulturele hegemonie, inburgering en die kolonialesetlaarkultuur gebruik word om die asimmetriese maglandskap en kompleksiteit van kulturele toeëiening binne die raamwerk van *Hosh Tokolosh* te verstaan? *Hierdie vraag word beantwoord deur 'n literatuurstudie van hierdie konstrunkte binne 'n postkoloniale paradigma en 'n toepassing daarvan op die problematiek in Hosh Tokolosh.*

5.2 Op watter wyse word protagonistiese en antagonistiese komponente aan die karakters van Gazelle, Parow en die Tokkelossie gekoppel? *Hierdie vraag word beantwoord deur vas te stel hoe protagonistiese en antagonistiese referente binne die raamwerk van kulturele toeëiening in Hosh Tokolosh bewerkstellig word.*

5.3 Hoe kan kommodifisering en die gebruik van stereotipes binne die diskoers van kulturele toeëiening aansluit by *Hosh Tokolosh* se moontlike uitbeelding van kultuur as 'n kostuum? *Deur die ontleding en interpretasie van Hosh Tokolosh word die problematiek van kommodifisering en stereotipes ondersoek in die konteks van kulturele toeëiening.*

1.4 Sentrale teoretiese stelling

In hierdie verhandeling argumenteer ek dat die musiekvideo *Hosh Tokolosh* (2011) deur Gazelle, Jack Parow (lirieke) en Louis Minnaar (regie) kwessies rondom kulturele toeëiening uitlok en die geleentheid skep vir verdere teoretisering oor die onderwerp. Ek argumenteer spesifiek dat sekere teoretiese konstrunkte lig werp op die spanning wat in die musiekvideo voorkom. Die ondersoek ontvou deur kwessies van 'n asimmetriese maglandskap, ongelykheidsposisionering en reduserende stereotipes binne die diskoers van kulturele toeëiening uit te pak. Alhoewel die musiekvideo met die eerste oogopslag as 'n komieklieke parodie oorkom, word 'n ruimte geskep waar die problematiek oor kulturele toeëiening uitspeel aangesien

kulturele produkte in spanning met mekaar geplaas word. Aansluitend hierby kan die musiekvideo gebruik word om kommentaar op die vloeibaarheid en agentskap van kultuur te lewer.

Ek hou voor dat die konseptualiseerders 'n simboliese koloniale speelveld skep wat aan die hand van kulturele hegemonie verstaan kan word. Dié beraming en die feit dat die konseptualiseerders nie aan die kulturele produkte wat in die video uitgebeeld word gebonde is nie, maar dit uit ander kulture ontleen roep die problematiek van kulturele indringing op. Die visuele prikkels wat in die musiekvideo aanwesig is vind aansluiting by die hegemoniese meerderwaardigheid wat kenmerkend van 'n kolonialesetlaarhouding is. Saam met die superieure houding skep die konseptualiseerders protagonistiese en antagonistiese komponente in die musiekvideo wat op koloniale stereotipes gebaseer is. Die wyse waarop die konseptualiseerders die kulturele produkte, en meer spesifiek die Tokkelossie, binne die musiekvideo situeer roep assosiasies met die postkoloniale beskouing van die wit self en 'n eksotiese ander op. Stereotipiese uitbeeldings van kulturele produkte omskep nie net die produk in 'n neerhalende weergawe daarvan nie, maar maak dit terselfdertyd as 'n kommoditeit uit. Die musiekvideo maak byvoorbeeld visueel gebruik van referente soos diere en plante om 'n veralgemeende idee van "eksotiese Afrika" te verbeeld. Terselfdertyd vind (wit) kykers juis aanklank by hierdie reducerende blik op Afrika. Ek argumenteer derhalwe dat die musiekvideo 'n simboliese kolonialesetlaarlandskap visualiseer waarbinne gemarginaliseerde kulture tot kostuums en leë simbole gereduseer word.

1.5 Metodologiese benadering

Hierdie verhandeling beskryf, interpreteer en teoretiseer die musiekvideo, *Hosh Tokolosh*. Dit is hoofsaaklik 'n literatuurgerigte en breedweg spekulatiewe ondersoek, eerder as 'n empiriese studie. Hierdie navorsing is interdisiplinêr van aard, en word gesitueer binne postkoloniale en kulturele teoretiese diskoerse. My interpretasie van die musiekvideo vloei voort uit my literatuurstudie oor kulturele toeëiening.

Ek gebruik *Hosh Tokolosh* derhalwe as 'n ruimte om kompleksiteite rakende kulturele toeëiening te bespreek. In hierdie verhandeling lees ek die musiekvideo deur my eie kritiese perspektief. Ek neem nie die kunstenaarsintensie of bedoeling van die konseptualiseerders in ag nie.

1.6 Literatuurstudie

Vir die literatuurstudie het ek relevante boeke en artikels in geakkrediteerde tydskrifte en vakjoernale met betrekking tot kultuur (Thornton, 1988; Kuber & Kuber, 2005; Scafidi, 2005); kulturele toeëiening (Young, 2000, 2005, 2006, 2008); inburgering (Mbembe, 2001; 2014); kolonialesetlaarnarratief (Veracini, 2007; 2011; 2013); witheid (Steyn, 2001; Dyer, 1997); die self en ander (Said, 1993, 2003b); kommoditeite (Dunn, 2008; Appadurai, 1984; McClintock, 2000) en stereotipes (Van Eeden, 2004; 2006; 2009; Saayman-Hatting & Keogh, 2014) geraadpleeg. Aangesien kulturele toeëiening tans 'n aktuele saak is, word daar ook elektroniese bronne, soos webblaaie (Haupt, 2012a; Blatchford, 2017; Jason, 2015), geraadpleeg. Van Eeden (2000) se *The representation of mythical Africa at The Lost City: a critical analysis* was veral behulpsaam met betrekking tot die samehang tussen teorie en kulturele toeëiening.

Persoonlike kommunikasie met Ferreira (2017) en Minnaar (2017) sowel as Parow se outobiografie (2015) is geraadpleeg vir primêre inligting rondom die musiekvideo se konseptualisering en produksie. Coote Lake (1960), Fordred-Green (2001), Scholtz (2004) en Pols (2009) is gebruik om inligting van die Tokkelossie saam te stel.

1.7 Ontleding en interpretasie van musiekvideo

Die metode en interpretasie van die musiekvideo vloei voort uit die teorie. Die driedelige implikasies van kulturele toeëiening word afsonderlik in elke afdeling teoreties bespreek. Die terspraaklike implikasie dien as die hoofargument vir elke hoofstuk. Vanuit hierdie implikasies is betrokke sleutelwoorde gebruik om die implikasie verder te verhelder en te ondersteun. Ek interpreteer dan die musiekvideo in terme van hierdie trefwoorde. Alhoewel ek in elke hoofstuk 'n afsonderlike argument maak, begrond en bou ek elke hoofstuk op die vorige hoofstuk se teoretiese raamwerk.

1.8 Hoofstukindeling

Die kontekstuele raamwerk, probleemstelling, navorsingsvrae, doelstellings en 'n sentrale teoretiese stelling word aan die leser in **Hoofstuk 1** bekendgestel. In **Hoofstuk 2** word die eerste implikasie van kulturele toeëiening geskets. Ek gee 'n kritiese oorsig oor kulturele hegemonie, inburgering en die

kolonialesetlaaringesteldheid asook hoe dit met kulturele toeëiening verband hou ten einde moontlik aanknopingspunte met *Hosh Tokolosh* te vind.

Hoofstuk 3 is spesifiek toegespits op die posisie van die karakters (wat Gazelle en Parow versinnebeeld) teenoor die Tokkelossie. In hierdie hoofstuk word die konstruerte *self/ander* sowel as *witheid* gebruik om die problematiek van posisionering wat met die dominante en gemarginaliseerde kultuur met kulturele toeëiening aanwesig is, aan te spreek.

Hoofstuk 4 bied 'n kritiese kontekstualisering en teoretiese ondersoek na die kommodifisering van kultuur en die gebruik van stereotipes in kulturele toeëiening. Dit word gedoen om 'n teoretiese raamwerk vir die ondersoek van *Hosh Tokolosh* met betrekking tot problematiek van kulturele toeëiening te skep.

Hoofstuk 5 is die slothoofstuk wat 'n samevatting van die gevolgtrekkings uit die voorafgaande hoofstukke bied.

Hoofstuk 2

***Hosh Tokolosh* as simboliese koloniale speelveld**

There is always an inherent power imbalance — it is the dominant group taking from a marginalized group. With cultural appropriation, this also often plays out in the realities of colonization: It is the colonizer taking from the colonized (Keene *in* Duggan, 2014).

2.1 Inleiding

Hoewel kultuur 'n dinamiese en konstant veranderbare konstruk is, is die historiese narratiewe van 'n kultuur van belang vir die verstaan van die debatte rondom kulturele toeëiening. In 'n kontemporêre konteks moet kulture waar 'n koloniale nalatenskap aanwesig is met sensitiwiteit benader word om te voorkom dat 'n herhaling van sistematiese onderdrukking plaasvind. Koloniale onderdrukking en die letsels wat dit binne die Suid-Afrikaanse konteks gelaat het, kan nie geïgnoreer word nie. Ek beskou die kolonialiseerder en gekoloniseerde, in aansluiting by Keene (*in* Duggan, 2014), as 'n simboliese verteenwoordiging van 'n ongelyke magslandskap. Dit is reeds in Hoofstuk 1 gesuggereer dat daar 'n asimmetriese magdimensie in *Hosh Tokolosh* teenwoordig is. In lyn hiermee argumenteer ek in hierdie hoofstuk dat die ruimte van die musiekvideo koloniale problematiek prikkel en aanleiding tot 'n ruimte gee waar kulturele toeëiening kan plaasvind. Ek doen dit spesifiek deur te fokus op die bekendstelling van die landskap waarbinne *Hosh Tokolosh* afspeel asook die video se dekoratiewe en visuele komponente.

In hierdie hoofstuk ondersoek ek die kompleksiteite en problematiek van die asimmetriese magslandskap wat by kulturele toeëiening teenwoordig is. My uitgangspunt is dat historiese nalatenskappe steeds in 'n kultuur aanwesig is. In hierdie hoofstuk word die konstrakte “kulturele hegemonie”, “inburgering” en die “kolonialesetlaarperspektief” aan die leser verduidelik om die kompleksiteite wat deur 'n simboliese magslandskap opgeroep word, te begryp. Ek bring gevolglik hierdie konstrakte in verband met kulturele toeëiening voordat ek die gekose musiekvideo, *Hosh Tokolosh*, as 'n moontlike simboliese koloniale speelveld bekend stel.

2.2 Die sogenaamde norm van kulturele hegemonie

Soos ek in Hoofstuk 1 suggereer, is daar in *Hosh Tokolosh* 'n duidelike sentiment van kulturele meerderwaardigheid. Hierdie sentiment word op 'n genuanseerde wyse oorgedra en kan baie maklik deur die kyker gemis word as gevolg van die

vermaaklike simbole en kleurvolle karakters wat eerder aandag trek. Kulturele meerderwaardigheid gee aanleiding tot 'n magswanbalans. Weens die ongelykheid binne hierdie ruimte kan aanknopingspunte met hegemonie gemaak word, omdat daar 'n dimensie van superioriteit aanwesig is. Dit is moontlik dat die magswanbalans wat in die musiekvideo uitspeel deur kulturele hegemoniese mag, wat 'n voortsetting van 'n hegemoniese mag is, bewerkstellig word. Dit is nodig om hierdie konstruk te bespreek, aangesien hegemonie deur dominante kulture aangeneem word. Die groter kwessie van kulturele hegemonie vir hierdie hoofstuk is dat dit aansluit by die ongelyke magswanbalans waarbinne kulturele toeëiening kan ontstaan is. Binne die diskoers van kulturele toeëiening, koppel dominante kulture 'n soewereine komponent aan hulle kultuur en beskou gemarginaliseerde kulture as minderwaardig. Ek argumenteer dat kulturele hegemonie die katalisator vir die kulturele meerderwaardigheid van dominante kulture is, en dat hierdie magswanbalans 'n teelaard vir kulturele toeëiening is.

Teoretici (vgl. Scruton, 1982:200; Fontana, 2008:84) het hegemonie aanvanklik verstaan as 'n wyse van dominerende of maguitoefening. Hierdie vorme van dominerende is gebruik om politieke en ekonomiese heerskappy vir die heersende klas te bewerkstellig. Dit is noodsaaklik om regering oor die ekonomie en politiek te vestig om sodoende beheer en leierskap te behou. Die Russiese Marxistiese revolusionêres, Vladimir Lenin (1870-1924) en Leon Trotsky (1879-1940), het hegemonie binne hierdie raamwerk gekonseptualiseer. Hegemonie, vanuit Lenin en Trotsky se perspektief, het 'n strategiese dimensie gehad. Die strategie kom neer op die vestiging van 'n verhouding tussen die heersende klas en onderdrukte/gemarginaliseerde klasse. Wat hierdie perspektief problematies maak, is dat die verhouding tussen die heersende klas en die gemarginaliseerde klas nie gelyk is nie.

Hegemonie, soos hierbo uiteengesit, is aanvanklik as die dominansie van een staat teenoor 'n ander verstaan (vgl. Lukes, 2005; Brandist, 2005:445-446). Dié perspektief is uitgebrei om hegemonie as absolute politieke dominerende oor onderdrukte en uitgebuite groepe te omskryf. Hierdie definisie van hegemonie neem nie die kulturele kompleksiteite van hegemonie in ag nie. Die mag waaroor die dominante groep beskik word ook onderspeel (vgl. Howson & Smith, 2008:1). In hierdie verband stem ek saam met Antonio Gramsci (1971), die Italiaanse Marxist, se

omskrywing van hegemonie as 'n konstruk wat wys op die staat of heersende kapitalistiese klas wat kulturele instellings, soos die media en opvoedingsisteme, gebruik om outoriteit in die gemeenskap te behou. Die heerskappy oor kulturele instellings is problematies aangesien die wyse waarop mag behou word deur prosesse van onderliggende dwang en oorreding aangevuur word (vgl. ook Hall, 1980:23 se interpretasie hegemonie).

Gramsci se *Selections from the Prison Notebooks* (1971), wat beskou word as 'n seminale teks binne die hegemoniediskoers, word steeds as verwysing in kontemporêre argumente en interpretasies oor hegemonie gebruik (vgl. Patniak, 2004:1120). In sy ondersoek het Gramsci (1971) veral belanggestel in die sukses van die heersende klas asook hoe hul belange in die gemeenskap bevorder word. Die heersende klas se vermoë om suksesvol hul eie belange in die gemeenskap te bevorder, is vir Gramsci 'n kommerwekkende tendens. Die heersende klas slaag daarin om ook ander klasse te oortuig dat die heersende klas se belange as almal se belange geag moet word. Hierdie idee is grondliggend aan hegemonie en hoe outoriteit en mag voortgesit word (vgl. Harrison & Wood, 2003:1119; Zaïman, 2007:358-360).

Hegemonie wys nie op absolute of permanente sosiale beheer nie, maar eerder, soos kultuur, op 'n verskuivende ewilbrium (Warren, 1993:176). Groepe wat by die hegemoniese proses betrokke is, is alewig aan die verander, en die beheer wat deur hegemonie verkry word, het 'n vervaldatum. Hierdie vloeibaarheid is grotendeels te wyte aan die wrywing tussen dominante en weerstandige groepe. Hall (1980; 1981) meen dat hegemonie 'n tipe arena vir oorreding en weerstand skep. Binne hierdie arena kan kulture 'n meerder- of minderwaardigedimensie aan hulself of aan gemarginaliseerde kulture koppel.

Die bespreking van wrywing en gedwonge oorreding hierbo vind aanklank by die ruimtes en dimensies binne die koloniale en imperiale diskoers. Die aanknopingspunte wat tussen hegemonie, kolonialisme en imperialisme gevind kan word, is i) dat verskillende kulture binne hierdie diskoers as dominant of gemarginaliseer beskou kan word en ii) dat die dominante perspektief sekere kulture as meerderwaardig en ander as minderwaardig uitmaak. Al drie konstrunkte is ook bemoei met mag en sistematiese onderdrukking. Die onderdrukte groepe is as

koloniale onderwerpe uitgemaak en oortuig daarvan om onderworpe aan die dominante “norm” te wees. Hierdeur is die onderdrukker se wêreldbeskouing as die hegemoniese beskouing gevestig (Heraclides & Dialla, 2015:31). Deur die dominante perspektief te bevoordeel word alle ander perspektiewe op die marge geplaas. Binne hierdie hegemoniese raamwerk word mag as instrument vir dominansie gebruik. Daar manifesteer kan ’n ongelyke magsverhouding tussen die maghebbendes en die wat onderworpe daaraan is (vgl. Hindess, 1996). Gekoloniseerde groepe se selfbeskikking word onderdruk deur ’n hegemoniese norm wat sogenaamd in die belang van die breë samelewing is (vgl. Ryan, 1999; Myers, 1998; Zhang & Wang, 2006).

Binne die postkoloniale diskoers verwys kulturele hegemonie, as voortsetting van Gramsci (1948) se beskouing, na die dominansie of outoriteit wat deur middel van ideologiese²² en kulturele hulpbronne bewerkstellig word (vgl. Hall, 1997:414). Kulturele hegemonie dui op ’n kultuur (in ’n samelewing) se vermoë om outoriteit oor sosiale instellings uit te oefen en daardeur die waardes, norme en perspektiewe van die res van die samelewing te beïnvloed. Oorreding kom hier in spel, aangesien die massas oortuig word om by die voorgestelde sosiale norme te hou en dit te aanvaar sonder om hul daarteen te verset (vgl. Bates, 1975:352; Lüdtke, [1981]2016:100). Kulturele hegemonie kan as die ontwikkeling en nalatenskap van koloniale hegemonie omskryf word, waar die klem van geografiese na kulturele eienaarskap en soewereiniteit verskuif het.

Groepe wat nie deel van die dominante diskoers uitmaak nie word gekondisioneer om die onderdrukkers se “kulturele norm” as die *status quo* te aanvaar. Hierdie “begeerde” kultuur word as die “beste uitweg vir almal” beskou (vgl. Karlberg, 2005). ’n Ideologie bereik hegemoniese status wanneer dit algemeen vir almal in die betrokke gemeenskap word, sowel as in die kultuur opgeneem word. Die wyse waarop die ideologie oorgedra word, is nie met geweld nie, maar eerder deur

²² Marxistiese teorie het die konstruk ideologie aangeneem om die proses waar ’n gemeenskap die heersende ekonomiese klas se ideë as dominant beskou te beskryf. Marx en Engels ([1867]2008) baseer hul beskouing van ideologie op ’n historiese materialistiese raamwerk. Hierdie raamwerk word as die grondslag vir sogenaamde menslike bewussyn beskou. ’n Persoon se materiële realiteit skep die raamwerk vir sy sosiale konteks.

subtieler wyses soos die media. Daar is 'n konstante magspel aan die gang om die dominante groep se oortuigings en kulturele soewereiniteit te beskerm.²³

Samevattend tot dusver: Hegemonie manifesteer in die konteks waar mag gebruik word om 'n gemarginaliseerde groep te onderdruk. Hegemonie wys verder op 'n dominante kultuur wat 'n gemarginaliseerde kultuur "oorreed" dat die dominante groep se norme en perspektiewe van meer waarde is as dié van die gemarginaliseerde kultuur. Hierdie meerderwaardigheidsdimensie behels verder dat die dominante kultuur oortuig is dat hulle perspektief die enigste en beste uitweg vir almal is. Outoriteit word bewerkstellig deur platforms soos die media te gebruik om die dominante kultuur te ondersteun. Sistematiese onderdrukking en mag is by kulturele hegemonie aanwesig. Kulturele hegemonie is 'n voortsetting en kontemporêre ontwikkeling van hegemonie en plaas kulturele norme en standaarde onder die kollig.

2.2.1 Kulturele toeëiening en meerderwaardigheidsproblematiek

Keene (*in* Duggan, 2014) se aanhaling, wat as epigraaf tot hierdie hoofstuk gebruik is, beklemtoon dat daar asimmetriese magsbalans by kulturele toeëiening aanwesig is. Een van die redes hiervoor is omdat daar hegemoniese dominante en gemarginaliseerde spelers betrokke is. Die ongelykheid wat tussen kulture bestaan beteken dat mag in die hand van die dominante groep is. Kulturele hegemonie wys op die outoriteit wat een kultuur oor 'n ander kan hê. Dit is belangrik om die superieure dimensie wat met kulturele hegemonie gepaardgaan te ondersoek, aangesien hierdie dimensie met kulturele toeëiening verband hou. Kulturele hegemonie en kulturele toeëiening behels albei 'n mate van meerderwaardigheid en verwys spesifiek na 'n superioriteitsaspek van kultuur. Ek het reeds vasgestel dat daar 'n verband tussen hegemonie en kolonialisme is. In hierdie afdeling neem ek hierdie argument verder en verskuif die fokus om kulturele toeëiening in te sluit.

Hegemonie is as instrument gebruik om die gekoloniseerde/gemarginaliseerde se gedagtes en perspektiewe te beïnvloed. Invloedryke platforms soos die ekonomie en opvoedingsstelsel is hierby betrek. Op dieselfde manier word die media byvoorbeeld

²³ In 'n hegemoniese kultuur bestaan daar ook 'n teenpool, naamlik "kontra-hegemoniese" kulture wat teen die ideologiese kultuur in opstand kom (vgl. Im, 1991:126). Hierdie kulture ontstaan weens die feit dat daar nooit 'n universele ooreenstemming rakende oortuigings sal wees nie. Deur hierdie konflik word 'n skuif in kulturele oortuigings moontlik (vgl. Boon, 1982:ix).

gebruik om groepe se gedagtes oor 'n kultuur te beïnvloed. Die grootste verband wat hegemonie met kolonialisme en kulturele toeëiening het, is 'n perspektief van meerderwaardigheid teenoor die gemarginaliseerde kultuur. Dominante kulture (hetsy dit die kolonialiste of hegemoniese kultuur is), besluit dat hulle perspektiewe en norme die standaard moet wees. Die dominante kultuur het hegemoniese mag aan hulle kant en kan hierdeur hegemoniese voordeel trek bloot as gevolg van 'n posisie.

Binne die raamwerk van kulturele toeëiening word hegemoniese mag ook as 'n instrument vir dominerend gebruik. Hierdeur is dit moontlik om enige ander kultuur uit die sentrum te skuif en as marginaal uit te maak. Sistematiese onderdrukking speel ook 'n groot rol in kulturele toeëiening, omdat dit die behoud van hegemoniese mag verseker. Kontemporêre kulture, in aansluiting met Shohat (1992:106) se oortuigende argument, word gekenmerk aan onderliggende spanning. Wrywing tussen die amptelike nadraai van wetlike kolonialisme teenoor die aanhoudelike aanwesigheid van hierdie onderdrukking deur hedendaagse hegemoniese strukture veroorsaak die spanning wat met kulture aanwesig is. Die verwysing na hegemonie binne in 'n kulturele konteks wys opsig self na kulturele hegemonie veral met betrekking tot die diskoers van kontemporêre kwessies soos kulturele toeëiening.

Soos wat daar in 'n hegemoniese ruimte besluit word watter norme in almal se beste belang is, argumenteer ek, in aansluiting by Scafidi (2005:42-44; vgl. ook Born & Hesmondhalgh, 2000:3), dat dieselfde met kulturele produkte gedoen word.

Dominante kulture is nie aangetrokke tot die volle omvang van die gemarginaliseerde kultuur nie en besluit watter produkte van estetiese belang vir hulle is. Gemarginaliseerde kulture het ook nie altyd die keuse om hulle produkte terug te neem nie. Die produk is reeds tot so mate deel van die media en hoofstroomsamelewing dat dit onmoontlik is om dit te onttrek (vgl. Scafidi, 2005:53; Young, 2005). Alhoewel daar dalk produkte van die gemarginaliseerde in die oorheersende kultuur gebruik word, word die oorspronklike historiese narratief nie noodwendig aan die produk gekoppel nie. Onderdrukking en historiese onreg teenoor gemarginaliseerde kulture word nie deur die dominante kultuur erken nie. As gevolg hiervan vind verdere onreg, wat die bespotting van gemarginaliseerde kulture insluit, plaas (vgl. Young, 2005:137-139). Dit kan ook wees dat die dominante kultuur 'n nuwe geskiedenis vir die produk skep om sodoende die hegemoniese narratief te

bevestig en die teenwoordigheid van die produk in hierdie nuwe ruimte te rasionaliseer.

Die media speel 'n belangrike rol in kulturele hegemonie en kulturele toeëiening (vgl. Hall, 1997). Weens die media en ander platforms soos sosiale media, kan ongeregthede teenoor kultuur baie vinniger as in die verlede tot die voorgrond kom. Stemme wat voorheen stilgemaak is deur koloniale oorheersing het nou die geleentheid om openbare platforms te benut. Die feit dat dit makliker is om dade van kulturele toeëiening te ontbloot, is een rede vir die angs en spanning wat in die ruimte van kulture toeëiening teenwoordig is.

Vanweë die toeganklikheid van byvoorbeeld sosiale media platforms, word dit makliker dat kulturele toeëiening binne hierdie ruimtes uitspeel. Terselfdertyd word argumente oor kulturele toeëiening onder die kollig geplaas en dikwels uitgemaak as 'n ongeldige gebeurtenis, weens die globaliserende aard van sosiale media. Vanuit hierdie perspektief word toeëiening nie so skadelik aanskou nie (vgl. Ziff & Roa, 1997:8; Ruiz, 2017; Chen, 2018; Sidhu & Singh, 2018). Van die argumente wat deur hierdie bronne aangehaal word, is dat alle kulture 'n mate van uitruiling ervaar. Daar is geen kultuur wat "suiwer" is nie. Alhoewel daar waarhede in hierdie argument is, is die problematiek vir hierdie verhandeling wel die wyse waarop hierdie uitruiling plaasvind. Kulture is vloeibaar en sal nooit ophou vermeng nie, maar volgens Young (2000:302-304) kan die wyse waarop kulturele produkte uitgeruil word met 'n groter omsigtigheid gedoen word. Daarom argumenteer ek dat kulturele toeëiening nie net skadelik is nie, maar 'n problematiese verskynsel is.

Kulturele hegemonie is die meganisme wat gebruik word om kulturele toeëiening ongesiens verby te laat gaan. Die dominante kultuur het moontlik geen kennis oor die onreg wat aan gemarginaliseerde kulture gedoen word nie en is net bewus van hulle eie kulturele aanwesigheid. Die onreg teenoor gemarginaliseerde kulture is gewoon nie 'n kwessie vir die dominante kultuur nie. Wanneer kulturele toeëiening geskied, is die boodskap wat oorgedra word deur onder andere media en opvoeding dat die dominante kultuur steeds heers en prominent is. Daarby word die gemarginaliseerde kultuur weereens sistematies onderdruk. Die dominante kultuur onderhou die posisie van die sogenaamde norm en hou vol dat dit die "beste uitweg" vir almal is.

Kulturele hegemonie bepaal die status quo van die gemeenskap op verskeie vlakke. Deur herhaaldelike beelde van Europese ideale deur die media te laat syfer, word enige beeld wat nie by hierdie uitbeelding inpas nie as afwykend beskou. In die geval waar 'n persoon van die dominante kultuur hierdie afwykende beeld kultureel toeëien, word hulle geprys vir hul "gewaagdheid" (vgl. Hosie, 2018; Petter, 2018). Deur kulturele hegemonie word kenmerke wat "onnatuurlik" vir die dominante kultuur, maar wat "natuurlik" vir die gemarginaliseerde kultuur is, as sodanig uitgebeeld. Hierdie "onnatuurlike" attribute versterk en bevorder die dominante kultuur se standaard binne 'n dominante magstruktuur. Europese ideologieë word derhalwe steeds deur kulturele hegemoniese platforms bevorder selfs al sluit dit kulturele toeëiening en oënskynlik "afwykende" beelde in.

The hegemonic structures and conceptual framework generated over the last five hundred years cannot be vanquished by waving the magical wand of the "post-colonial" (Shohat, 1992:105).

Shohat voer aan dat hedendaagse problematiek en onderliggende kwessies rakende [kulturele] hegemonie, en argumentsonthelwe kulturele toeëiening, gekontekstualiseer moet word vanuit 'n historiese begrip van onderdrukking. Die nalatenskap van hierdie strukturele en kulturele probleme kan nie net blatant geïgnoreer word nie. Ongeag of amptelike koloniale oppergesag beëindig is, beteken dit nie dat hierdie onderdrukking bloot opgehou het nie. Die verhouding tussen die dominante en gemarginaliseerde kultuur, hetsy dit binne die konteks van kulturele toeëiening of kulturele hegemonie geskied, word gekonstrueer binne die raamwerk van 'n ongelyke magsverhouding wat assosiasies met 'n koloniale ruimte oproep. 'n Wanbalans van mag kom onder andere weens 'n hegemoniese ingesteldheid tot stand. Ek argumenteer, ter ondersteuning van Shohat (1992), dat globale dominante hegemoniese mag steeds voortbestaan op ander onderliggende maniere as openlike koloniale heerskappy. Binne 'n neo-koloniale²⁴ raamwerk is

²⁴ Neo-kolonialisme wys op politieke of ekonomiese beheer oor "minder ontwikkelde" lande (vgl. Stoneman & Suckling, 1987:516-517). Anders as kolonialisme, vind neo-kolonialisme se uitbuiting en onderdrukking nie op 'n blatante wyse plaas nie. Oorspronklik is die konstruk gebruik om uit te wys hoe Europese beleide gebruik is om steeds beheer oor gekolonialiseerde lande, soos dié van Afrika, te behou (vgl. Serequeberhan, 1998; Vysotskia & Schultz, 1976:12; Domatob, 1988). Ek neem kennis van die aanwesige verbande met neo-kolonialisme, alhoewel ek nie in hierdie verhandeling daarop fokus nie.

hegemonie steeds van toepassing omdat hedendaagse kulturele onderdrukking voortgaan.

Uit die bespreking van kulturele toeëiening en hegemonie hierbo blyk dit dat hegemonie aanleiding gee tot die perspektief waaruit kulturele produkte van gemarginaliseerde kulture benader word. Soos wat kulturele hegemonie op 'n onderliggende dimensie uitspeel, is dit ook hoe hierdie dominansie in kulturele toeëiening teenwoordig is. Hegemonie is ingebed in dade van kulturele toeëiening en daarom is dit belangrik om die dominante perspektief waarvan uit kulturele toeëiening plaasvind, te begryp.

2.3 Die hegemoniese inburgeringsproses

Dit is reeds aan die leser duidelik gemaak dat kulturele hegemonie by die dominante perspektief teenwoordig is en aanleiding gee tot kulturele meerderwaardigheid. Wat nog nie vasgestel is nie, is hoe hierdie houding deur die dominante kultuur geregverdig word. In hierdie afdeling word die klem geplaas op die rede vir die regverdiging van hierdie superieure hegemoniese perspektief. Daar word ook bespiegel oor die redes en wyses waarop gemarginaliseerde kulture as minderwaardig uitgemaak kan word. Hierdie verwaande houding en die regverdiging daarvan is dieselfde tipe houding wat teenwoordig is wanneer kulturele toeëiening plaasvind. Die regverdiging van 'n gemarginaliseerde kultuur as minderwaardig, dra direk by tot die beraming van 'n asimmetriese maglandschap.

Deur die inleidende paragraaf in gedagte te hou, sowel as die bespreking van hegemonie en superioriteit, argumenteer ek dat kolonialiste hul kultuur as die mees gevorderde in die kulturele hiërargie beskou. Ek konstrueer hierdie argument in lyn met Heraclides en Dialla (2015) se sienings oor die koloniale argument dat nie-Westerse kulture biogeneties 'n laer graad van "ontwikkeling" sou bereik het. Dié neerhalende koloniale perspektief is sterk deur Sosiale Darwinisme beïnvloed.²⁵ Die

²⁵ Charles R. Darwin (1859), die Engelse natuurkundige en bioloog (1809-1882), se beskouings oor die proses van natuurlike seleksie het 'n groot invloed op kulturele evolusioniste gedurende die laat 1800's gehad. Kulturele evolusie het 'n sistematiese etnologiese teorie geword wat histories met die aanvang van kolonialisme saamgeval het. Sogenaamde kulturele groepe is in hiërargiese fases van sosiale ontwikkeling geplaas op grond van hulle "sosiale vooruitgang". Herbert Spencer (1820-1903), die Engelse filosoof en bioloog, was die grootste eksponent van Sosiale Darwinisme. Spencer het egter vanuit 'n sosiologiese perspektief geskryf (Spencer, 1851; 1864; 1890). Morgan (1871:5-6) het die drie hiërargiese "kategorieë/fases", naamlik primitief, barbaars en beskaafd, verder in lae, middel en hoër "fases" opgedeel (vgl. ook Montesquieu, 1784). Die onderskeie sogenaamde fases het dit vir kulture

tekort aan sogenaamde ontwikkeling gee aanleiding tot die perspektief dat sekere kulture nie die Europese standaard bereik het nie en daarom as “onderdaniges” gehanteer moet word. Vanuit ’n postkoloniale beskouing word daar aangevoer dat hierdie meerderwaardigheidsgevoel as regverdiging vir die kolonialiste se optredes dien (vgl. Van Eeden, 2000:187). Ek argumenteer verder dat hierdie uitkyk nie net beperk is tot die koloniale tydperk is nie, maar steeds op ’n kulturele dimensie in die kontemporêre samelewing seëvier. Die onderliggende beskouing dat sogenaamde “nie-Europeërs” eksoties-sensueel en deur hulle instinkte en emosies, eerder as rasonele denke aangedryf word, het ook tot hierdie gevoel bygedra. Enige kultuur, samelewing of persoon wat nie aan die “Europese standaard” voldoen nie, word op die marge geplaas en as dit wat anders is gebrandmerk. Vanuit die koloniale blik is “nie-Europeërs” met ander woorde nie in staat om rasonele besluite te neem nie en die “sterker” kultuur moet eerder die besluite namens hierdie kultuur neem (vgl. Spivak, 1997:24). Deur die gemarginaliseerdes binne ’n kategorie te plaas wat deur Smith en Pfeiffer (1993:20) as “sub-menslik” beskryf word, is dit nog makliker om onderdrukking en kolonialisme te regverdig. Europese kulturele superioriteit is een van die grootste nagevolge van kolonialisme en word interessant genoeg ook deur Amerikaanse kulturele soewereiniteit voortgesit. Die rede hiervoor is dat hierdie oortuiging oorgeskakel is in perspektiewe wat ander uitbuit en domineer deur geweld toe te pas (vgl. Ashcroft *et al.*, 2000:39-41 & Emerson. 1969:13). In die inleiding van sy boek, *Introduction to Anthropology* (1863), meen Waitz, as ’n voorbeeld van ’n negentiende-eeuse perspektief, dat daar wel ’n hiërargie in die mensdom teenwoordig is:

If there be various of mankind, there must be a natural aristocracy among them, a dominant white species as opposed to the lower races who by their origin are destined to serve the nobility of mankind, and may be tamed, trained, and used like domestic animals, or...fattened or used for physiological or other experiments without any compunction... Wherever the lower races prove useless for the service of the white man, they must be abandoned to their savage state, it being their fate and natural destination (Waitz,1863:13).

Verder argumenteer hy dat die “wit spesie” vir heerskappy bestem is om alle ander gemarginaliseerde “spesies” te lei. Waitz lê klem op die eienaarskap en proses van

moontlik gemaak om op ’n sosiale en kulturele dimensie te ontwikkel en hulle posisie in die “hiërargie” te verbeter.

inburgering wat saam met hierdie leierskap kom. In my opinie vind eienaarskap en inburgering binne hierdie konteks aanknopingspunte by Achille Mbembe (geb. 1957), die Kameroense postkoloniale denker, se beskouing oor koloniale geweld en eienaarskap. Alhoewel hul uiteraard vanuit verskillende politieke posisies en historiese tydperke skryf, suggereer Mbembe se argument ook 'n vlak van geweld.

