

Dringend Zichtbaar

Een vergelijking tussen de hedendaagse feministische kunst en theorievorming in Zuid-Afrika en de westerse feministische theorievorming vanaf de jaren zeventig.



Annelies van Voorst – 5970873
Docent: Hestia Bavelaar
Cursus: Bachelor eindwerkstuk
Datum: 15 augustus 2017

Inhoudsopgave

Inleiding	3.
Hoofdstuk 1: Inleidend Hoofdstuk De westerse feministische theorievorming vanaf de jaren zeventig	7.
Hoofdstuk 2: Wat zijn de verschillen en overeenkomsten tussen de hedendaagse Zuid-Afrikaanse feministische kunst en theorievorming en de westerse theorievorming van de jaren zeventig?	11.
Hoofdstuk 3: Wat zijn de verschillen en overeenkomsten tussen de hedendaagse Zuid-Afrikaanse feministische kunst en theorievorming en de westerse theorievorming van de jaren tachtig?	18.
Hoofdstuk 4: Wat zijn de verschillen en overeenkomsten tussen de hedendaagse Zuid-Afrikaanse feministische kunst en theorievorming en de hedendaagse westerse genderstudies en queer theorievorming?	26.
Conclusie	33.
Bronnen	36.
Lijst van afbeeldingen	39.

Inleiding

In de afgelopen eeuw werd Zuid-Afrika gedurende een periode van 42 jaar verdeeld door de verschillende segregatiewetten van de apartheid.¹ De blanke en zwarte bevolking werden gescheiden en de zwarte bevolking werd in nagenoeg alle aspecten van het dagelijks leven gediscrimineerd. Goed onderwijs en goede universiteiten waren enkel toegankelijk voor wie blank was. Wie een andere huidskleur of afkomst had was in het kunstonderwijs beperkt tot regionale kunstcentra met extreem beperkte faciliteiten. Wettelijk werd per ras bepaald wie waar kwam te leven en welke banen toegankelijk waren. In stedelijke gebieden bevonden zich galerieën die werk van zowel zwarte als blanke kunstenaars toonden, maar het aantal zwarte kunstenaars dat getoond werd bleef gering. Voor vrouwen was de situatie benard; zij werden niet alleen op ras, maar ook op basis van hun geslacht gediscrimineerd. Binnen de kunst stellen vrouwen vanaf de jaren tachtig hun positie als vrouw in het Zuid-Afrikaanse patriarchaat ter discussie. Gedurende de periode van apartheid waren het bijna uitsluitend blanke middenklasse kunstenaressen die enige bekendheid genoten in de kunstwereld.

Deze situatie veranderde pas nadat in 1991 een einde kwam aan de apartheid. In de jaren die daarop volgden hebben grote veranderingen plaatsgevonden. Met name de zwarte vrouwen die tijdens de apartheid onderdrukt werden kregen dankzij de afschaffing van de diverse segregatiewetten de mogelijkheid om zichzelf zichtbaar te maken. Hoewel de situatie in Zuid-Afrika vooruit is gegaan, houden veel kunstenaars vast aan het idee dat het verleden nooit vergeten moet worden. Dit verleden blijft tot op de dag van vandaag een belangrijk thema in de Zuid-Afrikaanse kunst. Ondanks alle vooruitgang blijft Zuid-Afrika tot op heden sterk verdeeld. Voornamelijk in de arme 'townships' blijft de leefsituatie voor grote groepen problematisch en met name de vrouwelijke bevolking blijft kwetsbaar. In het afgelopen decennium blijft de ongelijkheid problematisch op verschillende niveaus; tussen blank en gekleurd, maar ook tussen arm en rijk. Ook blijft de positie van de vrouw in het huidige Zuid-Afrika nadelig ten opzichte van die van de man. Dit betekent dat zwarte vrouwen dubbel worden achtergesteld. Daarnaast wordt iedere vorm van LGBTQI identiteit beschouwd als on-Afrikaans en daarom zijn deze groepen in hoge mate slachtoffer van discriminatie en geweld.² Er is inmiddels een bloeiende kunstwereld ontstaan in Kaapstad, waarin ook aandacht is voor vrouwelijke kunstenaars. Toch blijft een actieve deelname aan de kunstwereld nog lastig voor vrouwelijke

¹ Sue Williamson, *South African Art Now*, New York 2009, pp. 34-36.

² Ghadeba Baderoon, 'Gender within Gender: Zanele Muholi's Images of Trans Being and Becoming' *Feminist Studies* 37 (2011) 2, p. 391.

kunstenaars. Dit geldt met name voor de gemarginaliseerde groepen zoals de zwarte lesbische vrouw.³

In het hedendaagse feministische discours is 'global feminism' een belangrijk begrip. Hierbinnen wordt gekeken naar het effect van globalisering en kapitalisme op vrouwen uit verschillende delen van de wereld. Transnational feminism is een reactie op dit mondiale feminisme. Binnen transnational feminism staat de gedachte centraal dat men binnen 'global feminism' te veel bezig is met een idee van een "global sisterhood" en hierdoor geen aandacht schenkt aan vrouwen uit de derde wereld en andere gemarginaliseerde groepen.⁴ Belangrijke theoretici op dit gebied zijn Chandra Mohanty, Rawwida Baksh en Wendy Harcourt.⁵ Een andere kritiek die transnationale feministische theoretici hebben op een mondiale feministische benadering is dat bij deze benadering minder aandacht is voor de specifieke context waarin het werk ontstaan is. Er wordt bijvoorbeeld veel geschreven over mondiale ontwikkelingen, terwijl er nog relatief weinig is geschreven over de specifieke context van de Zuid-Afrikaanse feministische kunst. Vanuit dit perspectief is het van belang om eerst te definiëren wat het specifieke karakter hiervan is, voordat het inhoudelijk vergeleken kan worden met andere mondiale feministische stromingen. Zuid-Afrika is een land met een uniek politiek verleden; door apartheid en daarnaast door kolonisatie is het land sterk verbonden met het westen. Het is mede hierdoor in verschillende opzichten een sterk verdeeld land. Door deze unieke combinatie is het zinvol om het feminisme in Zuid-Afrika allereerst te bekijken binnen haar eigen context.

Feministische Zuid-Afrikaanse kunstenaressen van de eerste generatie die nog tijdens de apartheid actief waren, houden ook nu nog een prominente positie. Ook jonge kunstenaars spelen in het heden een belangrijke rol. Belangrijke thema's zijn het traumatische verleden, maar ook de huidige politieke situatie en de onderdrukking van de vrouw in het heden. Daarnaast spelen vragen over gender, ras en identiteit een belangrijke rol. Op het eerste gezicht brengen zij hun boodschap op uiteenlopende manieren over, van traditioneel schilderij tot performance-kunst. In landen waar de onderdrukking van de vrouw nog actueel is, wordt vaak binnen het feminisme gereageerd op de politieke realiteit⁶. In deze gebieden zijn vrouwen relatief vaak ongeletterd en wordt het westerse feminisme vaak beschouwd als te theoretisch of te westers. Er zijn in deze gebieden echter een aantal fundamentele overeenkomsten met het feminisme van de jaren zeventig, zoals de zoektocht

³ Ibid, pp. 391-393.

⁴ Linda Nochlin, *Global Feminisms*.

⁵ Rawwida Baksh (red.) en Wendy Harcourt (red.), *The Oxford Handbook of Transnational Feminist Movements*, Oxford 2015, pp. 9-15.

⁶ Ibid.

naar een gemeenschappelijke vrouwelijke identiteit, het idee van een verenigd 'sisterhood' en de activistische aard.⁷ De situatie in Zuid-Afrika is daarnaast uniek, omdat de westerse invloed in Zuid-Afrika zeer prominent aanwezig is binnen de academische wereld. De westerse feministische theorievorming van de jaren zeventig en tachtig maakt deel uit van het curriculum van verschillende belangrijke universiteiten en vormt de kritische basis voor een belangrijk deel van de feministische theorievorming in Zuid-Afrika. Belangrijke Zuid-Afrikaanse feministische theoretici zoals Karen von Veh en Mmatshilo Motsei maken gebruik van verschillende westerse feministische theorieën vanaf de jaren zeventig en tachtig, waaronder het essentialisme en poststructuralisme.⁸ Binnen de Zuid-Afrikaanse theorievorming vormt de Westerse theorievorming zowel een belangrijk theoretisch kader als een onderwerp van kritische analyse.

De westerse theorievorming speelt een prominente rol in Zuid-Afrika en er bestaan algemene overeenkomsten tussen landen waarin vrouwen onderdrukt worden en het feminisme vanaf de jaren zeventig. Hierdoor is het zinvol om te kijken of er parallellen of juist sterke afwijkingen bestaan tussen deze theorievorming en de hedendaagse Zuid-Afrikaanse feministische kunst en theorievorming. Ik zal de westerse theorievorming vanaf de jaren zeventig als leidraad nemen om de Zuid-Afrikaanse feministische kunst te bestuderen en zo een beeld vormen van de belangrijkste overeenkomsten en verschillen. Op deze manier hoop ik een beeld te krijgen van het specifieke karakter van het feminisme binnen de Zuid-Afrikaanse hedendaagse kunst. Om hier een beter beeld van te krijgen, zal ik onderzoeken of er overeenkomsten of juist verschillen zijn in de manier waarop Zuid-Afrikaanse kunstenaars hun feministische boodschap overbrengen ten opzichte van de manier waarop dat in het westen gebeurde in de jaren 70 en 80. Hierbij zal ik kijken naar belangrijke vormen die deze periodes typeren zoals samenwerking, activisme, het gebruik van het lichaam en performance- en videokunst, het gebruik van huisnijverheidstechnieken in de jaren zeventig, appropriation art en ironie.⁹ In het hierop volgende inleidende hoofdstuk zal ik een beeld geven van de manier waarop de feministische theorievorming zich in het Westen heeft ontwikkeld vanaf de jaren 70. Ook zal ik in dit hoofdstuk een overzicht geven van de belangrijkste auteurs op dit gebied.

⁷ Ibid.

