

Die frats as eksotiese objek: hibriditeit in Jane Alexander se installasiekunswerk *African Adventure*

**EM de Beer
20061374**

Verhandeling voorgelê ter nakoming vir die graad *Magister* in
Kunsgeskiedenis aan die Potchefstroomkampus van die
Noordwes-Universiteit

Studieleier: Me L Combrink

Mei 2014

INHOUDSOPGAWE

LYS VAN FIGURE	v
BEDANKINGS	vi
ABSTRACT AND KEYWORDS	vii
OPSOMMING EN SLEUTELWOORDE	viii
 1. HOOFSTUK EEN: INLEIDING	
1.1 Inleidende opmerkings en konteksskepping	10
1.2 Kontekstualisering van teoretiese uitgangspunte	15
1.3 Probleemstelling, doelstelling, navorsingsvrae en sentrale teoretiese stelling	19
1.4 Metodologiese benadering, sleutelbronne en hoofstukindeling	20
 2. HOOFSTUK TWEE: KONTEKSTUALISERING VAN DIE KUNSTENAAR EN MEDIUM Alexander se oeuvre in die konteks van die veranderende Suid-Afrikaanse milieu	
2.1 Inleiding	23
2.2 Alexander se oeuvre in konteks van die onlangse Suid-Afrikaanse sosio-politieke Geskiedenis	30
2.2.1 Die tagtigerjare en die <i>struggle</i> : krisis en weerstand	30
2.2.2 Die negentigs: 'n nuwe era breek aan	31
2.2.3 Die eietydse situasie: ontnugtering en distopiese gewaarwordinge	36
2.3 Installasiekuns: 'n Vlugtige omskrywing en betrekking op <i>African Adventure</i>	39
2.3.1 Tyd-ruimtelike aspekte van installasiekuns	43
2.3.2 Die aanskouer van die installasiekunswerk	46
2.4 Samevatting	48
 3. HOOFSTUK DRIE: TEORETIESE RAAMWERK Vreemdheid, andersheid en die aanskoue van die frats: die hibried in konteks	
3.1 Inleiding	49
3.2 'Andersheid' in die konteks van die frats en die eksotiese	50
3.2.1 Die frats: historiese herkoms van die konsep	51
3.2.2 Die fratsvertoning en –tentoonstelling	55
3.2.3 Die eksotiese	58
3.2.4 Stereotipering van sogenaamd afwykende liggame	60
3.2.5 Rangering, toe-eiening en besitname	62
3.3 Die kontemporêre Afrika toeriste-avontuur as eietydse weergawe van negentiende-eeuse safari: 'n Neo-koloniale beskouing	64
3.4 Hibriditeit	68
3.4.1 Definiëring van hibriditeit	69
3.4.2 Die funksie van hibriditeit	70
3.4.3 Hibriditeit in die samelewing	71
3.5 Samevatting en metode	72
3.5.1 Metode van ondersoek	73

4.	HOOFSTUK VIER: 'N LEES EN INTERPRETASIE VAN DIE INSTALLASIEWERK	
	Die frats as eksotiese objek: Die vergestaltung van hibriditeit in Alexander se installasiekunswerk <i>African Adventure</i>	
4.1	Inleiding	76
4.2	Beskrywing van die kreature in <i>African Adventure</i>	77
4.3	Interpretasie	78
4.3.1	Die karakters as hibriede: hul fratsmatige en eksotiese eienskappe	78
4.3.2	Die karakters as hibriede: Transformeerbaarheid en gelaagde betekenis	91
4.3.3	Tyd-ruimtelike aspekte as hibriediese betekenisdraers in <i>African Adventure</i> : Inleidende opmerkings	94
4.3.4	Die tyd-ruimtelike aspekte van die karakters in hibriede die tyd-ruimtelike teenwoordigheid van die installasie in die Kasteel	95
4.4	Gevolgtrekking: Die Afrika toeriste-avontuur as spektakel	105
4.5	Samevatting	107
5.	HOOFSTUK VYF: SLOTBESKOUINGE EN GEVOLGTREKKINGS	
5.1	Inleiding	111
5.2	Samevatting van hoofmomente van die studie	112
5.3	Gevolgtrekkings	115
5.4	Voorstelle vir verdere navorsing	117
	BIBLIOGRAFIE	119
	VOLLEDIGE INDEKS VAN FIGURE MET FISIESE BESKRYWINGS EN ANDER INLIGTING	126

LYS VAN FIGURE

Figuur 1. Alexander, Jane. <i>African Adventure</i> (1999-2002)	11
Figuur 2. Alexander, Jane. <i>African Adventure</i> (1999-2002)	11
Figuur 3. Alexander, Jane. Detail: <i>Bom Boys</i> (1998)	25
Figuur 4. Alexander, Jane. <i>Bom Boys</i> . Detail: <i>On Being Human</i> (2009)	25
Figuur 5. Alexander, Jane. <i>The Butcher Boys</i> (1985-86)	26
Figuur 6. Alexander, Jane. Detail: <i>The Butcher Boys</i> (1985-86)	26
Figuur 7. Alexander, Jane. <i>Girl with gold and diamonds</i> . Detail: <i>African Adventure</i> (1999-2002)	27
Figuur 8. Alexander, Jane. <i>Custodian</i> (2005). Detail: <i>On Being Human</i> (2009)	27
Figuur 9. Alexander, Jane. <i>The sacrifices of God are a troubled spirit</i> (2004)	28
Figuur 10. Alexander, Jane. <i>Hobbled ruminant with rider</i> . Detail: <i>The sacrifices of God</i> (2004)	28
Figuur 11. Alexander, Jane. <i>Domestic Angel</i> (1983-84)	33
Figuur 12. Alexander, Jane. <i>West Coast African Angel</i> (1985-85)	33
Figuur 13. Alexander, Jane. <i>something's going down</i> (1994)	34
Figuur 14. Alexander, Jane. <i>Hit (poor Walter)</i> (1995)	34
Figuur 15. Alexander, Jane. <i>Integration Programme: man with TV</i> (1995)	34
Figuur 16. Alexander, Jane. <i>Stripped ("Oh Yes" girl)</i> (1995)	35
Figuur 17. Alexander, Jane. <i>Integration Programme: man with wrapped feet</i> (1993)	35
Figuur 18. Alexander, Jane. <i>Bird</i> . Detail: <i>Danger Gevaar Ingozi</i> (2004)	40
Figuur 19. Alexander, Jane. <i>Harbinger with barge and imperial landscape (North Sea)</i> (2006)	40
Figuur 20. Alexander, Jane. <i>Custodian</i> . Detail: <i>On being human</i> (2009)	41
Figuur 21. Alexander, Jane. <i>Infantry</i> (2008-2010)	41
Figuur 22. Alexander, Jane. <i>Pangaman, Dog</i> . Detail: <i>African Adventure</i> (1999-2002)	81
Figuur 23. Alexander, Jane. <i>Settler</i> . Detail: <i>African Adventure</i> (1999-2002)	81
Figuur 24. Alexander, Jane. Detail: <i>African Adventure</i> (1999-2002)	82
Figuur 25. Alexander, Jane. Detail: <i>African Adventure</i> (1999-2002)	82
Figuur 26. Alexander, Jane. <i>Doll with industrial strength gloves</i> (1999-2002)	83
Figuur 27. Alexander, Jane. <i>Custodian</i> . Detail: <i>African Adventure</i> (1999-2002)	83
Figuur 28. Alexander, Jane. Detail: ~~<i>Courtroom 21 (in the absence of Judge W) / Courtroom 21 / Title withdrawn / Verity, faith and justice</i>~~ (2006)	84
Figuur 29. Alexander, Jane. <i>African Adventure</i> (1999-2002) St. John the Divine-katedraal (2013)	104
Figuur 30. Alexander, Jane. <i>Vlei</i> . Detail: <i>Survey: Cape of Good Hope</i> (2005-09)	104

BEDANKINGS

Hiermee spreek ek graag my opregte dank en waardering teenoor die volgende persone uit vir die positiewe wyses waarop hulle tot hierdie studie bygedra het:

My studieleier, Louisemarié Combrink, vir die insiggewende, ruimhartige en bekwame wyse waarop sy hierdie studie begelei het, in besonder vir haar entoesiasme en geduld.

My vriende en mede-studente vir hul geesdrif, aansporing en medemenslikheid gedurende hierdie studie.

My gesin, Andreas, Elmarie en D.P. de Beer vir hul deurlopende belangstelling en ondersteunende bydrae in die suksesvolle afhandeling van hierdie studie.

Ek betuig ook graag my dank aan die Noordwes-Universiteit vir die beurs wat aan my toegeken is.

ABSTRACT AND KEYWORDS

The freak as exotic object: hybridity in Jane Alexander's installation artwork *African Adventure*

Keywords:

African Adventure, exoticism, freak, hybridity, Jane Alexander, otherness, touristic gaze.

Summary

This dissertation presents an investigation into the notion of the freak in the guise of exotic characters as these appear in the strange creature-figures in Jane Alexander's (b. 1959) installation artwork *African Adventure* (1999-2002). The installation artwork reveals issues pertaining to the way in which the exotic nature of the freak is made manifest in its hybrid spatio-temporal nature, with reference also to the understanding that freaks are often presented as strange yet awesome consumer objects. Alexander's view of art and her oeuvre are contextualised within the South African milieu which is characterised by change, and laced with utopian as well as dystopian sentiments. The interpretation of *African Adventure* is theoretically entrenched in certain key concepts: the freak, the exotic, and hybridity, as these are made manifest in the reading of the characters, time and place presented in the installation artwork as allegorical reflection of contemporary South African society. The exploration of the work's spatio-temporal dimensions are guided by establishing a link between, on the one hand, the desire for experiencing the thrill of the unusual (both in terms of a perspective of a colonial safari as well as the contemporary tourist gaze) and, on the other hand, a number of problematic issues in contemporary South African society. I demonstrate that the South African landscape, people and most likely also history are regarded as exotic – with the freakish associations this implies – also because post-apartheid South Africa has the status of a rarity that can be experienced as an adventure landscape. I further demonstrate how the freak's exotic figuration ironically reverses the experience of empowered looking, with reference here to the notion of spectacle. In a space where contradiction is exposed for contemplation, this ironic reversal in its hybrid embodiment is understood as a space of reconstitution. In this manner, the presumed notion of a stable South African collective is challenged; South African society comprising of so many hybrid identities is rather understood to be the sum of contestible information where the possibility of fragmented experiences of chaos and reconciliation can co-exist. As such, cultural reconstitution and renewal are not based on the exoticism of multiculturalism, but on the articulation of a culture's hybridity.

OPSOMMING EN SLEUTELWOORDE

Die frats as eksotiese objek: hibriditeit in Jane Alexander se installasiekunswerk *African Adventure*

Sleutelwoorde:

African Adventure, andersheid, eksotiese, frats, hibriditeit, Jane Alexander, toerisme-blik.

Opsomming

Hierdie verhandeling bied 'n ondersoek na die idee van die frats in die gedaante van eksotiese karakters soos wat dit gesien kan word in die vreemde kreatuur-figure in Jane Alexander (geb. 1959) se installasiekunswerk *African Adventure* (1999-2002). Die installasiekunswerk openbaar kwessies rondom die wyse waarop die frats se eksotiese aard na vore kom in sy hibridiese en tyd-ruimtelike vergestaltung met inbegrip daarvan dat fratsse dikwels aangebied word as vreemde dog boeiende verbruiksobjekte. Alexander se beskouing van kuns en oeuvre word gekontekstualiseer binne 'n Suid-Afrikaanse milieu van verandering wat verweef is met utopies sowel as distopiese sentimente. Die interpretasie van *African Adventure* word teoreties gerig deur die sleutelkonsepte frats, eksotiese en hibriditeit soos wat dit figureer in die lees van die karakters, tyd en plek van die installasiewerk as allegoriese weerklank van die eietydse Suid-Afrikaanse samelewing. In die ondersoek na die tyd-ruimtelike aspekte van die werk word die versugting na ervaring van die vreemde van beide die koloniale safari-perspektief en hedendaagse toerisme-beskouing, verder in verband gebring met 'n aantal problematiese aspekte binne die eietydse Suid-Afrikaanse samelewing. Daar word aangetoon dat die Suid-Afrikaanse landskap, mense en waarskynlik ook geskiedenis steeds as eksoties met fratsmatige elemente ervaar en aanskou word, ook omdat die post-apartheid Suid-Afrika die status het van 'n soort rariteit wat as 'n avontuurlandskap beleef kan word. Daar word verder uitgewys hoe die frats se eksotiese figuratie die konvensie van die ervaring van maghebbende aanskoue ironies omkeer, soos wat dit blyk uit die gedagte van die spektakel. Binne 'n ruimte waar teenstelling blootgelê word vir refleksie, word dié ironiese omkering in die vergestaltung van hibriditeit verstaan as 'n ruimte van vernuwing. Sodoende word die vermeende bestaan van 'n stabiele Suid-Afrikaanse kollektief uitgedaag en word die Suid-Afrikaanse samelewing met al sy hibridiese identiteite eerder aangetoon as die som van aanvegbare gegewens waar die moontlikheid van gefragmenteerde ervarings soos chaos en versoening tegelykertyd kan bestaan. Op hierdie wyse word kulturele vernuwing en herbesinning nie gebaseer op die eksotisme van multikulturalisme nie, maar op die artikulasie van 'n kultuur se hibriditeit.

To complicate matters, we are seen by the world as a vast zoo, in more than one sense – a sun-baked mass asylum prowled by wild beasts and slaving human freaks.

Carlos Amato, *Sunday Times*, 2013

HOOFSTUK EEN: INLEIDING

1.1 Inleidende opmerkings en konteksskepping

Hierdie verhandeling bied 'n ondersoek na die gedagte van die frats as 'n eksotiese figuur met spesifieke verwysing na Jane Alexander (geb. 1959) se installasiekunswerk *African Adventure* (1999-2002) (fig. 1 en fig. 2). Die beeldhoukunstige figure wat die middelste gedeelte of tableau¹ van die werk uitmaak, vorm die fokus van die bespreking. Die studie argumenteer dat die frats se eksotiese aard na vore kom in sy hibridiese vergestaltung; en verder ook dat die tyd-ruimtelike aspekte van hierdie kreatuur-figure se installasie-omgewing bydra tot die betekenisgewing van die werk.

African Adventure is 'n multimedia-installasiekunswerk wat oorspronklik in 2002 ten tyde van die DaimlerChrysler-uitstalling in die Britse Offisiersmenasie in die Kasteel van Goeie Hoop, Kaapstad, uitgestal is. Die Kasteel as plek van die kunswerk word in vergelyking met Kaye (2001:3) se definiëring van plek, verstaan as die beleefde ruimte waarbinne die kunswerk aanskou word. 'n Plek as konkrete, historiese en verstaanbare omgewing word verder onderskei van ruimte as 'n meer abstrakte konsep (Levebre, 1991:201). Dat die werk nie in 'n konvensionele galerykonteks vertoon is nie, spreek onder andere van installasiekuns se neiging om 'egte ruimtes' of dan beleefde, historiese plekke in te span as uitstalruimtes vir kunswerke. Hierdie aspek word verstaan as 'n wyse waarop installasiekunstenaars soos Alexander ook kritiek lewer op die galery as sogenaamde afgesonderde kunsruiimte; die kasteel as 'gelade ruimte' dra in hierdie opsig by die tot ervaring van die kunswerk (kyk Geczy & Genocchio, 2001:2; Rosenthal, 2003:61; Stemmerich, 2006:138 vir meer uitgebreide besprekings van installasiekuns se kritiek op galerykontekste).

Die gebeeldhoude kreature in die *tableau* (die sentrale gedeelte van die werk) in *African Adventure* kom met eerste oogopslag as vermaaklik en koddig voor. Die beeldhougroep bestaan uit vreemde kombinasies van mens- en dierlike figure soos die koppe en ledemate van bobbejane saam met menslike liggame, jakkalspels oor 'n hondagtige gedierte, of 'n haasmasker op 'n koddige figuurtjie in 'n pak (fig. 4 tot fig. 6). Die individuele werke, wat meesal net kleiner as lewensgrootte is, is individueel soos volg benoem: *Harbinger*², *Dog*, *Pangaman*, *Ibis*, *Young man*, *Settler*, *Custodian*, *Doll with industrial strength gloves*, *Radiance of Faith*, *Girl with gold and diamonds* en *Beast*. Die medium van die figure en die objekte om hul heen word aangedui as versterkte beton, veselglas, sintetiese klei, olie- en akrielverf.

¹ 'n *Tableau* verwys na die artistieke rangskikking van figure in 'n toneel waar karakters en media ingespan word om 'n storie of boodskap oor te dra (Jimenez, 2013:40).

² Soos die naam *African Adventure* word name van individuele figure ter wille van konsekwenheid in Engels aangegee.



Figuur 1. Alexander, Jane. *African Adventure* (1999-2002)



Figuur 2. Alexander, Jane. *African Adventure* (1999-2002)

Verdere media sluit TNT-kratte³, gevonde en gelapte kledingstukke, industriële handskoene, goud, drie egte diamante, jakkalspels, 'n hond se leiband, pangas, sekels, speelgoedtrekkers, speelgoedkarretjies, 'n stootwaentjie, 'n oliedrom en 800kg Boesmanlandse grond in. Die mediagebruik hier bestaan uit vreemde kombinasies van 'nie-artistieke' materiale – iets wat ook met installasiekuns geassosieer word (met ander woorde, 'egte' en selfs banaal-doodgewone materiale in stede van tradisionele kunsmateriale soos olieverf op doek, of brons). Die gebruik van weggooimateriaal (soos die drom), materiale 'uit die regte lewe' (soos die grond) en die gebruik van gevonde objekte herinner aan Dadakunstenaars se voorliefde vir die alledaagse en ongewone gebruik van materiale (Rosenthal, 2003:34-36).

Die kreature in die tableau staan meesal afgesonderd van mekaar binne hul installasie-omgewing op die vloer wat bestaan uit 'n oppervlak van die genoemde rooi grond. Op die grond lê voorwerpe wat ook dreigend lyk – daar is byvoorbeeld implemente wat as wapens gebruik kan word, en die kratte bevat skynbaar plofstof. Hiermee word 'n troostelose maar ook 'n gevaarlike omgewing geïmpliseer, met 'n atmosfeer wat spanning suggereer, asof daar gewag word vir iets om plaas te vind.

Die beeldhougroep se fisiese ooreenkomste van ledemate met dié van mense en diere val vreemd, selfs onstellend op, en kompliseer die waarneming van die kunswerke. Hulle is nie bloot koddig soos dit met die eerste oogopslag opgeval het nie. 'n Mens wil daarom kyk, en weer kyk om enigsins te probeer sin maak uit hierdie groep kreature waarvan die kombinasies van ledemate, die groepering en die skynbare handelinge nie sin maak nie. Enersyds is daar 'n fassinasie om die kreature se vreemdheid van nader te wil beskou, maar daar is terselfdertyd ook 'n gevoel van vervreemding wat maak dat 'n mens versigtig is om nader te gaan. Verder word die aanskouer bewus van die vreemdheid van ongewone kombinasies en teenstellings wat aangebied word, wat weer lei tot 'n besinning oor die ooglopende besienswaardigheid van sulke eienaardighede. Hulle fassineer vanweë hul vreemdheid. Gegewe die titel van die installasie ontstaan die moontlikheid dat hierdie gedagte ook verband hou met die toeriste-blik of die avonturier se aanskoue van die andersheid van wilde Afrika-diere tydens 'n safarivakansie.

In lyn hiermee kan daarom gesuggereer word dat *African Adventure* sinspeel op die aanskoubaarheid van misvorming en andersheid, spesifiek ook van die potensieel gevaarlike of eksotiese. Hoekom dit juis so vreemd-opwindend is om hierdie soort koddige vreemdheid te beskou, is nog nie duidelik nie.

³ TNT staan vir die plofstof trinitrotolueen.

Die kunstenaar, Jane Alexander, se waarneming en belewing van daaglikse gebeure en straattonele gedurende die tien jaar wat sy (vanaf die middel negentigs) in Langstraat, Kaapstad, gewoon het, dien as kontekstmatige agtergrond waarteen *African Adventure* geskep is (Alexander, 2011a:73). Dié omgewing en die gebeure daarbinne kan as 'n mikrokosmos van 'n dekade van verandering in Suid-Afrika (van 1994 tot 2004) beskou word: 'n diverse samelewing woon in hierdie area – welaf en arm, en mense van verskillende rasse en kulture. Langstraat is geleë in 'n stad wat ook bekend staan as 'n spilpunt van toeriste-aanloklikhede. Daar is hostelle en nagklubs waar benewens die tradisionele inwoners ook buitelanders, onwettige immigrante en vlugteling van dwarsoor die kontinent en elders, op 'n vervlegte wyse saam bestaan – 'n tipe smeltkroes van uiteenlopende mense, aktiwiteite en belange.

Die installasiewerk kom daarom voor asof dit sinspeel op die vreemdheid en nuutheid van 'n bestaan in hierdie omgewing wat as postkoloniaal, en postapartheid gekenmerk word, en wat in sosiale en politieke sin ook konstant verander. Suid-Afrika is immers 'n unieke land met 'n gelaagde geskiedenis en gelade eietydse werklikheid, en is 'n land wat tans gebuk gaan onder erge misdaad en politiese onstabiliteit. Op hierdie meer sombere trant sou mens kan aanvoer dat die vreemdheid wat in die werk gevoel word, geassosieer kan word met die ontstellende vlakke van geweld en sosiale ongeregtigheid in die land (kyk byvoorbeeld die argelose plasing van pangas en plofstofkratze; asof dit 'normaal' is om wapens en plofstof tussen lewende kreature aan te tref).

Alexander se kuns toon 'n kenmerkende sensitiwiteit jeens die politieke situasie van Suid-Afrika en meegaande sosio-maatskaplike kwessies. In die lig van hierdie invloed op haar werk en met verwysing ook na Jamal (2011:57), kan *African Adventure* as 'n allegorie van die eietydse Suid-Afrikaanse samelewing beskou word. Hierdie vergelyking sluit aan by Jameson (1991:90) se beskouing van die allegorie as 'n uitbeelding van gebeure met 'n stel karakters waardeur 'n refleksie van 'n kwessie gebied word deur 'n parallelle 'storie' daar te stel. Hiervolgens is 'n allegorie in die konteks van 'n politieke-gelade land soos Suid-Afrika 'n parallelle gesprek wat dien as weerspieëling en blootlegging van magsverhoudings, waarmee gepoog word om 'n herbesinning van gebeure en identiteite daar te stel (Jameson, 1991:90).

In aansluiting by die gedagte van 'n allegorie, suggereer *African Adventure* 'n aantal raakpunte met eietydse realiteite. Hierdie realiteite sluit byvoorbeeld geweld en die ervaring van onreg in 'n skynbaar idilliese stad soos Kaapstad (as metafores vir die breër Suid-Afrika) in. Gevolglik kan 'n mens aanvoer dat die kunswerk 'n kritiese blik bied op die spanning tussen die harde, vreemde

werklikheid van die land en die maniere hoe persepsies van Suid-Afrika tot stand kom. Die laaste punt verwys na die bemerking van die land as 'n plek van fantasie soos wat gesuggereer word deur die woord *adventure* in die titel, tesame met die vreemde, unieke aard van die land as postapartheid-omgewing⁴.

Die titel *African Adventure* suggereer die moontlikheid dat hierdie kritiese blik ook op die gedagte van nostalgiese koloniale fantasieë van die safari na die eksotiese gerig is – baie dieselfde as wat eietydse voorstellings van die land deur toeroperateurs aan die toeris beloof word (Cornelissen, 2005:679). Die titel *African Adventure* skep verder 'n verwagting van ontdekking, nuutheid en vreemdheid wat met webwerwe en brosjures van ondernemings soos avontuursafari's geassosieer word. Gevolglik kan gestel word dat die besienswaardigheid en aanskoubaarheid van Suid-Afrika veral na 1994 as vreemd en anders, gereflekteer word in die gebeeldhoude kreature (oftewel *humanimals* – kyk McGee, 2007:303) en ook in die eiesoortige tyd-ruimtelike konteks waarvan hulle deel vorm. Hierdie verhandeling onderneem daarom 'n ondersoek na die saamgestelde figure in *African Adventure* met die oog daarop om verskillende dimensies van hierdie vreemdheid te ondersoek. Die ondersoek word verder toegelig deur die bestudering van relevante tyd-ruimtelike aspekte van die installasiekunswerk waarbinne die figure voorkom.

Die verhandeling argumenteer dat die kreatuur-figure as frats en ook as eksotiese objekte aangebied word, wat soos besienswaardighede vertoon word spesifiek vanweë hul vreemdheid en andersheid. Die aard van die figure in die konteks van veral koloniaal-gebaseerde sienswyses, word voorts ondersoek en in verband gebring met die konteks van die eietydse toerisme-aanskoue. Dit beteken dat die eietydse toeristebelevens wat as onderliggende motief deur die kunswerk aan die hand gedoen word, in 'n seker sin gelees kan word as 'n kontemporêre weergawe van negentiende-eeuse ontdekkings safari's. Tydens daardie safari's was die ooglopende doelwit om nuwe dinge te ontdek, te beleef en ook om 'n mens te vergaap aan die rare andersheid van dit wat aanskou word. Die safari kan daarom in verband gebring word met die idee van 'n koloniale versugting na andersheid en die eksotiese. Die konsep van die frats as eksotiese objek en ook die gedagte van saamgestelde figure word op hul beurt verbind met hibriditeit (Komprodis, 2005:322); en voortspruitend hieruit met die idee van vermenging en 'nuutskepping'(Khan, 2007:653).

⁴ Webtuistes soos www.southafrica.info.co.za skep 'n beeld van Suid-Afrika waar slegs die aanskoulike, die mooi en eksotiese en die avontuurlike aspekte van die land belig word.

1.2 Kontekstualisering van teoretiese uitgangspunte

Saamgestelde of hibriediese figure is nie 'n nuutjie in die kunste nie. Egiptiese mitologiese figure soos die doodsgod Anubis (bestaande uit 'n man met 'n jakkalskop) of Toth (bestaande uit 'n man met die kop van 'n ibis) is allerweë bekend. Verder bestaan talle klassieke karakters uit mensdierkombinasies, byvoorbeeld die allegoriese Pan (met die onderlyf van 'n bok) wat in Renaissance-kuns aangetref word. Die hibriediese eienskappe van sulke figure is as simbolies van 'n spesifieke bonatuurlike vaardigheid of mag waaroor hulle beskik het, beskou (Hall, 1974:130, 161, 184, 196).

In die negentiende eeu het die idee van saamgestelde figure, die eksotiese en die afwykende egter ineengesmelt in 'n enkele woord, naamlik die frats. Vanuit hierdie bespreking blyk dit dat die saamgestelde figuur nie aanvanklik deel was van die konseptualisering van 'n frats nie, alhoewel die aard van die frats as andersoortig egter onlosmaaklik deel van die definisie van hierdie konsep is. Verdere omskrywing van die konsep van die frats noodsaak vervolgens 'n ondersoek na die historiese ontwikkeling van die term.

'n Frats verwys na 'n persoon (of dier, of selfs plant) wat ongewoon is in voorkoms of gedrag. Dié beskouing spruit vanuit negentiende-eeuse wetenskaplike beskrywings van en fassinatie met sogenaamde biologiese abnormaliteite (Kochanek, 1997:227-228). (Soos getoon sal word, is biologiese abnormaliteite slegs een kategorie van die frats.) Sulke vreemde en afwykende verskynsels is dikwels as besienswaardighede uitgestal in anatomiese museums en museums van natuurhistoriese aard (Kochanek, 1997:228). Sodanige 'afwykendes' is daarom vertoon aan die waarnemende blik van (betalende) besoekers wat veral hul afwykende aard fassinerend gevind het – maar ook gefassineerd was met die relatief herkenbare ooreenkomste tussen die fratse en 'normale' mense. So ontstaan 'n 'soek-die-ooreenkoms'-speletjie (met ander woorde, hoe is hulle 'normaal', en waar is die afwyking?) waar sekere aspekte van eendersheid met 'normale' mense of diere eintlik meewerk om die afwykendheid of andersheid van die frats duideliker te omlyn.

Verder is die gekolonialiseerde en andersoortige liggaam in die koloniale era, wat kulmineer in die negentiende eeu, as eksotiese objek beskou. 'n Bekende voorbeeld is Sara Baartman⁵ (1790-1815) of die sogenaamde 'Hottentot Venus'. Lewende inheemse mense, of dan mense uit die kolonies, is op dieselfde wyse as biologies-afwykende fratse tentoongestel in etnologiese uitstallings.

⁵ Sara Baartman is in 1810 na Piccadilly in Londen geneem as toonbeeld van die Suider-Afrikaanse Khoikoi-ras. Sy is bykans naak uitgestal en Westerlinge het (volgens oorlewering) veral haar borste, boude en geslagsdele fassinerend gevind vanweë die vermeende andersheid daarvan (en die geredelike tentoonstelling daarvan tydens 'n seksueel-konserwatiewe Victoriaanse tydperk) teenoor die Westerse liggaamlike norm. Hierdie tentoonstelling vir winsdooelindes word uiteraard algemeen verstaan as 'n gruwelike uitbuiting van mense, en as menseregteskending (Beukes, 2005:25-33).

Soortgelyk aan anatomiese uitstallings, is hierdie etnologiese uitstallings in Europese hoofstede reeds vanaf die sestiende tot selfs in die twintigste eeue aangetref. Daar is met ander woorde duidelik 'n ooreenkoms tussen die gadeslaan van gebroke of afwykende liggame en die tentoonstelling van inheemse mense as eweneens 'afwykend' van die Europese norm (Corbey, 1993:340). Hierdie praktyk herinner aan die gedagte van waarneming as 'verbruik' van 'andersheid' – wat op sy beurt ooreenstem met koloniale negentiende-eeuse besigtiging van die vreemde.

Die Europese samelewing van die middel negentiende eeu waarbinne die konsep van die frats soos ons dit vandag gebruik ontstaan het, was bekend daarvoor dat hul die frats ook as 'n objek van makabere fassinatie beskou het. Gevolglik is die frats enersyds as vermaaklik en andersyds as 'n gevaar vir menslike evolusionêre progressie en as 'n slagoffer van siekte beskou. Hierdie spanning tussen die negentiende-eeuse nuuskierigheid oor vreemde verskynsels binne van die natuurwetenskappe en 'n Romantiese fassinatie met die irrasionele en dramatiese, het aanleiding gegee daartoe dat frats nie in die samelewing geïntegreer is nie. Gevolglik is hulle fisies en polities geïsoleer en sosiaal gemarginaliseer soos wat dit blyk uit hulle tentoonstelling in etnografiese tentoonstellings en ook, onder andere, in rondreisende sirkusse (Gerber, 1990:20).

Die fratsvertoning in etnografiese tentoonstellings en ook in rondreisende sirkusse van die vroeë negentiende eeu word in die verhandeling binne 'n kontemporêre konteks in verband gebring met die idee van die spektakel. Met gebruik van die term spektakel word daar in hierdie verhandeling spesifiek verwys na die onversadigbare aanvraag na die aanskoue van andersheid. Sodanige andersheidsversugting is vandag byvoorbeeld te sien in temaparke soos Disneyworld of histories-geïnspireerde parke soos Gold Reef City, die kultuur van inkopiesentrums met hul kommoditeitsoorlading en selfs in natuurlêwe-programme waar die grootste, gevaarlikste, mees uitspattige diere opgedis word vir aanskoue vanweë hul buitengewone kenmerke.

Die gedagte van spektakel is ook die stukrag agter die hedendaagse avontuur-toeristemark waar die toeris se blik op, of die 'avonturier' se aanskoue van die eksotiese voorrang geniet. 'n Kort konteksskepping van avontuurtoerisme sal hierdie argument help staaf. Whiriskey en McCarthy (2006) definieer avontuurtoerisme as 'n toenemend gewilde buitemuurse rekreasie-aktiwiteit wat tipies plaasvind in 'n ongewone, eksotiese, verafgeleë of ongetemde omgewing. Aansluitend hierby is avontuur toegespits op fisiese aktiwiteit maar ook met kulturele interaksie en natuurbelewens, waarmee ontdekking sodoende met avontuurtoerisme geassosieer word. Kortliks behels avontuurtoerisme dan rekreasie-aktiwiteite wat die ervaring van avontuur in 'n nuwe fisiese en

kulturele omgewing bied. Avontuurtoerisme sluit onder meer vertigo-georiënteerde fisiese aktiwiteite soos reksprong, abseil en valskermspring in, asook kajakroei, bergklim en ander buitelug-aktiwiteite. Die gewildheid daarvan word aangevuur deur die versugting na 'n verhoogde gevoel van avontuur, wat met minder of meer gevaar en beslis met opwinding gepaard gaan (Kinetics, 2006:381; Swarbrooke, 2003:27). Die klem van die avontuurtoerismemark is enersyds op fisiese aktiwiteite (wat buite die raamwerk van die huidige studie val) – maar andersyds op die soeke na en 'ontdekking'⁶ van vreemde, eksotiese plekke, diere en mense – met die oog daarop dat hierdie aspekte die avontuurtoeris moet vermaak, fassineer en behaag. Films uit die avontuur-genre soos Indiana Jones (1981-2008) vuur dikwels verder hierdie soeke na vreemde, fassinerende, afgeleë plekke aan – asof hierdie plekke in wese ook opwindende en vreemde ervarings inhou wat deur die (Westerse) besoeker aangegaap, ontgin en 'getem' moet word.

Hierdie benadering tot die versugting na vreemdheid roep assosiasies op met 'n gewilde negentiende-eeuse praktyk, naamlik die (Afrika-)safari. Die Afrika-safari het verder ook noue bande met negentiende-eeuse ontdekkingsreise en meegaande koloniale praktyke. Vandag het die sogenaamde safarivakansie 'n eietydse weergawe van hierdie ontdekkingsreise geword, waar veral die Westerling se aanskouersblik na die vreemde, inheemse, en ongewone gerig word. Die is nie vreemd dat 'n ingesteldheid van aangaping, oorname en, imperialisties-kultureel gesproke, uitroeiing die safari-ervaring tipeer nie – dit is hoe Afrika dikwels bemark word. Dit is inderdaad so dat die toeriste-uitbeelding (in byvoorbeeld brosjures, webbladsye en vakansiepakette) van die Afrikakontinent eksotisme, opwinding en verkenning voorop stel (Foster in Cornelissen, 2005:685).

Sodanige toerisme-uitbeeldings dra by tot 'n beeld van Afrika as tentoonstelbaar vir die verbruikersblik. Soos met die tematiek van *African Adventure* sinspeel hierdie gedagte op die aanskouer se verbruik en ook jagmaak op die vreemdheid. Die sogenaamde veroweringsindroom van die koloniale tydperke kan weer op sy beurt as 'n tipe neokoloniale ingesteldheid beskou word.

Die verbruik van en fassinatie met 'andersheid' en die afwykende vind verder aansluiting by die aanskou van kreature in *African Adventure* as saamgestelde figure. Saamgestelde en dus hibriede figure se verband met die idee van die frats kan ook herlei word na die koloniale, en veral die Victoriaanse periode. Hibriditeit verwys na 'n kruising tussen twee verskillende spesies, onder andere diere, plante en mense (vgl. Young, 1996:8; Loomba, 2005:147; Ashcroft *et al.*, 2001:118).

⁶ Van Eeden (2004) se insiggewende artikel "The colonial gaze: imperialism, myths, and South African popular culture" wat in *Design Issues* (20)2:18-33 verskyn het, belig die problematiek van die sogenaamde 'ontdekkingsaktiwiteit' van die vermeende eksotiese onontdekte grondgebied met verwysing na die *Lost City* in Suid-Afrika.

Hibriditeit is voorts tydens die Victoriaanse periode – ook die hoogbloei van kolonialisme – met afsku bejeën omdat dit rasvermenging sou impliseer en gevolglik 'n bedreiging sou inhou vir die “suiwerheid” van Europese rasse. In hierdie trant is die hibriede figuur geïnkorporeer by die konseptualisering van die frats.

Die betekenis en gebruik van die term hibriditeit word egter binne die postkoloniale diskoers eerder in 'n positiewe lig as 'n vorm van kulturele wederkerigheid beskou. Dié interpretasie ondermyn eksklusiewe kategorieskepping en afgebakende (ook hiërargies-gestruktureerde) Eurosentriese beskouings rondom rasse, nasies en kulture (Shohat, 1993:110; Bhabha, 1985:153). Hibriditeit kan gevolglik beskou word as 'n wyse waarop gevestigde strukture van dominansie omgekeer word (Young, 1996:21-22; Bhabha, 1994b:23). In lyn hiermee beskik die frats ook oor die vermoë om algemeen-aanvaarde konstrunkte of aannames te destabiliseer en, by implikasie, om gevestigde strukture van dominansie te ondermyn.

Hibridisering en die implikasie van kulturele vermenging verwys volgens Iyall Smith (2008:3) na enersyds die skeiding van bestaande vorms en praktyke en die gevolglike daarstelling of kombinerings van nuwe vorms en praktyke. Hierdie vermenging of samevoeging het tot gevolg dat die hibried as die ontmoeting, konflik of vermenging van twee etnisiteite of kulture voorgehou kan word. Sodoende kan 'n hibriedese identiteit daarom ook na vore tree as 'n kategorie wat bevry omdat dit grense oorskry.

Hierdie verhandeling ondersoek eerstens, in die lig van genoemde aspekte ten opsigte van hibriditeit, die moontlikheid dat die hibriede kreature in die kunswerk fratsmatig tentoongestel word vir die verbruik van die aanskouersblik. Tweedens word daar egter ook ondersoek ingestel na hoe die hibriede kreature in die kunswerk as nuwe kreature (herskeppings) na vore tree. Die kreature as herskeppings wat bestaande grense van herkenbaarheid oorskry, kan in hierdie opsigte in verband gebring word met die soeke na nuwe identiteite (soos wat byvoorbeeld die geval is na afloop van die transformasieproses van 'n post-1994 Suid-Afrika). Hiervolgens kan dit gestel word dat hibriditeit 'n manier kan wees waarop 'n gemeenskap herskep, vernuwe en gehervisualiseer kan word.

In *African Adventure* kom die gedagte van hibriditeit ook na vore deur die tydruimtelike aspekte: die ruimte is (onder andere) saamgestel deur die plasing van die werk in die Kasteel in Kaapstad. Verder sinspeel die tydsaspekte wat verbeeld word (byvoorbeeld gesimboliseer deur die Kasteel teenoor die eietydse moment van waarneming – kyk Bal, 2011:211) op 'n samevloeiing van geskiedkundige en

eietydse realiteite. Installasiekunswerke word verder in die besonder geken aan die sterk klem op die tyd-ruimtelike aspekte daarvan (Rosenthal, 2003:27; Reiss, 2001:60; Bishop, 2005:53), sowel as die feit dat dit dikwels blatant verskillende media vermeng soos wat dit elders genoem is.

1.3 Probleemstelling, doelstelling, navorsingsvrae en sentrale teoretiese stelling

Na aanleiding van die konteksskinning kan die volgende probleemstelling geformuleer word: Met hierdie navorsing word die problematiek belig wat deur die saamgestelde figure van *African Adventure* aan die orde gestel word. Die fokus op menslike fratsfigure in kuns is 'n aanduiding van dieperliggende vraagstukke wat onopgelos is; in hierdie verband word verwys na histories-sosiale ongeregtighede en magsproblematiek wat daarmee gepaardgaan. Die ondersoek word gerig deur die wyse waarop die kunswerk 'n allegoriese blik bied op Suid-Afrika as 'n komplekse, hibriediese samelewing waar hierdie ongeregtighede deur maghebbers verdoesel word sodat die samelewing uiteindelik 'n fratsmatige voorkoms aanneem. Sodoende het die fratsfigure in die kunswerk 'n skokeffek en dit daag die aanskouer tot besinning deur hul onthutsende hibriditeit.

Hierdie probleemstelling gee aanleiding tot die oorhoofse doelstelling van die verhandeling, naamlik om hierdie kreature se versinnebeelding van andersheid as fratsmatig te belig, maar ook te konseptualiseer as aanduidend van 'n hibriediese verbeelding wat 'n allegoriese blik op eietydse problematiek in Suid-Afrika bied.

Hieruit vloei 'n aantal navorsingsvrae met meegaande doelwitte wat deur die loop van die verhandeling aan die orde gestel word. Die sub-doelstellings wat met elk van hierdie vrae verband hou, word na die vraag aangedui:

Eerstens: Hoekom kan die kreatuur-figure in *African Adventure* geles word as fratsse en eksotiese karakters wat op dubbelsinnige wyse vir verbruik aangebied word as eietydse safari? Hierdie navorsingsvraag vereis die kreatuur-figure in die kunswerk ondersoek word aan die hand van teoretiese begrippe wat die frats en die eksotiese belig, met inbegrip daarvan dat fratsse dikwels aangebied word as fassinerende, vreemde verbruiksobjekte, en in die eietydse omgewing met die gedagte van die safari in verband gebring kan word.

Tweedens: Hoe manifesteer die aard van die kreatuur-figure (en ook die veelsinnige media van die installasiekunswerk) as vergestaltung van hibriditeit? Om hierdie vraag te beantwoord, moet die

gedagte van hibriditeit onder die loep geneem en van toepassing gemaak word op die kreatuur-figure; verder is dit nodig om ook die installasiemedie in die lig van hibriditeit aan te spreek.

Laastens, hoe dui unieke hibridiese ver-beelding in die tyd-ruimtelike aspekte van die installasiewerk op 'n allegoriese blik op die realiteite van 'n hedendaagse Suid Afrikaanse samelewing? Tersaaklike tyd-ruimtelike aspekte van die installasiewerk sal aangedui word as allegories van en parallellopend met 'n aantal problematiese aspekte binne die eietydse Suid-Afrikaanse samelewing.

Gevolgtrek is die sentrale teoretiese stelling van hierdie studie dat die saamgestelde kreature soos dit in *African Adventure* verbeeld word, tekenend is van fratses wat as eksoties aangebied word vanweë die vreemdheid daarvan. Om daardie rede word hierdie fratskreature in die kunswerk aan die orde gestel as objekte vir visuele verbruik soos wat dit in die konteks van 'n safari ervaar sou kon word. Die figure en hul omgewing dien as allegoriese voorstelling van 'n eietydse Suid-Afrika. In hierdie omgewing is hibriditeit in vele opsigte aan die orde van die dag. Hierdie hibriditeit is eensydig verteenwoordigend van (koloniale) beskouings van kontaminerende vermenging, en kan andersyds in 'n meer positiewe, postkoloniale lig beskou word. Ek ondersoek daarom die moontlikheid dat die kreature in *African Adventure* nie bloot as fratses nie, maar ook as 'n vergestaltung van die herskepping en representasie van 'n soeke na 'n nuwe hibridiese bewussyn in Suid-Afrika gelees kan word. In dié sin bestaan die moontlikheid dat uiteenlopende, gefragmenteerde ervarings soos chaos en versoening tegelykertyd kan voorkom, 'n gedagte wat ook aansluit by die konseptualisering van 'n nuwe hibridiese identiteit in wording.

