

***BITTERKOMIX EN STRIPSHOW: PORNOGRAFIE EN SATIRE IN
AFRIKAANSE ONDERGRONDSE STRIPPE***

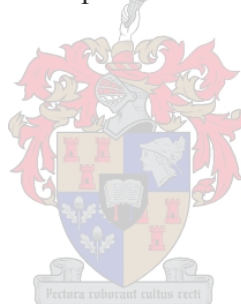
deur

Leonora van Staden

Tesis goedgekeur ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad van
Magister in Visuele Kunste aan die Universiteit van Stellenbosch.

Studieleier: A. Kannemeyer

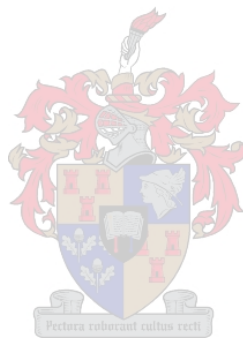
April 2006



Verklaring

Ek die ondergetekende verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat, my eie oorspronklike werk is wat nog nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige ander universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê is nie.

6 Desember 2005



Opsomming

In hierdie tesis ondersoek ek die uitbeelding van geslagsrolle soos dit voorkom in Afrikaanse ondergrondse strippe. Aanvanklik word die werk van Conrad Botes en Anton Kannemeyer in *Bitterkomix*, gedurende 1992 tot 2004, ondersoek. Later brei die ondersoek uit om ook *Stripshow* in te sluit.

Hoofstuk een is 'n bespreking van pornografie uit verskeie oogpunte. Eerstens word feministiese argumente teen pornografie uiteengesit, gevolg deur teenargumente wat ook binne die raamwerk van feministiese diskoers val. Die gebruik van eksplisiete beelde in *Bitterkomix* word aan die hand van hierdie argumente ontleed. Daarna volg 'n kortlikse oorsig van die konteks waarin *Bitterkomix* ontstaan het, veral met die klem op die dinamika van mag en gesag. Na aanleiding hiervan word die ontstaan van pornografie ondersoek en sodoende word *Bitterkomix* binne 'n raamwerk van sosiale kommentaar wat gebruik maak van eksplisiteit, geplaas.

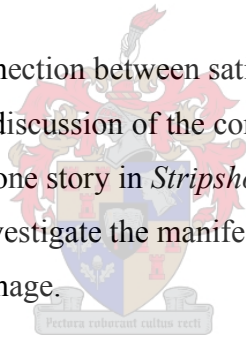
Hoofstuk twee ondersoek die verband tussen satire en ikonoklasme en sit eienskappe van satire uiteen. Die bevindinge word in verband met *Stripshow* en *Bitterkomix* gebring. Daarna volg 'n uiteensetting van faktore wat 'n rol gespeel het in die konteks waarin *Stripshow* ontstaan het. Ten slotte word een teks ontleed aan die hand van die voorafgaande navorsing met die doel om satire en ironie in die strip se verhouding tussen teks en beeld te ondersoek.

Summary

This thesis aims to investigate the representation of gender in Afrikaans underground comics. Initially the work of Conrad Botes and Anton Kannemeyer in *Bitterkomix*, dating from 1992 to 2004, will be discussed, followed by a closer look at *Stripshow*.

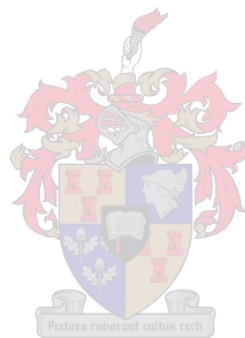
Chapter one is primarily a discussion about pornography, starting with an overview of feminist arguments against it. This is followed by a number of counter arguments which are also rooted in feminist discourse. The sexually explicit images in *Bitterkomix* are then analysed according to the mentioned feminist arguments with a short investigation of the context which led to *Bitterkomix*'s inception, focusing on the dynamics of power and authority. This leads to a discussion of the origin of pornography which establishes *Bitterkomix* as part of a tradition where sexual explicitness is used in the service of social commentary.

Chapter two investigates the connection between satire and iconoclasm and relates it to *Stripshow* and *Bitterkomix*. A discussion of the context in which *Stripshow* originated then follows. Finally, one story in *Stripshow* is analysed according to the preceding research in order to investigate the manifestation of satire and irony in the relationship between word and image.