⁸ Ronit Frenkel, 'Feminism and Contemporary Culture in South Africa' *African Studies* 67 (2008), 1, pp. 4-6.

⁹ Norma Broude (red.) en Mary D. Garrard (red.), *the Power of Feminist Art. the American movement of the 1970s, history and impact*, New York 1994, p. 24.

Mijn hoofdvraag is als volgt:

Welke belangrijke overeenkomsten en verschillen zijn er tussen de westerse feministische theorievorming vanaf de jaren zeventig en het werk van hedendaagse Zuid-Afrikaanse kunstenaressen vanaf 2002?

Om deze vraag te beantwoorden zal ik de volgende deelvragen beantwoorden:

1. Wat zijn de verschillen en overeenkomsten tussen de hedendaagse Zuid-Afrikaanse feministische kunst en theorievorming en de westerse theorievorming van de jaren zeventig?
2. Wat zijn de verschillen en overeenkomsten tussen de hedendaagse Zuid-Afrikaanse feministische kunst en theorievorming en de westerse theorievorming van de jaren tachtig?
3. Wat zijn de verschillen en overeenkomsten tussen de hedendaagse Zuid-Afrikaanse feministische kunst en theorievorming en de hedendaagse westerse genderstudies en queer theorievorming?

Hoofdstuk 1: inleidend hoofdstuk

In de jaren zeventig vormden westerse feministische kunstenaars en theoretici voor het eerst een verenigd front en was er voor het eerst sprake van een verenigde vrouwelijke stem in de kunstwereld.¹⁰ Er werd binnen de feministische kunst onder andere gekeken naar een universele vrouwelijke ervaring en de manier waarop de ervaring van één vrouw van toepassing kon zijn op een grotere groep vrouwen. Gedurende deze periode werd regelmatig de leuze “The Personal is Political” toegepast. Dit stond voor het geloof dat het persoonlijke leven van vrouwen kon worden gezien als een reflectie van de politieke status quo.¹¹ Gedurende de jaren zeventig werd door veel vrouwen gestreefd naar een specifiek vrouwelijk wereldbeeld en werd vaak geloofd dat er bepaalde ervaringen bestonden waarmee iedere vrouw zich kon identificeren. In veel feministische kunstwerken van deze periode lag de nadruk op specifiek vrouwelijke kenmerken en ervaringen. Dit uitte zich onder andere in het afbeelden van vagina’s, het gebruik van menstruatiebloed, het naakt poseren als godinnen en het gebruiken van nijverheidstechnieken die als typisch vrouwelijk werden beschouwd. Daarnaast was er aandacht voor de manier waarop de vrouw getoond werd in de kunst en hoe deze altijd passief was geweest. Vanaf de jaren zeventig werd de vrouw door feministische kunstenaars als actief subject benaderd en niet langer als passief object.¹² Voor het eerst werd de sociaal-politieke problematiek verweven met kunst, met als doel het herdefiniëren van de vrouwelijke identiteit en het creëren van bewustzijn voor deze vrouwelijke identiteit.¹³

In New York ontstond in 1969 de groep Women’s Artists in Revolution, waarbinnen vrouwelijke kunstenaars voornamelijk streefden naar een gelijke behandeling in de kunstwereld.¹⁴ In 1970 ontstond in California onder leiding van Judy Chicago het Feminist Art Program. Binnen dit programma streefden vrouwelijke kunstenaars naar een nieuwe en afzonderlijke ruimte voor vrouwelijke kunstenaars in plaats van een plaats in het bestaande systeem.¹⁵ Met haar essay *Why have there been No Great Women Artists?* Bracht Linda Nochlin in 1971 de eerste feministische

¹⁰Broude en Garrard 1994 (zie noot 10), p. 12

¹¹Ibid.

¹²ibid., p. 22.

¹³Ibid., p. 20.

¹⁴ibid., p. 90.

¹⁵ibid., pp. 34-35.

interventie in de kunstgeschiedenis.¹⁶ In dit artikel zocht Nochlin naar een verklaring voor de achtergestelde positie van de vrouw binnen de kunstgeschiedenis. Volgens Nochlin was 'greatness' een mannelijk verschijnsel en hadden vrouwen geen toegang tot kunstonderwijs en kunstinstuties, waardoor ze zich niet op hetzelfde niveau konden ontwikkelen. Hierop volgde een feministische revisie van de kunstgeschiedenis die leidde tot de inclusie van meer vrouwelijke kunstenaars. In 1981 reageerden Roszika Parker en Griselda Pollock in *Old Mistresses* op het artikel van Nochlin.¹⁷ Zij gingen verder in op de uitsluiting van vrouwen in de westerse kunsthistorische canon en stelden dat dit ideologisch bepaald zou zijn. Pollock en Parker waren daarnaast van mening dat Linda Nochlin niet kon spreken over 'vrouwelijke kunstenaars' als verenigde groep, omdat dit te generaliserend zou zijn. In de jaren zeventig werd binnen feministische kunst en theorievorming vaak uitgegaan van een gedeelde vrouwelijke essentie, iets dat alle vrouwen verenigde. Vanaf de jaren tachtig ontstond er veel kritiek op een dergelijke universalistische benadering van de vrouw, die de naam essentialisme kreeg.¹⁸ Het idee van een gedeelde vrouwelijke essentie zou volgens critici een vals universalisme zijn, omdat dergelijke als universeel beschouwde eigenschappen onmogelijk van toepassing zouden zijn op iedere vrouw. Door zich te concentreren op een vrouwelijke essentie en vrouwelijke kenmerken zouden stereotypes daarnaast bevestigd worden en zouden patriarchale waarden juist in stand blijven.¹⁹

In het werk van feministische kunstenaressen en theoretici van de jaren tachtig wordt gereageerd op het feminisme van de jaren zeventig. Mary Garrard en Norma Broude schrijven in *the Power of Feminist Art* (1994) dat in de feministische kunst en theorievorming van de jaren tachtig niet langer wordt geloofd in 'the personal is political', maar 'the personal is a myth'.²⁰ In plaats van een verenigde sisterhood en sociaal idealisme ligt de focus binnen de feministische theorievorming van de jaren tachtig op wat het betekent om als individu vrouwelijk te zijn. In deze periode ligt de focus op het idee van de male gaze en de manier waarop het vrouwelijk lichaam gestereotypeerd is. Vanaf de late jaren zeventig speelt het poststructuralisme een belangrijke rol in feministische kunst en theorievorming. Binnen het poststructuralisme wordt afgerekend met de structuralistische ideeën van universalisme en binaire opposities.²¹ In plaats daarvan wordt uitgegaan van een meervoud van

¹⁶ Linda Nochlin, 'Why have there been No Great Women Artists?' in: Linda Nochlin, *Women, Art and Power and Other Essays*, Boulder 1988, pp.147-158.

¹⁷ Roszika Parker en Griselda Pollock, *Old Mistresses*, Londen 1981, p. 49.

¹⁸ Broude en Garrard 1994 (zie noot 10), p. 23.

¹⁹ Michael Hatt en Charlotte Klonk, *Art History. A critical introduction to its methods*, Manchester 2006, p. 148.

²⁰ Norma Broude (red.) en Mary D. Garrard (red.), *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, New York 1992, p. 19.

²¹ Egide Berns, Samuel IJsseling en Paul Moyaert, *Denken in Parijs. Taal en Lacan, Foucault, Althusser, Derrida*. Alphen aan den Rijn/Brussel 1981, p. 13.

betekenissen en waarheden die met elkaar in conflict kunnen zijn.²² Binnen het feminisme betekent deze denkwijze voornamelijk dat vrouwelijkheid als geconstrueerd wordt beschouwd.

Belangrijke en invloedrijke feministische theoretici die het poststructuralisme vertalen naar het feminisme zijn Luce Irigaray, Helene Cixous en Julika Kristeva. Deze theoretici combineerden de logocentrische theorieën van Derrida met een adaptie van de psychoanalytische theorieën van Jacques Lacan.²³ Volgens Derrida was het metafysische universele subject binnen de taal, dat oorspronkelijk als non-gendered werd beschouwd, in feite mannelijk.²⁴ Een belangrijk argument van deze feministische theoretici was dat in deze westerse logocentrische en binaire logica van het 'universele subject', de vrouw nodig is zodat haar gebrek dit idee van het subject en mannelijke superioriteit kan bevestigen. Het zien van de vrouw als man met een gebrek is een belangrijk punt in de psychoanalytische theorieën van Lacan. Dit fenomeen kreeg de naam 'fallologocentrisch'. Deze Franse poststructuralistische feministische theoretici poogden te schrijven vanuit de positie van de vrouw, om zo de positie van de vrouw binnen deze fallologocentrische cultuur te veranderen. Volgens hen moesten vrouwen de neutrale en mannelijke taal loslaten om een creativiteit te omarmen die gebaseerd is op een subjectieve ervaring van vrouwelijkheid en het vrouwelijk lichaam. Op deze manier wilden zij een vrouwelijk subject realiseren dat kon bestaan buiten de patriarchische definitie van de vrouw.

In de recente Westerse feministische theorievorming speelt vanaf de jaren negentig queer theorie een rol. De term werd voor het eerst gebruikt door theoretici zoals Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler, Adrienne Rich en Diana Fuss, voor wie het werk van Michel Foucault allen een belangrijke rol speelde. Belangrijke ideeën binnen de queer theorievorming zijn het idee dat kennis over seksualiteit door taal gestructureerd is en het idee dat taal heteronormatief is. Ook bestaat er binnen queer en genderstudies kritiek op het feit dat binnen het bestaande discours heteroseksualiteit de standaard is en alle andere uitingen worden beschouwd als afwijkend en abnormaal.²⁵ Daarnaast wordt binnen queer theorie niet langer vastgehouden aan gefixeerde identiteiten en binaire categorieën, zoals man en vrouw, heteroseksueel en homoseksueel of mannelijk en vrouwelijk.²⁶ Dit soort binaire categorieën worden beschouwd als sociale constructies. Waar bij de eerdere gay theorievorming nog wordt uitgegaan van een scheiding tussen man-vrouw en hetero-homoseksueel, gaat queer theorie ervan uit dat al deze categorieën instabiel en geconstrueerd zijn. Binnen de westerse queer

²² *ibid.*

²³ Kelly Ives, Cixous, Irigaray, Kristeva. *The Jouissance of French Feminism*, Londen 1996, pp. 2-10.