Mbembe (2001 & 2014) verwys veral na die prosesse van kolonialisme en die gepaardgaande imperiale dominansie van Europeërs teenoor 'n ander gebied buite hulle grense. Wat vir die huidige studie van belang is, is i) die kulturele dominansie en kulturele soewereiniteit wat ook in die proses plaasvind ii) die eienaarskap wat deur hierdie twee konstruksies geïmpliseer word en iii) die gepaardgaande denke wat nie net tot 'n spesifieke tydperk en gebeure beperk is nie. Mbembe (2001), in aansluiting met Gramsci, meen dat met koloniale soewereiniteit, met ander woorde die dominansie van een groep oor 'n ander [hegemonie], daar altyd geweld teenwoordig is. Koloniale soewereiniteit kom neer op drie fases van geweld: (i) die oprigting van geweld, (ii) verowering en outoriteit, en (iii) outoriteitsonderhoud en blywendheid (vgl. Mbembe, 2001:25). Ek argumenteer dat hierdie fases ook op kulturele hegemonie van toepassing is.

Die eerste fase wys op 'n ruimte waar geweld toekomstig uitgeoefen gaan/kan word. Verowering en outoriteit is 'n gewelddadige proses wat voor, tydens en ná die oorwinning van die ruimte plaasvind. Deur hierdie proses word geweld omskep in outoriteit. Die laaste vorm van geweld verseker die onderhoud en permanensie van die geweld wat deur die eerste twee tipes opgerig is. Die onderhoud en permanensie van geweld vind aansluiting met hegemonie in die sin dat hegemonie ook as instrument vir heerskappy gebruik word. Deur die toepassing van hierdie tipes geweld word koloniale verowering nooit tot oorlog gedryf nie, maar daar word aanhoudend geweld in alle situasies toegepas en dit word deel van die alledaagse funksionering van die gemeenskap (Mbembe, 2001:25).

Die geweld waarna Mbembe (2001:26) verwys, beklemtoon verder die uitbuitende en traumatiese aard van die verhouding tussen die kolonialis en gekoloniseerde. Deur die proses van inburgering word die ruimte, wat onder koloniale beheer is, kwesbaar vir nuwe wetgewing en herstrukturering. In lyn hiermee argumenteer McClintock (1995:34-35) oortuigend dat inburgering na 'n ruimte sowel as 'n

verhouding tot mag binne 'n sosiale konteks verwys. Binne hierdie ruimte omskep die kolonialis die gekoloniseerde as 'n prototipe van 'n dier (vgl. Mbembe, 2001:26) en neem volkome eienaarskap oor hom. Hiermee word bedoel dat die gekoloniseerde deur 'n proses van versorging en afronding gaan waar straf en vergoeding uitgedeel word soos dit nodig is:

We do not live with them if to live means: to be in the manner of the animal. Nevertheless, we are with them. But this being-together is not existing together, as a dog does not exist, but only lives. The being together with the animals is such that we let these animals move about in our own world (Heidegger soos aangehaal deur Mbembe, 2001:27).

Tydens die proses van inburgering wat Martin Heidegger (1889-1976), die Duitse hermeneutiese filosoof, in die aanhaling hierbo uitlig, is die enigste verhouding wat tussen die dominante en gemarginaliseerde kultuur kan ontstaan een van asimmetriese geweld, eienaarskap en heerskappy. Dit kom ook voor of die dominante kultuur hierdie verhouding as 'n tipe eksperiment beskou om te bepaal of die gemarginaliseerde kultuur "getem" kan word. Hierdie proses word deur die denkpatrone van Sosiale Darwinisme en hegemonie ondersteun. Die kolonialis neem die gekoloniseerde deur 'n hegemoniese inburgeringsproses en lei/oortuig die gekoloniseerde na die begeerde ideologie/kultuur. Tydens hierdie proses word die gekoloniseerde na 'n nuwe, meer "beskaafde" sosiale kategorie na die wense van die kolonialis getem. In aansluiting met Hall (1995b:22) het die "primitiewe" vanuit die perspektief van die dominante altyd 'n herhaling van sogenaamde barbaarsheid of 'n ongetemde seksuele drang wat net onder die oppervlakte skuil. As gevolg van hierdie verskuilde "ruheid" is dit nie moontlik vir die kolonialis om ten volle die gekoloniseerde na 'n nuwe sogenaamde kategorie in die hiërargie te neem nie. In my mening is daar ook 'n mate van bespotting en afkraking tydens hierdie proses teenwoordig, aangesien die persoon van menslike eienskappe ontnem word en soos 'n dier hanteer word. Die gemarginaliseerde kultuur kry 'n bepaalde "ruimte" waarbinne hulle mag funksioneer. Hierdie groepe word tot só 'n mate getem dat kulturele uniekheid en vryheid weggestroop word.

Samevattend tot dusver: Dit is deur prosesse van geweld wat die kolonialis dit regkry om 'n ruimte te skep waar oorwinning en outoriteit seëvier. Binne hierdie magsskapskap ontstaan daar 'n verhouding tussen die onderdrukker (kolonialis) en onderdrukte (gekoloniseerde) wat traumaties van aard is. Die verhouding hou ook 'n

komponent van eienaarskap in. Trauma ontstaan weens uitbuiting en soewereiniteit wat deur die kolonialis geïmplementeer word. Deur die uitoefening van uitbuitende eienaarskap reduseer die kolonialis die gekoloniseerde tot iets “sub-menslik” of dan dierlik. Tydens alle konfrontasies en interaksie word die gekoloniseerde soos ’n verwerplike dier hanteer. Daar is ook ’n inburgeringsproses waardeur die gekoloniseerde gaan om sodoende die “gesogte” hegemonesiese kultuur en/of ideologie van die dominante kultuur aan te neem. Die verhouding is van ’n asimmetriese aard en deur die inburgeringsproses verseker die kolonialis hul plek bo in die hiërargie van Sosiale Darwinisme.

Binne die diskoers van kulturele toeëiening plaas die dominante kultuur hulself by implikasie in ’n “hoër” kulturele fase van ontwikkeling (vgl. Merry, 1998:581; 602; Coombe, 1993:254-256). Die gemarginaliseerde kultuur word met geweld aangemoedig om na ’n “hoër” vlak van ontwikkeling te streef. Die strewe na vooruitgang kan weereens met hegemonie aanknopingspunte vind aangesien daar ’n “norm” vasgestel word waarna alle kulture moet streef. Weens hierdie perspektief van die dominante kultuur, plaas die dominante groep ’n verantwoordelikheid op hulself om die gemarginaliseerde groep “op te lei” en verder te “ontwikkel”. Die “opleiding” is wel nie soos dié van ’n mentor en student nie, maar eerder ’n eenaar en dier met ’n hegemonesiese geweldsdimensie daarby. Die onderdrukte kan derhalwe nooit die oorhand oor die onderdrukker kry nie.

In aansluiting by Young (2008:23; 63-64), argumenteer ek dat ’n kulturele toeëiening ’n ruimte skep waarbinne geweld en eienaarskap aktief uitgespeel word. Hierdie tipe slagveld sluit aan by die ruimte wat deur hegemonie gekonstrueer word. Binne hierdie ruimte word gemarginaliseerde kulture as minderwaardige beskou en self van sekere menslike eienskappe gestroop. Weens hierdie ontmensliking en voortdurende ekonomiese en politieke ongelykheid, kan die dominante kultuur kulturele produkte neem sonder om “toestemming” of simmetriese uitruiling te verwag. Dit is ook nie nodig om met sensitiwiteit teenoor hierdie gemarginaliseerde kultuur op te tree nie, aangesien hulle juis as onderdanig geag word vanuit die dominante perspektief. As gevolg van die feit dat die gemarginaliseerde kultuur tot ’n sogenaamde laer posisie gereduseer word en nie die hegemonesiese mag het om teen die dominante kultuur op te staan nie, word kulturele produkte onregmatig van gemarginaliseerde kulture ontnem. Die geweld hiervan ontwikkel later in ’n vorm

van permanensie en skep 'n onderliggende vrees in die gemarginaliseerde kultuur se alledaagse funksionering en benadering tot kulturele produkte.

2.4 Die setlaarhouding en die nagevolge van 'n ongelyke landskap

Koloniale setlaarnarratiewe kan terugherei word na fisiese gebeurtenisse en indringing van landelike gebiede deur koloniale setlaars. Alhoewel koloniale setlaar geografiese beheer oor lande geneem het, is daar ook 'n houding wat aangeneem was. In 'n kontemporêre raamwerk is dit nie nodig om 'n land in te dring om die benadering van 'n koloniale setlaar te beliggaam nie. Een van die argumente wat ek in hierdie afdeling opstel is dat 'n kontemporêre meerderwaardigheidshouding in lyn met 'n hegemoniese setlaarkultuur geïnterpreteer kan word. Wat ek hierdeur wil bewerkstellig is om die hedendaagse problematiek van kulturele indringing aan te spreek. Die teenwoordigheid van kulturele meerderwaardigheid word na 'n verdere vlak in hierdie afdeling geneem deur te bepaal tot watter mate 'n kontemporêre weergawe van die koloniale setlaarhouding binne die raamwerk van kulturele toeëiening voortgeset word. Ek voer aan dat setlaarhoudings bydra tot die beraming van die asimmetriese maglandschap waarbinne kulturele toeëiening voortbestaan. Alvorens ek hierdie argument voer, is dit nodig om koloniale setlaars en setlaarperspektiewe te verstaan om dit sodoende as 'n kultuur en gepaardgaande houding uit te maak. In die volgende gedeelte plaas ek fokus op die definisie van 'n setlaar, die onderskeid tussen kolonialisme en koloniale setlaars en ook op hoe inheemse groepe binne die setlaarruimte uitgebeeld en beskryf word.

Europese magte het veral tydens die hoogty van imperialisme gedurende die 1800s gebiede ingedring met die oorhoofse rede om hulpbronne te verkry. Hierdie agenda, soos reeds in die voorafgaande gedeelte uitgelig, is gebruik as selfregverdiging om gekoloniseerde gebiede vanuit die koloniale perspektief te tem en meer beskaafd te maak (vgl. Clayton, 1996:10; Heraclides & Dialla, 2015:32). Terwyl hulpbronne die primêre dryfveer vir indringing was, is die feit dat hierdie "agtergeblewe" lande nie op die sogenaamde Europese standaard is nie, as regverdiging deur die dominante groep gebruik om dit op hulself te neem om hierdie lande met "vooruitgang" te help (vgl. Heraclides & Dialla, 2015:31). Hierdie vooruitgang het spesifieke tale, sisteme

en tegnologie ingesluit. Die Eurosentriese²⁶ perspektief het geseëvier. Reeds hierin is tekens van hegemonie teenwoordig.

Binne die postkoloniale konteks word setlaars omskryf as gemeenskappe wat hulle moederland verlaat het om 'n ander permanente woning te gaan vind. Daarom het die konstruk *setlaars* 'n ondertoon van permanensie en geregtigheid (vgl. Veracini, 2013:316). Koloniale setlaars en kolonialiste tree verskillend op, omdat setlaars hulself in 'n nuwe ruimte vestig en kolonialiste as tydelike toeskouers beskryf word (vgl. Clayton, 1996:15). Kolonialesetlaarreistogte kan met 'n metaforiese arena vergelyk word waar setlaars hulself teen oorweldigende situasies, soos die natuur, gemeet het (Van Eeden, 2009:352). As gevolg van setlaars se permanensie is hulle egter verantwoordelik vir een van die mees blywende nalatenskappe van kolonialisme (vgl. Pels, 1997:173). Ek argumenteer dat hierdie ingesteldheid nie net tot koloniale setlaars beperk is nie, maar verder strek deurdat hul nageslagte dit ook aanneem. Alhoewel kolonialesetlaarindringing in 'n bepaalde historiese era plaasgevind het, beteken dit nie dat die setlaarhouding tot die geskiedenis behoort nie.

Vir setlaars om toegang tot hulpbronne te kry, is dit nodig om eers te vernietig en dan te vervang. Ten spyte van die vernietiging wat plaasvind, neig setlaargemeenskappe om inheemsheid te herstel en herskep, sodat daar 'n duidelike onafhanklikheid van die hoofmetropool is. Die strewe na onafhanklikheid ontstaan weens die feit dat die perspektiewe wat die setlaars van die metropool ontwikkel het, dié van gierigheid en arrogansie, of al dan superioriteit, is (vgl. Clayton, 1996:14; Veracini, 2007; Van Eeden, 2000:203). Setlaars se belange begin afwyk van dié van die hoofmetropool weens die soort liminale ruimte waarbinne hulle gesitueer is. Binne hierdie ruimte hoef die setlaars i) nie heeltemal gehoorsaam aan die metropool se wet te wees nie en ii) nie met die inheemse bevolking te identifiseer nie (vgl. Ashcroft *et al.*, 2000:194; Belcourt, 2015:2-4)

²⁶ Eurosentrisme/Eurosentriese wêreldbeskouing verwys na die oormatige fokus wat op Europese kultuur en geskiedenis geplaas word, met die gevolg dat ander kulture en historiese perspektiewe uitgesluit word (vgl. Hoskins, 1992; Wong, 2003). Dit dui verder daarop dat die Europese kultuur toonaangewend is en dat enige sogenaamde nie-Europese gemeenskappe vanuit 'n Europese perspektief geïnterpreteer word (vgl. Nordenbo, 1995). Die Europese perspektief en oortuigings word deur hierdie kultuur as die "maatstaf" beskou.

Die indringing van setlaars kan nie net as 'n gebeurtenis beskryf word nie, maar ook as 'n struktuur (vgl. Veracini, 2011:3 & Wolfe, 2006:390). Koloniale setlaars se uiteindelijke doel is om 'n onafhanklike nasie te skep. Binne hierdie landskap wat koloniale setlaars ingedring het, moet daar geen tekens van indringing of outoriteit oor die voormalige samelewings wees nie. Dit moet lyk asof koloniale setlaars inheems tot die gebied is. Dit sluit aan by 'n verdere doelwit om enige tekens van vorige inheemse bewoners te laat verdwyn. Deur die koloniale setlaars se mag en rykdom het hulle die kapasiteit om 'n nuwe gebied in te neem om sodoende outoriteit daaroor te verkry. Weens die heerskappy wat gevestig word, is dit moontlik om later 'n onafhanklike ruimte te skep en hul doelwit te bereik. Binne hierdie ruimte blyk dit of daar voorheen geen inheemse kulture teenwoordig was nie (vgl. Clayton, 1996:23) en dat die dominante groep bloot altyd daar was.

Koloniale setlaars volhard daarin om outoriteit oor inheemse samelewings te verkry. In aansluiting hierby poog setlaargemeenskappe om 'n onbestrede setlaarstaat te skep. Daar is geen drif vir dekolonialisering teenwoordig nie. Wat daar wel is, is 'n drif om enige uitdaging wat die inheemse gemeenskappe bied te oorkom en 'n valse narratief van setlaargeregtheid op die land te bewerkstellig. Kolonialisme fokus daarop om koloniale strukture en magswanbalanse te onderhou. Vir setlaars, daarenteen, is hierdie historiese narratief 'n soort outobiografie. Binne hierdie narratief is daar geen posisie vir inheemse kulture nie (Mamdani, 2015:1). Die dominante kultuur neem eienaarskap van inheemse kulture se stemme en identiteite en dit word binne die hegemoniese kultuur onderdruk.

Een van die denkwyses agter die setlaarhouding is die *terra nullius* ('n land wat deur niemand besit word nie; onbekende land) (vgl. Belcourt, 2015:4 & Pels, 1997:173). Die uitdrukking *terra nullius* impliseer dat 'n land eienaarloos is en dus oop vir ontdekking en indringing (Dörr, 2013-2014:486). Hierna kan verwys word as die mite van die "leë landskap". Die setlaarperspektief (*gaze*) word gekenmerk daaraan dat inheemse kulture ontken word. Volgens die heersende hegemoniese kultuur het hierdie sogenaamde leë landskappe geen geskiedenis gehad tot en met dominante magte opgedaag het nie (vgl. Pretorius, 2015:5). Om meer spesifiek op Suid-Afrika te fokus, lig Van Eeden (2004:25; vgl. ook Coetzee, 1988) uit dat tot en met die negentiende eeu amptelike historiografie daarop gewys het dat Suid-Afrika 'n

onbewoonde gebied was. Daar is 'n spesifieke hegemoniese benadering wat in ag geneem moet word met hierdie stelling.

Teoreties verwys landskap nie na die geografiese ligging van 'n area nie, maar eerder na 'n verteenwoordiging of tekstuele ruimte wat veranderend van aard is (vgl. Pritchard & Morgan, 2000:899). In aansluiting hierby vermeld Goodrich (2013:42) dat landskap 'n ruimtelike houër vir die kulturele geheue van kultuur is. Young (1981) en Zuking (1991:16) beskryf ook 'n landskap as 'n diskursiewe ruimte waar dimensies van mag en simboliese verteenwoordiging van sosiale norme verbeeld kan word. Landskap kan ook gekonseptualiseer word in 'n poging om 'n gevoel van aanvaarding te skep wat nie noodwendig daar is nie (vgl. Coetzee, 1998:7). Wat Coetzee hiermee bedoel, is dat 'n landskap op 'n bepaalde manier "gelees" word om 'n tipe gevoel van samehörigheid terug te weerspieël. Hierdie idee sluit aan by die setlaarhouding sowel as hegemonie. 'n Landskap word ingeburger en omskep in iets wat voorkom of dit geen ander historiese narratief as dié van die koloniale setlaar het nie. Terselfdertyd word die landskap ook omskep sodat dominante strukture, hetsy kultureel of polities, in die ruimte ingebed word.

Deur die inburgering van 'n landskap word die onbekende beheer en omskep in 'n verstaanbare begrip. Binne die raamwerk van kultuur word 'n gemarginaliseerde kultuur omskep om binne die bepalings van die dominante kultuur te pas. Aanpassings word gemaak sodat die dominante kultuur 'n begrip oor die sogenaamde onbekende kan hê. As gevolg van hierdie wysigings word kulture wat as "onbeheerbaar" uitgemaak word nog meer vervreem en verder van die sogenaamde hegemoniese norm af weggeskuif (vgl. Goodrich & Strydom, 2014:59).²⁷

Die aanname wat oor die inheemse groepe gemaak is, is dat hulle bloot nomadiese jagters is wat onafhanklik van enige gemeenskap leef en daarom nie die land bewoon nie (vgl. Wolfe, 2006:396 & McLisky, 2011). Hierdie groepe is dus as minderwaardig beskou en daarom het hulle nie dieselfde erkenning as die dominante groepe gekry nie. Hier is 'n vlak van hegemoniese denke teenoor die

²⁷Daar is ook 'n koloniale tradisie van landskapkuns wat sogenaamde onverkende ruimtes uitbeeld vanuit 'n koloniale raamwerk (vgl. Strydom, 2009:47). Hierdie tradisie kan deurgetrek word na Europese kunstenaars se uitbeelding van Suid-Afrika en ander Afrikalande. Hierdie kunstenaars sluit in onder andere Thomas Baines (1820-1875), die Britse skilder, Charles D. Bell (1813-1882), ook 'n Britse skilder, en selfs die Suid-Afrikaanse skilder Jacobus H. Pierneef (1886-1957).

besitting en bewoning van 'n land teenwoordig. Die dominante indringende magte glo dat daar eers 'n "beskaafde staat" in 'n gebied tot stand moet kom om sodoende die gebied as eiendom te beskou. Sonder hierdie staat is die land bloot as 'n leë ruimte beskou. Die setlaars ontken die inheemse groepe se gemeenskappe, wette of eiendomsregte, omdat dit i) 'n *terra nullius* is en ii) hulle vanuit die hegemoniese perspektief barbaars gelewe het en nie aan die vereistes van 'n beskaafde staat voldoen het nie. Verder het koloniale setlaars hierdie sogenaamde ongebruikte land in "privaat eiendomme" opgedeel om hul identiteite en materiële besittings daar te vestig. Die eiendomme is ook as 'n statusmeganisme gebruik (vgl. Van Eeden, 2004:25). Hoe meer land 'n setlaar besit het, hoe meer status het hulle verkry. Deur hulself in hierdie gebiede te vestig, word daar terselfdertyd 'n staat en 'n wetlike mag geskep wat hierdie gebiede beskerm van enige indringing deur die sogenaamde nomadiese groepe.

Om beheer oor die landskap te neem was ook 'n manier waarop setlaarmagte as deel van die groter imperiale doelwit beheer oor 'n ruimte kon neem. Koloniale setlaars het in ruimtes, wat nie fisies of psigologies aan hulle behoort nie, inbeweeg en gepoog om dit in 'n superieure Europese landskap te omskep (vgl. Goodrich & Strydom, 2014:59). Coetzee (1988:85) verwys hierna as die "mite van natuurlike orde/reg" wat beteken dat koloniale setlaars aanneem dat hulle die reg tot eienaarskap oor 'n landskap het. Hierdie "natuurlike reg" word versterk deur imperialisme só deel van die ruimte te maak dat eienaarskap "natuurlik" voorkom. Deur die inburgering en verdraaiing van die landskap het koloniale setlaars hul dominansie verseker en enige ander betrokke kultuur na die marge toe geskuif (vgl. Wa Thiong'o, 1993:43). Die koloniale setlaars moet altyd die sentra wees om die sogenaamde standaard en status quo te vestig.

Samevattend tot dusver: Die kolonialesetlaarnarratief wys op die fisiese dominerende indringing van 'n geografiese land deur 'n groep mense. Hierdie indringing word gedryf deur hulle begeerte om eerstens hulpbronne te verkry en tweedens nog meer land as voorheen te besit. Die land se waarde en hulpbronne, sowel as die inheemse groepe se reg daartoe, word uitgebuit. Daar is ook 'n dieper dimensie van kulturele en psigologiese indringing wat plaasvind. Indringing word geregverdig deur inheemse groepe as tydelik en nomadies te beskou. Koloniale

setlaars dring ook die ruimtelike landskap in en omskep dit om dit “verstaanbaar” te maak in terme van hul eie “norme”.

Alhoewel die verduideliking van koloniale setlaars in die boonste gedeeltes op 'n tydperk en gebeurtenis dui, is dit die denkwyse en houding agter hierdie aksies wat van belang is vir my studie. Ek beskryf die denkwyse as 'n setlaarhouding en argumenteer dat dit as 'n raamwerk gebruik kan word om 'n gegewe situasie te analiseer. Ek stem saam met Veracini (2011:9) en Wolfe (2006:403, vgl. Mamdanie, 2015:18) dat die kolonialesetlaarkultuur 'n benadering is wat net soveel in die hede as die verlede geïdentifiseer kan word. Hierdie fenomeen in die kontemporêre sin verwys nie noodwendig na die indringing van ruimtes nie, alhoewel dit ook 'n aspek daarvan kan wees. Ek argumenteer dat hierdie aanslag eerder na indringing op 'n meer psigologiese of kulturele vlak dui. Kenmerkend aan die setlaarkultuur is die meerderwaardigheid daarvan en die ongelyke magslandskap wat dit onderlê.

In die konteks van kulturele toeëiening, is daar 'n duidelike vlak van indringing teenwoordig. Daar is ook, soos reeds uitgelig, dominante en gemarginaliseerde kulture betrokke. Alhoewel daar nie 'n land is wat in die geval van kulturele toeëiening oorgeneem word nie, is daar ander ongelyke ruimtes waarbinne konflik en spanning ontstaan. Die hegemonesse ingesteldheid van die groep wat kulturele produkte oorneem of “leen”, skep 'n superkultuur wat teenoor gemarginaliseerde subkulture staan (vgl. Born & Hesmondhalgh, 2000:22). Wat ek hiermee bedoel is dat die onderdrukker die produk ook met 'n tipe kontemporêre setlaarhouding sonder toestemming oorneem en sonder dat wedersydse uitruiling plaasvind. Die argument dat hierdie dominante kulture 'n vorm van koloniale nostalgiese erfaar kan ook op die tafel gesit word. Daar is 'n onderliggende hunkering terug na die tydperk van kolonialisme en die gepaardgaande mag en sosiokulturele posisie (vgl. Bissell, 2005:216-2017; Lorcin, 2013:97).

Binne hierdie ongelyke landskap is kulturele indringing en vanselfsprekend ook indringing teenoor kulturele produkte aanwesig. Wat kulturele toeëiening problematies maak, is dat sekere produkte vanuit 'n kultuur gebruik word sonder om die oorspronklike bedoeling of gebruik van die produk in ag te neem. Wat verder ook problematies is, is dat die onderdrukking wat gepaardgaan met die historiese

narratiewe van die gemarginaliseerde kultuur ook nie deur die dominante kultuur ervaar of erken word nie.

Boehmer (1995:94-95) se argument oor die dryfvere agter 'n gekoloniseerde landskap is van toepassing op die debat rondom kulturele toeëiening. Boehmer voer aan dat 'n landskap gekoloniseerde word omdat i) daar 'n behoefte is om die onbekende te verstaan en ii) om dit wat onbeheerbaar voorkom af te baken. In die geval van kulturele toeëiening word daar juis estetiese kulturele produkte wat nie alledaags tot die dominante "norm" is nie, toegeëien. Hierdie produkte word gevolglik omskep om binne die raamwerk van die dominante kultuur vatlik te wees. Hierdeur word die oorspronklike bedoelings van die kulturele produk weggestroop. Deur slegs bepaalde kulturele produkte toe te eien, word die komponente van die gemarginaliseerde kultuur wat *nie* aanloklik is nie afgebaken en uitgesluit.

Hierdie meerderwaardigheidshouding sluit aan by setlaars se denke teenoor inheemse groepe. Dieselfde vlak van meerderwaardigheid gaan met kulturele toeëiening gepaard. Om 'n kulturele produk onregmatig by 'n ander kultuur te leen, dui klaar op die perspektief van die groep wat leen teenoor die gemarginaliseerde groep. Ashcroft *et al.* (2000:194) voer aan dat setlaars se toeëiening en gebruik van inheemse groepe se produkte ook as 'n vorm van onderdrukking beskou kan word. Daar is 'n kulturele soewereiniteit teenoor die inheemse groep teenwoordig. Hierdie soewereiniteit is een van die grootste raakpunte tussen kulturele toeëiening en setlaarkultuur.

In ooreenstemming met Young (2008:63) se teoretisering van eienaarskap en kulturele toeëiening argumenteer ek dat kulturele toeëiening as diefstal beskou kan word. Kulturele produkte word van onderverteenwoordigde groepe ontnem sonder om enigsins erkenning aan hierdie groepe te gee. As gevolg van die superioriteit wat teenwoordig is, verwag die dominante kultuur dat die gemarginaliseerde kultuur dankbaarheid teenoor hierdie kultuur moet toon. Dit skakel met die setlaarhouding dat sommige lande "hulp" nodig het om vooruit te gaan en 'n sekere vlak van "beskaafdheid" te bereik. Die ironie is dat hierdie lande geen behoefte aan die dominante kultuur se sogenaamde hulp gehad het nie. Sou dit die geval wees dat hul wel hulp nodig het, argumenteer ek in lyn met Rogers (2006:477-479) dat 'n simmetriese uitruiling van mag die ideaal sou wees.

Vanweë die beskouing dat die optrede van koloniale setlaars aanleiding tot 'n superieure houding gee, argumenteer ek dat hierdie houding 'n gepaardgaande konteks skep. Dit is nie net binne die ruimte van kolonialisme wat hierdie onderliggende beraming geskep word nie, maar in enige geval waar hierdie aanslag teenwoordig is. In die volgende afdeling bring ek die bespreekte teoretiese konstrakte in verband met *Hosh Tokolosh* om sodoende die oorsaak van die ondertoon van meerderwaardigheid vas te stel.

2.5 Hosh Tokolosh as simboliese koloniale speelveld

Die eerste beeld van *Hosh Tokolosh* wat op die kyker se skerm wys, is 'n leë landskap wat net uit hoë straatligte en klein heuwels bestaan. Die sterre en maan wat in die lug skyn en die straatligte wat aan is, skep die indruk dat die narratief van die musiekvideo in die nag afspeel. Volgende word die kyker blootgestel aan 'n man wat besig is om die *keytar* deur stokkerige bewegings te speel. Deur 'n groter beeld van die landskap bekend te stel, sien die kyker 'n eenvoudige houthuis met 'n kleiner houtstruktuur langsaaan (Fig. 8). Op die deur van die kleiner struktuur is daar 'n bord wat "Toilet" lees. Rondom die huis is 'n paar skape besig om te wei. In die venster van die houthuis word die kyker bewus van 'n lig wat aan is en dat daar moontlik iets in die huis aan die gang is. Die eerste werklike gebeure in die musiekvideo vind plaas wanneer 'n swart figuur, wat met kettings, beendere, 'n keil en geskeurde dog stylvolle klere aangevat is, uit die toilet begin wikkel. Hy sweef en word só groot dat hy deur die dak van die struktuur moet breek. In vergelyking met die skape en die houtstruktuur is hy massief.



Figuur 8. Jack Parow se "shack" in *Hosh Tokolosh* (Minnaar, 2014).



Figuur 9. Uittreksel van die interieur van Jack Parow se "shack" (Minnaar, 2014).

Die fokus van die musiekvideo spring rond tussen die binne- en buitekant van die houthuis. Die interieur van die houthuis inkorporeer verskeie dieremotiewe (Fig. 9). Die beddegoed, kussings en hoede wat die mans op die bed en in die fotoram dra bestaan uit diervelmotiewe wat soortgelyk aan dié van 'n jagluiperd en luiperd is. Langs die bed op 'n stoel is 'n opgestopte skaap. Op die vloer is 'n standbeeld van 'n goue aap wat 'n dekoratiewe ketting om sy nek dra. Teen die muur is 'n plakkaat wat 'n bergleeu uitbeeld en ook 'n afsonderlike raam met 'n prent van 'n katjie. Langs die man op die bed is daar 'n skedel en op verskeie plekke in die kamer kan spinnerakke gesien word. Hierdie aanvanklike uitbeeldings van diere en natuurreferente dui alreeds op die ontstaan van 'n bepaalde simboliese landskap.

Die visuele koorgedeeltes van *Hosh Tokolosh* maak gebruik van sewe afwisselende tonele. Hierdie tonele se agtergronde skets onderskeidelik: lang beendere; menslike kopbene; dobbelstene; opgestopte tiere en skape; losstaande breine en oë; verskillende groen en pienk plante; Staffordshire Bull terriërs; goue aapstandbeelde; diamant dollartekens; ronddraaiende mane; geweepte mandjies en dromme wat met diervel oorgetrek is (vgl. Fig. 7; Fig. 10; Fig. 11). Die manier hoe hierdie verwysings visueel geplaas is, laat dit lyk of die een helfte van die agtergrond die ander spieëlbeeld. Daar is ook spesifieke persone wat in spesifieke beramings voorkom en hierdie plasing bly deurgaans dieselfde.



Figuur 10. Visuele uittreksel van Hosh Tokolosh se koorgedeelte (Minnaar, 2014).



Figuur 11. Visuele uittreksel van Hosh Tokolosh se koorgedeelte (Minnaar, 2014).

Daar is 'n verdere verwysing na menslike organe in die ruimte waarin die swart figuur die man wat in die houthuis op die bed gesit het, gegooi het. Hy bevind homself in 'n area waar daar 'n ander persoon (dieselfde persoon waarvan daar 'n foto teen die houthuis se muur hang) in 'n fles met 'n touagtige lintwurm vasgevang is. Rondom hierdie fles kan die kyker menslike organe soos 'n hart, oë, 'n brein en beendere sien. Die lirieke wat tydens hierdie toneel gekletsrym word, dui aan dat hierdie twee persone Gazelle en Jack Parow is. In die musiekvideo is daar geen gebeure wat in die agtergrond van die leë landskap afspeel nie. Die aksie van die musiekvideo geskied in lyn met die drama tussen die swart figuur en die twee mans.



Figuur 12. Uittreksel uit *Hosh Tokolosh* (Minnaar, 2014).

Soos vroeër vermeld word die kyker met die eerste oogopslag met 'n leë landskap gekonfronteer. Hierdie leë landskap ondersteun die kolonialesetlaarbenadering om enige inheemse samelewings te ontken. Die problematiek wat hierdie ontkenning oproep is dat die dominante hegemoniese kultuur enige ander kultuur as minderwaardig beskou. Hierdie kwessie kan ook op kulturele toeëiening van toepassing gemaak word om die hegemoniese benadering wat dominante kulture teenoor gemarginaliseerde kulture aanneem, te versterk.

Die doelbewuste uitbeelding van 'n leë landskap aan die begin van die video skets, myns insiens, die ondertoon vir die res van die musiekvideo. My argument neem Zukin (1991:268) se siening as uitgangspunt dat landskap 'n belangrike produk van mag en representasie is. Deurdat die konseptualiseerders die musiekvideo vanuit 'n spesifieke perspektief gekonstrueer het, word 'n bepaalde beraming oorgedra. 'n Visuele wyse waarop hegemonie ook verkry word, is deurdat die hoofokus van die musiekvideo twee van die konseptualiseerders is. Aangesien die musiekvideo vanuit hulle hegemoniese aanslag saamgestel is, is dit nie verbasend dat hulle hulself as die sentrum uitmaak nie. *Hosh Tokolosh* word 'n metaforiese ruimte waar kulturele hegemonie op 'n genuanseerde en simboliese wyse manifesteer.

Ek argumenteer dat die landskap van die musiekvideo, soos aan die begin van die afdeling uiteengesit, tekens van kulturele hegemonie en die setlaarhouding toon, asook van eienaarskap en inburgering. Die dimensie van inburgering in *Hosh Tokolosh* kan teen die agtergrond van 'n koloniale mentaliteit geïnterpreteer word.

Dominansie kan in die visuele komponente, soos Gazelle wat op 'n opgestopte tier rondspeel, raakgesien word. Spanning word in die musiekvideo geskep deur die inburgeringsproses tussen die twee mans en die swart figuur. Uiteindelik word die swart figuur deur die twee wit karakters gedomineer. Oorheersing is veral duidelik wanneer die swart figuur aan sy hare, wat as leibande gebruik is, gelei word. Alhoewel die mans 'n hegemoniese dominansie oor die swart figuur het, is daar ook 'n ander dimensie van geweld teenwoordig. Hierdie geweld kan eerder met 'n tipe eienaarskap vergelyk word. Gazelle en Parow neem dit op hulself om eienaarskap oor die swart figuur in die musiekvideo te neem.

Dit wil voorkom of die twee mans, weens die hegemoniese ingesteldheid wat reeds bespreek is, hulself in 'n hoër kategorie as die swart figuur en die gepaardgaande diere plaas. Die kultuur op die marge word deur die dominante kultuur na hulle gekose hegemoniese ideologie gelei deur 'n proses van "makmaking". Daar is 'n ondertoon van geweld en verwaandheid teenwoordig. Binne 'n kontemporêre raamwerk wil dit voorkom of kulturele toeëiening 'n dimensie van imperiale hunkering na die dominansie van 'n kultuur insluit.

Die inburgeringsproses en dominerende wat deurentyd in *Hosh Tokolosh* afspeel, word op 'n aanvullende visuele wyse ondersteun. Die teenwoordigheid van diere en dieremotiewe in die agtergrond is een voorbeeld hiervan. Omdat skape ingeburgerde diere is, kan die gebruik van skape die narratiewe van makmaking versterk. Verder word referente soos aapstandbeelde en honde as rekwisiete gebruik en word fisies ingeburger, gedomineer en onder eienaarskap geplaas.

Die koorgedeeltes (vgl. Fig 7; Fig. 10) is veral tekenend van 'n inburgeringsdimensie. Wat wel interessant van die diere in die musiekvideo is, is dat dit óf standbeelde óf "opgestopte" diere is. Dit roep assosiasies met taksidermie op. Die stokkerige, lewelose bewegings bevestig hierdie idee. Wat problematies van hierdie uitbeelding is, is dat dit blyk of die diere bloot rekwisiete is wat gekies is om by die tematiese aspekte van die musiekvideo in te pas en die agtergrond vol te maak. Hierdie lukrake plasings roep kwessies van veralgemening op. Die dominansie oor die diere sluit aan by die meerderwaardigheidshouding, aangesien daar 'n minderwaardige komponent aan hierdie spesies gekoppel word.