1.4 Metodologiese benadering, sleutelbronne en hoofstukindeling

Die metodologiese benadering wat vir hierdie studie gevolg is, is tweeledig. Die benadering bestaan eerstens uit 'n literatuurstudie wat die teoretiese basis vorm waarvolgens die kunswerk in die tweede plek dan na aanleiding van toepaslike teoretiese konsepte ontleed en geïnterpreteer word. Daar word vanuit 'n redelik interdisiplinêre perspektief gekyk na die werk, aangesien historiese, sosiologiese, kunshistoriese en ander velde betrek word in hierdie werk. Dit is die geval aangesien die werk belang word deur spesifieke eietydse en historiese sosiale en politieke kwessies. Hierdie benadering vind aansluiting by die kunshistorikus Donald Preziosi (2009:11) se beskouing dat kunsgeskiedenis tans gekenmerk word aan 'n verskeidenheid uiteenlopende dog aanvullende sferes. Hierby word die sogenaamde deeldisiplines van Kunsgeskiedenis veronderstel: die sosiologiese, geskiedkundige en ander velde. Preziosi (2009:11) stel verder dat die kunswerk betrekking het op onder andere die sosiale en kognitiewe geskiedenis van samelewings.

Relevante bronne met betrekking tot die teoretisering van fratse, die eksotiese, hibriditeit asook tyd en ruimtelike aspekte van installasiekuns is bestudeer soos Corbey (1993) en Kochanek (1997); Van Eeden (2004) en Cornelissen (2005); Young (1996), Kapchan en Turner-Strong (1999) en Iyall Smith en Leavy (2008); asook Reiss (2001), Rosenthal (2003) en Bishop (2005). Geakkrediteerde artikels en boeke wat verwys na Alexander se werk *African Adventure* is verder bestudeer, waarvan veral *Jane Alexander Surveys (from the Cape of Good Hope)* deur Subirós (2011) as sentrale bron vir die konteksmatige afdelings van hierdie studie voorgehou word. Hierdie bronne verskaf die nodige teoretiese en kontekstuele insigte waarvolgens die lees en interpretasie van die kunswerk onder bespreking onderneem kan word. Epos-korrespondensie met die kunstenaar is gevoer – dit is van toepassing by die bespreking van haar oeuvre.

Die hoofstukindeling van die verhandeling verloop soos volg: In die inleidende hoofstuk is die agtergrond en konteks van die studie geskets. Dit sluit ook die probleemstellings, doelstellings en sentrale teoretiese stellings in, sowel as die metode van ondersoek en uiteensetting van die hoofstukindeling. Hoofstuk twee bied 'n kontekstualisering van Jane Alexander as Suid-Afrikaanse kunstenaar wie se werk handel oor sosio-politiese kwessies, tesame met 'n bondige oorsig van die aard van installasiekuns as genre. Daar word ten opsigte van installasiekuns verwys na tyd en ruimte met die oog op die bekendstelling van *African Adventure*.

In hoofstuk drie volg 'n teoretiese verkenning van die idee van die frats wat vir aanskoue en verbruik tentoongestel word as eksotiese kreatuur. Ek toon dat hibriditeit deurgaans in die konseptualisering van hierdie konsepte figureer. In hoofstuk vier word die kunswerke gelees en geïnterpreteer. Die spesifieke metodologiese benadering waarvolgens die kunswerk ontleed word bestaan uit 'n lees van *African Adventure* om aan te toon hoe die frats as eksotiese objek as 'n tipe hibried manifesteer in spesifieke tyd-ruimtelike aspekte van dié installasiewerk. Hierdie benadering word gerig deur die beskouing dat installasiekuns in wese 'n tyd-ruimtelike kunsvorm is (Rosenthal, 2003:27; Reiss, 2001:60). In hierdie navorsing word *African Adventure* aan die hand van Jamal (2011:57) voorts as 'n allegorie beskryf. Die interpretasie verloop dan volgens die wyse waarop die karakters, tyd en ruimte in *African Adventure* as fratse, eksoties en hibridies – as elemente van 'n allegoriese weerspieëling van 'n hedendaagse Suid-Afrikaanse samelewing – tematies gelees kan word.

Ruimtelike aspekte word ontleed aan die hand van die plekspesifieke belang van die Kasteel van Goeie Hoop as koloniale verwysing in aansluiting by negentiende-eeuse (koloniale) beskouings van die safari teenoor 'n hedendaagse (postkoloniale) Suid-Afrikaanse konteks. Verdere ondersoek word

ingestel na die multidimensionele ruimtes wat die installasie beslaan as hibriede ruimtes, asook die wyse waarop die aanskouer by die visuele veld betrek word deur 'n 'inname' daarvan in aansluiting by die idee van die beskouing of verbruik van die vreemde of eksotiese. Die onstabieleit van ruimte (Kaye, 2001:3) word ook ontleed in lyn met die met die gedagte van die frats se potensiaal vir destabilisering en nuutskepping.

Met betrekking tot tydsaspekte van die installasiewerk en die kreature self, word die gefragmenteerdheid van die installasie aan die hand van Carsten (2007:4) se formulering as manifestasie van chaos ondersoek. Verwysing na tyd word geïmpliseer in die plasing van die werk in 'n koloniale baken en die sosio-politiese verwysing van 'n hedendaagse Suid-Afrika. Ek toon dat die figure se vreemdheid en hibriediese aard, binne die tyd-ruimtelike konteks van die kunswerk, hulle tipeer as aanskoubaar maar ook as verteenwoordigend van vernuwing.

As slothoofstuk bevat hoofstuk vyf 'n samevatting van hoofargumente en bevindinge uit die toepassing ten einde 'n gevolgtrekking ten opsigte van die probleemstelling te kan formuleer. Hier word ook temas vir verdere navorsing aan die hand gedoen.

HOOFSTUK TWEE: KONTEKSTUALISERING VAN DIE KUNSTENAAR EN MEDIUM

Alexander se oeuvre in die konteks van die veranderende Suid-Afrikaanse milieu

At no point in this longue durée does Alexander find composure or resolution; South Africa's history only emerges as a punk slam dance, repetitive, obsessive, with only the allure of progression ...
(Jamal, 2011:58)

2.1 Inleiding

Jane Alexander se oeuvre is omvangryk wat medium sowel as tema betref. Haar media sluit fotomontage, beeldhou en multimedia-installasies in, en haar temas spreek die breër sosio-politieke omstandighede in Suid-Afrika aan. Nicol⁷ (2009:108) stel dat Alexander al “Suid-Afrika se moeilikste definieerbare kunstenaar” genoem is (Gilman, 1995:164, kyk ook Greenberg, 2003). In hierdie hoofstuk word Alexander se werke kortliks binne die veranderende Suid-Afrikaanse milieu gekontekstualiseer. Haar werke toon ’n bewussyn van, en ’n respons op die politieke skommelings en sosiale onstabiliteit wat die eietydse Suid-Afrika kenmerk.

Die kunstenaar het begin opgang maak toe sy in 1982 as student aan die Universiteit van die Witwatersrand die Nasionale Beeldende Kunste Studentekompetisie en die Martienssen-Studenteprys gewen het. Alexander het onder andere ook die Standard Bank Jong Kunstenaar-toekenning vir visuele kunste (1995) en die FNB Vita Art Now-toekenning (1996) verower. In 2002 is die gesogte DaimlerChrysler-toekenning⁸ aan die kunstenaar toegeken vir *Bom Boys* (1998) (fig.3 en 4). *African Adventure* is geskep vir die uitstalling wat op die toekenning gevolg het (Greenberg, 2003).

Alexander se werk is internasionaal al in solo- en groeupuitstallings in Londen, Duitsland, Oostenryk, New York, Kuba, Italië, Senegal, Ghana, Frankryk, België, Mali, Brasilië, Japan, Swede, Albanië, Singapoer, Spanje en Finland tentoongestel. Hierdie wye blootstelling gee ’n aanduiding van haar prominensie as gerekende Suid-Afrikaanse sowel as internasionaal-erkende kunstenaar. Sy lewe en werk tans in Kaapstad waar sy professor is by die Michaelis-Kunsskool van die Universiteit van Kaapstad (Subirós, 2011:186).

⁷ Tracy-Lee Nicol se verhandeling *Aspects of memory in the sculptural work of Jane Alexander: 1982-2009 Volume 1* (2009) bied ’n bruikbare chronologiese en tematiese oorsig oor die kunstenaar se oeuvre. Min uitgebreide publikasies bestaan oor die kunstenaar se werk; en benewens Nicol se verhandeling word gesteun op redelik kriptiese verwysing na Alexander se werk in ander bronne soos die bekende *Resistance Art* (1989) deur Sue Williamson en *Jane Alexander: On Being Human* (ook ’n meestersgraadverhandeling) deur Subirós (2011).

⁸ Hierdie benoeming het hoofsaaklik ten doel om kunstenaars se artistieke ontwikkeling sowel as hul internasionale reputasie te help bevorder (Greenberg, 2003).

Benewens die kunstenaar se deelname aan prominente nasionale en internasionale uitstallings, blyk haar statuur as kunstenaar ook die feit dat haar beeldhouwerk *Untitled* (wat besondere ooreenkomste toon met die bekende *Butcher Boys* wat uit 1985/86 dateer), een van die duurste beeldhouwerke ooit deur 'n Suid-Afrikaanse kunstenaar geword het toe dit 'n rekordbedrag van R5.45 miljoen op 'n Strauss Co veiling behaal het (hieroor word berig onder andere in die Sunday Times van 11 November 2013).

Volgens Subirós (2011) is Alexander skugter om konkrete betekenis aan haar kunswerke te heg, aangesien sy meen dat sy haarself die beste uitdruk in visuele terme. Verder dui sy aan in 'n epos-gesprek met my dat die aanskouer die vryheid en verantwoordelikheid het om die werke self te interpreteer. Alexander stel egter duidelik dat dit haar bedoeling is om kuns so nou as moontlik met die wêreld om haar te integreer en om lig te werp op breë sosiale verhoudings in die land.

Enkele insiggewende publikasies het verskyn oor Alexander se kuns. Hier onder kan die volgende genoem word: kort inskrywings verskyn in Sue Williamson se *Resistance art in South Africa* (1989) en in Williamson en Ashraf Jamal se *Art in South Africa: the future present* (1996). Uitgebreide besprekings word aangebied in Ivor Powell se *Jane Alexander: sculpture and photomontage* (Standard Bank National Arts Festival, 1995). Hierby kan ook die monografiese meestersgraadverhandeling *Jane Alexander: on being human* (Subirós, 2009) genoem word, sowel 'n raar blik vanaf die kunstenaar self in *Jane Alexander. For the DaimlerChrysler Award for South African sculpture* (Alexander, 2002).

Werke soos *Bom Boys*, *The sacrifices of God are a troubled spirit* (2004) [fig.9 en fig.10] en *Security* (2006) bied kommentaar op konsepte soos diskriminasie, onsekerheid en die gebrek aan stabiliteit in Suid-Afrika. Die gespanne houdings van figure, hul ongemaklike langsmekaarplasing en 'n titel wat die woord "troubled" bevat dui op hierdie temas. Alexander word dan met reg as 'n sosiaalbewuste kunstenaar getipeer omdat haar werk ooglopend in gesprek is met die eietydse politiese en sosiale karakter van Suid-Afrika. Dit is ook haar respons op magswanbalanse en die problematiek van aggressie, ongemak, geweld, viktimisasie en onderdrukking (Alexander soos aangehaal in Williamson, 1989:42).



Figuur 3. Alexander, Jane. Detail: *Bom Boys* (1998)



Figuur 4. Alexander, Jane. *Bom Boys*. Detail: *On Being Human* (2009)



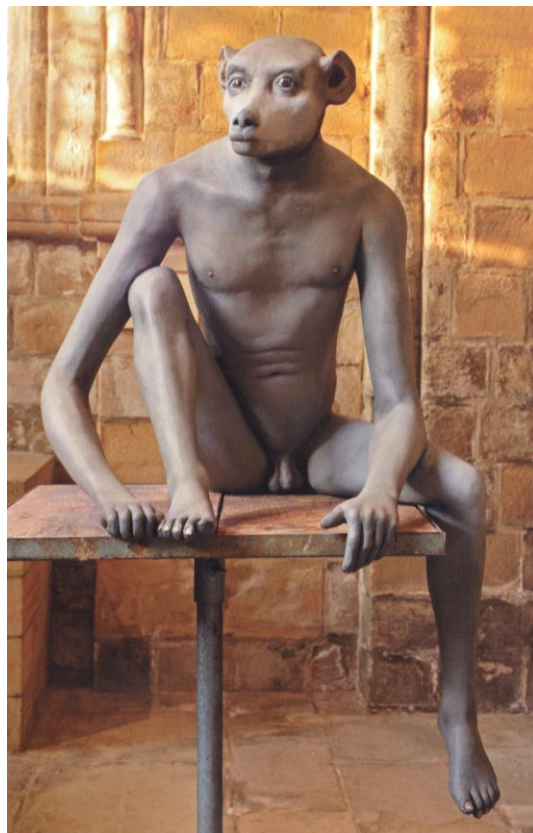
Figuur 5. Alexander, Jane. *The Butcher Boys* (1985-86)



Figuur 6. Alexander, Jane. Detail: *The Butcher Boys* (1985-86)



Figuur 7. Alexander, Jane. *Girl with gold and diamonds*. Detail: *African Adventure* (1999-2002)



Figuur 8. Alexander, Jane. *Custodian* (2005). Detail: *On Being Human* (2009)



Figuur 9. Alexander, Jane. *The sacrifices of God are a troubled spirit* (2004)



Figuur 10. Alexander, Jane. *Hobbled ruminant with rider*. Detail: *The sacrifices of God are a troubled spirit* (2004)

Die kunstenaar se benadering tot sosiale problematiek is dié van 'n waarnemer wat magskwessies blootlê (kyk Subirós, 2011:18). Haar ondersoek na die invloed van aggressie, magskwessies en dies meer word gerig deur die invloed daarvan op menslike verhoudings en handeling. In die kunstenaar se benadering tot sosiale toestande word individuele en kollektiewe prosesse nie as onafhanklik van mekaar oorweeg nie, maar as verskillende fasette van 'n enkele, maar komplekse situasie. Sodoende verbeeld Alexander se werk die spanning tussen die hoop op vreedsame samesyn en die skynbaar onbeheerbare menslike soeke na konflik en geweld (Subirós, 2011:24). Hierdie spanning kom ook na vore in die wisselende utopiese en distopiese sentimente van die onlangse geskiedenis van Suid-Afrika. Met hierdie temas spreek Alexander se werke die Suid-Afrikaanse werklikheid aan, maar slaag sy daarin om nasionale grense te oorskry en groter universele waarhede te suggereer (kyk ook Powell, 2007:35).

Omdat sy neig om veral die onrusbarende strominge in die samelewing uitbeeld, is Alexander se temas dikwels ontstellend. Sy vertoon egter nie 'n morbiede fassinasie met die donker sy van die menslike bestaan nie, maar is besonder geïnteresseerd in die handelingsbevoegdheid van mense (agency), sowel as menswaardigheid en ook weerloosheid. Hierdie sake word op die spits gedryf deur magsmisbruik en vrees (kyk Subirós, 2011:13). My ondersoek in hierdie verhandeling poog daarom om hierdie soeke te verwoord – dat 'n hibriede, onseker situasie juis 'n groeiplek vir vernuwing kan wees. Alexander se kunswerke ontlok volgens Greenberg (2003) veelfasettige response: vanaf bejammering, nuuskierigheid, vrees, skaamte, meegevoel, skuld, angstigheid tot simpatie. In hierdie opsig word akkoord gegaan met Du Plessis (2013) wat stel dat: “daar heelwat te sê is vir die skerp kyk van die waarnemer. Veral as die blik opmerkzaam is... en 'n bietjie empaties”. Hierdie fyn waarnemingsvermoë en meegaande empatie spreek uit Alexander se kunswerke.

Om Alexander se werk binne 'n Suid-Afrikaanse konteks te situeer, word daar aansluiting gevind by Nicol (2009:93) se benadering dat die onlangse geskiedenis in Suid-Afrika, in vereenvoudigde vorm, in drie soms oorvleuelende hoofmomente opgesom kan word, naamlik (1) die apartheidsverlede (1948-); (2) tye van *struggle* en daaropvolgende krisis (1950-1990); (3) gevolg deur oorwinning en versoening (1994-). Nicol (ibid.) argumenteer voorts dat Alexander se oeuvre as 'n visuele representasie van hierdie spesifieke tydperke gelees kan word (kyk ook Powell, 1995). Aangesien sy in die tagtigs as kunstenaar na vore getree het, word die *struggle*-tydperk (Nicol se tweede hoofmoment) van die tagtigs as vertrekpunt geneem vir die oorsig oor haar oeuvre.

Bykomend tot dié momente sal in hierdie bespreking 'n verdere 'moment' aan die hand gedoen word, naamlik 'n post-versoeningstyd (of ontnugtering) wat die meer onlangse periode kenmerk, en waarbinne *African Adventure* geplaas word. Hierdie periode is tekenend van die relatief distopiese hede waar die euforie van die vroeë jare van demokrasie aansienlik versoer het (kyk ook Dreyer, 2009 oor persepsies van die distopiese hede van Suid-Afrika).

2.2 Alexander se oeuvre in konteks van die onlangse Suid-Afrikaanse sosio-politieke geskiedenis

2.2.1 Die tagtigerjare en die *struggle*: krisis en weerstand

Die ervaring van apartheid as ideologiese raamwerk het 'n deurslaggewende invloed gehad op die heersende sosiale sisteem van die periode voor 1994. Dit is die konteks waarteen Alexander se vroeë oeuvre beskou moet word. As 'n student by die Universiteit van die Witwatersrand in Johannesburg het sy reeds belangstelling in Suid-Afrikaanse kuns en die reaksie daarvan op apartheid getoon, en het sy inspirasie uit weerstandspropaganda-plakkate en -pamflette geput (Jimenez, 2013:3). In die vroeë 1980s, terwyl Suid-Afrika nog onder die apartheidsbewind was, was Alexander se werk reeds gemoeid met sosio-politieke kwessies. Sy het hierdie kwessies aangespreek deur gebruik te maak van figure wat kombinasies is van mens en dier, in voorkoms en gedrag. Sodoende word ooreenkomste eerder as verskille tussen mens en dier blootgelê (Alexander, 2011a:70). Persepsies van dierlikheid as tekenend van magsmisbruik word sodoende belig.

Vroeër beeldhouwerke soos *Domestic Angel* (1983-84, fig.11) en *West Coast African Angel* (1985-86, fig.12) is voorbeeld van hibriediese half-menslike figure. In hierdie fase van Alexander se oeuvre word figure telkens geskend of misvorm uitgebeeld sodat hulle dikwels beskou is as die vergestaltung van magsmisbruik en weerloosheid (Powell, 1995:35; Subirós, 2011). Sodoende het haar welbekende *The Butcher Boys* byvoorbeeld mettertyd die versinnebeelding van die onmenslikheid van apartheid geword. Die werk se skynbare realisme word telkens ondermyn deur die sterk surrealistiese elemente (soos horings en toegegroeide monde/bekke) wat aan die figure 'n dreigende, maar ook vreemd onbeholpe voorkoms gee. Dit lyk asof die ooglopende dierlike aggressie deur lomp menslikheid getemper word – en by nabaat, asof die menslike aggressie op sy beurt deur lomp dierlikheid gedefinieer word.

Alexander se werk in hierdie periode ondersoek tegelyk sosiale en individuele probleme van die menslike bestaan en gedrag. Haar mens-diere illustreer sodoende die motiverings wat menslike magsmisbruik dryf, veral in die geval van onderdrukking. Sy sinspeel daarop dat hierdie motiverings wissel vanaf die rasonele na die instinktiewe, sodat die mensdom as vermeende rasonele denkers

en die diereryk met sy instinktiewe neigings met mekaar in gesprek tree (Marilungo, 2011). Juis daarom noop die kunstenaars se kenmerkende mensdiere, of dan 'humanimals' (McGee, 2007:174-175) die aanskouer om oor die vloeibaarheid van grense tussen die menslike en die dierlike te besin. In hierdie opsig spreek Alexander se kuns die mens se inherente of potensiële hibriditeit en veranderlikheid aan, en vestig so die aandag op daardie dimensies van die 'anderes' waaruit ons saamgestel is benewens ons menslike karakters (Subirós, 2011:25).

Die bekende kulturele kritikus Susan Sontag (2003:7) voer aan dat wanneer menslikheid ontaard in iets onmensliks, dit die gevolg is van 'n gebrek aan verbeelding en aan empatie. Die onmenslike kom dikwels na vore in gewelddadige konflik soos noodtoestande, en hier met verwysing na die dierlike in Alexander se werk as tekenend van die verlies van die menslike. Daarmee saam gaan die verlies aan empatie. Sontag (2003:7) beskryf die gevolg van so 'n verlies as die probleem van "n morele monster"; sy verwys ook na Weil (*in* Sontag 2003:11) wat byvoeg dat: "[V]iolence turns everybody subjected to it into a thing". Die gebrek aan empatie maak mens dierlik, en verarm 'n mens tot objek.

Met hierdie gedagte word aansluiting gevind by Alexander se vroeër werk wat binne die konteks van weerstandskuns in Suid-Afrika geplaas word. Wanneer Jamal (1996:166-167) oor die steeds relevante oogmerke van weerstandskuns reflekteer, merk hy op dat 'n funksie van kuns is om uitsprake oor vrees te maak en daarmee saam hoop te bied. Verder moet kuns nie skroom om wandade uit te beeld nie, omdat dit uiting gee aan die gedagte dat kwessies eers opgelos kan word wanneer hulle inderdaad as bedreigings erken word. Hy (1996:167) sit hierdie argument voort deur te bespiegel dat Suid-Afrika moontlik in die negentigs ontslae is van 'n brutale nalatenskap van die apartheidstydperk, maar inderdaad nuwe probleme in die oë staan.

2.2.2 Die negentigs: 'n nuwe era breek aan

Na die onstuimige 1980s was die euforiese vroeë 1990s 'n tyd van demokrasie en bevryding waar die idee van 'n reënboognasie⁹ sy beslag gekry het. Die merkwaardigste eienskap van die Suid-Afrikaanse transformasie vanaf 'n rasverdeelde apartheidsregering tot 'n demokrasie was die relatief vreedsame aard daarvan in die vorm van onderhandeling. Die konteks van 'n post-1994 Suid Afrika

⁹ Emeritus-Aardbiskop Desmond Tutu (geb. 1931) het tydens 'n viering van die nasie na apartheid die konsep van die reënboog oor Suider-Afrika bekendgestel as 'n simbool van versoening en eenheid van 'n uiteenlopende bevolking. Die gees van eenheid is in hierdie beeldspraak aangeneem en Suid-Afrika het hierdie identiteit van 'n reënboog geëien. Dit word alom geken as 'n simbool van trots en het intussen 'n gewilde slagspreuk en ook die bron van inspirasie vir verskeie ondernemings geword. Die reënboogsimbool is egter ook uitgebuit vir allerlei kommersiële sowel as politiese doelwitte, volgens Møller (1998:246). In die lig van die meer distopiese eietydse realiteit van geweld, sosio-maatskaplike probleme en korrupsiebelaaide politieke situasie in Suid-Afrika word die idee van die reënboognasie tans minder gehoor en word dit eerder as ietwat ironies of holklinkend ervaar.

wat volgens Dreyer (2008:107) vir 'n wyle in 'n 'post-euforiese'¹⁰ toestand verkeer het, kan in verband gebring word met die hoop op die realisering van 'n lang verwagte Utopie. Die konsep van 'n Utopie is afgelei van die Griekse beskrywing vir 'n nie-bestaande plek. Dié idee van 'n ideale of onbekende plek word dan in die verbeelding of in die toekoms geartikuleer. 'n Utopie kan dus gedefinieer word as 'n droom of visie van 'n toekomstige gemeenskap van absolute geluk, wat van fiktiewe en onbereikbare aard is (Dreyer, 2008:6).

Met betrekking tot Alexander se werk sien die beeldhouwerke soos *Beauty in a landscape: born Aliwal North 19-?, died Boksburg 1992* (1993), *something's going down* (1994) (fig. 13) en *Hit (poor Walter)* (1995) (fig. 14) meer realisties daar uit – in teenstelling met die voorafgaande periode se geskende figure of mens-dierkombinasies (soos byvoorbeeld in werke soos die genoemde *Domestic Angel* en *West Coast African Angel*). Hierdie realistiese werke is minder konfronterend en toon minder ooglopend blyke van skending of geweldaandoening as wat die geval is met die werke uit die vorige periode. Daarom kan hul beskou word as versigtige gesprekke met die eerste gewaarwordinge van Suid-Afrika se transformasie tot 'n demokrasie.

Gegewe die algemene gees van die 1990s waar die Suid-Afrikaanse samelewing grootliks uitgesien het na die suksesvolle oplossing van die land se sosiale en politieke probleme, wil dit voorkom dat die werke vanuit hierdie tydperk groter optimisme suggereer. Die figure word toenemend menslik in voorkoms, en menslikheid in optrede is ook iets wat mens met die proses van versoening in hierdie tyd assosieer. Daar kan aangevoer word dat die figure in Alexander se werk gedurende die middel 1990s allegories beskou kan word vir 'n tipe optimisme wat sou spruit uit die moontlikheid van versoening, menslikheid en empatie. Dit was egter ook 'n tyd van transformasie en ingrypende veranderings – en sosiale onrus op 'n omvangryke skaal (Møller, 1998:27). So reflekteer sommige werke van hierdie periode wel 'n ondertoon van spanning en soms ook geweld (veral werke soos *Integration Programme: man with wrapped feet*, 1993, fig. 17, asook *Stripped ("Oh Yes" girl)* van 1995, fig. 16).

¹⁰ 'n Suid-Afrikaanse lewenskwaliteit neigingstudie het die afleiding van post-verkiezing euforie gemaak nadat talle respondente in die studie aangedui het dat hulle 'gelukkig was met die lewe' (Møller, 1998 in Møller 2007:184). Waarnemers het ook 'n 'nuwe tipe selfvertroue' onder respondente opgemerk.



Figuur 11. Alexander, Jane. *Domestic Angel* (1983-84)



Figuur 12. Alexander, Jane. *West Coast African Angel* (1985-85)



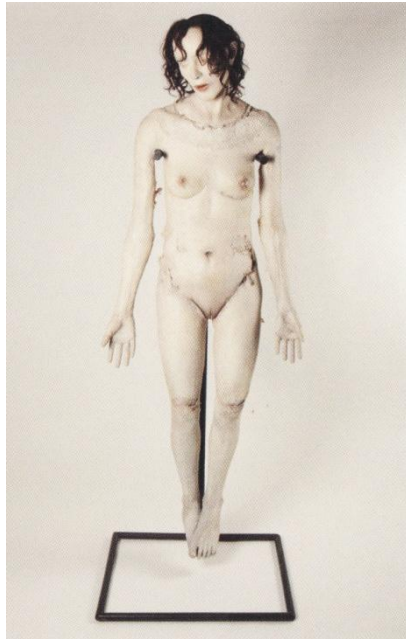
Figuur 13. Alexander, Jane. *something's going down* (1994)



Figuur 14. Alexander, Jane. *Hit (poor Walter)* (1995)



Figuur 15. Alexander, Jane. *Integration Programme: man with TV* (1995)



Figuur 16. Alexander, Jane. *Stripped ("Oh Yes" girl)* (1995)



Figuur 17. Alexander, Jane. *Integration Programme: man with wrapped feet* (1993)

2.2.3 Die eietydse situasie: ontnugtering en distopiese gewaarwordinge

Die eietydse periode is aansienlik minder optimisties. Suid-Afrika se amptelike versoeningsbeleid na 1994 wat gekenmerk is deur edel idees van aanspreeklikheid en slagofferondersteuning (hierdie sentimente is veral aangevuur deur die Waarheids- en versoeningskommissie se werksaamhede) kon nie vyf dekades van onderdrukkende apartheidsbeheer uitwis wat talle burgers as slagoffers van sistematiese mishandeling en diskriminasie gelaat het nie – 'n situasie wat verder gekompliseer is deur korrupsie en ander wanpraktyke. Ten spyte van die optimistiese tendens in Suid-Afrika van die 1990s, was (en is) misdaad en geweld (steeds) kenmerke van die transformasieproses (Louw, 1997:137) en kan moontlik as die enkele grootste faktor beskou word wat die ideaal van 'n 'reënboognasie' kniehalter (Møller, 2005:264).

Daar is 'n aantal herhalings op die breër tema van die verkenning van geweld onder Suid-Afrikaanse kunstenaars. Vir sommige hou die oorsaak van die probleem direk politieke verband, vir ander is geweld te vinde in die voortsetting van diskriminasie op grond van ras, seksualiteit of nasionaliteit (Law-Viljoen, 2010:426). In hierdie verband kan onder andere verwys word na die oeuvres van kunstenaars soos Penny Siopis (geb. 1953) en Leora Farber (geb. 1964); daar is uiteraard vele meer.

Met betrekking tot Alexander se werk wat in hierdie periode geskep is, blyk dit dat die versigtige optimisme wat versinnebeeld word deur die groter menslikheid van haar figure in die negentigs nou vervang word deur 'n geleidelike terugkeer na hibriede figure (byvoorbeeld *Bom Boys*). Hierdie figure kan gelees word as versinnebeelding van agteruitgang, in die sin van 'n regressie na 'n gewelddadige, distopiese samelewing (kyk ook Nicol 2009:102).

Uit die gebruik van koddige dierfigure in die laasgenoemde werk en andere hierbo getoon, kan mens aflei dat Alexander se meer onlangse werke die mens as koddige, hulpelose en half-dierlike wesens uitbeeld. Hiermee lewer sy kommentaar op die mens en die samelewing se gebrekkige toepassing van nuutgevonde regte in hul sosiale en politieke wandelings (Subirós, 2011:18). Haar werke suggereer dat die menslike dimensie (in die positiewe sin van empatie en denke) opnuut verlore gegaan het.

Die kortstondige euforiese periode van die negentigs is dus gevolg deur onstuimige, distopiese toestande van voortdurende gewelddadige misdaad, die bedreiging van werkloosheid, armoede en finansiële onstabiliteit, onbeholpenheid en voortslepende korrupsie. Vanweë die groot voorkoms van hierdie sake word sodanige toestande deel van die alledaagse bestaan. Dit wat bedreigend en

ontstellend is, word uiteindelik as 'normaal' ervaar. Ooreenstemmend met Wiehaher (2002:10) in Nicol (2009:109) word daar dan aangevoer dat Alexander se onlangse figure (byvoorbeeld *African Adventure*, 1999-2002, *Danger Gevaar Ingozi*, 2004, fig. 18, *Harbinger with barge and imperial landscape (North Sea)*, 2006, fig. 19 en *Security*, 2006) inspeel op hierdie normaal-word van die onaanvaarbare. Die grense tussen dit wat vreemd is en dit wat alledaags is word ook oorskry, net soos wat grense tussen mens en dier oorskry word in haar werke. Uiteindelik lei dit tot 'n bewuswording van die ontstellende vreemdheid van die werklikheid self. Verder word die normalisering van die onaanvaarbare as vorms van verdierliking van die mens uitgebeeld in Alexander se beeldhouwerke.

Die mens-tipe wesens, *humanimals* of sogenaamde *humanoids* in werke soos *Custodian en Infantry*, 2008-2010, fig.21 verbeeld daarom die belewenis van ontmensliking: 'n hond- of aapkop word bo-op menslike liggame geplaas. Hierdie liggame is naak of geklee, en die diergesigte het glasige oë wat ongefokus staar. Talle van hierdie figure (soos wat dit voorkom in die bogenoemde kunswerke) lyk of hulle in 'n proses van transformasie is, alhoewel dit moeilik is om vas te stel in watter rigting die transformasie neig – is hulle besig om in mense of in diere te verander, of is hulle bestem om liminale, ongedefinieerde kreature te bly? (kyk Nicol, 2009:110). Volgens Marilungo (2011) word die *humanoids/humanimals* 'n materialisering of beliggaming van 'n projeksie wat ons onderbewustelik gedwing word om te sien. Smith (2002) se beskouing kan hierby genoem word; sy stel dat: "Featuring masked, hooded or anthropomorphic figures, it is Alexander's job to find physical, often grotesque forms to peel away the skins of diversion, paradoxically by masking, hooding and mutating".

Wat Alexander se meer resente werke betref, het die aggressie en ooglopende geweld wat haar vroeër werk gekenmerk het, ontwikkel tot 'n meer interne proses wat nie die onmiddellikheid van geweld verbeeld nie, maar eerder die nagevolge toon van 'n nimmereindigende toestand van geweld waar trauma en beletseling algemeen geword het (Powell, 2007:35).

Die aard van die transformasie (mens na dier, dier na mens) wat te bespeur is in haar werke en wat 'n gevoel van ontnugtering verteenwoordig, kan dan as tekenend van 'n distopiese ervaring beskryf word. Distopie is 'n respons op ongerealiseerde utopiese verwagtinge; dit is gebaseer op 'n kritiese ingesteldheid van ontnugtering wat ervaar word omdat utopiese ideale nie bereik is nie. Hierdie utopiese ideale word veral rondom sosiale orde, politiek, stedelike ruimtes en persoonlike

verhoudings gestel, aldus Elfriede Dreyer (2009:6) in die essayteks van die uitstalling *Dystopia*¹¹ waarvan sy kurator en deelnemende kunstenaar was. Om die konsep van utopie en distopie op 'n hedendaagse Suid-Afrikaanse konteks van toepassing te maak, kan daar gestel word dat die utopiese verwagtinge van die vroeë negentigs, soos ook versinnebeeld in die metafoor van die reënboognasie, nie bereik is nie. Die voortslepende ervaring van geweld, armoede en toenemende ekonomiese ongelykheid het die plek van utopiese verwagtinge ingeneem. Daarmee saam is daar distopiese verskynsels soos wanorde, konflik en ontnugtering in Suid-Afrika.

Dreyer (2009:3) haal Hetherington (1997:65) se beskouing oor die distopiese ervaring op en situeer dit in die eietydse Suid-Afrika; Hetherington noem dat distopiese tekste (hierby kan 'n mens visuele tekste soos kunswerke voeg) aangevuur word deur beskouings van mislukte utopiese ideale. Hierdie mislukte ideale bestaan byvoorbeeld ten opsigte van sosiale ongelykhede, onderdrukking, geweld, afgestomptheid, onbetrokkenheid en 'n verlies aan rigting en visie. Distopiese tekste word dan geken aan 'n atmosfeer van bedreiging en krisis, of dreigende ineenstorting. Hierdie ingesteldheid word verder toegeskryf aan omstandighede soos moedeloosheid met 'n verarmende ekonomiese en sosiale sisteem en onbeheerbare misdaad. Uiteindelik is die gevolg hiervan 'n gebrek aan sosio-maatskaplike welsyn; verder voel heelwat mense in Suid-Afrika dat hulle die slagoffers is van 'n verbreekte sosiale kontrak (kyk ook Kleinman & Kleinman, 1996:7; Foster, 1996:106-124).

Die beskrywing van 'n samelewing wat onder hierdie soort beklemming gebuk gaan herinner aan die konsep van 'n apokalips, wat self ook as tema van die distopiese voorgelê word. Soos by distopiese beskrywings wat toegespits is op die negatiewe ervaring van die verlies van onskuld, orde, identiteit en stabiliteit, word 'n apokalips ook gedefinieer as 'n tipe kataklismiese teks wat dreigende vernietiging, geweld, chaos, rampspoed of katastrofe inhou (Dreyer, 2009:6).

Dreyer (2009:2) noem wel dat distopiese tekste (van alle aard) nie slegs verstaan moet word as versinnebeeldings van hopeloosheid nie. Distopiese tekste is eerder bedoel om te dien as waarskuwings teen die moontlik skadelike nagevolge van utopiese verwagtinge. Die eietydse Suid-Afrika se sosio-politieke onrus, die voorkoms van geweld en misdaad, en die bedreiging van werkloosheid, armoede en finansiële onstabiliteit, onderstreep die gedagte van 'n distopiese ervaring.

¹¹ *Dystopia* was 'n rondreisende uitstalling onder kuratorskap van Prof. Elfriede Dreyer. Die uitstalling bestaan uit 'n aantal werke met distopiese temas deur kontemporêre Suid-Afrikaanse kunstenaars soos Christiaan Diedericks, Diane Victor, Nicholas Hlobo, Gwen Miller en talle ander. *Dystopia* word in die katalogus gesitueer teen die agtergrond van Suid-Afrika se geskiedenis en verskuivende ideologieë veral in reaksie op eietydse distopiese toestande.

Sou mens verder in ag neem dat distopiese tekste as waarskuwings kan dien, kan *African Adventure* as eietydse visuele Suid-Afrikaanse teks as 'n tipe waarskuwing geles word wat die aspekte van die situasie in die land aanspreek. Soos wat die geval dikwels is met kunswerke wat 'n distopiese ervaring as tema het, skram *African Adventure* ook nie weg van verwysings na gewelddadige toestande nie. Bronwyn Law-Viljoen (2010:420) sluit in hierdie verband aan by Richards (2008:258) wat aandui dat dit in sulke werke ook gaan oor die verstaan van die gewelddadige drange wat aanleiding gee tot distopiese toestande.

Na aanleiding van die kontekstuele oorsig hierbo word Alexander se kunswerk *African Adventure* beskou as 'n ver-beelding van die eietydse ervaring van distopie. In *African Adventure* heers 'n apokaliptiese stemming met ondertone van die ontstellende en vreemde tesame met die absurde – alles eienskappe van 'n distopiese ingesteldheid. Verder wil dit voorkom asof een of ander ramp aanleiding gegee het tot die ontstaan van die vreemde kreature (vgl. Subirós, 2011). Die dor 'landskap' en die gevoel van grensloosheid wat die installasie kenmerk dra by tot 'n gevoel van onsekerheid en 'n atmosfeer van verslaentheid.

Multidimensionele en multimedia-installasiekunswerke soos *African Adventure* is by uitstek geskik om kommentaar te lewer op werklike eietydse problematiek, soos byvoorbeeld die ervaring van 'n distopiese samelewing. Dit is so omdat installasiekunswerke 'n benadering verteenwoordig binne die visuele kunste wat sigself dikwels besig hou met veral politiese magskwessies en sosiale realiteite wat in plekspesifieke konteks ontgin word – 'morsige' en komplekse sake soos transformerende identiteite, geweld, versweë geskiedenis en dies meer dien dikwels as temas (kyk Bal, 2008; 2011; Robertson & McDaniel, 2010; Warr, 2006 vir meer uitgebreide besprekings van hierdie temas in die konteks van installasiekuns). Teen hierdie agtergrond word die aard van installasiekuns vervolgens kortliks verduidelik.

2.3 Installasiekuns: 'n Vlugtige omskrywing en betrekking op *African Adventure*

Die bespreking wat volg is bondig en lig slegs tersaaklike aspekte van installasiekuns uit wat betrekking het op die installasiekunswerk waarop hierdie studie fokus. Aangesien installasie as benadering binne die visuele kuns besonder veelfasettig is, is 'n meer uitgebreide besinning daarvan buite die bestek van hierdie verhandeling.



Figuur 18. Alexander, Jane. *Bird*. Detail: *Danger Gevaar Ingozi* (2004)



Figuur 19. Alexander, Jane. *Harbinger with barge and imperial landscape (North Sea)* (2006)



Figuur 20. Alexander, Jane. *Custodian*. Detail: *On being human* (2009)



Figuur 21. Alexander, Jane. *Infantry* (2008-2010)

Voordat die term 'installasiekuns' in die woordeskat van kontemporêre kuns in gebruik geneem is, is die term 'omgewing' (environment) in 1958 reeds deur die kunstenaar Allan Kaprow (1927-2006) gebruik om kamergrootte multimediiawerke mee te beskryf. Installasie as genre of estetiese benadering het ontwikkel na aanleiding van uiteenlopende invloede vanuit onder andere die argitektuur, film, performance, beeldhou, teater, stelontwerp, kuratoriale aangeleenthede, aardkuns en skilder. Installasiekuns neig volgens Bishop (2005:8) om teatraal, ondersoekend of eksperimenteel te wees. Die teatrale aspek van installasie verwys ook na die tyd-ruimtelike kwaliteit daarvan; heelwat installasiewerke bied tydsaspekte en ruimtelike sake as sentrale tema aan (Bal, 2006). Dit is dikwels die geval waar sosiale kwessies aangespreek word wat, soos die geskiedenis self, oor tyd verloop.

Installasiekuns as benadering verwys ook spesifiek na kunswerke wat deur 'n aanskouer betree, of binnegaan kan word (Reiss, 2001:xiii) en waarby die aanskouer direk betrek word as deelnemer en voltooiër van die kunswerk¹². Die teenwoordigheid van die aanskouer vorm gevolglik deel van die installasieruimte en staan sentraal tot die genre (Bishop 2005:8). In teenstelling met tradisionele skilderye en beeldhouwerke wat as selfstandige objekte beskou kan word, het installasiekuns sedert sy aanvang in die 1960s dikwels ten doel gehad om plekspesifiek, selfs plek-afhanklik te werk te gaan. Dit beteken dat die omgewing van die kunswerk in geheel in ag geneem word en dat dit bydra tot die betekenis van die werk; die kunswerk is dus nie selfstandig nie maar is afhanklik van konteks, omgewing, tydsaspekte en die meedoen deur die aanskouer (Bishop 2005:10; Robertson & McDaniel, 2010:169-178). Installasiekuns bied sodoende ook 'n radikale bevraagtekening van die vermeende neutrale ruimte van die kunsgalery in die moderne era verhef is tot onaantasbare en verhewe omgewing (Chambers, 2006:404).

Uit die bogenoemde inleidende oorsig blyk daar om twee sentrale komponente van installasiekuns te wees, naamlik eerstens die tyd-ruimtelike aspekte daarvan, en ook die besondere rol van die aanskouer.

¹² Hiermee word aansluiting gevind by Umberto Eco (1976:243) se beskrywing van 'n oop teks wat op verskeie wyse geïnterpreteer kan word deur 'n diverse gehoor, wat elk 'n eie standpunt oor 'n narratief huldig en die gegewens daarvan met hulle verbeelding kan aanvul.