²⁴ Berns, IJsseling en Moyaert 1981 (zie noot 22), p.

²⁵ Hatt en Klouk 2006 (zie noot 19), p. 165.

²⁶ *Ibid.*

theorievorming wordt daarnaast onderzocht hoe het discours over homoseksualiteit zich heeft ontwikkeld om zo “queer” te benaderen vanuit de historische context.²⁷ In het heden wordt de feministische theorievorming vaak beschouwd als deel van de bredere noemer gender studies, waarbinnen wordt bestudeerd hoe gender samenhangt met een bredere context van ras, etniciteit, seksualiteit, leeftijd, enzovoorts.²⁸ Ook binnen de hedendaagse theorievorming binnen genderstudies blijft de theorievorming van de jaren tachtig en negentig een rol spelen en blijft deconstructie een belangrijk uitgangspunt.²⁹

²⁷ Hatt en Klouk 2006 (zie noot 19), p.

²⁸ Joanne Meyerowitz, 'A History of "Gender"', *The American Historical Review* 113 (2008) 5, pp. 1351-1356.

²⁹ *ibid.*

Hoofdstuk 2: Welke verschillen en overeenkomsten bestaan er tussen de hedendaagse Zuid-Afrikaanse theorievorming en kunst en de westerse theorievorming van de jaren zeventig?

In de hedendaagse Zuid-Afrikaanse feministische theorievorming speelt het idee van een afzonderlijk African Feminism een belangrijke rol. Hierbij ligt de nadruk op de ervaringen van zwarte en Afrikaanse vrouwen, omdat hier binnen de westerse feministische theorievorming weinig tot geen aandacht aan besteed wordt.³⁰ African Feminism is daarnaast ontstaan uit de behoefte om een feminisme te creëren waarin aandacht bestaat voor de specifieke achtergrond en ervaring van Afrikaanse vrouwen. Naomi Nkealah schrijft dat African feminisms ernaar streven om een nieuwe, liberale, productieve positie te creëren voor de vrouw binnen de heterogene culturen van Afrika.³¹ Hoewel er gestreefd wordt naar een eigen feminisme en de term feminisme vaak zelfs wordt vermeden, wordt wel een feministische agenda nagestreefd die belangrijke overeenkomsten heeft met de westerse theorievorming.³² Het idee van een verenigde *sisterhood* en het idee van cultural feminism spelen een belangrijke rol in de hedendaagse Zuid-Afrikaanse feministische theorievorming die zich richt op African Feminism.³³ Ook wordt hierbinnen uitgegaan van essentialistische verschillen tussen mannen en vrouwen. Verder wordt uitgegaan van een gedeelde achtergestelde positie die vrouwen kennen als gevolg van male privilege.³⁴

De behoefte aan een apart African feminism waarbinnen aandacht is voor de specifieke achtergrond en ervaring van zwarte vrouwen speelt ook binnen de hedendaagse Zuid-Afrikaanse feministische kunst een belangrijke rol. Het merendeel van de hedendaagse Zuid-Afrikaanse feministische kunstenaressen houdt zich niet specifiek bezig met feministische thema's, maar combineert deze met de bredere Zuid-Afrikaanse politieke context.³⁵ Kwesties over de vrouwelijke identiteit worden met grote regelmaat gekoppeld aan onderwerpen zoals de onderdrukking tijdens het koloniale verleden en de apartheid. Het werk gaat, in tegenstelling tot het werk van westerse feministische kunstenaars, vaak niet hoofdzakelijk over het vrouw zijn.³⁶ Een voorbeeld hiervan is de serie *Colour*

³⁰ Naomi Nkealah, '(West) African Feminisms and Their Challenges', *Journal of Literary Studies* 32 (2016), pp. 61-67.

³¹ Ibidem.

³² Ronit Frenkel, 'Feminism and Contemporary Culture in South Africa' *African Studies* 67 (2008), pp. 1-10.

³³ Julette Bingham, *Cultural Feminism in South Africa*, Jackson 2009, pp. 4-10.

³⁴ Ibid.

³⁵ Karen von Veh, 'Is there a place for feminism in contemporary South African Art?' *De Arte* 73 (2006), pp. 29-30.

³⁶ Ibid.

Me (2002), waarin Berni Searle reageert op de positie van de vrouw in het koloniale verleden van Zuid-Afrika en gelijktijdig verwijst naar de rol die huidskleur speelde tijdens de apartheid.³⁷ Searle onderzoekt in haar werk hoe het traumatische verleden effect heeft op de identiteit van Zuid-Afrikaanse vrouwen.³⁸ Ze gebruikt hiervoor haar eigen lichaam als vertrekpunt. Searle experimenteert met het oppervlak van de huid door het te bedekken met lagen van gekleurde en aromatische specerijen. Door vlekken op bepaalde delen van haar lichaam aan te brengen, wekt Searle de suggestie van trauma of beschadiging van het lichaam. Ze bedekt ook haar mond, om hiermee te benadrukken dat vrouwen tijdens het koloniale verleden geen zeggenschap hadden.³⁹ De specerijen zijn een referentie naar de 17^e-eeuwse handel in specerijen die de blanke kolonisten naar Zuid-Afrika bracht. Doordat de blanken zich vermengden met de lokale bevolking en slaven uit andere delen van Afrika brachten zij 'mixed race' kinderen voort. Searle confronteert met dit werk deze geschiedenis en reageert op de obsessie met raciale classificaties die hieruit voortkwam.⁴⁰



(Afb. 1. Berni Searle, *Colour Me*, 2002, kleurenfoto, 42 x 50 cm, Stevenson, Kaapstad.)

³⁷ Williamson 2009 (zie noot 1), p.110.

³⁸ Mgcineni Pro'Sobopha, 'The Body: Gender and the Politics of Representation', *African Feminisms* 2 (2005), p. 120.

³⁹ Pumla Dineo Gqola, 'Memory, diaspora and spiced bodies in motion: Berni Searle's art', *African Identities* 3 (2008), 2, pp. 123-138.

⁴⁰ Ibid.

Een ander voorbeeld is te vinden in het werk *Die Wit Man* (2014, afb.2) van Tracey Rose.⁴¹ In dit werk ging Rose, verkleed als een soort hedendaagse sjamaan, op pelgrimstocht naar het graf van koning Leopold II in Brussel. Hier zou ze zijn geest oproepen en hem terechtstellen voor zijn misdaden. Rose gebruikte hier haar eigen lichaam als drager voor een breder politiek protest, waarin ze het feminisme combineerde met een kritiek en reflectie op het kolonialisme. Door zelf als zwarte vrouw op luidruchtige wijze en in opvallende kleding door de straten van Brussel te manoeuvreren, eiste Rose aandacht voor haar eigen autonomie als zwarte vrouw en voor de verwachtingen die men volgens haar heeft van zwarte vrouwen die vaak juist geen stem hebben in de maatschappij. Het werk maakte deel uit van de tentoonstelling *Body Talk* (2014) in Brussel waarin Rose de opnames van deze performance combineerde met een kritiek op de blanke connotaties van de white cube door delen van de tentoonstellingsruimte in een blanke huidskleur te schilderen.



(Afb. 2. Tracey Rose, *Die Wit Man*, 2014, filmstill, z.a. Goodman Gallery, Kaapstad.)

De tot nu toe genoemde kunstenaressen delen het uitgangspunt dat het verhaal van de individuele vrouwelijke kunstenaar kan worden gezien als een representatie van een grotere groep en hebben daarmee een belangrijke overeenkomst met de jaren zeventig leuze 'the Personal is Political'. Ook het gebruik van het eigen lichaam om een feministische boodschap over te brengen, hebben deze kunstenaressen gemeen met de feministische kunst van de jaren zeventig. Het werk van Rose en Searle is daarnaast een pleidooi voor zeggenschap en zichtbaarheid van de (zwarte) vrouw binnen de

⁴¹ Nana Oforiatta Ayim, 'Tracey Rose', in: Quinn Latimer (red.) en Adam Szymczyk (red.) *documenta 14: Daybook*, Londen 2017, p. 124.

maatschappij. Dit was ook in de feministische kunst en theorie van de jaren zeventig een belangrijk onderwerp.⁴² Een verder voorbeeld van de manier waarop 'the Personal is Political' terugkomt in de hedendaagse Zuid-Afrikaanse feministische kunst is het werk van Senzeni Marasela. Zij neemt in verschillende projecten de rol aan van haar moeder, Theodorah, wiens verhaal van onderdrukking tijdens de apartheid volgens Marasela representatief is voor het verhaal van een grotere groep zwarte vrouwen in Zuid-Afrika.⁴³ In haar performance *Searching For Gebane* (2013, afb. 3) draagt Marasela in haar rol als Theodorah een specifiek type jurk dat alleen door gehuwde vrouwen gedragen wordt. Ze is in dit werk op zoek naar haar fictieve echtgenoot Gebane, omdat hij haar als enige kan ontdoen van deze jurk en kan zorgen dat zij weer vrij is. Volgens Marasela worden vrouwen in Zuid-Afrika constant beschouwd als beschikbaar voor mannen, maar wordt haar jurk door zwarte Zuid-Afrikaanse vrouwen gezien als een teken van onbeschikbaarheid. Daarnaast kunnen haar performances als Theodorah gezien worden als een kritiek op de manier waarop vrouwen worden beschouwd als eigendom van de man binnen Zuid-Afrika. Zowel Marasela als Rose uiteten met hun werk kritiek op de positie die de vrouw heeft in de maatschappij ten gevolge van de bevoorrechte positie van de man en hebben hierin een overeenkomst met de feministische theorievorming van de jaren zeventig, waarbinnen dezelfde problematiek een rol speelde.



Afb. 3. Senzeni Marasela, *Searching for Gebane*, 2013, kleurenfoto, z.a., AfroNova, Johannesburg.