Die goue aapstandbeeld wat op meer as een geleentheid in die musiekvideo voorkom, herinner die kyker aan die idioom “al dra ’n aap ’n goue ring, hy is en bly ’n lelike ding”. Die betekenis van die idioom wys daarop dat eksterne versierings nie ’n persoon se karakter kan verbeter nie. Wat ek deur die oproep van die idioom probeer bewerkstellig is dat dit skakel met die idee dat gemarginaliseerde kulture wel opgelei en versorg kan word om soos die dominante kultuur te wees, maar steeds as eiendom beskou word en nooit deel van die dominante kultuur sal vorm nie. Die deurlopende aanwesigheid van hierdie standbeeld en die opgestopte diere versterk die onderliggende toon wat deur die musiekvideo oorgedra en gekontekstualiseer word.

Die hegemoniese benadering van die konseptualiseerders, die eienaarskap wat vanuit ’n konseptualiserende perspektief en visueel verbeeld word en laastens die superieure houding teenoor die simboliese landskap prikkel assosiasies met koloniale onreg. Hierdie benaderings wat lei tot ongelykheid is ingebed in die ondertoon van die musiekvideo en word telkens herhaal. Deur die voorafgaande in ag te neem argumenteer ek dat die musiekvideo as ’n simboliese koloniale speelveld dien waarbinne die moontlikheid vir kulturele toeëiening ontstaan. Alhoewel die visuele landskap van die musiekvideo gevul is met treffende referente en vullers, is die simboliese speelveld en koloniale prikkels van die musiekvideo té pertinent om te ignoreer.

2.6 Gevolgtrekking

In hierdie hoofstuk is daar ’n ondersoek gerig na drie oorhoofse sleutelwoorde, naamlik kulturele hegemonie, inburgering en die kolonialesetlaarhouding. Hierdie konstrakte is nie in isolasie bespreek nie en elke konstrak is uitgepak en in verband met kulturele toeëiening gebring. Die manier waarop hierdie konstrakte in die diskoers van kulturele toeëiening gesitueer word en hoe dit aansluit by die idee van meerderwaardigheid is ook bespreek.

Onder die bespreking van kulturele hegemonie is daar bewerkstellig dat ’n gevoel van meerderwaardigheid by die dominante kultuur/onderdrukker aanwesig is. Hierdie dimensie word gebruik om die houding van die dominante kultuur te regverdig, aangesien gemarginaliseerde kulture as “minderwaardig” en “sub-menslik” uitgemaak word. Hierdeur is inburgering en eienaarskap oor die gemarginaliseerde

kultuur ook gemotiveer. Binne die raamwerk van die setlaarperspektief word die meerderwaardige, hegemoniese houding gebruik om inburgering binne 'n ongelyke landskap uit te voer. Die ongelyke landskap is deur die dominante onderdrukker se heerskappy (oor die landskap en inheemse kulture) bewerkstellig. Hierdie konstruksie en hulle implikasies vind aansluiting by kulturele toeëiening aangesien dit bydra tot die konstruksie van 'n asimmetriese magslandskap.

Die hoofkwessie wat in hierdie hoofstuk ondersoek is, is die aanknopingspunte wat tussen kulturele toeëiening en *Hosh Tokolosh* binne die raamwerk van 'n ongelyke speelveld teenwoordig is. Dit is noodsaaklik vir 'n kulturele soewereiniteit om by 'n dominante kultuur teenwoordig te wees om hulself "beter" as ander kulture te beskou. Deur hierdie superioriteit is dit moontlik vir die dominante kultuur om onregmatig by 'n gemarginaliseerde kultuur te leen, deurdat hulle as "veragtelik" uitgemaak word. Deur 'n kultuur op 'n laer hiërargiese vlak te plaas, word regverdigheid en tegemoetkomendheid uitgeskakel. Sonder hierdie meerderwaardige komponent kan 'n wanbalans in die magslandskap nie beraam word nie en kulturele toeëiening nie plaasvind nie. Waarop hierdie hoofstuk klem lê is dat kulturele toeëiening in 'n ongelyke ruimte aangevuur word. Hierdie benadering word ondersteun deurdat die konseptualiseerders die setlaarhouding en idees oor kulturele eienaarskap in die agtergrond en simboliese ruimte van die musiekvideo inbed. Deur beide ooglopende en genuanseerde visuele uitbeeldings, soos die opgestopte diere en nagemaaakte plante, word 'n simboliese koloniale speelveld wat aanleiding tot kulturele toeëiening gee in die musiekvideo se beraming geïdentifiseer.

In die volgende hoofstuk word die fokus verskuif na die trefwoorde witheid, die self en die ander en ook hoe dit versinnebeeld word in die karakters wat in *Hosh Tokolosh* uitgebeeld word.

Hoofstuk 3

Protagonistiese en antagonistiese komponente in *Hosh Tokolosh*

The white man is very clever. He came quietly and peaceably with his religion. We were amused at his foolishness and allowed him to stay. Now he has won our brothers, and our clan no longer act like one. He has put a knife on the things that held us together and we have fallen apart (Achebe, 1959:161).

3.1 Inleiding

Chinua Achebe (1930-2013), die Nigeriese romanskrywer, beskryf in *Things fall apart* (1958) die proses en impak van kolonialisme op 'n gemeenskap. In die boek spreek hy spesifiek die impak wat koloniale setlaars op 'n samelewing het en hoe hulle indringing 'n skeiding tussen mense en kulture veroorsaak. Hierdie indringing vestig die mag en dominansie van setlaars. *Hosh Tokolosh* as simboliese koloniale speelveld wat 'n meerderwaardige aanslag suggereer is reeds in die vorige hoofstuk ondersoek. In hierdie hoofstuk ondersoek ek kwessies van posisionering wat binne 'n ongelyke ruimte na vore kom, aangesien *Hosh Tokolosh* die spanning tussen dominante en gemarginaliseerde kulture weerspieël. Meer spesifiek ondersoek ek hoe daar binne hierdie ruimte protagonistiese en antagonistiese eienskappe aan kulture toegeken word. Hierdie eienskappe is in konstante spanning en wisselwerking met mekaar en sluit aan by die verhouding wat met kulturele toeëiening tussen kulture aanwesig is.

Voortspruitend uit die bogenoemde konstrakte bespreek ek in hierdie hoofstuk witheid, die self en die ander. Die bespreking van hierdie konstrakte word uitgebrei na 'n besinning oor hoe skeiding en ongelykheid 'n rol binne die diskoers van kulturele toeëiening speel. Voordat dié toeretiese konstrakte en kompleksiteite bespreek word, word daar eerstens aandag geskenk aan identiteit en spesifiek die nalatenskap van koloniale onreg op hedendaagse identiteitskwessies. Hierdie konstrakte word in verband met kulturele toeëiening en *Hosh Tokolosh* gebring om die protagonistiese en antagonistiese komponente van die verbeelde karakters te ondersoek.

3.2 Kulturele toeëiening: 'n inbraak op kulturele identiteit

Die vloeibare identiteitsproses is volgens Hall (1991:15) soortgelyk aan die stryd om representasie. Identiteit is 'n tipe narratief wat gebruik word om 'n persoon se representasie van hulself oor te dra. 'n Persoon se identiteit is ook gekoppel aan hul

kultuur. 'n Inbraak op 'n persoon se kultuur is derhalwe 'n inbraak op hul kulturele identiteit. Binne die groter omvang van hierdie hoofstuk dra dié kwessie by tot die posisionering van antagonistiese verwysings binne kulturele toeëiening. Gemarginaliseerde kulture word hiërargies laer geïmposisioneer. In hierdie afdeling bespreek ek kulturele identiteit asook die impak daarop weens onderdrukking vanuit 'n post-koloniale raamwerk.

Hall (1991:15; vgl. ook Solomos, 2014; Tseëlon, 2001) beskryf identiteit as 'n "narratief van die self". In aansluiting hiermee, beskou Said (1993:52) identiteit as 'n konstruksie: eerder as 'n aparte entiteit word dit gebou uit die teenoorgesteldes en opposisies waarteen dit gemeet word. Verder het geen persoon net een identiteit nie (vgl. Kapp, 1999:1). Kulturele identifisering is 'n komplekse histories-sosiologiese aktiwiteit. Hierdie sin van identifisering sluit aan by wat McIntosh (2002:39-40) as 'n persoon se kulturele identiteit beskryf. McIntosh meen dat kulturele identiteit beskryf kan word as die gevoel om deel van 'n kultuur te wees.

Hall (2003:233) redeneer dat kulturele identiteit op twee maniere verstaan kan word. Eerstens kan identiteit op kollektiewe wyse beskou word. Identiteit verwys dan na 'n bepaalde historiese narratief wat deur individue gedeel word. Tweedens kan identiteit as onstabiel en teenstrydig verstaan word. Identiteit, soos kultuur, is derhalwe nie staties nie. Kulturele toeëiening speel 'n groot rol in hoe kulturele identiteit en spesifiek gemarginaliseerde kulture se identiteit uitgebeeld word. Dade van kulturele toeëiening veroorsaak dat 'n wanvoorstelling van gemarginaliseerde kulture se kulturele identiteit na vore kan kom (vgl. Harrison, 1999:13).

Historiese onreg het 'n blywende invloed op kulturele identiteit – veral in die geval van onderdrukte wat onwillig hul gemeenskappe en kultuur moes prysgee en in 'n ander kultuur ingeburger is. Kulturele vermenging veroorsaak nie net veranderinge in mense se identiteitskonsep nie, maar sluit ook aan by kulturele toeëiening. Die vermenging wat tydens kulturele toeëiening plaasvind is nie wederkerig of simbioties van aard nie (Bader, 2001:258-259; Brown, 1998a:173). Ek argumenteer dat identiteitsproblematiek grotendeels danksy die ingesteldheid wat by die onderdrukker teenwoordig problematies raak (vgl. McLeod, 2007:3; Mignolo, 2012). Dit is nie net die identiteit van die gekoloniseerde wat onherroeplik verander het nie, maar ook dié van die kolonialis (vgl. Winfrey *in* Best, 2013). Van der Merwe en

Viljoen (2007:1) asook Memmi (1990:122) verwys na die trauma wat in hierdie multidimensionele verhoudings ervaar word as die verbrokkeling van 'n individu se identiteitskonsep.²⁸

Die wisselwerking en spanning waarna die voorafgaande paragraaf verwys sluit aan by Scafidi (2005:6) se mening dat 'n kultuur se publieke identiteit deur 'n reeks omstandighede en interaksies bepaal word. In aansluiting by Scafidi voer ek aan dat kulturele toeëiening deel van hierdie interaksies vorm. Deur dade van kulturele toeëiening word gemarginaliseerde kulture se identiteite deur die dominante kultuur uitgebuit (vgl. Harrison, 1999:11). Kulturele toeëiening het ook tot gevolg dat gemarginaliseerde kulture in 'n identiteit ingeburger word wat deur die dominante kultuur beraam word. Identiteit en kulturele identiteit vorm deel van 'n persoon/kultuur se realiteit en historiese narratiewe. In 'n kontemporêre raamwerk speel konstruksies soos *globalisering*²⁹ en *populêre kultuur*³⁰ ook 'n groot rol in die verteenwoordiging van sekere kulture bo ander, omdat die dominante kulture baat vind by hegemoniese strukture.

Khan (2014:26) voer aan dat kulturele identiteit vir baie gemarginaliseerde kulture ontken is deur historiese en hedendaagse onderdrukking. Gemarginaliseerde kulture, tesame met hulle perspektiewe en kultuur, word van hul kulturele identiteit gestroop en op die marge posisioneer. Ek argumenteer dat dieselfde met kulturele toeëiening plaasvind. Gemarginaliseerde kulture word as minderwaardig uitgemaak en hul kulturele produkte word binne 'n konteks gebruik wat inbraak maak op die groep se kulturele identiteit. Deur kulturele toeëiening herstruktureer dominante

²⁸ Die onsekere aard van identiteit binne 'n post-koloniale konteks is veral pertinent by individue en kulture wat nie meer met die dominante onderdrukker geassosieer wil word nie. In die nadraai van kolonialisme ontstaan daar 'n behoefte vir politieke onafhanklikheid. Voormalige gekolonialiseerdes het ook die uitdaging om 'n identiteitsverandering vanaf koloniale objek tot onafhanklike subjek te maak. Dit is egter onmoontlik om koloniale ervarings van onderdrukking uit te skakel, aangesien dit deel vorm van die gekolonialiseerde individu se outobiografiese narratief, en moontlik ook sy/haar kulturele identiteit.

²⁹ Globalisering, volgens Jordaan (2001), dra die idee oor dat die kontemporêre samelewing 'n grenslose wêreld is. Hierdie konstruk dui ook op 'n proses waar ekonomieë, tegnologieë en kulture geïntegreer word deur 'n globale netwerk van onder andere handel en immigrasie. Kritiek teenoor globalisering vermeld dat hierdie fenomeen 'n hegemoniese ondertoon inhou (Guttal, 2007:523).

³⁰ Alhoewel daar verskeie maniere is om populêre kultuur te definieer, meen Sorey (2008) dat die vertrekpunt kulturele aktiwiteite is wat wye aansien het en deur verskillende groepe goedgekeur word. Dit sluit musiek, kuns, literatuur, radiostasies en films in. Argumente rondom populêre kultuur (Haselstein *et al.*, 2001:333; O'Connor, 2004:3-4) sluit in dat hierdie kultuur gebaseer is op die tendense van "die gewone mens" en nie die hoë elite nie.

kulture gemarginaliseerde kulture se kulturele identiteit sodat hulle binne die dominante raamwerk as marginaal posisioneer word.

In die afdelings wat volg word die fokus op die posisionering van dominante en gemarginaliseerde kulture geplaas. Gevolglik ondersoek ek hoe hierdie kulture vanuit 'n dominante perspektief geposisioneer word en watter konnotasies met hierdie posisionering geassosieer word. Ek maak hierdie argument vanuit die aanname dat dominante kulture gemarginaliseerde kulture op 'n geforseerde wyse in 'n bepaalde ruimte en posisie inburger.

3.3 Die spanning tussen protagonistiese en antagonistiese kulture

In die begin van *Hosh Tokolosh* word die kyker vlugtig met DJ Invisible gekonfronteer. Gevolglik word die fokus na die interaksie tussen Parow en die Tokkelossie verskuif. Die reusagtige Tokkelossie tel vir Parow deur die dak van sy houthuis op en gooi hom in 'n rigting in. In die volgende tonele word daar onthul dat Parow na die ruimte waar Gazelle as gyselaar aangehou word (afgelei deur die "toue" om sy lyf) gegooi is. Geen nuwe karakters word hierna in die musiekvideo aan die kyker bekendgestel nie. Drie van die betrokke karakters in *Hosh Tokolosh*, insluitend met Minnaar as rolspelende konseptualiseerder, is wit mans.

Teen die einde van die 19de eeu is 'n groot deel van die aarde se oppervlak deur middel van koloniale en imperiale uitbreiding deur Europese koloniale setlaars beset (McClintock, 1995:3 & 5; vgl. ook Matthews, 2015:116). Alhoewel ras nie altyd 'n voorvereiste vir kolonialisme is nie (Hassan, 1998:63-65), het die ideologie van ras en rassemeerderwaardigheid wel 'n deurslaggewende rol in die uitbreiding van koloniale grondgebiede gespeel. Ras is 'n gekonstrueerde ideologie wat gebaseer is op die mite dat daar biologiese verskille tussen mense van sogenaamde rasse is (Steyn, 2001:4-6; Kolbert, 2018:28-30). Ras word eers sosiaal relevant wanneer 'n persoon in 'n ruimte kom waar verskille in velpigmente as noemenswaardig beskou word.

Rasse-ideologie, volgens Duncan (1994:46), is gebruik om interkulturele ongelykheid te vestig en dit wat nie verstaan word nie in bepaalde kategorieë te plaas. Die denke rondom ras is derhalwe 'n produk van Westerse koloniale uitbreiding en onderdrukking. Hierdie denkwyse het deels ontstaan as 'n poging om dominerende en uitbuiting van ander kulture te regverdig (vgl. Matthews, 2015:116). Kategorisering

van dié aard het 'n groot rol in die onderdrukking van en skeiding tussen kulture gespeel. Hierdie kategorieë is nie “natuurlik” nie en is op vooropgestelde dominante ideologieë gebou. Stoler (1989:635) en McClintock (1995:47) verwys albei na reduserende kategorisering as die “koloniale politiek van uitsluiting” (my vertaling). Hierdie tipe uitsluiting trek die lyn tussen byvoorbeeld 'n burger en bloot 'n inwoner. Die bepalings van hierdie kategorisering het nie net op fisiese eienskappe neergekom nie, maar ook op wie as “Westers” beskou kon word. Natuurlik is die maatstawwe wat gebruik is deur die dominante kultuur bepaal.

Binne hierdie ruimte van rassespansing word 'n persoon bevoorreg op grond van ras (vgl. MacMullan, 2005:283). Die persoon word binne 'n sosiale kategorie geplaas en optrede teenoor hulle word op grond daarvan vasgestel. Baldwin ([1984]2010:136) merk op dat Amerika wit geword het deur die groepe wat hulself daar “gevestig” het. Waarna Baldwin verwys is na wit koloniale setlaars se geneigdheid om enige ander rasseteenwoordigheid te ontken. Verder wys dit ook na die regverdiging van rasseonderdrukking. Alhoewel Baldwin net na Amerika verwys kan hierdie ontkenning en regverdiging ook op ander historiese setlaarnarratiewe van toepassing wees, insluitend die diskriminerende koloniale geskiedenis van Suid-Afrika.

Binne die koloniale diskoers is witheid as maatstaf vir die hiërargiese plasing van rasse gebruik (vgl. McLaren, 2000:141). Witheid word gekonstrueer rondom die oortuiging dat witmense in die posisie is om hulself asook enige persoon buite hul raamwerk te definieer (vgl. Steyn, 2001:3 & 59). Verder moet gebeurde op bepalings van witheid plaasvind, aangesien dit klaarblyklik beter vir almal is. Ongeag of witheid na 'n sigbare kleur kan wys, meen Dyer (1997:46) dat die konstruk ook 'n simboliese betekenis met konnotatiewe waarde inhou. Hierdie gelaagde betekenis dra by tot hoe kulture vanuit 'n wit perspektief posisioneer word.

The invisibility of whiteness as a racial position in white (which is to say dominant) discourse is of a piece with its ubiquity (Dyer, 1997:3).

Dyer voer oortuigend aan dat witheid die norm is en daarmee saam onsigbaar word. Wanneer daar van hierdie norm afgewyk word, word 'n gekonstrueerde ras aan die afwyking gevoeg (vgl. Matthews, 2015:114). Baldwin ([1984]2010;137) voeg ook by dat witheid 'n morele keuse en sosiaalgekonstrueerde realiteit van bevoorregting inhou. 'n Persoon se velkleur en hoe dit hulle ervarings en perspektiewe beïnvloed is

nie bloot 'n individuele ervaring nie. Ervarings word deur die samelewing bepaal en as kollektief gesien. Witheid is egter 'n ervaring van voorreg en vanweë hierdie voorreg word wit mense as onafhanklike individue beskou eerder as 'n gereduseerde homogene rassekategorie (vgl. O'Connell, 2008:2). Die definisie van witheid is elasties en word deur diegene wat in magposisies is bepaal (vgl. Roediger, 2005; Allen, 1994:27-51; Heraclides & Dialla, 2015:32).

Witheid is interafhanklik van dit wat as "nie-wit" beskou word. Witheid as 'n nie-normatiewe rassekategorie is onsigbaar. Dit is egter net onsigbaar vir persone wat in die ruimte van mag is, naamlik die wit *self* (vgl. Willis, 2012:82 & Riggs, 2007; Matthews, 2015:126). Steyn (2001:xxvi) voer die argument aan dat witheid ook 'n rol in die vorming van identiteit en die maatstaf daarvan speel. Die implikasie hiervan is dat die witheidsidentiteit tot só 'n mate onsigbaar word dat wit mense nie bewus is van die effek wat bevoorregting op hul alledaagse lewe het nie.

Witheid word 'n vorm van mag, eerder as 'n groep wat dieselfde vasgestelde kulturele eienskappe deel. Persone wat witheid beliggaam deel wel 'n gemeenskaplike sosioëkonomiese posisie in 'n hiërargie wat vanuit die koloniale era geërf is (vgl. Olson, 2004:113; Dyer, 1997:9). Witheid wys ook op 'n sosio-politiese kategorie wat 'n dominante posisie in 'n ongelyke samelewing beklee. Mills (1997:3) meen dat dit nodig is om in 'n post-segregasionistiese samelewing steeds die kwessie van wit dominansie aan te spreek, veral as dit wys op 'n tipe magstruktuur wat geleenthede vir sekere groepe inhou en van ander af wegneem. Hierdie magstruktuur maak dit ook moontlik vir die onderdrukker om die onderdrukte binne 'n spesifieke perspektief te posisioneer.

Samevattend kan gestel word dat witheid, soos ras, 'n sosiale konstruk is. Ras, wat glad nie op grond van biologiese verskille vasgepen kan word nie, word gebruik om individue sistematies binne 'n kategorie te plaas. Deur kategorisering word hierdie individue kollektief aan gekonstrueerde maatstawwe en eienskappe gemeet. Witheid is egter die enigste kategorie wat i) nie bewus is van die kategorie nie en ii) as individue beskou word. Historiese narratiewe van ras toon aan dat witheid nie na 'n sogenaamde sub-spesie binne die mensdom verwys nie. Dit wys ook nie op spesifieke fisiese karaktereienskappe, soos 'n ligte vel nie. Witheid wys in die besonder na 'n spesifieke sosioëkonomiese posisie. Een van die prominente

probleme wat met witheid gepaard gaan is die onbewuste wit bevoorregting. Sekere voorregte gaan gepaard met witheid, bloot as gevolg van 'n hegemoniese ingesteldheid en onregmatige regverdiging van onderdrukking. Witheid impliseer dat sekere persone 'n dominante, uitbuitende posisie in 'n hiërargie beklee wat deur koloniale uitbreiding bewerkstellig is. Witheid verwys na 'n ingesteldheid en 'n posisie wat in 'n ongelyke samelewing voorkom.

In hierdie bespreking van witheid word die protagonistiese maatstaf aan die orde gestel. Hierdie subjek word gedefinieer in terme van die hegemoniese Westerse "norm" wat as die wit, heteroseksuele, manlike self bepaal is (vgl. Said, 2003b; Spivak, 1988). Enige sogenaamde abnormaliteit word op die marge geplaas en as die ander uitgemaak.³¹ McEwan (1996:6) voer aan dat 'n persoon hulself konstrueer en posisioneer in teenstelling met dit wat anders en abnormaal van hulself is. Deur afstand van die ander af te hou, bevestig die self die "uitheemse, vreesaanjaende" status van die ander en voer rationeel die kategorisering en marginalisering van die ander aan (vgl. Parakash, 1994). Deur die posisionering van die self en die ander³² te bewerkstellig, vorm daar skeiding en spanning tussen die betrokke kulture. Hall (1991:16) maak melding dat die verhouding tussen die self en ander 'n gekoppelde proses is. Die een kan nie sonder die ander bestaan nie. Deur die objek as teenstelling van die subjek uit te maak, word die raamwerk van wat anders as die heersende "norm" is, bepaal. Hierdie wrywing dra by tot die problematiek van kulturele toeëiening.

Die gekoloniseerde ander word geskep uit stereotipes, veralgemenings en negatiewe projeksies (vgl. Said, 1995:93). Vanuit die Westerse perspektief is

³¹ Edward Said (1935-2003), die Palestynse postkoloniale denker, wys op die asimmetriese verhouding tussen die "Weste" en die "Ooste". Die "Weste" posisioneer en konstrueer die "Ooste" teenoor sekere Westerse standaarde. Said (2003b:6) se vermelding van die rasionele Weste teenoor die irrasionele Ooste, dui op 'n gelyktydige dimensie die normatiewe self teenoor die afwykende ander aan. Alhoewel Said se argument vermelding tot die "Weste" en "Ooste" maak, kan sy benadering gebruik word om na 'n wyer omvang van die koloniale ander te verwys (vgl. Ashcroft *et al.*, 2000b:153; Said, 2003:300; Bhabha, 1994). Die posisionering van "Afrika" vanuit 'n Westerse perspektief kan ook binne hierdie raamwerk vir ondersoek gebruik word aangesien dieselfde tipe verhouding tussen die onderdrukker en onderdrukte seëvier. Said (2003a) vermeld self dat sy argument as "humanistiese kritiek" gebruik kan word om ruimtes waar daar wrywing en worsteling teenwoordig is op te breek en te analiseer.

³² Die ander het hoofsaaklik tot stand gekom om die kolonialis te definieer en kan as produk van koloniale uitbreiding beskryf word (vgl. Van Eeden, 2000:203). Binne die imperiale diskoers word die wêreld in terme van binêre opposisies (teenpole) beskou. Opposisies soos sentrum/marge, beskaafd/primitief en gekolonialiseerde/kolonialis beeld die wrywing en hiërargieë wat deur imperialisme ingestel is, uit (vgl. Miles, 1989:16). Hall (1997:235) beskou koloniale binêre opposisies as 'n reduksionistiese en vereenvoudigde manier om betekenis oor te dra.

behoort alle negatiewe eienskappe tot die ander. Deur die ander binne hierdie spasie te plaas word hulle ook as 'n eenvormige kultuur omskryf (vgl. Bhabha, 1983:23). Hierdie raamwerk vind ook aansluiting by Gayatri Spivak (geb. 1942), die Indiese postkoloniale denker, se beskouings oor die spanning tussen die koloniale subjek en objek en hoe die gekoloniseerde objek geïmagineer word (Spivak, 1997). Die koloniale onderdrukte objek word in hierdie posisie as minderwaardig beskryf. Aspekte soos sosiale klasse, seksualiteit, historiese en ekonomiese situering dra by tot hierdie minderwaardigheidsklassifisering (vgl. Ghandi, 1998:1). Die dominante perspektief waaruit hierdie neerhalende posisionering plaasvind moet in gedagte te hou.

Die self en die ander word deur simboliese binêre opposisies van mekaar geskei (Bhabha, 1994; Hall, 2003). Kolonialiste se vrese en angs oor die ander manifesteer in 'n fokus op verskille. Deur die proses van verskille word die gekoloniseerde vervreemd van die kolonialis en word die potensiaal van inburgering vergroot. Vervreemding verwys na die proses waar verskillendheid na andersheid getransformeer word (Le Grange, 2013:56), wat weereens na die idee van die onbekende en onverstaanbare verwys.³³

Under the general heading of knowledge of the Orient [other], and within the umbrella of Western hegemony over the Orient from the eighteenth century onwards, there emerged 'a complex Orient suitable for study in the academy, for display in the museum, for reconstruction in the colonial office, for theoretical illustration in anthropological, biological, linguistic, racial and historical theses about mankind and the universe' (Ashcroft *et al.*, (2000:153).

Die funksie van onderskeide en binêre opposisies kom duidelik na vore in 'n diskoers soos primitivisme (vgl. Araeen, 2010:280).³⁴ Binne die koloniale diskoers is die imperiale mite geskep dat die ander primitief, ongelowig en eksoties is. hooks (1992:22) vermeld dat die Weste se fassinatie met die primitiewe en eksotiese

³³ Die ander word met 'n reeks beskrywende woorde soos emosioneel, vroulik, onderdanig, eksoties en barbaars geassosieer (vgl. McClintock, 200:145-146). Nie-Westerse persone word binne die koloniale konteks as 'n verlengstuk van die ongetemde natuur beskou (Lenz, 2015:54). Die ander is 'n verteenwoordiger van alles wat sogenaamd eksoties en uitheems aan die Westerse samelewing en perspektief is. Ironies genoeg is daar ook 'n dimensie van afguns by die onderdrukker teenwoordig, aangesien die ander 'n eksotiese, sorglose bestaan aanvoer. Hierdie negatiewe blik op die ander is gekonstrueer deur ideologieë wat as vertakings van hegemoniese onderdrukking beskou kan word.

³⁴ Primitivisme verwys na 'n tendens in 19de-eeuse Europese kuns. Kunstenaars, soos onder andere Paul Gauguin (1848-1903), die Franse post-Impressionis, het gesoek na nuwe artistieke en estetiese inspirasie buite sy onmiddellike kulturele omgewing gesoek (vgl. *MoMA*, 1984:2; Hatch & Weixlmann, 1985:51). Die gebruik van sogenaamde nie-Westerse kunsvorme en inheemse objekte kan met kuns binne hierdie tendens identifiseer word (vgl. Staszak, 2004:354-355).

gesetel is in hulle eie identiteitskrisis en in die noodsaak om 'n duidelike onderskeid tussen die subjek en objek te tref. Ironies genoeg word die ander as barbaars, maar ook as 'n hardwerkende dienaar uitgemaak; as die toonbeeld van seksualiteit, maar terselfdertyd as 'n onskuldige kind (Duncan, 1994:46). Hierdie beskrywings word tot 'n volgende vlak geneem wanneer die “eksotiese” ruimte waarin die ander funksioneer as 'n aardse paradys beskryf word, maar in dieselfde asem verwerp en veroordeel word (vgl. Van Eeden, 2000:197). Koloniale representasies van die eksotiese ander het onsensitiewe en neerhalende beelde van die gekoloniseerde versprei.

Huggan (2001:13) beskryf die begrip “eksoties” as 'n bepaalde estetiese persepsie: een wat mense, voorwerpe en plekke as vreemd uitmaak terwyl dit in die alledaagse lewe beslag vind. Ashcroft *et al.* (2000:87) beskryf die eksotiese as “...a stimulating or exciting difference, something with which the domestic could be (safely) spiced”. In hierdie proses word aspekte van 'n gemarginaliseerde kultuur wat as normatief beskou word binne die dominante ekonomie as eksoties uitgemaak. In die negentiende eeu het hierdie estetiese beskouing neerslag gevind in die “eksotiese” plante en diere wat na die Europese metropool gebring is. Ook mense van ander “eksotiese” kulture is uit die kolonies gebring en tentoongestel. Sara “Saartjie” Baartman (1789-1816, die sogenaamde Hottentot Venus) is 'n bekende voorbeeld hiervan.

Eksotisme³⁵ kan omskryf word volgens Huggan (2001:14) as 'n tipe skouspel wat 'n uitbreiding word van die hegemonesse ingesteldheid om te “kultiveer in die diens van die ryk” (my vertaling, vgl. verder Meintjies, 1995 & Wasserman, 1984:132).

Ontdekkers wat Afrikalande verken het, het volgens Van Eeden (2000:197) veral gefokus op aspekte wat die meeste van die Europese ervaring verskil het. Dit is juis as gevolg van hierdie verskille dat die ontdekkers verhale van die magiese en vreemde diere wat hulle teëgekomen het oorvertel het. Hierdie verhale en beelde van die eksotiese het Afrikalande nog meer as die ander gesitueer (vgl. Bhabha, 1983:25).

³⁵ Eksotisme wys op 'n Europese kuns- en ontwerptendens van die 19de eeu. Hierdie beweging is deur samelewings wat nie deel van die Weste uitmaak nie, soos byvoorbeeld die Midde Ooste, geïnspireer. Wat eksotisme so aantreklik maak is dat daar 'n charismatiese element van die onbekende daaraan gekoppel is (vgl. Locke, 2012; Forsdick, 2001).

Williams en Korn (2017:23-24), Hartzell (2008:3-4) en Huggan (2001:115) argumenteer dat hoewel primitivisme en eksotisme deel van die koloniale digotomie van die self en die ander uitmaak, dit steeds binne 'n kontemporêre konteks van toepassing is. Hoewel ek in die volgende hoofstuk meer hieroor uitbrei, kom dit daarop neer dat daar 'n (bewustelike of onbewustelike) meerderwaardige houding by witheid aanwesig is. As witheid as 'n perspektief en houding verstaan word, is die verband tussen hierdie konstruk en kulturele toeëiening ooglopend. Witheid dra direk by tot kulturele toeëiening, aangesien daar by albei konstruks 'n hoogmoedige ingesteldheid teenwoordig is, wat deur die dominante kultuur beliggaam en beraam word. Die dominante perspektief wat met witheid seëvier dra ook direk by tot kulturele toeëiening deurdat enige gemarginaliseerde kultuur vanuit hierdie houding as verfoeilik geposisioneer word.

3.4 Kulturele toeëiening en 'n houding van witheid

'n Kwessie wat uit die bespreking van die neerhalende witheidshouding en kulturele toeëiening ontstaan, is: kan kulturele toeëiening as nog 'n vorm van rasse-uitbuiting beskou word? Hierdie vraag word opgeroep aangesien kulturele toeëiening gemarginaliseerde kulture hiërargies in 'n laer kategorie/posisie situeer. Ek argumenteer dat witheid bydra tot protagonistiese komponente wat die dominante kultuur in die proses van kulturele toeëiening aanneem, soos om hulself as "beter" te ag. Die dominante kultuur word deur hulself as die middelpunt gesitueer. Enige ander kultuur word op die marge geposisioneer. Kulturele toeëiening bevestig en versterk die skeiding tussen die heersende kulture en die res. Ironies genoeg word die protagonis in sowel die koloniale vertelling en hedendaagse vorme van kulturele toeëiening met die "goeie" geassosieer.

Daar is gevalle waar kulturele toeëiening deur die dominante kultuur geregverdig word. Hierdie regverdiging word gegrond op die sogenaamde intensie van die kunstenaar of die oorspronklike bedoeling van die aktiwiteit. Daar is talle gevalle waar 'n persoon se "bedoeling" nie beledigend van aard is nie (Young, 2005:140). As gevolg van te min kennis oor die kulturele produk en die kultuur waarvan die kulturele produk afkomstig is, sowel as wit bevoorregting, kom die eindresultaat nietemin op kulturele toeëiening neer. hooks (1992:32)³⁶ lewer kritiek teenoor dade

³⁶"bell hooks" (met kleinletters) is die penname van Gloria Watkins (geb. 1952), die Amerikaanse outeur en feminis.

van kulturele toeëiening en meen dat naïwiteite nie as regverdiging gebruik kan word in debatte hieroor nie.

Voorbeelde van kulturele toeëiening wat in die media bespreek word, is in die algemeen voorvalle waar wit persone van mag, in onder andere die film en/of musiekbedryf, kulturele produkte van gemarginaliseerde groepe toeëien (Arewa, 2016; Nittle, 2017; The Week, 2017; Blatchford, 2017). In hierdie gevalle word kulturele produkte bloot vir estetiese doeleindes gebruik met geen verwysing na die kulturele belang van die produk nie. Die persoon van die dominante kultuur “speel” bloot tydelik in die ruimte van daardie kultuur sonder om die onderdrukking en marginalisering wat die kultuur moontlik op 'n daaglikse basis ervaar, self te ervaar (Valk, 2015:389). Hierdeur argumenteer ek dat 'n witheidsingesteldheid bydraend en heelyd onderbewustelik teenwoordig is wanneer daar na kwessies van kulturele toeëiening verwys word.

Ek voer aan dat die onderdrukking wat by kulturele toeëiening aanwesig is 'n nalatenskap van die koloniale tydperk is. Gemarginaliseerde kulture word toegeëien omdat hulle steeds as “primitief” en “anders” beskou word. Ek redeneer dat hierdie perspektief steeds voortduur aangesien die Weste aanhoudelik hulself as die maatstaf en “norm” beskou. Deur hierdie ingesteldheid word die asimmetriese magsverhouding versterk en die skeiding tussen die dominante en gemarginaliseerde kulture vergroot.

Bo en behalwe die verwaande houding hits hierdie posisie van voordeel die verkryging van protagonistiese eienskappe aan. Waar die dominante kultuur hulself in 'n posisie wat met 'n protagonis geassosieer kan word plaas, word die gemarginaliseerde kultuur in die ruimte van 'n antagonis beraam. Dieselfde verhouding is tydens kulturele toeëiening aanwesig. Die dominante kultuur posisioneer hulself as protagoniste binne 'n landskap, wat dit moontlik maak om die gemarginaliseerde kultuur met minderwaardige antagonistiese komponente te omraam. In die volgende afdeling bespreek ek die visuele spanning tussen die protagonistiese en antagonistiese komponente wat deur die karakters in *Hosh Tokolosh* versinnebeeld word.