2.3.1 Tyd-ruimtelike aspekte van installasiekuns

In die oorsig oor Alexander se werk is verwys daarna dat die aanskouer van *African Adventure* haar- of homself in 'n vreemde ruimte bevind saam met saamgestelde kreature wat op byna lewensgrootte skaal uitgebeeld word. Die gedagte wat in die bekendstelling van die kunswerk geopper is, naamlik dié van 'n 'post-rampgebied' in *African Adventure*, word verder gemotiveer deur die beskrywing van die installasie in geheel as 'n 'post-apokaliptiese drama' (Hersh, 2012) – 'n frasering wat op sy beurt die teatrale aspek van die kunswerk in tyd-ruimtelike sin belig. Teater is ook 'n kunsvorm wat 'lewendig' in tyd afspeel; anders as byvoorbeeld 'n rolprent (wat wel ook tyd-ruimtelik gesitueer kan word) is die tyd en ruimte onder andere ook te vinde in die reële ervaring van 'n hier en nou, waarby die aanskouer se ervaring uiteraard van belang is.

Aangesien tyd geassosieer word met beweging deur ruimte, en omgekeerd – ruimtelike beweging vind plaas oor tyd – is hierdie twee aspekte ten diepste verweef (Robertson & McDaniel, 2010:114). Tyd-ruimtelike verbande behels ook die era waarin iets geproduseer is (wat 'n plek insluit), die tyd wat dit neem om iets te maak, die tyd wat nodig is vir resepsie soos die aanskouer sy of haar weg deur die werk vind, die nou-tyd van aanskoue, en ander tydruimtelike fasette soos narratiewe suggesties wat interne beweging mag suggereer wat op hul beurt oor tyd ontvou.

Veelvlakkige tydstrukture word dikwels tematies ontgin in die konteks van installasiekuns – veral (maar nie eksklusief nie) wanneer van multidimensionele werke en multimedia gebruik gemaak word. Video of ander vorme van bewegende beeld word dan deur kunstenaars ingespan om veelvlakkige tydstrukture te suggereer: hier kan ook weer onderskei word tussen die tyd wat deur die bewegende beelde vertel word, die hede as tyd van aanskoue, saam met verwysings na die verlede en selfs toekomsantisipasie (Bal, 2011:211). Op verskeie wyses, en deur verskeie media, kan installasiekuns by uitstek daarin slaag om tydsaspekte op interessante wyses te belig om 'n verhoogde ervaring van tyd as belewingsaspek te kommunikeer. Tyd, omdat dit altyd verband hou met plek¹³, belig daarom ook die plekspesifieke aard van 'n installasiekunswerk.

Wat die fisiese samestelling van installasiekuns aanbetref (dikwels, soos vermeld, word multimedia en multidimensionele aspekte ingespan) word die ensemble van elemente binne 'n bepaalde ruimte,

¹³ Coëgnarts en Kravanja (2012:87-88) verduidelik hierdie onskeibare tyd-ruimtelike verband deur metafore soos 'die tyd vlieg' te situeer as ruimtelik (die een wat die tyd aanskou staan stil maar die tyd self beweeg); 'n ander eweneens ruimtelike beskouing van tyd word vasgevang in 'n metafoor soos 'ons kom al nader aan Kersfees' – hier beweeg ons ('n ruimtelike verplasing) maar die gebeurtenis (Kersfees) staan stil. Ons verstaan tyd aan die hand van ruimte, en ruimte deur tydsbegrip daaraan te koppel. Hierdie wedersydse tyd-ruimtelike verbondenheid is in die natuurwetenskappe reeds in die vroeg twintigste eeu deur Einstein se relativiteitsteorie as 'feit' bewys (Currie, 2007:79).

sowel as die spesifieke plek waarvan dit deel vorm, dan as 'n geheel waargeneem – wat ook oor tyd ervaar moet word vanuit verskeie posisies in die werk ten einde tot verdere lae van betekenisgewing deur te dring. Rugg (2010:2) se kriteria vir installasiekuns behels dat kunswerke gewoonlik tydelik gesitueer word, en dat hulle gekonseptualiseer en aangebied word vir 'n spesifieke geografiese ligging (so word die postkoloniale klem¹⁴ op plek eerder as ruimte na vore gebring). Sodoende skep installasiekunswerke geleentheid vir die oorweging van ligging en plek as faktore wat betekenis gee aan 'n ruimte en sal 'n plekspesifieke installasiekunswerk ingelig word deur kwessies wat betrekking het op die plek se ruimtelike, sosiale, ekonomiese, politiese en kulturele assosiasies.

Daar moet 'n onderskeid getref word tussen 'plek' as geografiese ligging en die ruimte as 'n spasie (fisies of psigies) van assosiasie. Waar ruimte 'n meer abstrakte begrip is, verwys plek na geleefde, benoemde, historiese en sosiaal-gekonstrueerde ruimte: “Space is an abstract analytical concept whereas place is always tangible, physical, specific and relational” (Sheldrake, 2001:6). Rugg (2010:3) definieer plek in 'n postkoloniale sin as die spesifieke spasie van identifisering, waar die aard van die ander enersyds afhanklik is van die gevoel van geborgenheid en andersins bedreig word deur die vrees vir verlies en uitsluiting. Nealon en Giroux (2012:146) voer aan dat die fisiese en sielkundige ruimtes, ook soos in die geval van tyd, 'n raamwerk vir ervarings daarstel waarmee 'n individu se plek in die samelewing onderhandel en vasgestel word. Met verwysing na die geografiese, nasionale, stedelike, huislike, liggaamlike en ook sielkundige ruimtes wat ons beslan, word daar verder aangevoer dat sosiale ruimtes saamgestel word op wyses wat menslike verhoudinge kan aanhelp of beperk; en sodoende voorwaardes vir kontak of isolasie, integrasie of uitsluiting daar kan stel.

Na aanleiding van hierdie konseptualiserings van ruimte en plek kan genoem word dat installasiekunswerke ruimte as abstrakte struktureringsbeginsel kan inspan. Die kunstenaar kan besluit hoe die onderdele van die werk moet saamhang, en mag suggesties ten opsigte van 'n sielkundige ruimte in die werk plant. Verder kan 'n installasiekunswerk ingestel wees op die fisiese plek waar die werk vertoon word, sodat byvoorbeeld die plek se geskiedenis, naam en sosiale konteks in ag geneem word. So kan selfs die invloed van dinge soos toerisme en ekonomiese ontwikkeling 'n geografiese plek help definieer (soos die geval is met *African Adventure*). In so 'n plek kan die installasiewerk verder gebruik maak van verskillende sosiale, kulture en etniese assosiasies met die plek (vgl. Rugg, 2010:133) tesame met die magspel wat hierdie assosiasies mag suggereer.

¹⁴ In postkoloniale diskoers word die plekmatige aspekte van 'n gegewe omgewing as belangrik beskou aangesien plek, eerder as ruimte, die spesifieke aard van die plek met sy naam en geskiedenis in ag neem (kyk Bhabha, 2003:436, 444, 447 e.v. vir 'n bespreking oor die postkoloniale wat ook die gedagte van plek aanspreek).

Alexander se *humananimals* wat fisies in die plek staan, maak ook aanspraak op 'n sielkundige ruimte. Verder maak die kunstenaar se plekspesifieke keuses van installasie-tentoonstelling op hul beurt aanspraak op betekenis wat deur hierdie plekke van uitstalling moontlik gemaak word (Ziese, 2003). Die plekspesifieke assosiasies van die Kasteel in Kaapstad het 'n aantal diepliggende raakpunte met verskillende historiese tydperke in Suid-Afrika. Kaapstad en die Kasteel is ook gewilde toerismebestemmings. As plek verskaf die Kasteel daarom 'n gelade ligging vir *African Adventure* met sy vreemde kreature wat sinspeel op die komplekse geskiedenis van die land, en ook op die vreemde werklikheid wat 'n hedendaagse toeris op reis deur Suid-Afrika kan aantref. Hierdie werk se omgewing word inderdaad deur Sue Williamson (2003) beskryf as 'n bleek, postkoloniale panorama – dié beskrywing lig die postkoloniale (met sy geskiedkundige assosiasies) en die panoramiese (ook aanskoubare) uit.

Verder word installasiekuns op grond van die plekspesifieke belang daarvan as ondermynend jeens tradisionele kunsgeskiedkundige benaderings beskou, deurdat dit byvoorbeeld nie maklik versamel en ervaar kan word nadat dit gedeïnstalleer is nie (Reiss, 1999:xv). Aangesien bestudering van 'n tydelike werke problematies kan wees, stel Reiss (1999:xvi) die volgende wyses van ontleding van 'n gedemonteerde installasie voor¹⁵: Eerstens behels analisering van 'n installasiekunswerk die bestudering van gepubliseerde kritiek oor die werk. Tweedens kan daar in gesprek getree word met betrokke individue byvoorbeeld die kunstenaar, kurator en kritici. Hulle herinneringe, perspektiewe en gepubliseerde artikels word as 'n waardevolle bron van inligting beskou. 'n Derde belangrike inligtingsbron van die installasie is fotografiese beelde, hetsy in 'n museumkatalogus of informele foto's van die werke in 'n alternatiewe ruimte (byvoorbeeld die beeldhouwerke in die kunstenaar se studio voor installasie); en vierdens word die konteks waarbinne dit werk uitgestal is oorweeg – in aansluiting by Reiss (1999:157) wat aanvoer dat: "The character of Installation art... continues to be formed in part by the character of the places that it occupies". Hierdie breë benadering tot die aard van installasiekuns dien as basis van die navorsing vir die lees van die kunswerk wat in hierdie verhandeling ondersoek word, na afloop van 'n teoretiese uiteensetting in hoofstuk drie.

Multimedia-installasiekunswerke bied dikwels komplekse kruisverwysings of intertekste wat oorvleuelings tussen teks, tyd en plek suggereer. (Ziese, 2003) suggereer voorts dat die kunstenaar daarom mag sinspeel op 'n sielkundige of kulturele bestaan waar skeiding of beperkinge oorkom word in die konteks van die kunswerk. Hanou (*in* Ziese:2003) dui in aansluiting hiermee aan dat kulturele vernuwing in kontemporêre kuns juis ten beste verbeeld word deur assosiasies van

¹⁵ Dit is van belang vir hierdie verhandeling omdat die werk nie tans besigtig kan word nie – hy is inderdaad gedemonteerd.

verskeidenheid, vloeibaarheid en kulturele hibriditeit. Hierdie vloeibaarheid kom na vore in *African Adventure* onder andere deur die verskeidenheid media (met ander woorde, hibriede mediagebruik) soos die beeldhouwerke en die omringende fotomontages en videomateriaal. In *African Adventure* kom die gedagte van hibriditeit ook na vore deur die tyd-ruimtelike aspekte: die ruimte is (onder andere) saamgestel uit die plekspesifieke konteks van die Kasteel (soos hierbo genoem) en die tydsaspekte wat gesuggereer word. Hierdie tydsaspekte sinspeel onder ander op 'n samevloeiing van koloniale aanskoue en eietydse realiteite. Laastens kom hibriditeit na vore in die hibriede voorkoms van die kreature in die tableau en in die multimedia-gedeeltes van die installasie waar 'n konstante oor-en-weer verwysing van beelde in die fotomontage en video-projeksies plaasvind.

Die veelvlakkigheid van betekenis wat nagespeur kan word in die beeldhoukunstige elemente van die werk word daarom ook gereflekteer in die veelvlakkigheid van die mediumkeuses en tyd-ruimtelike assosiasies. In *African Adventure* impliseer hibriditeit onder meer die gelyktydige bestaan van die verlede en die hede, en van menslikheid en dierlikheid.

2.3.2 Die aanskouer van die installasiekunswerk

Wat hierdie aanskouersbetrokkenheid aanbetref, voer Greenberg (2003) verder aan dat elke aparte deel van die kunswerk *African Adventure* 'pleit om interaksie' alhoewel die geheel telkens in ag geneem moet word; die onderafdelings met hul eie identiteite is komponente van 'n groter Gestalt. Greenberg (ibid.) stel wel ook dat, alhoewel absolute of heel onafhanklike betekenis nie aan die afsonderlike onderafdelings werke toegeken kan word nie, die konfrontasie en betrokke ervaring van die verskeie komponente die aanskouer sal noop om te besin oor die kwessies waarna Alexander verwys wanneer die komponent oorweeg word in die konteks van die geheel.

Die skaal van 'n installasiewerk (dikwels redelik groot, maar in ieder geval gewoonlik groot genoeg dat 'n mens dit kan betree) dra verder daartoe by dat tekstuur, ruimte, lig en dies meer nie slegs gerepresenteer word nie (soos in 'n skildery wat byvoorbeeld diepte voorstel deur perspektief), maar dat hierdie elemente aangewend word tot die skepping van 'n direkte ervaring. Die element van ervaring wat moontlik is omdat die aanskouer binne die werk kan beweeg, lei tot 'n beliggaamde, gelokaliseerde belewing van die kunswerk. Die element van aktivering is volgens Bishop (2005:11) bevrydend, aangesien dit ooreenstem met die aanskouer se betrokkenheid by die wêreld wat sy/hy waarneem. Die aanskouer word sodoende 'n deelnemer wat die werk beleef en voltooi deur sy of haar ervaring. Verder word die aanskouer aldus Bishop (2005) 'gedesentreer'.

Hierdie desentrering kan bondig soos verduidelik word aan die hand van perspektiewerking in die visuele kunste. 'n Renaissance-perspektief in die skilderkuns sal byvoorbeeld die aanskouer as vaste aanskoupunt van die hipotetiese 'wêreld' van die skildery posisioneer – daar is een ideale posisie vanwaar die kunswerk betrag word. Veral tydens die negentiende eeu met die opkoms van fotografie is nuwe perspektiefposisies verken, en hierdie nuwe posisies is verder ontgin deur gelyktydige perspektiefposisies soos aan die hand gedoen deur veral die kubisme van die vroeg twintigste eeu.

Gedurende die 1960s en 1970s is die beskouing van die installasiekunswerk en die rol van die aanskouer se perspektiefposisie verder ondersoek. Die rol van die aanskouer in die kunswerk het verander omdat die binnetree tot die werk hom of haar 'n aktiewe, interne deelnemer maak. Hierdie veranderende rol van die aanskouer is die eerste keer beskryf in die konteks van minimalisme waar die aanskouer se posisie tot die kunswerk deurentyd verander (minimalisme is 'n ooglopende voorganger tot die aanskouer se binnetree van die kunswerk in installasiekuns). Die ontwikkeling van installasiekuns (en die idee van die aanskouer as deelnemer) gaan gepaard met die eietydse begrip van die persoon as 'n intrinsiek gefragmenteerde entiteit – wat in Bishop (2005:11 e.a.) se terme 'n gedesentraliseerde subjekposisie inneem in die installasiekunswerk. Gevolglik kom die desentrering van die aanskouer daarop neer dat daar nie een ideale, sentrale posisie van aanskoue in installasiekuns is nie.

Die diskoers van desentrering vind in besonder aanklank by die denke van feministe (soos de Beauvoir [1908-1986] (1949); Kristeva [geb. 1941] en Williams Crenshaw [geb. 1959]) en ook by postkoloniale teoretici (soos Bhabha [1909-1966]; Said [1935-2003] en Spivak [geb. 1942]). Hierdie denkers stem volgens Bishop (2005:13) in wese saam dat enige vorm van sentrering sy oorsprong vind in dominante, konserwatiewe ideologieë van patriargie en rassisme; om te desentreer beteken dan om juis *nie* vanuit 'n dominante of bevoorregte plek te aanskou of te oordeel nie (Bishop 2005:13; kyk ook De Oliveira, Oxley & Petry, 1993). Daarom kan die veelvoudige perspektiewe wat die aanskouer van installasiekuns inneem, beskou word as die ondermyning van die gedagte van 'n enkele ideale of bevoorregte sienswyse of aanskouersoogpunt.

2.4 Samevatting

'n Kort biografiese inleiding oor Jane Alexander het haar in hierdie hoofstuk as kunstenaar bekendgestel. Hierna is 'n bondige oorsig oor sleutelmomente in haar oeuvre verskaf, en is haar werk ook geplaas in die konteks van belangrike sosio-politieke momente in die onlangse Suid-Afrikaanse geskiedenis.

Eerstens is haar vroeë beeldhouwerke beskryf as weerstandskuns wat kommentaar bied op apartheid, en hier is temas van geweld saam met geskende dierlike en gekombineerde kreature gebruik. Tweedens is 'n aantal van Alexander se kunswerke wat gedurende die vroeë 1990s geskep is in oënskyn geneem, en is hulle beskryf as minder gewelddadig. Haar keuse om realistiese mensfigure grootliks sonder blyke van geweldpleging uit te beeld is beskou as 'n blyk van versigtige optimisme wat met die aanbreek van demokrasie ervaar is.

Op hierdie trant is die gedagte van 'n kortstondige utopie ook bekendgestel. Daar is vervolgens egter aangetoon dat haar werke na 1994 'n wending geneem het vanaf weerstandskuns na 'n meer genuanseerde kommentaar op voortdurende sosio-politieke problematiek; 'n toenemende toon van ontugtering word geantisipeer in Alexander se terugkeer na haar hibriede figure. 'n Konteks van aktuele kwessies is bondig geskets waarin distopiese perspektiewe geëggo is. Daar is aangevoer dat Suid-Afrika tans in 'n toestand van onsekerheid en pogings tot transformasie verkeer en dit is teen hierdie agtergrond dat *African Adventure* as installasiekunswerk bekendgestel is.

Tersaaklike aspekte van installasiekuns as benadering is laastens bespreek. Hier is die belang van hibriede mediagebruik bespreek, met inbegrip van tyd-ruimtelike aspekte en as die veranderde posisie van die aanskouer in installasiekuns. Verwysing is gemaak na die gebruik van hibriede figure sowel, kortliks, hibriditeit in die tyd-ruimtelike aspekte van *African Adventure*.

HOOFTUK DRIE: TEORETIESE RAAMWERK

Vreemdheid, andersheid en die aanskoue van die frats: die hibried in konteks

Hybridities are about creativity and cultural imagination.
(Lo, in Iyall Smith 2008:5)

3.1 Inleiding

Na aanleiding van die kontekstualisering van die kunstenaar en haar oeuvre in die vorige hoofstuk waar Alexander se sosio-politiese bewussyn van die eietydse Suid-Afrikaanse omgewing uitgelig is, word daar vervolgens oorgegaan tot die bespreking van die teoretiese raamwerk van die studie. Hierdie hoofstuk bied 'n verkenning van die sleutelkonsepte 'frats' en 'eksotiese' as aspekte van aanskoubare andersheid soos wat dit in die literatuur aan die orde gestel word. Eerstens word die frats en eksoties in die konteks van die negentiende eeu gesitueer, omdat dit die periode was waartydens hierdie die terme veral hul historiese beslag vind. Hierdie tydperk bied ook insigte ten opsigte van die verband tussen koloniale denke en die konseptualisering van die frats en die eksotiese.

Hierna word 'n aantal verbande met eietydse problematiek uitgelig. Die verband tussen die frats en die idee van die eksotiese word verder ondersoek aan die hand van ooreenkomste tussen 'n koloniale safaribeskouing en die meer onlangse neo-koloniale fassinisie met andersheid in die eietydse Afrika toeriste-avontuurkonteks. Met verwysing na die saamgestelde figure in *African Adventure*, word daar ondersoek ingestel na die funksie en betekenis van hibriditeit as versinnebeelding van die fratsmatige en eksotiese aspekte van andersheid.

Die hoofstuk verloop soos volg: In die eerste plek word die fassinisie met andersheid ondersoek deur 'n teoretiese uiteensetting van die konsepte frats en die eksotiese. Vervolgens word die magsimplikasies van die aanskoue van die frats en die eksotiese in verband gebring met 'n koloniale sienswyse. Die geïmpliseerde verhewe blik op andersheid – en by implikasie die frats en die eksotiese – word verder vergelyk met die gedagte van safari om die skakeling met Alexander se *African Adventure* te begrond. Na aanleiding van die hedendaagse toeriste-konteks wat die kunswerk geïnspireer het, word geredeneer dat die eietydse toeriste-aanskoue en -avontuur as 'n neo-koloniale aktiwiteit geïnterpreteer kan word. Gevolglik word ondersoek ingestel na die wyse waarop hibriditeit inspeel op hierdie neo-koloniale aanskoue van die Afrika-safari en die makabere fassinisie met andersheid. Na afloop van hierdie bespreking word die metode van ondersoek kortliks uiteengesit met die oog op die interpretasie wat volg in hoofstuk 4.

3.2 'Andersheid' in die konteks van die frats en die eksotiese

Volgens Aschroft *et al.* (2000:154-156) is die term 'ander' in 'n postkoloniale konteks afkomstig van die Freudiaanse analise ('der Andere' as ander persoon en 'das Andere' as andersheid¹⁶). Die ander as dualistiese konsep (teenoor die self) is daarom gebaseer op die Cartesiaanse¹⁷ Westerse, eweneens ook patriargale denkstruktuur van binêre opposisies. Die self word as die middelpunt, die positiewe, die suiwere en gevolglik as die norm voorgestel, waarvolgens die *ander* as afwykend of negatief voorgestel word. (Dit is een van installasiekuns se kenmerke, soos hierbo genoem, dat die aanskouer-deelnemer gedentraliseer word; hierdie desentralisering is 'n ondermyning van die gedagte van die self in die diskursiewe middelpunt.) Deurdat die ander as teenoorgestelde van 'n norm/self gekonstrueer word, bepaal dualistiese denke dat alle nie-rasionele (en gevolglik negatiewe) eienskappe van die self verder op die ander geprojekteer word.

Die spaning tussen die ander en die self kan in 'n koloniale konteks soos volg verduidelik word: daar is 'n aktiewe proses van die onderdrukking en uitsluiting van plaaslike mense (boorlinge/inboorlinge) deur die uitheemse veroweraar (die koloniale moondheid wat sy militêre en ekonomiese mag asook politieke magsverhoudings en magstrukture op die inheemse samelewing afdruk), waardeur die boorling/inboorling gemarginaliseer word, oftewel uit die sentrum van besluitneming oor sy eie lewe na die kantlyn geskuif word. Dit het verskeie dinge tot gevolg: die boorling word deur die koloniale mag as passief gesien en getipeer, die boorling beleef homself as sodanig, en ter wille van oorlewing pas hy by die veranderende magsverhoudings aan deur homself in sy oorspronklike aard te ontken, selfs te verag, en homself opnuut te modelleer op die sogenaamde beter voorbeeld of vorm van die (beeld van die) koloniale maghebber. Anders gestel, beskryf dit die assimilasië met die self deur die ontkenning van die ander.

Westerse idees aangaande vooruitgang en beskawing is gevolglik spesifiek binne die koloniale konteks beskou as die sleutelkonsepte agter die grootskaalse representasie van 'n onbeskaafde

¹⁶ Dié gedagte van 'verskil' en 'andersheid' kan herlei word na die Manichese skeiding tussen kategorieë, wat op sy beurt afkomstig is van die Persiese profeet Mani (216-274 nC) se allegoriese konseptualisering van die konflik tussen lig en donker. Daar word kennis geneem van Lacan (1998:235-240) se verdere onderskeid tussen die ander en die Ander, maar hierdie onderskeid word nie verder ontgin vir die doeleindes van die huidige bespreking nie omdat die klem in hierdie hoofstuk eerder val op hoe die frats die as andersoortig opval. Daarom word volstaan met die gebruik van die terme self en ander.

¹⁷ In 'n Cartesiaanse dualistiese denkstruktuur (toegeskryf aan die filosoof René Descartes (1596 - 1650) word die verstand of rede gekontrasteer met die liggaam. Descartes was die eerste om die verstand met die konsep van bewussyn in verband te bring en dit te kontrasteer met die brein as setel van intelligensie. Na aanleiding hiervan het Descartes die problematiek tussen verstand en liggaam aanvanklik geformuleer. Hieruit afgelei het die gedagte dat twee fundamentele kategorieë op dualistiese wyse as binêre teenoorstaandes binne 'n enkele domein kan bestaan, voortgevloei. Hierdie fundamentele kategorieë word verstaan as twee onafhanklike en bykans gelyke magte wat afhangend van die konteks as teenoorstaandes figureer (kyk Robinson, 2007).

ander, toe die moderne sosiale antropologie begin het om die ander te konstrueer aan die hand van Verligtingsideale en die rasionele ordening van 'n wêreld wat na hulle eie beeld geskep is volgens Europese standaarde (Fabian 1983:111-112 in Corbey 1993:361). In lyn hiermee verwys Antoni Gramsci (1891-1938) se besprekings na 'ondergeskiktes' se onderdrukking in terme van klas, ras, gender, taal en kultuur soos wat dit uit die magsverhouding tussen maghebber en ondergeskikte blyk (Gramsci, 1985; vgl. Nederveen Pieterse, 1992:212).

Die konstruk van die ander word verder ook as verteenwoordigende term deur die postkoloniale denker Edward Said (2000:184) gebruik met verwysing na nie-Westerse groepe as die eksotiese of selfs immorele ander. Die term 'eksoties' wat in gebruikstaal dui op ongewoonheid, of op 'n tipe natuurskoon of skoonheid wat op sy beurt in byvoorbeeld kontekste van opwinding, toerisme en ontsnapping gebruik word, is aanvanklik gedurende die sestiende eeu gebruik om te verwys na iets wat 'anders' is (vgl. ook Bhabha, 1994a:117 se omskrywing van die ander).

3.2.1 Die frats: historiese herkoms van die konsep

Na aanleiding van die bondige oorsig oor die gedagte van die ander hierbo, kan gestel word dat die gedagte van die ander berus op die daarstelling en instandhouding van binêre opposisies, of dan 'verskil'. Met hierdie beskrywing van andersheid word daar vervolgens eerstens aansluiting gevind by die redelik vereenvoudigde definisie van 'n frats om die gebruikstaalwaarde daarvan by die meer teoretiese gebruik van die term uit te bring. Hiervolgens word die frats voorgelê as 'n persoon wat ongewoon (of dan 'verskillend' of 'anders') is in voorkoms of gedrag, maar die konsep word ook verder beskou as sinoniem met abnormaliteit, vreemdheid, onreëlmatigheid, misvorming en monstertagtheid (Gerber, 1990:15; Kochanek, 1997:228).

Dié formulering van die frats as inherent ongewoon kan teruggespeur word na die negentiende eeu waar enersyds 'n fassinatie ontwikkel het met 'wetenskaplike' (of eerder dikwels kwasi-wetenskaplike) beskrywings van sogenaamde biologiese abnormaliteite. Aan die ander kant was daar ook 'n Romantiese fassinatie met die frats se biologiese afwykendheid wat, so is gedink, verband sou hou met haar/sy afwykende aard (Gerber, 1990:15). So 'n beskouing is uiteraard 'n vorm van voorkomsgebaseerde diskriminasie wat geskoei is op die geloof dat uiterlike voorkoms ook innerlike moraliteit bepaal. By implikasie veronderstel so 'n beskouing die bestaan van sogenaamde normaliteit, en stel op hierdie wyse 'n binêre denkwyse voor.

Die idee van normaliteit teenoor vorms van afwykendheid is soos algemeen bekend onderliggend aan alle konseptualiserings van ongewoonheid, afwykendheid en andersheid. Die gedagte van die frats word vervolgens ondersoek met verwysing na verskillende benaderings binne die veronderstelde empiriese beoefening van ‘wetenskappe’ wat die biologiese aspekte van die frats bestudeer het. Die bespreking dui verder aan dat hierdie afwykendheid telkens as fassinerend ervaar is omdat ook dit ’n vermeende vreemdheid ten opsigte van karakter geïmpliseer het. Hierdie fassinatie speel op sy beurt weer in op die Romantiese verbeelding wat dikwels geken is aan ’n versugting na die dramatiese en vreesaanjaende. Uiteraard is die Romantiese verbeelding moeilik versoenbaar met die skynbare neutraliteit van die empiriesgefundeerde wetenskappe; juis daarom is hierdie inspelings van verbeelding op ‘feit’ van belang om aan te toon dat alle wetenskappe en alle subjekposisies ideologies gelade en nie-neutraal is nie. Daarom is ’n frats nie op sigself ’n afwyking nie, maar word wel subjektief so ervaar.

Die Europese samelewing van die middel negentiende eeu waarbinne die konsep van die frats sy beslag gekry het, was bekend daarvoor dat hul die frats as objek van makabere fassinatie (en dus as ’n bron van vermaak en verbeeldingryke spekulasie) beskou het. Dit is egter ook belangrik om kennis te neem daarvan dat die frats in hierdie konteks paradoksaal gesien is as gevaar vir die vermeende menslike evolusionêre progressie op weg na ‘perfeksie’ (binne die konteks van die biologiese en sosiale Darwinisme¹⁸). Die frats is daarom as potensiële gevaar gesien omdat ’n frats die slagoffer van siekte (en dus afwykend van gesond as normatief) kon wees – en die potensiaal vir aansteeklikheid sou hê.

Mense met verskeie tipes afwykings en ongewone voorkomste – wat as frats getipeer is – is dikwels binne die konteks van anatomiese¹⁹ museums en museums van natuurhistoriese aard vir bestudering en ook vir algemene aanskoulikheidswaarde uitgestal. Hulle het verder ook as rolspelers in fratsvertoning as ’n sekondêre aanloklikheid tydens sirkusse, karnavalle of feeste opgetree. Sulke mense met genetiese toestande soos achondroplasie (dwerge) byvoorbeeld Charles Stratton (1838-1883) ook beter bekend as Generaal Tom Thumb; en Joseph Merick (1862-1890) die sogenaamde

¹⁸ Sosiale Darwinisme behels die teorie dat individue, groepe en mense onderhewig is aan dieselfde Darwinistiesgestelde wette van natuurlike seleksie soos by plante en diere. Darwinistiese teorieë soos natuurlike seleksie en die oorlewing van die sterkstes is getransponeer na die mensbeskouing binne ’n samelewing sodat mense volgens “natuurlike” hiërargieë geklassifiseer is in groepe (kyk ook Dubow, 1989:29).

¹⁹ Etnologiese museums is as vertoonvenster van byvoorbeeld die Britse koloniale projek beskou met uitstallings wat gestrek het van bobbejane tot selfs ook Khoi-mense; terwyl anatomiese museums artefakte van die fisiologies abnormale en ander sosiale taboes uitgestal het in glashouers of gegiet het in was. Sommige museums het egter lewendige uitstallings van soms Britse, maar veral ook uitheemse liggame ingesluit (Kochanek, 1997:229). Dieselfde praktyke het in ander Europese sentra voorgekom.

Olifantman – só genoem vanweë sy voorkoms wat veroorsaak is deur limfatiese filariase – is spesifiek tentoongestel en deur betalende besoekers aangegaap. Hulle voorkoms is as vreemd, makaber, maar fassinerend beskryf. In aansluiting by die wyse waarop hierdie sogenaamde fratsfigure die negentiende-eeuse Westerse verbeelding aangegryp het (en selfs vandag steeds doen) stel Sigel (1991:109) dat: “for better or worse, however politically correct or incorrect, and for whatever reasons, people are fascinated by human oddities or freaks”.

Omdat daar nie in die negentiende eeu ’n genuanseerde begrip van liggaamlike normaliteit en sogenaamde afwyking bestaan het nie, is die alternatief vir ’n gesonde, ‘normale’ liggaam bloot verstaan as monsteragtigheid. Die sogenaamde monster is verder as afstootlik beskou na aanleiding van die ‘wetenskap’ van fisionomie wat die samestelling van eksterne eienskappe as simbolies van veronderstelde innerlike karaktereienskappe beskou het. Anders gestel is die uiterlike onaansienlikheid gesien as refleksie van ’n onaansienlike persoonlikheid, en sou die misvormde liggaam dus die wreedheid van die siel reflekteer het. Die makabere fassinatie met die monster word verder deur Hefferman (1997:156) verwoord as “’n blik op die binnewerking van natuur’:

In monstrosities ... we seem to catch forbidden sight of the secret work-room of Nature, and drag out into the light the evidences of her clumsiness and proofs of her lapses of skill, evidences and proofs, moreover, that tell us much of the methods and the means used by the vital artisan of Life.

Waar betowering en verwondering in hierdie era enersyds bewerkstellig is deur die (misterieuse) wysiging van natuurwette (soos wat dit ervaar is in die konteks van die fratsvertoning), het die natuurwetenskappe ook die natuurwette begin aanwend om die onverklaarbare mee te rasionaliseer (byvoorbeeld die assosiasie tussen misvorming en genetiese afwykings of die behandeling van siekte met medisyne). Die gevolg hiervan was dat andersheid gelyktydig op irrasionele sowel as op ‘rasionele’ vlakke ervaar en gekonseptualiseer is. Só ook is die frats as deel van die negentiende-eeuse fassinatie met biologie, maar ook met hierdie eeu se verbeeldingryke omgang met monsteragtigheid beskou²⁰.

²⁰ In aansluiting by die ‘misterieuse’ (onsigbare) wat op gedeeltelike wetenskaplike kennis gebaseer was, is talle navorsingsondersoeke na byvoorbeeld die elektriese vis (’n tipe seepaling) en die elektriese skok as vorm van mediese behandeling (en vermaaklikheidselement by *séances*) lank reeds voor die wetenskaplike ontdekking van elektrisiteit onderneem. Soos met talle (op daardie stadium) onverklaarbare begrippe is die verskynsel deur Wu (1984:598) soos volg beskryf: “The shock of the fish was the subject of considerable curiosity and speculation, which developed ultimately into modern scientific investigations of electrical phenomena in all living creatures”. Een van die voorstaanders van ‘mediese elektrisiteit’ was Benjamin Franklin (1706 - 1790) wat telkens pasiënte wat aan verlamming en konvulsiewe aanvalle gelei het, daarmee behandel het - vandaar die term *franklinization* wat geskoei is op Mary Shelley se karakter, en wat gedurende die 1800s in gebruik geneem is op die terapeutiese gebruik van statiese elektrisiteit mee te beskryf (Wu, 1984:604).

Mary Shelley (1797-1851) se roman *Frankenstein* (in 1823 gepubliseer) kan as toonbeeld van die negentiende-eeuse verbeelding beskou word. In dié grilverhaal skep die eksentrieke wetenskaplike, dokter Victor Frankenstein, 'n groteske monster gedurende 'n onortodokse eksperiment wat behels dat dele van gestorwe mense aanmekaargelas word en waarskynlik deur elektrisiteit 'lewendig' gemaak word – 'n ooglopende hibriediese, onnatuurlike wese kom so tot stand. In die verhaal met elemente van Gotiese Roman, lei 'n moderne eksperiment uiteindelik tot 'n gruwelike fantasieresultaat waar die monster afskuwelik is, verwerp word deur mense en sy maker vermoor. Dis 'n voorbeeld van die negentiende-eeuse sintese van rasionele wetenskap ('n sogenaamde mediese eksperiment in hierdie geval) en irrasionele verbeeldingsvlugte.

Die negentiende-eeuse fassinasie met monsters en andersheid moet verder verstaan word binne die konteks van industrialisasie en die meegaande veranderings hiervan in terme van mense se pogings om sin te maak uit die wêreld. Die industriële omgewing van die negentiende eeu het gelei tot massavervaardiging en die opkoms van tegnologies-gedrewe dienste (soos spoorweë en telekommunikasie) in Wes-Europa, Brittanje en Noord-Amerika. Dit het dramatiese veranderinge meegebring ten opsigte van vervaardigingsmoontlikhede, veral wat die geweldige toename in die aantal produkte en dienste wat beskikbaar was, betref het. Op hul beurt het hierdie ontwikkelings 'n omvangryke invloed op mense se wêreldbeskouings en die breër sosiale landskap gehad (Wengenroth, 2000:1). Tegnologiese en wetenskaplike ontwikkeling het veral aanleiding daartoe gegee dat die gedagte van die mistiese en onverklaarbare vervang is (weliswaar nie volledig nie) met die wetenskaplike beskouing dat feite en waarneembare bewyse positivisties-empiriese verduidelikings kan gee vir gebeure en fenomene. Wanneer die wetenskap te kort geskiet het, het die verbeelding of die subjektiewe interpretasie van 'feite' wel deeglik oorgeneem. Ter samevatting kan die fassinasie met andersheid en fratse daarom beskou word as 'n tipe kompensasie vir die oorwoekering van die positivisties-vasgestelde, die reëlmatige, voorspelbare en die normale – dit wat ten volle beheerbaar en maakbaar gelyk het.

Vervolgens word die idee van die fratstentoonstelling belig deur 'n ondersoek na die uitstalling van biologiese abnormaliteite in menslike liggame, tesame met ander afwykende voorkomste in natuurhistoriese museums en wêreldskoue.

3.2.2 Die fratsvertoning en -tentoonstelling

Die gewildheid van die fratsvertoning het volgens Ponce de Leon (2002:297) toegeneem gedurende die 1840s saam met stedelike uitbreiding en die instelling van openbare vryetyds-bestedingsaktiwiteite. Tesame met die opkoms van die konsep van hierdie soort aktiwiteite en die materialisme wat met die Industriële Revolusie gepaard gegaan het, het instellings soos populêre teater, vroeë tipes massamedia en advertensie, afdelingswinkels, restaurante en kabaret dwarsoor Europa en Amerika toegeneem. In hierdie konteks het die sukses van fratsvertonings soos Barnum se Amerikaanse Museum in New York (1841-1865) spoedig tot die uitbreiding van die fratsvertoning as onderneming gelei. Hierdie ontwikkeling het die uitbreiding van die aanvanklike vertonings-repertoire genoodsaak wat volgens Gerber (1990:17) breedweg in drie kategorieë verdeel word.

In die eerste plek was die kern van die fratsentoonstelling die sogenaamde monsters of mense met biologiese abnormaliteite, byvoorbeeld spitskoppe, dwerge, arm- en beenlose 'wonders' of vroue met baarde. Tweedens is fratsstatus ook toegeken aan eksotiese vreemdelinge wat uitgebeeld is as verteenwoordigend van verafgeleë plekke en vreemde kulture; en in die laaste plek is vertonings ook aangevul met tentoonstellings van sogenaamde selfgemaakte menslike wonders en sogenaamde 'bluffratse'. 'n Selfgemaakte frats was byvoorbeeld 'n getatoeëerde vrou wie se andersoortigheid tydens vertonings beklemtoon sou word deur 'n fiktiewe verhaal van haar as 'n 'voorheen beeldskone jong vrou' wat deur 'n jaloerse geliefde, of na afloop van haar ontvoering deur barbare, teen haar wil getatoeër en in 'n monster omskep is (Klem, 2006:37). Bluffratse is soms vermom as 'monsters' deur byvoorbeeld hulle arms of bene aan hulle lywe vas te maak, of om hulle met behulp van grimering, kostuums en ander bykomstighede in eksotiese weergawes van hulself te omskep. Die vraag na mensgemaakte en bluffratse is verder aangevuur deur die verkoop van verskeie fotoposkaarte en 'biografiese' pamflette wat die frats se 'verhaal' telkens gedramatiseer en gedeeltelik gefabriseer het om sensasie te skep (kyk ook Klem 2006:36). Bogdan (1988 in Gerber, 1990:17) voer gevolglik aan dat dit onder andere die verspreiding en toeganklikheid van hierdie publikasies was wat aanleiding gegee het tot die fratsvertoning se ontwikkeling tot spektakel.

Hierdie transatlantiese kultuur van spektakel (Noord-Amerika het weldra die Europese voorbeeld gevolg) het in 'n mate ook ontwikkel in reaksie op die saaiheid van die industriële mens se bestaan. Die publiek se versugting na stimulasie en plesier kan anders verwoord word as 'n soeke na die duiwelingswekkende wat as 'n vorm kompensasie vir alledaagsheid en roetine beskou is (soos wat dit hierbo in 3.2 vermeld is). Dit is verder ook aangehits deur 'n behoefte aan die weliswaar tweedehandse ervaring (opwinding en sensasiesoeke) van lewensgevaarlike situasies (Ponce de

Leon, 2002:297). Die fratsvertoning-estetika impliseer die aanskouer se fisiese meelewing (veral deur spanning en afwagting) en ongemak (soos wanneer 'n kunstenaar byvoorbeeld swaarde insluk). Tydens sulke fratsvertonings sou 'kunstenaars' die skynbaar onmoontlike vermoë deur byvoorbeeld ongedeerd van lewensgevaarlike waagtoertjies af te kom (Sigel, 1991:108). Die toeskouer, al sou hy of sy daarop ingestel wees om sogenaamd objektief en wetenskaplik te probeer reageer op dit wat hulle aanskou, kan in hierdie vermaakkonteks nie anders as om na hulle asems te snak of ten minste die vreemdheid aan te gaap nie. Die vreemdheid van die ervaring wat aanskou word, word met ander woorde as opwinding geïnternaliseer.

Volgens Loo en Strange (1995:643) was die fratsentoonstelling, as gevolg van die ongelooflike (in die sin van feitlik on-globale) aard van die vertonings, daarom ook 'n geleentheid waar die wette van fisika en die natuur skynbaar tydelik opgehef is. Daarom het 'n waaghalsige vertoning of die blote teenwoordigheid van 'n Siamese tweeling of 'n bok met twee koppe in 'n vertoning die skyn gehad dat dit nie deur die wetmatighede van die alledaagse bestaan beheer is nie. So aantreklik soos wat die besienswaardighede van die rondreisende vertoning was, was 'n sleutelfaktor van die aantrekkingskrag ook die gehoor se afwagting en hul meegaande ironiese verwagting van die onverwagte – die geleentheid vir 'n karnavaleske uitbarsting wat oor die potensiaal beskik het om almal wat dit besigtig het, te oorrompel en te fassineer²¹.

Benewens die beskouing van frats as monsters, is die frats se paradoksale 'alledaagsheid' en die relatiewe 'normaliteit' van hulle bestaan ten spyte van hul afwyking ook met besondere fassinatie bejeën. So is vroue met baarde byvoorbeeld in hoogs modieuse vroulike uitrustings tentoongestel (om reaksies uit te lok soos: 'kyk, amper soos 'n regte vrou!') en is ander fratskunstenaars se aansien 'n hupstoot gegee deur hulle die skynbaar ondenkbare te laat vermoë, soos om frats sonder arms met hulle voet te laat tee drink en Siamese tweeling danspassies te laat uitvoer. Gehore het groot plesier geput uit die 'hulle is amper soos ons'-gevoel – wat inderdaad juis beklemtoon het dat hulle eintlik heeltemal anders was. Hierdie tentoonstelling van fratsfigure vir vermaakdoeleindes is met verloop van tyd vanuit uiteenlopende standpunte bestudeer. Biklen (1945-) (in Gerber 1990:16) het byvoorbeeld die vertonings moreel veroordeel as uitbuiting; terwyl Drimmer (1916-2000) (in Gerber 1990:16) in teenstelling hiermee die fratsfiguur as 'n inspirerende voorbeeld beskryf het vanweë hulle verset teen vermeende agterstande weens siekte, misvorming of gebrek juis deur hulle optrede as kunstenaars.