⁴²Tal Dekel, *Gendered. Art and Feminist Theory*, Newcastle 2013, p. 3.

⁴³Williamson 2009 (zie noot 8), p. 114.

Marasela reflecteert daarnaast in veel van haar werk op het tragische verhaal van Sarah Baartman, iets dat volgens Marasela kan worden gezien als een symbool voor het trauma van de zwarte vrouw in het koloniale verleden.⁴⁴ Sarah Baartman, de zogenaamde Hottentot Venus, was een Zuid-Afrikaanse vrouw die tijdens de kolonisering naar Londen werd gebracht, waar haar lichaam werd tentoongesteld.

In verschillende werken, zoals bijvoorbeeld *Covering Sarah* (2005, afb. 4), toont Marasela een tafereel waarin Baartman wordt bedekt en waarin een einde komt aan haar objectificatie en lijden als zwarte vrouw.



Afb. 4. Senzeni Marasela, *Covering Sarah*, 2005, linosnede, z.a., 5 Pieces Gallery, Zwitserland.

In *Slings And Arrows* (2007, afb. 5) verwijst Penny Siopis naar een eerder werk van Frida Kahlo. In beide werken staan de pijn en de hulpeloosheid van het vrouwelijke subject centraal. Het werk maakte deel uit van de expositie *Lasso* van Siopis in 2007, waarin ze zich richtte op de pijn en trauma's van machteloze vrouwen en kinderen.⁴⁵ In deze werken ging Siopis in op onderwerpen waar veel vrouwen in Zuid-Afrika gedwongen mee te maken krijgen, zoals buitengesloten zijn, misbruik en vooroordelen. In dit werk zien we een hert met een mensenhoofd. Het hert is gewond doordat erop gejaagd is; dit gebruikt Siopis als metafoor voor de objectificatie van het

⁴⁴ Africanah, interview met Marasela: <<http://africanah.org/senzeni-marasela/>> (10 juli 2017)

⁴⁵ Sophie Perryer, *Penny Siopis. Lasso*, Kaapstad 2007, pp. 2-7.

vrouwenlichaam.⁴⁶ Siopis gebruikt net als de andere in dit hoofdstuk besproken kunstenaressen een individueel vrouwelijk figuur om het lijden van een veel grotere groep vrouwen te verbeelden.



Afb. 5. Penny Siopis, *Slings And Arrows*, 2007, Olieverf en lijm op doek, 20 x 25, Stevenson, Kaapstad.

Op verschillende vlakken komt het werk van deze kunstenaressen die in dit hoofdstuk besproken zijn overeen met de westerse feministische kunst en theorievorming van de jaren zeventig. Regelmatig wordt het eigen lichaam van de feministische kunstenaars gebruikt om een boodschap over te dragen, zoals bijvoorbeeld bij Searle en Marasela het geval is; hierin bevindt zich een overeenkomst met het werk van westerse feministische kunstenaars van de jaren zeventig. Daarnaast hebben deze hedendaagse Zuid-Afrikaanse kunstenaressen doordat zij vaak de ervaringen van één vrouw als representatief beschouwen voor een grotere groep vrouwen, overeenkomsten met de jaren zeventig-leuze “the personal is political.”. Ook in de kritiek die kunstenaressen zoals Berni Searle en Senzeni Marasela hebben op de positie van de vrouw in de patriarchale samenleving zien we een significante overeenkomst met de westerse feministische theorievorming van de jaren zeventig.

Een opvallend verschil tussen deze hedendaagse Zuid-Afrikaanse feministische kunstenaressen en het westerse feminisme van de jaren zeventig is dat er binnen de kunst geen nadrukkelijk

⁴⁶ Ibid, p. 10.

essentialisme aanwezig is. Hier bevindt zich ook een verschil tussen de Zuid-Afrikaanse feministische kunst en de Zuid-Afrikaanse feministische theorievorming, waarbinnen het essentialisme nog wel een rol speelt. Zowel in de hedendaagse feministische kunst als theorievorming in Zuid-Afrika wordt gezocht naar een manier om de specifieke ervaringen van zwarte vrouwen in Zuid-Afrika te duiden. Een groot deel van het werk in dit hoofdstuk gaat in op de ervaringen en trauma's die grote groepen Zuid-Afrikaanse vrouwen met elkaar delen als gevolg van de Apartheid en het koloniale verleden. Het werk gaat, in tegenstelling tot veel feministisch werk uit de jaren zeventig in de meeste gevallen niet uitsluitend om feministische thema's. In plaats daarvan wordt de feministische boodschap gecombineerd met verschillende raciale en politieke problemen.

Hoofdstuk 3: Welke verschillen en overeenkomsten bestaan er tussen de hedendaagse Zuid-Afrikaanse theorievorming en kunst en de westerse theorievorming van de jaren tachtig?

Binnen de hedendaagse Zuid-Afrikaanse feministische theorievorming vindt gelijktijdig aan een essentialistische benadering ook een kritiek op dit essentialisme plaats. Omdat er binnen Afrika en Zuid-Afrika tal van verschillende culturen bestaan, waarin vrouwen de wereld op verschillende manieren ervaren, is het volgens anti-essentialistische theoretici niet zomaar mogelijk om al deze vrouwen te zien als een verenigde groep. In plaats daarvan zou er volgens deze theoretici moeten worden gekeken naar individuele verschillen. Net als in de westerse theorievorming vanaf de jaren tachtig speelt in Zuid-Afrika een anti-essentialistische reactie plaats, alleen spelen deze fenomenen in de Zuid-Afrikaanse context zich gelijktijdig af.⁴⁷ Vanaf halverwege de jaren negentig neemt de poststructuralistische benadering ook in de Zuid-Afrikaanse feministische theorievorming een belangrijke positie in.⁴⁸ Hierbij staan een verscheidenheid aan identiteiten en interpretaties, relativiteit en subjectiviteit centraal. Daarnaast is er in dit discours aandacht voor de manier waarop apartheid en de gescheiden ontwikkeling van blanke en zwarte vrouwen geleid hebben tot de huidige machtsrelaties tussen blanke en zwarte vrouwen.⁴⁹ Verder zijn raciale verschillen en stereotyperingen een centraal probleem binnen het hedendaagse Zuid-Afrikaanse feminisme. In deze context zijn blanke vrouwen ervan beschuldigd dat zij zouden spreken voor zwarte vrouwen en daardoor hun 'stem' in beslag zouden nemen in de naam van gendered empowerment.⁵⁰ Volgens Chandra Mohanty is dit een algemeen probleem waar vrouwen mee te maken hebben in gebieden waar binnen het feministische discours westerse vrouwen worden beschouwd als de standaard en waarbinnen anderen worden gemeten in termen van hun afwijking van dit standaard.

Op het gebied van deconstructie spelen de postkolonialistische theorieën van Gayatri Spivak en het verschil dat Spivak benoemt tussen het 'spreken over' en het 'spreken voor' een groep een belangrijke rol in de hedendaagse Zuid-Afrikaanse feministische theorievorming.⁵¹ Spivak past deconstructie toe om de bevoorrechte positie van de westerse postkoloniale critici en hun onbewuste participatie aan de uitbuiting van subaltern groepen te problematiseren. Volgens Spivak

⁴⁷ Bingham 2009 (zie noot 32), pp. 4-8.

⁴⁸ Cheryl de la Rey, 'Introduction: South African Feminism, Race and Racism', *Agenda: Empowering Women For Gender Equity* 32 (1997), pp. 1-10.

⁴⁹ Floretta Boonzaier, *The Gender of Psychology*, Kaapstad 2006, p. 141

⁵⁰ Chandra Mohanty, 'Under Western Eyes. Feminist Scholarship and Colonial Discourses', in: Chandra Mohanty, Ann Russo en Lorde Torres, *Third World Women and the Politics of Feminism*, Bloomington 1991, p. 52.

⁵¹ Ola Abdalkafor, *Gayatri Spivak. Deconstruction and the Ethics of Postcolonial Literary Interpretation*, Cambridge 2015, pp. 123-137.

is het schadelijk wanneer buitenstaanders spreken voor kwetsbare minderheden en kunnen kwetsbare groepen niet voor zichzelf spreken, omdat het discours waarin wordt bepaald hoe wordt geschreven over de other niet openstaat voor postkoloniale of feministische kritiek. Dit is volgens Spivak zo omdat kritisch denken over de 'ander' gebeurt met westers hegemonisch taalgebruik.

Binnen de hedendaagse Zuid-Afrikaanse feministische kunst hebben verschillende kunstenaressen een anti-essentialistisch uitgangspunt. Sue Williamson zoekt een oplossing in het documenteren van verschillende verhalen van individuele vrouwen. In haar project *All Our Mothers* (2012, afb. 7 en 8) heeft ze verschillende vrouwen geportretteerd die een rol hebben gespeeld in de emancipatie van vrouwen in Zuid-Afrika en hun verhalen vastgelegd. Williamson kiest er in dit project bewust voor om de nadruk te leggen op de diversiteit van individuele verhalen van vrouwen die normaal op de achtergrond zijn geraakt of dreigen te worden vergeten. Haar werk heeft hierdoor een overeenkomst met de feministische theorievorming van de jaren tachtig en de nadruk die hierbinnen lag op het meervoud van individuele verhalen en dat hierbinnen niet langer gesproken wordt voor grotere groepen vrouwen. Ook heeft dit werk van Williamson een specifieke Zuid-Afrikaanse laag. Deze bevindt zich in de noodzaak die Williamson uit om groepen vrouwen die dreigen te worden uitgewist te herinneren. Dit is een belangrijk probleem waar grote groepen vrouwen in Zuid-Afrika mee te maken hebben.⁵²



afb. 6. Sue Williamson, *Caroline Motsoaledi, Soweto*, 2012, kleurenfoto, 58 x 39 cm, Goodman Gallery, Kaapstad.



afb. 7. Sue Williamson, *Brigalia Bam, Pretoria*, 2012, kleurenfoto, 58 x 39 cm, Goodman Gallery, Kaapstad.

⁵² Baderoon 2011 (zie noot 2), p. 391.