3.5 Protagonistiese elemente in *Hosh Tokolosh*

Na aanleiding van Steyn (2001) en Dyer (1997) se beskouings oor witheid en voorreg, argumenteer ek dat daar 'n protagonistiese houding in *Hosh Tokolosh* aanwesig is. Een visuele manier hoe die sentrale posisie van Gazelle en Parow in die musiekvideo uitgebeeld word, is die sentrale kamera-fokus wat hulle tydens tonele inneem. Gazelle en Parow word herhaaldelik in die middel van die raam geplaas en terselfdertyd omring deur onspesifieke “eksotiese” visuele verwysings soos kopbene, diere en menslike organe. Deur Gazelle en Parow, en ook DJ Invisible, in hierdie sentrale posisie te plaas, word die aandag volledig op hulle gevestig en ander referente word slegs in die agtergrond uitgebeeld. Selfs wanneer die karakters van die Tokkelossie af wegvlug, word hulle steeds in die middel van die toneelrame geposisioneer (Fig. 13). Daar is wel gevalle waar die Tokkelossie die fokus van die toneel is, soos in 'n spesifieke beraming tydens die koorgedeelte (vgl. Fig. 7) asook aan die begin van die musiekvideo. In hierdie gevalle word hy egter baie vinnig uit die middel van die raam verplaas deur Gazelle en Parow. Die fokus verskuif heeldyd terug na Gazelle en Parow. Die vlugtige rondskuif tussen fokuspunte illustreer die spanning tussen die antagonistiese en protagonistiese komponente wat in die musiekvideo teenwoordig is.



Figuur 13. Visuele uittreksels uit Hosh Tokolosh waar Gazelle, Parow en DJ invisible die fokus van die raam inneem (Minnaar, 2014).

Gazelle en Parow is nie net die visuele fokuspunt van die musiekvideo nie, maar hulle het ook 'n invloed op die verloop van die narratief. Die narratief word uit hulle perspektief vertel en omskryf. Dit lei daartoe dat hulle 'n mate van outoriteit inneem omdat hulle namens die Tokkelossie praat. Visueel word hierdie outoriteit versterk deur i) Parow wat Gazelle help om uit die gevangenis te breek en ii) deur Parow wat die Tokkelossie met 'n hamer op die kop slaan sodat hy bewusteloos en kwesbaar is. Ek assosieer hierdie stryd rondom beheer oor die narratief met die stryd om beheer

oor 'n simboliese ruimte te verkry. Gevolglik dra hierdie vorm van dominerende by tot die gepaardgaande protagonistiese posisie wat die karakters beklee.

Parow se lirieke bevestig ook die protagonistiese perspektief en houding in die musiekvideo: “hoor-hoor, top vannie food chain, Parow en Gazelle is dik fokken main”. Interessant genoeg kontrasteer die lirieke in die eerste gedeelte van die musiekvideo met die idees wat deur die visuele komponente van die video gekommunikeer word. Uit die lirieke blyk dit of Parow en die Tokkelossie in 'n gesprek wat met slengwoorde belaaie is betrokke raak. Hierdie interaksie (“Hosh Tokolosh, awê bra, hoe lyk 'it?’”) klink na 'n gesprek wat tussen vriende afspeel. Waar die lirieke 'n gevoel van samesyn oordra, beeld die visuele komponent konflik en wrywing uit; en waar Parow in die lirieke sy eie beuel blaas, word Parow op 'n visuele vlak rondgegooi en probeer hy van die Tokkelossie ontsnap:

Shmart, too fancy, too sexy,
Eksieperfeksie, ent en 'n metchie
Sexy korreksie, kind oppie backseat
Jack lat die trek skit, lank innie petjie
Kort vannie lont, bons fokken rond
(Engelbrecht, 2015:157)

Hoewel daar 'n interessante dinamika tussen Parow en die Tokkelossie is, blyk dit dat dit nie 'n bepalende invloed op die uiteindelijke posisionering van die karakters het nie. Die wit karakters in *Hosh Tokolosh* neem 'n protagonistiese houding in. Gazelle en Parow staan visueel sentraal in die meerderheid tonele van die musiekvideo. Derhalwe beklee hulle ook die sentrale fokus van die narratief en beheer hulle hoe die narratief afspeel. Die lirieke bevestig die protagonistiese houding verder. Gazelle en Parow vertel gevolglik die kulturele narratief vanuit hulle eie hegemoniese aanslag en volgens hulle eie bepalings.

3.6 Antagonistiese elemente in *Hosh Tokolosh*

Teenoor die wit karakters wat in die musiekvideo verbeeld word, voer ek aan dat die Tokkelossie met antagonistiese referente van die ander gevisualiseer word. In hierdie afdeling word die teorie van die ander en andersheid op *Hosh Tokolosh* en, in die besonder, op die posisionering van die Tokkelossie toegepas.

Figuur 14 bevat 'n skermsnit van die Wikipedia inskrywing oor die Tokkelossie wat die verskillende intertekstuele verwysings binne populêre kultuur lys. Vanuit hierdie

lys blyk dit of die Tokkelossie hoofsaaklik op een van drie maniere uitgebeeld word: as 'n vreesaanjaende demoniese kreatuur (vgl. *Die Antwoord*, Fig. 15); as 'n komieklike mitiese verskynsel (vgl. *Madam & Eve* inskrywing, Fig. 16) of as 'n kombinasie van die twee.

Influence [edit]

- Running gags about Tokoloshes are common in the South African daily comic strip *Madam & Eve*.^[3]
- "Tokoloshe Man" was a pop hit by John Kongos,^[4] later covered by Happy Mondays and released on the Elektra compilation album *Rubáiyát*.
- The video for *Die Antwoord*'s song "Evil Boy" features a Tokoloshe.^[5]
- On the Late Show with David Letterman, when Die Antwoord performed "I Fink U Freeky" they replaced the English swear word "mother fucker" with "Tokoloshe".
- Tokoloshe is mentioned several times in film *The Bone Snatcher* (2003) by Titus when the team encountered an ant-like demonic creature.
- "Hosh Tokoloshe" is a pop/rap song influenced by the Tokoloshe by South African Rapper Jack Parow.
- Malevolent creatures called tokoroths appear in Michelle Paver's *Chronicles of Ancient Darkness* series.
- Belief in the Tokoloshe is a major part of Gavin Hood's film *A Reasonable Man*.
- The Tokoloshe is referred to several times by the characters in the British crime thrillers "Ritual" and "Skin" by Mo Hayder.
- Serial killer Elifasi Msomi claimed to have been influenced by a tokoloshe.
- A Tokoloshe appears in every episode of the third series of the British TV show *Mad Dogs*, although only one character can see it and it is left unclear as to whether it is real or a hallucination. At one point the characters are told that if you see a Tokoloshe, it means somebody will die.
- Tokoloshe is the full name of Tok, the mascot for the English surfing and clothing company Saltrock.
- The graveling creatures in *Dead Like Me* are influenced by these.^[citation needed]
- DJ and musician Steve "Toshk" Shelley got his stagename as a derivation of Tokoloshe.^[6]
- Several Tokoloshe appear in the dark fantasy novella "The Flame's Burden" by Australian author Matthew Karabache.^[7]
- In her book "Taming the Tokolosh: Through Fear into Healing - A Trauma Survivor's True Story", Mandy Bass recounts how she became a victim of violent crime when a drug-crazed African-American college athlete broke into her home and brutally assaulted her. In this book she shares details of the attack and her journey through healing – both for herself and the man who attacked her.^[8]

Figuur 14. Uittreksel van Wikipedia se Tokkelossie inskrywing (Wikipedia, 2018).

Die Antwoord se uitbeelding van die Tokkelossie in *Evil Boy* (2009) kan beskou word as 'n voorbeeld van die uitbeelding van 'n vreesaanjaende gedierte (kyk Fig. 15). In *Evil Boy* benader hulle egter die Tokkelossie vanuit 'n komieklike en bespottende perspektief. Oor die gebruik van die Tokkelossie in die musiekvideo, het Ninja die volgende te sê:

... that's called a Tokoloshe. It's the most feared African demon; the African people are really superstitious. It's just a little black hairy thing, a little man with a big fat stomach. He's really terrifying and comes out at nighttime... (Ninja in Dombal, 2010)

Deurdad Ninja na 'n groep persone buite homself verwys, blyk dit of hy, 'n Suid-Afrikaner, homself nie by die "hulle" insluit nie. Dit sluit aan by Dyer (1997:3) se argument dat die witheidsperspektief as die "norm" posisioneer word en derhalwe as "onsigbaar" voorkom.



Figuur 15. Uittreksel van *Evil Boy (Die Antwoord) wat die Tokkelossie verbeeld* (Dombal, 2010).

Madam & Eve, die satiriese Suid-Afrikaanse strokiesprent, se uitbeeldings omvat 'n komiese aanslag van die Tokkelossie (Fig 15). Die strokieprente suggereer dat die Tokkelossie nie met *Madam* geassosieer word nie, maar eerder met *Eve*. Deurdat *Madam* die bakstene onder *Eve* se bed uithaal en daarna as "stupid" verwys, maak sy 'n ritueel oor morele kulturele kwessies as belaglik en bygelowig uit. Die bakstene waarop *Eve* haar bed sit is, volgens Nicholls (1978:67; Pols, 2012), 'n poging om die Tokkelossie af te weer en om te verseker dat hierdie wese haar nie in die nag kan ontvoer nie. *Mother Anderson*, die ouma in die strokiesprent, se verduideliking van die Tokkelossie het ook 'n homogene ondertoon aangesien sy die mite onder die sambreelbegrip "South African culture" klassifiseer. Dit beteken dat sy nie deel vorm van hierdie "South African culture" nie; sy speel skaak teen die gevreesde wese. Deurdat sy in samesyn met die Tokkelossie is, het sy nie 'n vrees dat hy haar in haar slaap gaan wegdra nie. *Die Antwoord* en *Madam & Eve* se gebruik van die Tokkelossie hou 'n duidelike dualistiese skeiding tussen "ons" en "hulle" in. Hierdeur word aangevoer dat die Tokkelossie nie eie aan wit kultuur is nie. Danksy hierdie "skeiding" hoef daar ook nie met bedagsaamheid teenoor hierdie kulturele narratief omgegaan te word nie.



Figuur 16. Madam & Eve-strokiesprente (Slon, 2008; Puls, 2010).

Die oorsprong van die Tokkelossie (ook bekend as die *Tikoloshe*, *Thikolose*, *Hili* en *u Tikoloshe*) is onbekend, maar die karakter kom in verskeie Suider-Afrikaanse mitologiese verhale voor. Dit blyk of die mite onder andere uit Zoeloe-, Xhosa- en Pondo-narratiewe ontstaan het (Miller, 1979, Fordred-Green, 2000:702; Scholtz, 2004:1). Die Tokkelossie word beskryf as 'n kort, harige figuur met hande en voete soortgelyk aan dié van 'n aap (vgl. Miller, 1979). Hy vind sy tuiste in rivierbanke en dra geen klere nie. Alhoewel die Tokkelossie soms as gewelddadig geïnterpreteer kan word, blyk dit dat die narratiewe van die bogenoemde kulture saamstem dat hy nie inherent gewelddadig of moedswillig is nie. Dit is as gevolg van die invloed van die heks wat hom beheer dat hy kwaadwillige dade uitvoer (Miller, 1979:183 & 239). Alhoewel die Tokkelossie eg aan sekere Suider-Afrikaanse narratiewe is, voer Willemsse (2008:59) aan dat die narratief van die Tokkelossie ook tussen kulture uitgeruil is.

Die Suid-Afrikaanse filmmaker Billy Pol (2012) se kortfilm, wat handel oor die mitologie van die Tokkelossie (spesifiek in landelike Suid-Afrikaanse gebiede) spreek van 'n bose magiese figuur waarvan daar nie hardop gepraat van mag word nie. Die blote gedagte aan die Tokkelossie kan lyding en slegte ervarings in 'n

persoon se lewe inbring. Pretorius (2015:11) vermeld, byvoorbeeld, dat die verhale oor hierdie gees afgelag word, maar dat vroue wat kultureel aan die narratiewe van die Tokkelossie verbind is die oorsaak van siektes soos kanker aan die invloed van die Tokkelossie toeskryf. Vir 'n persoon wat funksioneer binne 'n kulturele ruimte waarin hierdie narratiewe oor die Tokkelossie belangrik is, spreek verwysings na dié wese gevolglik van diepgaande morele oortuigings. In *Hosh Tokolosh* word die narratiewe van die Tokkelossie vir 'n paar minute op 'n neerhalende en komiese manier ten toon gestel. Hierdie verbeelding dui op onsensitiewe teenoor die morele oortuigings van ander.

Ek argumenteer, in aansluiting by Galeano ([1995]2002:7) vertaal deur Pröschel, 2012), dat die ingesteldheid dat inheemse samelewings geen kulturele narratiewe of self geen “kultuur” het nie, een van die redes is waarom persone die narratiewe as 'n komiese verhaal uitmaak. Hierdie kulturele en hulle oortuigings word bloot as “bygelowig” uitgemaak. Dieselfde perspektief is in die musiekvideo aanwesig, aangesien die narratiewe van die Tokkelossie as belaglik en bygelowig uitgemaak word.

In Tokoloshe (2012), 'n dokumentêre oor die wese deur *Die Antwoord*, word vermeld dat sommige mense die Tokkelossie as 'n alomteenwoordige gees uitmaak (vgl. Pols, 2012).³⁷ Ongeag in watter fisiese vorm die Tokkelossie voorkom, is daar 'n onbeskryflike, aangrypende vrees teenoor die wese in spesifieke kulturele teenwoordig. Hierdie vrees word gedeel deur almal wat die narratiewe van die Tokkelossie binne 'n bepaalde kulturele ruimte aanhoor en vir wie die figuur deel van hul morele oortuigings uitmaak.

³⁷ Ek is bewus van die kompleksiteit gebonde aan *Die Antwoord* se interpretasie van die Tokkelossie en gevolglik die kwessies van kulturele toeëiening en witheid wat aangetref kan word.



Figuur 17. Verbeelding van die Tokkelossie in *Hosh Tokolosh* (Minnaar, 2014).

In *Hosh Tokolosh* is die Tokkelossie geklee in 'n geskeurde baadjie, driekwartdenimbreek, stylvolle tekkies en 'n keil waaronder daar lokke, wat soortgelyk aan *dreadlocks* is, uitsteek (Fig. 17) Sy bykomstighede sluit in 'n sonbril, 'n ketting van beendere om sy nek en 'n draaiende dollartekengordelgespe wat met diamante versier is. Volgens Minnaar (2017) het hy gepoog om die Tokkelossie 'n "sagter" eerder as "groteske" voorkoms te gee. Die Tokkelossie word dus as 'n karikatuuragtige mens eerder as 'n skrikwekkende gees uitgebeeld. Hoewel Minnaar probeer het om die Tokkelossie sagter uit te beeld, is die uitbeelding van die karakter in *Hosh Tokolosh* steeds problematies. Alhoewel Minnaar die karakter minder vreesaanjaend wou laat voorkom, is dit steeds debatteerbaar of Minnaar die reg het om veranderinge aan te bring aan 'n kulturele narratief wat nie sy eie is nie. Die kulturele produk, naamlik die narratief van die Tokkelossie, word uit konteks geneem en binne die dominante kultuur ingeburger.

Deur die gebruik van die Tokkelossie in die musiekvideo, sowel as die manier hoe Gazelle en Parow hom in die tweede helfte van *Hosh Tokolosh* domineer, argumenteer ek dat die konseptualiseerders 'n bespotting maak van die kulturele narratief van die Tokkelossie. Hierdie bespotting kan as kulturele toeëiening beskou word, omdat 'n kulturele produk wat tot die morele beginsels van 'n gemarginaliseerde kultuur spreek deur 'n dominante kultuur as 'n gekheid afgemaak word. Een van die voor die hand liggende visuele maniere hoe die oortuigingsstelsels van 'n gemarginaliseerde kultuur spottenderwys gereduseer word, is deur Parow wat

in sy *shack* op 'n bed sit wat op bakstene staan (vgl. Fig. 9) Parow se lirieke (Boeta, bou ma' jou bed oppie klippe) is verder tekenend van hierdie verspotmaking. Hierdie kulturele ritueel/tradisie word uitgevoer om te verseker dat die persoon se bed hoog genoeg is sodat die Tokkelossie nie die persoon in hul slaap kan bykom nie (vgl. Fig. 16). Weereens word die spot vanuit 'n witheidsperspektief met gemarginaliseerde kulture se oortuigings gedryf.

Parow se *shack* is 'n verwysing na Suid-Afrikaanse informele nedersettings. Deur die gebruik van die slengwoord *shack* word kompleksiteite oor armoede, eienaarskap en agentskap opgeroep. Ten spyte van die feit dat 'n *shack* na gemarginaliseerde ruimtes binne die Suid-Afrikaanse samelewing verwys, word daar nie met sensitiwiteit daarmee omgegaan nie. Daar is 'n spottende ondertoon aanwesig. Daar kan ooreenkomste met kulturele toeëiening getrek word deurdat albei 'n skertsende komponent teenoor gemarginaliseerde kulture inhou.

Die kontras in *Hosh Tokolosh* tussen Gazelle en Parow en die Tokkelossie se voorkoms, optrede en magsuitbeelding (of gebrek daaraan), is opmerklik. Die Tokkelossie word beraam met komponente wat met die postkoloniale beskrywing van die ander geassosieer kan word. Die mees opvallende visuele manier hoe hierdie beraming plaasvind is deur die spanning en konstante wisselwerking wat deur die narratief in die musiekvideo uitgebeeld word. Die narratief handel om Gazelle en Parow se vrees vir die Tokkelossie. Hulle word aanvanklik as slagoffers uitgemaak en probeer later uit sy metaforiese kloue ontsnap. Parow en Gazelle se gesprek wat deur die lirieke gevoer word, bring ook hulle vrees tot die voorgrond:

Jis, Gazelle
Ahoy, bra Jack
Luister ek hoor die Tokkelossie is back?
Rêrig? O fok, wie's bang?
Kom ons gan voor 'ie tokkelossie ons vang
(Engelbrecht, 2015:157)

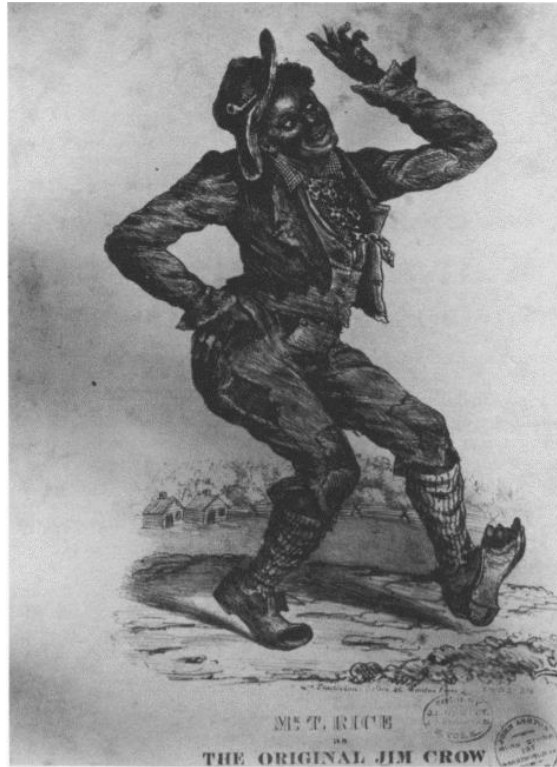
Ná hul aanvanklike ontsnapping agtervolg die Tokkelossie hulle maar slaag nie daarin om hulle te vang nie. Die hoogtepunt van die narratief vind plaas wanneer die wit karakters die Tokkelossie oorwin. Hulle oorwin nie net die Tokkelossie nie, maar neem ook eienaarskap oor die "swart gevaar". Die sirkelmotiewe wat in die Tokkelossie se oë ronddraai verwys na hipnose, wat ook aansluit by die baasspelerige dimensie van wit kulturele hegemonie. Deurdat Gazelle en Parow

hulself aan die begin van die musiekvideo as slagoffers van die Tokkelossie uitmaak, word die aandag tydelik van hulle protagonistiese komponente, soos hul sentraliteit binne die narratief, afgelei. Die karakters se protagonistiese dimensie word verdoesel deur afleiding, soos die wisselwerking van fokus in die verhaal en die gebruik van wisselende proporsie in die uitbeelding van die wit karakters in verhouding tot die Tokkelossie.

Ek voer aan dat die proses wat in die musiekvideo verbeeld word 'n metaforiese uitbeelding is van die interaksie en spanning tussen die self en die ander. Eerstens vestig Parow homself as 'n tipe wit koloniale setlaar in 'n leë landskap. Deur die teenwoordigheid van die Tokkelossie kan die kyker aflei dat Parow homself in die Tokkelossie se omgewing gevestig het. Die vrees wat deur Parow en Gazelle aan die begin verbeeld word, is soortgelyk aan die onderliggende vrees wat die self aanvanklik vir die misterieuse ander het. Vanweë die konseptualiseerders se ontsnapping en oorwinning van die Tokkelossie kan verbande met die self se heerskappy oor die ander gemaak word. Die Tokkelossie word opgeneem (gehipnotiseer) in 'n nuwe kultuur in sonder dat hy enige sê daarin het.

Nie net hou die wisselwerking en spanning ooreenkomste met die self en ander in nie, maar die visuele uitbeelding van die Tokkelossie herinner aan *blackface* sangers, wat ook in die posisie van die ander geplaas is. Die feit dat die Tokkelossie 'n mens is wat vir die uitbeelding van die karakter swart geverf is, skakel baie duidelik met die vernederende dimensie van *blackface*. Veral sy kleredrag herinner aan dié van Jim Crow³⁸, 'n bekende *blackface* karakter, op (vgl. Fig 18 & 19). Die Tokkelossie se rukkerige, oordrewe bewegings kan nie net met die bewegings van *blackface* sangers gekoppel word nie, maar ook met dié van kleetsrymsangers – 'n tradisie wat ook teen die agtergrond van onderdrukking en andersheid ontwikkel het.

³⁸ Jim Crow is 'n *blackface* karakter wat ontstaan het vanweë 'n populêre lied wat tematies oor hierdie persoon gaan, naamlik "Jumping Jim Crow (1832)". Tydens die opvoering van hierdie lied het Thomas "Daddy" Rice (1808-1860) sy gesig met gebrande kurk swart geverf, verflenterde klere aangetrek en op maniere gedans en sing wat klaarblyklik dié van 'n swartmens na aap (Litwack, 2004:7). Die verwysing na Jim Crow het inherent 'n ongunstige verwysing na swartmense ingehou (vgl. Lott, 1992:25).



Figuur 18. Uitbeelding van Jim Crow (Cockrell, 1996:162).



Figuur 19. Uitbeelding van die Tokkelossie in Hosh Tokolosh (Minnaar, 2014).

Die musiekvideo word gebruik as 'n platform vir vermaak. Deur die Tokkelossie as 'n skouspel uit te beeld, en boonop met sterk elemente van *blackface*, word die vermaaklikheidsaspek verder versterk. Froneman (2012:62 & 68) lig uit dat *blackface*-teater binne die Suid-Afrikaanse geskiedenis 'n populêre vorm van vermaak vir wit mense was. *Blackface* is 'n historiese daad van kulturele toeëiening en deur die gebruik daarvan in *Hosh Tokolosh* vind 'n tipe dubbele toeëiening plaas wat die stereotipe op uitbuitende wyses voortsit. Ooreenkomstig met die afguns wat

tussen die self en die ander ontstaan, is daar ook 'n onderlinge wisselwerking tussen afguns en verwyd in die *blackface*-tradisie teenwoordig. Alhoewel *blackface* hoofsaaklik staatmaak op neerhalende stereotipes van wat dit beteken om “swart” te wees vanuit die dominante perspektief (Van der Wal, 2008:53), ontstaan daar terselfdertyd 'n ruimte waarin wit mense 'n sogenaamde barbaarse aanslag kan aanneem en die rasonale vir 'n oomblik met die irrasionele kan verruil (Froneman, 2012:68). Aan die einde van die musiekvideo roep die Tokkelossie assosiasies met 'n tipe eksotiese skouspel op.



Figuur 20. Visuele uittreksel van Hosh Tokolosh se koorgedeelte (Minnaar, 2014)

Nie net ontstaan die potensiaal dat daar 'n stryd tussen die self en die ander in die musiekvideo se ruimte teenwoordig is nie, maar daar is ook herhaaldelik leidrade wat die kyker na die suggestie van die eksotiese begin lei. Dit word gedoen aan die hand van spesifieke objekte en verwysings wat in tonele afspeel, soos onder andere Parow se beddegoed en kamer wat bedek is met diervelle, dierstandbeelde en kopbene. Sommige leidrade is meer opvallend as ander. Die grootste leidrade kan in die koorgedeeltes van die musiekvideo gevind word. Daar is verskillende visuele vullers, soos skedels, beendere en dobbelstene, wat hipnotiserend in die agtergrond rondbeweeg (vgl. Fig. 20). Minnaar (2017) verwys na hierdie objekte as versierings wat ekstra detail aan die visuele elemente van die musiekvideo gee. Ek argumenteer dat hierdie sogenaamde vullers nie net lukraak gekies is nie, maar dat dit die eksotiese dimensie van die musiekvideo sowel as die idee van 'n landskap van witheid ondersteun. Hierdie objekte kan op verskillende maniere geïnterpreteer word. Die moontlikheid ontstaan dat dit verwys na heksery en toorkuns. Toordokters bepaal die Tokkelossie se teenwoordigheid deur beendere op die grond te gooi en

die formasie te analiseer (Die Antwoord, 2012; Mdluli, 2015). Deur die gebruik van die visuele vullers word die impak van neerhalende gedrag ondersteun omrede eenvoudige simbole gebruik word om na 'n groter kulturele omvang te verwys.

In *Hosh Tokolosh* word die Tokkelossie gereduseer tot 'n simbool van andersheid. Hierdie simbool staan vir alles wat die self nie is nie en word as 'n randfiguur uitgemaak. Die Tokkelossie is eksoties en dierlik en is potensieel 'n verteenwoordiger van behoeftes waarna die koloniale smag. Weens die hegemoniese ingesteldheid en koloniale trots kan hierdie behoeftes nie nagestreef of uitgeleef word nie. Gazelle, Parow en Minnaar plaas hulself in heersende posisie deur protagonistiese eienskappe aan te neem. Die implikasie hiervan is dat die gemarginaliseerde kulture, naamlik dit wat die Tokkelossie en die agtergrondreferente metafories verteenwoordig, as antagonisties uitgemaak word. Hierdie kultuur word as teenstander vir die dominante kultuur posisioneer. Deur hierdie situering in ag te neem argumenteer ek verder dat Gazelle, Parow en Minnaar met die wit self en die Tokkelossie met die ander geassosieer kan word. Die Tokkelossie word as 'n marginale karakter uitgemaak en veralgemenings oor gemarginaliseerde kulture kan derhalwe op hom geprojekteer word.

Wanneer die musiekvideo in isolasie geplaas en buite konteks verstaan word, kan dit as 'n grap oorkom. Dit is egter onmoontlik om met tonnelvisie na *Hosh Tokolosh* te kyk. Die belaaide geskiedenis wat teenwoordig is, kan nie ontken word nie. Ek argumenteer, in aansluiting by Hall (2013:235), dat enige verwysing of uitbeelding van die ander inherent uit 'n intertekstuele verhouding met historiese beelde en idees rakende die ander ontstaan. Nie net word 'n gek van die ander gemaak nie, maar ook van die konseptualiseerders self. Hierdie is 'n manier om die vernederende benadering teenoor gemarginaliseerde kulture te verdoesel. Die Tokkelossie en die narratiewe daar rondom is baie meer kompleks as die minagtende weergawe wat in *Hosh Tokolosh* uitgebeeld word. Deur die mite van die Tokkelossie belaglik te maak, plaas die konseptualiseerders hulself terselfdertyd hoër op 'n kulturele rangorde.

As gevolg van die posisionering van die konseptualiseerders en die Tokkelossie, sowel as die ander implikasies rakende die self en ander wat uitgewys is, voer ek aan dat die problematiek van kulturele toeëiening in die musiekvideo uitspeel. Die ruimte sowel as die verhouding wat binne hierdie ruimte tussen die karakters en die

Tokkelossie bewerkstellig word, sluit direk aan by die verhouding wat tussen die dominante en gemarginaliseerde kulture ontstaan tydens kulturele toeëiening. Die dominante kultuur plaas hulself in 'n posisie waar hoofsaaklik protagonistiese komponente aan hulself toegeskryf word. Enige teenstander word as antagonistiese beskryf en met negatiewe eienskappe gekarakteriseer. Ten spyte van die feit dat die dominante kultuur met kulturele toeëiening die kultuur is wat onreg uitvoer, word die gemarginaliseerde kultuur vanuit die hegemoniese perspektief steeds in 'n minderwaardige, aanstootlike posisie geplaas.

3.7 Gevolgtrekking

In hierdie hoofstuk is kwessies van posisionering binne 'n ongelyke maglandskap na vore gebring en aan die orde gestel. My ondersoek het gefokus op die protagonistiese en antagonistiese komponente wat tydens kulturele toeëiening aan bepaalde kulture toegeskryf word. Die konstrakte *kulturele identiteit*, *witheid* en die *self* en *ander* is binne die konteks van kulturele toeëiening ondersoek en binne die raamwerk van *Hosh Tokolosh* geïnterpreteer.

Hosh Tokolosh kan beskryf word as 'n diskursiewe ruimte waar dimensies van mag uitgebeeld word. Deur die landskap vanuit die perspektief van die konseptualiseerders te beraam, word hierdie ruimte waarin die narratief van die Tokkelossie afspeel met 'n houding van witheid geassosieer. 'n Witheidshouding kom verder na vore deurdat daar eienaarskap geneem word oor kultuurprodukte, soos die narratief van die Tokkelossie, wat nie as wit kultuurprodukte beskou kan word nie. Die gemarginaliseerde kulture waaruit kulturele produkte onregmatig geleen word, ervaar daaglikse diskriminasie en onreg. Deurdat die konseptualiseerders die kulturele produk toeëien spring hulle hierdie negatiewe ervarings vry omdat hulle 'n superieure posisie in die samelewing beklee. Hierdie narratief word problematies vanuit die dominante perspektief omskryf en boonop as meer "aanvaarbaar" en minder "skrikwekkend" uitgebeeld. Deur hierdie aanpassings en reduserings kom dit voor of daar spot met die narratief en die wese daarin gedryf word. As gevolg van die feit dat die konseptualiseerders vanuit hulle perspektief hulle kultuur in die musiekvideo as meerderwaardig uitmaak, word protagonistiese eienskappe bewerkstellig, soos om hulself sentraal in die narratief te plaas. Deur hierdie posisionering word die Tokkelossie as antagonis uitgemaak. Nie net kan daar verbande met die postkoloniale beskouing van die self en die ander en die

gepaardgaande spanning gemaak word nie, maar die musiekvideo suggereer ook 'n mate van eksotisme.

In die volgende hoofstuk ondersoek ek kultuur as kostuum. Die fokus van hierdie hoofstuk is die kommodifisering van kultuur en die eksotiese dimensie wat in kontemporêre uitbeeldings van kultuur, soos in *Hosh Tokolosh*, teenwoordig is.

Hoofstuk 4

Kultuur as kostuum

Appropriation extends beyond mere re-representation or parasitic use of other cultures, since it continues the former (colonial) disruption of indigenous cultures and identities (Van Eeden, 2000:252).

4.1 Inleiding

Van Eeden argumenteer dat toeëiening van gemarginaliseerde kulture sekere superieure denkpatriene van die verlede handhaaf. In die vorige hoofstukke is teoretiese konstrukte wat hierdie perspektief ondersteun, soos *hegemonie*, 'n *kolonialesetlaarhouding*, *witheid* en die *self* en *ander*, ondersoek. Vanuit hierdie bespreking is kulturele toeëiening as 'n simboliese koloniale speelveld geteoretiseer – 'n speelveld wat uit protagonistiese en antagonistiese komponente bestaan. Die implikasie van hierdie teoretisering is kulturele toeëiening in 'n hedendaagse konteks gebruik kan word om die oorhand oor gemarginaliseerde kulture te kry. Deur kulturele toeëiening word gemarginaliseerde kulture weereens danksy 'n dominante kultuur op die marge geplaas en nuwe patriene van onderdrukking en uitbuiting ontwikkel daaruit. Binne hierdie ruimte word kulture gereduseer en die kompleksiteit van kulturele uitdrukking geminag.

Hierdie reduserende voorstelling verpak 'n kultuur op oppervlakkige wyse totdat dit bloot as estetiese kostuum verkoop kan word. In hierdie hoofstuk word die kommodifisering van kultuur ondersoek. Die implikasies en verbande met kulturele toeëiening word ook deurgaans bepaal. Aand die einde van elke afdeling word die teoretiese konstrukte binne die raamwerk van *Hosh Tokolosh* geïnterpreteer om die musiekvideo in verband met die uitbeelding van kultuur as kostuum te bring. Om my argument te verhelder verwys ek deurgaans na aanvullende visuele Suid-Afrikaanse voorbeelde.

4.2 Kultuur as kommoditeit

The irony is that tradition is now often preserved by being commodified and marketed (Harvey soos aangehaal deur Van Eeden, 2000:100).

Vroeë definisies van kommoditeite wys daarop dat 'n kommoditeit 'n fisiese objek is wat meestal deur massaproduksie geskep word (Appadurai, 2000; Fouraker, 1965). Karl Marx (1818-1883) het in die 18de eeu 'n kommoditeit as 'n banale objek omskryf en as 'n artefak wat gekoop en gebruik kan word (McClintock, 2000:129). Hoewel

Marx nie die eerste persoon is wat kommoditeite gedefinieer het nie, het hy volgens Dunn (2008:26) die basis vir die moderne verbruikerswese gelê (vgl. Dunn, 2008:26).³⁹ In Marx se werk, *Das Kapital, Volume 1* (1867), wat as een van die mees invloedryke tekste binne die ekonomiese en filosofiese diskoers geag word, sit hy sy denke oor kommoditeite uiteen. 'n Kommoditeit is 'n objek wat apart van mense bestaan en wat menslike behoeftes op een of ander wyse bevredig (Marx, [1867]1887:27;29). Marx se breedvoerige definisie word deur Keen (1993) vereenvoudig deurdat hy 'n kommoditeit beskryf as enigiets wat 'n menslike behoefte bevredig en daarna vir iets anders verruil kan word. Ten spyte van Marx se bespreking van kommoditeite binne 'n kapitalistiese konteks, argumenteer ander teoretici soos Appadurai (1986:6 & 9) dat kommoditeite goedere is wat nie net met ruilhandel verwissel kan word nie, maar ook in die vorm van geskenke gegee kan word. In 'n kontemporêre raamwerk het die grense van die mark so verskuif dat meeste goedere aan die kriteria van 'n kommoditeit voldoen (vgl. Keat, 1999:93-95).⁴⁰

Marx ([1867]1887:30) voer aan dat daar twee aspekte aan 'n kommoditeit verbonde is: gebruikswaarde en ruilwaarde. Die gebruikswaarde wys op die bruikbaarheid en nuttigheid van 'n kommoditeit, terwyl die ruilwaarde die posisionering van 'n kommoditeit in terme van ander kommoditeite aandui. Vir 'n kommoditeit om in 'n ekonomiese sisteem te funksioneer, is 'n ekwivalente produk nodig sodat die twee teen mekaar opgeweeg kan word om 'n ruilwaarde te bepaal. Die nut wat 'n objek het gee daaraan 'n gebruikswaarde. In aansluiting by Marx ([1867]1887:27) redeneer John Locke (1691:23) dat die "natuurlike" waarde van enigiets vasgevang word in die kapasiteit wat dit het om die menslike bestaan te dien en geriefliker te maak. Die poststrukturelis Loytard ([1979]1984:74) meen dat (laat)-kapitalisme die vermoë het

³⁹ Ek gebruik hoofsaaklik Marx se kommoditeitsperspektief en hoe dit in die mark funksioneer as vertrekpunt vir my argument. Die doel van hierdie studie is nie om die hele kommoditeit sfeer te bespreek nie en daarom beperk ek dit tot die bogenoemde. Ek neem in ag dat Marx die ekonomiese dimensie van kommoditeite ondersoek het en nie ander aspekte, soos psigologiese elemente, erken het nie (vgl. Dunn, 2008:25; Van Eeden, 2000:84).