Bedankings

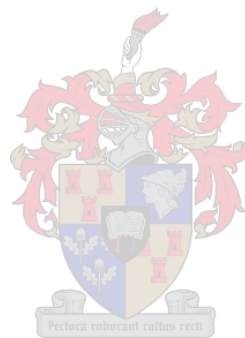
Hiermee wil ek graag almal bedank wat my ondersteun het in die loop van my nagraadse studie. In besonder wil ek Paddy Bouma, Daniël du Plessis, Anton Kannemeyer en Nicolene Louw bedank vir hulle hulp, raad en ondersteuning. Ook my ouers, wie se geldelike ondersteuning die lewe vir my makliker gemaak het. Laastens wil ek Andréas Claassens, Clara Claassens en Jean Jordaan bedank, want sonder hulle sou niks gewerk het nie.



Inhoudsopgawe

Opgawe van Illustrasies	1
Definisie van Terme	9
1. Inleiding	12
2. Pornografie	21
2.1. Feministiese argumente teen pornografie	
2.2. Feministiese kritiek teen bogenoemde argumente	
2.3. Pornografie in <i>Bitterkomix</i>	
2.4. <i>Bitterkomix</i> in konteks	
2.5. <i>Bitterkomix</i> en gesag	
2.5.1. Inversie van magsposisies	
2.5.2. Bevraagtekening van magsposisies	
2.5.3. Anti-helde	
2.5.4. Negatiewe stereotipering van manlike outoritêre figure	
2.5.5. Ondermyning van die krygsheld-stereotipe	
2.6. Eksplisiteit en die Omverwerping van Onderdrukkende Gesag	
2.7. Gevolgtrekking	
3. Satire	63
3.1. Satire en ikonoklasme	
3.2. <i>Stripshow</i> in konteks	
3.3. Bespreking	
3.3.1. <i>Onbenullige Faktore wat Bydra tot Depressie</i>	
3.4. Gevolgtrekking	

4. Gevolgtrekking	81
Bibliografie	84
Addenda	
Addendum 1	91
Addendum 2	
Addendum 3	
Addendum 4: <i>Liefde en Missiele</i>	
Addendum 5: <i>Bomfok</i>	



Opgawe van Illustrasies

1. Conrad Botes en Joe Dog – Voorblaaie van *Bitterkomix 1* tot *Bitterkomix 9* (1992-1999).
2. Conrad Botes en Joe Dog – Voorblaaie van *Bitterkomix 10* tot *Bitterkomix 13*, asook *Gif* (1994-2004).
3. Joe Dog – uit “The Curse of Kroll” in *Bitterkomix 1* (1992:8).
4. Joe Dog – uit “The Astonishing Adventure of Sir Joseph Patrick” in *Bitterkomix 1* (1992:23).
5. Conrad Botes – uit “The Perfect Little Consumer” in *Bitterkomix 1* (1992:49).
6. Joe Dog – uit “Do a Dance for Daddy” in *Bitterkomix 3* (1993:4).
7. Joe Dog – uit “Realistic Romances” in *Bitterkomix 3* (1993:58).
8. Conrad Botes – uit “Kanker” in *Bitterkomix 4* (1994:8).
9. Conrad Botes – uit “Bloedrivier” in *Bitterkomix 5* (1995:18).
10. Conrad Botes – uit “Die Laaste Dae van Fanie Swart” in *Bitterkomix 6* (1996:16).
11. Joe Dog – uit “Max Kom Terug” in *Bitterkomix 6* (1996:21).
12. Joe Dog – uit “Vleiskuifie in Suid-Afrika” in *Bitterkomix 6* (1996:29).
13. Joe Dog – uit “Max Kom Terug” in *Bitterkomix 6* (1996:21).
14. Joe Dog – uit “Vleiskuifie in Suid-Afrika” in *Bitterkomix 6* (1996:27).
15. Joe Dog – uit “Post-Mortem” in *Bitterkomix 6* (1996:30).
16. Joe Dog – uit “Elke Ou se Liefde is Belangrik” in *Bitterkomix 6* (1996:33).
17. Joe Dog – uit “Poes” in *Bitterkomix 7* (1997:8).
18. Joe Dog – uit “Poes” in *Bitterkomix 7* (1997:9).
19. Conrad Botes – uit “Vaalseun” in *Bitterkomix 8* (1998:9).