In *Eight Marys* (2004, afb. 8) heeft Diane Victor levensgrote tekeningen van Maria in een kapel geplaatst.⁵³ Ze demythologiseert het traditionele christelijke beeld van Maria waarin zij als onderdanig en overwegend aseksueel afgebeeld wordt. Dit vervangt Victor door een complexere en sensuelere reeks beelden waarin ze de ontluikende seksualiteit van Maria verbeeldt. Victor toont Maria met veel van haar eigen uiterlijke kenmerken, zodat een ambiguïteit ontstaat waarin Maria vermengd raakt met de 'echte' vrouw. Het werk is een deconstructie van traditionele mannelijke constructies van Maria en de kerkelijke verwachtingen van de rol van de vrouw binnen de maatschappij. Victor benadrukt met haar genuanceerde, sensuele beeld van Maria welke patriarchale ideeën spelen in het traditionele beeld van Maria. Door dit beeld te vervangen met beelden die juist haar sensualiteit, autonomie en multivalentie tonen deconstrueert Victor het christelijke patriarchische beeld van Maria. Deze toepassing van deconstructie is een belangrijke overeenkomst met de westerse feministische theorievorming en kunst van de jaren tachtig. Een verdere overeenkomst is de nadruk die Victor plaatst op de individuele vrouw en haar veelzijdigheid.



afb.8. Diane Victor, *Eight Marys* 2004, Houtskool en pastel op papier, per paneel 170 x 50 cm, eigendom van de kunstenaress, Kaapstad.

⁵³ von Veh 2006 (zie noot 34), pp. 30-35.

In de serie *Lucy's Fur* (afb. 9, 2003) keert Tracey Rose verschillende belangrijke Bijbelse narratieven om. Zo maakt ze in dit werk bijvoorbeeld van Jezus een homoseksuele Zuid-Afrikaanse vrouw.⁵⁴ Deze omkering heeft het doel de kijker te laten twijfelen over anders vanzelfsprekende zaken en lijkt hierdoor sterk op de deconstructie die werd toegepast binnen het westerse feminisme van de jaren tachtig. Haar werk kan daarnaast gezien worden als een reactie op de eerdere feministische kunst waarin vrouwelijke figuren als godinnen werden afgebeeld. Dit gebeurde vaak op een versimpelde en generaliserende wijze. In plaats hiervan toont Rose een soort godin vol tegenstrijdigheden. Ze is op religieuze wijze afgebeeld met een soort aureool en bloemen aan haar voeten. Deze bloemen zijn van dichtbij echter fallische vormen en ook is ze te schaars gekleed om te voldoen aan het traditionele beeld van een religieus figuur. Het luipaardvel waarin deze vrouw is afgebeeld is daarnaast een object dat binnen de Zuid-Afrikaanse tradities enkel gedragen mocht worden door mannelijke leiders. Hiermee ontwricht Rose verdere traditionele patriarchale rolpatronen.



Afb. 9. Tracey Rose, *Lucie's Fur Version 1.1.1- La Messie*, 2003, c-print, 148 x 102 cm, eigendom van de kunstenaar, plaats onbekend.

⁵⁴ Von Veh 2006 (zie noot 34), pp. 35-39.

Billie Zangewa verzet zich met haar zijdeweefsels tegen het wiswassen en stereotyperen van de zwarte Afrikaanse vrouw.⁵⁵ *The Rebirth of Black Venus* (2010, afb. 10) verwijst dankzij de titel van het werk naar zowel de zwarte als de westerse kunstgeschiedenis, maar Zangewa toont hier bewust een sterke zwarte vrouw die neerdaalt op de stad Johannesburg. De vrouw heeft kort haar en is naakt, maar niet uitdagend. Zangewa verzet zich tegen de *male gaze* door de vrouw af te beelden op een manier die ingaat tegen de stereotypes rond het zwarte vrouwenlichaam. Ze verzet zich tegen veelvoorkomende stereotypes zoals die van een ongeremde en ontembare seksualiteit en van lichamen die verwijzen naar de wilde natuur. De Venus van Zangewa draagt om haar lichaam de woorden 'Omarm je complexiteit'; een directe reactie op de stereotyperingen en generalisaties waar ze zich tegen verzet. Ook in haar andere werk, dat voornamelijk bestaat uit weefsels die in hun materialiteit naar vrouwelijke tradities verwijzen, verbeeldt Zangewa de zwarte vrouw als een autonoom wezen, ook in haar dagelijkse activiteiten. Dat maakt haar werk tot een deconstructie van de koloniale en hedendaagse beeldcultuur van zwarte vrouwen.



Afb. 10. Billie Zangewa – *The Rebirth of the Black Venus*, 2010, Zijden wandtapijt, 127 x 130 cm, eigendom van de kunstenaressen, plaats onbekend.

⁵⁵ Williamson 2009 (zie noot 1), p. 304.

Candice Breitz plaatst in haar video-installatie *Mother and Father* (2005, afb. 11) verschillende stereotyperingen over mannelijkheid en vrouwelijkheid in relatie tot ouderschap letterlijk tegenover elkaar.⁵⁶ Breitz heeft zich in haar installatie bekende filmscènes toegeëigend en heeft deze samengevoegd tot twee compilaties waarin mannen praten over het vaderschap en vrouwen over het moederschap. Door beide reeksen van stereotyperingen naast elkaar te plaatsen, maakt Breitz duidelijk dat deze identiteiten geconstrueerd zijn. Ook toont ze aan hoe deze stereotyperingen en ongelijkheden binnen de entertainmentcultuur in stand gehouden worden. Breitz benadrukt in haar werk dat identiteit en ideeën over gender en ouderschap in werkelijkheid sociale constructies zijn. Daardoor heeft ze een belangrijke overeenkomst met de Franse poststructuralistische theoretici uit de jaren tachtig en hun overtuiging dat vrouwelijkheid een sociale constructie is. In haar analyse van de manier waarop de media een rol speelt in de stereotypering van gender heeft Breitz daarnaast overeenkomsten met de hedendaagse genderstudies benadering, waarbinnen wordt onderzocht hoe bredere contextuele factoren van invloed zijn op ons beeld van gender en identiteit.



afb. 11. Candice Breitz, *Mother* (2005), filmstill, eigendom van de kunstenaar, z.a., schermopname via vimeo.

Net als Sue Williamson en Billie Zangewa verzet Jodi Bieber zich tegen een essentialistische blik op Zuid-Afrikaanse vrouwen.⁵⁷ Bieber portretteert in haar serie *Real Beauty* (2014, afb.12) vrouwen in hun eigen omgeving in poses die ze zelf bedacht hebben. Hiermee toont haar werk een reflectie van de verschillende identiteiten die vrouwen in staat zijn voor zichzelf te creëren. Bieber beschouwt vrouwelijkheid in Zuid-Afrika als een mannelijke constructie die ze met haar verbeelding van vrouwen die niet aan dit beeld voldoen tracht te deconstrueren. In de behoefte om de Zuid-Afrikaanse vrouw op een eigen manier te portretteren waarin de vrouwen zelf bepalen hoe ze worden gefotografeerd bevindt zich een belangrijke overeenkomst met poststructuralistische feministische theoretici zoals Helene Cixous en Luce Irigaray. Net als deze theoretici gelooft Jodi

⁵⁶ Candice Breitz - South African Pavilion < <http://thesouthafricanpavilion.co.za/candice-breitz/> > (10 juli 2017)

⁵⁷ Jodi Bieber, *Real Beauty*, tent.cat., Berlijn 2014, pp. 4-11.

Bieber in het feit dat 'vrouwelijke' kenmerken tot stand zijn gekomen door een mannelijke constructie en pleit ze voor een representatie van vrouwen die niet gebaseerd is op deze mannelijke constructie. Haar werk toont een brede en eclecticische representatie van vrouwen. Bieber laat haar onderwerpen zelf beslissen hoe zij worden afgebeeld. Hierin heeft haar werk overeenkomsten met de westerse theorievorming rond de male gaze, die vanaf de jaren zeventig een belangrijke rol speelt. Deze theorie gaat uit van een verzet tegen de ideologische en dominante positie van de mannelijke blik binnen kunst en cultuur, waardoor de vrouw in de kunst altijd als ondergeschikt en passief wordt getoond.⁵⁸ In het verzet tegen de male gaze is de vrouw, zoals ook in het werk van Bieber te zien is, niet meer een passief object en neemt deze een eigen positie in als subject.



afb. 12. Jodi Bieber, *Real Beauty*, 2014, kleurenfoto, z.a., eigendom van de kunstenaar, Johannesburg.

In de Zuid-Afrikaanse feministische theorievorming speelt het westerse poststructuralisme vanaf de jaren negentig een belangrijke rol. Hoewel het op dezelfde fundamenteën is gebaseerd, is er binnen de Zuid-Afrikaanse theorievorming veel minder aandacht voor psychoanalyse als bruikbare methode. Deconstructie wordt binnen de Zuid-Afrikaanse theorievorming vaak toegepast op specifieke Zuid-

⁵⁸ Broude en Garrard 1994 (zie noot 10), p. 7.

Afrikaanse problemen zoals het verleden van kolonisatie, de apartheid en de onzichtbaarheid van gemarginaliseerde groepen vrouwen. Een andere overeenkomst met de feministische kunst van de jaren '80 bevindt zich in de toe-eigening van bestaande verhalen en beelden, zoals bijvoorbeeld bij Diane Victor en Candice Breitz gebeurt. Daarnaast is de strijd die deze hedendaagse Zuid-Afrikaanse feministische kunstenaars voeren tegen een versimpeld of essentialistisch beeld van de vrouw een belangrijke overeenkomst met de feministische kunst en theorievorming van de jaren tachtig. Ook is er in beide gevallen aandacht voor de mate waarin bepaalde rolpatronen zoals het moederschap sociale constructies zijn. Een belangrijk verschil is dat ook in vergelijking met de westerse theorievorming van de jaren tachtig, Zuid-Afrikaanse feministische kunstenaars vaak het feminisme koppelen aan actuele Zuid-Afrikaanse onderwerpen zoals onderdrukking en onzichtbaarheid en dat als gevolg hiervan het werk niet altijd nadrukkelijk gaat over feministische thema's.