⁴⁰ 'n Voor die handliggende definisies van kommoditeite beskou as 'n objek met ekonomiese waarde. Vir argumentsonthalwe kan 'n kommoditeit ook net bloot in terme van kapitaal verstaan word. Dit is egter die uitwerking wat nie deur Marx ondersoek is nie wat die eintlike kompleksiteit aan kommoditeite koppel. Psigologiese, sosiale en kulturele dimensies van kommoditeite speel net so groot rol soos die ekonomiese dimensie (vgl. Kopytoff, 1986:64). Binne hierdie sirkulasie het kultuur volgens Pröschel (2012:22) al hoe meer aan die ekonomie verbind geword.

om normatiewe objekte en sosiale funksies tot só 'n mate te verander dat dit nie meer die oorspronklike toegeskrewe funksies daarvan kan vervul nie:

...capitalism inherently possesses the power to derealize familiar objects, social roles, and institutions to such a degree that the so-called realistic representation can no longer evoke reality except as nostalgia or mockery... (Lyotard, ([1979]1984:74).

Volgens Van Eeden (2000:90) beïnvloed laat-kapitalisme elke dimensie van kontemporêre kultuur. Die impak van laat-kapitalisme word veral ook in die vermaaklikheidslandskap aangetref. Sekere attraksies, soos musiekoptredes, blyk of dit primêr vir vermaaklikheidsdoeleindes uitgevoer word, maar daar is ook 'n sterk ekonomiese komponent daaraan gebonde.

Volgens Sheperd (2002:193; vgl. ook Dahms, 2000; Schindler, 1998; Goldstein, 1992) kritiseer Neo-Marxitiese denkers soos Horkheimer (1895-1973) en Adorno (1903-1969) laat-kapitalisme omdat dit kultuur in 'n industrie omskep het. Die produkte en meganismes van laat-kapitalisme het kultuur in 'n kommoditeit verander. Vermaak kan as een van hierdie meganismes beskou word. Laat-kapitalisme, in ooreenstemming met Robbins (2005), Ripstein (1987) en Bernstein (1986), is nie net die dryfkrag agter kommoditeite nie, maar ook agter mense se perspektief van wat as kommoditeite kan dien. Na aanleiding van die massaproduksie van kommoditeite argumenteer Jameson (1991:4) dat al hoe meer “novel-seeming goods” geproduseer is om 'n status aan sekere kommoditeite te koppel.

Dunn (2008:21) meen dat die uitruilingsstelsel kommoditeite in 'n hegemones magspel betrek. Sekere goedere het voorheen 'n spesifieke sosiale of kulturele funksie gehad, maar weens laat-kapitalisme is die hoof funksie van kommoditeite nou ekonomies. Die waarde wat aan 'n kommoditeit gekoppel is, het plaasgevind toe 'n skuif in verbruikerswese plaasgevind het.⁴¹ Verbruikers se ingesteldheid het geskuif van oorlewing na gretig- en gulsigheid. Terselfdertyd het daar 'n manipulerings van die

⁴¹ Dunn (2008:22) definieer verbruikerswese oppervlakkig as “...die benutting van ekonomiese hulpbronne vir die bevrediging van menslike behoeftes en benodighede deur die aankoop en gebruik van goedere en dienste”. Dunn se definisie vang nie noodwendig die sosiale of kulturele aspekte vas nie. Voorts vermeld Thornton (1988:20) dat kultuur, soos sonlig, ook as 'n hulpbron dien en dat dit van belang is vir oorlewing. Kultuur is van belang vir mense sodat sosiale interaksie kan plaasvind.

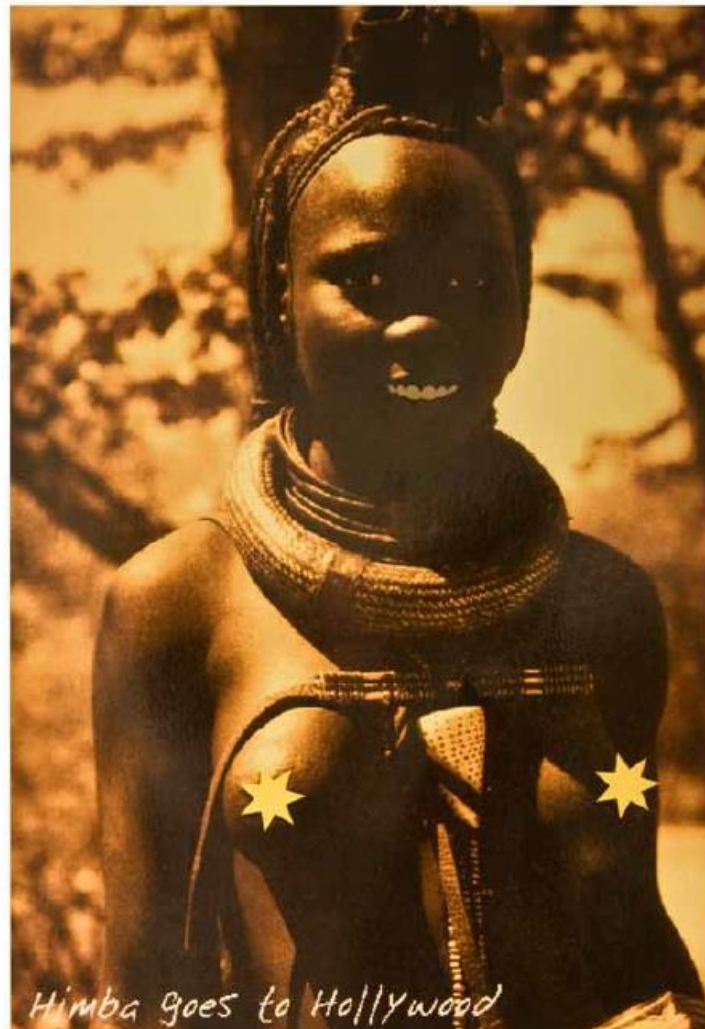
verbruiker se “ware” behoeftes plaasgevind (vgl. McClintock, 2000:130). Hierdeur verkry kommoditeite ’n houvas oor die verbruiker.⁴²

Dit is nie ’n nuwe tendens om kultuur as deel van die verbruikerswese te beskou nie. Greenwood (1977; vgl. ook Sheperd, 2002:183) meen dat enigiets wat verkoop kan word die vorm van ’n kommoditeit kan aanneem, selfs kultuur. Alhoewel kultuur vloeibaar van aard is en nie tot ’n kommoditeit gereduseer kan word nie, kan daar wel ’n prys aan kultuur gekoppel word. Deur Marx se twee aspekte van ’n kommoditeit in ag te neem, stem ek saam met Greenwood en Sheperd dat kultuur as ’n kommoditeit verpak kan word, alhoewel kultuur hierdeur tot ’n statiese struktuur gereduseer word. Dit het ’n gebruikswaarde (al wys dit bloot op vermaaklikheid) sowel as ’n uitruilwaarde. Historiese narratiewe, in lyn met McClintock (2000:31), wys op Europese pogings om die kulture van Afrikalande as kommoditeite te ontwikkel en ’n komplekse kultuur in ’n tasbare objek te probeer vasvang. Voorts lig Wastiau (2008:1-2) uit dat sogenaamde “Afrikakuns” deur etnografiese Europese museums opgeraap is oënskynlik om toegang tot nie-Westerse kulture te voorsien. Die oorsprong van hierdie tipe museums is in die koloniale era gesetel en ek argumenteer dat hierdie museums ruimtes skep waar kulture op die marge geplaas word en vanuit ’n “dominante perspektief” uitgestal word (vgl. Hoofstuk 3).

Gemarginaliseerde kulture word tot só ’n mate verander en bemark dat dit meer aantreklik binne Westerse sentra vertoon. In die proses word die kultuur as ’n statiese kommoditeit vasgemaak en gaan baie van die diepte van die kultuur verlore. Voorts is die kommodifisering van kultuur, in lyn met Sheperd (202:187), ’n vorm van onteiening. Die verkoopbaarheid van kultuur hou die moontlikheid in dat ’n nuwe weergawe van die kultuur geskep word. Verdere implikasies is dat net die mees “aantreklike” en “eksotiese” aspekte van gemarginaliseerde kulture toegeëien word. Die “andersheid” van ’n kultuur word geobjektiveer en in ’n produk verander (Bancel *et al.*, 2000:22). Komponente en aspekte wat afwyk van die “dominante norm” word in ’n kommoditeit omskep. Figuur 21, ’n problematiese poskaart wat dateer uit 2008, gebruik byvoorbeeld ’n Westerse beskouing van etniese merkers, soos die “tradisionele”, om die uitbeelding van “die eksotiese” (ontblote borste inkluis) te

⁴² In ’n kontemporêre raamwerk word kommoditeite, in ooreenstemming met Appadurai (1984:7; vgl. ook Gereffi & Korzeniewicz, 1993), geassosieer met goedere en dienste wat deur kapitalistiese metodes geproduseer en bemark word. In ooreenstemming met Robinson (1996) kan arbeid vir ’n kommoditeit opsigself ook in ’n kommoditeit omskep word.

regverdig. Poskaarte soos dié word gebruik vir finansiële gewin van die dominante kultuur en nie van die model (objek) nie. Interessant genoeg word die “eksotiese” element deur “normatiewe” perspektiewe beraam, deurdat daar sterre op die poskaart geplaas is. Die uitbeelding kom dus nie té eksoties voor nie.



Figuur 21. "Himba goes to Hollywood" poskaart (Van Eeden, 2009:145).

Binne die gesprek rondom die kommodifisering van kultuur kan 'n teenargument gemaak word, soos deur Halewood en Hannam (2001) en Erickson (1995), dat kommodifisering keer dat 'n kultuur uitsterf. Kommodifisering word in hierdie geval onder die mantel van bewaring gebruik. Daar is tot 'n mate waarde in die argument, aangesien die aspekte van kultuur wat in kommoditeite omskep word nie meer net binne een kultuur of op een platform sirkuleer nie. Die teenkant van hierdie argument is dat net sekere aspekte, wat deur hegemoniese instellings bepaal word, voortleef.

Daarom word die weergawe van die kultuur wat voortleef deur hegemoniese magte bepaal en nie deur die groepe aan wie die kultuur behoort nie.

Wat met die kommoditeitsdimensie van kulturele toeëiening in ag geneem moet word, is die verskillende vorme wat dit kan aanneem, aangesien kommoditeite in soveel verskillende kontekste gebruik kan word. Daar is verskillende maniere waarop kultuur in 'n kommoditeit omgeskakel kan word. Op soortgelyke wyse is daar verskillende maniere waarop kulturele slagoffers van kulturele toeëiening kan wees. Kulturele toeëiening verwys op sigself na die kommodifisering van kultuur. Kulturele toeëiening sluit verskeie “verpakkings” en soorte toeëiening in. Alhoewel Ziff en Roa (1997:1) argumenteer dat dit moeilik is om 'n raamwerk vir dade van kulturele toeëiening te bepaal, identifiseer Young (2000:302-310) vyf soorte aktiwiteite wat as kulturele toeëiening beskou kan word.

Die eerste soort, naamlik materiële toeëiening, behels dat 'n tasbare objek van een kultuur deur 'n ander kultuur oorgeneem word. Die tweede kategorie is nie-materiële toeëiening, en dit omvat die reproduksie van 'n objek wat nie tasbaar is nie. Hierdie soort toeëiening sluit stories en musiek in. Stilistiese toeëiening, die derde soort, verwys na gevalle waar daar nie noodwendig 'n volledige tasbare en/of nie-tasbare objek van 'n kultuur oorgeneem word nie, maar eerder net kenmerkende stilistiese eienskappe. Die vierde tipe toeëiening is motieftoeëiening. Anders as stilistiese toeëiening verwys motieftoeëiening spesifiek na kunstenaars wat beïnvloed word deur 'n ander kultuur se werke, maar nie nuwe werk in daardie styl produseer nie. Laastens is daar onderwerptoeëiening. Waarop hierdie soort kulturele toeëiening neerkom, is dat 'n persoon van een kultuur 'n lid of aspekte van 'n ander kultuur voorstel.

In die geval van materiële toeëiening wys Young (2000:303) uit dat 'n outoriteitsfiguur of hooflid van die kultuur waaruit daar geleen word toestemming vir die ontlening mag gee. Daardeur word die uitruiling van kulturele goedere as onskadelik uitgemaak (vgl. ook Brown, 1998b:195-198). Soms is daar slegs 'n enkele persoon wat as outoritêre gesag kan optree, soos byvoorbeeld die kunstenaar. Toestemming word egter problematies wanneer 'n produk as deel van 'n gemeenskap beskou word en daar nie 'n tipe hekwagter vir die gemeenskap is nie (vgl. Coombe, 1993:253-254). In hierdie geval word kulturele produkte onregmatig geleen en vir eie gewin

gebruik. Om 'n hekwagter vir 'n gemeenskap en/of kultuur aan te stel roep verdere kwessies van mag op.

Nie-materiële toeëiening is meer kompleks, aangesien daar nie met tasbare objekte gewerk word nie. Guilbault (2018) en Hilty (2009) argumenteer dat die gebruik van kulturele produkte kwessies oor intellektuele eiendom opper. In die kontemporêre inligtingsera is die beskerming van intellektuele eiendom toenemend belangrik. Brown (1998b:193) argumenteer egter dat die digitale revolusie ook meer geleenthede vir kulturele toeëiening en finansiële gewin daaruit skep. Die oorsaak hiervan is dat intellektuele eiendom nie genoegsaam beskerm word nie. In die meeste wetlike raamwerke word intellektuele eiendom aan individue toegeken (Long, 1998:246-250). In ooreenstemming met Scafidi (2005:12) is die probleem met meeste kulturele produkte dat i) die idee aan die kulturele gemeenskap/groep as geheel behoort en dat daar nie 'n gevestigde korporatiewe verbintenis aan die gemeenskap is nie en ii) dat nie-tasbare kulturele produkte nie altyd wetlik erken word nie. Kulture wat voorheen onderdruk is, is nie noodwendig toegelaat om hulle kultuur deur wetgewing te beskerm nie en daarom was die bewaring van sekere niemateriële kulturele produkte nie moontlik nie. Wat die verskillende soorte toeëiening gemeen het, is dat daar telkens 'n ruimte geskep word waarin dit wat "normatief" vir een kultuur is deur dominerende kulture vir eie gewin (insluitend ekonomiese gewin) gebruik word. Young (2000) se tipologie wys gevolglik op die verskillende maniere waarop kulturele uitbuiting in die kontemporêre raamwerk plaasvind.

Binne die diskoers van kultuur as 'n kommoditeit is dit nodig om vlugtig na die impak van toerisme te verwys, omdat die toerisme-industrie kultuur dikwels as 'n statiese kommoditeit uitbeeld.⁴³ Die argument dat toerisme nadelig vir 'n kultuur is, asook die finansiële gewin wat gemaak word uit die "ander", word deur Sheperd (2002) vanuit verskeie perspektiewe beredeneer. Een van die perspektiewe waarna hy kyk is dat die proses van kulturele kommodifisering direk verband hou met die groei van die toerisme-industrie. Toeriste stel klaarblyklik meer daarin belang om 'n herinnering van hulle reis aan te koop as in kulturele tradisies of vakmanskap. Errington

⁴³ Ek maak hier veral staat op Van Eeden (2000) se argument rakende toerisme en die invloed daarvan op kultuur. Alhoewel toerisme nie een van my sleutelbegrippe vir hierdie hoofstuk of verhandeling is nie, vind baie van haar argumente aanklank by die invloed van verbruikerswese op kultuur.

(1998:147) beskryf hierdie tendens as “New Age Primitivism”, aangesien ’n objek nou in die plek van ’n denkbeeldige ander staan en klomp objekte saam ’n kluster vorm wat die ander homogeniseer. Hierdie objek is verder nie gebonde aan ’n spesifieke konteks, geografie of historiese narratief nie. Dit is as gevolg van die kommodifisering van kulture en die feit dat identiteite ook deel van massavervaardiging geword het.

Die kommodifisering van andersheid is verwant aan die kommodifisering van kultuur deurdat ’n baie komplekse struktuur na ’n oppervlakkige, eenvormige, bemerkbare objek omgeskakel word. Van Eeden (2000:253) wys meer spesifiek op ’n Suid-Afrikaanse konteks in haar argument en voer aan dat daar twee maniere is hoe andersheid in Suid-Afrika in ’n kommoditeit omskep word. Eerstens is dit parke en ruimtes wat die mite van die “eksotiese Afrika” in stand hou. Hierdie word verder in die volgende afdeling bespreek. Tweedens is daar talle sogenaamde kulturele dorpieë wat op die fassinatie van “oorsprongsgroepe” voortbou.⁴⁴ Die *Shaka Zulu* kulturele ruimte (ook bekend as *Shakaland*) in KwaZulu-Natal is ’n voorbeeld van ’n “kulturele dorp” waar besoekers die geleentheid kry om deel te vorm van sogenaamde tradisionele seremonies en gebruike ongeag hulle kulturele agtergrond.

Ek argumenteer dat toerisme ook ’n kulturele hegemoniese struktuur uitmaak en, met Van Eeden se argumente in gedagte, voer ek verder aan dat toerisme kultuur op ’n ekonomiese wyse uitbuit. Dit is egter waar dat toerisme wat meer fokus op die kulture van die gebied ’n herlewing in die belangstelling van daardie kultuur kan opwek (vgl. Meethan, 2002:144; Pröschel, 2012:22), maar dit is belangrik dat hierdie herlewing nie deur uitbuiting plaasvind nie, maar eerder simmetriese uitruiling. Die gedagte dat toerisme ’n kultuur verander gaan volgens Sheperd (2002:193) onbewustelik gepaard met die idee dat die ander op ’n stadium in ruimtes gelewe het waarin kulture rein en suiwer was. Oakes (1997) redeneer dat daar altyd mense voor die huidige samelewing/groep in ’n ruimte teenwoordig was, hetsy die nomadiese groepe, antropoloë of reisigers. Vanweë die teenwoordigheid van hierdie groepe het hulle ’n invloed op die huidige groep en so ook op die daaropvolgende. Sheperd (2002:193) spreek sy kommer oor die sogenaamde oorsprongsoomblik van ’n kultuur

⁴⁴ Oorsprongsamelewings (*first peoples*) verwys na groepe wat histories inheems tot ’n gebied is (Millette, 2011; Hitchcock, 2002). Daar is ’n eksotiese dimensie wat aan hierdie oorsprongsamelewings gekoppel word omrede dit terugverwys na ’n sogenaamde tydperk waar die persone in ’n “mitiese utopiese” ruimte sonder reëls gelewe het.

uit deur eerstens te verwys na die vloeibaarheid van kultuur en tweedens dat sekere kontemporêre produkte in die toekoms as outentiek bestempel sou kon word. In 'n kontemporêre sin dui die term kulturele outentiekheid gewoonlik op 'n afwyking van die hegemoniese "norm" (Cherney, 2012:2). Kulturele outentiekheid roep ook verdere vrae op: Wie bepaal byvoorbeeld wat binne 'n kultuur outentiek is? Die stempel van outentiekheid word gewoonlik deur 'n buitestander gegee.

Weens die sirkulasie van die sogenaamde primitiewe in die ekonomie, is daar 'n afname in die outentieke waarde van sommige goedere van hierdie kulture (vgl. Errington, 1998:268). Hoe meer die inheemse/plaaslike mense betrokke raak by toerisme, hoe minder outentiek is hul kulturele aktiwiteite. Dit lei na 'n afname in toerismegetalle omdat die skeiding tussen die "ons en hulle" nie langer houdbaar is nie. Wat ek hieruit aflei is dat daar 'n persepsie bestaan dat kommodifisering gepaard gaan met die uitwissing van kulturele outentiekheid. Nie net is kulturele outentiekheid in gedrang nie, maar deur toerisme word daar 'n landskap vir toeriste geskep om deel te neem aan wat Van Eeden (2006:353) as 'n "koloniale styl" van avontuur beskryf. Toeriste word die geleentheid gegun om 'n kultuur in te dring en die superieure koloniale ingesteldheid aan te neem in die sin dat hulle ook vanuit hierdie perspektief die kultuur van die ander kan aanskou en ervaar.

Ek argumenteer dat dieselfde gebeur in die uitbeelding van die Tokkelossie in *Hosh Tokolosh*. Die Tokkelossie en assosiasies van toordokters word tot kommoditeite gereduseer. Hierdie kommoditeite word op só 'n wyse verpak dat dit binne die ekonomiese ruimte sirkuleer en sorg vir finansiële voordeel. Die feit dat die Tokkelossie ook op 'n meer "aanvaarbare" wyse deur Minnaar verbeeld word, is verdere bewys vir die kommodifisering van die Tokkelossie; die figuur word 'n komieklike karakter, gestroop van outentiekheid en betekenis. Dit is asof Gazelle en Parow die rol van toeriste vervul wat binne 'n kulturele ruimte besoek aflê en outentieklose voorwerpe, soos die standbeelde en dromme, as herinnering opgaar.

Deur die kommodifisering van kultuur word dit as 'n verkoopbare produk verpak wat as goedkoop en oppervlakkig uitgemaak word. Kultuur, wat dinamies is, word omskep in 'n produk wat met ander produkte vergelyk kan word. Die kommodifisering van kultuur gaan oor die algemeen gepaard met veralgemenings en stereotipes. Die herhaalde gebruik van oppervlakkige uitbeeldings omskep 'n kultuur in 'n eenvoudige,

aantrekbare kostuum. In die volgende afdeling word hierdie kwessie verder ondersoek.

4.3 Die problematiek van kostuums

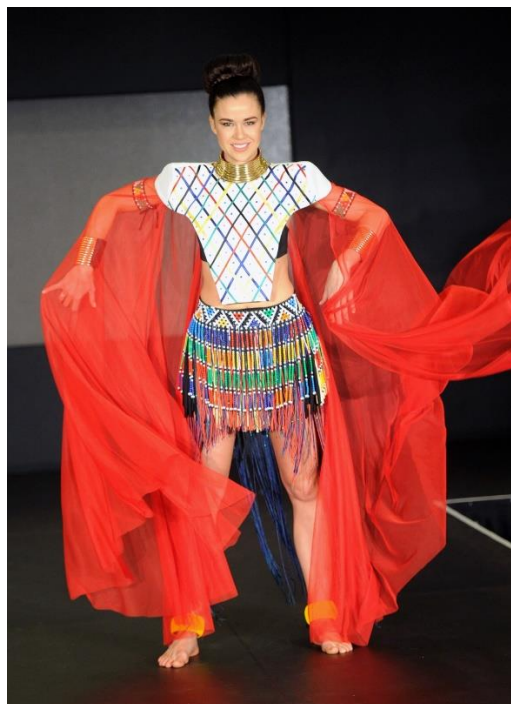
Die jaarlikse populêre Suid-Afrikaanse gebeurtenis, *Afrikaburn*, tesame met temapartytjies en ander Suid-Afrikaanse musiekfeeste soos *Oppikoppi* en *Rocking the Daisies*, is maar net enkele geleenthede wat deelnemers die geleentheid bied om 'n kostuum aan te trek. Hierdie geleenthede vereer nie kulturele tradisies of ervarings nie, maar word eerder as sosiale byeenkomste beskou. Die klem is op vermaak en geselligheid. Figuur 22 sluit 'n paar voorbeelde in van kostuums wat spesifiek by *Afrikaburn* (2013 & 2015) gedra is. Die dra van hierdie tipe kostuum is nie uniek tot hierdie fees nie. In hierdie voorbeelde is dit duidelik dat wit persone die kleredrag van sogenaamde “Afrikakulture” ontleen. Die dra van sulke kostuums bevorder die kommodifisering van kultuur. Teenargumente aangaande die kostuums wat by *Afrikaburn* gedra word en die reg om aanstoot te neem, word deur Davis (2016) op die tafel geplaas. In hierdie afdeling argumenteer ek dat die stereotiperende representasie van gemarginaliseerde kulture binne die diskoers van kulturele toeëiening ooreenstem met die gebruik van 'n kostuum om 'n groter gelaagde omvang uit te beeld. Aan die einde van die afdeling word hierdie argument in verband met *Hosh Tokolosh* gebring om te bepaal of die problematiek van kostuum ook in die musiekvideo opduik.



Figuur 22. Foto's van feesgangers by Afrikaburn (Toffoli, 2013; Mokgofe, 2015)

In vroeëre besprekings oor kultuur en agentskap is dit geargumenteer dat kultuur nie 'n objek is waarop daar 'n patent geplaas kan word nie. Labri (2017) voer aan dat

dade van kulturele toeëiening verseker dat kulture wat voorheen glad nie erken is nie die geleentheid kry om bekendheid te verwerf. Kommentators soos Rix-Standing en Munir (2016) en Huebner (2016) is dit wel eens dat daar 'n verskil is tussen, byvoorbeeld, die gebruik van *blackface* (soos in die geval van die Tokkelossie in *Hosh Tokolosh*) en die gebruik van, byvoorbeeld, Kente-materiaal (wat eie aan die Akan mense van Middel en Suid-Ghana is) deur 'n bekende modehuis. 'n Kwessie soos *blackface* het 'n historiese gelaagdheid en word met rassisme geassosieer. Die gebruik van 'n spesifieke materiaal, daarenteen, word met mode en estetika geassosieer. Daar is wel ook historiese narratiewe van onderdrukking met die dra van Kente-materiaal teenwoordig. Hiermee bedoel ek dat 'n ingesteldheid van eienaarskap voortgesit word en 'n skeiding tussen die dominante kultuur (wat die materiaal tentoonstel) teenoor die gemarginaliseerde kultuur (wat geen erkenning vir die materiaal ontvang nie) bewerkstellig. Hierdie vorm van kulturele toeëiening is nie so voor die hand liggend soos in die geval van *blackface* wat rassistiese stereotipes voortsit nie.



Figuur 23. Adé van Heerden, voormalige Mej. Suid-Afrika (2017), in haar "nasionale kostuum" vir die Mej. Wêreld-kompetisie (Lewis, 2017).

Adé van Heerden (geb. 1993), Mej. Suid-Afrika 2017, se nasionale kostuum waarmee sy Suid-Afrika by die Mej. Wêreld-kompetisie verteenwoordig het, was ook onder die spervuur weens aanklagte van kulturele toeëiening (Lewis, 2017). Die

kostuum, soos in Figuur 23 gesien kan word, sluit Ndebele-motiewe en Zoeloe-kraalwerk in.

Oppervlakkig gesien is daar geen rede vir my ongemak nie, want die doel van die nasionale kostuum is immers om 'n land se erfenis uit te beeld. En deel van ons erfenis is die unieke Ndebele-motiewe en gedetailleerde Zoeloe-kraalwerk. Dus slaag die kostuum met vlieënde vaandels. Ongelukkig is Suid-Afrika maar altyd so bietjie ingewikkeld. Ons het nie die luukse van 'n homogene kultuur... (Lewis, 2017).

Lewis meen dat alhoewel Van Heerden se kostuum gedeeltelik Suid-Afrikaanse kulture uitmaak, kom die kwessie van homogeniteit na vore. Suid-Afrika is 'n landskap wat uit verskeie kulture opgemaak is en deur hierdie kulture te probeer vas vang in 'n kostuum koppel 'n reduserende komponent daaraan. Van Heerden se gebruik van 'n kostuum opper kwessies oor die gebruik van kultuur en erfenis op 'n lukrake wyse sonder die regte erkenning. Die feit dat Van Heerden wit is, is ook 'n kwessie wat met die dra van hierdie kostuum in ag geneem moet word.

Scafidi (2005:146) voer aan dat weens die vloeibaarheid van kultuur dit nie regverdig is om van 'n kultuur te verwag om in 'n onveranderde "gevroesde" toestand te bly nie. Sy vermeld verder dat sekere argumente aanvoer dat weens toeëiening sekere kulturele produkte wat sou uitsterf, voortbestaan. Hierdie is wel 'n moeilike argument om te voer, aangesien daardie kulturele produkte in die eerste plek 'n potensiële slagoffer van 'n asimmetriese uitbuitende magspel is. Kulturele toeëiening is 'n aktiewe proses en daarom argumenteer Rogers (2005:476) dat die blootstelling aan 'n ander kultuur nie as kulturele toeëiening beskou kan word nie. Ek stem saam met Scafidi se standpunt dat kulture nie gevries kan word nie. Daar is 'n inherente menslike behoefte om na ander kulture uit te reik vir inspirasie en invloed. Waar die lyn egter getrek moet word, is wanneer hierdie uitreiking in uitbuiting omgeskakel word. Dit is belangrik om die historiese aspekte en narratiewe van 'n kultuur en kulturele produkte in gedagte te hou. 'n Produk kan gedra of uitgevoer word sonder dat die persoon/groep bewus is van die historiese gelaagdheid wat daarmee gepaard gaan of dit verstaan. Hierdeur kan die produkte in 'n neerhalende en spottende ruimte geplaas word wat kulture reduseer en afbreek.

Een van die kostuums in Figuur 22 sluit onder ander die visuele verwysings na 'n sogenaamde Rooiheid⁴⁵ in. Dit is juis tydens byeenkomste soos feeste en temapartytjies waar probleme rondom kultuur en die uitbeelding daarvan ontstaan. Temapartytjies het kontekstueel geen bande met kulturele tradisies nie (vgl. Nittle, 2017; Gray, 2017). Soos in die geval van die verwysings na "Rooiheid", word die uitbeelding van die Tokkelossie in *Hosh Tokolosh* buite die kulturele narratief gekontekstualiseer. Alhoewel die konseptualiseerders kennis van die narratief dra, het hulle nie 'n diepgaande kulturele verband met hierdie narratief of die wese self nie. Die verhaal wat in die musiekvideo uitgebeeld word, is 'n tipe bespotting van die oorspronklike narratief. Die hoonelement wat aan die kulturele narratief gekoppel word, word as aantrekkingskrag gebruik. Dit dra by tot die sukses van die musiekvideo.

Kultuur is nie staties of onaanpasbaar nie. Die verlede, hede en toekoms is interafhanklik van mekaar en daarom verander kultuur voortdurend. Cherney (2012:2) redeneer dat sommige kulturele tradisies deur generasies oorgedra word en geïnterpreteer word aan die hand van die huidige samelewing se behoeftes. Hierdeur word die kultuur nie afgebreek of minder outentiek nie. Kultuur bly juis lewendig omdat dit huidige omstandighede in ag neem. Die vraag bly steeds of daar sekere uitbeeldings en gebruike is wat nie vir sekere kulturele produkte geskik is nie omdat dit komponente van neerhaling en afbreking byvoeg.

Binne die raamwerk van kulturele toeëiening, beeld kostuums gemarginaliseerde kulture as delikaat, passief en eksoties teenoor die kragtige en onkeerbare dominante kulture uit (Latrell, 2000:44). Hierdeur word die kultuur weereens vanuit 'n spesifieke, en in hierdie geval hegemoniese, neerhalende perspektief uitgebeeld. Só 'n uitbeelding kan lei tot die homogenisering van kulture binne die raamwerk van die dominante perspektief. Die gelaagde, vloeibare kultuur word onderdruk en ingeburger binne die beperkings van 'n kostuum.

⁴⁵ Die benaming *Rooiheid* word binne 'n kontemporêre konteks as neerhalend en aanstootlik beskou. Deur hierdie benaming word die verskeidenheid individuele kulture wat histories inheems tot Noord-Amerika tot 'n enkele homogene woord/kultuur afbreek (Hutchinson, 2007:42-52; Leoussi & Grosby, 2007:8).



Figuur 24. Uittreksel uit *Hosh Tokolosh se koortoneel* (Minnaar, 2014).

Die narratief van *Hosh Tokolosh* verpak die Tokkelossie as 'n kommoditeit. Komplekse kulturele narratiewe word tot 'n enkele gemarginaliseerde karakter gereduseer. Die kultuur word nie net gereduseer nie, maar as 'n kostuum uitgebeeld. Ten spyte van die feit dat Minnaar die Tokkelossie se voorkoms aangepas het, maak hy steeds gebruik van stereotipes oor hierdie wese, hetsy in sy voorkoms of gebare. Gazelle se uitrusting, wat die spot dryf met diktators, is 'n verdere voorbeeld van die gebruik van kostuums in die musiekvideo.

Die visuele raamwerk en agtergrond waarbinne die musiekvideo afspeel kan ook as 'n tipe kostuum beskryf word, aangesien stereotipiese dekoratiewe komponente, soos dobbelstene (wat met sangomas geassosieer word) en oormatige gebruik van plante (wat die "oerwoud" moet voorstel), gebruik word om die narratief te ondersteun. Stereotiperende visuele uitbeeldings van die "eksoties" dra by tot die kommodifisering van gemarginaliseerde kulture en versterk die afbakening en positionering tussen die kontemporêre dominante en gemarginaliseerde.

Deur 'n aanhoudende gebruik van 'n stereotipiese "kostuumagtige" uitbeelding van 'n kultuur, word sekere vaste aanname (gewoonlik negatief) oor die kultuur gemaak en voortgesit. Die kultuur word gereduseer tot 'n eenvoudige, koopbare kommoditeit wat in 'n ekonomiese sfeer sirkuleer en van enige diepgaande waarde gestroop. In die volgende afdeling word die fokus van stereotipiese kostumering wat deur *Hosh*

Tokolosh gevisualiseer word spesifiek op die her-verbeelding van veralgemeende “eksotiese Afrika” beelde geplaas.

4.4 Die kostuum van “eksotiese Afrika”

Eksotisme stereotipeer ’n kultuur met mitiese kenmerke wat nie noodwendig akkuraat is nie en omskep ook daardie kultuur in ’n veralgemeende koopbare kostuum. Aspekte wat as eksoties beskou word, word as verkoopsargument gebruik. Van Eeden (2000:204) verbind eksotisme aan [laat]-kapitalisme en verbruikerswese deurdat andersheid verpak en verkoop word. Hierdie kwessie sluit by die groter omvang van die hoofstuk aan, aangesien dit verband hou met die stereotipiese uitbeeldings van gemarginaliseerde kulture tydens dae van kulturele toeëiening. Hierdie teoretiese ondersoek word binne die diskoers van kulturele toeëiening toegepas om sodoende te bepaal of *Hosh Tokolosh* ’n gevoel van veralgemeende kostuums van “eksotiese Afrika” oordra en bydra tot die her-eksotisering van vooropgestelde hegemoniese idees van die kontinent.

’n Stereotipe kan breedweg omskryf word as ’n algemene vaste en ooreenvoudigde idee of beeld van ’n spesifieke persoon, groep of goedere (Singer, 2002; Lotz & Hu, 2010). Beskouings oor ’n groep word aan elke individu binne die groep toegeken. Hierdie afleidings is nie gebaseer op bewyse nie, maar eerder op vooroordele, gerugte en historiese optrede (vgl. Singer, 2002; Muller, 2016).

Stereotipes is die gevolg van ’n dominante betekenis/definisie wat vlamvat en deur hegemoniese entiteite versprei word. Hall ([1997]2013:247) meen dat stereotipes die “normale en aanvaarbare” van die sogenaamde onaanvaarbare abnormale skei. Deur ’n stereotipe te opper word spesifieke assosiasies teenoor ’n kultuur voortgesit en toeganklik gemaak (Campbell & Mohr, 2011:432). Om aan te sluit by Barthes ([1957]1972:103), kan stereotipiese verwysings van gemarginaliseerde kulture nooit as naïef beskou word nie, omdat dit die “ander” van konteks en geskiedenis ontnem (vgl. Pieterse, 1992:34-35). Die probleem met stereotipes is dat ’n kostuum aan iets dinamies soos kultuur toegeskryf word. Hierdeur word kultuur deur bepaalde grense vasgevang en, soos met mites, op ongegronde veralgemenings gebaseer.

Mites kan gebruik word om die impak van stereotipes beter te verstaan, omdat daar ’n mengsel van fiktiewe en nie-fiktiewe elemente by albei konstruksies aanwesig is.

Daar is nie noodwendig konkrete bewyse agter die aanvoer van 'n mite nie. Mites kan tot stand kom as gevolg van 'n persoon se herinterpretasie en fassinaties met 'n sekere fiktiewe of nie-fiktiewe ruimte. Hierdie oorvertellings word beïnvloed deur die persoon se projeksies, verwagtinge en subjektiewe perspektief.