²¹ Die diskoers van die karnavaleske verduidelik ook die tydelike suspensie van wetmatighede. Kyk Bakhtin, M. [1965]1984. *Rabelais and his world*. Bloomington: Indiana University Press vir 'n indringende ondersoek na die karnavaleske. Hierdie studie is egter nie gefokus op die karnavaleske nie, alhoewel die aansluiting daarvan by die fratsvertoning ooglopend en ondersoekwaardig is.

In hierdie konteks sluit Drimmer se beskouing aan by Bogdan (1988:1) se visie dat die frats as selfgedefinieerde karnavalkunstenaar inderdaad ook die voordele van beroemdheid (en berugtheid) en die lewe van 'vermaaklikheidskunstenaar' sou kon geniet het. Dit is wel so, en Gerber (1990:17) stel dit deeglik, dat hierdie siening nie noodwendig die gebrek aan opsies wat onder andere Siamese tweelinge, dwerge, reuse en dies meer gehad het om 'n bestaan mee te voer, in ag neem nie. Ten spyte hiervan argumenteer Gerber (1990:20) tog dat hierdie tipe 'verpakking' van die fratsvertoning 'n manier was vir frats om hom- of haarself in 'n mate by die samelewing te integreer²².

Die tentoonstelling van die fratsfiguur was egter nie beperk tot rondreisende sirkusse en fratsvertonings nie. Leicester Square in Londen met sy talle anatomiese museums en museums van natuurhistoriese aard word as 'n berugte Europese voorbeeld van die uitdrukking van die 'misvorming-manie' en fassinatie met vreemdheid beskou. Uitstallings in hierdie anatomiese- en etnologiese museums is deur die negentiende-eeuse 'wetenskaplike belang' geregverdig. Daar is egter ook wins gemaak deur die algemene publiek se aansienlik minder objektiewe nuuskierigheid en belangstelling – en hul bereidheid om te betaal om te kan kyk. Anatomiese museums het byvoorbeeld gepreserveerde voorbeelde van fisiologiese abnormaliteite en Victoriaanse sosiale taboes (soos naakte figure of abnormale figure) uitgestal (argumentshalwe ewe veel vir wetenskaplike as vermaaklike doeleindes waaraan die publiek hulle kon vergaap). Etnologiese museums het verder inheemse mense vanuit die kolonies as eksotiese 'tipes' vir vertoon aangehou en uitgestal²³ (Kochanek, 1997:229). 'n Museumvertoning is in 'n sin ook beskou as 'n vorm van die fratsvertoning waar uitstallings ook nie-lewende interessanthede ingesluit het, soos hokke met ongewone en opgestopte diere en ander eksotiese items soos wapens of gereedskap wat byvoorbeeld in bekende moorde gebruik is. Sulke tipe uitstallings dui spesifiek op die objektiveringsproblematiek van die fratsvertoning waar mense saam met voorwerpe tentoongestel word vir visuele verbruik – en dus geobjektiveer word. Dit suggereer verder die geweld – van beide aanskoue en die oproep van geweld deur die tentoonstellings van wapens – wat met die magspel van aanskoue gepaard gaan.

²² Hierdie gedagte hou verband met Diego Velázquez (1599-1660) se portrette van die Spaanse koning se dwerg-hofnarre as edelmanne (Kleiner, 2009:670) wat as 'regstellende portrette' getipeer kan word. Dwerge soos Francisco Lezcano is geskilder op dieselfde manier wat Velázquez koninklikes geskilder het – as individue met unieke menslike karaktereenskappe en nie bloot as 'n diensknegte met gebreke nie. Dit is dan juis hierdie simpatieke oog en menslike benadering wat die kunstenaar onderskei het van die sestiende en sewentiende-eeuse algemene houding wat nie in afwykings geïnteresseerd was nie – natuurlik nogal in kontras met die negentiende-eeuse belangstelling in fratsse.

²³ Binne die konteks van etnografiese uitstallings is aangetoon hoe persone van stamkulture deur Eurosentryse ideologieë gekommodifiseer, geëtiketteer, geobjektiveer, en ge-estetiseer is om narratiewe rolle in die artikulasie van die identiteit van die self en ander te vervul. Antropologiese uitstallings in die laat 1800s is as tentoonstellings van koloniale magsvertoon voorgehou, waar inheemse boorlinge van gekolonialiseerde lande as objekte van die versamelde wêreld voorgestel is (Rydell, 1998).

Die Victoriaanse neiging om te versamel en te klassifiseer – plante, diere, mense en dies meer – het aanleiding daartoe gegee dat die spektakel van die frats ook instrumenteel in die ontwikkeling van die mediese wetenskappe geword het. Misvorming is nie slegs aanskou nie, maar bestudeer, oor gespekuleer en in vertoonkaste se vensters geplaas as lesse in klassifiseerbare (en daarom moontlik beheerbare) abnormale fisiologie.

Deur die vasvang van monsteragtigheid, hetsy in museums of vir die doel van streng analitiese retoriek, het die mid-Victoriaanse medici gepoog om die aanskoulike tot wetenskaplikheid te transformeer (Kochanek, 1997:230). Hierdie persepsie sou, weliswaar ietwat ironies, inspeel op die geleidelike afname van die fratsvertoning in die twintigste eeu, soos wat die opkoms van genetiese teorie die wonder van die vreemde figuur vervang het met insigte in mediese toestande wat eerder 'n potensiële gevaar vir die ontwikkeling van die mensdom sou kon inhou (Kochanek, 1997:228). Die frats is hiervolgens eerder as siek beskou, en die tipologie van fratskunstenaar is met patologie en diagnose vervang. Hiervolgens is die publiek byvoorbeeld ingelig dat die reus eintlik aan akromegalie lei en die hondgesigseun aan hipertrigose.

Gerber (1990:19) stel dat frats op grond van siekte-toestande as't ware gevrees is en daar aangevoer is dat hulle bestaan op een of ander wyse voorkom moes word. Hierdie denkwyse het voorgestel dat hulle bejammer en genormaliseer moes word deur chirurgie, wat weer aanleiding gegee het daartoe dat die fratsfiguur fisies en sosiaal gemarginaliseer is.

3.2.3 Die eksotiese

Die bespreking van nie-Westerse mense as anders en eksoties word vervolgens verduidelik met verwysing na skoutentoonstelings waarin frats ook deel was. Hierdie praktyk word in verband gebring met waarneming as die 'verbruik' van 'andersheid'. Aanskoubare andersheid stem dus ooreen met byvoorbeeld die aanskoue van sogenaamde 'barbaarsheid in heidense lande' soos wat dit aangetref is in uitstallings van gekolonialiseerde inheemse bevolkings (in onder andere gekonstrueerde fantasielandskappe) tydens wêreldskoue. Die eksotiese as afwykend – en by implikasie as kategoriseringsfunksie tussen self en ander – skakel verder met koloniale negentiende-eeuse beskouings.

In die negentiende eeu is die eksotiese ander van buite die inheemse 'oorspronklike' grense ingevoer en as objek uitgestal op skoue, soos byvoorbeeld die geval was met Sara Baartman wat in effek as 'artefak' vertoon is. Hierdie tentoonstellings van inheemse mense was dikwels massiewe

uitstallings; die eerste wêreldskou, naamlik die *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* in Londen in 1851, het 6 miljoen besoekers gelok; die Wêreldskou in Parys in 1878, 16 miljoen; en die 1900 Paryse Skou 50 miljoen besoekers. In ag genome dat hierdie skoue plaasgevind het voor die era van televisie en film, is dit uitsonderlik groot getalle (Corbey 1993:339).

Tydens dié tipe skoue, wat deur die koloniale moondhede aangebied is, is die wêreld as't ware versamel en uitgestal. Dit was 'n soort 'verslagdoening' en vertoon ('n pronkery) van ontdekkingsreise, koloniale oorwinnings en daarom uiteindelik 'n magsvertoon. Inheemse mense van 'n wye verskeidenheid gekolonialiseerde kulture het vinnig 'n standaardgedeelte van hierdie tentoonstellings geword. Tesame met hulle artefakte, huise en selfs hele dorpies, is die sogenaamde wilde en primitiewe mense beskikbaar gestel vir visuele inspeksie deur miljoene wandelende, starende Westerse burgers. 'n Voorbeeld hiervan is die aanbieding van *A vivid representation of life in the wilds of the Dark Continent* by die Franse Koloniale uitstalling van 1931. Dié uitstalling het uit Afrika-diere en 174 verskillende inheemse mense uit suider-Afrika bestaan. Hulle is in 'dorpies' verdeel wat vlytkuns, optredes, oorlogsdanse en ponieritte uitgebeeld het.

Na aanleiding van hierdie wyses van uitstalling kan gestel word dat die Europeërs hulleself as die 'oorspronklike' of dan die 'ware' identiteit beskou het, sodat die inheemse as ander as die vreemde en as 'n teenpool teenoor die Europese self geïdentifiseer is (vgl. Loomba, 2005:55). Hierdie identifisering van nie-Westerse kulture as lede van Naturvölker ('inheemse mense' soos op die Völkerschau in Duitsland) het onder andere berus op die denkwysen dat hulle 'nader aan' die lewende natuur as aan die (Europese) beskawing was; en is hulle gevolglik ook uitgestal in plaaslike dieretuine agter tralies of in openbare parke – met die nodige verduidelikende teks en etikettering. Hierdie wyse van tentoonstelling het die persepsie versterk dat die inheemse of dan eksotiese mense ook wild was – deel van 'n onoorwonne natuur of dierlikheid, ontembaar, en 'n sosiale gevaar wat gereguleer moes word²⁴. Sodoende is orde gekontrasteer met chaos en rede met 'die natuurlike' (om die Europese self teenoor die eksotiese ander as binêre teenoorstaandes voor te stel). By die *World's Columbian Exposition* van 1883 in Chicago is die teenstelling tussen wild en beskaafd en die

²⁴ Die *performance*-werk *Two Undiscovered Amerindians Visit the West* (1992-1994) deur die *performance*-kunstenaars Coco Fusco en Guillermo Gómez-Peña kan as 'n eietydse, postkoloniale parodie van hierdie tipe tentoonstellings beskou word. Fusco en Gómez-Peña het hulleself as 'n onbekende sogenaamde primitiewe bevolkingsgroep voorgedoen om in hokke uitgestal te word ten midde van 'n vreemde kombinasie van voorwerpe: voedoepoppe, postmoderne handboeke en 'n altaar met 'n televisie bo-op. Mites wat klassieke vrese oor monsters, barbare en filistyne oproep, is rondom hulle uitstalling opgetower en daar is selfs by tye gevrees dat hulle siektes sou versprei, kinders sou traumatiseer, Republikeine sou ontstel of ryk museum donateurs sou skok' met hulle geraas en naaktheid (Fusco, 2012). Volgens Fusco (2012) was dit die groteske ironie van Amerika as 'n verbeelde multikulturele paradys wat die ongemak in reaksie en omstredenheid veroorsaak het. Een van die meer skokkende gewaarwordinge na afloop van die uitstalling is dat byna helfte van die besoekers, aldus die kunstenaars, gedink het die uitstalling is eg – dat dit regte 'eksotiese fratse' is wat tentoongestel is vir die verbruik van aanskoue.

behoefte om sogenaamde wilde mense op te voed (met ander woorde, te verwesters), byvoorbeeld uitgebeeld deur die plasing van 'n ou, verwaarloosde Indiaan in verslonste tradisionele drag langs sy jong seun in 'n nuwe Westerse pak klere (Benedict 1983:49 *in* Corbey 1993:339).

Hierdie tentoonstellings het bygedra tot 'n grootliks negatiewe of minstens neerhalende waarneming van inheemse mense wat, behalwe vir stereotipes van barbaarsheid en primitiwiteit, ook as gewelddadig beskou is, ook vanweë hulle verset teen Europese uitbreiding. Corbey (1993:347) dui gevolglik daarop dat vrees (maar ook in die sin van die opwindende aspek daarvan; die gevoel van 'n rilling is hier van toepassing) een van verskeie emosies was van besoekers wat etnologiese uitstallings bygewoon het. 'n Ander reaksie was ook seksuele fassinatie en nuuskierigheid soos wat dit geblyk het uit mediadekking en plakate. Afsku en rilling is daarom afgewissel met verwondering deur Westerse burgers waar hulle gekonfronteer is met skilderagtige tonele van die wilde bestaan waarin die primitiewe wellus dreig om die oorhand te kry.

Die uitgestalde inheemse/eksotiese mense se gedrag is ook streng beheer – hulle is aangebied as 'anders' en moes daarom ooreenkomstig optree en binne 'n afgebakende gedeelte van die uitstalruimte bly wat hulle wêreld verteenwoordig het. Letterlik en figuurlik het dit gedien as die grens tussen die inboorling se wêreld en dié van die burgers wat hulle besoek en ondersoek het (Corbey 1993:344). Hokke, etikette en dies meer is hiervoor ingespan.

Met die tentoonstelling van inheemse mense as 'anders' as die Europese norm (maar ook as eenders binne hulle kulturele groepe of as homogene massa deur stereotipering) word ooreenkomste gevind by die gedagte van die eksotiese. Die eksotiese word dus beskou as aanduidend van 'n simboliese sisteem waarmee betekenis toegeken word en waar die eksotiese 'konstruksie van andersheid, tussen die pole van vreemdheid en bekendheid, tussen self en ander geskied. In lyn hiermee definieer Huggan (2001:13) die eksotiese as 'n opvatting oor mense, plekke en objekte as anders, deur hulle aangebore eienskappe die te ignoreer of te verdraai ten einde 'n selfgeoriënteerde voorstelling aan te bied.

3.2.4 Stereotipering van sogenaamd afwykende liggame

'n Duidelike verband kan getrek word tussen die fisiese en sosiale marginalisering van die fratsfiguur soos wat dit in anatomiese uitstallings voorgekom het, en die dieselfde soort tentoonstelling van die eksotiese, gekolonialiseerde en andersoortige liggaam in etnologiese en antropologiese uitstallings in Europese hoofstede vanaf die sestiende tot selfs vroeg in die twintigste eeu (Corbey, 1993:338).

Daar is met ander woorde 'n ooreenkoms tussen die aanskoue van andersoortige of afwykende liggame en die tentoonstelling van inheemse mense as ewe 'afwykend' van die Europese norm (Corbey, 1993:340). Bogdan (*in* Kochanek 1997:231) sluit hierby aan deur die frats se fisiese abnormaliteit, net soos die eksotiese se fisiese vreemdsoortigheid, as oorsprong vir die konstruksie van die andersheid uit te wys. Hierdie redenasie gaan akkoord met die beskrywing dat die frats (of eksotiese) nie oor enige spesifieke eienskap beskik nie, maar die frats verwys eerder na 'n stel praktyke. Verskeie tipes mense kan as frats tentoongestel word – of hy of sy groot, klein en selfs fiktiewe fisiese, verstandelike en gedragsverskille ten opsigte van 'normale' mense het (Bogdan, 1988:267 *in* Kochanek, 1997:231). Gevolglik kan daar 'n verband gesien word tussen die gedagte van stereotipering (wat telkens manifesteer in die proses van klassifisering van mense) en die objektivering van 'andersheid'. Stereotipering kom ooreen met die objektivering van andersheid omdat andersheid as (stereotipeerbare) objek gesien word teenoor die subjek of die self.

Stereotipering beteken in wese om dieselfde eienskappe aan lede van 'n groep toe te ken en die individuele verskille tussen groeplede oor die hoof te sien. So word die onderskeid tussen self en ander in stand gehou – terwyl lede van die self-groep wel geken word aan individuele verskille. Op hierdie wyse funksioneer stereotipering as meganisme van devaluering van die ander se menswees (Said, 2000:184; Bhabha, 1994a:117; Loomba, 2005:55) en word die mag van die onderdrukkers (soos kolonialiseerders en/of die sogenaamde WEM²⁵) behou deur 'n gevestigde orde van dominansie te bewerkstellig (Ashcroft *et al.*, 2001:167, 168). Die onderdrukte se ervaring word volgens die denker Frantz Fanon (1967:12) in drie kategorieë verdeel: stereotipering, kulturele dominansie²⁶ en seksuele objektivering²⁷. Postkoloniale kritiek argumenteer byvoorbeeld dat stereotipering moreel verwerplik is, en dat dit sielkundig onderdrukkend is, en wel op twee wyses.

Die gekolonialiseerde as objek (die ander) se behoeftes word eerstens nie deur die onderdrukker binne die raamwerk van stereotipering begryp nie. Tweedens word die konsep van 'n stereotipe geïnternaliseer, wat tot gevolg het dat die objek/ander 'n verwarrende selfpersepsie het. Dit gee op sy beurt aanleiding tot die vorming van 'n alternatiewe, minderwaardige weergawe van sy self (Bartky, 2005:106; Robinson, 2001:234). Stereotipes, vanuit 'n Eurosentryse oogpunt, beskou byvoorbeeld Oosterse waardes as minderwaardig, en tipeer inheemse Oosterse stamme as

²⁵ Hierdie afkorting verwys ietwat spottenderwys na die *White European Male*.

²⁶ Met verwysing na Fanon en Said se kritiek teen Europese koloniale magte, behels kulturele dominansie dat gekolonialiseerde subjekte van 'n verlede ('n eie geskiedenis) en uiteindelik ook van 'n unieke identiteit ontnem word.

²⁷ 'n Persoon word seksueel geobjektiveer wanneer sy/haar seksuele dele of funksies apart beskou word van die oorhoofse persoonlikheid van die individu en gedegradeer word tot 'n seksobjek (kyk ook Hall, 1997).

saggeaarde, onopgevoede primitiewe, en inheemse vroue as eksoties (Said, 1993:xi). Stereotipering is volgens Bhabha (1994:108) ook innerlik teenstrydig deurdat die objek van stereotipering byvoorbeeld aan die een kant 'n onbeskaafde persoon, en aan die ander kant 'n waardige slaaf kan wees; of enersyds as onskuldig en andersyds as hiperseksueel beskou kan word.

Die oorsprong van stereotipering is gesetel in projeksie, veral wat die Westerse beskouing van nie-Westerse mense betref. Soos hierbo aangedui, word andersheid as 'n afwyking beskou aangesien dualistiese denke na gelang van die rasonale subjek of sentrum alle nie-rasonale (of vermeende negatiewe) binêre eienskappe na die ander projekteer. Hier kan Said²⁸ (1993:196) se bekende argument ten opsigte van projeksie kortliks opgehaal word. Said argumenteer dat die ander funksioneer as 'n tipe pakhuis waarna al die negatiewe aspekte van die Westerse self geprojekteer word. So sal die ander gesien word as lui, hiperseksueel en dies meer – om sodoende die draer van onaanvaarbare eienskappe van die Westerling te word.

Die magspel tussen aanskouer en aanskoude (of self en ander), soos in die geval van die uitgestalde eksotiese vir die kykgenot van die aanskouer, word geken aan 'n hiërargie waar die aanskouer in 'n magposisie is en waar die aanskoude op sy of haar beurt as 'n spektakel gekonseptualiseer kan word. Die kulturele kritikus Debord (1967-1994) (*in* Garoian & Gaudelius, 2004:299) beskryf 'n spektakel nie slegs as 'n versameling van aanskoulikhede nie, maar eerder as 'n manifestasie van die sosiale verhoudings tussen mense, wanneer aanskoulike objekte soos die frats of eksotiese besigtig word. Na aanleiding hiervan argumenteer Kracauer (1889-1966) dat die gevaar van 'n beheptheid met spektakel daarin lê dat dit die aanskoudes (soos in beide die geval van die fratsvertoning en in anatomiese, etnologiese en antropologiese uitstallings) bloot as komponente van 'n algemene idee beskou word waarbinne private, individuele waardes, betekenis en begeertes stilgemaak of gedevalueer word (kyk ook Garoian & Gaudelius, 2004:300).

3.2.5 Rangering, toe-eiening en besitname

Die gedagte van die etnografiese uitstalling moet binne die breër konteks van die negentiende-eeuse fassinatie met versameling, meting, en klassifisering beskou word. Die negentiende eeu was ook die periode waartydens elke bekende plant en dier 'n genus- en spesienaam gekry het en sogenaamde plant- en dierfamilies beskryf is. Hier speel die uiteenlopende maar verbandhoudende dimensies van verbeelding, pogings tot liassering en die deurlopende narratief van die 'beskawing' 'n rol – en sou dit van belang bly deur die hoogbloei van kolonialisme. Al hierdie wyses om met die eksotiese – as

²⁸ Kyk verder Said se publikasies *Orientalism* (1978) en *Culture and Imperialism* (1993).

die koloniale ander – om te gaan, het gefunksioneer binne 'n konteks van Europese hegemonie en het getuig van suksesvolle imperialistiese uitbreiding van die negentiende-eeuse nasiestaat, met meegaande verspreiding en afdwing van Europese ideologieë.

Daar kan ook gestel word dat die versugting na die aanskoue van andersheid in verband gebring kan word met die verbruik van andersheid en by implikasie ook met die gedagte van toe-eiening en besitname. Die verowerde eksotiese is byvoorbeeld dikwels uitgestal in 'n minderwaardige subjekposisie (inderdaad eintlik as objek) veral omdat dit deur oorwinning van 'n waargenome verhewe self in besit geneem is. Corbey (1993:339) verwys na Walter Benjamin (1984:441) se beskrywing van die frats en eksotiese op skoutentoonstelling as kommoditeit en fetisj²⁹. Hierdie beskouing van 'n makabere fassinatie met die eksotiese en verowering van die vreemde sluit aan by die meer aggressiewe implikasie van jagmaak en toe-eiening van 'andersheid'. Omdat die ander nie as 'n volledige subjek beskou is nie, kon hy of sy besit en uiteindelik verower word – soos 'n objek.

Die koloniale beskouing van andersheid en spesifiek die behoefte om toe te eien of te besit blyk veral duidelik, soos hierbo gestel, in die benaderings tot antropologiese uitstallings en talle wêreldskoue gedurende die era van imperialisme (Rydell, 1984:44 in Corbey 1993: 338). Die wêreldskou en museum het gevolglik nie net mense, rasse, kulture, spesie en artefakte deur taksonomiese prosesse gekategoriseer nie, maar hulle ook sintagmaties georden en gerangeer om die bekende storielyn te skep waar beskaafde/Christenmens (uiteeraard Europees) die barbaar/heiden in die naam van 'n hoër gesag sou verlig in 'n narratief van 'verbetering'. Wat aanvanklik beskou is as 'n wyse van wetenskaplike opvoeding om die publiek in te lig oor mense en gebruike van ander nasionaliteite het daarom eintlik gefunksioneer as instrumente van politiese en imperialistiese propaganda en selfregverdiging. Sodoende het inheemse mense volgens Corbey (1993:341) gefigureer as kategorieë in die Westerse representasie van die self teenoor die ander, en veral dan as naamlose karakters in die stories van die oploop na beskawing (wat vooruitgang versinnebeeld). Hierdie narratief van verbetering word ook geken aan 'n misplaaste ingesteldheid van omgee, gevolg deur selfvoldaanheid en 'n oormatige gevoel van eiegeregtigheid. Vanuit hierdie ingesteldheid is die verbeteringsnarratief uitgebeeld as die onvermygbare oorwinning van die sogenaamde hoër rasse oor die laer rasse deur vooruitgang wat deur wetenskap en imperiale ideale aangevuur is.

²⁹ 'n Fetisj word algemeen as 'n behepthed of preokkupasie met iets verstaan. Die Marxistiese term van kommoditeits-fetisj wat aansny by hierdie studie, beskryf die wyse waarop mense betekenis skep deur hulle obsessie met sekere goedere, of die waarde wat geheg word aan hulle fiksasie met die goedere of objekte (Jackson, 2002:413).

Die beskouing van die Europeër as 'n 'hoër, meer ontwikkelde ras' is dan ook letterlik versterk deur die fisiese posisie van afkyk van die besoeker aan die wêreldskou of ander uitstallings waar die eksotiese tentoongestel is. Waar inheemse uitgestalde mense beperk is tot 'n spesifieke uitstalruimte, hulle gedrag gemoniteer is en hulle wese gereduseer is tot enkele veralgemeende biografiese opmerkings wat uitstallings in gedrukte formaat vergesel het, kon die aanskouer vrylik rondbeweeg en onbeskaamd waarneem. Die neem van foto's (nog 'n negentiende-eeuse fenomeen) of doodgewone aangapings en die illusie van waarneembaarheid suggereer dat diegene wat vertel, foto's neem en aanstaar hulleself in die bevooroordeelde posisie van 'n panoptiese toeskouer plaas – 'n posisie vanwaar 'n mate van beheer uitgeoefen kan word oor alles wat aanskou word.

Sodanige bemagtigde posisie van die aanskouersblik jeens die aanskoude is ook 'n eienskap van die koloniale tydperk se panoramiese landskapbeskrywing soos wat dit in novelle³⁰ of reisverhale en ook koloniale poskaarte te siene is, wat op hul beurt aanduidend was van 'n dominante posisie binne 'n raamwerk van 'ek-is-koning-van-alles-wat-ek-aanskou'. Die gedagte van die besitlike aanskouersblik is gevolglik verwant aan die wyse waarop ook landskappe aangebied is vir visuele verbruik deur die reisigersoog, soortgelyk aan die dominante imperiale en koloniale aanskoue. Anders gestel: "The desire of the colonial gaze was to create self-referential, enclosed spaces of power wherein the 'confident assurance of entitled leisure' could be played out" (Van Eeden, 2004:39).

Hierdie besit-versugting toon interessante ooreenkomste met die besitlike toeriste-blik of die avonturier se aanskoue van die eksotiese, die ongetemde landskappe en diere tydens 'n safarivakansie. Hier onder word dié gedagte in oënskyn geneem met spesifieke klem op Afrika as safari-bestemming.

3.3 Die kontemporêre Afrika toeriste-avontuur as eietydse weergawe van negentiende-eeuse safari: 'n Neo-koloniale beskouing

Die huidige bespreking is geskoei op die argument dat die kontemporêre Afrika toeriste-avontuur 'n eietydse weergawe van negentiende-eeuse ontdekkingsreise is. In hierdie beskouing word die Westerling se aanskouersblik na die vreemde, inheemse, en ongewone gerig, soms ook met die oog daarop om aan te gaap, te approprieer, oor te neem of selfs, imperialisties-kultureel gesproke, uit te roei.

³⁰ Bekende voorbeelde van reis- en avontuurverhale sluit onder andere *Robinson Crusoe* (1719) deur Daniel Defoe (1660-1731), *The Jungle Book* (1894) deur Rudyard Kipling (1865-1936) en David Livingstone (1813-1873) se *Missionary Travels and Researches in South Africa: Vol. 2: Including a Sketch of Sixteen Years' Residence in the Interior of Africa* (1875) in.

'n Safari word tradisioneel verstaan as 'n reis wat deur toeriste veral na Afrika onderneem is. Die term word daarom dikwels verstaan as sinoniem met grootwild-jagekspedisies, maar verwys in 'n hedendaagse konteks eerder na 'n reis wat onderneem word om wildlewe en diere waar te neem en te fotografeer³¹ (hierdie soort ekskursie word ook soms beskryf as 'n vorm van eko-toerisme). Suid Afrika word voorgestel as 'n voorkeur-toeriste-bestemming op grond van die natuurskoon, buitelewe, gunstige klimaat en kulturele diversiteit (soos geadverteer in brosjures en webbladsye byvoorbeeld www.southafrica.info). Daar kan voorts aangevoer word dat die toeristiese uitbeelding en verbeelding van die Afrikakontinent geskied deur vooropstelling van die eksotiese (byvoorbeeld besigtiging van gevaarlike wilde diere) en die opwinding van die ervaring van uiteenlopende (dus: inheemse Afrikamense se) kulturele tradisies, en verder ook deur die ervaring van die landskap as sogenaamd leeg en onontdekt te posisioneer (Foster in Cornelissen, 2005:685). Hierdie uitbeeldings sinspeel op die aanskouer se verbruik en ook jagmaak op vreemdheid.

Die argument dat andersheid telkens uitgebuit word wanneer dit wat anders is as eksoties verpak en aangebied word, vind aansluiting by praktyke van die kontemporêre toerismebedryf. Toerisme word deur Cornelissen (2005:674) gedefinieer as die beweging van mense vanaf een geografiese ligging na 'n ander, met die doel om aan besigheids- of rekreasie-aktiwiteite in die nuwe ligging deel te neem sowel as aan die kommersiële transaksies wat hiermee gepaardgaan. Deur byvoorbeeld die Afrika-ervaring as 'n plek van verbruik en vermaak te posisioneer en verpak, kan daar geargumenteer word dat die voor-die-hand-liggende koloniale stereotipes soos die eksotiese ingespan word in 'n vermaaklikheidseconomie.

In 'n besonder insiggewende artikel waar die aanskouer en besoeker aan die Suid-Afrikaanse dubbel- en toerisme-aantreklikheid *The Lost City* se geïmpliseerde koloniale en neo-koloniale aanskoue aan die orde gestel word, voer Van Eeden (2004:24) aan dat die argeologie as wetenskap reeds gevestig was ten tyde van die koloniale projek. Hierdie argeologiese grondslag het ook gefunksioneer in die konteks van die romantiek van die koloniale avontuur in die populêre verbeelding soos wat dit gemanifesteer het in vertellings van oorwinnings, ontdekkings en verkennings. Benewens die inheemse mense is die koloniale landskap ook op verskeie wyses as teatrale dekorelemente herskep in *The Lost City* vir die panoramiese blik van die aanskouer wat ook die oorheersers was. Van Eeden (2004:18) voer verder aan dat praktyke soos die uitbeelding van die eksotiese deur fantasiebeelde

³¹ Die idee van fotograaf as maghebbende party teenoor die subjek as slagoffer word verder versterk deur die metafories-geïmpliseerde aggressie/gewelddadige implikasies van fotografie. Nadenke oor kameraterme soos "laai", "mik", en "skiet" word volgens Sontag (2002:7) as beklemtoning van die waargenome geweld in foto's afgedruk. Sontag beskou die eietydse fotosafari as eggo van die jagsafari.

vir vermaakdoeleindes, 'n spesifieke weergawe van die imperiale geskiedenis geskep het. In hierdie weergawe van die geskiedenis word sogenaamde nuut-verkende ruimtes tot vertoonstukke gereduseer; die primêre doelwit van die aanslag waarmee hierdie verpakte geskiedenis aangebied word, is nie om te verstaan of te interpreteer nie, maar om te regverdig en te besit.

Van Eeden (2004:22) beskryf die representasie van die eksotiese deur die 'netjies verpakte ongerepte mitiese Afrika' aan die hand van *The Lost City* se narratief ('n verbeelde narratief wat beskryf word in bloemryke taal in hierdie bestemming se brosjures) wat gebaseer is op 'n mitiese koninkryk wat reeds eeue voor die Westerse beskawing deur 'n verbeelde, nomadiese Afrikabevolking ontdek sou word in hulle soeke na 'n land van vrede en oorvloed. Hierdie utopiese visie is klaarblyklik ontdek in die Vallei van die Son waar 'n kasteel uit die oerwoud verrys het, totdat 'n aardbewing die idilliese bestaan vernietig het, die oorlewendes gevlug het en die romantiese ruïnes van die verlore stad jare later deur argeoloë herontdek en heropgerig is (Allison, 1997 in Van Eeden, 2004:22). Die gedagte van tydloosheid, tesame met die idee dat die koninkryk in ieder geval verlore is, speel verder in op die beskouing dat die land beskikbaar was vir besitname, 'n tydruimtelike *terra nullius*³² (dus: grond wat aan niemand behoort nie).

Van Eeden (2004:20) voer gevolglik aan dat gekonstrueerde fantasielandskappe die verwronge lees en verbruik van die verlede (en van eietydse landskappe) aanmoedig deur die werklike historiese, sosiale, geografiese en demografiese gegewens te ignoreer. Dit kan as 'n neokoloniale praktyk beskou word waarin toerisme 'n kontemporêre handelsmerk van kolonialisme word. Neo-kolonialisme verwys na die geopolitiese praktyk waarmee kapitalisme, besigheidsglobalisering en kulturele imperialisme ingespan word om sekere aspekte van 'n land te beheer of te beïnvloed, soos wat 'n buitelandse toeristeverwachting die representasie van Suid-Afrika byvoorbeeld affekteer (Binns & Nel, 2002:235).

Die term 'neokolonialisme' word toegeskryf aan die voormalige Ghanese president, Kwame Nkrumah (1909-1972), wat dit ingespan het om die politiese beheer wat ekonomies, linguisties en kultureel oor 'n land uitgeoefen kan word, te beskryf. Yew (2002) beskryf neokolonialisme (wat ook kan verwys na die laaste stap van imperialisme) as die bewuswording van voorheen

³² *Terra nullius* verwys na die gedagte van onbewoonde land wat "ingeneem" of "oorgeneem" kan word in openbare belang, of deur diegene wat die grond bewerk. Die oorsprong van die term kan gevind word in Romeinse reg, waar die beginsel van *res nullius* (iets wat nie 'n eienaar het nie) tydens die uitbreiding van die Romeinse Ryk ontaard het in die gedagte van *terra nullius*, as beskrywing vir alle land wat buite die Ryk se grense gelê het. Volgens hierdie siening is grond per definisie nie deur enigiemand besit nie en kan dit gevolglik deur enigeen (maar hoofsaaklik deur imperiale magte) geannekseer word (Geisler, 2012:19).

gekolonialiseerde Afrika-state, dat onafhanklikheid nie noodwendig op noemenswaardige wyse die verhouding tussen die koloniale magte en gekolonialiseerde staat verander nie. Daar is byvoorbeeld die onuitgesproke idee dat 'n groep anonieme Afrikane nie hulle eie mense kan beskerm nie; hulle moet daarom beskerm en verteenwoordig word deur ander (Europese) mense. Die beeld van die ondergeskikte roep 'n neokoloniale ideologie van onbevoegdheid, mislukking, fatalisme en onvermybaarheid op. Die bevordering van die kultuur van die neo-koloniale land en kulturele assimilasië van die gekolonialiseerde kulture word verder op só 'n wyse gefasiliteer om dit op verskeie gebiede toeganklik (en winsgewend) te maak. Die revolusionêre Argentyn Ché Guevara (1928-1967) het neo-kolonialisme byvoorbeeld eenvoudig beskryf as die voortdurende koloniale oorheersing van gedekolonialiseerde lande op nuwe maniere.

Volgens 'n neokoloniale beskouing van Afrika, word daar akkoord gegaan met Van Eeden (2004:18) se argument dat meganismes wat die idee van 'n mitiese Afrika optower, soos wat dit vir die toeristeblik aangebied word, herinner aan die koloniale aanskoue en meegaande imperialistiese praktyke. Een gevolg van so 'n ingesteldheid is dat die inheemse nie-spesifieke (daarom gestereotipeerde) 'Afrika-bevolking' byvoorbeeld as die edel barbaar op soek na vrede verbeeld word. Hierdie figuur sou eensyds primitief, maar andersyds ook baie gevorderd moes wees om so 'n fantastiese paleis en koninkryk op te rig – 'n gedagte wat idille en mistiese wonder beklemtoon. Die *Lost City*-verhaal lui byvoorbeeld verder dat na die vernietiging van die oerstad die bouvalle deur Westerse argeoloë ontdek ('gered') is en 'in ere herstel' of anders gestel, geëien is as fantasie-vermaaksentrum. Root (*in* Van Eeden, 2004:78) gaan akkoord met die siening dat kontemporêre populêre kultuur en toerisme telkens nostalgiese (en meesal onwaar) eggo's van kolonialisme oproep, deur ontwikkelende (eens gekolonialiseerde) lande op hierdie wyse as eksotiese speelgrond vir die Westerse toeris te posisioneer – mits die aanskouer die omstandighede op 'n veilige afstand kan ervaar. Verdere problematiek hieraan verbonde is dat toerisme ironies genoeg 'n ekonomiese noodsaaklikheid vir ontwikkelende lande is, maar dat talle toeriste die gestereotipeerde en verromantiseerde representasie van hierdie kulture verkies bo die harde werklikheid van koloniale nalatenskap, oorlog, armoede en verwestering.

Die idee van die safari kan 'n soort nostalgiese terugryp na die verlede veronderstel, en ook 'n ontsnapping aan die harde realiteite van Afrika deur verwronge voorstellings van die kontinent. Die oorsprong van die safari is gesetel in die ontdekkingsreise en jagtogte van koloniale Europese verkenners. Vandaar kan die vergelyking getref word dat toerisme in die eietydse omgewing, aan soortgelyke praktyke van aanskouing en toe-eiening deelneem. Tesame met eggo's van koloniale

fantasie word Suid-Afrika se geskiedenis van rassesseiding, andersheid en etnisiteit verwring of onderspeel, en geherposisioneer as 'n narratief wat op verstaanbare dog reduktiewe wyse verpak kan word vir die toeris. So word die kompleksiteite van die geskiedenis in die toerisme-agenda verskraal en word dit eerder as vorms van spektakel, vermaak en 'n verbruiksobjek geposisioneer.

'n Sinspeling op so 'n tipe toerisme-agenda was duidelik ook die inspirasie vir Alexander se *African Adventure*. Die kontemporêre toerisme-safari neem egter 'n wending in die aanskoue van 'n installasielandskap van hibriede figure. Die redelik herkenbare kreature fassineer, en die spanning tussen vreemdheid en herkenbaarheid verwar. Die koddige figure kan gelees in die lig van bogenoemde bespreking van andersheid, waar die dierlike element verder geassosieer word met eksotiese kreature.

Die kunswerk bied egter nie 'n landskap van ongerepte, vreedsame Afrika (wat tentoongestel is vir verbruik en verowering) nie, maar 'n meer verwronge, ontoeganklike en selfs konfronterende toneel. Teen die agtergrond van die fratsagtige en eksotiese uitbeeldings in *African Adventure* (wat met koloniale safaribeskouing en 'n neo-koloniale toerisme-beskouing in verband gebring kan word); word die konsep van hibriditeit vervolgens onder loop geneem. Die argument is dat hibriditeit 'n vergestaltung is van juis hierdie aanskoubare andersheid.

3.4 Hibriditeit

Die verbruik van en fassinatie met 'andersheid' (soos in beide die negentiende-eeuse safari en hedendaagse Afrika Avontuur) vind aansluiting by die gefassineerde aanskoue van die saamgestelde kreature in *African Adventure*. Hierdie figure staan sentraal in die wyse waarop Alexander die aandag vestig op andersheid vir visuele verbruik. Saamgestelde en dus hibriede figure hou verband met die oorsprong van die gedagte van die frats, deurdat hibriditeit verwys na 'n kruising tussen twee verskillende spesies onder andere diere, plante en mense (vgl. Young, 1996:8; Loomba, 2005:147; Ashcroft *et al.*, 2001:118). Hibriditeit is tydens die Victoriaanse tydperk – die hoogbloei van kolonialisme – met afsku bejeën omdat dit rasvermenging impliseer en gevolglik 'n bedreiging sou inhou vir die 'suiwerheid' van Europese rasse (kyk ook Ashcroft, 2001:124). Vervolgens word ondersoek ingestel na hibriditeit met toespitsing op die relevansie daarvan met verwysing na *African Adventure*.

3.4.1 Definiëring van hibriditeit

Die algemene gebruik van die term hibriditeit verwys na die vermenging van twee plante of diere van verskeie spesies, wat neerkom op verbastering. Die woord 'hibried' is afgelei van die Latynse *hibridia* wat hierdie soort vermenging aandui (Kapchan & Turner-Strong, 1999: 240). Hierdie gebruik van die term is verbreed om ook te verwys na 'n persoon wat die gevolg van die versmelting van twee diverse kulture of tradisies is, of meer algemeen as enigiets van heterogene oorsprong of samestelling. Gevolglik word die term tegnies-wetenskaplik vir diere, plante, mense, kulturele tradisies en ten opsigte van taal aangewend (Kapchan & Turner-Strong, 1999:240). Vir die doel van hierdie navorsing – soos ook die geval is met eietydse sosiologiese en ander wysgerige gebruike van die term – word die definisie van hibriditeit eerder binne postkoloniale konteks verstaan, waar dit verwys na komplekse aspekte wat verband hou met die skepping van nuwe transkulturele vorme binne kontaksones wat voortvloei uit kolonialisme.

Die konsep van hibriditeit is egter ook problematies in die lig daarvan dat dit die ontmoeting of vermenging van twee heeltemal verskillende en homogene kulturele spesies impliseer, terwyl geen kultuur egter werklik gebonde of homogeen is nie. Elke vermeende kategorie is daarom eintlik altyd reeds 'n hibriede vorm wat verder verdeel is volgens godsdiens, klas, geslag, ouderdom, nasionaliteit en dies meer. Gevolglik moet dit duidelik gestel word dat hibridisering die vermenging is van dit wat reeds hibried is en dat alle kulture sones van verskuivende grense en hibridisering is (Bhabha, 1994b).

Ten spyte van sekere tekortkominge in die omskrywing van die hibried stel die konsep van hibriditeit ons in staat om die totstandkoming van nuwe identiteite en kulturele vorms te (h)erken en is die gedagte van hibriditeit 'n instrument om kulturele verandering asook die strategiese plek of tydelike stabilisering van kulturele kategorieë te beskryf (Barker 2000:203). Navorsing wat betrekking het op hibriditeit behels verder gewoonlik 'n kruisdissiplinêre benadering soos wat blyk uit die eietydse akademiese bestudering van populêre kulture, media, immigrantebevolkings, subaltern-studies³³ en geskiedenis. In hierdie diskoerse bied hibriditeit 'n unieke analitiese vertrekpunt vir die studie van kultuurpolitiek, omdat dit toegespits is op die delikate en komplekse verweefdheid van uiteenlopende gemeenskappe. Hibriditeit verwys daarom na gedeeltelike identiteite en veelvoudige rolle wat bestaan in gemeenskappe as deel van pogings om 'n sin van uniekheid te behou.

³³ Subaltern-studies word breedweg beskryf as 'n postkoloniale diskoers wat fokus op die massa 'algemene' mense, in teenstelling met die magsrolle van die sosiale en ekonomiese elite. Alhoewel dit uit 'n raamwerk van die koloniale ervaring van Suid-Asiatiese mense ontstaan het, het die toepassing van subaltern-studies ontwikkel tot 'n bruikbare kritiese diskoersmodel. So voer Spivak (1988:285) aan dat subaltern-studies verstaan moet word as radikale praktyk wat verskillende ondersoek, met die doel om nie *namens* 'n ander nie, maar eerder *vanuit die posisie van die ander* te skryf.