Hoofdstuk vier: Wat zijn de verschillen en overeenkomsten tussen de hedendaagse Zuid-Afrikaanse feministische kunst en theorievorming en de hedendaagse westerse genderstudies-en queer theorievorming?

In het afgelopen decennium is er een grote toename geweest in het academische discours over queer identiteit in Zuid-Afrika.⁵⁹ Net als in de westerse theorievorming is de queer theorie in Zuid-Afrika voor een belangrijk deel gebaseerd op deconstructie. Binaire categorieën zoals hetero en homoseksueel, maar ook 'Afrikaans' en 'on-Afrikaans' worden beschouwd als geconstrueerde categorisaties die cultureel en maatschappelijk bepaald zijn. De paradoxale relatie tussen de wettelijk vastgestelde gelijkheid en de werkelijke marginalisatie van LGBTQI groepen vormt een belangrijk onderwerp in de Zuid-Afrikaanse queer-theorievorming. Deze groepen worden in Zuid-Afrika wettelijk beschermd, maar zijn in werkelijkheid met grote regelmaat het slachtoffer van geweld en discriminatie. Een belangrijk probleem van LGBTQI-identiteiten in Zuid-Afrika is dat deze als niet-Afrikaans worden beschouwd en dat het gebruik van Westerse terminologie als on-Afrikaans wordt beschouwd.⁶⁰ Binnen de Zuid-Afrikaanse queer theorievorming wordt de westerse terminologie gebruikt, maar er is een bewustzijn dat deze term negatieve implicaties kan hebben, omdat het wijst op een acceptatie van Westerse constructies en labels.⁶¹ Ondanks deze kritiek lijken de Zuid-Afrikaanse queer-en genderstudies sterk op de westerse theorievorming. Een verder actueel onderwerp in de Zuid-Afrikaanse queer theorievorming is de zoektocht naar manieren waarop de emancipatie van 'non-normatieve' seksualiteiten kan worden bereikt. Binnen deze Zuid-Afrikaanse theorievorming wordt daarnaast getracht om de onzichtbaarheid van inheemse queer ervaringen te herstellen. Ook wordt er binnen de Zuid-Afrikaanse queer theorievorming onderzoek gedaan naar de relatie tussen de hedendaagse homofobie in Zuid-Afrika en de historische context van de koloniale regims en apartheid-regimes. Zo wordt bijvoorbeeld het populaire idee dat iedere vorm van homoseksualiteit on-Afrikaans is beschouwd als een historische constructie. Theoretici Thomas Epprecht en Neville Hoad stelden vast dat homoseksuele relaties vanaf oudsher al plaats hebben gevonden in Zuid-Afrika en dat deze tot de 19^e eeuw geaccepteerd zijn geweest, maar ook dat deze sterk afweken van de Westerse definitie.⁶² Dergelijke relaties waren binnen Zuid-Afrika van oudsher een teken van macht en autoriteit.

⁵⁹ April Sizemore-Barber, *Prismatic Performances. Queer South African Identity and the Deconstruction of the Rainbow Nation*. Californie 2013, p. 3.

⁶⁰ Baderoon 2009 (zie noot 2), pp. 394-396.

⁶¹ Sizemore-Barber 2013 (zie noot 59), p. 4.

⁶² Neville Hoad, *African Intimacies. Race, Homosexuality, and Globalization.*, Minnesota 2006, pp.

Hoewel er veel wordt geschreven over gender of queer studies, is het in praktijk gevaarlijk om als individu uit te komen als 'queer' en om 'queer' kunst te maken.⁶³ Net als binnen de queer theorievorming in Zuid-Afrika speelt zichtbaarheid een centrale rol in het werk van Zuid-Afrikaanse queer kunstenaars. Het zichtbaar maken en documenteren van anders onzichtbare queer identiteiten staat bijvoorbeeld centraal in het werk van Kate Arthur. Zij onderzoekt in haar serie *Body Portraits* (2014-heden, afb. 13 en 14) de verschillende representaties van queer lichamen. Door middel van specifieke details zoals littekens of tatoeages benadrukt ze het individuele karakter van ieder van haar subjecten en deconstrueert ze bestaande, schadelijke stereotyperingen over deze groepen en hun lichamen. Hoewel het gezicht soms zichtbaar is in haar werk, is het lichaam het belangrijkste voor Kate Arthur, omdat de lichamen van queer personen vaak bespot en beledigd worden in Zuid-Afrika. In plaats daarvan viert Arthur deze lichamen en hun diversiteit juist.



afb. 13. (links) Kate Arthur, *B*, 2015, Olieverf op doek, 100 x 70 cm, eigendom van de kunstenaar, plaats onbekend.

afb. 14 (rechts) Kate Arthur, *Keval*. 2015, olie op doek, 100 x 65 cm, eigendom van de kunstenaar, plaats onbekend.

Ook voor Tatyana Fazlalizadeh is het creëren van zichtbaarheid voor Zuid-Afrikaanse queer individuen van groot belang. Fazlalizadeh portretteert in haar project *Love in South Africa* (2016, afb. 13 en 14) LGBTQI-koppels en vergroot deze uit tot muurschilderingen in de openbare ruimte. In *Love*

⁶³ Baderoon 2011 (zie noot 2), pp. 391-394.

in *South Africa* kijkt Fazlalizadeh naar de manier waarop homofobie en seksisme samen van invloed zijn op de manier waarop zwarte vrouwen en transgenders in Zuid-Afrika in de publieke ruimte worden behandeld. Fazlalizadeh maakt gebruik van de publieke ruimte om direct te bevragen hoe vrouwen in deze ruimtes worden behandeld en om de daders direct aan te spreken.



afb. 15, Tatyana Fazlalizadeh, *Love in South Africa*, 2016, muurschildering, z.a., eigendom van de kunstenaar, Johannesburg.

Een andere kunstenaar die zich verzet tegen de stereotypering van *queer* vrouwen in Zuid-Afrika is Zanele Muholi. Muholi is kritisch op de wijze waarop de representatie van vrouwen die zich buiten de 'first world' bevinden nog steeds systematisch wordt genegeerd, gestereotypeerd of versimpeld.⁶⁴ In haar doorlopende foto-project *Faces and Phases* (2006-heden, afb.16) documenteert ze de levens van personen die niet passen binnen de dominante kaders van mannelijk en vrouwelijk en heteroseksualiteit in Zuid-Afrika en ze richt zich hierbij vooral op de zwarte lesbische gemeenschap in Zuid-Afrika. Door te tonen dat er allerlei verschillende seksualiteiten en gender-identiteiten bestaan binnen Zuid-Afrika, deconstrueert Muholi binaire modellen van gender, ras en identiteit die spelen in Zuid-Afrika. LGBTQI-identiteiten en seksualiteiten kunnen volgens Muholi in Zuid-Afrika alleen aan de oppervlakte komen wanneer het dominante discours van heteroseksualiteit en het binaire gender-onderscheid waar dit op is gebaseerd van mannelijk en vrouwelijk worden uitgedaagd. Ghadeba Baderoon schrijft dat met name door zwarte en vrouwelijke queer kunstenaressen zoals Zanele Muholi en Tatyana Fazlalizadeh, anders dan door veel westerse queer theoretici en kunstenaars,

⁶⁴ Baderoon 2011 (zie noot 2), pp. 401-405.

vastgehouden wordt aan een biologisch onderscheid tussen man en vrouw. Dit is volgens haar te wijten aan het feit dat deze groepen een bijzonder achtergestelde positie hebben.⁶⁵



afb. 16. Zanele Muholi, *Faces and Phases overview*, 2016, zwart-wit fotoafdrukken, z.a., Stephenson, Kaapstad.

Performancekunstenaar Steven Cohen maakt interventies in de publieke ruimte en in galeries. Met zijn werk vestigt hij de aandacht op gemarginaliseerde groepen in de maatschappij, en de complexiteit van het queer bestaan in Zuid-Afrika.⁶⁶ Door zijn eigen identiteit als homoseksuele, joodse, blanke Zuid-Afrikaanse man te benadrukken deconstrueert hij al conventionele ideeën over mannelijkheid in Zuid-Afrika. In zijn performance *Chandelier* (2002, afb. 17) is Cohen gekleed als verlichte kroonluchter op hoge hakken, terwijl hij spreekt met de inwoners van een illegaal bewoond kamp in Johannesburg dat op het punt staat gesloopt te worden. Cohen vestigt enerzijds de aandacht op zijn eigen queer identiteit en benadrukt deze nogmaals door zichzelf te plaatsen in een maatschappelijke situatie waarin zijn uiterlijk als kroonluchter erg opvalt. Zo vestigt hij gelijktijdig de aandacht op zijn eigen identiteit en op de sociale problematiek en ongelijkheid binnen Zuid-Afrika.

⁶⁵ Baderoon 2011 (zie noot 2), p. 396.

⁶⁶ Williamson 2009 (zie noot 1), p. 116.



Afb. 17. Steven Cohen, *Chandelier*, 2002, performance, z.a., eigendom van de kunstenaar, Johannesburg.

Ook het performance duo FAKA creëert performances waarin gereflecteerd wordt op de complexiteit van het bestaan als queer individu in Zuid-Afrika. In hun performances tonen ze de vrijheid van expressie die ze wensen voor de zwarte queer bevolking van Zuid-Afrika, maar die in het heden nog niet mogelijk is.⁶⁷ Door middel van outfits, kapsels, make-up en dansbewegingen vervagen ze in hun performance *From a Distance* (2015, afb. 18) de grenzen tussen mannelijk en vrouwelijk die binnen de Zuid-Afrikaanse maatschappij nog een belangrijke rol spelen. Zo combineert FAKA make-up met gezichtsbehairing en wordt in *From a Distance* door de kunstenaars gedanst op een sensuele manier die binnen Zuid-Afrika geassocieerd wordt met vrouwelijkheid.



Afb. 18. FAKA, *From a Distance*, 2015, Filmstill, z.a., eigendom van de kunstenaars, schermopname via Youtube.