Binne die diskoers van kulturele toeëiening, vorm stereotipes en mites onregmatige en ongegronde veralgemenings. Hall (1995b:21-22) voer aan dat stereotipes steeds in kontemporêre media die ander vanuit die dominante beskouing as primitief, sensueel gewillig en 'n bron van vermaak uitmaak. Hierdie verteenwoordiging van die ander beeld bloot gevestigde imperiale mites van avontuur en oorwinning uit. Deur stereotipering, mites en kulturele toeëiening word 'n kultuur gereduseer tot een homogene kostuum wat geensins vloeibaar is nie.

The world only has one role for Africa – as a destiny for other people's expeditions and as a home of 'dark forces' (Hall, 1995a:198).

Hall verwys hier na die spesifieke kostuum wat die Weste vir die Afrikakontinent “aangetrek” het. Ten spyte van die diversiteit van die kontinent, word Afrika as ongetem, wild en vol avonture uitgebeeld. Hierdie mitiese perspektief seëvier vandag nog deur middel van die gewildheid van Safariritte in die wildduin wat bemark word deur toerismevelddogte. Afrika het sinoniem geword met die wildernis, avontuur en ontdekkingsreise (Van Eeden, 2006:354). McClintock (1995:22) voer die argument aan dat Afrika in geheel 'n “so called porno-tropics” vir die Europese verbeelding geword het. 'n Persoon kan enige vrese en fantasieë oor hierdie ruimte oopmaak. Onderdrukte en “onaanvaarbare” behoeftes kan binne die sogenaamde utopiese ruimte ondersoek word. Die projeksies wat oor hierdie ruimte gemaak word, kan assosiasies met *blackface* oproep. Met *blackface* word daar ook 'n ruimte vir die dominante geskep waar stereotiperende uitdrukings, wat andersins nie kultureel moontlik sou wees nie, kan afspeel (Froneman, 2012:66). Die mag wat deur die dominante besit word, word deur hierdie uitbeelding versterk en selfs uitgebrei.

Die stereotipiese kostuum van “eksotiese Afrika” is 'n problematiese konstruk wat moeilik verbreek gaan word omdat hedendaagse denke oor Afrika terugdateer na die koloniale tydperk (vgl. Hall, 1995a:179). Hierdie problematiek sluit aan by dié van kulturele toeëiening, aangesien 'n bepaalde stereotipe van 'n kultuur uitgebeeld word. Die vloeibaarheid van 'n kultuur gaan verlore. Die feit dat die dominante kultuur die gemarginaliseerde kultuur probeer “vasvang en tem” is ook problematies, aangesien

dit weereens neerkom op die idee dat iets verpak en in 'n bepaalde boksie geplaas word. Deur herhaaldelike gebruik van stereotiperende beelde reduceer kulturele toeëiening die gemarginaliseerde kulture tot 'n blote kostuum. Gemarginaliseerde kulture word verder vanuit die dominante perspektief in 'n bepaalde uittbeelding ingeburger.



Figuur 25. *Bessie; Frances Hosea; Joao the Portuguese* van die reeks *African Hospitality* deur Andrew Putter (Stevenson, 2009/2010).

Die problematiek van die mite en stereotipes rondom “Afrika” spoel oor in kuns en vermaak.⁴⁶ Een so 'n voorbeeld is die werk van Suid-Afrikaanse kunstenaar Andrew Putter (geb. 1965) en sy problematiese fotografiese reeks, *African Hospitality* (2009; vgl. Fig. 25).⁴⁷ Dié reeks verbeeld hoofsaaklik portretstudies van wit mense in “tradisionele Afrika-geïnspireerde” drag (Saayman-Hatting & Keogh, 2014:8). Putter (2013) noem dat die reeks handel oor oorlewendes van werklike historiese

⁴⁶ Internasionale films soos *Africa Screams* (1946), *Out of Africa* (1985), *I Dreamed of Africa* (2000), *Blended* (2014) en *Serial (Bad) Weddings* (2015) het nie noodwendig die bedoeling om tot die stereotipe oor die kontinent by te dra nie, maar doen wel deurdat die uitbeelding al die lande as een homogene ervaring oordra. Selfs animasiefilms soos *Tarzan* (1999), *Lion King* (1994) en *Madagascar* (2005) dra onbewustelik by tot idee dat die ruimte een massiewe wildreservaat is. Dit is nie net internasionale Hollywood films wat skuldig hieraan is nie, maar ook films wat in Suid-Afrika geproduseer en vrygestel is. Hier kan veral na films soos *The Gods must be Crazy* (1980), *Mr. Bones* (2001) en *Zulu Wedding* (2017) wat stereotipiese oop vlaktes en 'n oormaat wilde diere sonder enige “ontwikkelde” menslike bewoning verbeeld, verwys word.

⁴⁷ *African Hospitality* is vernoem na 'n 1790 kunswerk met dieselfde titel wat deur die Britse kunstenaar, George Morland (1763-1804), geskilder is. Morland beeld in sy skildery 'n interpretasie van die oorlewende van 'n bekende Engelse wrak skip (1782) uit (Glenn, 1995). Oorlewendes van hierdie wrak is volgens die historiese narratief deur die Mpondo mense in Suidelike Afrika gered. Verder stel Putter (2013) dat die reeks geïnspireer is deur die Ierse antropologiese fotograaf Alfred M. Duggan-Cronin (1874-1954). Duggan-Cronin het na Suidelike Afrika toe gereis om hoofsaaklik die swart inheemse bevolking te dokumenteer. Putter (2013:4) stel neerhalend dat die gebruik van 'n tradisionele Europese portretstyl 'n “eerbaarheid” en “estetika” aan hierdie sogenaamde nie-tradisionele onderwerpe verbind.

skipbreuke op die Wildekus in Suid-Afrika. Volgens die historiese narratief (kyk Stevenson, 2009) is van hierdie oorlewendes deur Xhosa-sprekende gemeenskappe ingeneem. Putter (2013) se portrette lewer klaarblyklik kommentaar op die sogenaamde integrasie van Westerlinge en “inheemse” Suider-Afrikaanse kulture.

Dit blyk of Putter deur die rekwisiete, soos die spies as handwapen en die plante in die agtergrond, ’n “kostuumagtige” visuele beeld van “wildheid” wil bewerkstellig. Nietemin is die fokus van die portrette steeds wit mense in kostuums. Die addisionele referente skets slegs die konteks van veralgemeende uitbeeldings oor “Afrika”. In my opinie word die klem op die eksotiese geplaas. Putter se fotografiereeks, wat maar ’n enkele voorbeeld is, spreek tot stereotipiese kostumering sowel as kulturele toeëiening. Slegs estetiese en stereotipiese kenmerke van die “ander” kulture, soos kunsvlyt, word gebruik. Vanweë Putter se problematiese uitbeeldings van wit mense in sogenaamde tradisionele uitrustings, dra hy by tot die voortsetting van die stereotipe wat “Afrika” as ’n kommoditeit bemark. Putter se keuse van fotografie as medium maak volgens Saayman-Hatting en Keogh (2014:6) die bepaalde stereotipiese uitbeelding van “donker Afrika” nog meer intensief. Alhoewel Saayman-Hatting en Keogh nie na kontemporêre fotografie verwys nie, maar eerder fotografie wat moontlik deur reisigers tydens kolonialisme gebruik is, het hierdie medium steeds vandag ’n groot invloed op die uitbeelding en versterking van ’n eksotiese “ander” plek.



Figuur 26. Antropologiese fotografiese voorbeelde van verbeeldings van Akan vroue en 'n Swahili vegter (Engmann, 2012:52; Monti, 1984:9).

Fotografie is destyds gebruik vir antropologiese studies in Suider-Afrika (vgl. Moore, 2006:23). Alhoewel Figuur 26 foto's van Wes- en Suid-Oos-Afrika verbeeld, hou hierdie tipe uitbeeldings verband met die foto's wat van Suider-Afrikaanse kulture geneem is. Deur hierdie beramings het fotografe, in aansluiting by Monti (1984:6), 'n bepaalde idee oor die Afrikakontinent oorgedra. Postkaarte en afdrucke van hierdie dokumentering het 'n gesogte kommoditeit geword (Peffer, 2006:34). Vanweë die aanvraag na hierdie antropologiese postkaarte het fotografe studio's opgerig en replikas van die "eksoties" begin skep. Peffer (2006:35) voer aan dat fotografe wat in Suider-Afrika gewerk het bokse met sogenaamde tradisionele rekwisiete in hulle studio's gehad het om die kamstige "werklike Zoeloe" vas te vang. Oënskynlike eksotiese objekte is tydens hierdie fotosessies aan die persone in die foto's oorhandig om vas te hou en die eksotiese gevoel te versterk. Dit het gelyk asof hierdie rekwisiete deel van daardie persoon se historiese ruimte uitmaak. Saam met hierdie rekwisiete is stereotiperende eksotiese agtergronddekor en woudagtige tonele in die studio opgeslaan, sodat die toneel meer "outentiek" moes lyk.

Teen hierdie agtergrond is 'n nadere ondersoek na die gebruik van stereotipes in *Hosh Tokolosh* moontlik. Eerstens is dit belangrik om te noem dat Gazelle en Parow se karakters self op stereotipes gebaseer is. Hierdie stereotipes word versterk deur die lirieke "Oukiedoukie, 'n boer en 'n soutie".⁴⁸ Hoewel die stereotipes wat hulle karakter verbeeld nie 'n fokuspunt is nie, word dit potensieel 'n instrument om die gebruik van stereotipes te regverdig. In hierdie geval is die onsensitiewe benadering teenoor kulture nie beperk tot "ander" kulture nie; daar is ook 'n mate van selfspot teenwoordig. Hierdie bespotting is 'n manier waarop die problematiek van kulturele toeëiening toegesmeer kan word. Die konseptualiseerders verneder hulle "eie kultuur" en so word die onreg teenoor ander kulture verdoesel. Deur die feit dat Parow met kulture wat kultureel meer persoonlike verbande met hom hou die spot dryf, word dit goedgepraat om dieselfde te doen met enige ander kultuur waaraan hy nie gebonde is nie.

⁴⁸ In hierdie studie word die fokus nie op taal geplaas nie, soos reeds in Hoofstuk 1 vermeld. Dit is egter nodig om uit te lig dat die woorde "boer" en "soutie" oorspronklik neerhalende konstruksies is. Die konstruksie *boer* is gebruik om na Afrikaanssprekendes te verwys op 'n beledigende wyse teenoor Afrikaanssprekendes (vgl. Strydom, 2009:82 & 93). Terwyl die konstruksie *soutie* of *rooinek* as 'n belediging vir Engelsprekendes gebruik. Die gebruik van hierdie konstruksies binne die raamwerk van die musiekvideo, kan as her-toeëiening geargumenteer word en op dieselfde tyd as aantreklik uitgemaak word.

Ten spyte van die feit dat Minnaar die Tokkelossie nie so “grotesk” wou laat voorkom nie, is die karakter steeds op ’n stereotipe gebaseer. ’n Wit man (vertolk deur Du Preez) is aangetrek en swart geverf om soos ’n karikatuur van die Tokkelossie uitgebeeld te word. Bo en behalwe die duidelike aanwesigheid van *blackface*, word die Tokkelossie so uitgebeeld dat hy nie dreigend of vreesaanjaend voorkom nie. Die Tokkelossie vind eerder ’n herkenbaar menslike vorm, aangetrek in hoofstroomklededrag.

Die Tokkelossie as stereotipiese kostuum word ’n raamwerk vir ’n kommoditeitswaarde wat alleenlik vir tentoonstelling en vermaak gebruik word. Die Tokkelossie roep steeds vrees op, maar nie genoeg om buitelanders weg te stoot nie. Op ’n onderliggende dimensie word die Tokkelossie ironies genoeg meer aantreklik juis as gevolg van sy kinderlike voorkoms. Die kyker kan weens twee redes deur die musiekvideo aangetrek word: eerstens omdat hier juis problematiek met stereotipes gebonde is en tweedens omdat die kleurvolle en lewendige uitbeeldings van stereotipes die probleem verdoesel. Die moontlikheid ontstaan dat die kyker deur stereotipes aangetrek word omdat die uitbeelding daarvan ’n sensitiewe kwessie is. Die gebruik van stereotipiese verwysings in die musiekvideo strek verder as net die karakters. Die uiteengesette visuele beramings hou ook veralgemeende referente in.



Figuur 27. Visuele uittreksel van Hosh Tokolosh se koorgedeelte (Minnaar, 2014).

Die musiekvideo hou verband met die koloniale fotografiese dokumentering en beskouing van avontuur en ontdekking van ’n onbekende plek deurdat daar ’n hoogs gestileerde “Safari” deur die verskeie koorgedeeltes plaasvind. Figuur 27 beraam ’n noukeurig-saamgestelde landskap wat met spesifiek-geplaasde referente gevul is.

Die plasing van die referente skep kontras, soos byvoorbeeld tussen die tier en die skaap; wildheid en inburgering. Verder word 'n taamlik anachronistiese tropiese dimensie geskep deur die gebruik van die piesangblare en die tier: 'n dier wat eerder met Asië geassosieer word. Die anatomiese verwysings, soos die brein en skedels, roep herinneringe van 'n kliniese ondersoek op. 'n Versteekte gesig, waarvan Gazelle die middelpunt is, word deur die spieëlbeeld bewerkstellig. Die gesig word gevorm deur die plasing van die oë, te same met die dubbele kurwe van die tier, skaap, en brein. Dit blyk of die kyker dopgehou word. Hierdie uitbeelding hou verband met die bespreking van koloniale fotografie hierbo. Dit wil voorkom of 'n verskeidenheid rekwisiete saamgevoeg is en rondom Gazelle en DJ Invisible geplaas is om 'n sogenaamde eksotiese gevoel oor te dra. Die kontrasterende en arbitrêre plasings roep 'n dimensie van absurditeit op. Die samestelling van die beraming blyk of die aandag geskuif word na 'n tipe wêreld wat nie geografies vasgepen kan word nie. En tog is alle binne hierdie ruimte herkenbaar.



Figuur 28. Visuele uittreksel van Hosh Tokolosh se koorgeldeelte (Minnaar, 2014).

In Figuur 28 is daar 'n sterk teenwoordigheid van natuurskoon, wat nie net verbind kan word aan die veralgemeende idee van Afrika as 'n natuurreservaat nie, maar ook met die idee van 'n idilliese paradys. Nie net is daar 'n oormaat van groen plante saamgehoop nie, maar dit beraam 'n anonieme vroulike figuur wat dromme, met beendere as dromstokkies, speel. Die anonimiteit van die vrou word oorgedra deur die "masker" wat sy dra – dieselfde masker as DJ Invisible se kopstuk. Dit is die enigste uitbeelding van 'n vrou in die musiekvideo. Die bikini wat sy dra lyk of dit 'n

kombinasie van kamoefleer- en blompatrone inhou. Die patrone op haar kostuum sluit aan by die stereotipiese, ietwat idilliese en neerhalende persepsie van “Afrika”. Verder hits hierdie beraming ’n sensuele dimensie aan. Dit blyk of sogenaamde primitiewe, sensuele inheemse vroue as objek wat dromme met bene speel bewerkstellig word, teenoor Gazelle en Parow wat as die subjek verbeeld word. Die kombinasie van verwysings in hierdie raam roep herinneringe van die koloniale perspektief se beskouing en fantasieë oor die eksotiese landskap op, soos in die geval van Putter se gebruik van stereotipiese kostumering in sy fotografiereeks. of die objektiverende poskaarte waarna vroeër verwys is.



Figuur 29. Visuele uittreksel van Hosh Tokolosh se koorgeldeelte (Minnaar, 2014).

Figuur 29 beraam geen van die karakters nie en bestaan bloot uit visuele vullers wat in ’n kaleidoskopiese manier rondbeweeg. Dit blyk of hierdie toneel ingevoeg is vir dekoratiewe doeleindes en om die kyker se aandag te hou, maar dié spesifieke referente hou verband met die stereotipiese uitbeelding en kostumering van Afrika. Die kombinasie van kopbene, beendere en dobbelstene roep moontlike assosiasie op met die beswymings wat met toordokters geassosieer word. Dit word gebruik om die kostuum van “Afrika” te versterk.

In aansluiting by Van Eeden (2000:185) argumenteer ek dat die koortonele en die saamgestelde beramings ’n eksotiese ervaring soortgelyk aan ’n Safari-rit genereer. Die implikasie hiervan is dat die voortsetting van ’n setlaaringesteldheid en witheidshouding. Deur die kommoditeitsaspek ook in ag te neem argumenteer ek dat hierdie ingesteldheid deur die dominante kultuur aangemoedig word, aangesien die

musiekvideo kommersiële sukses in Suid-Afrika ervaar het en nie in die spervuur oor toeëiening geplaas is nie.

Deur stereotipiese kostumering in die musiekvideo word die metaforiese uitbeelding van een homogene gemarginaliseerde kultuur versterk, soos in die geval van die bemarking van toerisme. Gazelle en Parow kan ook met koloniale reisigers vergelyk word. Binne die ruimte van die musiekvideo is die reisigers op soek na nuwe, afwykende verskynsel in die ruimte van die onbekende. In teenstelling hiermee kan die Tokkelossie en al die verskillende dierverbeeldings, soos die goue aap en gehipnotiseerde hond, met hierdie vreemde spesies waarna die avonturiers op soek is, in verband gebring word. Deur die gebruik van veralgemenings word die skeiding tussen “ons” en “hulle” – ’n sentrale faset van kulturele toeëiening – versterk.

Die gebruik van sogenaamde eksotiese kostuums om ’n vae idee oor “eksotiese Afrika” voor te stel roep implikasies rondom kulturele toeëiening en her-eksotisering op. Die verbeelding en landskap van die musiekvideo is met té veel kompleksiteite van kulturele uitbuiting en marginalisering belaaï om dit bloot as vermaak te kan afmaak. Die voortsetting van die “eksotiese Afrika” kostuum is problematies, aangesien dit koloniale stereotipes laat voortduur. Deur uitbeeldings soos dié word negatiewe veralgemenings deur die dominante kultuur versterk en alle pogings om hierdie stereotipe te verbreek ondergrawe. Verdere problematiek wat met kulturele toeëiening verband hou, is hoe sistematies-onderdrukte kulture van individualiteit gestroop word en deur ’n oorhoofse en neerhalende kostuum vervang word. Die verskeidenheid kulture wat binne die ruimtes van die Afrika aangetref word, word steeds vanuit die dominante blik met ’n stereotipiese primitiewe uitbeelding gekostumeer.

4.5 Gevolgtrekking

Verbruikerswese en laat-kapitalisme se invloed op kultuur kan nie ontken word nie. Kultuur het nie net die ekonomiese sfeer betreë nie, maar is ook in ’n verkoopbare kommoditeit omskep. Vanweë hierdie finansiële komponent wat aan kultuur gekoppel is, is die gelaagdheid en vloeibaarheid van ’n kultuur weggestroop en deur dominante groepe verwerk om in ’n oppervlakkige statiese verpakking in te pas. Die herhaaldelike gebruik van veralgemeende historiese beelde van ’n kultuur het gevolglik daartoe gelei dat ’n kultuur in ’n neerhalende kostuum omskep is. Deur

kulturele toeëiening word gemarginaliseerde kulture in 'n kostuum omskep en die dominante kultuur assosieer stereotipiese kenmerke en gedrag met die dra van hierdie kostuum. Hierdeur word 'n komplekse kultuur tot 'n kostuum gereduseer. Die geleentheid word geskep dat 'n persoon wat nie kultureel aan die kultuur gebonde is nie, tydelik in die kultuur kan inkoop. Stereotipering en mites is onder andere een van die kwessies van kulturele toeëiening wat in hierdie hoofstuk ondersoek is. Voortvloeiend is die aandag op die voortsettende her-eksotisering van die Afrikakontinent geplaas. Deur stereotipiese “kostuums” van Afrika as een homogene kultuur voort te sit, ondersteun dit die eeue-oue veralgemening dat die kontinent 'n groot natuureservaat vol avonture is. Die wyse waarop veralgemeende indrukke oor kulture verpak word en in kommoditeite omgeskakel word, is ook een van die implikasies van kulturele toeëiening wat in die hoofstuk ondersoek is.

Hosh Tokolosh beeld die diversiteit van verskillende kulture as een kostuum uit. Die herbevestiging van koloniale-geërfde stereotipes en landskappe word deur die musiekvideo bekragtig. Nie net reduseer herhaaldelike gebruike van sekere verwysings die kulturele betekenis van dit wat simbolies voorgestel word nie, maar dit versterk negatiewe stereotipes wat dade van kulturele toeëiening in die spervuur plaas. *Hosh Tokolosh* reduseer kulture tot 'n enkele narratief wat boonop op 'n stereotiperende wyse oorgedra word en met veralgemeende “eksotiese” referente beraam word. Deur die stereotipiese uitbeeldings van gemarginaliseerde kulture in *Hosh Tokolosh* word negatiewe stereotipes nie net oor die persepsie van die Afrika kontinent voortgesit nie, maar die kompleksiteit van die kulture wat binne hierdie ruimte funksioneer word van individualiteit gestroop en as 'n bepaalde kostuum oorgedra. Kulturele toeëiening is derhalwe nie 'n fisiese indringing van 'n land nie, maar 'n psigologiese indringing van 'n kultuur.

In die volgende hoofstuk van die verhandeling word gevolgtrekkings van al die hoofstukke saamgevat. Die slotbeskouing word ook aan die lesers voorgelê.

Hoofstuk 5

Slotbeskouinge

If colonial histories continue to play out, then culture continues to be a battleground. If culture remains a site of contestation, then the colonial histories that informed the way cultural difference was taken up in the West will continue to be an issue (Root, 1996:x).

5.1 Inleiding

Die uitgangspunt van hierdie verhandeling is dat die kontemporêre Suid-Afrikaanse musiekvideo *Hosh Tokolosh*, deur Gazelle, Parow en Minnaar, kwessies van kulturele toeëiening belig. Binne die ruimte van die musiekvideo word 'n verskeidenheid kulturele produkte, wat nie kultureel eie aan die betrokke wit konseptualiseerders is nie, gebruik. Die manier waarop hierdie kulturele produkte benader en uitgebeeld word, is sonder die nodige sensitiwiteit teenoor die betrokke kulture gedoen. My argument, in lyn met Root (1996:x), is gebaseer op die sentrale aanname dat kultuur steeds 'n simboliese slagveld van ongelykheid is. Ongeag of video's soos *Hosh Tokolosh* op 'n kulture op 'n humoristiese of vermaaklike wyse uitbeeld, kan die gepaardgaande kompleksiteite van toeëiening nie geïgnoreer word nie. Die doel van hierdie ondersoek is om deel te neem aan die gesprek rondom kulturele toeëiening in 'n kontemporêre konteks. Hierdie studie poog nie om enige finale beslissing oor kulturele toeëiening te maak nie, maar eerder om by te dra tot die voortdurende gesprek oor kultuur.

Alhoewel dade van kulturele toeëiening nie 'n nuwe verskynsel is nie, is dit eers onlangs binne 'n akademiese raamwerk geproblematiseer. Ek stem saam met Ziff en Roa (1997:1) se argument dat daar nie 'n vasgestelde raamwerk is om dade van kulturele toeëiening te bepaal nie. Alhoewel Young (2000) kategorieë vir tipes aktiwiteite wat as kulturele toeëiening beskou kan word opgestel het, bly dit steeds blote riglyne. Gevolglik is daar geen vaste kriteria om te bepaal of 'n aktiwiteit as kulturele toeëiening geklassifiseer kan word of nie. Die gebrek aan kriteria ondersteun die onregmatigheid van die diskoers van kulturele toeëiening. Kulturele toeëiening kan nie bloot as 'n houding of ingesteldheid beskou word nie. Soos kultuur, is dit tot 'n mate vloeibaar. Argumente binne hierdie verhandeling fokus op die mags-, skeidings- en reduseringsdimensies van meerderwaardige kulture.

Hierdie hoofstuk bied 'n samevatting van die voorafgaande hoofstukke se hoofargumente, asook gevolgtrekkings oor kulturele toeëiening in die konteks van *Hosh Tokolosh*.

5.2 'n Samevattende blik op die drieledige aard van kulturele toeëiening

In **Hoofstuk 1** is die musiekvideo *Hosh Tokolosh* en die vraagstukke wat dit opper aan die leser bekend gestel. Die relevansie en glibberige aard van kulturele toeëiening is ook binne hierdie raamwerk bespreek. Gazelle, Parow en Minnaar se witheid, binne die konteks van Suid-Afrika se historiese narratiewe van ongelykheid, roep kwessies oor die voortdurende spanning tussen verskillende kulture op. Deur die bekendstelling van die konseptualiseerders tesame met die musiekvideo is dit gesuggereer dat *Hosh Tokolosh* se omgaan met kultuur problematies is.

Ek het besluit om die problematiek van kulturele toeëiening in die musiekvideo drieledig af te baken. Eerstens behels kulturele toeëiening 'n hegemoniese wanverspreiding van mag. Tweedens konstrueer kulturele toeëiening 'n ongelykheid tussen die posisionering van betrokke kulture deur die digotomisering van protagonistiese en antagonistiese komponente. Voorts ontstaan daar 'n wanbalans van mag wat assosieer word met 'n superieure houding teenoor kulture waaruit daar toegeëien word. Laastens word die kulture deur die dominante kulture in kommoditeite omskep. Om 'n geheelbegrip oor hierdie kwessies te kry was dit eers nodig om die teoretiese konstruksie wat aanknopingspunte met die spesifieke kwessie het bondig aan die leser bekend te stel.

In **Hoofstuk 2** het ek die ongelyke magslandskap wat aanleiding tot dae van kulturele toeëiening gee, bespreek. Om hierdie ongelyke landskap te versinnebeeld word dominante kulture as meerderwaardig posisioneer. Deur die teoretiese bespreking wat in hierdie hoofstuk aan die orde gestel is, het ek aangetoon dat kulturele hegemonie, inburgering en die nagevolge van die ongelyke verlede bydra tot die konstruksie van verwaardheid en aanleiding gee tot 'n superieure houding en benadering. Tydens dae van kulturele toeëiening word kulture vanuit die hegemoniese "norm" op die marge posisioneer en hiërargies op 'n laer posisie vanuit die sogenaamde dominante perspektief geplaas. Deurdat 'n kultuur nie as 'n gelyke geag word nie, moet 'n sensitiewe benadering klaarblyklik nie gevolg te word nie. Die meerderwaardige kultuur ag geensins die historiese narratiewe en onderdrukking

wat gemarginaliseerde kulture saamdra van belang nie. Sonder 'n asimmetriese ruimte kan kulturele toeëiening nie plaasvind nie, omdat dit bloot dan 'n gelyke uitruiling sal wees waar geen kultuur wederregtelik leen nie. Die oneweredige verspreiding van mag is juis een van die redes waarom kulturele toeëiening problematies is.

Dit kom neer op 'n hegemoniese magsongelykheid wat voortvloei uit historiese ongelykheid. Alhoewel die amptelike nadraai van byvoorbeeld kolonialisme reeds plaasgevind het, beteken dit nie dat die gepaardgaande houding ook tot 'n einde gekom het nie. In 'n kontemporêre raamwerk neem die meerderwaardige kultuur bewustelik of onbewustelik eienaarskap oor kulture wat hulle op die marge plaas sowel as hulle kulturele produkte. Hegemoniese houdings en strukture word in stand gehou en manifesteer in 'n hedendaagse raamwerk op meer genuanseerde maniere in die vorm van kulturele hegemonie. Kulturele hegemonie kweek die omstandighede waarbinne meerderwaardige kulture kulturele produkte van voorheen gemarginaliseerde kulture onregmatig kan leen. Kulturele toeëiening skep 'n ruimte vanuit 'n "normatiewe" aanslag waarbinne 'n problematiese histories-geërfde houding voortduur.

Daaropvolgend is die spanning tussen protagonistiese en antagonistiese komponente van kulturele toeëiening, in **Hoofstuk 3** ondersoek. Die impak van kulturele toeëiening op kulturele identiteit lei tot die herlewing van 'n marginale posisie waar hulle as dit wat "anders" is uitgemaak word. Hierdie posisionering kan daartoe lei dat die dominante geassosieer word met 'n soort protagonistiese self. Witheid en die gepaardgaande ingesteldheid is een van die noemenswaardigste aspekte wat tot die marginale situering van andersheid bydra. Witheid kan met die protagonistiese self geassosieer word omdat albei deel van 'n sentrum uitmaak. Daar is blywende ongelykheid wat vandag nog weens witheid aanwesig is, hetsy deur globalisering of populêre kultuur wat die norme van witheid implisiet ondersteun. Dade van kulturele toeëiening word gewoonlik uitgevoer deur wit persone wat 'n dominante sosio-ekonomiese posisie beklee. Kulture waarvan daar ontnem word, het historiese narratiewe van onderrukking wat steeds voortbestaan. As gevolg van die superieure posisie van witheid, kan kulturele produkte "beliggaam" word, sonder om die sistematiese onderdrukking wat benadeelde kulture daagliks ervaar, te

beleef. Die ongelykheid van die koloniale verlede word deur dae van kulturele toeëiening in stand gehou.

Kulture wat op die marge posisioneer is, word nie net as “anders” uitgemaak nie, maar ook as “eksoties”. Alhoewel eksotisme oorspronklik ’n historiese kwessie was, is dit vandag ’n verdere simptoom van kulturele toeëiening. Die “uitheemse” of “eksotiese” dimensie van dit wat anders is as die norm word deur die protagonisiese self toegeëien en buite die oorspronklike konteks geplaas. Beperkte gedeeltes van die “ander” kultuur wat aanloklik vir die sogenaamde aanvaarbare norm is, word onregmatig geleen en gereduseer.

In **Hoofstuk 4** is die reduserende aard van kulturele toeëiening uiteengesit. Meer spesifiek is kulturele toeëiening as die stereotipering van ’n dinamiese kultuur geteoretiseer. Kulturele toeëiening stel ’n stereotipiese weergawe van ’n kultuur as ’n kommoditeit beskikbaar. ’n Stereotipe roep kwessies oor veralgemeende historiese verteenwoordiging van onderdrukte kulture op. In die hoofstuk het ek spesifiek aandag op die reduserende verteenwoordiging van die “eksotiese” gegee. Hierdie veralgemening en stereotiperende beskouing van wat eksoties is, lei gevolglik dat komplekse kulture ’n kostuum word. Vanweë die musiekvideo se konseptualisering en Suid-Afrikaanse konteks, plaas ek die klem op die stereotiperende wyse waarop Suider-Afrika uitgebeeld word. Stereotipiese uitbeeldings sluit referente van eksotiese wildreservate, toordokters en oormatige natuurskoon in.

Soos ’n stereotiperende beeld van die “Afrikalandskap” ontstaan, gebeur dieselfde met “Afrikakultuur”. Kulturele toeëiening gaan gepaard met redusering, omdat verbeeldings van gemarginaliseerde kulture neerkom op ’n spottende veralgemening wat eeue-oue redusering laat voortbestaan – selfs in ’n kontemporêre tydperk. Binne die raamwerk van kulturele toeëiening word kulture uitgebeeld as ’n kostuum wat aangekoop en aangetrek kan word. Die kommoditeit weergawe van die kultuur word onder andere binne die konteks van vermaaklikheid gebruik. Die reduserende aard van kulturele toeëiening sit op dié manier koloniale indringing voort. Indringing vind egter nou op ’n psigologiese eerder as ’n geografiese vlak plaas. Die onderdrukte kultuur se posisie op die marge word sodoende versterk en in stand gehou.

5.3 Problematiek van kulturele toeëiening in *Hosh Tokolosh*

Na aanleiding van my teoretiese ondersoek, hou ek voor dat *Hosh Tokolosh* kwessies rakende kulturele toeëiening inhou. Ek baseer hierdie argument op drie aannames wat in die musiekvideo versinnebeeld word naamlik: i) 'n asimmetriese magslandskap wat beraam word en aanleiding gee tot 'n simboliese koloniale speelveld ii) protagonistiese en antagonistiese komponente wat 'n vlak van ongelikheid bewerkstellig en laastens iii) die reduserende manier waarop kulturele produkte as kommoditeite en stereotipes uitgebeeld word. Die visuele verwerking van hierdie drie aspekte in *Hosh Tokolosh* dui op kulturele toeëiening.

Vanuit 'n oppervlakkige lees blyk dit of die musiekvideo 'n onskuldige parodie is van die interaksie tussen Gazelle en Parow teenoor die Tokkelossie. Die Tokkelossie word verander in 'n karikatuur met stylvolle tekkies, 'n glansende diamantbelt en *dreadlocks*. Die Tokkelossie, saam met die opgestopte speeltiere en gehipnotiseerde Staffordshire Bull Terrier, word op só 'n belaglike manier uitgebeeld dat daar die kyker geen vrees ervaar nie. Die dobbelstene, opgestopte diere en bakstene (wat Parow se bed op staan) wat as dekor gebruik word, moedig die speelse wyse waarmee die narratief uitgebeeld word aan. Die problematiese gebruik van kulturele narratiewe en produkte word deur humor sowel as die oormatige en kleurvolle dekoratiewe referente verdoesel. Die aard van kulturele toeëiening in *Hosh Tokolosh* is minder voor die hand liggend as in die werk van *Die Antwoord* (vgl. *Fatty Boom Boom*, 2012) wat staatmaak op doelbewuste toeëiening wat kontroversie uitlok. Ten spyte van die ligsinnige uitbeelding, is kulturele toeëiening steeds 'n kwessie in *Hosh Tokolosh*.

Die ongelyke hegemoniese magslandskap wat in die video uitgebeeld word, skep 'n ruimte waarbinne kulturele toeëiening kan plaasvind. Die beraming van die musiekvideo verseker dat Gazelle en Parow die middelpunt van hierdie gekonstrueerde hegemoniese landskap is, ongeag of die Tokkelossie vir oomblikke die fokus kry. Dit dra by tot die meerderwaardige houding wat die musiekvideo oordra.

Die musiekvideo kan vanuit die koloniale blik geassosieer word met 'n landskap vol moontlikhede vir indringing en inburgering op. Gazelle en Parow dring die gebied van die Tokkelossie in en neem dit oor. Die hipnotiserende en ingeburgerde gevoel

wat deur die uitbeelding van diere aangevuur word, bevestig hierdie idee. Voorts dien hierdie gevoel as deel van die prikkels wat aanleiding tot 'n simboliese koloniale speelveld gee. Gevolglik kan *Hosh Tokolosh* geïnterpreteer word as 'n belaaide asimmetriese landskap.

Die narratief van die Tokkelossie word van die begin af uit 'n wit perspektief vertel. Gazelle (2017) vermeld dat die verhaal van die Tokkelossie bekend is onder verskillende kulturele groeperinge in Suid-Afrika. Desnieteenstaande is dit nie die konseptualiseerders se kulturele verhaal om te vertolk nie. Daar word gespot met die “bygelowige” oortuigings van gemarginaliseerde kulture. Dit is opmerklik in die toneel waar Parow se bed wat op klippe staan. Hierdie minagtende visuele verwysing word ook verdoesel deur Gazelle en Parow wat in die eerste helfte van die musiekvideo “skrikkerigheid” teenoor die wese toon en as “slagoffers” wat weghardloop gevisualiseer word. Ongeag of die konseptualiseerders 'n “vrees” teenoor die wese uitbeeld, is die kwessie dat die musiekvideo steeds 'n houding van witheid oordra.

Benewens die witheidingesteldheid, is daar ook suggesties dat 'n sentrum en 'n marge in die video bewerkstellig word. Hierdie digotomie word in die musiekvideo gevisualiseer wanneer die fokus van die kamera tussen Gazelle, Parow en die Tokkelossie skuif. Verder dra die beraming en visuele vullers van die koorgedeeltes tot die spanning by deurdat Gazelle, Parow en die Tokkelossie deurentyd omring word met herhalende visuele referente. Hierdie spanning roep assosiasies met die postkoloniale beskouing van die self en ander op.

Die assosiasies wat die musiekvideo met die self en ander oproep sluit aan by die historiese implikasies van ongelykheid tussen kulture. Nie net word die Tokkelossie met verwysings van die ander beskryf nie, maar hy roep assosiasies met 'n tipe “eksotiese” skouspel op. Die Tokkelossie word onder andere deur middel van *blackface* op die marge geplaas en “vertoon” sodat die kyker genot daaruit kan trek. Die “ander” word steeds as 'n skouspel omraam, nie meer noodwendig in 'n museum of uitstalling nie, maar binne die raamwerk van 'n musiekvideo (vgl. die gebruik van *blackface* en die gepaardgaande bewegings wat historiese onregmatighede voortsit). Dit is maklik vir 'n kultuur wat in 'n ekonomiese magsposisie is om 'n gevoel van verwaardheid te ontwikkel, soos in hierdie geval waar die wit konseptualiseerders 'n onderdrukte kultuur se kulturele produkte onteien.