20. Joe Dog – uit “Onse Vader” in *Bitterkomix 8* (1998:19).
21. Joe Dog – uit “n Man Kan Staan” in *Bitterkomix 8* (1998:26).
22. Joe Dog in *Bitterkomix 8* (1998:33).
23. Joe Dog in *Bitterkomix 8* (1998:36).
24. Konradski – uit “Siniese Sielkunde” in *Bitterkomix 9* (1999:31).
25. Joe Dog – uit “Die Hemel Help Ons” in *Bitterkomix 9* (1999:33).
26. Joe Dog in *Bitterkomix 9* (1999:40).
27. Uit *Bitterkomix 9* (1999:43).
28. Uit *Bitterkomix 11* (2001:50).
29. Uit *Bitterkomix 11* (2001:51).
30. Joe Dog – uit “Piet en Meisie” in *Bitterkomix 12* (2002:29).
31. Joe Dog – uit “Piet en Meisie” in *Bitterkomix 12* (2002:28).
32. Joe Dog – uit “Piet en Meisie” in *Bitterkomix 12* (2002:30).
33. Joe Dog en Konradski – uit “Editorial Komix” in *Bitterkomix 13* (2004:2).
34. Konradski – uit “Die woord ‘naai’ kan ’n mantra wees” in *Bitterkomix 13* (2004:11).
35. Konradski – uit “Die woord ‘naai’ kan ’n mantra wees” in *Bitterkomix 13* (2004:11).
36. Konradski – uit “Die woord ‘naai’ kan ’n mantra wees” in *Bitterkomix 13* (2004:12).
37. Konradski – uit “Scetchboek Section” in *Bitterkomix 13* (2004:47).
38. Joe Dog – uit “The Curse of Kroll” in *Bitterkomix 1* (1992:12).
39. Joe Dog – uit “Nag van die Wit Skrik” in *Bitterkomix 1* (1992:57).
40. Joe Dog – uit “Nag van die Wit Skrik” in *Bitterkomix 1* (1992:58).

41. Joe Dog – uit “Missile Man Versus Bittergal” in *Bitterkomix 2* (1993:12).
42. Joe Dog – uit “Nag van die Wit Skrik” in *Bitterkomix 1* (1992:57).
43. Joe Dog – uit “Joe Dog groet Barries” in *Bitterkomix 2* (1993:4).
44. Konrad Botes – uit “Judas” in *Bitterkomix 3* (1993:31).
45. Joe Dog – uit “Judas” in *Bitterkomix 3* (1993:55).
46. Conrad Botes – uit “Verdwaalde Harte” in *Bitterkomix 3* (1993:7).
47. Joe Dog – uit “Jeugweerbaarheid” in *Bitterkomix 4* (1994:24).
48. Conrad Botes – uit “Klapmuts Polisie Slaan Toe” in *Bitterkomix 4* (1994:36).
49. Conrad Botes – uit “Kanker” *Bitterkomix 4* (1994:7).
50. Conrad Botes – “Liefde vir die Vyand” in *Bitterkomix 4* (1994:37).
51. In *Bitterkomix 5* (1995:37).
52. Conrad Botes – uit “Bloedrivier” in *Bitterkomix 5* (1995:24).
53. Conrad Botes – uit “Die Laaste Dae van Fanie Swart” in *Bitterkomix 6* (1996:7).
54. Conrad Botes – uit “Die Laaste Dae van Fanie Swart” in *Bitterkomix 6* (1996:12).
55. Conrad Botes – uit “Die Laaste Dae van Fanie Swart” in *Bitterkomix 6* (1996:12).
56. Conrad Botes – uit “Die Laaste Dae van Fanie Swart” in *Bitterkomix 6* (1996:14).
57. Conrad Botes – uit “Die Laaste Dae van Fanie Swart” in *Bitterkomix 6* (1996:14).
58. Conrad Botes – uit “Die Laaste Dae van Fanie Swart” in *Bitterkomix 6* (1996:15).
59. Joe Dog – uit “Vleiskuifie in Suid-Afrika” in *Bitterkomix 6* (1996:29).
60. Conrad Botes – uit “Die Laaste Dae van Fanie Swart” in *Bitterkomix 6* (1996:19).
61. Conrad Botes en Joe Dog – uit “The Insult That Made a Man out of Moses” in *Bitterkomix 6* (1996:43).