⁶⁷ Mail & Guardian ZA, interview met FAKA <<https://mg.co.za/article/2016-09-29-00-faka-making-living-performance-art-that-flips-the-script-on-gender-norms>> (10 juli 2017)

De queer kunstenaar Vusi Makatsi gebruikt digitale media om te onderzoeken wat ‘mannelijkheid’ betekent in Zuid-Afrika en deconstrueert de algemene aannames en conventies die binnen Zuid-Afrika spelen op het gebied van mannelijke identiteit.⁶⁸ In zijn werk *Untitled* (2015, afb. 19), combineert hij bloemen met de lichamen van zwarte mannen, om zo vragen op te roepen over de beperkingen van de sociale constructie van zwarte mannelijkheid. Hij deconstrueert stereotypes over (zwarte) mannelijkheid door zwarte mannelijke lichamen te plaatsen in vriendelijke en uitnodigende poses, omringd door zachte kleuren en bloemen.



Afb. 19. Vusi Makatsi, *Untitled*, 2015, digitale collage, z.a., eigendom van de kunstenaar, foto via Tumblr.

⁶⁸ Rofhiwa Maneta, *Umlilo, FAKA, Vusi Makatsi: the queer South African artists breaking gender barriers* <http://trueafrica.co/article/umlilo-faka-vusi-makatsi-queer-south-african-artists-breaking-gender-barriers/> (8 juli 2015)

De Zuid-Afrikaanse queer theorievorming is net als de Westerse queer theorievorming sterk gebaseerd op het poststructuralisme. In beide gevallen wordt kritisch gereageerd op de heteronormativiteit binnen de maatschappij en worden binaire opposities gedeconstrueerd. Ook het onderzoeken van het queer-discours door de jaren heen speelt een rol in zowel de hedendaagse Zuid-Afrikaanse als westerse queer theorievormingen. In hun verzet tegen een binair onderscheid in gender hebben deze kunstenaars een belangrijke overeenkomst met Westerse feministische poststructuralistische denkers, die stelden dat gender sociaal geconstrueerd is. Een belangrijk verschil tussen de westerse queer theorievorming en het Zuid-Afrikaanse discours over dit onderwerp is dat binnen de Zuid-Afrikaanse context de grote onzichtbaarheid van queer identiteiten een belangrijke rol speelt. Binnen de kunst manifesteert zich dezelfde thematiek en speelt het zichtbaar maken van deze groepen een belangrijke rol, zoals bij Zanele Muholi, Kate Arthur en Tatyana Fazlalizadeh te zien is.

De paradoxale combinatie tussen de beschermende wetten in Zuid-Afrika en het geweld tegen LGBTQI mensen vormt verder een belangrijk onderwerp binnen de Zuid-Afrikaanse queer theorievorming en kunst. Een voorbeeld is het werk *Chandelier* van Steven Cohen, dat zijn eigen queer identiteit toont in contrast met het sociale onrecht dat gemarginaliseerde groepen treft in Zuid-Afrika. Waar in de Westerse queer theorievorming vaak bewust afscheid wordt genomen van ieder soort binaire categorieën zoals mannelijk en vrouwelijk, blijft dit onderscheid met name in het werk van Zwarte en vrouwelijke kunstenaressen zoals Muholi en Fazlalizadeh een rol spelen, doordat deze vrouwen een buitengewoon achtergestelde positie hebben in de Zuid-Afrikaanse samenleving.

Conclusie

Een aantal belangrijke aspecten van de westerse feministische theorievorming van de jaren zeventig speelt ook een rol in de hedendaagse Zuid-Afrikaanse theorievorming. Ook in de Zuid-Afrikaanse hedendaagse feministische theorievorming wordt, onder de noemer van cultural feminisms, geloofd in essentialistische verschillen tussen mannen en vrouwen. Binnen de Zuid-Afrikaanse feministische theorievorming wordt daarnaast gedacht over een afzonderlijk African Feminism, dat los staat van westerse hegemonie en connotaties. Ondanks dit doel heeft ook African Feminism een aantal belangrijke overeenkomsten met het westerse feminisme van de jaren zeventig. In beide gevallen speelt het idee van een verenigde 'sisterhood' een belangrijke rol. Daarnaast wordt net als in de westerse theorievorming van de jaren zeventig uitgegaan van een gedeelde achtergestelde positie die vrouwen kennen als gevolg van de bevoorrechte positie van de man. In de hedendaagse Zuid-Afrikaanse feministische kunst bevindt zich een belangrijke overeenkomst met de leuze uit de jaren '70 'the Personal is Political' en het bijbehorende idee dat individuele verhalen representatief zijn voor een grotere groep vrouwen. Een opvallend verschil met de westerse feministische theorievorming en kunst van de jaren zeventig is dat binnen de hedendaagse Zuid-Afrikaanse kunst niet nadrukkelijk sprake is van essentialisme. Ook gaat het werk van hedendaagse Zuid-Afrikaanse feministische kunstenaressen, in tegenstelling tot het werk dat gemaakt werd door feministische kunstenaars in de jaren '70, vrijwel nooit uitsluitend over feministische thema's. In plaats daarvan gaat het werk van deze kunstenaressen in de meeste gevallen over combinaties van feministische, politieke en raciale problemen.

In de hedendaagse Zuid-Afrikaanse feministische theorievorming speelt het poststructuralisme vanaf de jaren negentig een belangrijke rol. Het poststructuralisme binnen de Zuid-Afrikaanse theorievorming is direct gebaseerd op het westerse model. Ook binnen de Zuid-Afrikaanse feministische theorievorming bestaat het geloof dat mannelijkheid en vrouwelijkheid sociale constructies zijn en worden bestaande binaire categorieën gedeconstrueerd. In tegenstelling tot de westerse theorievorming van de jaren tachtig is in de Zuid-Afrikaanse theorievorming echter veel minder aandacht voor psychoanalyse als methode. Binnen de Zuid-Afrikaanse theorievorming wordt deconstructie vaak toegepast op specifieke Zuid-Afrikaanse problemen zoals het verleden van kolonisatie, apartheid en de onzichtbaarheid van gemarginaliseerde groepen vrouwen. In de beeldende kunst bevinden zich soortgelijke overeenkomsten met de westerse feministische theorievorming van de jaren tachtig. Zo wordt ook in de Zuid-Afrikaanse feministische kunst gestreden tegen een versimpeld of essentialistisch beeld van de vrouw. In plaats daarvan ligt bij deze

kunstenaars de nadruk op individuele verhalen, maar ook op de mate waarin bepaalde rolpatronen zoals het moederschap zijn geconstrueerd. De feministische Zuid-Afrikaanse kunstenaressen die in dit hoofdstuk besproken zijn verschillen van de het westerse feminisme van de jaren tachtig in de noodzaak die zij uiten om gemarginaliseerde en onzichtbare groepen vrouwen zichtbaar te maken.

Ook tussen de hedendaagse gender-en queer studies theorievorming in Zuid-Afrika en de westerse genderstudies theorievorming bestaat de overeenkomst dat het poststructuralisme nog steeds een zeer belangrijke rol speelt. In beide gevallen wordt kritiek geuit op de heteronormativiteit binnen taal en cultuur. Daarnaast worden binaire opposities, zoals mannelijk en vrouwelijk, verworpen. In hun verzet tegen een binair onderscheid in gender hebben de hedendaagse Zuid-Afrikaanse queer-kunstenaars een belangrijke overeenkomst met het westerse poststructuralisme vanaf de jaren tachtig. Een belangrijk verschil tussen de westerse queer theorievorming en de Zuid-Afrikaanse theorievorming over dit onderwerp is dat binnen de Zuid-Afrikaanse theorievorming de onzichtbaarheid van queer identiteiten en het geweld tegen deze groepen een belangrijke rol spelen. De overeenkomsten tussen de westerse queer theorievorming en de hedendaagse Zuid-Afrikaanse queer kunst zijn eveneens groot. Ook hierin manifesteert zich deze zelfde thematiek en speelt het zichtbaar maken van LGBTQI groepen een belangrijke rol. Waar in de Westerse queer theorievorming vaak bewust afscheid wordt genomen van ieder soort binaire categorieën zoals mannelijk en vrouwelijk, blijft dit onderscheid door aanhoudende discriminatie met name in het werk van zwarte en vrouwelijke kunstenaressen een rol spelen.

Een belangrijk verschil tussen de hedendaagse Zuid-Afrikaanse theorievorming en de westerse feministische theorievorming vanaf de jaren zeventig is dat de verschillende theorieën die behandeld zijn in deze scriptie, binnen de Zuid-Afrikaanse theorievorming gelijktijdig een rol spelen. Zo is er bijvoorbeeld gelijktijdig sprake van een essentialistische theorievorming en een genderstudies theorievorming die juist afrekenet met ieder onderscheid tussen mannelijk en vrouwelijk. Ook in de beeldende kunst manifesteert dit verschil zich. Een ander significant verschil met de westerse feministische theorievorming is dat een groot deel van het werk dat ik in deze scriptie heb geanalyseerd niet hoofdzakelijk of uitsluitend gaat over feministische onderwerpen. In plaats daarvan wordt het feminisme in de Zuid-Afrikaanse kunst gecombineerd met politieke, historische en raciale problemen die kenmerkend zijn voor de situatie van veel Zuid-Afrikaanse vrouwen. In veel werken wordt de koppeling gemaakt tussen het feminisme en de apartheid of het koloniale verleden en de collectieve trauma's die hieruit voort zijn gekomen.

In deze scriptie is naar voren gekomen dat in een belangrijk deel van de hedendaagse feministische kunst in Zuid-Afrika een combinatie gemaakt wordt tussen het feminisme en het koloniale verleden en/of de apartheid. In een verder onderzoek zou het daarom interessant zijn om de combinaties tussen deze thema's en het feminisme binnen Zuid-Afrika nader te onderzoeken. Daarnaast heb ik in deze scriptie alleen een vergelijking gemaakt tussen de Zuid-Afrikaanse feministische kunst en theorievorming en de westerse feministische theorievorming, maar zou het voor een volledig beeld van het unieke karakter van het Zuid-Afrikaanse feminisme interessant zijn om dit onderzoek uit te breiden met een vergelijking tussen de Zuid-Afrikaanse feministische kunst en theorievorming en de feministische kunst en theorievorming in andere Afrikaanse landen.