Verskeie verwysings na die “eksotiese en primitiewe” kan geïdentifiseer word, soos die diermotiewe en oormatige gebruik van eksotiese plantegroei. ’n Mengelmoes van stereotipiese, eksotiese en sensuele simbole, soos die anonieme vrou in haar bikini wat dromme wat met diervelle oorgetrek is speel, is in die musiekvideo teenwoordig. Visuele verwysings soos dobbelstene en beendere, wat in die konteks van die musiekvideo aan sangomas herinner, kan ook raakgesien word. Dit is problematies, omdat ’n histories-geërfde hegemoniese beskouing van “eksotiese Afrika” voortgesit word. Dit word dan binne die raamwerk van ’n musiekvideo verpak om as kommoditeit verkoop te word. Soos wat kulturele toeëiening kulture in ’n bemerkbare kommoditeit omskep, word kulturele produkte binne die beperkings van die musiekvideo in ’n kommoditeit verander.

Die vraag ontstaan: Wie gee die konseptualiseerders die reg om hierdie kulturele produkte vanuit hulle oorspronklike kontekste te neem en binne die raamwerk van ’n kommersiële bespottende musiekvideo te situeer? Dit kom neer op agentskap en wys ook op die vloeibaarheid van kultuur. Wanneer Gazelle, Parow en Minnaar ’n ander kultuur se narratief onregmatig leen, tree hulle ook namens daardie kultuur op – dikwels op onverskillige wyse. Hierdie praktyk bevestig koloniale stereotipes. Voorts skep hierdie dominante posisie ook ’n ingesteldheid wat ’n simboliese koloniale speelveld herkonstrueer en waarbinne sosiale ongelykheid op simboliese en materiële vlak voortgesit word.

Ter afsluiting: Die musiekvideo kan gebruik word om kommentaar op die vloeibaarheid en agentskap van kultuur te lewer. Kulturele produkte word wederregtelik vanuit hulle kontekste geneem en in ’n verkoopbare kommoditeit omskep deur kulture wat nie kultureel daaraan verbonde is nie. Nie net word een kultuur kultureel toegeëien nie, maar ’n verskeidenheid van kulture word slagoffers van onreg. Boonop word die produkte nie met sensitiwiteit benader nie. Die musiekvideo maak sistematies-benadeelde kulture bespotlik en omskep dit in stereotipiese weergawes daarvan. Deur ’n neerhalende dimensie aan ernstige morele kulturele produkte te koppel, word ’n patroon van ongelyke magsverdeling voortgesit.

Ten spyte daarvan dat die musiekvideo as ’n ruimte beskou kan word waar kulturele uitruiling kan plaasvind, is die speelveld nie gelyk nie en die uitruiling nie simmetries

nie. In die geval van *Hosh Tokolosh* word kulture tot statiese kostuums, ikone en versierings vereenvoudig wat direk verband hou met die reduserende aard van kulturele toeëiening. Die musiekvideo kan gebruik word om die problematiek van kulturele toeëiening te ondersoek, omdat dit as visuele hulpbron dien om die gesprek oor toeëiening aan die gang te kry. Aan die hand van my teoretiese ondersoek voldoen *Hosh Tokolosh* aan my drieledige verstaan van kulturele toeëiening en is dit gevolglik 'n voorbeeld van kulturele toeëiening. Kulturele toeëiening rig skade aan, want diepgaande morele kulturele produkte word uit konteks geneem en van waarde gestroop. Die verhaal van die Tokkelossie word vanuit die kulturele narratief verwyder en van kulturele betekenis beroof. Die verhaal, sowel as die neerhalende stereotipiese "Afrika"-referente wat gebruik word om die verhaal te vertel, word 'n leë verwysing wat vir blote vermaak ingespan word. Deur hierdie proses van kommodifisering word kulture op die marge geposisioneer en geobjektiveer.

Die video illustreer die noodsaak van kritiese gesprekke oor kulturele onreg en die manier hoe kulture en kulturele produkte in Suid-Afrikaanse populêre kultuur gebruik en uitgebeeld word. Daar gaan nie binnekort 'n oplossing vir hierdie probleme gevind word nie. Kultuur is noodwendig veranderlik en vloeibaar, maar behoort op 'n organiese wyse te ontwikkel en nie deur gedwonge uitruiling en die uitbuiting van marginale kulturele posisies nie.

Bibliografie

- Achebe, C. 1959. *Things fall apart*. New York: Anchor Books.
- Adriaanse, C. 2008. *Johnny en die maaiers, vervaardig deur Third World Media*. Johannesburg, SA: DStv. [DVD].
- Alexander, M. 2010. *The new Jim Crow: mass incarceration in the age of colorblindness*. Londen & New York: The New Press.
- Allen, S. 2004. *The invention of race*. Londen: Verso.
- Andrews, J. 2017. How to avoid cultural appropriation at Coachella. <https://www.teenvogue.com/story/coachella-cultural-appropriation> Datum van gebruik: 29 Maart 2018.
- Andrews, T.M. 2018. Bruno Mars was accused of cultural appropriation. Charlie Wilson, among others, defended him. https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2018/03/12/bruno-mars-was-accused-of-cultural-appropriation-charlie-wilson-among-others-defended-him/?noredirect=on&utm_term=.a755a237a493 Datum van gebruik: 16 Jun. 2018.
- Appadurai, A. 1986. *The social life of things: commodities in cultural perspective*.
- Appadurai, A. 2003. *Commodities and the politics of value*. (In Pearce, S.M. 2003. *Interpreting objects and collections*. Londen: Routledge. p. 76-91).
- Araeen, R. 2010. Modernity, modernism and Africa's authentic voice. *Third Text*, 24(2):277-286.
- Aron, R. 1986. Macht, power, pruisance: democratic prose or demonical poetry. (In Lukes, S., ed. *Power*. Oxford: Blackwell. p. 253-277).
- Ashcroft, B., Griffiths, G. & Tiffin, H. 2000. *Post-colonial studies: the key concepts*. 2nd ed. New York: Routledge.
- Ashcroft, B. & Ahluwalia, P. 2001. *Edward Said*. Londen: Routledge.
- Ashcroft, B., Griffiths, G. & Tiffin, H. 2002. *The empire writes back: theory and practice in post-colonial literature*. New York: Routledge.
- Bader, V. 2001. Culture and identity: contesting constructivism. *Ethnicities*, 1(2):251-285.
- Baldwin, J. [1984]1988. On being white...and other lies. (In Roediger, D.R., ed. *Black on white: black writers on what it means to be white*. New York: Schocken Books. p. 177-180).
- Ballantine, C. 2004. Re-thinking 'whiteness'? Identity, change and 'white' popular music in post-apartheid South Africa. *Popular Music*, 23(2):105-131.
- Bancel, N., Blanchard, P. & Lemaire, S. 2000. 'Natives on show': theme parks for colonialists. *Mail and Guardian*: 22-23, 21 September.
- Barnard, A. & Spencer, J. 2005. *The Routledge encyclopedia of social and cultural anthropology*. 2nd ed. Abingdon: Routledge.
- Barry, P. 2009. *Beginning theory*. Manchester: Manchester University Press.

- Barthes, R. 1977. The death of the author. *Image/ Music/ Text*: 142-147.
- Bates, T.R. Gramsci and the theory of hegemony. *Journal of the History of Ideas*, 36(2):351-366.
- Baudrillard, J. 1998. The consumer society: myths and structures. Londen: SAGE Publications Inc.
- Baumol, W.J. 2004. Capitalism. (*In The social science encyclopedia*, c:87-88).
- Belcourt, B.R. 2015. Animal bodies, colonial subjects: (re)locating animality in decolonial thought. *Societies*, 5(1):1-11.
- Ben-Porat, G. 2005. Between power and hegemony: business communities in peace processes. *Review of International Studies*, 31(2):325-348.
- Bernstein, H. 1986. Capitalism and petty commodity production. *Social Analysis: The International Journal of Social and Cultural Practice*:11-28.
- Best, B.L. 2013. Miracle rising: South Africa, geproduseer deur Combined Artists. New York: A&E Networks. [DVD].
- Bhabha, H.K. 1983. The Other question: the stereotype and colonial discourse. *Screen*, 24(6):18-36.
- Bhabha, H.K. 1994. The location of culture. Londen: Routledge.
- Bissell, W.C. 2005. Engaging colonial nostalgia. *Cultural Anthropology*, 20(2):215-248.
- Blair, J.G. 1990. Blackface minstrels in cross-cultural perspective. *American Studies International*, 28(2):52-65.
- Blatchford, E. 2017. What exactly is cultural appropriation? Here's what you need to know. http://www.huffingtonpost.com.au/2017/10/25/what-exactly-is-cultural-appropriation-heres-what-you-need-to-know_a_23253460/ Datum van gebruik: 16 Des. 2017.
- Boehmer, E. 1995. Colonial and postcolonial literature. New York: Oxford University Press.
- Bonner, M. 2017. Katy Perry admits she's been appropriating black and Japanese culture. <https://www.marieclaire.com/celebrity/news/a27674/katy-perry-cultural-appropriation/> Datum van gebruik: 16 Jun. 2018.
- Boon, J. 1982. Other tribes, other scribes. Cambridge: Cambridge University Press.
- Born, G. & Hesmondhalgh, D. 2000. Western music and its others: difference, representation and appropriation in music. Berkeley: University of California Press.
- Botha, L.J. & Thackeray, J.F. 1987. A note on Southern African rock art, medicine-men and Nguni diviners. *The South African Archaeological Bulletin*, 42(145):71-73.
- Bottomore, T. 1983. A dictionary of Marxist thought. Oxford: Basil Blackwell.
- Brandist, C. 2005. Hegemony. (*In Kuper, A. & Kuper, J., eds. The social science encyclopedia*. 3rd ed. London: Routledge. p. 445-447).

- Breytenbach, C.H. 2001. *Die Olifantjagters* van Piet van Rooyen en die Afrika-ruimte: postkolonialisme, ekologie en identiteit. Potchefstroom: PU vir CHO. (Verhandeling – MA).
- Brown, B. 1998a. Identity culture. *American Literary History*, 10(1):164-184.
- Brown, M.F. 1998b. Can culture be copyrighted? *Current Anthropology*, 39(2):193-222.
- Brown, S. 2000. On kitsch, nostalgia, and nineties femininity. *Studies in Popular Culture*, 22(3):39-54).
- Brown, M. 2008. Why are South Africans afraid of Tokoloshes? *The Lion and the Unicorn*, 32(3).
- Bunn, D. 1992. Displacements: arguments for a new theory of South African landscapes. Africa seminar paper, centre for African Studies. University of Cape Town.
- Bush, B. 2006. Imperialism and postcolonialism. Harlow & Londen: Pearson Education Ltd.
- Campbell, C. & Mohr, G.S. 2011. Seeing is eating: how and when activation of a negative stereotype increases stereotype-conducive behaviour. *Journal of Consumer Research*, 38(3):431-444.
- Cantwell, R. 1990. On Stereotype. *New England review*, 13(2):53-78.
- Carey, J. 2011. 'Wanted! A real white Australian': the women's movement, whiteness and the settler colonial project, 1900-1940. (In Bateman, F. & Pilkington, L., ed. 2011. *Studies in settler colonialism*. Londen: Palgrave Macmillan. p. 122-138).
- Chaudhuri, A. 1988. From hegemony to counter-hegemony: a journey in a non-imaginary unreal space. *Economic and Political Weekly*, 23(5):19-23.
- Chen, A. 2018. An American woman wearing a Chinese dress is not cultural appropriation. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/may/04/american-woman-qipao-china-cultural-appropriation-minorities-usa-dress> Datum van gebruik: 2 Jul. 2018.
- Cherney, M. 2012. Culture as commodity: harmonizing dichotomies. Referaat gelewer by die ICS Medai Centre The Arts Diplomacy Festival, Berlyn, 31 Maart <http://www.culturaldiplomacy.org/academy/content/pdf/participant-papers/2012-03-cdp/Culture-as-Commodity--Harmonizing-Dichotomies--Madeline-del-Toro-Cherney.pdf> Datum van gebruik: 16 Maart 2018.
- Chikane, R. 2018. *Breaking a rainbow, building a nation*. Johannesburg: Pan MacMillan.
- Clayton, P. 1996. *Enemies and passing friends: settler ideologies in twentieth century ulster*. Londen: Pluto Press.
- Cockrell, D. 1996. Jim Crow, deamon of disorder. *American Mucis*, 14(2):161-184.
- Coetzee, J.M. 1988. *White writing, on the culture of letters in South Africa*. Sandton; Radix.

- Cohen, E. 1993. The study of touristic images of native people. (*In Pearce, D.G. & Butler, R.W., ed. Tourism research: critiques and challenges. Londen: Routledge. p. 36-69).*
- Collins, S. 2015. The commoditisation of culture: folklore, playwriting and copyright in Ghana. Glasgow: University of Glasgow. (Tesis – PhD).
- Comaroff, J. & Comaroff, J. 1991. Of revelation and revolution: Christianity, colonialism and consciousness in South Africa. Chicago: Chicago University Press.
- Condon, K.G. & Blandy, D. 2005. What? Clothes and popbeads aren't trashy anymore? Teaching about kitsch. *Studies in Art Education*, 46(3):197-210.
- Coombe, R.J. 1993. The properties of culture and the politics of possessing identity: native claims in the cultural appropriation controversy. *Canadian Journal of Law and Jurisprudence*, 6(2):249-286.
- Coote Lake, E.F. 1960. Folk life and traditions. *Folklore*, 71(1):52-58.
- Du Toit, W. 2014. Francois van Coke and Jack Parow go acoustic. <https://www.channel24.co.za/Night/Gigs/Francois-van-Coke-and-Jack-Parow-to-go-acoustic-for-2-shows-only-20141110> Datum van gebruik: 8 Aug. 2018.
- Dahl, R. 1957. The concept of power. *Behavioral science*, 2(3):201-215.
- Dahms, H. 2000. The early Frankfurt School critique of capitalism: critical theory between Pollock's "state capitalism" and the critique of instrumental reason. (*In Koslowski, P. 2000. The theory of capitalism in the German economic tradition. Berlin: Springer-Verlag. p. 309-367).*
- Daniels, S. & Cosgrove, D. 1994. Spectacle and text: landscape metaphors in cultural geography. (*In Duncan, J. & Ley, D., eds. Place/culture/representation. Londen: Routledge. p. 57-77).*
- Darwin, C. 1859. The origin of species. Londen: John Murray.
- Davis, N. 2016. Who might you be offending when you select your Halloween costume this year? <https://medium.com/@nyielah/who-might-you-be-offending-when-you-select-your-halloween-costume-for-this-year-655eea3f635b> Datum van gebruik: 30 Maart 2018.
- Dei, G.J.S., Karumanchery, L.L. & Karumanchery-Luik, N. 2004. White power, white privilege. (*In Dei, G.J.S., Karumanchery, L.L. & Karumanchery-Luik, N., eds. Playing the race card: exposing white power and privilege. Bern: P.Lang. p. 81-99).*
- Dekker, S. 2011. Carving out new identities: the subversion of mainstream identities through representations in South African music. Utrecht: University of Utrecht. (Skripsie – BA).
- Die Antwoord. 2012. Die Antwoord investigate the African demon Tokoloshe. <https://www.dailymotion.com/video/x2yzdmk> Datum van gebruik 27 November 2017.
- Die Heuwels Fantasties. 2009. Jack Parow – cooler as ekke. [aanlyn video]. <https://www.youtube.com/watch?v=IRzFqW4Xh2k> Datum van gebruik: 23 Aug. 2016.

- Domatob, J.K. 1988. The challenge before African media. *India International Centre Quaterly*, 15(1):79-94.
- Dombal, R. 2010. Die Antwoord: “evil boy”. <https://pitchfork.com/features/directors-cut/8521-directors-cut-die-antwoord-evil-boy/> Datum van gebruik: 24 Okt. 2018.
- Donaldson, A. 1995. Fake the beloved country. *Style*:34-37.
- Dörr, D. 2013-2014. The background of the theory of discovery. *American Indian Law Review*, 38(2):477-499.
- Duggan, L. 2014. Cultural appropriation – is it ever okay? <https://www.refinery29.com/cultural-appropriation> Datum van gebruik: 26 Jun. 2018.
- Duncan, J. 1993. Sites of representation: place, time and the discourse of the Other. (In Duncan, J. & Ley, D., eds. *Place/culture/representation*. London: Routledge. p. 39-56).
- Dunn, R.G. 2008. *Identifying consumption: subjects and objects in consumer society*. Philadelphia: Temple University Press.
- Durrheim, K. 2005. Socio-spatial practice and racial representations in a changing South Africa. *South African Journal of Psychology*, 35(3):444-459.
- Du Preez, A. 2011. Die Antwoord gooi zef liminality: Of monsters, carnivals and affects. *Image & Text*, 35(17):102-118
- Du Toit, V.F. 2012. Die uitbeelding van hegemonie, identiteit en herinneringe deur die konseptuele kunstenaars Berni Searle en Jan van der Merwe. *Potchefstroom: NWU. (Verhandeling – MA)*.
- Dyer, R. 1997. *White*. New York & Londen: Routledge.
- Dyer, R. 1999. The role of stereotypes. (In Morris, P. & Thornham, S., eds. *Media studies: a reader*. Edingburgh: University of Edinburgh Press. p. 241-248).
- Edensor, T. 2002. Book review: tourism in global society. *The Sociological Review*, 50(1):144-146.
- Edwards, E. 1996. Postcards: greetings from another world. (In Selwyn, T., ed. *The tourist image. Myths and myth making in tourism*. Chichester: Wiley. p. 197-221).
- Emerson, R. 1969. Colonialism. *Journal of Contemporary History*, 4(1):3-16.
- Engelbrecht, T.. 2015. *Die ou met die snor by die bar*. Kaapstad: Penguin Books.
- English Oxford Dictionary. 2018. *Capitalism*. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/capitalism> Datum van gebruik: 15 Maart 2018.
- Engmann, R.A.A. 2012. Under imperial eyes, black bodies, buttocks, and breasts: British colonial photography and Asante “fetish girls”. *African Arts*, 45(2):46-57.
- Epp, M.H. 2011. Raising minstrelsy: humour, satire and the stereotype in *The Birth of a Nation* and *Bamboozled*. *Canadian Review of American Studies*, 33(1):17-36.

- Erickson, R.J. 1995. The importance of authenticity for self and society. *Symbolic Interaction*, 18(2):121-144.
- Errington, S. 1998. The death of authentic primitive art and other tales of progress. Berkeley: University of California Press.
- Farrell, J.G. 1984. The Singapore grip. Londen: Flamingo.
- Ferguson, J. 1997. Anthropology and its evil twin: "development" in the constitution of a discipline. (In Edelman, M. & Haugeruf, A., ed. 2005. The anthropology of development and globalization. Oxford: Balckwell Publishing. p. 140-153)
- Ferreira, X. 2014. New beginnings – Gazelle & Invizable – the rise & fall of an empire. [aanlyn video]. <https://www.youtube.com/watch?v=OhQ8kTJkwY> Datum van gebruik: 6 Jun.
- Ferreira, X. 2017. *Hosh Tokolosh vrae* [e-pos]. 1 Aug., Potchefstroom.
- Fink, S. But is it art? A look at pop culture in South African music. <https://www.popmatters.com/149902-but-is-it-art-a-look-at-pop-culture-in-south-african-music-2495934626.html> Datum van gebruik: 13 Aug. 2018.
- Flokermann, M. 2008. Memory, madness and whiteness in Julia Blackburn's the book of colour and Rachel Zadol's gem squash Tokoloshe. *English Academy Review*, 25(2):4-19.
- Fontana, B. 2008. Hegemony and power in Gramsci. (In Howson, R. & Smith, K., ed. 2008. Hegemony: studies in consensus and coercion. New York: Routledge. p. 80-106).
- Fordred-Green, L. 2000. *Tokoloshe* tales reflections on the cultural politics of journalism in South Africa. *Current Anthropology*, 41(5):701-712.
- Forsdick, C. 2001. Travelling concepts: postcolonial approaches to exoticism. *Paragraph*, 24(3):12-29.
- Foucault, M. 1991. Discipline and punish: the birth of a prison. Londen: Penguin Books.
- Fouraker, L.E. 1965. A note on the definition of a commodity. *Southern Economic Journal*, 23(1):80-82.
- Fourie, M. 2012. The dummies guide to zef. <https://www.news24.com/Entertainment/SouthAfrica/The-Dummies-guide-to-Zef-20100216> Datum van gebruik: 3 Desember 2017.
- Frankenberg, R. 1993. White women, race matters: the social construction of whiteness. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Frey, A. 2016. Uganda presidential hopeful promises Idi Amin museum. <https://clubofmozambique.com/news/uganda-presidential-hopeful-promises-idi-amin-museum/> Datum van gebruik: 10 Nov. 2018.
- Friedersdorf, C. 2017. What does 'cultural appropriation' actually mean? <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2017/04/cultural-appropriation/521634/> Datum van gebruik: 28 Maart 2018.

- Friston, K. 2002. Beyond phrenology: what can neuroimaging tell us about distributed circuitry. *Annual Review Neuroscience*:221-250.
- Froneman, W. 2012. Pleasure beyond the call of duty: perspectives, retrospectives and speculations on Boeremusiek. Stellenbosch – UP. (Tesis-PhD).
- Fulton, K. 2014. Welcome to the complex, crazy world of South African artist Xander Ferreira. https://noisy.vice.com/en_us/article/rbezd6/welcome-to-the-complex-crazy-world-of-south-african-artist-xander-ferreira Datum van gebruik: 11 Desember 2017.
- Fulton, K. 2017. Xander Ferreira. <http://nataal.com/xander-ferreira/> Datum van gebruik: 11 Desember 2017.
- García-Álvarez, J., Puente-Lozano, P. & Trillo-Santamaría, J.M. 2014. Representing Spain: cultural image and geographic knowledge in “National Geographic”’s articles on Spain (1888-1936). *GeoJournal*, 79(5):539-556.
- Gazelle. 2011. Gazelle biography. <http://www.yogazelle.com/press/> Datum van gebruik: 8 Aug. 2018.
- Gereffi, G. & Korzeniewics, M. 1993. Commodity chains and global capitalism. Santa Barbara: Greenwood Publishing Group.
- Ghandi, L. 1998. Postcolonial theory: a critical introduction. Sydney: Allen & Unwin.
- Giddens, A. 1984. The constitution of society: outline of the theory of structuration. Cambridge: Polity Press.
- Gilroy, P. 2004. After empire: melancholia or convivial culture. Londen: Routledge.
- Ginsburg, R. 2000. “Come in the dark”: domestic workers and their rooms in apartheid-era Johannesburg, South-Africa. *Perspectives in Vernacular Architecture*:83-100.
- Gittings, C.E. 1996. Introduction. *Kunapipi*, 18(1):1-8.
- Glenn, I.E. 1995. The wreck of the Grosvenor and the making of South African literature. *English in Africa*, 22(2):1-18.
- Globalisto Music. 2016. Gazelle x DJ Invizable – speak up (feat. Mo Laudi). [aanlyn video]. <https://www.youtube.com/watch?v=N4polwT3yVs> Datum van gebruik: 13 April 2017.
- Goldstein, P. 1992. Theory, totality, critique: the limits of the Frankfurt School critical theory, Marxism and modernity. *Studies in 20th Century Literature*, 16(1):185-190.
- Goodrich, A. 2013. Rifling through ‘nature’: an ethnographic account of biltong hunting, late capitalist ‘nature’ and a politics of belonging in the South African wildlife ranching industry. Kaapstad: University of Cape Town. (Proefskrif – PhD).
- Goodrich, A. & Strydom, R. 2014. Landscape art and the territorial ontology: a call for landscape restitution. *Sajah*, 29(4):57-75.
- Gramsci, A. 1971. Selections from the prison notebooks. London: Lawrence & Wishart.

Gramsci, A. 1948. Uit Italiaans vertaal deur Quintin Hoare & Geoffrey Nowell Smith. Selections from the prison notebooks. Hyderabad: Orient Longman Private Limited.

Gray, J.B. 2017. The question of cultural appropriation. <https://www.currentaffairs.org/2017/09/the-question-of-cultural-appropriation> Datum van gebruik: 28 Maart 2018.

Greenbaum, D. 2018. 'Pope Rihanna' and the Met Gala exposes the double standards of what people will consider cultural appropriation. <http://www.businessinsider.com/rihanna-pope-met-gala-double-standard-cultural-appropriation-2018-5?IR=T> Datum van gebruik: 16 Jun. 2018.

Greenwood, D.J. 1977. Culture by the pound: an anthropological perspective on tourism as cultural commoditization. (In Smithe, V.L., ed. 1977. Hosts and guests: the anthropology of tourism. Oxford: Blackwell Publishers).

Guenther, M.G. 1975. The trance dancer as an agent of social change among the farm Bushmen of the Ghanzi district. *Botswana Notes and Records*:161-166.

Guevara, C. 1999. Third world visionaries of the 20th century. *The new crisis*:42-44.

Guilbault, L. 2018. Intellectual property and culture. (In Kamperman-Sanders, A., Ramalho, A., Mulder, C. & Moerland, A., eds. Introduction to intellectual property and knowledge management. Maastricht: Maastricht University).

Gupta, A. & Ferguson, J. 1997. Discipline and practice: "the field" as site.. (In Gupta, A & Ferguson, J., eds. Berkeley: University of California Press. p. 1-46).

Guttal, S. 2007. Globalisation. *Development in Practice*, 17(4/5):253-531.

Halewood, C. & Hannam, K. 2001. Viking heritage tourism: authenticity and commodification. *Annals of Tourism Research*, 28(3):565-580.

Hall, M. 1995a. The legend of the Lost City: or, the man with the golden balls. *Journal of Southern African Studies*, 21(2):179-199.

Hall, S. [1980]2005. Cultural studies and the centre: some problematics and problems. (In Hall, S, Hobson, D., Lowe, A. & Willis P., eds. Culture, media, language. London: Routledge. p. 2-35).

Hall, S. 1981. 'Notes on deconstructing "the popular"'. (In Samuel, R., ed. People's history and socialist theory. London: Routledge. p. 227-241).

Hall, S. 1991. Ethnicity, identity and difference. *Radical America*, 23(4):9-20.

Hall, S. 1995b. The whites of their eyes. (In Dines, G & Humez, J.M., ed. 1995. Gender, race and class media. London: Sage. p. 18-22).

Hall, S. 1997. Representation & the media. London: SAGE Publications.

Hall, S. [1997]2013. The spectacle of the 'other'. (In Hall, S., Evans, J., & Nixon, S., eds. Representation: cultural representation and signifying practices. London: The Open University. p. 215-287).

Hall, S. 2003. Cultural identity and diaspora. (In Braziel, J.E. & Mannur, A., ed. 2003. Theorizing diaspora: a reader. New Jersey: Wiley-Blackwell. p. 233-246).

- Hall, S. & Du Gay, P. 2003. Questions of cultural identity. Londen: SAGE Publications Ltd.
- Harrison, S. 1999. Cultural boundaries. *Anthropology Today*, 15(5):10-13.
- Harrison, C. & Wood, P. 2003. Art in theory 1900-2000. Oxford: Blackwell Publishing.
- Hartzell, M.A. 2008. From colonialism to neocolonialism? Geographies of tourism in the Indian Himalay. Pennsylvania: Pennsylvania State University. (Verhandeling - MSc).
- Haselstein, U., Ostendorf, B. & Schneck, P. 2001. Popular culture: introduction. *Amerikanstudien/American Studies*, 46(3):331-338.
- Hatch, J.V. & Weixlmann, J. 1985. Primitivism. *American Literature Forum*, 19(1):51.
- Haupt, A. 2012a. Die Antwoord's revival of black face does South Africa no favor. <https://www.theguardian.com/global/2012/oct/22/die-antwoord-blackface-south-africa> Datum van gebruik: 11 Julie 2016.
- Haupt, A. 2012b. Part IV: is Die Antwoord blackface? *Safundi*, 13(3-4):417-423.
- Haupt, A. 2013. Citizenship without representation? Blackface, misogyny and parody in Die Antwoord, Lupé Fiasco and Angel Haze. *Communicatio*, 39(4):466-482.
- Heraclides, A. & Dialla, A. 2015. Eurocentrism, 'civilization' and the 'barbarians'. (In Heraclides, A. & Dialla, A., eds. Humanitarian intervention in the long nineteenth century: setting the precedent. Manchester: Manchester University Press. p. 31-56).
- Hesmondhalgh, D. 2006. Digital sampling and cultural inequality. *Social & Legal Studies*:53-75.
- Hess, M. 2005. Metal faces, rap masks: identity and resistance in Hip Hop's persona artist. *Popular Music and Society*, 28(3):297-311.
- Hickerson, S.R. 1982. Legal counsel, power, and institutional hegemony. *Journal of Economic Issues*, 16(1):191-210.
- Hilty, R.M. 2009. Legal protection of cultural heritage in a world of intellectual property rights. (In Pymont, W.P., Adelman, M.J., Brauneis, R., Drexler, J. & Nack, R., eds. Patents and technological progress in a globalized world. Heidelberg: Springer. p. 763-779).
- Hindess, B. 1996. Discourses of power: from Hobbes to Foucault. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Hitchcock, R.K. 2002. 'We are the first people': land, natural resources and identity in the Central Kalahari, Botswana. *Journal of Southern African Studies*, 28(4):797-824.
- Hoby, H. 2010. Die Antwoord: 'are we awful or the best thing in the universe?'. <https://www.theguardian.com/music/2010/sep/12/die-antwoord-music-feature> Datum van gebruik: 3 Desember 2017.

- Hofstede, G. 1991. Levels of culture. (*In Hofstede, G., ed. Cultures and organizations. Londen: Harper Collins. p. 3-22).*
- Hooks, B. 1992. Black looks: race and representation. Boston: South End Press.
- Hosie, R. 2018. Cultural appropriation: when does appreciation cross the line? <https://www.independent.co.uk/life-style/fashion/cultural-appropriation-appreciation-difference-meaning-fashion-examples-chinese-prom-dress-a8332176.html> Datum van gebruik: 25 Okt. 2018.
- Hoskins, L.A. 1992. Eurocentrism vs. Afrocentrism: a geopolitical linkage analysis. *Journal of Black Studies*, 23(2):247-257.
- Howson, R. & Smith, K. 2008. Hegemony: studies in consensus and coercion. New York: Routledge.
- Huebner, R.E. 2016. A culture of sensitivity. <http://www.thecrimson.com/article/2016/3/23/culture-of-sensitivity/> Datum van gebruik: 30 Maart 2018.
- Huggan, G. 2001. The postcolonial exotic: marketing the margins. Londen & New York: Routledge.
- Hunkin, J. 2013, Featured: Louis Minnaar. <http://10and5.com/2013/10/21/featured-louis-minnaar/> Datum van gebruik: 14 Desember 2017.
- Hutcheon, L. 1989. The politics of postmodernism. Londen: Routledge.
- Hutchinson, J. 2007. Warefare, remembrance and national identity. Edinburg: Edinburgh University Press.
- Im, H.B. 1991. Hegemony and counter-hegemony in Gramsci. *Asian Perspective* 15(1):123-156.
- Jameson, F. 1991. Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism. Durham: Duke University Press.
- Jameson, F. 1997. Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism. Durham: Duke University Press.
- Jason, S. 2015. Black face, white guilt, grey area. <http://mg.co.za/article/2015-01-22-blackface-white-guilt-grey-area> Datum van gebruik: 22 Mei 2017.
- Johnson, A.G. 2006. Privilege, power, and difference. New York: McGraw-Hill.
- Jordaan, A.C. 2001. The challenges of globalisation for development in southern Africa. https://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/5450/Jordaan_Challenges%282001%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y Datum van gebruik: 23 Okt. 2018.
- Joseph, S. 1993. Identity, culture and community. *Economic and Political Weekly*, 28(17):827-809.
- Joyce, M. 2012. The Soviet montage cinema of the 1920s. (*In Nelmes, J., ed. Introduction to film studies. New York: Routledge. p. 445-479).*
- Khan, S. 2014. Postcolonial masquerading: a critical analysis of masquerading strategies in the artworks of contemporary South African visual artists Anton

Kannemeyer, Tracey Rose, Mary Sibande, Senzeni Marasela and Nandipha Mntambo. Goldsmiths: University of London. (Proefskrif – PhD).

Kang, L. 1997. Hegemony and cultural revolution. *New Literary History*, 28(1):69-86.

Karlberg, M. 2005. The power of discourse and the discourse of power: pursuing peace through discourse intervention. *International Journal of Peace Studies*, 10(1). http://www.gmu.edu/programs/icar/ijps/vol10_1/Karlberg_101IJPS.pdf Datum van gebruik: 13 Julie 2017.

Kapp, P.H. 1999. Die identiteitsoeke van die Kaapse koloniste, 1828-1854. *Tydskrif vir Geesteswetenskap*, 4(2):1-22.

Keat, R. 1999. Market boundaries and the commodification of culture. (In Rey, L. & Sayer, A., eds. *Culture and economy agter the cultural turn*. Londen: SAGE Publications Inc. p. 53-75).

Keen, S. 1993. Use-value, exchange-value, and the demise of Marx's labor theory of value. *Journal of the History of Economic Thought*:107-123.

Kolbert, E. 2018. Skin deep: what is race, exactly? *Official Journal of the National Geographic Society*, 233(4):28-45.

Kopytoff, I. 1986. The cultural biography of things: commoditization as process. (In Appadurai, A., ed. *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press. p. 64-91).

Kroeber, A.L. & Kluckhohn, C. 1952. *Culture: a critical review of concepst and definitions*. Cambridge: The Museum.

Krog, A. 2017. Antjie Krog: 'witheid vervreem, nie Afrikaans'. <https://www.netwerk24.com/Vermaak/Boeke/hertzogprys-om-iets-van-sterflike-te-ontruk-20170622> Datum van gebruik: 24 Jul. 2018

Krueger, A.R. 2013. Zef/Poor white kitsch chique: South African comedies of degradation. (In *Performative inter-actions in African theatre 3: making space, rethinking drama and theatre in Africa.*, ed. Ingweon, K. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing. p. 158-173).

Kruger, M. 2009. Gazelle die verlore seun on vimeo video. [aanlyn video]. <https://www.youtube.com/watch?v=o8aU3FMgynU&t=2s> Datum van gebruik: 25 Maart 2017.

Kruger, H. 2012. Jack Parow & Gazelle – Hosh Tokolosh (music video). <https://rwrant.co.za/jack-parow-gazelle-hosh-tokolosh-music-video/> Datum van gebruik: 14 Jun. 2018.

Kuber, A. & Kuber, J. 2005. *The social science encyclopedia*. 3rd ed. London: Routledge.

Kumar, S. 2011. The exercise of hegemony in contemporary culture and media, and the need for a counter-hegemony initiative. *Social Scientist*, 39(11/12):33-40.

Labrecque, M.F. 2005. Cultural appreciation and economic depreciation of the Mayas of Northern Yucatan, Mexico. *Latin American Perspectives*, 32(4):87-105.