Hiervolgens kan gestel word dat hibriditeit 'n wyse geword het waarop 'n gemeenskap potensieel herskep, vernuwe en gevisualiseer kan word. Sodoende kan 'n hibridiese identiteit ook na vore tree as 'n kategorie wat bevry – juis omdat dit die oortreding van grense tussen rolle en identiteite veronderstel.

3.4.2 Die funksie van hibriditeit

Die betekenis en gebruik van die term hibriditeit word soos hierbo genoem binne die postkoloniale diskoers in 'n positiewe lig, en as 'n vorm van kulturele wederkerigheid of nuutskeppingspotensiaal beskou. Dié interpretasie staan eksklusiewe kategorieskepping en afbakening tee. Sulke kategorieë sluit hiërargies- of binêrgestruktureerde klassifikasies en ander veral Eurosentryse beskouings rondom rasse, nasies en kulture in (Shohat, 1993:110; Bhabha, 1985:153). Hibriditeit kan daarom beskou word as 'n manier waarop gevestigde strukture van dominansie omgekeer word (Young, 1996:21-22; Bhabha, 1994b:23) net soos wat die frats of eksotiese byvoorbeeld ook hierdie strukture fnuik deur sy vermoë om algemeen-aanvaarde konstruksie of aannames te destabiliseer.

Khan (2007:655) argumenteer dat hibriditeit 'n sleutelrol in kulturele transformasie en identiteitskonstruksie speel, deur die doelbewuste teenstelling van die koloniaal-bepaalde onsuikere, onbemaagtigde en gemarginaliseerde toestand. Volgens Kapchan (1996:6) kom die algemeenste hibriede etniese identiteite tot stand waar twee of meer historiese aparte sfere ontmoet en waar hulle in 'n mate hul sosiaal-gekonstrueerde outonomie uitdaag. Hibriditeit vestig dus daarom juis die aandag op verskil, uiteenlopendheid en onversoenbaarheid; sowel as op kombinerings, samevoeging en jukstaposisionering.

Ten opsigte van dualistiese raamwerke (soos die binêre opposisies waardeur die grense tussen die self en die ander in stand gehou word) is die gedagte van grense/marge van groot belang in die konstruksie van die simboliese betekenis van die self en die ander. In postkoloniale kritiek word hierdie binêre opposisies gedekonstrueer met die oog daarop om beperkende magsverhoudings te ondermyn. Die omverwerping van grense wat binêre opposisies in stand hou, hou egter 'n bedreiging in vir bestaande strukture wat volgens opposisies gestruktureer is. Grense is dan die plek van simboliese betekenis waar binêre opposisies geskep en voortgesit word. Daarom staan die hibried buite hierdie simboliese struktuur van grense. Die afbreek van grense suggereer die volgende: “the in-between, the ambiguous, the composite... the fragile border³⁴ where identities (subject/object, etc.) do not exist or only barely so – double, fuzzy, heterogeneous, animal, metamorphosed, altered,

³⁴ Die gedagte van die liminale word ook hierdeur opgeroep, alhoewel dit nie die fokus van die huidige studie is nie. Kyk Viljoen, H. & Van der Merwe, C.N. 2007. *Beyond the threshold. Explorations of liminality in literature*. New York: Peter Lang.

abject” (Kristeva, 1982:209). Om grense af te breek en ’n hibridiese identiteit aan te gryp skep gevolglik die potensiaal vir metamorfose en, volgens die argument van hierdie verhandeling, vir nuwe groei.

3.4.3 Hibriditeit in die samelewing

Roberston (*in* Dreyer, 2008:130) merk op dat toenemende wedersydse interaksie tussen verskillende kulture die gevolg is van plekke waar diverse, uiteenlopende mense op verweefde wyse saam ’n bestaan voer. Hierdie verweefde samelewings (meestal in stede, maar ook elders) bestaan uit diverse mense wat hulself besighou met wydlopende aktiwiteite. Mense is uiteenlopend op verskillende wyses – daar is mense met liggaamlike en verstandelike gebreke tussen diegene wat minder gebreke het, en in enige stad is ander uiteenlopende groepe te vinde: vanaf misdadigers en prostitute tot doodgewone werkers en beroepsmense, sodat die stad se geroesemoes op sigself ’n hibridiese aard vertoon.

Dit is juis hierdie samesmelting van verskillende soorte mense in die samelewing wat deur Alexander in Langstraat, Kaapstad waargeneem is en wat as ’n inspirasie vir *African Adventure* sou dien. Volgens Subirós (*in* Allara, 2011:2) het die Suid-Afrikaanse samelewing groot potensiaal vir ’n vervullende lewe, maar hierdie potensiaal word radikaal teenoor oorweldigende probleme gestel. Die eietydse Suid-Afrikaanse samelewing word ten diepste gekenmerk deur hierdie soort teenstelling en is in vele opsigte ook ’n hibriede samelewing met uiteenlopende identiteite en kulture. Barker (2000:200) noem dat hibridiese samelewings die gevolg is van patrone van bevolkingsbeweging en -vestiging gedurende kolonialisme en sy nadraai, gekombineer met onlangse toenemende globalisering.

Hibridiese samelewings bevat hibridiese identiteite – en hibridiese identiteite is nie noodwendig stabiel nie (die vraag of enige identiteit stabiel kan wees word nie nou aangespreek nie). Die bekende kurator, skrywer en kunskritikus Okwui Enwezor (1996:6) merk byvoorbeeld op dat (sogenaamde) stabiele identiteite selde bevraagteken word aangesien hulle ’natuurlik’ voorkom en as vanselfsprekend aanvaar word. Hierteenoor behels hibriede realiteite, geskiedenis, kulture en identiteit wat telkens onvolledig is, of bedek is met onsuiverhede, en wat geken word aan onstabiliteit en onvoorspelbaarheid. Hierdie kompleksiteite kan die manier waarop ’n mens se persepsie van sekerheid en stabiliteit tot stand kom, omverwerp. Wanneer die idee van ’natuurlikheid’ verbreek, word ’n mens gewoonlik genoop na die ondersoek en oorweging van hibriede identiteite.

In hierdie konteks ondersoek ek die gedagte dat Alexander hibriditeit aanwend om *African Adventure* nie net om die verbruik van andersheid bloot te lê nie, maar veral as 'n blootlegging van die fassinatie met andersheid. Dit wil voorkom asof die kunswerk poog om die oorblyfsels van koloniale aanskoue aan te spreek in wat Huggan (2001:32) na verwys as: “a self-obsessed unfurling of fetishistic spectacles, lures and distractions and a self-critical unveiling of the imperialistic power-politics that lurks behind aesthetic diversion”. In die proses word die verbruik van andersheid op die spits gedryf deurdat die aanskouer die problematiek hiervan ervaar in die dikwels ongemaklike proses van aanskouing.

3.5 Samevatting en metode

In hierdie hoofstuk is die frats en eksotiese as aspekte van aanskoubare andersheid ondersoek binne die konteks van die negentiende eeu asook in terme van eietydse problematiek. Na 'n kortlikse omskrywing van die ander as konsep is aansluiting gevind by die frats wat aangedui is as 'n ongewone (afwykende) persoon. 'n Verband is getrek tussen die fisiese en sosiale marginalisering van die fratsfiguur en tentoonstelling van die eksotiese, gekolonialiseerde en andersoortige liggaam op etnologiese en antropologiese uitstallings van die negentiende eeu. Daar is bevind dat andersheid of afwykendheid telkens fassinerend gevind is deur die negentiende-eeuse romantiese verbeelding. Soos die frats, is die eksotiese ook as 'n bron van vermaak en verbeeldingryke spekulatie, en ook as potensiële gevaar beskou. Hiermee is die frats se fisiese abnormaliteit, net soos die eksotiese se fisiese vreemdsoortigheid, as oorsprong vir die konstruksie van die andersheid uitgewys. Die eksotiese as afwykend – en per implikasie as kategoriseringsfunksie van self en ander – is ook geskakel met koloniale negentiende-eeuse beskouings.

Aspekte van objektiveringsproblematiek in die konteks van die negentiende eeu se beskouing van andersheid is geïdentifiseer, byvoorbeeld waar sogenaamd afwykende groepe mense ook saam met voorwerpe, en as voorwerpe, tentoongestel is vir visuele verbruik. Die verbruik van andersheid hou verband met die Victoriaanse neiging na versameling en klassifikasie deur 'n hiërargie, waar die aanskouer in 'n magposisie is en waar die aanskoude as 'n objek vir aanskoue en klassifikasie beskou is.

Met die idee van aanskoue en klassifikasie word verdere implikasies van toe-eiening en besitname in ag geneem. Hier is aangevoer dat andersheid telkens uitgebuit word om die eksotiese op aanloklike wyse te verpak en aan te bied, iets wat gesien word in die eietydse toerisme-omgewing. Die besitversugting hou daarom verband met die toeriste-blik, soos wat die eietydse avonturier se aanskoue

van die eksotiese, ongetemde landskappe en diere tydens 'n safarivakansie eintlik as 'n poging tot toe-eiening gelees kan word. Daarom kan avontuurtoerisme as 'n neokoloniale fenomeen beskou word en is 'n ooreenkoms tussen 'n koloniale safaribeskouing en neo-koloniale fassinisie met andersheid in die eietydse Afrika toeriste-avontuur aangetoon.

3.5.1 Metode van ondersoek

Daar is twee dimensies aan die metode van ondersoek: eerstens die proses van lees, wat vanaf eenvoudig na kompleks verloop, en tweedens die tematiese aspekte wat dien as ankers in hierdie proses. Hierdie tematiek is veral gefokus op die gedagte van hibriditeit en tersaaklike verwante konsepte. Die lees en interpretasie van die kreature in die kunswerk geskied vanaf die bekendstelling en beskrywing van die kreature en meegaande elemente van die installasie.

In die lig daarvan dat die kunswerk beskou word as 'n allegorie van die eietydse Suid-Afrikaanse samelewing, word 'n bondige uiteensetting van die term allegorie hier genoodsaak. Allegorie is van die Griekse begrip afgelei wat beteken 'om anders te praat' en gevolglik kommunikeer 'n allegoriese verhaal, of allegoriese instrumente, op 'n simboliese wyse (Harris, 2006:12). 'n Allegorie is ook 'n verhaaltegniek wat behels dat 'n voorstelling gemaak word van 'n situasie of stel gegewens; die algemene situasie word in 'n spesifieke konteks vertel (Malan, 1992:8). Twee betekenisvlakke word onderskei in die allegorie, naamlik die eerste meer konkrete verhaalvlak wat op sy beurt heenwys na die belangriker tweede vlak. Op hierdie tweede vlak word 'n stel morele of geestelike idees veronderstel wat agter die verhaal lê en daaraan rigting gee. In 'n allegorie is die veronderstelling dat daar 'n redelik ondubbelsinnige en deurlopende aantal raakpunte is met die gegewe wat vertel (of uitgebeeld) word en die dieperliggende waarheid waarna dit verwys (Malan, 1992:8). Allegoriese betekenis neig daarom om redelik spesifiek te wees, anders as byvoorbeeld simbole waarvan die betekenis eerder veelvlakkig is. Dit is ook omdat die allegorie vir sy bestaan staatmaak op 'n gegewe 'preteks' of dan 'n eksterne situasie wat as byvoorbeeld 'n historiese werklikheid beskou kan word. Van belang vir die huidige studie is veral die gedagte dat die allegorie daarom 'n parallelle insig in 'n bepaalde situasie bied, wat behels dat hierdie situasie deur die oorvertel daarvan geabstraheer word in die allegorie (Titlestad, 2009:116).

Die allegorie word veral in die letterkunde aangewend maar kan ook as strategie in die visuele kuns gebruik word. Titlestad (2009:117) noem dat die gebruik van die allegorie soms gekritiseer word omdat die parallellopende verband tussen die werklikheid en die allegorie sou inhou dat die werklikheid as staties en onveranderbaar gesien moet word. 'n Ander beskouing is eerder dat die

allegoriese wel ruimte laat vir veranderinge, hersienings van 'n situasie en daarom ook vir meer dinamiese gesprek met die geskiedkundige konteks; vergelyk hierdie stelling: "Rather than an ossified system of mechanical correspondences, allegory is potentially an ongoing dialogue between individual authors and the history of meaning and difference they inherit" (Titlestad, 2009:117). Hierdie gespreksmoontlikheid tussen die allegoriese uitbeelding en die werklikheid waarop dit sinspeel laat met ander woorde ruimte vir geskakeerde interpretasiemoontlikhede. In heelwat gevalle waar die allegoriese in eietydse kontekste gebruik word, beeld dit magsproblematiek uit wat in die allegoriese vergestaltung redelik duidelik na vore kom (Titlestad, 2009:118).

Gevolgtrek bied die allegorie die moontlikheid om 'n aantal parallele met 'n spesifieke konteks aan die hand te doen op so 'n wyse dat die situasie geabstraheer word en waardeur sake soos magsproblematiek, geweld en dies meer aan die orde gestel kan word. So maak die allegoriese 'n besinning oor sekere aspekte van die konteks waarna dit verwys moontlik deur 'n gesprek aan die gang te sit oor hierdie aspekte. Die tweede vlak waarop die allegorie bestaan, naamlik die morele of geestelike idees wat daarin na vore kom, is steeds in hierdie geval die belangrikste. Sodoende kan die sosiale problematiek waarop *African Adventure* sinspeel, gesien word as die tweede vlak wat die kunswerk se allegoriese dimensie rig.

In hierdie studie word die moontlikheid ondersoek dat die ruimte van die kunswerk nie slegs interessante figure vir aanskoulike plesier tentoonstel nie, maar 'n meer ontstellende toon te midde van 'n skynbaar apokaliptiese landskap suggereer. Die bewuswording van die karakters se tydruimtelike veelfasettigheid word hiervolgens oorweeg as 'n allegorie van 'n distopiese realiteit. Hiermee word geargumenteer dat dit wat vir verbruik tentoongestel word, die mag het om die aanskouer se aannames oor aanskoulikheid en mag te destabiliseer. In die aanloop na die einde van die allegoriese lees word daar besin oor die moontlikheid van 'n spaning tussen distopie en vernuwing.

Na aanleiding van die benadering wat hierbo uiteengesit is, sien die lees en interpretasie van die kunswerk kortliks soos volg daar uit: die eerste stap in die proses is beskrywend van aard, en hier word die opvallendste waarnemings van vreemdheid en andersheid aangedui. Hierdie waarnemings wil op die oog af blyk om 'n avontuur en toerisme-ervaring van aanskoue, vertoon, afsku en fassinatie te wees. In hierdie deel van die interpretasieproses word die gedagte ondersoek dat die kreature nie bloot aanskoulik is nie, en word oor hul andersheid en die implikasie daarvan besin.

Met die gedagte dat Suid-Afrika 'n plek is wat op die oog af in die kunswerk allegories tentoongestel word vir aanskoue, word die installasie verder ondersoek om die oorsaak van die ongemak wat dit waarskynlik tuisbring, te bepaal.

Dan word die allegoriese aard van *African Adventure* as uitgangspunt geneem aan die hand van Jamal (2011:57) se argument dat dit inderdaad as sodanig beskryf kan word. Hiérvan uiteensetting veronderstel dan verwysing na karakter, ligging (tyd en ruimte) en atmosfeer as die visuele elemente wat die toon van die werk aangee. Hierdie allegorie het 'n narratiewe karakter, met ander woorde daar is sprake van narratiewe elemente: karakter, tyd en ruimte (inderdaad ook die kernelemente van vele installasiekunswerke). Daarom word die interpretasie gerig volgens die wyse waarop die karakters, tyd en ruimte in *African Adventure* elkeen afsonderlik maar ook in samehang binne die raamwerk van fratse, die eksotiese en hibriditeit gelees kan word. Die bespreking word verder spesifiek gerig deur die wyse waarop die karakters, tyd en ruimte in *African Adventure* as fratse, eksoties en hibried – as elemente van 'n allegoriese weerspieëling van 'n hedendaagse Suid-Afrikaanse samelewing – gelees kan word.

HOOFSTUK VIER: LEES EN INTERPRETASIE VAN DIE INSTALLASIEWERK

Die frats as eksotiese objek: Die vergestaltung van hibriditeit in Alexander se installasiekunswerk *African Adventure*

Alexander's works have the capacity to disrupt our expectations of appearances; they are disquieting presences. She aims to jolt visual sensibilities and, having gained viewer attention, her forms require us to rethink our understanding of the human condition.
(Arnold, 1995:32)

If her [Alexander's] work is allegorical, then, it is because her approach is one which embraces the unease instead of explaining it away.
(Jamal, 2011:59)

4.1 Inleiding

In die konteks van die werk *African Adventure* kan, soos in die inleidingshoofstuk genoem, onderskei word tussen (1) die oorkoepelende projek (wat bestaan uit die installasie self met al die individuele beeldhouwerke en ander fasette soos vertoonskerms), (2) die tableau (wat bestaan uit 'n installasie van 11 beeldhouwerke en objekte wat as rekwisiete ingespan word) en laastens (3) die ander elemente soos die fotomontage en vertoonskerms van die installasie as 'n geheel (Alexander, 2011a:72). *African Adventure* was die eerste plekspesifieke installasiewerk wat Alexander geproduseer het. Die kunstenaar dui aan dat sy met hierdie werk verkies om plekspesifiek te werk omdat so 'n benadering weerklank vind en integreer met die omgewing waarvan dit deel vorm (Alexander 2011a:71). Omdat *African Adventure* oorspronklik³⁵ in die Britse Offisiersmenasie, by die Kasteel van Goeie Hoop in Kaapstad uitgestal is, sal hierdie ruimte met sy historiese en plekspesifieke assosiasies in ag geneem word met die lees van die installasie.

Alexander (2011:71) voer aan dat die sleutels tot haar kunswerke te vinde is in die raakpunte van die titels, byskrifte, die ligging van die plekspesifieke werke en laastens die elemente in die tableau. Hierdie aspekte word uiteraard by hierdie interpretasie in ag geneem. Verder word die installasie

³⁵ Alhoewel *African Adventure* aanvanklik plekspesifiek tot die Kasteel was, vorm die installasie later deel van 'n omvattende rondreisende uitstalling met die titel *Jane Alexander: Surveys (From the Cape of Good Hope)* waarvoor dit herskep is en variasies daarvan tentoongestel is vir onder andere die Savanna Museum of Art and Design (2012), die Contemporary Arts Museum in Houston (2012) sowel as in die St. John the Divine-katedraal in New York (2013). Hierdie ruimtelike herkontekstualisering sal die betekenis van die werk raak, aangesien die plek van 'n installasietentoonstelling meesal betekenisvol bydra tot die werk (kyk Bishop, 2005; Colles, 2001; Coleman, 2000). 'n Werkswinkel getiteld *Allegory: An Animal Story Workshop* is op 27 April 2013 in die St. John the Divine-katedraal as begeleidende aktiwiteit rondom die uitstalling *Jane Alexander: Surveys (from the Cape of Good Hope)* vir kinders aangebied.³⁵ In historiese definisies van die woord palimpses word verwys na die laag-op-laag voorkoms van antieke tekste; hierdie voorkoms het ontstaan vanweë die gebruik om perkament te herbruik (ou teks het dan deurgeslaan en was sigbaar tesame met nuwer teks). In 'n meer konseptuele sin, soos wat ook met die gebruik van die term in die huidige bespreking bedoel word, verwys die palimpses na veelvlakkige betekenislae. Hierdie lae mag verwys na die verweefdheid van magstrukture en ander sake wat as intertekste 'oormekaargeplaas' word in die teks en gelyktydig inspeel op die interpretasie van die teks (Powell, 2008:6-8).

belig deur ander tydruimtelike aspekte wat uitgewys sal word en wat deel uitmaak van die kunswerk. Sodoende word die kunswerk 'n palimpses³⁶ van verskeie vlakke van verwysings. Hierdie verskeie vlakke hou verband met die gedagte van 'n allegorie (wat self op minstens twee vlakke funksioneer – kyk 3.5.1). *African Adventure* word daarom gelees as 'n allegorie (Smith, 2002; kyk ook Jamal, 1996; Pfeffer, 2003). Daar gaan getoon word dat die gedagte van 'n tableau aansluiting vind by die beskouing van die *African Adventure*-installasie as allegorie, wat omdat die allegorie ook die elemente van karakters en boodskap impliseer. Volgens Smith (2002) gee “the beauty of allegory in full force” [in *African Adventure*] aanleiding tot die voorkoms van 'n aantal subtemas, intertekstuele verwysings en 'lewenslesse' in hierdie kunswerk. In die eerste plek word 'n beskrywing van die werk gebied om 'n blik van die eerste vlak van die allegoriese voorstelling te verskaf. Daarna word 'n interpretasie gebied waar sekere begrippe vertolk word as deel van die dieperliggende allegoriese inhoud van die werk – die tweede vlak van die allegorie, waar bepaalde idees 'n parallel tussen die teks en die historiese konteks onderlê.

4.2 Beskrywing van die kreature in *African Adventure*

In die installasie *African Adventure* vorm die saamgestelde figure die kern van die tableau waarvan die beeldhouwerke individueel benoem en in hoofstuk een uiteengesit is. Die kreature staan rond in die werk. Hulle lyk onbetrokke en staan meesal afgesonderd van mekaar binne hul installasie-omgewing wat bestaan uit 'n oppervlak van rooi grond. Hulle bevind hulleself dus in 'n mensgemaakte 'landskapomgewing'. Hierdie omgewing is besaai met pangas, landbou-implemente, kratte wat skynbaar plofstof bevat (volgens inskripsies daarop wat TNT aandui) en ander voorwerpe. Die medium van die beeldhouwerke en die objekte om hul heen word aangedui as versterkte beton, veselglas, sintetiese klei, olie- en akrielverf. Verdere media sluit gevonde en verwerkte kledingstukke, industriële handskoene, goud, drie egte diamante, jakkalspels, 'n hond se leiband, pangas, sekels, speelgoedtrekkers, speelgoedkarretjies, stootwaentjie, 'n oliedrom en 800kg Boesmanlandse grond in (fig. 24 en fig. 25).

Die beeldhouwerke word vervolgens in vyf rangskikkings gegroepeer vir hierdie bespreking. Die *Pangaman* en *Dog* (fig.22) is 'n prominente sentrale groepering. Die figure is fisies die grootste van die groep en word verbind deur 'n verskeidenheid gevonde voorwerpe in die ruimte tussen hulle.

³⁶ In historiese definisies van die woord palimpses word verwys na die laag-op-laag voorkoms van antieke tekste; hierdie voorkoms het ontstaan vanweë die gebruik om perkament te herbruik (ou teks het dan deurgeslaan en was sigbaar tesame met nuwer teks). In 'n meer konseptuele sin, soos wat ook met die gebruik van die term in die huidige bespreking bedoel word, verwys die palimpses na veelvlakkige betekenislae. Hierdie lae mag verwys na die verweefdheid van magstrukture en ander sake wat as intertekste 'oormekaargeplaas' word in die teks en gelyktydig inspeel op die interpretasie van die teks (Powell, 2008:6-8).

Harbinger en *Settler* word as 'n volgende betekenisvolle groepering behandel. Die soortgelyke aapmensfigure het elk 'n oliedrom en 'n kaskar. Die derde groepering behels die koddige manlike figuurtjies van *die Radiance of faith trio* en die *Young Man* (fig. 24), wat op grond van hulle eenderse pakke klere en gesigsversluiering van óf maskers óf 'n donkerbril saamgegroepeer word. Die vierde rangskikking word intuïtief as die beskadigde trio gegroepeer, waarvan die ooreenkoms tussen die *Girl with gold and diamonds*, die Ibis-hibried (fig. 25) en die *Doll with industrial strength gloves* (fig. 26) geleë is in hulle tengerheid en gebroke ledemate: *Girl with gold and diamonds* se hande is afgekap, die Ibis het nie vlerke nie en *Doll with industrial strength gloves* is skynbaar verlam. Die laaste groepering word as die stiller of meer waarnemende karakters beskou: die *Custodian* (fig. 27), *Harvester* (hy is nie alle tentoonstellings van die installasiekunswerk teenwoordig nie) en *Beast* wat slegs toekyk of skynbaar deur die installasie 'beweeg'.

Met die eerste oogopslag kom die kreature, wat net kleiner as lewensgrootte is, koddig en onskadelik voor. As groep lyk hulle onsinnig, selfs vermaaklik. Die figure staan skynbaar doelloos op die begrensde area van rooi grond (wat 'n begrensing van die natuur kan voorstel) vir besoekers (en toeriste) om te aanskou. By nadere betragting kan 'n mens aanvoer dat die aanskouer nie heeltemal seker kan wees waarna presies sy of hy kyk nie en ook nie weet presies wat die kreature is nie.

Hulle is vreemd maar interessant, en gee aanleiding tot 'n nuuskierigheid wat met 'n mate van opwinding gepaardgaan – die aanskouer is besig om iets nuuts te sien. Hierdie gevoel van ongewoonheid is 'n inherente deel van die safari-avontuur. Van nóg naderby beskou, is die vreemdheid van die saamgestelde kreature egter ook effens grieselig. Teen die tyd wat die addisionele elemente van pangas en plofstofkrate verder waargeneem word, lei die onverklaarbaarheid hiervan, en die assosiasies van geweldaandoening, tot 'n ongemak wat ooreenkom met 'n mate van onheilspellendheid of afwagting.

4.3 Interpretasie

4.3.1 Die karakters as hibriede: hul fratsmatige en eksotiese eienskappe

In 'n onderhoud met Dent (2012) beskryf Alexander die figure in haar installasies as 'karakters' omdat baie van hulle telkens in verskillende kunswerke in verskillende gewaad terugkeer en so ook 'herkenbaar' word as karakters. Die *Harbinger* kom byvoorbeeld in plekspesifieke-installasies soos *Harbinger with barge and imperial landscape (North Sea)* en weer in ~~*Courtroom 21 (in the absence of*~~

~~Judge W) / Courtroom 21 / Title withdrawn / Verity, faith and justice~~³⁷ (2006) [fig. 28] voor. Hulle is ook karakters omdat hulle *dramatis personae* is in 'n tableau wat homself dramaties afspeel voor die aanskouer soos in *African Adventure* (hierdie status van figuur as karakter herinner terloops aan die nou band tussen installasiekuns en teater).

Tog is hierdie figure ook stilswyend en starend, en mag die aanskouer daarom ontsenu. Die fisiese ooreenkomste van ledemate met dié van mense en diere kompliseer waarneming; dit verwar omdat die kombinasies van ledemate nie sin maak nie. Enersyds is daar 'n fassinasie om van nader te wil beskou, maar daar is terselfdertyd ook 'n gevoel van vreemdheid, selfs afsku, wat maak dat 'n mens versigtig is om nader te gaan. Die kinderlike skaal (die meeste karakters is ongeveer so groot soos kinders) word verder soms geassosieer met die vreesaanjaende, veral in films waar kinders bese karakters trekke het³⁸. Wanneer die assosiasie van kinders met onskuld en weerloosheid omgekeer word, word die onnatuurlikheid daarvan as besonder ontstellend ervaar. Die klein skaal van die diere kan daarom eerder as ironies en bedreigend beskryf word. Die karakters lok daarom aanvanklik simpatie uit vanweë hulle potensiële kwesbaarheid, maar iets is nie pluis nie. Hulle makabere en geskende, onsinnige voorkoms lyk eerder vreemd en vervreemdend.

Die figure se gebare – handpalms wat na bo gedraai is – is 'n standaardposisie wat in anatomiese studies gebruik word (Alexander in Subirós, 2011:165). In terme van liggaamstaal word palms na bo gesien as 'n vorm van weerloosheid (dis 'n vraende gebaar; die sagte vel aan die binnekant van die polse word ontbloot, en die gebaarmaker toon dat hy of sy niks vashou wat gevaar inhou nie). Verder help die gebaar om die gedagte van spraakloosheid en ontmagtiging teweeg te bring. Ten spyte daarvan dat die kreature op podiums staan en handgebare gebruik wat ook as deel van 'n gesprek verstaan kan word, is hulle monde gesnoer (vergelyk ook fig.9). In hierdie opsig kom die kreature voor asof hulle bloot tentoongestel word vir die nuuskierige blik van die aanskouer – asof hulle in 'n museumkas hoort. Hulle rigiede frontale liggaamshoudings roep assosiasies op van biologiese waarneming en antropologiese beskrywing op, wat ook skakel met die idee van tentoonstelling.

³⁷ Die oorspronklike titel van ~~Courtroom 21 (in the absence of Judge W) / Courtroom 21 / Title withdrawn / Verity, faith and justice~~ is hier doodgetrek en word so geskryf. Alexander skryf die titel so nadat sy versoek is om dit te verander omdat dit as te krities beskou is tydens die uitstalling van die werk in die Hooggeregshof in Singapoer tydens die Singapoer Biënnale van 2006.

³⁸ In die veld van visuele kultuur is daar 'n karaktertipe wat as die sogenaamde *creepy child* (bangmaak-kind) bekendstaan. Enkele onlangse voorbeelde is die *little sisters*-karakters in die speletjie *Bioshock* (2007), die karakter Laura van die rekenaarspeletjie en film *Silent Hill 2* (2011), en die kinder-karakters in films soos *The Grudge* (2004) en *The Orphan* (2009).

In hierdie opsig stem die liggaamshoudings ooreen met die oorheersende trant van die werk waar die kreature en hulle omgewing gelyktydig tentoongestel en vreemdgemaak word. Dit is 'n trant van aanskoue gevolg deur onheilspellende ongemak. In aansluiting by hierdie wyse van toonstelling beaam Alexander in gesprek met Dent (2012) dat haar werk ook sinspeel op tentoonstellingspraktyke in museums. So verwys dit indirek na die vertoon van Afrika en sogenaamde 'natuurlike' versamelings soos wat dit steeds byvoorbeeld in die Royal African Museum in Brussel aangetref word. Hiermee word verdere aanduidings verskaf van hoe die kreature in *African Adventure* as fratse en eksotiese karakters geles kan word.

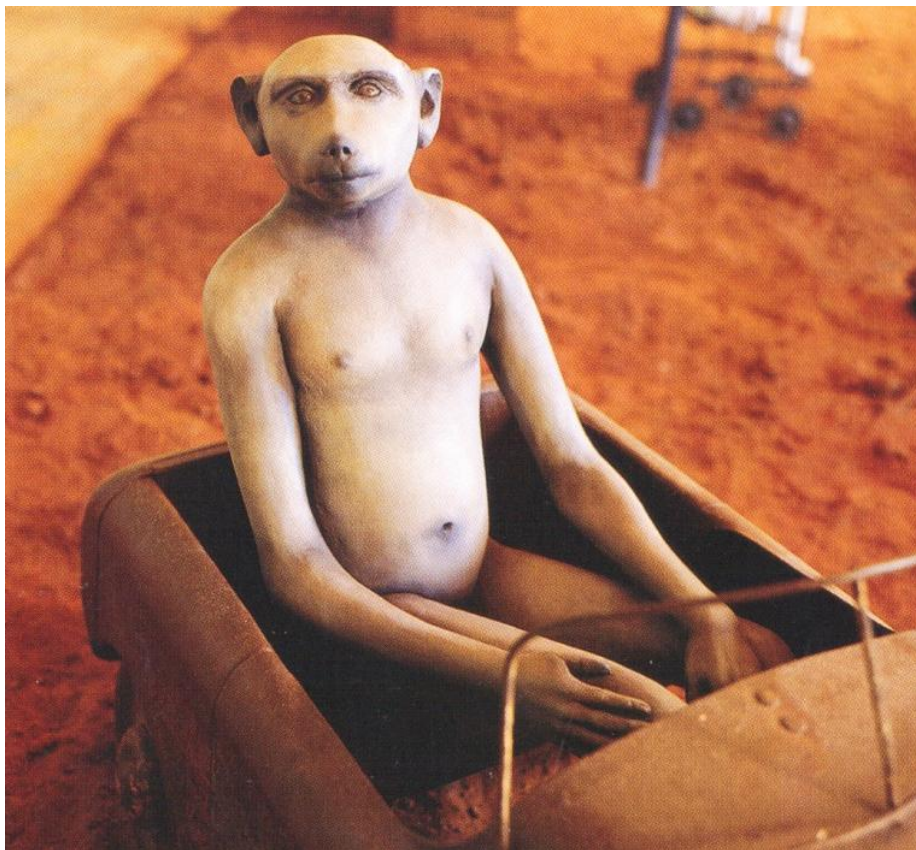
Die karakters lyk daarom soos fratse, en kom vreemd en selfs monsteragtig voor. Hierdie vreemdheid en monsteragtigheid bestaan binne die raamwerk van wat 'n frats is, naamlik dat aspekte herkenbaar moet bly ten spyte van 'afwykings' van die norm. Dele van die karakters is herkenbaar: ledemate lyk soos dié van mense of diere sodat 'n mens nie kan sê dat hulle geheel en al andersoortig is nie. Verder is die beskouing van die frats as monsteragtig onder andere geskoei op die gedagte dat uiterlike afwykendheid 'n ooreenkomstige innerlike afskuwelikheid reflekteer. Die aanskouer word daarom genoop om te dink oor die innerlike van hierdie vreemde kreature (dit hou op sy beurt verband met die idee wat die allegorie rig, in hierdie geval sosiale problematiek). Hierdie uiterlike en vermeende innerlike vreemdheid word aangebied vir aanskouer op 'n wyse wat inspeel op 'n versugting na die vreesaanjaende ter wille van die opwinding daarvan (die Engelse woord 'thrill' vat hierdie opwinding goed vas).

In aansluiting by die gedagte van die monster of frats wat met afwyking geassosieer word, kan die karakters as fratse inderdaad ook as die slagoffer van siekte beskou word, 'n moontlikheid wat weerklank vind in die figuur *Girl with gold and diamonds*, die Ibis en die *Doll with industrial strength gloves*. Nie een van hierdie figure is 'normaal' nie – die grense van normaal word in ieder geval bevraagteken in hierdie werk – maar die ooglopende gebreke van die figure val op. Die aanskoue van hierdie vernielde figure word as nog 'n aanduiding voorgehou dat die toeriste safari-ervaring in *African Adventure*, nie geheel plesierig is nie.

Die karakters se fratsagtige eienskappe veroorsaak dat hulle as 'n eksotiese, andersoortige weergawe van die bekende of 'normale' beskou kan word. Verder kan hulle status as hibriede ook hier genoem word – hierdie hibriede status is ooglopend omdat hulle uit 'n kombinasie van menslike en dierlike ledemate saamgestel is.



Figuur 22. Alexander, Jane. *Pangaman, Dog*. Detail: *African Adventure* (1999-2002)



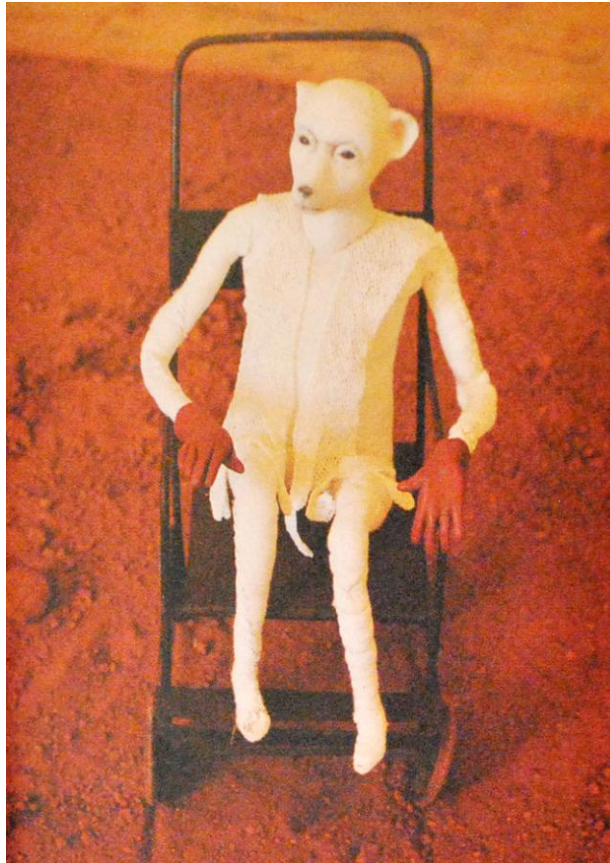
Figuur 23. Alexander, Jane. *Settler*. Detail: *African Adventure* (1999-2002)



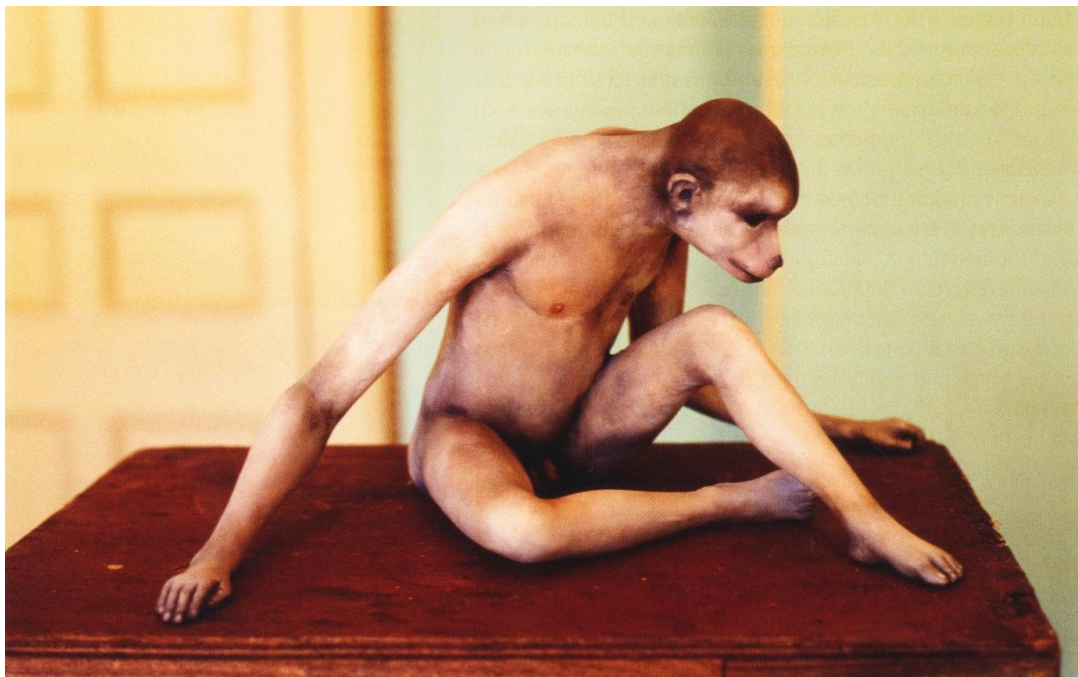
Figuur 24. Alexander, Jane. Detail: *African Adventure* (1999-2002)



Figuur 25. Alexander, Jane. Detail: *African Adventure* (1999-2002)



Figuur 26. Alexander, Jane. *Doll with industrial strength gloves*. Detail: *African Adventure* (1999-2002)



Figuur 27. Alexander, Jane. *Custodian*. Detail: *African Adventure* (1999-2002)



Figuur 28. Alexander, Jane. Detail: ~~Courtroom 21 (in the absence of Judge W) / Courtroom 21 / Title withdrawn /~~ *Verity, faith and justice* (2006)

Die diere-assosiasie wat die verband tussen die kreature as fratsse en eksotiese objekte belig word vervolgens bespreek ten opsigte van die figure *Harbinger* en *Settler*. In die verwysing na veral die aapmens-figure soos *Harbinger* en *Settler* kan daar ooreenkomste gevind word met die definisie van die frats as 'n persoon wat ongewoon is in voorkoms, maar ook in gedrag. Alhoewel daar dierlike trekke in hierdie figure is, beskik hulle ook oor menslike handeling en eienskappe soos om die voertuig te bestuur, skoene te dra en te lyk of hul debatteer – laasgenoemde in die geval van *Harbinger* wat lyk asof hy 'n betoog rig. Simbolies beskou, word die aap telkens as parodie op menslike dwaashede gebruik in die kunste. Hiermee het kunstenaars gewoonlik gepoog om die mense se aanstellerigheid, gekheid en verwaandheid bespotlik te maak (Hall, 1974:22). Daarom is die aapagtigheid hier ook aanduidend van die allegoriese aapagtigheid van mense.

Settler is eerstens 'n voor-die-hand-liggende verwysing na die koloniale periode in Suid-Afrika (waartydens daar setlaars was), maar dui ook op die oorsprong van die land se hibriediese bevolking. Die Kaapse nedersetting is in 1652 as verversingstasie op weg van Europa na Asië deur Jan van Riebeeck (1619-1677) in opdrag van die Oos-Indiese Kompanjie gevestig. Dié verversingstasie sou spoedig uitbrei tot die middelpunt van Europese aktiwiteite aan die suidpunt van Afrika aan die Kaap. Kort na hierdie vestiging is daar slawe vanuit Wes-Afrika, Madagaskar en die Oos-Indiese eilande ingevoer. Die Franse Hugenote het in 1688 in die Kaap aangeland en het 'n bestaan uit landbou, besigheid en handel gemaak. Alhoewel indirekte invloede in Suid-Afrika se huidige samelewing na die Franse Hugenote herlei kan word (veral in talle Afrikaanse vanne) was hierdie setlaars reeds in die agtiende eeu ten volle geassimileerd as subgroep in die Kaapkolonie (Giliomee *et al.*, 2007:60).

Verdere setlaars sou volg. Na afloop van die Napoleontiese oorloë en as gevolg van onder andere meganisasie ten tyde van die Industriële Revolusie, het Brittanje 'n ernstige werkloosheidsprobleem gehad. Die Britse regering het gevolglik mense aangemoedig om na die Kaapkolonie te immigrer. Die eerste 5 000 Britse setlaars het in 1820 in die Kaap aangeland (Preston, 1994:19). 'n Volgende groot toeloop van immigrante het gevolg op die ontdekking van diamante in 1867 en goud in die 1880s, waartydens hoopvolle Britse en ander setlaars na Suid-Afrika gestroom het in die hoop om hulle fortuin te vind (Jimenez, 2013:7). Dié mineralerykdom het onder andere bygedra tot Europese lande se sogenaamde *scramble for Africa* vir ekonomiese gewin – en vir koloniale mag en aansien. Hierdie vergrype word verbeeld deur die gedagte dat die land beskikbaar sou wees vir besitname, nieteenstaande die teenwoordigheid van die inheemse mense en ook ander, reeds gevestigde nedersetters.