62. Joe Dog – uit “Poes” in *Bitterkomix 7* (1997:4).
63. Joe Dog – uit “Poes” in *Bitterkomix 7* (1997:5).fig. 64: Joe Dog – uit “Poes” in *Bitterkomix 7* (1997:6).
64. Joe Dog – uit “Poes” in *Bitterkomix 7* (1997:6).
65. Joe Dog – uit “Poes” in *Bitterkomix 7* (1997:7).
66. Joe Dog – uit “Poes” in *Bitterkomix 7* (1997:10).
67. Conrad Botes – uit “Happy Krismis” in *Bitterkomix 7* (1997:36).
68. Conrad Botes – uit “Happy Krismis” in *Bitterkomix 7* (1997:35).
69. Conrad Botes – uit “Vaalseun” in *Bitterkomix 8* (1998:9).
70. Conrad Botes – uit “Vaalseun” in *Bitterkomix 8* (1998:14).
71. Joe Dog en Lorcan White – uit “Nou die Dag by die Tennisbaan” in *Bitterkomix 8* (1998:15).
72. Conrad Botes – uit “Vaalseun” in *Bitterkomix 8* (1998:16).
73. Joe Dog – uit “Die Hemel Help Ons (twee)” in *Bitterkomix 8* (1998:22).
74. Conrad Botes – uit “Vaalseun” in *Bitterkomix 8* (1998:17).
75. Joe Dog – uit “Die Hemel Help Ons (twee)” in *Bitterkomix 8* (1998:23).
76. Joe Dog – “Advertensie” in *Bitterkomix 8* (1998:39).
77. Joe Dog – uit “Haas Das se Nuuskas” in *Bitterkomix 8* (1998:39).
78. Conrad Botes – uit “Lucky Lucky” in *Bitterkomix 9* (1999:22).
79. Conrad Botes – uit “Siniese Sielkunde in *Bitterkomix 9* (1999:32).
80. Conrad Botes – uit “Lucky Lucky” in *Bitterkomix 9* (1999:26).
81. Conrad Botes – uit “Kain en Abel” in *Bitterkomix 11* (2001:38).
82. Conrad Botes – uit “Kain en Abel” in *Bitterkomix 11* (2001:39).

83. Joe Dog – uit “African Renaissance” in *Bitterkomix 11* (2001:27).
84. Joe Dog – uit “African Renaissance” in *Bitterkomix 11* (2001:25).
85. In *Bitterkomix 11* (2001:49).
86. In *Bitterkomix 11* (2001:49).
87. In *Bitterkomix 11* (2001:51).
88. Konradski – uit “Esau en Jakob” in *Bitterkomix 12* (2002:13).
89. Konradski – uit “Esau en Jakob” in *Bitterkomix 12* (2002:16).
90. Konradski – uit “Esau en Jakob” in *Bitterkomix 12* (2002:15).
91. Konradski – uit “Esau en Jakob” in *Bitterkomix 12* (2002:17).
92. Konradski – uit “Esau en Jakob” in *Bitterkomix 13* (2004:15).
93. Konradski – uit “Bloedrivier” in *Bitterkomix 5* (1995:19).
94. Joe Dog – uit “Die Hemel Help Ons (twee)” in *Bitterkomix 8* (1998:24).
95. Konradski – uit “Bloedrivier” in *Bitterkomix 5* (1995:19).
96. Joe Dog – uit “1974” in *Bitterkomix 9* (1999:9).
97. Konradski – “Siembamba” in *Bitterkomix 4* (2004:32).
98. Konradski – uit “Vaalseun” in *Bitterkomix 8* (1998:6).
99. Joe Dog – uit “1974” in *Bitterkomix 9* (1999:9).
100. Joe Dog – uit “1974” in *Bitterkomix 9* (1999:9).
101. Joe Dog – uit “Frikkadel” in *Bitterkomix 12* (2002:20).
102. Joe Dog – uit “Frikkadel” in *Bitterkomix 12* (2002:19).
103. Joe Dog – uit “Frikkadel” in *Bitterkomix 12* (2002:20).
104. Joe Dog – “The Insult that Made a Man out of Moses” in *Bitterkomix 12* (2002:20).