- Lacan, J. 1977 [1968]. *Écrits: a selection*. Vertaal uit Frans deur Alan Sheridan. New York: Norton.
- Lacan, J. 1988. *The Seminar of Jacques Lacan. Book 2. The ego in Freud's theory and in the technique of psychoanalysis, 1954-1955*. New York: W.W. Norton.
- Lacan, J. 2006[1949]. *Écrits: the first complete edition in English*. Vertaal uit Frans deur Bruce Fink. New York: W.W. Norton & Company.
- Lanfant, M.F. 1995. International tourism, internationalization and the challenge to identity. (*In* Lanfant, M.F., Allcock, J. & Bruner, E., ed. *International tourism: identity and change*. Londen: Sage).
- Larbi, M. 2017. If Gigi Hadid has taught us anything, it's that we're too sensitive towards cultural appropriation. <http://metro.co.uk/2017/03/07/if-gigi-hadid-has-taught-us-anything-its-that-were-too-sensitive-towards-cultural-appropriation-6491105/> Datum van gebruik: 30 Maart 2018.
- Latrell, C. 2000. After appropriation. *TDR (1988-)*, 44(4):44-55.
- Le Grange, T. 2013. Die self as 'n hibridiese ander: 'n postkoloniale perspektief op die hoofkarakter in die film *District 9*. Potchefstroom: NWU. (Verhandeling – MA).
- Lenz, R. 2015. Foregrounding/resolving boundaries between “self and other” in selected contemporary South African novels. Potchefstroom: NWU. (Proefskrif - PhD).
- Leoussi, A. & Grosny, S. 2007. *Nationalism and ethnosymbolism: history, culture and ethnicity in the formation of nations*. Edinburg: Edinburgh University Press.
- Lewis, J. 2002. *Cultural studies: the basics*. Londen: SAGE Publications Ltd.
- Lewis, C. 2017. Moenie met ander se kulturele kallers ploeg nie. <https://www.netwerk24.com/Stemme/Menings/moenie-met-ander-se-kulturele-kallers-ploeg-20171019#loggedin> Datum van gebruik: 8 Aug. 2018.
- Li, J., Lam, K. & Qian, G. 2001. Does culture affect behavior and performance of firms? The case of joint ventures in China. *Journal of International Business Studies*, 32(1):115-131.
- Lionett, F. 1992. “Logiques métisses”: cultural appropriation and postcolonial representations. *College Literature*, 19/20(3/1):100-120.
- Littleton, C. 2014. How Elvis sparked the rock 'n' roll era on July 5, 1954. <http://variety.com/2014/music/news/how-elvis-sparked-rock-n-roll-on-july-5-1954-1201257280/> Datum van gebruik: 28 Mei 2016.
- Litwack, L.F. 2004. Jim Crow blues. *OAH Magazine of History*, 18(2):7-11; 58.
- Locke, J. 1691. Some considerations of the consequences of the lowering of interes tand the raising of the value of money. Londen: Gedruk vir Awnsam en John Churcill.
- Locke, R.P. 2012. On exoticism, Western art music, and the words we use. *Archiv für Musikwissenschaft*, 69. Jahrg., H:318-328.
- Loomba, A. 2005. *Colonialism/Postcolonialism*. New York: Routledge.

- Loomer, B. 1976. Two conceptions of power. *Process Studies*, 6(1).
<http://www.religion-online.org/showarticle.asp?title=2359> Datum van gebruik:13 Julie 2017.
- Long, D.E. 1998. The impact of foreign investment on indigenous culture: an intellectual property perspective. *North Carolina Journal of International Law and Commercial Regulation*, 23(2):229-280.
- Lorcin, P.M.E. 2013. Imperial nostalgia: colonial nostalgia: differences of theory, similarities of practice? *Historical Reflections*, 39(3):97-111.
- Lott, E. 1992. Love and theft: the racial unconscious of Blackface minstrelsy. *Representations*:23-50.
- Lotz, L. & Hu, M.Y. 2010. Diluting negative country of origin stereotypes: a social stereotype approach. *Journal of Marketing Management*:105-135.
- Lüdtke, A. [1981]2016. The state and social domination in eighteenth- and nineteenth-century Prussia. (In Samuel, R., ed. *People's history and socialist theory*. Londen: Routledge. p. 98-105).
- Lull, J. 2000. *Media, communication, culture: a global approach*. 2nd ed. New York: Colombia University Press.
- Lukes, S. 1974. *Power: a radical view*. Londen: Palgrave Macmillan.
- Lukes, S. 2005. *Power: a radical view*. 2nd ed. New York: Palgrave Macmillan.
- Lyotard, J.F. [1979]1984. *The postmodern condition: a report on knowledge*. Manchester: Manchester University Press.
- Maass, A. & Arcuri, L. 1996. Language and stereotyping. (In Macrae, C.N., Stangor, C. & Hewstone, M., eds. 1996. *Stereotypes and stereotyping*. New York: The Guildford Press).
- MacMullan, T. 2005. Beyond the pale: a pragmatist approach to whiteness studies. *Philosophy & Social Criticism*, 31(3):267-292.
- MacMullan, T. 2009. *Habits of whiteness: a pragmatist reconstruction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Madibogo, J. 2018. Global fashion giant 'cheats' MaXhosa. *Sowetan*: 3, 6 April.
- Malik, N. 2015. Madonna doctors photos of civil rights heroes on Instagram to promote album. <https://www.theguardian.com/music/2015/jan/03/madonna-rebel-heart-instagram-mandela-king> Datum van gebruik: 29 Mei 2016.
- Mamdani, M. 2015. Settler colonialism: then and now. *Critical Inquiry*:1-19.
- Mandel, E. 1972. *Late capitalism*. Brooklyn: Verso Books.
- Manning, A. & Roys, S. 2010. Culture clash or culture klub? National identity in Britain. *The Economic Journal*, 120(542):72-100.
- Manwa, H. 2014. Authenticity of the Basotho hat: perceptions of weavers and vendors. *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 5(20):981-989.

- Mar, T.B. & Edmonds, P. 2010. Making settler colonial space: perspective on race, place and identity. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Markwick, M. 2001. Postcards from Malta. *Annals of Tourism Research*, 28(2):417-438.
- Martin, M. 1996. The rainbow nation: identity and transformation. *Oxford Art Journal*, 19(1):3-15.
- Marx, H. & Milton, V.C. 2011. Bastardised whiteness: 'zef'-culture, Die Antwoord and the reconfiguration of contemporary Afrikaans identities. *Social Identities*, 17(6):723-745.
- Marx, K. 1887 [1867]. Capital: a critique of political economy, volume 1. Moskou: Progress Publishers.
- Matthews, N. 2011. Gazelle feat. Teba – Chic Afrique. [aanlyn video]. <https://www.youtube.com/watch?v=5DnZ36BxDeM&t=1s> Datum van gebruik: 25 Maart 2017.
- Matthews, S. 2015. Shifting white identities in South Africa: white Africanness and the struggle for racial justice. *Phronimon*, 16(2):112-129.
- Mbembe, A. 2001. On the postcolony. Berkeley: University of California Press.
- Mbembe, A. 2014. Class, race and the new native. <http://mg.co.za/article/2014-09-25-class-race-and-the-new-native> Datum van gebruik: 6 Junie 2016.
- McAleer, P. 2015. The perils of parody: joking with stereotypes in a postcolonial context in *Cien años de siledad*. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 21(3):187-203.
- McClelland, N.H. 2018. Gaddafi fashion: the emperor had some crazy clothes. <http://content.time.com/time/photogallery/0,29307,2055860,00.html> Datum van gebruik: 10 Nov. 2018.
- McClintock, A. 1995. Imperial leather: race gender and sexuality in the colonial contest. Londen & New York: Routledge.
- McClintock, A. 2000. Soft-soaping empire. (In Scanlon, J., ed. The gender and consumer reader. New York: New York University Press. p. 129-152).
- McEwan, S.A. 1996. Identity, gender and mediation: white male consciousness in John Conyngham's The arrowing of the can and The desecration of the graves, and Karel Schoeman's Another country. Durban: University of Natal. (Dissertation – MA).
- McGrane, B. 1989. Beyond anthropology: society and the other. New York: Columbia University Press.
- McIntosh, A.J., Hinch, T. & Ingram, T. 2002. Cultural identity and tourism. *International Journal of Arts Management*, 4(2):39-49.
- McLeod, J. 2000. Beginning postcolonialism. Manchester: Manchester University Press.

- McLeod, J. 2007. *The Routledge companion to postcolonial studies*. Londen: Routledge.
- Mdluli, Z. 2015. Sangoma explains a Tokoloshe! <https://www.dailysun.co.za/TopStories/SANGOMA-EXPLAINS-A-TOKOLOSHE-20151104> Datum van gebruik: 2 Nov. 2018.
- Meethan, K. 2002. *Tourism in global society: place, culture, consumption*. New York: Palgrave.
- Meintjies, G. 1995. Die ekologie as (vernuwende) leesstrategie. *Stilet*, 7(2):77-85.
- Memmi, A. 1990. *The colonizer and the colonized*. Uit Frans vertaal deur Howard Greenfield. Londen: Earthscan Publications.
- Merry, S.E. 1998. Law, culture, and cultural appropriation. *Yale Journal of Law & the Humanities*:575-604.
- Mignolo, W.D. 2012. *Local histories/global designs*. New Jersey: Princeton University Press.
- Miles, R. 1989. *Racism*. London & New York: Routledge.
- Miller, P. 1979. *Myths and legends of Southern Africa*. Kaapstad: T.V. Bulpin Publications.
- Millette, D.M. 2011. Land use planning on aboriginal lands – towards a new model for planning on reserve lands. *Canadian Journal of Urban Research*, 20(2):20-35.
- Mills, C. 1997. *The racial contract*. Londen: Cornell University Press.
- Mills, C. 1998. *Blackness visible: essays on philosophy and race*. New York: Cornell University Press.
- Minnaar, L. 2014. M.VIDS film art design music info. <https://www.louisminnaar.com/music-videos.html> Datum van gebruik: 21 Aug. 2018.
- Minnaar, L. 2017. *Hosh Tokolosh vrae* [e-pos]. 7 Jun., Potchefstroom.
- MK South African Youth Music Channel. 2012. Jack Parow – Afrikaans is dood. [aanlyn video]. <https://www.youtube.com/watch?v=z2UdJhqVsc8> Datum van gebruik: 12 Maart 2017.
- Mkele, Y. 2013. Fifty shades of zef. <https://www.timeslive.co.za/news/south-africa/2013-04-30-fifty-shades-of-zef/> Datum van gebruik: 12 Desember 2017.
- Mokgofe, J. 2015. Africa Burn, South Africa. http://accordingtojerri.com/65-enchanting-bicycle-moments-from-afrika-burn-2016-that-will-woo-your-inner-child/afrika-burn-south-africa-jerri-mokgofe-photography_31/ Datum van gebruik: 16 Sept. 2018.
- MoMA (Museum of Modern Art). 1984. New exhibition examines 'primitivism' in Modern art. *The Museum of Modern Art*:1-2.
- Monahan, M.J. 2011. *The creolizing subject: race, reason and the politics of purity*. New York: Fordham University Press.

- Montesquieu, C.L. 1748. The spirit of laws. Uit Frans vertaal deur Thomas Nugent. Kitchener: Batoche Books.
- Monti, N. 1984. Images to fuel an empire. *Aperture*:6-21.
- Moore, A. 2006. Photography in Africa: an overview. (In Warren, L., ed. Encyclopedia of twentieth-century photography. Londen: Routledge. p. 23-26).
- Morgan, L.H. 1871. Systems of consanguinity and affinity of the human family. Washington: Smithsonian.
- Mulhearn, K. 2006. Photography in Africa: central and West. (In Warren, L., ed. Encyclopedia of twentieth-century photography. Londen: Routledge. p. 27-30).
- Muller, S. 2016. Watkin Tudor Jones se ver-werkliking van Ninja (2009) as 'n simulakrum. Potchefstroom: NWU. (Verhandeling – MA).
- Muller, S. 2018. Ja, Die Antwoord is problematies, maar... <https://klyntji.com/joernaal/2018/11/2/die-antwoord-kulturele-toeëning> Datum van gebruik: 14 Nov. 2018.
- Myers, G.A. 1998. Intellectual of empire: Eric Dutton and hegemony in British Africa. *Annals of the Association of American Geographers*, 88(1):1-27.
- Naik, S. 2015. Jislaaik! Jack is one cool dude. <https://www.iol.co.za/saturday-star/jislaaik-jack-is-one-cool-dude-1868394> Datum van gebruik: 14 Jun. 2018.
- Natras, G. 2017. A short history of South Africa. Johannesburg & Kaapstad: Jonathan Ball Publishers.
- Neisser, H. 1954. Stability in late capitalism: a survey. *Social Research*, 21(1):85-106.
- Ngxokolo, L. 2013. The brand. <http://www.maxhosa.co.za/about/the-brand> Datum van gebruik: 16 Jun. 2018.
- Nicholls, W. 1987. Modernity and religion. British Columbia: Canadian Corporation for Studies in Religion.
- Nicol, B. 2009. The Cambridge introduction to postmodern fiction. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nigam, A. 1996. Hegemony and counter-hegemony: understanding Indian communism. *Economic and Political Weekly*, 31(14):901-906.
- Nittle, N.K. 2017. Introduction to cultural appropriation. <https://www.thoughtco.com/cultural-appropriation-and-why-its-wrong-2834561> Datum van gebruik: 16 Desember 2017.
- Nordenbo, S.E. 1995. What is implied by a 'European curriculum?': issues of eurocentrism, rationality and education. *Oxford Review of Education*, 21(1):37-46.
- O'Connell, K. 2008. Pinned like a butterfly: whiteness and racial hatred laws. *ACRAWSA e-journal*, 4(2):1-12.
- O'Connor, J. 2004. Ethics in popular culture. *Journal of the Society of Christian Ethics*, 24(2):3-23

- Oakes, T. 1997. Ethnic tourism in rural Guishou; sense of place and the commerce of authenticity. (In Picard, M. & Wood, R., eds. *Tourism, ethnicity, and the state in Asian and Pacific societies*. Honolulu: University of Hawaii Press. p. 35-70).
- Olson, J. 2004. *The abolition of white democracy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Olufunmilayo, A. 2016. Cultural appropriation: when 'borrowing' becomes exploitation. https://www.huffingtonpost.com/the-conversation-africa/cultural-appropriation-wh_b_10585184.html Datum van gebruik: 16 Desember 2017.
- Ortiz, F. 1947. *Cuban counterpoint*. Uit Spaans vertaal deur Harriet de Onis. London: Duke University Press.
- Owens, E. 2016. Appropriation, capitalism, blackness and Beyoncé. http://www.huffingtonpost.com/ernest-owens/appropriation-capitalism-_b_9184136.html Datum van gebruik: 6 Junie 2016.
- Parakash, G. 1994. Subaltern studies as postcolonial criticism. *The American Historical Review*, 99(5):1475-1490.
- Parow, J. 2012. Jack Parow & Gazelle – Hosh Tokolosh official video. [aanlyn video]. https://www.youtube.com/watch?v=tcK0GjTHv_o Datum van gebruik: 12 Feb. 2016.
- Papadopoulos, R.K. 2002. The other other: when the exotic other subjugates the familiar other. *Journal of Analytical Psychology*:163-188.
- Patnaik, A.K. 2004. Gramsci today. *Economic and Political Weekly*, 39(11):13-19.
- Paulse, B. 2018. What do we tell our children when they ask about white privilege? <https://www.dailymaverick.co.za/opinionista/2018-05-10-what-do-we-tell-our-children-when-they-ask-about-white-privilege/> Datum van gebruik: 2 Nov. 2018.
- Pedersen, T. 2002. Cooperative hegemony: power, ideas and institutions in regional integration. *Review of International Studies*, 28(4):677-696.
- Peffer, J.M. Photography in Africa: South and Southern. (In Warren, L., ed. *Encyclopedia of twentieth-century photography*. Londen: Routledge. p. 34-37).
- Pels, P. 1997. . The anthropology of colonialism: culture, history, and the emergence of Western governmentality. *Annual Review Anthropology*:163-183.
- Petter, O. 2018. Vogue apologises after Kendall Jenner photoshoot is criticised for 'cultural appropriation'. <https://www.independent.co.uk/life-style/fashion/vogue-kendall-jenner-cultural-appropriation-afro-cfda-fashion-fund-a8598811.html> Datum van gebruik: 25 Okt. 2018.
- Pieterse, J.N. 1992. *White on black: images of Africa and blacks in Western popular culture*. New Haven en Londen: Yale University Press.
- Pieterse, L. 2015. New Bittereinder musicvideo: "Hartseer Gangster". <https://www.louisepieterse.com/single-post/2015/09/15/NEW-BITTEREINDER-MUSIC-VIDEO-HARTSEER-GANGSTER> Datum van gebruik: 21 Aug. 2018.
- Pinch, S. 1994. Monitoring the 'Post-Fordist' welfare state. *Area*, 26(2):208-209.

- Petit, P. 1999. Structural forms and growth regimes of the Post-Fordist era. *Review of Social Economy*, 57(2):220-243.
- Pols, B. 2009. Tokoloshe. <https://www.youtube.com/watch?v=P94mTEIJsyc>
Datum van gebruik: 27 November 2017.
- Puls. WM: kleines Südafrika-lexikon. <http://puls.meertext.eu/wm-kleines-sudafrika-lexikon> Datum van gebruik: 24 Okt. 2018.
- Pratt, M.L. 1991. Arts of the contact zone. *Professions, ofession*:33-40.
- Pretorius, D. 2015. Graphic design in South Africa: a post-colonial perspective. *Journal of Design History*, 28(3).
- Prichard, A. & Morgan, N.J. 2000. Privileging the male gaze: gendered tourism landscapes. *Annals of Tourism Research*, 27(4):884-905.
- Pröschel, N. 2012. Commodification and culture: how can culture be economically used without selling it out? Wenen: MODUL University Vienna. (Verhandeling - MA).
- Purdie, S. 1993. Comedy: the mastery of discourse. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Putter, A. 2013. Native work: an impulse of tenderness. Kaapstad: UCT. (Verhandeling – MA).
- Quanchi, M. 2006. Visual histories and photographic evidence. *The Journal of Pacific History*, 41(2):165-173.
- Ralston, D.A., Holt, D.H., Terpstra, R.H. & Kai-Cheng, Yu. 1997. The impact of national culture and economic ideology on managerial work values: a study of the United States, Russia, Japan and China. *Journal of International Business Studies*, 28(1):177-207.
- Rapport, N. & Overing, J. 2003. Social and cultural anthropology: the key concepts. Londen: Routledge.
- Rehbock, N. 2010. Sa's 'zef' trio thrash music scene. <https://www.brandsouthafrica.com/people-culture/arts-culture/sas-zef-trio-thrash-music-scene-2> Datum van gebruik: 3 Desember 2017.
- Rick-Shaw, 2017. Biography. <https://www.last.fm/music/Gazelle/+wiki> Datum van gebruik: 14 Jun. 2018.
- Riggs, D.W. 2007. Introduction: critical race and whiteness studies in a postcolonising nation. (In Riggs, D.W., ed. 2007. Taking up the challenge: critical race and whiteness studies in a postcolonising nation. Belair: Crawford House Publishing. p. 1-16).
- Ripstein, A. 1987. Commodity fetishism. *Canadian Journal of Philosophy*, 17(4):733-748.
- Rix-Standing, L. & Munir, M. 2016. Clash of comments: are we becoming too sensitive about cultural appropriation. <http://www.nouse.co.uk/2016/01/19/clash-of-comments-are-we-becoming-too-sensitive-about-cultural-appropriation/> Datum van gebruik: 30 Maart 2018.

- Robbins, B. 2005. Commodity histories. *PMLA*, 120(2):454-463.
- Robinson, G. 1996. Labour as commodity. *Philosophy*, 71(275):129-138.
- Robinson, P. 2015. Madonna: how the control queen lost her touch when media went social. <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2015/jan/05/madonna-control-queen-social-media-rebel-heart> Datum van gebruik: 29 Mei 2016.
- Roediger, D.R. 2005. *Working towards whiteness: how America's immigrants became white*. New York: Basic Books.
- Rogers, R.A. 2006. From cultural exchange to transculturation: a review and reconceptualization of cultural appropriation. *Communication Theory*:474-503.
- Root, D. 1996. *Cannibal culture: art, appropriation, and the commodification of difference*. Westview: Boulder, CO.
- Rose, D. 2005. Capitalism. (*In The Routledge encyclopedia of social and cultural anthropology*, c:103-105).
- Rosenberg, S. 1999. The evolution of a symbol: Mokokotlo and national identity in Lesotho. *Review of Southern African Studies*, 3(2):37-60.
- Ruiz, E.R. 2017. I've learned this the hard way: there's no such thing as cultural appropriation. <http://observer.com/2017/01/ive-learned-this-the-hard-way-theres-no-such-thing-as-cultural-appropriation/> Datum van gebruik: 2 Jul. 2018.
- Ryan, D. 1999. Colonialism and hegemony in Latin America: an introduction. *The International History Review*, 21(2):287-296.
- Saayman-Hatting, H. & Keogh, S. 2014. Visualising the merging of culture from an 'other' perspective. *SAJAH*, 29(3):1-12.
- Said, E.W. 1978. *Orientalism*. Londen: Routledge.
- Said, E.W. 1993. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf.
- Said, E.W. 1995. *Orientalism*. Londen: Routledge.
- Said, E.W. 2003a. A window on the world. <https://www.theguardian.com/books/2003/aug/02/alqaida.highereducation> Datum van gebruik: 28 Jul. 2018.
- Said, E.W. 2003b. *Orientalism*. Londen: Random House, Inc.
- Sarmela, M. 1975. What is cultural imperialism? (*In Sanbacka, C., ed. Cultural imperialism and cultural identity: proceedings of the 8th conference of Nordic ethnographers/anthropologists*. Helsinki: The Finnish Anthropological Society. p. 13-36).
- Sartre, J.P. 1956a. *Being and nothingness: a phenomenological essay on ontology*. New York: Washington Square.
- Sartre, J.P. 1956b. *The coloniser and the colonised*. New York: Orion.
- Sayer, A. 1999. Valuing culture and economy. (*In Rey, L. & Sayer, A., eds. Culture and economy after the cultural turn*. Londen: SAGE Publications Inc. p. 53-75).

- Scafidi, S. 2005. *Who owns culture?* Londen: Rutgers University Press.
- Schindler, R.J. 1998. *The Frankfurt School critique of capitalist culture.* Farnham: Ashgate Publishing.
- Schwarz, H. & Ray, H. 2005. *A companion to postcolonial studies.* Malden: Blackwell Publishing.
- Scholtz, P. 2004. *Tales of the Tokoloshe.* Kaapstad: Struik Publishers.
- Scruton, R. 1982. *A dictionary of political thought.* New York: Hill and Wang.
- Sehgal, P. 2015. Is cultural appropriation always wrong? http://www.nytimes.com/2015/10/04/magazine/is-cultural-appropriation-always-wrong.html?_r=0 Datum van gebruik: 6 Junie 2016.
- Serequeberhan, T. 1998. Philosophy and post-colonial Africa. (In Eze, E.C., ed. *African philosophy: an anthology.* New Jersey: Blackwell. p. 9-22).
- Shapiro, I. 2012. On non-domination. *The University of Toronto Law Journal*, 62(3):293-335.
- Sheperd, R.J. 2002. Commodification, culture and tourism. *Tourist studies*, 2(2):183-201.
- Shohat, E. 1992. Notes on the "post-colonial". *Social Text*:99-113.
- Sidhu, D.S. & Singh, R. 2018. Cultural appropriation not always a bad thing. <http://www.baltimoresun.com/news/opinion/oped/bs-ed-op-0319-gucci-turbans-20180316-story.html> Datum van gebruik: 2 Jul. 2018.
- Singer, M. 2002. "Black skins" and white masksL comic books and the secret of race. *African American Review*, 36(1):107-119.
- Slon, D. 2008. A world apart, footsteps away. <http://www.daniellaswriting.com/tina.htm> Datum van gebruik: 24 Okt. 2018.
- Smit, H. 2006. Postkoloniale terugskrywing: verset teen 'n verbod met kolonialisme – Tweespoor (kortprosa). Stellenbosch: US. (Verhandeling – MA).
- Smith, B.H. 1998. *Contingencies of value: alternative perspectives for critical theory.* Cambridge: Harvard University Press.
- Smith, A.B. & Pheiffer, R.H. 1993. *The khoikoi at the Cape of Good Hoper.* Kaapstad: South African Library.
- Sökefeld, M. 1999. Debating self, identity and culture in anthropology. *Current Anthropology*, 40(4):417-448.
- Solomos, J. 2014. Stuart Hall: articulations of race, class and identity. *Ethnic and Racial studies*, 37(10):1667-1675.
- Spencer, H. 1851. *Social statics: or the conditions essential to happiness specified, and the first of them developed.* Londen: John Chapman.
- Spencer, H. 1864. *The principles of biology.* Londen: Williams & Norgate.

Spencer, H. 1890. *A system of synthetic philosophy, vol 1: first principles*. London: Williams & Norgate.

Spivak, G.C. 1988. Can the subaltern speak? (*In Nelson, C. & Grossberg, L., eds. Marxism and the interpretation of culture*. Basingstroke: Macmillan Education. p. 271-313).

Spivak, G.C. 1997. Can the subaltern speak? (*In Ashcroft, G., Griffiths, G. & Tiffin, H., eds. The post-colonial studies reader*. Londen: Routledge. p. 28-37).

Srinivas, L. 1995. Master-servant relationship in a cross-culture perspective. *Economic and Political Weekly*, 30(5):269-278.

Staszak, J.F. 2004. Primitivism and the other: history of art and cultural geography. *GeoJournal*, 60(4):353-364.

Stephen, L. 1991. Culture as a resource: four cases of self-managed indigenous craft productio in Latin America. *Economic Development and Cultural Change*, 40(1):101-130.

Stevenson, M. 2009/2010. Andrew Putter: African hospitality. http://archive.stevenson.info/exhibitions/putter/african_hospitality.htm Datum van gebruik: 18 Sept. 2018.

Steyn, M. 2001. "Whiteness just isn't what it used to be": whtie identity in a changing South Africa. Albany: State University of New York Press.

Stoler, A.L. 1989. Making empire respectable: the politics of race and sexual morality in 20th-century colonial culture. *American Ethnologist*, 16(4):634-660.

Stoneman, C. & Suckling, J. 1987. From apartheid to neocolonialism? *Third World Quaterly*, 9(2):515-544.

Storey, J. 2008. *Cultural theory and popular culture*. Harlow: Pearson Longman.

Strochlic, N. 2018. A color wheel of humanity. *Official Journal of the National Geographical Society*, 233(4):13-15.

Strydom, R. 2009. A comparative reading of the depiction of Afrikaner ancestry in two works by C.D. Bell. Potchefstroom: NWU. (Verhandeling – MA).

Taylor, D. 1991. Transculturating transculturation. *Performing Arts Journal*, 13(2):90-104.

Teeger, C. 2015. "Both sides of the story": history eduacation in post-apartheid South Africa. *American Sociological Review*, 80(6):1175-1200.

Tharoor, I. 2011. Mobutu Sese Seko. http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2097426_2097427_2097458,00.html Datum van gebruik: 10 Nov. 2018.

The Week. 2017. Cultural appropriation: what it is and why is it wrong? <http://www.theweek.co.uk/87925/cultural-appropriation-what-is-it-and-why-is-it-wrong> Datum van gebruik: 16 Desember 2017.

Theblacksnow. 2010. Jack Parow – I miss (official HQ). [aanlyn video]. <https://www.youtube.com/watch?v=XQ2yoZpx3Lo> Datum van gebruik:4 Sept. 2017.

- Thiele, S. 1991. Taking a sociological approach to Europeaness (whiteness) and aboriginality (blackness). *Australian Journal of Anthropology*, 2(2):179-201.
- Thornton, R. 1988. Culture: a contemporary definition. (In Boonzaier, E. & Sharp, J., ed. South African keywords. Cape Town: David Philip. p. 17-27).
- Throsby, D. 2005. On the sustainability of cultural capital. Navorsingsreferaat, Ekonomiese departement, Macquarie University, Australië.
- Toffoli, C. 2013. Afrikaburn 2013. <https://mokshafrika.wordpress.com/2013/05/12/afrikaburn-2013/> Datum van gebruik: 16 Sept. 2018.
- Trimikliniotis, N., Gordon, S. & Zondo, B. 2008. Globalisation and migrant labour in a 'Rainbow Nation': a fortress South Africa? *Third World Quarterly*, 29(7):1323-1339.
- Tseëlon, E. 2001. Introduction: masquerade and identities. (In Tseëlon, E., ed. Masquerade and identities: essays on gender, sexuality and marginality. London: Routledge. p. 1-17).
- Tshetlo, M. 2017. Maskadi 101. <http://www.702.co.za/articles/251219/maskandi-101> Datum van gebruik: 2 Okt. 2018.
- Tukhanen, M. 2001. Of blackface and paranoid knowledge: Richard Wright, Jaques Lacan, and the ambivalence of black minstrelsy. *Diacritics*, 31(2):9-34.
- UNESCO. 2005. Convention on the protection and promotion of the diversity of cultural expressions. Parys, Frankryk.
- Urban Dictionary. 2010. Zef. <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Zef> Datum van gebruik: 3 Desember 2017.
- Valk, J. 2015. The "Kimono Wednesday" protests: identity politics and how the Komono became more than Japanese. *Asian Ethnology*, 74(2):379-399.
- Van der Merwe, C.N. & Viljoen, H. 1998. Alkant olifant: 'n inleiding tot die literatuurwetenskap. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Van der Merwe, C.N. & Viljoen, H. 2007. Beyond the threshold, explorations of liminality in literature. New York: Peter Lang Publishing.
- Van der Merwe, S.D. 2017. On record: popular Afrikaans music & society. Stellenbosch: SUN Press.
- Van der Wal, E. 2008. The floating city: carnival, Cape Town and the queering of space. Stellenbosch: US. (Tesis - PhD).
- Van Echtelt, P., Glebbeek, A., Lewis, S. & Lindenberg, S. 2009. Post-Fordist work: a man's world? Gender and working overtime in the Netherlands. *Gender and Society*, 23(2):188-214.
- Van Eeden, J. 2000. The representation of mythical Africa at The Lost City: a critical analysis. Pretoria: UNISA. (Proefskrif – PhD).
- Van Eeden, J. 2004. The colonial gaze: imperialism, myths, and South African popular culture. *Design Issues*, 20(2):18-33.

- Van Eeden, J. 2006. Land Rover and colonial-style adventure: the 'Himba' advertisement. *International Feminist Journal of Politics*, 8(3):343-369.
- Van Eeden, J. 2009. Starring the Himba: postcards and touristic representation. (In Farber, L., ed. Johannesburg: VIAD. Imaging ourselves: visual identities in representation. . p. 142-151).
- Vasalou, A., Khaled, R., Gooch, D., & Benton, L. 2014. Problematizing cultural appropriation. (In Proceedings of ACM Conference CHI Play. Toronto: ACM Press. p. 267-276).
- Veracini, L. 2007. Settler colonialism and decolonisation. *Borderlands e-journal*, 6(2). <http://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=2342&context=lhapapers>
Datum van gebruik: 27 September 2017.
- Veracini, L. 2011. Introducing. *Settler Colonial Studies*, 1(1):1-12.
- Veracini, L. 2013. 'Settler colonialism': career of a concept. *The Journal of Imperial and Commonwealth History*, 41(2):313-333.
- Viljoen, L. 1996. Postkolonialisme en die Afrikaanse letterkunde: 'n verkenning van die rol van enkele gemarginaliseerde diskoerse. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 3(2):158-175.
- Vysotskaia, N.I. & Schultz, A. 1976. The struggle of the African peoples against neocolonialism. *International Journal of Politics*, 6(4):12-49.
- Wa Thiong'o, N. 1993. Moving the centre: the struggle for cultural freedoms. Londen: James Curry.
- Waitz, T. 1863. Introduction to anthropology. Londen: Anthropological Society.
- Warren, S. 1993. 'This heaven gives me migraines': the problems and promise of landscape of leisure. (In Duncan, J. & Ley, D., eds. Place/culture/representation. London: Routledge. p. 173-186).
- Wasserman, R.R.M. 1984. Re-inventing the new world: Cooper and Alencar. *Comparative Literature*, 36(2):130-145.
- Wastiau, B. 2008. African art at the Museum of Ethnography in Geneva (MEG). *African Arts*, 41(1):1-7.
- Weber, C. 1991. AC/TC: current of theatrical exchange. (In Marranta, B. & Dasgupta, G., eds. Interculturalism and performance. New York:PAJ Publications. p. 27-37).
- White, J.D. 1985. Early Soviet historical interpretations of the Russian Revolution 1918-1924. *Soviet Studies*, 37(3):330-352.
- Wigboldus, D.H.J., Semin, G.R. & Spears, R. 2000. How do we communicate stereotypes? Linguistic base and inferential consequences. *Journal of Personality and Social Psychology*, 78(1):5-18.
- Willems, O. 2017. Xander Ferreira's funky music is healing a divided world. <https://medium.com/thenewstand/xander-ferreiras-funky-music-is-healing-a-divided-world-d95d4aa408b2> Datum van gebruik: 11 Desember 2017.

- Willemse, H. Tokkelossie, “n Boesman, outa Hendrik” en ontkennde *close readings*. *Literator*, 29(3):57-73.
- Williams, M.G. & Korn, J. 2017. Othering and fear: cultural values and Hiro's race in Thomas & friends' Hero of the rails. *Journal of Communication Inquiry*, 41(1):22-41.
- Willis, J. 2012. Tangled up in white: the perpetuation of whiteness in Australian national identity and the Northern Territory Intervention. *Macquarie Matrix*, 2(1):81-94.
- Wikipedia. Tikoloshe. <http://www.criticalmethods.org/bodtwo.htm> Datum van gebruik: 24 Okt. 2018.
- Winant, H. 1990. Postmodern racial politics in the United States: difference and inequality. *Social Review*, 90(1):121-146.
- Wolfe, P. 2006. Settler colonialism and the elimination of the native. *Journal of Genocide Research*, 8(4):378-409.
- Womack, Y.L. 2013. *Afrofuturism: the world of black sci-fi and fantasy culture*. Chicago: Hill Books.
- Wong, R.B. 2003. Beyond sinocentrism and eurocentrism. *Science & Society*, 67(2):173-184.
- Yancy, G. 2008. Colonial gazing: the production of the body as the “other”. *The Western Journal of Black Studies*, 32(1):1-15.
- Young, J.O. 2000. The ethics of cultural appropriation. *Dalhousie Review*, 80(3):301-316.
- Young, J.O. 2005. Profound offense and cultural appropriation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(2):135-146.
- Young, J.O. 2008. *Cultural appropriation and the arts*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Young, J.O. 2016. Cultural appropriation [e-mail]. 20 April, Potchefstroom.
- Young, R. 1981. *Untying the text: a post-structuralist reader*. Londen: Routledge.
- Young, R.J.C. 2001. *Postcolonialism: an historical introduction*. Oxford: Blackwell.
- Zaiman, J. 2007. Power: towards a third generation definition. *Koers*, 72(3):357-375.
- Zhang, G.Y. & Wang, Q. 2006. The essence, characteristics and limitations of post-colonialism: from Karl Marx's point of view. *Frontiers of Philosophy in China*, 1(2):279-294.
- Ziff, B.H. & Roa, P.V. 1997. *Borrowed power: essays on cultural appropriation*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Zukin, S. 1991. *Landscapes of power: from Detroit to Disney World*. Berkeley: University of California Press.

Snitskakels

Musiekvideo-speellys

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLZkYWxtAeKAIZT6xcKuRZNsxmLeINj16t>

Snitskake 1

Gazelle, Parow, J. & Minnaar, L. 2011. Hosh Tokolosh. (Parow, 2012).

https://www.youtube.com/watch?v=tcK0GjTHv_o

Snitskake 2

Gazelle. 2011. Chic Afrique feat. Teba. (Matthews, 2011).

<https://www.youtube.com/watch?v=5DnZ36BxDeM&t=78s>

Snitskake 3

Gazelle. 2009. Die verlore seun. (Kruger, 2009).

<https://www.youtube.com/watch?v=o8aU3FMgynU>

Snitskake 4

Gazelle. 2016. Speak up feat. Mo Laudi. (Globalisto Music, 2016).

<https://www.youtube.com/watch?v=N4polwT3yVs>

Snitskake 5

Gazelle. 2014. New beginnings. (Ferreira, 2014).

<https://www.youtube.com/watch?v=OhQ8kTJkvwY>

Snitskake 6

Parow, J. 2009. Cooler as ekke. (Die Heuwels Fantasties, 2009).

<https://www.youtube.com/watch?v=IRzFqW4Xh2k>

Snitskake 7

Parow, J. 2011. Afrikaans is dood. (MK South African Youth Music Channel, 2012).

<https://www.youtube.com/watch?v=z2UdJhqVsc8>

Snitskake 8

Parow J. 2009. I miss. (Theblacksnow, 2010).

<https://www.youtube.com/watch?v=XQ2yoZpx3Lo>