In aansluiting by die gedagte van die verowering van vreemde lande, en die meer aggressiewe implikasie van eksotiese jagmaak en toe-eiening of inname van die vreemde word daar na die ysterdrom waarop *Harbinger* staan, verwys. Hierdie soort dromme word algemeen met olie verbind as die eenheid waarin ru-olie en petroleumprodukte gemeet word, en kan daarom verder 'n aanduiding van konflik wees. Olie is 'n waardevolle hulpbron en is dikwels aan die hart van komplekse ekonomiese konflikte. Koloniale praktyke het ook op sy beurt met die toe-eiening van natuurlike hulpbronne gepaardgegaan. *Harbinger* kan as 'voorloper' of 'boodskapper' vertaal word. By implikasie word die *Harbinger* op onheilspellende wyse, met 'n voorbode, voorspelling of selfs waarskuwing geassosieer. Die *Harbinger* se boodskap is waarskynlik een van konflik oor grondstowwe en hulpbronne. Hierdie boodskap kan verder in verband gebring word met die goud

en diamante van *Girl with gold and diamonds* wat sinspeel op die natuurlike grondstowwe van Suid-Afrika wat 'n groot aantrekking vir die koloniale Britse ryk was.

Harbinger se drom herinner ook aan die berging van gevaarlike stowwe soos radio-aktiewe materiaal wat kan aansluiting vind by die idee van 'n kernramp en die wetenskapsfiksietema van kloning en radio-aktiewe mutasies (gegewe die apokaliptiese voorkoms van die landskap, 'n sterk suggestie). Dikwels word radio-aktiewe afval ook in Afrikalande gestort; hier word die sogenaamde derde wêreld letterlik 'n pakhuis vir die ongewenste afval van eksperimente van vooruitgang elders. Laastens herinner die drom ook aan townships waar voorwerpe soos dromme nuwe betekenis kry en gebruik word as boumateriaal in die konteks van plakkershuise.

Op sy beurt roep die township assosiasies op met eietydse safari's soos wat dit vandag beleef kan word deur toeriste, byvoorbeeld met Soweto Township-toere of die sogenaamde Maboneng (middestad)-toere. Hier kan die toeris hom- of haarself vergaap aan die alledaagse bestaan van die Afrika-ander. So word die mense van die township as eksoties, selfs fratsagtig tentoongestel vir aanskoue. Die Europese assosiasie van die naam van *Settler* in die voertuig kan ook 'n hedendaagse toeriste-beskouing impliseer waar besoekers in voertuie deur natuurreservate ry of op 'n eietydse safari is om die wilde diere rondom hulle te aanskou. Die figuur *Settler* in die installasie kan gevolglik, soos die toeris verstaan word as metafores vir die bevoordeelde posisie van Europees-afkomstige mense in Suid-Afrika. In teenstelling met 'n regte voertuig (soos wat met 'n safari gebruik word) is die seepkaskar eerder bekend as 'n speelprojek vir kinders. Die gebruik van die seepkaskar hier kan dui op die wyse waarop die imperiale projek ontuis of onvanpas is in Afrika, sodat 'n Westerse tuig 'n speelding word op die kontinent. Die idee dat die voertuig verder 'n (ironiese maar) gemaklike en veilige kapsule vir besigtiging bied, word verder ontgin by die bespreking van tyd-ruimtelike aspekte van die installasie

In aansluiting by besigtiging van die natuurlike of inheemse, berus die eksotiese identifisering van nie-Westerse kulture as lede van die inheemse ander op die gedagte dat hulle 'nader aan' die lewende natuur sou wees as wat die 'beskawing' is. Hierdie idee van die 'natuurlike' as andersoortig word in die installasie aangebied deur die kreature se 'daaglikse aktiwiteite' aanskoulik-vreemd te verbeeld. *Pangaman* kan veral in hierdie verband genoem word. Die aanskoulikheid van diere as 'naby aan' die natuur sien 'n mens in wilde diere soos *Dog* en *Beast* wat deur die installasie 'wandel'.

Hierdie 'opstel van 'n natuurlike toneel' vir waarneming is 'n praktyk wat geassosieer word met die vertoon van mense en diere na afloop van ontdekkingsreise. Koloniale magsvertoon het ook dikwels die tentoonstel van 'natuurlike of tradisionele bates' behels. Hierdie tentoonstelling van die natuurlike hou op sy beurt verband met die toeristewaarneming in die hedendaagse Afrika-safari.

Met betrekking tot die aanskoulikheidswaarde van die dierlikheid van die mens soos dit die hibriede figure gesien word, noem McCusker (2007:67) dat die aanskouer gelei word tot nadenke oor die mens se vervreemde verhouding met diere, maar ook met mense wat anders is as onself. McCusker (2007:68) noem dat 'n mens selfs sou kon aanvoer dat die postmoderne dier die produk van 'n postmoderne gedagtegang is wat slegs eksperimenteel aangetref of gekonstrueerd verstaan kan word. Hierdie dier word deur se term *botched taxidermy* of 'verbroude taksidermie' beskryf; dis 'n gedagte wat ook weer kan terugverwys na die monsteragtigheid van 'n Frankenstein-skepping soos genoem in bespreking van die fassinatie met die frats. Op verskillende vlakke word die dier en die mens daarom in ongemaklike verband gebring met mekaar in hierdie werk. Die oorkoepelende gewaarwording is een van ongemak omdat dier en mens in die kunswerk so in 'n enkele konteks oorweeg kan word. Steeds word die dier-mensfigure hier tentoongestel soos in 'n dieretuin: benoem, ingeperk, in 'n vreemde omgewing.

Die sterk dieresimboliek in die werk kan verder suggereer dat 'wildheid' as menslike eienskap nie getem kan word nie. Hierdie dierlike aspek van die mens dreig veral ten tye van wanorde en onstabieleit om die oorhand te kry. Dierlikheid in kunswerke oor die algemeen neig om die aanskouer te vra om oor sy of haar menslikheid na te dink. Verdere aspekte van vreemdheid in die werk word vervolgens onder die loep geneem.

Die aanskouer en aanskoude word onderskeidelik in die kunswerk geïmpliseer as westers en nie-westers, of kolonialis en gekolonialiseerde (en dan as self wat aanskou en ander wat aanskou word). Die beklemtoning van andersheid in die kreature kan ook in hul kleredrag hier waargeneem word. Hulle wissel van heeltemal naak soos in die geval van *Beast*, tot halfgekleed soos die Harbinger of die *Pangaman*, tot die *Young man* en *Radiance of faith*-karakters en *Girl with Gold and diamonds* wat in westerse en soms spesifiek Victoriaanse uitrustings uitgedos is. Die *Radiance of Faith*-karakters word kortliks bespreek as eksemplaries 'n aantal voorstellings van vreemdheid en andersheid in die hibriede kreature, ook in die lig van hul kleding. Hierdie figure is sendelinge of evangeliste, met verwysing na die woord 'faith' in hul betiteling. Hulle dra pakke klere, en is geplaas op plofstof-

‘podiums’ met hul handpalms na bo – asof hulle iets vra, of ’n (plofbare) boodskap het om te lewer³⁹. Hul religieuse konteks kom ook na vore in die *Girl with gold and diamonds* se Victoriaanse dooprok (en haar goud en diamante met hul konnotasies van negentiende-eeuse Suid-Afrika). Die verlamde kreatuur *Doll with industrial strength gloves* herinner op haar beurt aan siek mense wat na religieuse byeenkomste geneem is (en steeds word) met die hoop op genesing.

Die tema van godsdiens kan met die meer sinistere prosen van koloniale sendingsreise in verband gebring word. Met hierdie sendingreise is daar dikwels met bloedige gevolge gepoog om inheemse volke tot die Westerse Christenskap te bekeer. Kolonialisme word feitlik altyd met die sendingimpuls geassosieer – dit het ook aan sendingwerk ’n besonder slegte naam gegee. Heelwat mense en kulture se ondergang is bewerkstellig in die naam van sendingwerk na aanleiding daarvan dat idees en oortuigings op inheemse mense afgedwing is, sonder begrip vir tradisionele gelowe en gebruike (Rugg, 2010:11-12). Gevolglik het daar dikwels in gekolonialiseerde omgewings vreemde kombinasies van gebruike en identiteite ontwikkel in heelwat gekolonialiseerde omgewings. Hierdie vreemde kombinasies sinspeel verder op die karakters as hibriede – hulle voorkoms en ook hul identiteit is hibriedes van aard. In die installasie kan gevaarlike plofstof waarop die figure staan suggereer dat die sendingimpuls ’n plofbare praktyk is. Hiermee saam ontstaan die assosiasie dat religieuse gebruike ‘ingevoer is’ (as nog ’n gebruik van die TNT-gemerkte kratte wat gebruik word in koerierdienste). Sonder dat die werk dus op ooglopende vlak sosiale of historiese kritiek uitspel, kom daar wel ’n implisiete kritiese blik na vore. Dit is geleë die tweede vlak van die allegoriese struktuur, op die onderliggende idees is wat die allegorie rig – in hierdie geval genuanseerde kritiek op aspekte van die koloniale projek. Hierdie tweede vlak word bewerkstellig deur die eerste vlak se gegewe, wat hier onder andere bestaan uit vreemde figure met verwysings na godsdiens, die Victoriaanse tyd en plofstof.

’n Verdere religieuse dimensie wat in hierdie werk na vore kom, is die ruimte waar die werk uitgestal is. Die menasievertrek in die Kasteel was eers ’n kerk; hierdie gedagte vind aansluiting by die verspreiding van godsdiens deur sendingwerk. Hiermee saam hang die implikasie van die Kasteel in as koloniale struktuur in ’n eietydse postkoloniale konteks. Sodoende raak ’n mens bewus van die gelaagde geskiedenis van imperialisme, handelsroetes, migrasie, daarom van historiese en eietydse beskouings oor mag en sekuriteit (Alexander 2011:71). Dié verband kom ook weer na vore deur die uitstalling van *African Adventure* in die St. John the Divine-katedraal, in New York (2013) (fig. 29).

³⁹ Die draai van handpalms na bo is ook ’n tradisionele Joodse gebaar by die gebed.

Behalwe vir die uitstalruimtes se fisiese assosiasies is daar ook die Boesmanlandse grond waarop die kreature staan wat 'n aanduider is van plek. Hierdie grond bring 'n aantal plekassosiasies van die Boesmanland-omgewing na vore, en herinner ook aan die problematiek van die sogenaamde Boesman as ontheemde Suid-Afrikaanse bevolkingsgroep. Die grond met sy assosiasies vorm 'n fisiese plekgebonde laag bo-oor die vloer van die koloniale Kasteelstruktuur, sodat die suggestie een van gelaagde, argeologies-ontsyferbare plek en stoflikheid is. Plek is 'n identiteitsmerker en die werk stel voor dat plek hier 'n komplekse saak met verskeie botsende historiese assosiasies is.

Daar is verdere identiteitsmerkers in die werk veral wat voorkoms betref. Die figure in die groep *Radiance of faith* dra almal maskers – maskers kan inderdaad as 'n belangrike element in die installasie geïdentifiseer word. 'n Masker word gewoonlik oor die gesig gedra met die bedoeling om as beskerming te dien, of as deel van 'n kostuum met die doel om te versluier of te vermom. Universeel beskik die masker oor 'n magiese teenwoordigheid vir beide die draers en die gehoor daarvan. Maskers word ook dikwels met Afrikakulture geassosieer; Kleiner *et al.* (2001:899) noem dat, “[T]he art of masquerading has long been a quintessential African expressive form, replete with meaning and cultural importance. This is so today, but was even more true during colonial times and earlier ...” Maskers het volgens Kleiner *et al.* (2001:899) magiese kragte en word geassosieer met die kombinasie van menslike en dierlike eienskappe. In rituele word maskers gebruik om byvoorbeeld verandering te bewerkstellig, of om die grense tussen lewe en dood oor te steek, of om 'n oproep na byvoorbeeld voorvadergeeste te maak vir gawes soos reën. Talle Afrika-maskers het dierlike eienskappe; sommige inheemse Suid-Afrikaanse groepe glo dat die diermasker hulle kan help om te kommunikeer met die geeste wat in die woude of vlaktes woon en verskillende diere verteenwoordig verskillende magte en funksies in die natuur (Mack, 1996). Die diermasker in *African Adventure* kan die oorsteek van die grense tussen mens en dier suggereer, en kan ook dui op 'n groter ervaring van onvaste en veranderende identiteite.

African Adventure bied daarom ook 'n blik op die soeke na identiteit ook deur die gebruik van maskers. Israel (2011:45) bestempel maskers voorts as 'n tydelike verlengstuk van die liggaam en beskryf die fassinasie met maskers soos volg: “On the one hand is a fascination for the traditional and the ritual ... on the other, a critique of that fascination as a form of not-so-subtle racism rooted in a colonial imaginaries and primitivism”. Waar maskers daarom aan die een kant fassineer, word dit ook as primitief en onbeskaafd geoordeel. Die gemaskerde figure in *African Adventure* word deel van hierdie fassinasie, maar fassinasie is hier 'n nouliks versluierde vorm van andersmaking van dit wat as primitief beskou word.

In aansluiting by die problematiese aard van fassinisie met die sogenaamde primitiewe, kan die Young man figuur soos *Radiance of faith* wat geklee is in 'n Westerse pak klere as die toonbeeld van verwestering en die gepaardgaande begrip van ambisie geïnterpreteer kan word. Daar is wel sprake van ironie in sy kleredrag wat op een vlak as sinoniem met bemagtiging en selfverweseningliking beskou word, maar op 'n verdere vlak nogal gelade is. Die simboliek van kleredrag simboliseerblyk uit die volgende vroeg twintigste-eeuse aanhaling uit *The Star* (1911:1): "No native should be allowed to wear ordinary European dress during working hours, and employers should combine to this end. European dress gives him an inflated sense of importance and equality" (in Halder [n.d.]). Hierdie vergelyking tussen kleredrag as simbolies van die skeiding tussen die primitiewe teenoor die 'opgevoede' Westerling impliseer 'n narratief van vooruitgang (soos wat verbeeld is op wêreldskoue wat in hoofstuk drie bespreek is). In hierdie beskouings van vooruitgang word orde gestel teenoor chaos en rede teenoor die primitiewe en 'natuurlike', wat impliseer dat die Europese self teenoor die eksotiese ander gestel word. Klere as uiterlike voorstelling van 'n mens se innerlike statuur is ook hier van belang: as 'n mens die kostuum van 'n meerdere dra, kan 'n mens jouself dalk tot sy vlak indink.

In plaas van 'n masker dra die *Young Man* 'n op sy beurt donkerbril. Enersyds wil hy lyk soos eietydse jongmens wat probeer om 'n sogenaamde 'koel' voorkoms te hê. 'n Bril kan ook met versluiering of blindheid geassosieer word, weer ander assosiasies oproep. Blinde mense sien byvoorbeeld nie in swart of wit nie, 'n gedagte wat simbolies strook met die ideaal dat mense nie volgens swart of wit gekategoriseer behoort te word nie. So 'n beskouing kan as 'n tipe utopiese versugting verstaan word – hier kan 'n mens verwys na die skyn van optimisme wat blyk uit die figuur van Young Man met sy pak klere. Blindheid kan egter ook verstaan word as spirituele blindheid wat die oorsaak is van 'n gebrek aan kennis (koloniale westerlinge het geneig om hierdie soort blindheid aan inheemse mense toe te dig). Blindheid kan aan die ander kant in verband gebring word met welvaart (in uitdrukkings soos *blind luck*) of met liefde (wat blind is). Assosiasies bestaan ook met die reg (die weeg van 'n saak deur die geblinddoekte reg) omdat hierdie soort blindheid groter objektiwiteit inhou. Al hierdie assosiasies met blindheid bevestig dat voorkoms telkens met die persepsie van soortgelyke karatereienskappe gepaardgaan. Die afwykende aspekte van voorkoms suggereer in vele gevalle 'n afwykende natuur; kortom, die frats word as afwykend beskou, nie net wat sy voorkoms betref nie.

Die kreature in *African Adventure* lyk dus op die oog af speels en koddig, maar na oorweging van hulle voorkoms en assosiasies word dit duidelik dat hulle belangrike sake versinnebeeld, weliswaar op allegoriese wyse. Daarom is die safari nie regtig 'n plesierige reis nie, omdat die kunswerk duidelik

sinspeel op minder aangename aspekte van die werklikheid van die bestemming waarbinne die aanskouer hom- of haarself bevind. So maak die kunswerk 'n mens bewus van gelaagde betekenis. In die beskrywing van karakters as hibridiese kreature, of as eksoties, is daar aansluiting gevind by die gedagte van die tentoonstelling van mense en diere. Hierdie tentoonstelling hou verband met die 'verbruik' van 'andersheid'. Andersheid en die verband daarvan met die eksotiese kategorie van die afwykende hou verband met koloniale negentiende-eeuse beskouings soos uiteengesit in die teoretiese kontekstualisering. Vervolgens word die transformeerbaarheid wat gesuggereer word deur die hibridiese karakters kortliks ondersoek.

4.3.2 Die karakters as hibriede: Transformeerbaarheid en gelaagde betekenis

Die idee dat die karakters hibriede is, is nie slegs op hulle vormgewing gebaseer nie, maar het ook te make met die gelaagdheid van betekenis wat met hulle vorm geassosieer word. Transformeerbaarheid hou verband met die gedagte dat die hibridiese figuur 'n tipe afwyking is wat gemik is daarop om die gedagte van 'n normatiewe bevraagteken. Sodoende word die hibried ook 'n voorstelling van die onstabiele die onheilspellende. In hierdie verband word die beeldhouwerk *Dog* as eksemplaries bespreek.

Die hond het 'n aantal simboliese konnotasies in verskillende kulture. In die Antieke Egiptiese mitologiese tradisie is die hond byvoorbeeld beskou as tussenganger vir die fisiese en nie-fisiese dimensies van die lewe, en was hierdie dier ook die bewaker van die bonatuurlike (hierdie aspek kan met die bonatuurlike andersheid van die hibridiese kreature vergelyk word). Die assosiasies van veiligheid en beskerming van honde word verder versterk deur die konnotasie met Hecate, die Grieks-Romeinse beskermvrou en haar honde wat vergelding vir weerlose partye soos babas, kinders, swakkeling, geestesversteurdes en die onregverdig gemarginaliseerdes opeis (Hall, 1974:105). Die hond is ook die 'mens se beste vriend' en word geken aan name soos 'Fido' wat afgelei is van die Latynse woord fides, wat getrouheid beteken (Hall, 1974:121, 189). In kuns en allegoriese uitbeeldings staan die hond vir getrouheid; verwys byvoorbeeld na Van Eyck (ongeveer 1380/90-1441) se sogenaamde Arnolfini-portret (1434) waar die hondjie in die voorgrond as 'n allegoriese uitbeelding van huwelikstrou geïnterpreteer word (The National Gallery, Londen, 2013). Die hond word verder as beskermheer beskou in Dominikaanse skilderkuns waar dit die (religieus-gesproke) skape van die kerk teen wolwe (heidene) beskerm (Hall, 1974:306, 343). Op safari's en jagtogte word honde gebruik om die jagters te help. Hier word die hond geassosieer met die luuksheid van jag as 'n adellike ontspanningsaktiwiteit, soos wat safari steeds as luuksheid in die soeke na avontuur, of dan jagmaak op die vreemde, beskou kan word.

Die hond word in 'n tradisioneel-Oosterse konteks egter ongunstig as 'n aasdier beskou. Die name wat ons aan honde toeken om as 'n negatiewe beskrywing te gebruik (byvoorbeeld teef of basterbrak) dui juis op die emosionele ambivalensie jeens hierdie diere (van Robbroeck 2007:50). In *African Adventure* lyk *Dog* met sy jakkalspels soos 'n wildehond. Die jakkalspels is 'n vorm van bemaskering wat herinner aan die gesegde van 'n wolf in skaapsklere, wat hier 'n hond in jakkalsgewaad word. Hierdie betekensspel versterk die gedagte van dubbelsinnigheid deur byvoorbeeld die assosiasie met die Afrikaanse uitdrukking van 'n 'tweegatjakkals' – wat wantroue impliseer. Die wildehond word dikwels geassosieer met eienskappe wat aan die wolf toegedig word, soos boosheid en gevaar. Ironies is die wildehond 'n hoogs bedreigde spesie. In teenstelling met die hond se natuurlike jaginstink wat tot voordeel van sy menslike jagvenoot ingespan word, jag 'n wilde dier suiwer instinktief met die oog op oorlewing. Die oorlewingsinstinkte kan egter ook weer terugherlei word na die rondloperhond wat veral in plakkerskampe aangetref word en op sy eie aangewese is vir oorlewing, in aansluiting by die Oosterse konnotasie met die hond as aasdier. Instink is in ieder geval iets wat met die ander eerder as met die self geassosieer is.

Die ambivalente betekenis van die hond as beide goed en boos kompliseer eenvoudige interpretasiepogings. Verskeie Suid-Afrikaanse kunstenaars waaronder Jo Ractliffe (geb. 1961) in haar fotomontage-reeks *Nadir*⁴⁰ (1988), Elizabeth Gunter (geb. 1957) se tekeninge byvoorbeeld *Mourning* (2003), David Kolane (geb. 1938) se metaforiese gebruik van honde in sy werk gedurende die laat 1980s en vroeë 1990s; en Jean Brundrit (geb. 1966) se foto *A walk around the block with Goliath* (2004) ondersoek die betekenis van die hond op uiteenlopende wyses, tog toon almal aan dat honde instrumenteel was in die konstruksie van die menslike natuur en kultuur.

Die figuur van *Dog* in *African Adventure* lyk bedreigend met sy ore orent en die assosiasie van wildheid met die jakkalspels wat om die gedierte gewikkel is. In die volksmond is 'n jakkals ook sinoniem met slinksheid en bedrieglikheid wat gewoonlik vir eie gewin ten koste van ander geskied. Die idee van bedrieglikheid of korrupsie het heelwat eggo's met die eietydse konteks waar maghebbers dikwels aan magsmisbruik geken word. Die skyn van 'n kortstondige euforie na 1994 lyk byvoorbeeld – ook as gevolg van magsmisbruike – tans eerder na 'n redelik distopiese situasie van voortdurende gewelddadige misdaad, baie werkloosheid, grootskaalse armoede en voortslepende korrupsie.

⁴⁰ Die wolfagtige honde in *Nadir* verteenwoordig die vrees en angs wat met die *struggle*-jare gepaardgegaan het. Die tonele speel af teen vaal agtergronde soos vullishope, leë stadions en dor landskappe; dit herinner aan die droë grond in *African Adventure*. Ractliffe se aggressiewe herdershonde personifiseer die geweld van sosiale beheer deur die vrees wat 'n gewelddadige trop honde inboesem, vas te vang (van Robbroeck, 2007:51).

’n Verdere voorbeeld van ’n potensieel gevaarlike of sinistere kreatuur is die sentrale figuur in die installasie genaamd *Pangaman*. Hierdie figuur verwys na ’n spesifiek mite van ’n mens-’monster’ waarmee kinders skrik op die lyf gejaag is tydens die apartheidsera. Die naam *Pangaman* is gegee aan Elias Xitavhudzi, wat as reeksmoordenaar 16 mans en vroue in Atteridgeville gedurende die 1950s op brutale wyse met sy panga vermink en doodgemaak het (Newton, 2006:207, 246). Die sensasie rondom die moorde in hierdie era is aangevuur deurdat slagoffers slegs wit mans en vroue in ’n streng rasverdeelde gemeenskap was. Xitavhudzi is aangekeer, ter dood veroordeel en in 1960 gehang. Ironies genoeg kom die *Pangaman* in *African Adventure* as ’n onskadelike gevangene voor wat ingespan is met ’n juk wat gemaak is uit hierdie potensieel gewelddadige implemente. So word ’n tipe ambivalensie geskep waar die idee van ontmagtiging met ’n geweldenaar in verband gebring word.

Die panga is ’n variant van ’n sekel⁴¹ wat in Oos- en Suidelike Afrika as landbouimplement gebruik word, maar word allerweë ook as wapen en as simbool van verskrikking beskou. Hierdie implement is gereeld deur die media opgehaal as wrede wapen tydens die Rwandavolksmoord van 1994. In Suid-Afrika is implemente soos pangas en byle dikwels as wapen ingespan – hieroor is spesifiek berig gedurende die 1980s en vroeg-1990s toe veral KwaZulu-Natal in geweld gedompel is tydens konflikte tussen die ANC en Inkatha Vryheidsfront (Preston, 1994:195). Vanuit hierdie kontekste kan die *Pangaman* simbolies instaan vir die ‘juk’ of las van ’n gewelddadige politieke geskiedenis. Apartheid en geweld, veral in die oploop tot die eerste demokratiese verkiesing van 1994, kan as bepalende faktore beskou word wat van Suid-Afrika ’n internasionaal nuuswaardige interessantheid gemaak het. Dit het ook waarskynlik gelei na internasionale fassinisie met Suid-Afrika as ’n plek van aanskoubaarheid en andersheid.

Pangaman is verder fisies die grootste figuur in die installasielandskap. Hy toring bo die ander figure uit as die hibriede versinnebeelding van ’n gewelddadige geskiedenis, moord en ander vreemde fragmente van oorlewering in die Suid-Afrikaanse sosiale landskap. Hy is geweldaandoener vanweë die assosiasies met sy naam, maar ook die slagoffer van geweld, te oordeel aan die wyse waarop die implemente wat hy agter hom aansleep swaar voorkom – dit is sy las.

⁴¹ Alhoewel die sekel reeds in Griekse mitologie (as implement van die landbougod *Chronos*) simbolies met vrugbaarheid en oes beskou is (Hall, 1974:62), word dit verder ook geassosieer met tyd (*chronos*). Chronos is ’n vermening van die Griekse opperwese en begrip van tyd, en het later as ‘Vader tyd’ bekengestaan. Hierdie figuur is telkens met ’n sekel uitgebeeld waarmee hy lewens kortknip (Hall, 1974:276). Dit kan ook in verband gebring word met die Dood in die gewaad van die *Grim Reaper* wat vandag as personifikasie van die dood beskou word.

Hierdie gedagte dat hy 'n las dra beteken dat sy vryheid van hom ontnem is. Hy word ontmagtig; hierdie interpretasie word verder tuisgebring by die uitstalling van die *Pangaman* in 'n variasie van *African Adventure* wat in 2013 in die St. John the Divine-katedraal, New York, waar hy met 'n sak bo-oor sy kop vertoon is (fig. 29). Hy is, in aansluiting by die Young Man, hier ook blind – alhoewel hy met sy blindheid uitgestal en aanskou word. Sy blindheid kan in verband gebring kan word met die wyse waarop geweld en misdaad in Suid-Afrika soms bloot gadeslaan word; hierdeur word die veronderstelling van 'n aanskoubare, primitiewe beskawing wat met fassinatie beskou kan word, verder versterk.

Pangaman kan as draer van gelaagde betekenis as hibried oorweeg word in terme van wyer nuanses wat sy onskuldige voorkoms kan ver-beeld. Daar is byvoorbeeld dissonante elemente in die figuur se voorkoms – die *Pangaman* was werklik 'n gewelddadige historiese figuur maar lyk nou soos 'n slagoffer. So is fratsse dikwels beskou as potensieel gewelddadig, maar hulle word ontmagtig in hulle vertoonkonteks. Hierdie gedagte eggo die idee van spektakel, waar 'n figuur soms doelbewus geposisioneer word vir sensasie of vermaak, moontlik op 'n wyse waaruit munt geslaan kan word. So sou 'n mens kon stel dat iemand iets uit die situasie win – byvoorbeeld die persoon wat die mite rondom die *Pangaman* as afskrikmiddel gebruik, of sy onskuldige wat voorkoms as misleidend beskou kan word.

Samevattend kan gesê word dat die bespreking van *Harbinger*, *Settler*, *Radiance of Faith* en *Young Man* aangetoon het dat hierdie figure as hibriede wesens beskou kan word. Daar is verder aangedui dat hulle oor eksotiese en fratsmatige eienskappe beskik vanweë hulle fisiese voorkoms en ook met verwysing na die gelaagde betekenisinhoud wat aan hulle gekoppel is. Veral die figure van *Dog* en *Pangaman* is hier uitgesonder as voorbeelde. Die interpretasie hier bo het ook kontekstuele gegewens in ag geneem sodat die figure en hulle kontekste in die werk saam oorweeg is.

4.3.3 Tyd-ruimtelike aspekte as hibriediese betekenisdraers in *African Adventure*: Inleidende opmerkings

Die gelaagdheid van hibriede betekenisgewing soos hierbo gestel hou verband met die hibriede aard van installasiekuns as genre. In die lig van die hibriede aard van installasiekuns kan ag geslaan word op institusionele, ekonomiese, kulturele en sosiale kontekste wat deel vorm van die ruimte waarbinne die werk verkeer. Hierdie kontekste se teenwoordigheid in die interpretasieproses is in teenstelling met meer tradisioneel-formalistiese benaderings tot kuns in tradisionele media soos byvoorbeeld skilderkuns (kyk Rebentisch, 2012:14-15).

Die hibriede aard van installasiekuns verwys na die tyd-ruimtelike aspekte daarvan, sowel as na die gebruik van verskillende media. 'n Aantal tyd-ruimtelik sake word vervolgens bespreek. In *African Adventure* word die hibriditeit van die figure geëggo deur die tyd-ruimtelike aspekte waarin die werk vertoon word. Die ruimte is onder andere saamgestel uit die konteks van die Kasteel (wat nie 'n tipiese galery-uitstalruimte is nie); op sy beurt sinspeel die tydsaspekte van die werk op 'n samevloeiing van koloniale geskiedenis, assosiasies van koloniale aanskoue, en dan die eietydse aanskoue en kontekste.

4.3.4 Die tyd-ruimtelike aspekte van die karakters in hibriede die tyd-ruimtelike teenwoordigheid van die installasie in die Kasteel

Ten einde die kunswerk tyd-ruimtelik te situeer, is die titel *African Adventure* die eerste opvallende ruimtelike interteks – die titel suggereer ooglopend 'n avontuur in Afrika. 'n Agentskap met die naam in *African Adventure* bestaan inderdaad in Kaapstad. Die oorneem van hierdie agentskap se naam vir die kunswerk impliseer dat 'n toerisme-geïnspireerde idee van 'n safarivakansie dien as interteks; die Afrika wat besoek word is 'n post-apartheid Suid-Afrika wat nou 'n eksotiese besienswaardigheid word. Die toeris na hierdie bestemming verwag dalk vreemde mense en interessante karakters, en ook wilde diere. Daarom kan die naam geles word as 'n inspelings op die koloniale pogings tot die uitbeelding van 'n tipiese Suid-Afrikaanse landskap en sy menslike en dierlike bewoners. Vanuit die titel kan 'n mens daarom verwag dat alles in die werk opgestel word om deel uit te maak van hierdie uitbeelding.

Koloniale landskapuitbeelding

Wat die koloniale uitbeelding van die Suid-Afrikaanse landskap betref, dink mens aan sogenaamde topografiese kunstenaars soos Thomas Baines (1820-1875) en Thomas Bowler (1812-1869), wat bekend was vir hulle 'piktorale joernalistiek' van die nuwe, ongetemde wildernis in suider-Afrika. Spesifiek Baines is 'n interessante geval; hy is 'n Engelsgebore kunstenaar wat saam met die ontdekker Livingstone gereis het en die opdrag ontvang het om landskap visueel te dokumenteer (Godbey, 2007:110). Komposisioneel word sy werke gekenmerk deur 'n voorliefde vir diagonale lyne ('n eienskap van die piktoreske tradisie wat veral bemind was in die Engelse en Europese landskapskildertradisie en wat Europeesbeïnvloede Suid-Afrikaanse kunstenaars soos Wenning [1873-1921] gebruik het⁴²) en 'n duidelike ordening van die landskap in 'n voor-, middel- en agtergrond. Sy styl kan beskryf word as romanties-realisties; hy skep met ander woorde 'n

⁴² Coetzee (1988) dui aan dat die Europese versugting na die pittoreske neerkom op 'n mistasting van die eg Suid-Afrikaanse landskap wat meesal plat en droog eerder as diagonaal en klam is – laasgenoemde eienskappe word meer met die Europese landskap geassosieer en is ook eie aan die pittoreske tradisie van skilderkuns.

subjektiewe interpretasie van die landskap om dit aan te bied (en dit toeganklik en verstaanbaar maak) vir Britse oë, wat op hul beurt gekondisioneer is deur 'n toe-eienende manier van aanskoue en 'n soeke na die skilderagtige (pittorieske) op die koop toe. Hierdie is een voorbeeld van hoe die Afrikalandskap omvorm word om te voldoen aan die verwagtinge van die Europese aanskouer wat ook die onderwerp wat uitgebeeld word, vereksotiseer. Soos wat Baines saam met Livingstone op safari's was, en soos wat die safari 'n gewilde negentiende-eeuse praktyk was, sinspeel Alexander op die safari-belewenis wat steeds dieselfde betekeniskwaliteite dra as in toeka se dae. Hiervolgens is die kontemporêre safari-ervaring gebaseer op toeriste wat dieselfde verwagtinge van die aanbieding van 'n 'avontuur' het, soos wat die vroeë Europese verkenners 'n 'eksotiese Afrika' beleef het.

Baines en Bowler se kunswerke vorm ook deel van die William Fehr-versameling wat in die museumvertrek op die grondvloer in die Kasteel uitgestal word. Daar moet eers deur die vertrek met hierdie werke beweeg word voordat die besoeker by Alexander se kunswerk kon uitkom wat in die menasievertrek op die eerste verdieping uitgestal is. Sodoende word 'n interessante dialoog geskep tussen die Kasteel se kunsversameling en die kontemporêre werk. Die William Fehr-versameling bevat belangrike skilderye en dekoratiewe kunswerke ten opsigte van geskiedkundige inligting oor die mense en landskappe van die vroeg-koloniale Suid-Afrika (1500-1900). Soveel te meer kan daar gestel word dat die hibriede creature en -omgewing van die installasiekunswerk in skrilte kontras staan met die romantiese, piktoreske uitbeeldings van 'n koloniale Suid-Afrika. Die kunswerk verteenwoordig 'n respons op 'n eietydse Suid-Afrika, net soos die koloniale skilderye ook 'n respons op die land was. Die Europese respons was weliswaar van buite, terwyl *African Adventure* 'n binneperspektief toon deur 'n persoon wat nie bloot die land besoek nie. Wat soms opval in die konteks van koloniale skilderye is die onversoenbaarheid van die 'regte' Suid-Afrikaanse landskap met die pittorieske benadering van die Europese uitbeelding daarvan.

J.M. Coetzee verwys insiggewend in sy bundel *White Writing* (1988:36) na Britse koloniale kunstenaars van die negentiende eeu, geskool in die Britse landskapskildertradisie, se worsteling met die interpretasie van die Suid-Afrikaanse landskap. Die dorre aaneenlopendheid van die vlaktes wat voor die koloniale oog uitgestrek gelê het se topografiese eenvormigheid en onindrukwekkende (maar eerder onbekende) botaniese verskeidenheid het nie aangesluit by die kunstenaar se opvattinge van 'n inspirerende landskap nie. Waar die watermassas van mere in Europa simbole kon wees van weerspieëling van 'n mens se diepste self en van rustige nadenke, het die Suid-Afrikaanse landskap nie hierdie geleentheid tot selfrefleksie deur 'n sagte, waterryke natuurskoon gebied nie (Coetzee, 1988:37). Die Europese landskap, wat wel hierdie genoemde elemente bevat, word dus

anders ervaar en gevolglik volgens hierdie spesifieke ervaring uitgebeeld. In pittoreske landskapskilderye vind mens dikwels afbeeldings van diere wat lyk of hul nie pas in die ruimte nie – hulle word uit hul gewone konteks geneem en in die werk geplaas. So word die afbeelding een van 'n onwerklike of a-historiese tyd – 'n *chronos nullius*. Hierdie versugting na tydlose romantiese ruimtes toon verbande met die idee van 'n hedendaagse Suid-Afrikaanse toeriste-safari en die vreemde kreature in *African Adventure*. Dit is omdat 'n toerisme-ervaring dikwels 'gebottelde' eksotiese weergawes van die gewone ervaring van plek en tyd bied.

Safari-toerisme en eksotisering

In aansluiting by die idee van 'n eksotiese tydlose ruimte wat ontdek word of wat aangebied word vir waarneming, kan daar nou verwys word na 'n eietydse sinspeling op hierdie gedagte. 'n Hedendaagse Suid-Afrikaanse toeris soek dikwels na 'eksotiese' handwerk-items en artefakte as 'Afrika-kuns' – en om dié werke te besit, is om iets van Afrika vir die self toe te eien. Ook in die negentiende eeu is handwerk-items uit die kolonies versamel met die doel om dit te vertoon en bloot te besit (Picton & Law, 2005:48). Terwyl die sentrale komponente van *African Adventure* hoofsaaklik beeldhoukunstig is (en daarom tegnies versamelbaar is), maak die plekspesifieke aard van die werk dit egter onmoontlik om hierdie stukke te besit, omdat die werk as geheel spesifieke betekenis dra.

African Adventure bied sodoende 'n eiesoortige blik op die problematiek van die eienaarskap van die beeldhoumedium (wat deur Europese connoisseurs as Afrika se enigste kunsvorm beskou is) deur erkenning te gee aan die konteks waaruit Afrika-beeldhouwerk ontstaan het tesame met ander kunsvorme soos tekstielontwerp, maskerade, muurskilder, openbare kuns, stamverwante gebruiksitems en dies meer (kyk Picton & Law, 2005:48). Hierdie saak blyk byvoorbeeld uit die betekeniswaardes van elemente wat bykomend tot die beeldhouwerke in die installasie te sien is soos die klere, maskers en die plasing van die werk in die Kasteel. Die eksotiese aard van die hibriede figure maak hulle onlosmaaklik deel van die kunswerk – hulle kan nie andersins besit word nie.

Benewens die besit van eksotiese artefakte is die blote aanskoue van die eksotiese ook 'n vorm van besitname. Om 'n mens te vergaap aan wilde diere in byvoorbeeld 'n wildtuin is die eietydse weergawe van die koloniale safari. Soos die geval is met die kontemporêre safari, is dit nie slegs buitelandse toeriste nie, maar ook veral stedelike Suid-Afrikaners wat toegang het tot die land se wildtuine. Dié relatief algemene ervaring geskied egter wel op 'n veilige afstand van die gevaarlike diere af. In *African Adventure* bly die aanskoue van die figure (die 'wilde diere') egter nie op 'n afstand nie, maar word hulle van redelik naby af beskou. Hierdie aanskoue moedig 'n mate van

interaksie aan – 'n eienskap wat kenmerkend is aan installasiekuns. Sodoende betree die aanskouer die kunswerk se ruimte en kan hy of sy die idee van grense en begrensing ook in oorweging neem.

Hierdie begrensing word ook gesien in die denkbeeldige skeiding wat deur die grond se begrensing van die installasie daargestel word. 'n Mens kan tot teenaan die kreature beweeg, maar nie tussen hulle deur nie. Dit is soos 'n rit in die wildduin waar die ervaring vanuit die veiligheid van 'n voertuig ervaar word, en selfs met 'n dieretuin waar die diere in wese wild is, maar ingeperk word deur glasversperring wat die aanskouer op 'n afstand hou. Hierdie beskouing van die dieretuinerfaring sluit ook aan by uitstalling van eksotiese inheemse mense in koloniale skoue; hier is mense in rekonstruksies van hulle 'natuurlike' omgewings ingeperk en tentoongestel, kompleet met etikettering wat meer oor hulle 'aard' en herkoms verduidelik. *African Adventure* word in hierdie opsig 'n parodie van die gesaniteerde verpakking van die Afrika-ervaring vir 'n aanskouer se fassinatie.

As die installasie ruimte en tydsaspekte van *African Adventure* gelees word as so 'n verpakking, word dit 'n eiesoortige weergawe van die safari omdat mens nie bloot kyk nie, maar ook ervaar wanneer die bykans lewensgrootte figure van aangesig tot aangesig beskou kan word. Omdat die kreature wel effe kleiner as mense is, moet mens ook afkyk na hulle – met gepaardgaande implikasies van 'neersien'. Verder is die ervaring nie beperk tot die vaste stuk uitgestalde grond nie, maar die kasteel se binnekant kan agter en om die figure en omgewing gesien word. So skemer die hede deur die verpakking van die eksotiese Afrika as tydlose kontinent, en die konteks van plek maak homself tuis langs die begrensde verpakking van ruimte. Hierin is een van die redes geleë waarom die werk allegories van aard is: die parallelle tussen die idees waarop die allegorie sinspeel (die tweede vlak) en die 'vertelling' van die allegorie in die vorm van die kunswerk (eerste vlak) is deurentyd in gesprek.

Die tyd-ruimtelike aspekte van die karakters kan ook kortliks bespreek word in die konteks van die hibriede tyd-ruimtelike samestelling van die installasie in die kasteel. Hierdie besinning van die plekspesifieke aard van die installasiewerk sluit aan by die belang van plek vir installasiekuns in die breë gesien, en ook vir hierdie spesifieke werk. Verder kan verwys word na die spanning tussen die betekenis van die terme ruimte en plek as 'n belangrike element van die postkoloniale ervaring, met verwysing na die gedagte dat waar ruimte 'n abstrakte begrip is, plek 'n beduidende invloed het op die wyse waarop ons, ons identiteit definieer en deur ander gedefinieer word (Treverson & Upston, 2011:1-2).

Die hibriditeit van die tydgegewe in *African Adventure* is vir hierdie bespreking primêr in die gelaagde tydsaspekte van die koloniale- teenoor die hedendaagse konteks geleë. Hierdie gelaagde tye hou verband met die Kasteel en ook met die koloniale safari teenoor hedendaagse toerisme getref is.

Die Kasteel is tussen 1666 en 1679 gebou en is die oudste bestaande gebou in Suid-Afrika. Volgens die amptelike inligtingsbrosjure van die Kasteel de goede hoop, was dit reeds vanaf ongeveer 1678 die setel van die burgerlike, politieke en militêre lewe aan die Kaap. Van die uiteenlopende funksies van die Kasteel behels dat dit nog altyd die setel van militêre gesag aan die Kaap was, maar ook die William Fehr-versameling van geskiedkundige skilderye en periodieke meubels waarby die Kaap belang het, huisves. Die Katbalkon bied toegang tot hierdie versameling, en was ook bekend as 'n spilpunt van verskeie aktiwiteite wat van daar af plaasgevind het – vanaf die aankondiging van proklamasies en vonnisopleggings, tot die verwelkoming van amptelike besoekers. Die Kasteel is ook 'n toonbeeld van die uiteenlopende invloede van koloniale besetting oor die jare heen: na voltooiing van 'n omvattende restourasieproses in 1993, is daar by die Kasteel duidelike voorbeelde te sien van Hollandse, Franse en Engelse boustyl. Dit verskaf leidrade tot die verskeidenheid kulture wat mettertyd 'n invloed op Suid-Afrika se diverse bevolking sou hê.