Lijst van Bronnen:

Boeken en artikelen:

Abdalkafor, Ola, *Gayatri Spivak. Deconstruction and the Ethics of Postcolonial Literary Interpretation*, Cambridge 2015.

Ayim, Nana Oforiatta, 'Tracey Rose', in: Quinn Latimer (red.) en Adam Szymczyk (red.) *documenta 14: Daybook*, Londen 2017, p. 124.

Baderoon, Ghadeba, 'Gender within Gender: Zanele Muholi's Images of Trans Being and Becoming' *Feminist Studies* 37 (2011) 2, pp. 390-416.

Rawwida Baksh (red.) en Wendy Harcourt (red.), *The Oxford Handbook of Transnational Feminist Movements*, Oxford 2015.

Berns, Egide, Samuel Ijsseling en Paul Moyaert, *Denken in Parijs. Taal en Lacan, Foucault, Althusser, Derrida*. Alphen aan den Rijn/Brussel 1981.

Bieber, Jodi, *Real Beauty*, tent.cat., Berlijn 2014, pp. 4-11.

Bingham, Julette, *Cultural Feminism in South Africa*, Jackson 2009.

Boonzaier, Floretta, *The Gender of Psychology*, Kaapstad 2006.

Broude, Norma (red.) en Mary D. Garrard (red.), *The Expanding Discourse*, New York 1992.

Broude, Norma (red.) en Mary D. Garrard (red.), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970's, History and Impact*. New York 1994.

Dekel, Tal, *Gendered. Art and Feminist Theory*, Newcastle 2013.

Frenkel, Ronit, 'Feminism and Contemporary Culture in South Africa', *African Studies* 67 (2008), 1, pp. 1-10.

Gqola, Pumla Dineo, 'Memory, diaspora and spiced bodies in motion: Berni Searle's art', *African Identities* 3 (2008), 2, pp. 123-138.

Hatt, Michael en Charlotte Klonk, *Art History. A Critical Introduction to its Methods*. Manchester, 2006.

- Hoad, Neville, *African Intimacies. Race, Homosexuality, and Globalization*, Minnesota 2006.
- Ives, Kelly, *Cixous, Irigaray, Kristeva. The Jouissance of French Feminism*, Londen 1996.
- Ruth Meena (red). *Gender in Southern Africa. Conceptual and Theoretical Issues*, Harare 1992.
- Meyerowitz, Joanne, 'A History of "Gender"', *The American Historical Review* 113 (2008) 5, pp. 1346-1356.
- Mohanty, Chandra, 'Under Western Eyes. Feminist Scholarship and Colonial Discourses, in: Chandra Mohanty, Ann Russo en Lorde Torres, *Third World Women and the Politics of Feminism*, Bloomington 1991, pp. 51-80.
- Nkealah, Naomi, '(West) African Feminisms and Their Challenges', *Journal of Literary Studies* 32 (2016) 2 (juli 2016)., pp. 61-67.
- Nochlin, Linda en Maura Reilly, *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art*, tent.cat. New York (Elisabeth A. Sackler Center for Feminist Art) 2007.
- Nochlin, Linda, 'Why have there been No Great Women Artists?' in: Linda Nochlin, *Women, Art and Power and Other Essays*, Boulder 1988, pp.147-158.
- Parker, Rozsika en Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. Londen 1981.
- Perryer, Sophie, *Penny Siopis. Lasso*, Kaapstad 2007.
- Pro'Sobopha, Mgcineni, 'The Body: Gender and the Politics of Representation', *African Feminisms* 2 (2005), pp. 120.
- Rey, Cheryl de la, 'Introduction: South African Feminism, Race and Racism', *Agenda: Empowering Women For Gender Equity* 32 (1997), pp. 1-10.
- Sizemore-Barber, April, *Prismatic Performances. Queer South African Identity and the Deconstruction of the Rainbow Nation*. Californie 2013.
- Veh, Karen von, 'Is there a place for feminism in contemporary South African art?', *De Arte* 73 (2006), pp. 28-42.
- Weir, Allison, 'Global Feminism and Transformative Identity Politics', *Hypatia* 23 (2008), 4 (Oct. - Dec 2008), pp. 110-133.
- Williamson, Sue (red.), *South African Art Now*, New York 2009.

Bronnen van het internet:

Africanah, interview met Marasela: <<http://africanah.org/senzeni-marasela>> (10 juli 2017)

Candive Breitz - South African Pavilion < <http://thesouthafricanpavilion.co.za/candice-breitz/>> (10 juli 2017)

Mail & Guardian ZA, interview met FAKA <<https://mg.co.za/article/2016-09-29-00-faka-making-living-performance-art-that-flips-the-script-on-gender-norms>> (10 juli 2017)

Maneta, Rofhiwa, *Umlilo*, FAKA, *Vusi Makatsi: the queer South African artists breaking gender barriers* <http://trueafrica.co/article/umlilo-faka-vusi-makatsi-queer-south-african-artists-breaking-gender-barriers/> (8 juli 2015)

Lijst van afbeeldingen:

In het geval van filmstills, digitale kunstwerken en andere werken waarbij geen specifieke afmetingen horen of te vinden zijn, staat dit vermeld als 'zonder afmetingen', afgekort 'z.a.'

Afb.1. Berni Searle, *Colour Me*, 2002, kleurenfoto, 42 x 50 cm, Stevenson, Kaapstad, eigendom Stevenson Gallery, foto: <http://archive.stevenson.info/exhibitions/searle/works/item14.htm>.

Afb. 2. Tracey Rose, *Die Wit Man*, 2015, filmstill, z.a., Goodman Gallery, Kaapstad, Eigendom Goodman Gallery, foto: <https://frieze.com/article/body-talk>.

Afb. 3. Senzeni Marasela – *Searching For Gebane*, 2013, kleurenfoto, z.a., AfroNova, Johannesburg, Eigendom van de kunstenares en AfroNova.

Afb. 4. Marasela – *Covering Sarah*, 2005, lino-snede, z.a., Eigendom van de kunstenares en 5 Pieces Gallery, foto: http://africanah.org/wp-content/uploads/2014/10/Senzeni_Marasela_Covering-Sarah_2005_lino-ueumcutprintonarchivalpaper.jpg.

Afb. 5. Penny Siopis, *Slings And Arrows*, 2007, Olieverf en lijm op doek, 20 x 25 cm, Stevenson, Kaapstad. Eigenaar Foto: Stevenson Gallery, Foto: <http://archive.stevenson.info/exhibitions/siopis/slings.htm>.

Afb. 6. Sue Williamson, *Caroline Motsoaledi, Soweto*, 2012, kleurenfoto, 58 x 39 cm, Goodman Gallery, Kaapstad, eigendom Goodman Gallery, foto: <http://www.goodman-gallery.com/exhibitions/332>.

Afb. 7. Sue Williamson, *Brigalia Bam, Pretoria*, 2012, kleurenfoto 58 x 39 cm, Goodman Gallery, Kaapstad, eigendom Goodman Gallery, foto: <http://www.goodman-gallery.com/exhibitions/332>.

Afb. 8. Diane Victor, *Eight Marys*, 2004, houtskool en pastel op papier, per paneel 170 x 50 cm, eigendom Diane Victor, foto: John Hodgkiss/David Krut Publishing.

Afb. 9. Tracey Rose – *Lucie's Fur Version 1.1.1- La Messie*, 2003, c-print, 148 x 102 cm, eigendom van de kunstenares, foto: <https://www.artsy.net/artwork/tracey-rose-lucies-fur-version-1-dot-1-1-la-messie>.

Afb. 10. Billie Zangewa – *The Rebirth of the Black Venus*, 2010, Zijden wandtapijt, 127 x 130 cm, eigendom van de kunstenaar, foto: <https://billiezangewa.com/portfolio/>.

Afb. 11. Candice Breitz, *Mother (2005)*, Filmstill, z.a., eigendom van de kunstenaar, schermopname via: <https://vimeo.com/74745827>.

Afb. 12. Jodi Bieber, *Real Beauty*, 2014, kleurenfoto, z.a., eigendom van de kunstenaar, foto: <http://www.jodibieber.com/jodi-bieber-photographer/projects/real-beauty/>.

Afb. 13. Kate Arthur, *B*, 2015, olieverf op doek, 100 x 70 cm, eigendom van de kunstenaar, foto: Kate Arthur, <https://www.katearthur.com/oil-body-portraits>.

Afb. 14. Kate Arthur, *Keval*, olieverf op doek, 2015, 100 x 65 cm, eigendom van de kunstenaar, foto: Kate Arthur, <https://www.katearthur.com/oil-body-portraits>.

Afb. 15. Tatyana Fazlalizadeh, *Love in South Africa*, 2016, muurschildering, z.a., eigendom van de kunstenaar, Johannesburg, foto: <http://africasout.com/love-in-south-africa/tatyana-fazlalizadeh-1>.

Afb. 16. Zanele Muholi, *Faces and Phases overview*, 2016, zwart-wit fotoafdrukken, z.a., Stephenson, Kaapstad. Foto: <https://artthrob.co.za/2016/10/12/voice-and-visibility-zanele-muholis-faces-and-phases-10/>.

Afb. 17. Steven Cohen, *Chandelier*, 2002, performance, z.a., eigendom van de kunstenaar, foto: KZNSA, https://www.kznsagallery.co.za/exhibitionimages/chandelier_a_film_installation_by_steven_cohen.htm

Afb. 18. FAKA, *From a Distance*, 2015, filmstill, z.a., eigendom van de kunstenaar, schermopname via: <https://www.youtube.com/watch?v=2doHNuXe534>.

Afb. 19. Vusi Makatsi, *Untitled*, 2015, digitale collage, z.a., eigendom van de kunstenaar, foto: <http://trueafrica.co/article/umlilo-faka-vusi-makatsi-queer-south-african-artists-breaking-gender-barriers/>.