Hibridiese ruimtelike vergestaltungen

Hall (1997:343) verduidelik dat diverse samelewings die gevolg is van patrone van bevolkingsbeweging en -vestiging gedurende kolonialisme en sy nadraai. Die gevolge van koloniale migrasie gekombineer met toenemende globalisering in die eietydse omgewing lei tot die toename in kulturele ontmoeting en vermenging. Hierdie kulturele ontmoetings vind plaas oor verskillende wêrelddele waar ruimte en plek gereeld onderhandel word. Ruimte as abstrakte begrip, en die spesifiekmaking daarvan as plek, is betekenisvol in Alexander se werk. Hier moet mens in gedagte hou dat *African Adventure* 'n respons is op 'n reeks ervarings, waarnemings en interpretasies van die spesifieke visuele, politiese, geografiese en sosiale omgewings wat die kunstenaar geïnspireer het om die werk te skep (Alexander 2011:77).

'n Verdere tema in die werk is vermenging (of dan hibridisering): hier kan mens dink aan die vermening van kulture en etniese groepe in Suid-Afrika as 'n gevolg van veral kolonialisme. Dié vermengings voed die multimedia-installasiekunswerk se kruisverwysings en intertekstuele eggo's. Hiermee word ook aansluiting gevind by Njami (2005:21) wat stel dat idees van ruimte en plek nie slegs verwys na tasbare grense nie en daarom ook nie meer slegs op politiese en geografiese plek

van toepassing gemaak kan word nie; dit gaan eerder oor 'n konseptuele oopheid van hoe plek verstaan word as kultureel-bepaald. Hanou (in Ziese, 2003) dui in aansluiting hiermee aan dat kulturele vernuwing in kontemporêre kuns ten beste vergestalt word in die uitbeelding van verskeidenheid, vloeibaarheid en kulturele hibriditeit.

In terme van die hibridiese ruimte van *African Adventure* word daar akkoord gegaan met Iyall Smith (2008:3) se verwysing dat kulturele vermenging verband hou met die samesmelting van verskillende strata in die samelewing. Verweefde sosiale landskappe in stede (veral ontwikkelende lande) waar diverse toestande, aktiwiteite en beroepe saam bestaan is die noodwendige gevolg van omgewings waar uiteenlopende mense – van liggaamlik- en verstandelik-gestremdes, siekes en gesondes, uiteenlopende rassegroepe en ook diverse groepe soos misdadigers en prostitute tot doodgewone werkers en elegante beroepsmense – aangetref word. In meeste groot stede in ontwikkelende lande, en ook elders, het die stad se geroesemoes 'n beduidende hibridiese gevoel. Die Suid-Afrikaanse stedelike gemeenskappe word gekenmerk deur groot teenstellings maar ook aan gedurige oorgrensing van kategorieë of groepe in die samelewing. So ontstaan 'n samesmelting van diverse groeperings wat beskryf kan word as 'n hibriede samelewing.

Die hibriede aard van die Suid-Afrikaanse samelewing kan argumentshalwe as 'n tipe frats beskou word gegewe die unieke aard van die land se omgewing en geskiedenis. Die fratsmatigheid van die tyd-ruimtelike aspekte van *African Adventure* kan volgens Enwezor en Okeke-Agulu (2009:18-19) voorts vergelyk word met 'n tydperk van eksperimentering met die idee van nasionale kulture, burgerskap en politieke instellings – interessant genoeg, 'n tydperk waartydens die gewaarwording van utopiese elemente die sigbaarste is. Dit word egter telkens gevolg deur die gewaarwording van harde realiteite na afloop van die aanvanklike betowering van die eerste post-apartheidsjare.

Hibridiese tydsvergestaltings

Ten opsigte van die eietydse tydsaspek, bevraagteken *African Adventure* as hibridiese vermenging onder andere die gesag van die meta-narratief van vooruitgang (van Robbroeck, 2011 37). Bo en behalwe die skynbare gebrek aan vooruitgang, word die 'beweging' van die figure in *African Adventure* 'beheer' deur die (werklike) sekuriteitswag wat ook te siene is in die videoweergawe en sommige stilfoto's van die installasie soos dit in boeke verskyn waarin die kunswerk voorkom. Tesame die *Custodian* en *Harvester* as beskermhere kan dit ook egter sinspeel daarop dat die tyd en ruimte waarin die figure is, gevaarlik is. Die figure moet self opgepas word in afwagting van gevaar – wat dui op 'n potensiële gebeurtenis in die toekoms.

Die plofstof TNT in die installasielandskap kan ook as aanduidend van hierdie atmosfeer van onsekere toekomsafwagting gesien word. 'n Plofbare situasie verwys na omstandighede wat grens aan uitbarstings en vernietiging weens groeiende spanning. Die metaforiese gebruik hiervan dra duidelik by tot die gespanne atmosfeer van afwagting. Die dor installasie kan egter ook verwys na die verlede, asof dit 'n stuk grond is wat reeds, iewers in 'n onbekende gister, deur 'n bom getref is. So 'n apokalips sou die lukrake (asof tydlose) verspreiding van die karakters, die gebrek aan 'n fokuspunt en verwardheid in die kreature se gesigsuitdrukkings kon verklaar. Die tema van gevaar, sekuriteit en die gespanne atmosfeer aan die een kant, en die gevoel dat 'n vernietigende gebeurtenis reeds plaasgevind het, dra alles by tot die gevoel van 'n onstabiliteit en afwagting. Die nou-tyd, ook die tyd van aanskoue, is 'n tyd van nabetragting van 'n uitbarsting.

Die gevoel van afwagting en potensiaal vir chaos op die Afrikakontinent te midde van momente van vooruitgang word deur (Njami, 2005:14) toegeskryf aan die 'saamgeperste' eietydse tydgleuf. Wat hiermee bedoel word is dat meeste nou-onafhanklike Afrikastate in vergelyking met wêreldgeskiedenis nog taamlik jonk is (Suid-Afrika word byvoorbeeld eers sedert 1994 as 'n demokrasie beskryf). In Afrika leef mense daarom in 'n saamgeperste tyd omdat: "In many of its countries most of the inhabitants are older than their nation. Which goes to show the extent of the collective and individual chaos that Africa has to live with" (Njami, 2005:14). In relatief kort tydperke moet samelewings in Afrika hulself daarom probeer vind – hulle moet bou en lewe; en terselfdertyd ook herinneringe en identiteite (her)skep. Die 'eksotiese' Afrikakontinent is daarom eerder 'n nuutjie op 'n onstabiele mespunt van potensiaal en chaos.

Die implikasies van die hibriedese figure

Hierdie gedeelte besin kortliks oor 'n aantal verdere implikasies van hibriditeit met verwysing na die figure, ook spesifiek na hulle liggame. Die liggaam is deel van die simboliese ordening van tyd en ruimte, aangesien die liggaam 'n plek is waar sosialisasie, onderdrukking, beperking, dissipline en dies meer uitgevoer word of plaasvind (Nealon & Searls Giroux, 2012: 127). Die sosiale betekenis wat aan verskillende ruimtes toegeken word reflekteer op sy beurt vorms van sosiale bestaan soos dit aan liggame gekoppel word. So byvoorbeeld kan die wyse waarop die *Bom Boys* herinner aan die figuurtjies van Kaapse straatkinders, as simbolies van die onderkant, of die spreekwoordelike donker kant van die Suid-Afrikaanse samelewing beskou word. Die liggaam as ruimte bepaal in hierdie geval of 'n figuur tuis voorkom in 'n omgewing of nie, of dit wettiglik of onwettiglik daar is, of die liggaam privaat is of gemoniteer word, en of dit oor vryheid van beweging beskik of beperk is tot die ruimtes waarbinne dit verkeer.

In hierdie opsigte is die Ibis in die *Vlei. Detail: Survey: Cape of Good Hope* (fig. 30) byvoorbeeld tuis in die 'vleiland' maar ook ontuis (dit word immers in 'n mensgemaakte gebou uitgestal) en verder is dit onthoem vanweë sy gebrekkige en onnatuurlike voorkoms – met die vreemd-opvallende geslagsdele op die betoeterde liggaampie. Die ibis word uitgebeeld as 'n statiese beeldhouwerk of afvlerkvoël, en word so ervaar as beperk en geïsoleerd. Hy is 'n frats-voël en 'n frats-hibried.

Die frats is in vele opsigte 'n ontmagtigde wese – hier word magteloosheid simbolies aangedui deur die geamputeerde ledemate van die ibis. 'n Frats word ook meesal sosiaal gemarginaliseer en word onderwerp aan plundering, dikwels veral visueel en sosiaal, omdat hy geen mag het nie. Foster (1996:123) praat van die plundersieke fassinatie met swaarkry; hy stel dat daar 'n 'spesiale waarheid' opgesluit is beskadigde liggame, en dat diegene wat mag het, toegang wil verkry tot hierdie liggame. Die *Doll with industrial strength gloves* is 'n toonbeeld van hulpeloosheid en sieklikheid, en lok ooglopend simpatie uit. Die figuur kan verder metafores verstaan word as die vergestaltung ook van 'n beskadigde psige – wat op sy beurt terugverwys na die sielkundige skade aan die eietydse Suid-Afrikaanse samelewing wat elders in die verhandeling genoem is. Gebrokenheid as metafoor van onmenslike praktyke in Alexander se werk word poëties deur Gildenhard (2009:179) soos volg opgesom:

As she [Alexander] transfigures what oppression deforms, her apocalyptic visions do not point us to a beyond, but to the hell on earth. Her 'forsaken people' are the products of a human made inferno – as well as agents within it, even though their free will and dignity are severely limited if not rendered impossible through injustice and violence.

Die beskadigde landskap (ook 'n produk van die sogenaamde *human made inferno*) in *African Adventure* simboliseer hierdie beskadigde psige ook verder. Die yl toneel suggereer 'n post-apokaliptiese situasie: dor, onbewerk, met geen natuurlike skuiling soos bome nie. Die 'landskap' is begrens deur die rante van die Boesmanlandse 'grondvloer', maar is nie omhein nie. Hierdie gebrek aan heinings kan die potensiaal vir tyd- en ruimtelike oorgrensing suggereer, wat op sy beurt sinspeel op die deurdringbaarheid van grense en die chaos wat dikwels volg op die afbreek van grense. Die verstrooide plasing van die kreature binne hierdie landskap bied 'n blik op 'n wêreld wat daarom nie rasioneel georden is nie en deel van 'n onvoorspelbare tyd is.

Die herkenbare, maar ook onbekende ruimtes van Alexander se werk spreek tot die aanskouer; asof dit afvra 'of ons altyd sal vreemdeling wees in ons eie land' (Jamal, 2011:62). So word aansluiting gevind by die gevoel van eienaardigheid en vervreemding wat reeds as sinoniem meet die ervaring van *African Adventure* se installasielandskap genoem is. Alexander se hibriede figure staan in vir die voortdurende gevoelens van onbepaaldheid en ontheemding van die Suid-Afrikaanse samelewing. Jamal (2011:62) beskryf hierdie gevoel as die gevolg van 'n samelewing wat gebaseer is op 'n geskiedenis van bywoners in 'n sisteem waarbinne almal steeds nie behoort of tuisvoel nie. Selfs die fotomontages as agtergrond vir die installasie dra hierdie gevoel van vervreemding oor, omdat die bekende vorms en kostuums van die figure in die montages lyk of hulle nie pas by hulle dierlike gesigte nie. Dit skep 'n gevoel van andersheid, en van iets wat nie tuis hoort nie.

'n Baie bondige bespreking hiervan volg hier onder – die montages is nie die fokus van die verhandeling nie, maar verdien wel vermelding in hierdie bespreking. Vlei. *Detail: Survey: Cape of Good Hope* is 'n voorbeeld van een van die fotomontages. Die stuk bestaan uit 'n swart-en-wit foto met 'n vleilandsap en 'n gebeeldhoude ibis in die voorgrond. Hierdie werk eggo die uitgestrekte, verlate landskap van die installasie self met sy vreemde dierfigure.

Die medium van fotomontage bring verdere betekenismoontlikhede mee: die foto (wat reeds een vlak van die werklikheid verwyder is) word in die konteks van 'n montage aangebied (wat die werklikheid verder fragmenteer en hersaamstel). Hierdie verwydering, fragmentering en hersamestelling kan op die gefragmentering en herskepping van die samelewing in die eietydse Suid-Afrika sinspeel. Die hele ruimte van die installasiewerk, met al die uiteenlopende elemente wat daarin vervat is, werk saam om die gevoel van vreemdheid te bewerkstellig. Die vreemdheid van die doodgewone word byvoorbeeld versinnebeeld deur die grond in 'n mensgemaakte ruimte, terwyl die groepe figure daarin allermens doodgewoon voorkom al bestaan hulle uit doodgewone 'onderdele'. In hierdie sin is die werk nie bloot 'n kombinasie van die doodgewone en die ongewone nie, maar word dit ook 'n ruimte van verandering waarbinne prosesse soos metamorfose bedink kan word.

Martin (2003:194) stel dat metamorfose die idee van die bonatuurlike en die transformatiewe kan belig; en voeg by dat: "[Alexander's] 'real' tableaux and environments convert the world of experience and manifest surreal, enigmatic presences". Die doodgewone word enigmaties deur metamorfose. Die fotomontage is 'n voorbeeld so 'n metamorfose. Verder kan die liggaam of figuur van die beeldhouwerke self ook as betekenisvolle transformasiemoontlikhede ondersoek word.



Figuur 29. Alexander, Jane. *African Adventure* (1999-2002) in St. John the Divine-katedraal (2013)



Figuur 30. Alexander, Jane. *Vlei*. Detail: *Survey: Cape of Good Hope* (2005-09)

Uit die bostaande bespreking blyk dit dat die onverwagte samevoeging van verskillende elemente die faktor is wat telkens die voor die handliggende konnotasie of vanself-sprekende assosiasie van die figure omvergooi. Hierdie omvergooi van byvoorbeeld 'n verwagting is deel die opwinding wat 'n mens ervaar by die aanskoue van die ongetemde en die eienaardige; opwinding is verder deel van die bemerkbaarheid daarvan. Soos wat die negentiende-eeuse ontdekkingsreisiger deels aangevuur was deur opwinding, is die hedendaagse toeris op safari eweneens op soek na hierdie gevoel. Interessant genoeg verwys 'n onlangse berig in 'n die Sunday Times (Amato 2013:10; hierdie aanhaling is as motto van hierdie verhandeling gebruik) daarna dat Suid-Afrika deur buitelanders as 'n uitgestrekte 'dieretuin' beskou word. Amato (2013:10) argumenteer voorts dat daar in Suid-Afrika soms met 'n mate van sinisme gekapitaliseer word op die land se bemerkbaarheid van 'andersheid; die artikel verwys na 'uitvoerprodukte' soos die musiekgroep Die Antwoord, die fotograaf Roger Ballen (met sy voorliefde vir vreemdheid as onderwerptema) en films soos *District 9*. Vreemdheid 'verkoop', en in Suid-Afrika is die voorkoms daarvan ruim beskikbaar.

Daarom blyk dit dat die Suid-Afrikaanse landskap, mense en waarskynlik ook geskiedenis inderdaad as eksoties en fratsmatig beskou word – deur toeriste maar ook deur persepsies wat vir nie-reisendes gevorm word in die media. So ook kan daar aangevoer word dat post-apartheid Suid-Afrika die status het van 'n soort rariteit (curiosity) wat, aldus sodanige persepsie, as 'n avontuurlandskap beleef kan word – 'n ruimte vir 'n eietydse safari, waar die andersheid van die land, sy mense en sy aanskoubaarhede in die besonder aanskou word.

4.4 Gevolgtrekking: Die Afrika toeriste-avontuur as spektakel

Toerisme-aanskoue, fassinisie met die vreemde en eksotiese, en die gadeslaan van andersheid is variasies van dieselfde leitmotif wat eggo deur die kunswerk *African Adventure*. Ironies hier is veral die sinspeling op toerisme en verwante praktyke. Die toerisme-ervaring word soms verkoop as 'n vorm van opheffing (veral in die konteks van sogenaamde volhoubare toerisme (Binns & Nel, 2002:237). Vanweë toerisme se behepthed met avontuur en andersheid, word dit egter ook geassosieer met die aanskoue van andersheid. Dikwels is dit byvoorbeeld armoede en gepaardgaande sosio-maatskaplike problematiek wat uit 'n redelik verhewe perspektief gadesgeslaan word, en tog word toerisme geïdentifiseer as 'n strategie wat lei tot ekonomiese vooruitgang⁴³.

⁴³ Ter kontekstualisering van hierdie stelling oor toerisme kan genoem word dat toerisme oor die afgelope dekades veral na vore getree het as belangrike ontwikkelingsopsie in Suid-Afrika volgens Binns en Nel (2002:235). Toerisme word wêreldwyd as een van die grootste industrieë gereken. In Suid-Afrika veral word die groeipotensiaal van toerisme geoormerk vir beleggers; in 2002 reeds het een uit elke 12 werksgeleenthede in Suid-Afrika verband gehou met toerisme en in 2011 het die land 8.3 miljoen internasionale besoekers gelok. In hierdie verband word Suid-Afrika – met sy meer as 3000km kuslyn, aanskoulike berge en diverse terreine – as bestemming vir avontuurtoerisme geposisioneer en word die land bemark vir buitelug- en natuur-aktiwiteite; dit is die ideale 'jaggrond' vir adrenaliensoeke.

Met die aanskoue van *African Adventure* word die konsep van 'n Afrika-avontuur opgeroep soos wat dit deur toeriste-agentskappe geadverteer word, wat op sy beurt inspeel op verkenningverhale van vroeë Europese avonturiers op soek na die eksotiese. Vandag onderneem mense steeds safari-reise na 'ongetemde' areas of na 'n plek met 'ongerepte' natuurskoon – maar natuurlik is die ervaring veilig begrens in en speel dit af in wildtuine of dieretuine. Enwezor (2004:72) merk egter op dat hoe ons Afrika beskou, eintlik maar afhang van die persoon wat kyk se ingesteldheid.

Alexander se avontuur bied 'n kritiese respons op Afrika en persepsies van Afrika (en meer spesifiek Suid-Afrika). Dit lê onder andere die wyses bloot waarop imperiale besitname Afrika beïnvloed het deur die verwringing van kulture en tradisies, en waarop hibriede leefstyle en ervarings hulself laat geld het. Die kunswerk word tweeledig ervaar: eers as vreemd en snaaks, en dan as bron van ongemak. Laasgenoemde ervaring is redelik distopies van aard. Die vreemde creature is 'n voorbeeld hiervan: hulle is die produkte van twee wêreldes – die inheemse en die koloniale; die Afrika-bestaan en die toe-eienende aanskoue daarvan. So kom 'n onvaste, ongedefinieerde ruimte tot stand, 'n soort tussen-in ruimte wat nie tot een van die bestaande wêreldes behoort nie. In hierdie tussen-in ruimte (tussen toe en nou, Afrika en besoeker, en selfs tussen toeristeverwagting en eietydse realiteit) wat Alexander se vreemde entourage beset, lyk die hibriede-figure vreemd-verbasend asof hulle sou kon tuishoort in die Kasteel as tyd-ruimtelike manifestasie van onder andere 'n paradoksaal ernstige, maar tog ook vermaaklike (en trotse) toeriste-omgewing.

'n Mens kan jouself egter afvra hoekom hierdie ervaring van die frats as 'n eksotiese objek in *African Adventure* nie bloot as vermaaklikheidsaktiwiteit vir waarneming en verbruik verklaar kan word nie. Na aanleiding van hierdie ondersoek argumenteer ek dat *African Adventure* as allegorie van Suid-Afrika dalk juis kan munt slaan uit die waarde van spektakel en distopiese sentimente om sodoende 'n waardevolle, kritiese respons op die land se situasie te bied.

'n Ander moontlikheid val op. Ooreenkomstig met die kunstenaar Pieter Hugo (1976-) se *The Hyena Men of Nigeria*-fotoreeks (2005) waar bobbejane en hiënas saam met Nigeriese straatkunstenaars poseer in 'n tipe koloniale *Mad Max*-fantasielandskap, strek die waarde van 'n spektakel verder as die eenvoudige teenstelling van aanskouer en aanskoude (Brodie, 2007:72). Die subjekte van Hugo se foto's herken byvoorbeeld self die kommersiële potensiaal wat hulle as eksotiese spektakel kan bied. Hulle bied 'n blik op gevaarlike wyses waarop wilde diere halfgetem word, waar die apokaliptiese landskap en die 'mak' wilde diere 'n onnatuurlike, selfs monsteragtighede voorkoms het wat teen die herkenbare orde indruis.

Dit is dan juis in die teenstellende voorstellings van verwagting en ontnugterende realiteit waar die frats se potensiaal vir destabilisering 'n ruimte skep waar 'n hibriede, onseker situasie 'n groeiplek vir vernuwing kan wees.

4.5 Samevatting

In die bespreking hierbo is daar aangevoer dat die kreature in *African Adventure* as frats en eksotiese karakters geles kon word. Hierdie interpretasie hou verband met eietydse toerismebrosjures se belofte van skilderagtigheid van die land. Toeriste-agentskappe sal byvoorbeeld die “fairest Cape in all the world” (www.southafrica.co.za) bemark as deel van die ‘eksotiese kontinent’, sodat die eksotisering van Afrika gehandhaaf word – maar wel in die belang van die aanskoue van besoekers. Martin (2003:196) beaam dat hierdie toeristiese beelde in werklikheid niks gemeen het met die werklikheid nie, en dat die figure hulself gevolglik op die ongemaklike mespunt tussen tipiese romantiese bewondering en bedreiging bevind.

In die verbeeldingryke domein van die sogenaamde *humanimal* in *African Adventure*, is die konvensie van die ervaring van maghebbende aanskoue egter subtiel bevraagteken. Alexander bied nie 'n bloot 'n weergawe van 'n wêreld van chaos en wanorde nie, maar skep eerder 'n ruimte vir oordenking waarbinne daar besin kan word oor die gedagte van verbeeldingryke transformasie.

Waar die konvensie van aanskoue byvoorbeeld gewoonlik 'n duidelike grens stel tussen diegene wat kyk en diegene na wie daar gekyk word, vervaag Alexander se *humanimals* en die ruimte waarvan hulle deel vorm hierdie skeidings. Die monsters fassineer die aanskouer vanweë hul vreemdheid, maar is ook potensieel afstootlik. Die gevoel van dubbelsinnigheid – tussen kyk en na gekyk word, en tussen fassinatie en afstootlikheid – bevestig die gedagte dat die hibriede figuur as frats beide onverklaarbaar en onvoorspelbaar is.

Vanweë sy andersheid kan die hibriede figuur as frats as 'n bron van verbeeldingryke bespiegelings van nuwe moontlikhede dien. Nuwe moontlikhede in hierdie sin suggereer die bestaan van 'n tussenruimte waar daar nou aangevoer word dat die subjek self die waarde van spektakel erken. Terselfdertyd word die koloniale tradisie van eienaarskap (en die wrede logika waarop dit gebaseer was) soos die werk daarop sinspeel, krities bejeën. *African Adventure* se avontuur toon 'n toneel waar verwoesting gelei het tot hibriede en fratsmatige kreature. In hierdie sin vra die werk 'n mens om na te dink oor die gevolge van imperiale vergrype in Afrika. Hierdie gevolge behels dat onder andere dat kulture en samelewings noodwendig 'n hibriede karakter aangeneem het. Daarom word

die vreemde kreature in samewerking met die gedagte van spektakel as belangrike komponent beskou, omdat dit die samelewing reflekteer soos wat dit potensieel in 'n ruimte van vernuwing bestaan.

Alexander se figuratiewe en skynbare realistiese figure ('realisties', want daar is voldoende ooreenkomste tussen die kreature en herkenbare elemente soos ledemate) mag ongewoon in 'n eietydse konteks voorkom gegewe die huidige neigings om selfs die skyn van realisme te vermy. Hulle is egter volgens Enwezor en Okekeke-Agulu (2009:44) eerder progressief in die opsig dat hulle die gedagte van 'n ideale, 'suiwer' liggaam ondermyn. In Alexander se figure word die dier oor die menslike figuur geïmponeer om so die klassifikasiesisteem wat ons gebruik om te onderskei en sin te maak van ons wêreld, uit te daag (Enwezor & Okeke-Agulu, 2009:49).

Wat die figure as vergestaltung van die hibriediese individu aanbetref, merk Enwezor (1996:6) verder op dat sogenaamde stabiele identiteite selde bevraagteken word aangesien hulle 'natuurlik' voorkom en daarom as vanselfsprekend aanvaar word. Hierteenoor behels hibriede identiteit telkens geskiedenis en kulture onvolledig is, of geken word aan onsuiverhede, weerstand, onstabiliteit en onbepaaldheid. Dié kompleksiteite kan die stabiliteit van 'n individu se persepsie van die werklikheid omverwerp. Mercer (2011:27) stel byvoorbeeld dat Alexander se sogenaamde interspesiepoësie (of dan *poetics of interspecies combination*) die aanskouer wegvoer na die verbeeldingswêreld van die *humanimal* as 'n milieu van estetiese ervaring. Hier verval konvensies van die werklikheid word die aanskouer gevolglik gevra word om die gedagte van 'n hibriede identiteit as moontlikheid te oorweeg (vgl. ook McCusker, 2007:66).

Alexander se werk bied verder 'n blik op 'n samelewing (Suid-Afrika) wat in die hede bestaan en voortvloei uit 'n geskiedenis van konflik en geweld. In hierdie samelewing is die grense tussen slagoffer en geweldpleger nie altyd duidelik nie. Hierdie gebrek aan duidelike grense veroorsaak dat die Suid-Afrikaanse samelewing gesien kan word as 'n samelewing in 'n toestand van metamorfose. In hierdie konteks kan die hibriede identiteit verstaan word as die lede van 'n gemeenskap wat in 'n proses van groei en verandering verkeer. Hierdie proses word gekenmerk aan vervreemding en 'n gebrek aan samehorigheid. Indien kunswerke soos *African Adventure* aan die hand van Jamal (1996) ook 'n respons op die onsekerheid is wat met so 'n proses gepaardgaan, kan Alexander se spesifieke respons as 'n oproep tot bewusmaking of blootlegging beskou word. Sodoende word *African Adventure* 'n allegoriese blik op die hedendaagse Suid-Afrikaanse samelewing.

Gevolgtik voer ek aan dat Alexander se *African Adventure* die idee van 'n (utopiese) stabiele Suid-Afrikaanse samelewing bevraagteken. Die samelewing word eerder allegories aangebied as die som van uiteenlopende tipes soos wat dit geblyk uit die ondersoek na hibriditeit in die kunswerk. Daarom bestaan die moontlikheid van kulturele vernuwing nie in die konteks van die eksotiese ander-self teenstelling nie, maar in die hibriditeit van die kultuur (Bhabha 1994b:38). Hibridisasie en kulturele vermenging verwys volgens Iyall Smith (2008:3) na die saamvoeg van bestaande vorms en praktyke sodat nuwe vorms en praktyke tot stand kan kom. Hierdie vermenging of samevoeging beteken dat die hibried as 'n positiewe ontmoeting, konflik of vermenging van twee etnisierte of kulture voorgehou kan word.

Daar kan, ten slotte, bondig oorweging geskenk word aan die voorstelling van 'n nuwe hibridiese identiteit in wording wat herinner aan Bhabha (1994b) se konseptualisering van 'n derde- of tussenruimte. Die oorgang vanaf kolonialisme na postkolonialisme word gekenmerk deur 'n ervaring van trauma, aangesien die samehangendheid van die narratief onderbreek word (Van der Merwe & Viljoen, 2007:1). Dié onderbreking dra by tot die ervaring van 'n leemte in die struktuur van die narratief, ook 'n liminale ruimte genoem. Hierdie leemte of drumpel verteenwoordig 'n soort tussen- in ruimte waarby Bhabha (1994b:37) se derde ruimte, of dan die *third space of enunciation* by aansluit.

Volgens Bhabha (1994b:4) word kulturele identiteit binne 'n liminale ruimte gevorm. Kulturele veranderinge vind hier plaas, wat aanleiding gee tot 'n nuwe definiëring van 'n transkulturele ruimte. Binne die liminale ruimte word strategieë vir 'n persoonlike of 'n gemeenskaplike selfbewussyn voortgebring deur 'n proses van konstante beweging en verwisseling. Bhabha (ibid) beklemtoon voorts dat die soektog na 'n onafhanklike identiteit nooit spontaan plaasvind nie, maar eerder bestaan uit 'n konstante, komplekse, vloeibare proses van toe-eiening en twis. Liminaliteit dra by tot die bewuswording van 'n identiteit wat apart en verwyderd bestaan van die voormalige koloniale identiteit. Die postkoloniale diskoers bestaan self in 'n liminale ruimte waarbinne die problematiek van imperiale retoriek en die voortdurende bevraagtekening van kultuur, ras en nasionaliteit ondersoek word. Bhabha (1994b) voer aan dat kulturele identiteit altyd binne hierdie kontrasterende en dubbelsinnige ruimtes geskep word; en stel gevolglik dat die erkenning van 'n ruimte waarbinne kulturele identiteit gevorm word, 'n bydrae lewer tot die soeke na kulturele diversiteit.

Die hibriede figure in die kunswerk tree sodoende na vore as nuwe kreature (herskeppings) wat bestaande grense van herkenbaarheid oorskry vanweë hervisualisering (waartoe 'n transformasieproses in 'n post-1994 Suid-Afrika aanleiding sou kon gee). Op grond hiervan doen ek aan die hand dat die kreature in *African Adventure* nie bloot as fratse en eksotiese objekte nie, maar ook as uitbeelding van die hervorming en vernuwing van 'n poging tot die onderhandeling van Suid-Afrikaanse hibriediese identiteit geïnterpreteer kan word.

HOOFSTUK VYF: SLOTBESKOUINGE EN GEVOLGTREKKINGS

South Africa's story is neither an inspirational account of success nor a narrative of disaster. Balancing between the two, South African artists have sought to express the changing reality of a country that has captured the international imagination.
(Rovine, 2004:55)

5.1 Inleiding

In hierdie verhandeling is 'n ondersoek onderneem na die frats as eksotiese karakter, veral na die wyse waarop die frats se eksotiese aard na vore kom in sy hibriediese vergestaltung. Hierdie sake is ondersoek met verwysing na die fratsagtige kreatuur-figure in Jane Alexander se installasiekunswerk *African Adventure*. Tersaaklike tyd-ruimtelike aspekte is ook betrek.

In die lees en interpretasie van die kreature in die installasiewerk is gekyk na hoe die fratse as eksotiese karakters in *African Adventure* aangebied is vir (veral visuele) verbruik. Hier is verwys na tersaaklike teoretiese begrippe wat die frats en die eksotiese belig; daar is ook genoem dat fratse dikwels aangebied is en word as (verbruiks)objekte. Die hibriediese aard van die kreature-figure en ook van die multidimensionele media van die installasie elemente is onder die loep geneem. Vervolgens is die wyse waarop die tyd-ruimtelike aspekte van die installasiewerk 'n allegoriese blik op die realiteite van 'n hedendaagse Suid-Afrikaanse samelewing bied, bespreek deur die hierdie aspekte van die installasiewerk in verband te bring met die eietydse samelewing. Daar is geargumenteer dat die fratsfigure soos dit in *African Adventure* verbeeld word, tekenend is van die eksotiese vanweë die fassinerende vreemdheid daarvan. Daarom kan gesê word dat hulle voorkom soos objekte vir visuele verbruik, soos wat dit in die konteks van 'n safari ervaar sou kon word. In die lig daarvan die figure en hul omgewing dien as allegoriese voorstelling van 'n eietydse Suid-Afrika, is die gedagte van hibriditeit en aanskoulike fassinatie hiermee in verband gebring as enersyds tekenend van (koloniale) beskouings van kontaminerende vermenging, en andersyds in 'n meer positiewe lig met die potensiaal vir nuutskepping en identiteitsonderhandeling.

In hierdie slothoofstuk word daar 'n aantal gevolgtrekkings gebied. Hier is die moontlikheid dat die kreature in *African Adventure* nie bloot as fratse nie, maar ook as 'n vergestaltung van die herskepping en representasie van 'n soeke na 'n nuwe hibriediese bewussyn in Suid-Afrika gelees kon word, veral van belang. Die slothoofstuk word afgesluit met finale bevindinge met betrekking tot die lees en interpretasie van hibriditeit in die gekose installasiekunswerk aan die hand van die frats as eksotiese objek in *African Adventure*. Ten slotte word enkele voorstelle vir verdere navorsings aan die hand gedoen.

5.2 Samevatting van hoofmomente van die studie

In hoofstuk twee is Alexander as kunstenaar bekendgestel en binne 'n veranderende Suid-Afrikaanse milieu gekontekstualiseer. Die kunstenaar se kenmerkende gebruik van vreemde kreature is bespreek om aan te dui dat sy krities staan jeens samelewingsprobleme soos wat die politieke skommelings en sosiale onstabiele in die eietydse Suid-Afrika. Die breër sosio-politieke omgewings waardeur Alexander se werke ingelig word, is kortliks volgens hoofmomente vervat, naamlik die tagtigerjare van krisis en weerstand waarbinne Alexander se oeuvre in 'n tydperk van versetkuns 'n aanvang geneem het, die negentigs waarmee 'n nuwe (hoopvolle, selfs utopiese) demokratiese era ingelui is en in Alexander se werke 'n meer realistiese figurasie toon; en dan die eietydse omgewing van ontnugtering waar haar werk 'n terugkeer toon na die voorkoms van vreemde hibriede figure. Hiervolgens is die nadraai van 'n euforiese post-1994 tydperk beskryf as redelik distopiese toestande van voortdurende gewelddadige misdaad en ander sosiale en politiese euwels.

Alexander se werke is telkens 'n respons op samelewingswerklikhede in Suid-Afrika. *African Adventure* is in hierdie sin 'n kritiese blik op die komplekse samelewing van vandag. Hierdie samelewing het die potensiaal vir vernuwing en transformasie, maar word geken aan ervarings van distopiese ontnugtering. Daar is voorts aangedui dat die stand van transformasie wat te bespeur is in haar werke, verteenwoordigend is van sielkundige skade aan die samelewing as gevolg van voortdurende sosiale probleme.

African Adventure bied 'n besondere blik op eietydse distopiese omstandighede deur gebruik te maak van allegoriese uitbeelding waarin parallelle met die werklikheid aan die lig kom. Wat sodanige politieke betrokkenheid betref, is ook aangedui dat installasiekuns as kunsvorm 'n benadering binne die visuele kunste verteenwoordig wat dikwels fokus op eietydse (veral politiese) en ook plekspesifieke temas. Hierdie kunsvorm neig om 'morsige' en komplekse temas soos transformerende identiteite, liggaamspoliteik, geweld, versweë geskiedenis en dies meer aan te spreek. Teen hierdie agtergrond is die aard van installasiekuns kortliks verduidelik. Daar is aangevoer dat installasiekuns grootliks gekenmerk word aan die spel van betekenis tussen plek, geskiedenis en tyd, en dikwels gekenmerk word aan die gebruik van alledaagse objekte in ongewone kontekste. Sodoende is installasiekuns as 'n hibriede kunsvorm beskryf wat veral gekenmerk word deur die samevoeging van skynbaar onsamehangende media en liggings.

Daar is verder akkoord gegaan met Stiles (2004:186) wat aanvoer dat onder andere performance, installasie en video dikwels poog om estetiese response te ver-beeld op veranderende sosio-

politieke toestande, soos wat *African Adventure* dan ook aan die hand van 'n veranderende Suid-Afrikaanse omgewing geïnterpreteer kan word. Hieruit kan afgelei word dat installasiekuns 'n respons tot 'n toenemende behoefte aan verantwoordelike sosiale optrede en aksie kan wees.

Verder is aangedui dat installasiekuns ruimte laat vir die verstelling of hersiening van die kunswerk, soos wat dit ook blyk uit die tentoonstelling van *African Adventure* in ander uitstallingkontekste soos in die St. John the Divine-katedraal in New York (2013). Die kunswerk is daarom nooit 'klaar' nie, maar is onderhewig aan verskillende plekbetekenisse en ook aan verskillende response daarop.

Installasiewerke wat aspekte van die geskiedenis (wat tyd en plek insluit) ondersoek fokus gewoonlik op die aard van geografiese plek en spesifieke tydsgleuwe. Hierdie spesifieke sake word meesal – ook in die geval van *African Adventure* – beskou binne sosiale, kulture en ander sake. Ruimte as fisiese plek maar ook as abstrakte begrip is hier van belang. So is aansluiting gevind by Ziese (2003) wat aanvoer dat Alexander se kreature en ook haar meer realistiese figure in vroeër werke 'n psigiese ruimte beslaan het.

African Adventure as een van Alexander se plekspesifieke werke bemoei homself op allegoriese wyse met tyd-ruimtelike sake. Hierdie aangeleentheid kan soos volg opgesom word: In hoofstuk drie is *African Adventure* beskryf as 'n allegoriese vergestaltung van die kwaadaardige gevolge van die koloniale geskiedenis; dit sinspeel op die verskillende wyses waarop die sogenaamde *scramble for Africa* (McGee, 2007:175) homself afgespeel het. Die vreemde figure is in hierdie opsig toegeskryf aan die morsigheid, vreemdheid en lompheid van die nadraai van die koloniale projek in Afrika. Sommige van Alexander se vreemde figure kom byvoorbeeld verward voor, asof hulle sukkel om hulle weg deur die komplekse Afrikalandskap te vind, terwyl ander Westerse kleredrag aangeneem het en op houtkrate staan om hulle statuur te verhoog. Elkeen staar in 'n ander rigting, skynbaar besig om die area waaroor hulle nou beheer moet uitoefen, in oënskou te neem. Daar heers 'n gevoel van vervreemding en vreemdheid. Die vreemde, of dan hibriediese liggame lyk of hulle oorblyfsels van 'n postapokaliptiese situasie is, of kan dalk selfs as die gevolg van 'n ongereguleerde eksperiment beskou word. Sodoende word 'n atmosfeer van ontheemding en weerloosheid in die installasie geskep. Soos wat ook deur Mercer (2011:31) opgemerk word, is stilte 'n kenmerkende eienskap van Alexander se installasiewerk. Haar fratsagtige kreature lyk inderdaad asof hulle stilswyend is. In hierdie verband kan die gedagte van spraak en stilte met die idee van bemagtiging of dan juis die gebrek aan handelingsbevoegdheid in verband gebring word, ooreenkomstig met die gemarginaliseerde status van die frats as eksotiese figuur.

Die teoretiese begronding van *African Adventure* is, ter samevatting, gerig deur die sleutelkonsepte frats, eksotiese en hibriditeit soos wat dit in hoofstuk vier gefigureer het in die lees van die karakters, tyd en plek van die installasiewerk as allegoriese weerklank van die eietydse Suid-Afrikaanse samelewing. In die interpretasiehoofstuk is die ondersoek na die tyd-ruimtelike aspekte van die werk in verband gebring met die versugting na opwindende ervarings van die vreemde vanuit beide die koloniale-safari perspektief en die hedendaagse toerisme-aanskoue. Hierdie gedagtes is weer beurtelings in verband gebring met 'n aantal problematiese aspekte binne die eietydse Suid-Afrikaanse samelewing. Daar is hieruit aangevoer dat die Suid-Afrikaanse landskap, mense en waarskynlik ook geskiedenis steeds as eksoties en fratsmatig ervaar en aanskou word, ook omdat post-apartheid Suid-Afrika die status het van 'n soort rariteit wat as 'n avontuurlandskap beleef en vir verbruik verkoop kan word.

Die interpretasie het verloop deur 'n bekendstelling van elemente (karakters en tyd en plek) wat gevolg is deur 'n bespreking van die interaksie tussen hierdie elemente. Die eerste beskrywing is gekenmerk deur die opvallendste waarnemings van vreemdheid en andersheid wat aanvanklik kon blyk om 'n avontuur en toerisme-ervaring van aanskoue, vertoon, afsku en makabere fassinatie te wees wat ook ietwat meerderwaardig gade geslaan is. In akkoord met Pieterse (1992:111 in Van Eeden, 2007:357) is aangevoer dat "once the '[d]angers were under control... Africa came more and more to resemble a vast recreational area, an ideal setting for boys' adventures'".

Vervolgens is die gedagte hierna ondersoek dat die kreature eintlik onstellend-ontnugterend is, en is die installasie as allegorie verder ontleed om die oorsaak van hierdie ongemak te bepaal. Daar is geargumenteer dat die ruimte nie slegs interessante figure vir visuele plesier tentoonstel nie, maar 'n meer onthutsende toon ten midde 'n ooglopend apokaliptiese landskap suggereer. Die karakters en hul tyd-ruimtelike situasie is hiervolgens oorweeg as 'n distopiese realiteit waar dít wat vir verbruik tentoongestel is, die mag het om ook die aanskouer se aannames omtrent die werklikheid omver te gooi.

Hierdie omverwerping is grootliks meegebring deur die figure se hibridiese aard wat nie slegs in hulle vormgewing vergestalt nie, maar ook te make het met die gelaagdheid van betekenis wat hierdie voorkoms impliseer. Hiermee saam word die gedagte van transformeerbaarheid ook gesuggereer. Alhoewel die toerismeverwachting 'n atmosfeer van Suid-Afrika as ongetem, of as "verlenging van die natuurlike wêreld" voorhou (Van Eeden, 2007:364) kan daar uit die installasie se tentoonstelling in die Kasteel, byvoorbeeld afgelei word dat die aanskouer genoep word om verby

geïsoleerde objekte (of dan die beeldhouwerke) te kyk om die groter konteks in aanmerking te neem waarbinne die werk geskep en tentoongestel is. So is *African Adventure* onder andere aangebied om waargeneem te word ten einde dialoog te ontlok met sy geskiedkundige, ruimtelike en sosiale kontekste, waarvan die koloniale skilderye in die Kasteel se William Fehr-versameling interessante gesprekke uitlok.

5.3 Gevolgtrekkings

In aansluiting by die gedagte van die verbruik van vreemdheid verbeeld hierdie Afrika-avontuur die sosiale omgewing van Suid-Afrika op allegoriese wyse. Die apokaliptiese landskap is tekenend van samelewingsprobleme (spanning en afwagting van moontlike geweld soos deur die plofstof gesimboliseer is een van hierdie probleme). Alexander slaag in *African Adventure* daarin om die aanskouer se aandag te vestig op die onmenslikheid van 'n situasie wat gesetel is konflik en onrus; en dui op hierdie wyse aan dat die klakkelose fassinatie met progressie misleidend kan wees.

Vervolgens is die gedagte ondersoek dat Alexander hibriditeit aanwend om *African Adventure* nie vir die verbruik van andersheid voor te stel nie, maar eerder as 'n blootlegging van die problematiese fassinatie met andersheid van wat deur Huggan (2001:32) beskryf is as: "a self-obsessed unfurling of fetishistic spectacles, lures and distractions and a self-critical unveiling of the imperialistic power-politics that lurks behind aesthetic diversion". Daar is aangevoer dat hibriditeit die potensiaal het om nuwe vorm aan 'n samelewing in transformasie te help gee wat ook kan help om sin te maak uit die chaos van verandering. Soos wat Alexander se werk die grense tussen menslike en dierlike lewensvorme vir oorweging blootlê, is daar geargumenteer dat *African Adventure* begaan is met ons almal se inherente hibriditeit en muteerbaarheid, en les bes spreek tot 'n gebrek aan voldoende positiewe transformasie in Suid-Afrika se herskikking tot 'n multikulturele demokrasie. In hierdie opsigte kan gesê word dat *African Adventure* 'n dinamiese allegorie is wat in gesprek tree met die land en sy mense, eerder as 'n blote stelling oor Suid-Afrika.

Uit 'n aantal teenstellings soos wat dit geblyk het uit eksemplariese voorbeelde in die interpretasie, kan die fratsmatigheid van die tyd-ruimtelike aspekte van *African Adventure* volgens Enwezor en Okeke-Agulu (2009:18-19) vergelyk word met 'n tydperk van (en nadraai van) eksperimentering met die idee van nasionale kulture, burgerskap en politieke instellings. Hierdie is 'n tyd van chaos, soos tye van verandering gewoonlik is. Daar is aangevoer dat die ervaring van chaos ten midde verandering toegeskryf kan word aan die saamgeperste aard van die huidige era waarbinne Afrika as kontinent 'n toekoms moet skep vanuit sy komplekse en pynvolle (koloniale) verlede. Hierdie idee is

spesifiek van toepassing op Suid-Afrika wat as 'n ontluikende demokrasie beskryf word, en daarom in hierdie sin nog taamlik jonk is. In sombere teenstelling met die potensieel eksotiese ruimte van so 'n toestand, is Alexander se eietydse safari dus eerder as allegories van die beskadigde Suid-Afrikaanse samelewing beskryf.

Daarom is aangevoer dat Alexander se avontuur die aanskouer 'n andersoortige blik bied op haar interpretasie van die koloniale nadraai van die land, waar vermengde kulture en tradisies vorm gee aan nuwe hibridiese identiteite. Die ervaring is wel soms distopies van aard. Die vreemde kreature is in hierdie sin die produkte van botsings en versmeltings tussen hierdie aantal uiteenlopende invloede. Na aanleiding van hierdie kompleksiteite is daar geargumenteer dat *African Adventure* die konsep van 'n Afrika-avontuur problematiseer. Hierdie avontuur word dalk deur toeriste-agentskappe bemark op dieselfde trant as wat die geval was met negentiende-eeuse Europese avontuurverhale. Daar kan aangevoer word dat die frats se potensiaal juis na vore kom in die teenstelling tussen die verwagting van avontuur teenoor die harde werklikheid van die samelewing. Verder veroorsaak die frats dat grense tussen kategorieë gedestabiliseer word, om sodoende 'n ruimte te skep waar 'n hibriede, onseker situasie 'n groeiplek vir vernuwing kan wees. Ander grense wat oorsteek word in die werk hou verband met aanskoue. Waar die konvensies van aanskoue gewoonlik 'n duidelike grens stel tussen diegene wat kyk, en die na wie daar gekyk word, oorskry Alexander se kreature en die ruimte waarin hulle is hierdie skeidings. Hulle word aanskou, maar hulle kyk ook terug. So veroorsaak hulle ongemak by die aanskouer – hierdie terugkyk kan 'n bedreigende ervaring word, ook as gevolg van die vreemde voorkoms van die kreature wat kyk. Dit wil daarom voorkom asof die kunswerk gebalanseer is op die mespunt tussen die pole van aanskou (wat mag impliseer) en bedreiging (wat ontmagtigend is).

Die hibriede figure sinspeel ook daarop dat geskiedenis, kulture en identiteite onvolledig is, en dat hulle gekenmerk word aan onsuiverhede en onstabiliteit. Alexander se wêreld verbeeld die samelewing as een met groot potensiaal vir metamorfose en transformasie.

Alexander se figure bied so 'n denkraamwerk van vernuwing. Hier is nie sprake van 'n stabiele samelewing nie, maar die potensiaal van 'n samelewing met uiteenlopende hibridiese identiteite wat gereeld onderhandel word en in gesprek tree, kan nou aan die hand gedoen word. So ontstaan die moontlikheid dat chaos en versoening tegelykertyd kan bestaan en ontgin kan word. Njami (2005:55) oorweeg hierdie benadering in hierdie woorde:

Gathering together the scattered pieces of a fragmented personality, they [the artists] decide, as though elaborating a puzzle, to assemble the elements of an unconscious whose workings they cannot seem to master. It is this fragility, this quality of being a perpetual multi-faced Janus, that is illustrated by the artist...

Die hibriede in *African Adventure* is dus nuwe kreature (herskeppings) wat bestaande grense van herkenbaarheid en identiteit oorskry. Hulle hervisualisering beteken dat hulle nie as fratsen en eksotiese objekte nie, maar as vergestaltung van 'n nuwe, dinamiese hibriediese identiteit geïnterpreteer kan word.

5.4 Voorstelle vir verdere navorsing

Met die voorstelling van 'n nuwe hibriediese identiteit kan aansluiting gevind word by Bhabha (1994b:37) se konseptualisering van 'n derde ruimte (die sogenaamde *third space of enunciation*). Binne dié liminale ruimte waarbinne kulturele identiteit omvorm word, word strategieë vir 'n persoonlike of 'n gemeenskaplike selfbewussyn voortgebring deur 'n proses van konstante beweging en verwisseling in 'n voortdurende, komplekse, vloeibare proses van toe-eiening en ook twis. Die potensiële daarstelling van 'n derde ruimte kan daarom ondersoek word met verwysing na Alexander se werk.

Verder kom die gedagte van die groteske gereeld in Alexander se werk na vore. Hierdie aspek bied ruimte vir verdere ondersoek na die groteske wat aan die hand van Connelly (2003) aansluit by 'n hibriede, liminale ruimte as groeiplek vir vernuwing en nuutskepping. Ten opsigte van die gedagte van hierdie liminaliteit kan daar ook verder ondersoek ingestel word na die transformiewe aard van Alexander se beeldhouwerke as liminale, ongedefinieerde kreature, wat weer in verband gebring kan word met 'n hedendaagse beskouing van Suid-Afrika wat tans in 'n liminale ruimte van transformasie verkeer. Soos met die gedagte van die groteske, kan die wyse waarvolgens kulturele identiteite verder binne 'n liminale ruimte gevorm word, verdere aandag geniet. Liminaliteit dra by tot die bewuswording van 'n identiteit wat verwyderd is van die voormalige koloniale identiteit. Kulturele identiteite kom altyd binne hierdie kontrasterende en dubbelsinnige ruimtes tot stand; en gevolglik kan die erkenning van hierdie liminale ruimte 'n bydrae lewer tot die oorwinning van sogenaamde eksotisme en kulturele apartheid.

Laastens kan die hibried in Alexander se werk ook ondersoek word aan die hand van Bakhtin (1984) se beskouing van die karnavaleske, waar tydelike opheffing van sosiale, gendermatige en magshiërargieë dit moontlik maak vir deelnemers aan die karnaval om ander identiteite te ondersoek en te beproef.

BIBLIOGRAFIE

- Alexander, J. 2011a. Notes on African adventures and other details. (In Subirós, P., ed. 2011. Jane Alexander Surveys (from the Cape of Good Hope). Barcelona: Museum of African Art. p. 70-79).
- Alexander, J. 2011b. Survey: Cape of Good Hope, 2005-09. (In Subirós, P., ed. 2011. Jane Alexander Surveys (from the Cape of Good Hope). Barcelona: Museum of African Art. p. 63-69).
- Allara, P. 2011. Review of Subirós, Pep, ed. Jane Alexander: Surveys (from the Cape of Good Hope). *H-Afr arts, H-Net reviews*, August. <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=33689> Datum gebruik: 6 Okt. 2012.
- Amato, C. 2013. Hard lines. *Sunday Times*, 10, 14 Jul.
- Arnold, M. 1995. Women and art in South Africa. Claremont: David Phillip.
- Ashcroft, B., Griffiths, G. & Tiffin, H. 2000. Key concepts in post-colonial studies. New York: Routledge.
- Ashcroft, B. 2001. Post-colonial transformation. New York: Routledge.
- Bakhtin, M. [1965]1984. Rabelais and his world. Bloomington: Indiana University Press.
- Bal, M. 2006. Reading Rembrandt. Beyond the word-image opposition. Amsterdam: Academic Archive.
- Bal, M. 2008. Heterochronotopia. *Thamyris/intersecting: place, sex and race*, 19:35-56.
- Bal, M. 2011. Heterochrony in the act: the migratory politics in time. *Thamyris/intersecting: place, sex and race*, 27:211-237.
- Bartky, S. 2005. On psychological oppression. (In A.E. Cudd & O.R. Andreasen, eds. Feminist theory. Malden: Routledge. p. 105-113).
- Beukes, L. 2005. Maverick: extraordinary women from South-Africa's past. Paarl: Oshun.
- Bhabha, H. 1985. Signs taken for wonders: questions of ambivalence and authority under a tree outside Delhi, May 1817. *Critical Enquiry*, 12(1):144-165, Autumn.
- Bhabha, H. 1994a. Remembering Fanon: self, psyche and the colonial condition. (In P. Williams & L. Christman, eds. Colonial discourse and postcolonial theory. New York: Columbia University Press. pp. 112-123.)
- Bhabha, H. 1994b. The location of culture. London: Routledge.
- Bhabha, H.K. 2003. Postmodernism/postcolonialism. (In R.S. Nelson & R Shiff, eds. 2003. Critical terms for art history. Chicago: University of Chicago Press. pp. 436-451).
- Binns, T. & Nel, E. 2002. Tourism as a local development strategy in South Africa. *The Geographical Journal*, 168(3):235-247.

- Bishop, C. 2005. *Installation art: a critical history*. London: Tate Publishing.
- Bogdan, R. 1988. *Freak show*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brodie, B. 2007. David Brodie on animal photos by Pieter Hugo, Santu Mofekeng, Guy Tillim and Greame Williams. *Art South Africa*, 6(1): 72-77, Spring.
- Carsten, J., ed. 2007. *Ghosts of memory: essays on remembrance and relatedness*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Chambers, M. 2006. The bride stripped bare: art museums and the power of placement. *Curator*, 49(4):398-409.
- Coëgnarts, J. & Kravanja, P. 2012. The visual and multimodal representation of time in film, or how time is metaphorically shaped in space. *Image & Narrative*, 13(3):85-100.
- Coetzee, J.M. 1988. *White writing. On the culture of letters in South Africa*. Johannesburg: Radix.
- Coleman, J. 2000. Landscape(s) of the mind: psychic space and narrative specificity (notes from a work in progress). (In E. Suderberg, ed. 2000. *Site, space, intervention. Situating installation art*. Minneapolis: University of Minneapolis Press. pp. 158-170.)
- Colles, E. 2001. Installing art. (In A. Geczy & B. Genocchio, eds. 2001. *What is installation?* Sydney: Power Publications. pp. 11-14.)
- Connelly, F.S., ed. 2003. *Modern art and the grotesque*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Corbey, R. 1993. Ethnographic showcases, 1870-1930. *Cultural Anthropology*, (8)3: 338-369.
- Cornelissen, S. 2005. Producing and imaging 'place' and 'people': the political economy of South African international tourist representation. *Review of International Political Economy*, 12(4): 674-699.
- Currie, M. 2007. *About time. Narrative, fiction and the philosophy of time*. Edinburgh: University of Edinburgh Press.
- De Oliveira, N., Oxley, N. & Petry, M. 1993. Installation art. *Art and Design*, 8(30): March-April.
- Dent, L. 2012. Global context: Q+A with Jane Alexander. *Art in America*.
<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/jane-alexander-cam-houston/>
 Datum gebruik: 19 Feb. 2013.
- Dreyer, E. 2008. Dystopia in Kudzani's representation of globalizing Johannesburg (In Faber, L., ed. *Representation and spatial practices in urban South Africa*. Johannesburg: Faculty of Art, Design and Architecture's research centre in collaboration with the editors of the New Encyclopedia Project: 127-136. Johannesburg and megacity phenomena colloquium, 9 -11 April 2008).
- Dreyer, E. 2009. *Dystopia. Catalogue for the South African part of the exhibition, Dystopia. Curatorial essay*. Pretoria: Unisa

- Du Plessis, T. 2013. SA lê tussen chaos, utopia. Rapport: 20 Apr.
<http://www.rapport.co.za/Rubrieke/TimduPlessis/SA-le-tussen-chaos-utopie-20130420> Datum gebruik: 20 Apr. 2013.
- Dubow, S. 1989. Racial segregation and the origins of apartheid in South Africa. Hampshire: Macmillan.
- Eco, U. 1976. A theory of semiotics. Bloomington: Indiana University Press.
- Enwezor, O. 1996. Note from the edge of nation (*In* S. Williamson & A. Jamal. Art in South Africa: the future present. Cape Town: David Pillip).
- Enwezor, O. 2004. The enigma of the rainbow nation. (*In* P. Subirós, ed. 2011. Jane Alexander Surveys (from the Cape of Good Hope). Barcelona: Museum of African Art. p. 172-173).
- Enwezor, O. & Okeke-Agulu, C. 2009. African art since 1980. Bologna: Damiani.
- Fanon, F. 1967. Black skins, white masks. New York: Grove Press.
- Fleming, W. 1995. Arts and ideas. 9th ed. Fort Worth: Harcourt Brace College.
- Foster, H. 1996. Obscene, abject, traumatic. *October*, 78:106-124, Autumn.
- Fusco, C. 2012. Still in the Cage: thoughts on "Two undiscovered Amerindians" 20 years later.
<http://www.blouinartinfo.com/news/story/760842/still-in-the-cage-thoughts-on-two-undiscovered-amerindians-20-years-later> Datum gebruik: 10 Jul. 2013.
- Geczy, A. & Genocchio, B. 2001. eds. What is installation? Sydney: Power Publications.
- Gerber, D. 1990. Review: pornogrpahy or entertainment? The rise and fall of the freak show. *Reviews in American History*, (18)1:15-21.
- Gildenhard, I. 2009. Ontological fluidity. (*In* P. Subirós, ed. 2011. Jane Alexander surveys (from the Cape of Good Hope). Barcelona: Museum of African Art. p. 176-177).
- Giliomee, H. & Mbenga, B. 2007. Nuwe geskiedenis van Suid-Afrika. Kaapstad: Tafelberg.
- Gilman, S. 1995. Truth seeking, memory and art. (*In* P. Subirós, ed. 2011. Jane Alexander surveys (from the Cape of Good Hope). Barcelona: Museum of African Art. p. 164-165).
- Gramsci, A. 1985. Selections from cultural writings. (*In* D. Forgacs & G. Nowel-Smith, eds. Cambridge, Mass: Harvard University Press.)
- Greenberg, K. 2003. Jane Alexander at the South African National Gallery. *Artthrob*, 71, July.
<http://www.artthrob.co.za/03july/reviews/sang.html> Datum gebruik: 25 Nov. 2012.
- Halder, S. (n.d.). The art of resistance: the works of Jane Alexander. *Art etc.*
<http://www.artnewsnviews.com/view-article.php?article=the-art-of-resistance-the-works-of-jane-alexander&iid=31&articleid=895#sthash.dilkYZm6.dpuf> Datum gebruik: 26 Mei 2013.
- Hall, J. 1974. Dictionary of subjects and symbols in art. New York: Harper & Row.

- Hall, S., ed. 1997. Representation: cultural representations and signifying practices. London: Sage.
- Harris, J. 2006. Art history. The key concepts. New York: Routledge.
- Hefferman, J.A.W. 1997. Looking at the monster: *Frankenstein* and film. *Critical Inquiry*, 24:133-158, Autumn.
- Hersh, A. 2012. Art & soul: South African Jane Alexander's challenging sculptures haunt SCAD MOA. Savannanow.com. <http://savannanow.com/accent/2012-03-04/art-soul-south-african-jane-alexanders-challenging-sculptures-haunt-scad-moa#.UoPliacaLIU>. Datum gebruik: 23 Aug. 2013.
- Huggan, G. 2001. The post-colonial exotic. London: Routledge.
- Israel, P. 2011. "This is our contemporary": Mozambican masks in Cape Town. *Art South Africa*, 10(2): 44-47.
- Iyall Smith, K.E. 2008. Hybrid identities: theoretical examinations. (In K.E. Iyall Smith & P. Leavy, eds. Hybrid identities: theoretical and empirical examinations. Leiden: Brill. pp. 3-13.)
- Iyall Smith, K.E. & Leavy, P. 2008. eds. Hybrid identities: theoretical and empirical examinations. Leiden: Brill.
- Jamal, A. 1996. By the end of today you're going to need us. (In P. Subirós, ed. 2011. Jane Alexander surveys (from the Cape of Good Hope). Barcelona: Museum of African Art. p. 166-167).
- Jamal, A. 2011. Lost marsh: scandalous presence. (In P. Subirós, ed. 2011. Jane Alexander surveys (from the Cape of Good Hope). Barcelona: Museum of African Art. p. 56-62).
- Jimenez, D. 2013. Jane Alexander surveys (from the Cape of Good Hope). An educator's guide. New York: Education department Museum for African Art.
- Kapchan, D.A. & Turner-Strong, P. 1999. Theorizing the hybrid. *The Journal of American Folklore*, 12(445):239-253, Summer.
- Kaye, N. 2001. Site-specific art: performance, place and documentation. New York: Routledge.
- Khan, A. 2007. Good to think? Creolization, optimism, and agency. *Current Anthropology*, 48(5): 653-673.
- Kinetics. 2006. Introduction to recreation and leisure. Champaign, IL: Human Kinetics.
- Kleiner, F.S., Mamiya, C.J. & Tansey, R.G. 2001. Gardner's art through the ages. Orlando: Harcourt.
- Kleinman, A. & Kleinman, J. 1996. The appeal of experience; the dismay of images: cultural appropriations of suffering in our times. *Daedalus*, 125(1):1-23, Winter.
- Klem, A. 2006. A life of her own choosing: Anna Gibbons' fifty years as a tattooed lady. *The Wisconsin Magazine of History*, 89(3): 28-39.
- Kochanek, L.A. 1997. Reframing the freak: from sideshow to science. *Victorian Periodicals Review*, 30(3):227-228, Fall.

- Komprodis, N. 2005. Normativizing hybridity / neutralizing culture. *Political Theory*, 33(3):318-343.
- Kristeva, J. 1982. Powers of horror: an essay on abjection. New York: Columbia University Press.
- Lacan, J. 1998. The seminar of Jacques Lacan: book 1: Freud's papers on technique 1953-1954. Uit Frans vertaal deur J. Miller. CUP Archive: <http://www.lacan.com/seminars1a.htm> Datum gebruik: 13 Jul. 2012.
- Law-Viljoen, B. 2010. The intimate violence of Diane Victor's *Disasters of peace*. *Critical Arts*, 24(3):418-437.
- Levebre, H. 1991. The production of space. Transl. Donald Nicholson Smith. Oxford: Blackwell.
- Loo, T. & Strange, C. 1995. The traveling show menace: contested regulation in turn-of-the-century. *Law & Society Review*, 29(4): 639-668.
- Loomba, A. 2005. Colonialism/postcolonialism. 2nd ed. New York: Routledge
- Louw, A. 1997. Surviving the transition: trends and perceptions of crime in South Africa. *Social Indicators Research*, 14(1/3): 137-168.
- Mack, J. 1996. *ed. Masks: the art of expression*. British Museum Press.
- Malan, R. 1992. Allegorie. In Cloete, T.T. red. 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM Literêr.
- Marilungo, S. 2011. Security (Surveys from the Cape of Good Hope): Jane Alexander @ La Centrale Électrique. *Her circle: a gagazine of women's creative arts and activism*. <http://www.hercircleezine.com/2011/05/11/security-surveys-from-the-cape-of-good-hope-jane-alexander-la-centrale-electrique/> Datum gebruik: 25 November 2012.
- Martin, M. 2003. Jane Alexander. (In G. Harper, & T.A. Moyer, eds. *A sculpture reader: contemporary sculpture since 1980*. Seattle: University of Washington Press.)
- McCusker, S. 2007. Botched taxidermies: Siobhan McCusker on the current relationship between humankind and animal. *Art South Africa*, 6(1): 66-71, Spring.
- McGee, J. 2007. Canons apart and apartheid canons. (In P. Subirós, ed. 2011. *Jane Alexander surveys (from the Cape of Good Hope)*. Barcelona: Museum of African Art. p. 174-175).
- Mercer, K. 2011. Postcolonial grotesque: Jane Alexander's poetic monsters. (In P. Subirós, ed. 2011. *Jane Alexander surveys (from the Cape of Good Hope)*. Barcelona: Museum of African Art. p. 26-35).
- Møller, V. 1998. Quality of life in South Africa: post-apartheid trends. *Social Indicators Research*, 43 (1/2):27-68.
- Møller, V. 2005. Resilient or resigned? Criminal victimisation and quality of life in South Africa. *Social Indicators Research*, 72(3):263-317.

- Møller, V. 2007. The quality of life in South Africa: the first ten years of democracy. *Social Indicators Research*, 81(2):183-201.
- Nealon, J. & Sears Giroux, S. 2012. The theoretical toolbox. Critical concepts for the humanities, arts and social sciences. 2nd ed. Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers.
- Nederveen Pieterse, J. 1992. White on black: images of Africa and blacks in western popular culture. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Newton, M. 2006. The encyclopaedia of serial killers (facts on file crime library). 2nd ed. New York: Checkmark Books.
- Nicol, T. 2009. Aspects of memory in the sculptural work of Jane Alexander: 1982-2009. Rhodes University. (Master's dissertation).
- Njami, S., ed. 2005. Africa remix: contemporary art of a continent. New York: Ostfildern-Ruit.
- Peffer, J. 2003. Animal bodies/absent bodies: disfigurement in art after Soweto. (In P. Subirós, ed. 2011. Jane Alexander surveys (from the Cape of Good Hope). Barcelona: Museum of African Art. p. 170-171).
- Peffer, J. 2009. Art and the end of apartheid. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Perry, G. & Wood, P. 2004. eds. Themes in contemporary art. New Haven: Yale University Press.
- Picton, J. & Law, J. 2000. eds. Divisions and diversions: visual arts in post-apartheid South Africa. London: Saffron Books.
- Ponce de Leon, C. L. 2002. Spectacular women. Female spectacle: the theatrical roots of modern feminism by Susan A. Glenn. *Reviews in American History*, 30(2):295-301.
- Powell, D. 2004. The enduring art of the composite beast. *Leonardo*, 37(4):332-340.
- Powell, I. 1995. Jane Alexander: sculpture and photomontage. South Africa: Standard Bank.
- Powell, I. 2007. Inside and outside of history. (In P. Subirós, ed. 2011. Jane Alexander surveys (from the Cape of Good Hope). Barcelona: Museum of African Art. p. 176-177).
- Powell, K.A. 2008. Remapping the city: palimpsest, place, and identity in art education research. *Studies in Art Education*, 50(10):6-21.
- Preziosi, D., ed. 2009. The Art of Art History: a critical anthology. New York: Oxford University Press.
- Rebentisch, J. 2012. Aesthetics of installation art. Berlin: Sternberg Press.
- Reiss, J.H. 2001. From margin to center: the spaces of installation art. New York. MIT Press.
- Robertson, J. & McDaniel, C. 2010. Themes of contemporary art. Visual art after 1980. New York: Oxford University Press.

- Robinson, H. 2007. Dualism. (*In* Stanford Encyclopedia of Philosophy.)
<http://plato.stanford.edu/entries/dualism/> Datum gebruik: 12 September 2010.
- Robinson, H. 2001. Feminist art theory. Oxford: Blackwell Publishing.
- Rosenthal, M. 2003. Understanding installation art. From Duchamp to Holzer. Munich: Prestel.
- Rovine, V. L. 2004. South Africa from North America: exporting identities through art. *African Arts*, 34(4): 48-55+94-95, Winter.
- Rugg, J. 2010. Exploring site-specific art: Issues of space and internationalism. Londen: Tauris.
- Rydell, RW. 1998. Souvenirs of imperialism. World's fair postcards (*In* M. Geary & V-L Webb, eds. Delivering views. Distant cultures in early postcards. Washington, DC: Smithsonian Institution Press. pp. 47-63.)
- Said, E.W. 1978. Orientalism. London: Routledge.
- Said, E.W. 1993. Culture & imperialism. London: Vintage.
- Said, E.W. 2000. Invention, memory and place. *Critical Inquiry*, 26(2):175-192, Winter.
- Sheldrake, P. 2006. Spaces for the sacred. Place, memory and identity. London: SCM Press.
- Shohat, E. 1993. Notes on the "post-colonial". *Social Text*, 31(32):99-113.
- Sigel, F. 1991. Theater of guts: An exploration of the sideshow aesthetic. *TDR*, (35)4:107-124, Winter.
- Smith, K. 2002. Jane Alexander's psychological taxidermy. *Artthrob*, 64, December.
<http://www.artthrob.co.za/03jan/reviews/pam.html> Datum gebruik: 19 Okt. 2013.
- Sontag, S. 2002. On photography. London: Penguin.
- Sontag, S. 2003. Regarding the pain of others. London: Penguin.
- Spivak, G.C. [1988] 1995. Can the subaltern speak? (*In* B. Ashcroft, G. Griffiths, & H. Tiffin, eds. The post-colonial studies reader. London: Routledge. p. 24-28.)
- Stemmrich, G. 2006. Heterotopias of the cinematographic: institutional critique and cinema in the art of Michael Asher and Dan Graham. (*In* A. Alberro & S. Buchmann, eds. 2006. Art after conceptual art. Cambridge, Mass.: MIT Press. p. 135-150.)
- Subirós, P. 2009. Jane Alexander: On being human. Durham: Institute of Advanced Study.
- Subirós, P., ed. 2011. Jane Alexander surveys (from the Cape of Good Hope). Barcelona: Museum of African.
- Swarbrooke, J. 2003. Adventure tourism: the new frontier. Boston: Butterworth-Heinemann.
- Teverson, A. & Upstone, S., eds. 2011. Postcolonial spaces: the politics of place in contemporary culture. New York: Palgrave Macmillan.

Titlestad, M. 2009. Allegories of white masculinity in Damon Galgut's *The Good Doctor*. *Social Dynamics*, 35(1):111-122.

Van Der Merwe, C.N. & Viljoen, H. 2007, eds. Beyond the threshold: explorations of liminality in literature. New York: Peter Lang Publishing.

Van Eeden, J. 2004. The colonial gaze: Imperialism, myths, and South African popular culture. *Design Issues*, 2(20):18-33.

Van Eeden, J. 2007. Land Rover and colonial-style adventure (In G. Lees-Maffei & R. Houze, eds. 2010. The design history reader. New York, Berg. p. 135).

Van Robbroeck, L. 2007. Lize van Robbroeck on dogs in the art of Jean Brundrit, Elizabeth Gunter, David Koloane and Jo Ractliffe. *Art South Africa*, 6(1): 48-53.

Van Robbroeck, L. 2011. Harbinger of the night: Jane Alexander's Post Humanism. (In Subirós, P., ed. 2011. Jane Alexander Surveys (from the Cape of Good Hope). Barcelona: Museum of African Art. p. 36-45).

Warr, T. ed. 2006. The artist's body. London: Phaidon.

Wengenroth, U. 2000. Science, technology, and industry in the 19th century. Munich Center for the History of Science and Technology http://www.mzwgtg.mwn.tum.de/fileadmin/w00bmt/www/Arbeitspapiere/Wengenroth_sci-tech-ind-19c.pdf. Datum gebruik: 3 Apr. 2013.

Whiriskey, J. & McCarthy, P. 2006. Adventure tourism. *Fact Sheet* No. 55. http://www.teagasc.ie/ruraldev/docs/factsheets/55_adventure%20tourism.pdf Datum gebruik: 2 Sept. 2013.

Wiehager, R. 2002. Preface (In H. Cantz, ed. 2002. Jane Alexander: DaimlerChrysler award for South African sculpture 2002. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag. pp. 1-2).

Williamson, S. 1989. Resistance art in South Africa. Cape Town: David Phillip.

Williamson, S. 2003. Jane Alexander at the SAN. *Artthrob*, 70, June. <http://www.artthrob.co.za/03june/reviews/sang.html> Datum gebruik: 8 Aug. 2013.

Williamson, S. & Jamal, A. 1996. Art in South Africa: the future present. Cape Town: David Phillip.

Wu, C. H. 1984. Electric fish and the discovery of animal electricity: the mystery of the electric fish motivated research into electricity and was instrumental in the emergence of electrophysiology. *American Scientist*, 72(6): 598-607.

Yew, L. 2002. Neocolonialism. Political discourse – theories of colonialism and postcolonialism: Singapore: National University Singapore.

Young, R.J.C. 1996. Colonial desire: hybridity in theory, culture and race. New York: Routledge.

Ziese, M. 2003. Jane Alexander's African adventure – a new perspective. *Artthrob*, 69, May. <http://www.artthrob.co.za/03may/reviews/sang2.html> Datum gebruik: 25 Jan. 2013.

VOLLEDIGE INDEKS VAN FIGURE MET FISIESE BESKRYWINGS EN ANDER INLIGTING

FIGUUR 1

Alexander, Jane. **African Adventure** (1999-2002). Plekspesifieke installasie. Verskeidenheid gebeeldhoude kreatuur figure en gevonde objekte op 'n afgemete fondasie van 800kg Boesmanlandse grond in die Britse offisersmenasie, Kasteel van Goeie Hoop, Kaapstad. 11 x beeldhouwerke (vooraansig). *Beast*. Versterkte pleister en olieverf. 50 x 30 x 25 cm. *Custodian*. Sintetiese klei, olieverf, hout, staal staander. 40 x 40 x 30 cm. *Dog*. Versterkte pleister, jakkalsvel, leiband, tou. 58 x 28 x 50 cm. *Doll with industrial strength gloves*. Opgestopte lap op draadraamwerk, sintetiese klei, olieverf, handgemaakte Venesiese handskoene, gevonde popstoeltjie. 50 x 30 x 25 cm. *Girl with gold and diamonds*. Versterkte pleister, olieverf, goed vergulde bronshoring, 3 x diamante, Victoriaanse dooprok en onderrok van sy, handgemaakte Venesiese handskoene, gevonde skoene, hout sitplek. 60 x 30 x 40 cm. *Harbinger*. Versterkte pleister, olieverf, gevonde skoene, oliedrom. 110 x 65 x 95 cm. *Ibis*. Versterkte klei, olieverf. 55 x 25 x 25 cm. *Pangaman*. Versterkte pleister, olieverf, gevonde klere, 43 x sekels, 3 x landboumesse, 8 x speelgoedtrekkers, 3 x speelgoedtrekkerwaentjies, tou. 148 x 45 x 30 cm. *Radiance of faith*. Veselglas, sintetiese klei, akrielverf, handgemaakte wolpake, gevonde klere, geborduurde krawatte, hout TNT bokse. 3 x figure elk: 90 x 35 x 20 cm. *Settler*. Versterkte pleister, olieverf, gevonde skoene, gevonde staal kaskar. 70 x 35 x 40 cm. *Young man*. Veselglas, olieverf, handgemaakte wolpak, gestileerde hoed, gevonde brille. 90 x 35 x 20 cm. (Subirós, 2011: 84). Foto: Mark Lewis.

FIGUUR 2

Alexander, Jane. **African Adventure** (1999-2002). Plekspesifieke installasie. Verskeidenheid gebeeldhoude kreatuur figure en gevonde objekte op 'n afgemete fondasie van 800kg Boesmanlandse grond in die Britse offisersmenasie, Kasteel van Goeie Hoop, Kaapstad. 11 x beeldhouwerke (sy aansig). Beskrywing soos vir figuur 1. (Subirós, 2011:91). Foto: Mark Lewis.

FIGUUR 3

Alexander, Jane. Detail: **Bom Boys** (1998). Installasie. Verskeidenheid beeldhouwerke van grys kinderlike figure met diersmaskers. Veselglas, sintetiese klei, akrielverf, gevonde klere, 36 x mediumdigte veselglas vierkante. 105 x 360 x 360 cm. (Subirós, 2011:82). Foto's met die vergunning van Tobu Museum of Art, Tokyo.

FIGUUR 4

Alexander, Jane. Detail: **Bom Boys** (1998). Plekspesifieke installasie. Verskeidenheid beeldhouwerke van grys kinderlike figure met diersmaskers. Galileekapel, Durham-katedraal, Verenigde Koningryk. 9 x figure. Veselglas, sintetiese klei, akrielverf, gevonde klere. Dimensies varieerbaar. (Subirós, 2011: 142). Foto: Michelle Allan.

FIGUUR 5

Alexander, Jane. **The Butcher Boys** (1985-86). Beeldhouwerke. Drie figure met gemutileerde menslike liggame en verwronge dierkoppe wat op 'n bankie sit. Versterkte pleister, dierbene, horing, olieverf, houtbank. 128.5 x 213.5 x 88.5 cm. Suid-Afrikaanse Nasionale Galery. (Subirós, 2011, 10). Foto: Mark Lewis.

FIGUUR 6

Alexander, Jane. Detail: **The Butcher Boys** (1985-86). Beeldhouwerk. Figuur met horings, glasige oë en toe bek /mond met 'n kaal menslike bolyf. Soos die beskrywing van figuur 5. (Subirós, 2011, 10). Foto: Eileen Costa.

FIGUUR 7

Alexander, Jane. *Girl with gold and diamonds*. Detail: *African Adventure* (1999-2002). Beeldhouwerk. Sittende figuur met afgekapte hande, 'n bokmaster, kroontjie en Venesiese dooprok. Versterkte pleister, olieverf, goudvergulde bronshoring, 3 x diamante, Victoriaanse dooprok en onderrok van sy, handgemaakte Venesiese handskoene, gevonde skoene, houtsitplek. 60 x 30 x 40 cm. (Subirós, 2011: 45). Foto: Mark Lewis.

FIGUUR 8

Alexander, Jane. *Custodian* (2005). Detail: *On Being Human* (2009). Beeldhouwerk. Mensdierfiguur wat op 'n staander sit. Veselglas, olieverf, hout- en staalstaander. 71 x 44 x 43 cm. (Subirós, 2011: 70). Foto: Michelle Allan.

FIGUUR 9

Alexander, Jane. *The sacrifices of God are a troubled spirit* (2004). Plekspesifieke installasie in die St. John the Divine-katedraal, New York. Verskeidenheid beeldhouwerke. *Bat-eared doll riding a bat-eared fox wearing a black-backed jackal skin* (2004). Draad, materiaal, vilt, sintetiese klei, olieverf, plastiek-opgestopte bakoovos, jakkalsvel. 60 x 20 x 56 cm. *Beast* (2003). Versterkte pleister, olieverf. 37 x 23 x 56 cm. *Bird* (2004). Brons, olieverf. 72 x 45 x 45 cm. *Gaurdian* (2002-04). Draad, materiaal, vilt, sintetiese klei, olieverf, jakkalsstert. 78 x 30 x 23 cm. *Harbinger with protective boots* (2004). Versterkte pleister, olieverf, gekerfde hout, stapstokke, gemsbokhoring, rubberband, katoendoek. 161 x 71 x 145 cm. *Hobbled ruminant with rider* (2003-04). Versterkte pleister, olieverf, gevonde pop met sintetiese klei kop. 61 x 43 x 94 cm. *Lamb with stolen boots* (2002-04) Versterkte pleister, olieverf, gevonde rok, stewels, besem, goudvergulde bronshorings. 119 x 99 x 26 cm. (Subirós, 2011: 92-93). Foto: Mario Todeschini.

FIGUUR 10

Alexander, Jane. *Hobbled ruminant with rider* (2003-04). Detail: *The sacrifices of God are a troubled spirit* (2004). Beeldhouwerk. Versterkte pleister, olieverf, gevonde pop met sintetiese klei kop. 61 x 43 x 94 cm. (Subirós, 2011: 94). Foto: Mario Todeschini.

FIGUUR 11

Alexander, Jane. *Domestic Angel* (1983-84). Beeldhouwerk. Sintetiese klei, olieverf, gevonde vlerke, rankstingel. 40 x 14 x 17 cm. (Subirós, 2011: 34). Foto: Jane Alexander.

FIGUUR 12

Alexander, Jane. *West Coast African Angel* (1985-85). Beeldhouwerk. Versterkte pleister, dierbene, flaminkskedel, olieverf, fiets. 84 x 87 x 44 cm. Privaatversameling. www.artlink.co.za

FIGUUR 13

Alexander, Jane. *something's going down* (1994). Beeldhouwerk. Sintetiese klei, olieverf, hout, aluminium, leer, drukwerk. 59 x 128 x 36 cm. Privaatversameling.

<http://kunsamer.co.za/?m=3&s=2&idkey=534>

FIGUUR 14

Alexander, Jane. *Hit (poor Walter)* (1995). Beeldhouwerk. Sintetiese klei, olieverf, hout, fluweel. 96 x 74 x 36 cm. Sandton Burgersentrum-versameling. <http://www.flickr.com/photos/vark/9333692444/>

FIGUUR 15

Alexander, Jane. *Integration Programme: man with TV* (1995). Multimedia. Versterkte pleister, olieverf, gevonde klere en objekte, video. 138 x 100 x 220 cm. Suid-Afrikaanse Nasionale Kunstgalerie-

versameling.http://www.google.co.za/imgres?hl=en&qscrl=1&rlz=1T4ADFA_enZA459ZA460&biw=1366&bih=608&tbn=isch&tbnid=Bcbjn6oiULIdyM:&imgrefurl=http://www.artthrob.co.za

FIGUUR 16

Alexander, Jane. *Stripped ("Oh Yes" girl)* (1995). Beeldhouwerk van 'n gelasde vroulike figuur. Versterkte pleister, olieverf, kant, hare, sintetiese vingernaels, staal. 182 x 63 x 50.5 cm. Tatham Kunstgalerie, Pietermaritzburg, Suid-Afrika. (Subirós, 2011: 31). Foto: Ian Carbutt.

FIGUUR 17

Alexander, Jane. *Integration Programme: man with wrapped feet* (1993). Beeldhouwerk. Versterkte pleister, olieverf, hout, glas, gevonde klere. 198 x 83 cm. Kunstenaar se eie versameling. http://www.legacy-project.org/index.php?page=art_detail_large&artID=443&num=1

FIGUUR 18

Alexander, Jane. *Bird*. Detail: *Danger Gevaar Ingozi* (2004). Beeldhouwerk binne installasie met industriële handskoene begrens met draad. Brons, olieverf. 72 x 45 x 45 cm. (Subirós, 2011: 103). Foto: Jane Alexander.

FIGUUR 19

Alexander, Jane. *Harbinger with barge and imperial landscape (North Sea)* (2006). Plekspesifieke installasiewerk. *Harbinger with protective boots* (2004). Beeldhouwerk. Veselglas, olieverf, gekerfde hout stapstokke, rubberstewels, gemsbokhorings, rubberband, katoenlap. 161 x 71 x 145 cm. (Subirós, 2011: 109). Foto: Jane Alexander.

FIGUUR 20

Alexander, Jane. *Custodian* (2005). Detail: *On being human* (2009). Mensdierfiguur wat op 'n staander sit. Veselglas, olieverf, hout- en staalstaander. 71 x 44 x 43 cm (Subirós, 2011: 143). Foto: Michelle Allan.

FIGUUR 21

Alexander, Jane. *Infantry* (2008-2010). Beeldhouwerke van mensdier-figure wat soos wildehonde lyk en in peloton marsjeer. Veselglas, olieverf, gevonde skoene. 119 x 30 x 60 cm. (Subirós, 2011:55). Foto: Graham Godard.

FIGUUR 22

Alexander, Jane. *Pangaman, Dog*. Detail: *African Adventure* (1999-2002). Versterkte pleister, olieverf, gevonde klere, 43 x sekels, 3 x landboumesse, 8 x speelgoedtrekkers, 3 x speelgoedtrekkerwaentjies, tou. 148 x 45 x 30 cm. (Subirós, 2011:55). Foto: Mark Lewis.

FIGUUR 23

Alexander, Jane. *Settler*. Detail: *African Adventure* (1999-2002). Mensdier-figuur in 'n kaskar. *Settler*. Versterkte pleister, olieverf, gevonde skoene, gevonde staal kaskar. 70 x 35 x 40 cm. (Subirós, 2011:90). Foto: Mark Lewis.

FIGUUR 24

Alexander, Jane. Detail: *African Adventure* (1999-2002). Soos by beskrywing van figuur 1. (Subirós, 2011:55). Foto: Mark Lewis

FIGUUR 25

Alexander, Jane. Detail: *African Adventure* (1999-2002). Alexander, Jane. Detail: *African Adventure* (1999-2002). Soos by beskrywing van figuur 1. (Subirós, 2011:87). Foto: Mark Lewis

FIGUUR 26

Alexander, Jane. *Doll with industrial strength gloves*. Detail: *African Adventure* (1999-2002). Beeldhouwerk. Opgestopte lap op draadraamwerk, sintetiese klei, olieverf, handgemaakte Venesiese handskoene, gevonde popstoeltjie. 50 x 30 x 25 cm (Subirós, 2011: 28). Foto: Mark Lewis.

FIGUUR 27

Alexander, Jane. *Custodian*. Detail: *African Adventure* (1999-2002). Sintetiese klei, olieverf, hout, staal staander. 40 x 40 x 30 cm. *Dog*. Versterkte pleister, jakkalsvel, leiband, tou. 58 x 28 x 50 cm. (Subirós, 2011: 86). Foto: Mark Lewis.

FIGUUR 28

Alexander, Jane. ~~*Courtroom 21 (in the absence of Judge W) / Courtroom 21 / Title withdrawn / Verity, faith and justice*~~ (2006). Plekspesifieke installasiewerk. Harbinger in correctional uniform (2004/6). Veselglas, olieverf, gevangenis uniform van voor-demokratiese Suid-Afrika, boeie van Kaapstad Tronk, gemsbokhorings, rubberband, katoendoek. 161 x 71 x 175 cm. (Subirós, 2011: 119). Foto: Luke Tan.

FIGUUR 29

Alexander, Jane. *African Adventure* (1999-2002) in St. John the Divine-katedraal, New York (2013). Soos by beskrywing van figuur 1. www.michaelis.uct.ac.za

FIGUUR 30

Alexander, Jane. *Vlei*. Detail: *Survey: Cape of Good Hope* (2005-09). Fotoreeks van 15 x pigmentdrukke op katoenpapier. 28 x 42 cm. (Subirós, 2011: 73).