105. Titelblad in *Bitterkomix 7* (1997:3).
106. Conrad Botes uit “Happy Krismis” *Bitterkomix 7* (1997:35).
107. Conrad Botes uit “Happy Krismis” in *Bitterkomix 7* (1997:36).
108. Joe Dog uit “1974” in *Bitterkomix 9* (1999:8).
109. Joe Dog uit “1974” in *Bitterkomix 9* (1999:7).
110. Joe Dog “Die Hemel Help Ons (Deel 4)” in *Bitterkomix 13* (2004:36).
111. Joe Dog uit “Nag van die Wit Skrik” in *Bitterkomix 1* (1992:55).
112. Joe Dog uit “A Boy Called Julia” in *Bitterkomix 1* (1992:34).
113. Artikel uit *Vrye Weekblad* in *Bitterkomix 1* (1992:59).
114. Joe Dog uit “Case no. 308” in *Bitterkomix 1* (1992:5).
115. Joe Dog uit “Case no. 308” in *Bitterkomix 1* (1992:7).
116. Joe Dog uit “The Astonishing Liberation of Koos Malgas” in *Bitterkomix 2* (1993:7).
117. Joe Dog uit “A Boy Called Julia” in *Bitterkomix 2* (1993:36).
118. Conrad Botes uit “Vaalseun” in *Bitterkomix 8* (1998:9).
119. Conrad Botes uit “Vaalseun” in *Bitterkomix 8* (1998:17).
120. Joe Dog uit “Joe Dog Groet Barries” in *Bitterkomix 2* (1993:5).
121. Conrad Botes uit “In die arms van ’n Apokalips” in *Bitterkomix 2* (1993:15).
122. *Apollo Belvedere*. 2.3m hoog. Romeinse marmerkopie van ’n Griekse beeld van ongeveer 400vC. Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, Citta del Vaticano, Rome.
123. Joe Dog uit “Jeugweerbaarheid” in *Bitterkomix 4* (1994:25).
124. Joe Dog uit “Onse Vader” in *Bitterkomix 8* (1998:18).

125. Joe Dog uit “Post Mortem” in *Bitterkomix 6* (1996:30).
126. *Venus van Willendorf*. 11cm hoog. 25000-20000vC. Naturhistorisches Museum, Wenen.
127. Michelangelo. *Dawid*. 1501-4. Marmer. 4,08m hoog. Galleria dell’Accademia, Florence.
128. Joe Dog uit “Boetie” in *Bitterkomix 5* (1995:7).
129. Conrad Botes uit “Kanker” in *Bitterkomix 4* (1994:4).
130. Conrad Botes uit “Kanker” in *Bitterkomix 4* (1994:8).
131. Conrad Botes uit “My Pa se Geweer” in *Bitterkomix 10* (2000:16).
132. Conrad Botes uit “Siembamba” in *Bitterkomix 4* (1994:32).
133. Goya. *Saturn Devouring His Son*. 146cm x 75cm. Olie op pleister wat op doek oorgedra is.
134. Conrad Botes “Liefde vir die Vyand” in *Bitterkomix 3* (1993:40).
135. Conrad Botes uit “Bloedrivier” in *Bitterkomix 5* (1995:20).
136. Conrad Botes “Liefde vir die Vyand (Deel 2)” in *Bitterkomix 4* (1994:37).
137. Conrad Botes uit “Bloedrivier” in *Bitterkomix 5* (1995:22).
138. Conrad Botes uit “Bloedrivier” in *Bitterkomix 5* (1995:25).
139. Conrad Botes uit “Bloedrivier” in *Bitterkomix 5* (1995:29).
140. Conrad Botes uit “Bloedrivier” in *Bitterkomix 5* (1995:30).
141. “Duiwels kyk toe terwyl ’n Jesuïet ’n jong vrou sodomiseer” (1735) in *The Invention of Pornography* (1993:197).
142. “’n Jesuïet inspekteer die boude van ’n jong vrou wat urineer” (1735) in *The Invention of Pornography* (1993:196).
143. ’n Toneel wat sodomie tussen verteenwoordigers van die Laerhuis uitbeeld in *The Invention of Pornography* (1993:309).

144. 'n Toneel wat Jacques Necker, 'n minister van finansies in Frankryk, bespot in *The Invention of Pornography* (1993:320).
145. 'n Illustrasie van 'n monnik met die byskrif "Ek is besig om te kom... Ek is die goeie grondwet" in *The Invention of Pornography* (1993:320).
146. 'n Ets uit 1748 in *The Invention of Pornography* (1993:320).
147. Nicolene Louw. Voorblad van *Stripshow 1* (2003).
148. Leonora van Staden. Voorblad van *Stripshow 2* (2004).
149. Leonora van Staden uit "Onbenullige Faktore wat Bydra tot Depressie" in *Stripshow 2* (2004:4).
150. Leonora van Staden uit "Onbenullige Faktore wat Bydra tot Depressie" in *Stripshow 2* (2004:5).
151. Leonora van Staden uit "Onbenullige Faktore wat Bydra tot Depressie" in *Stripshow 2* (2004:6).
152. Leonora van Staden uit "Onbenullige Faktore wat Bydra tot Depressie" in *Stripshow 2* (2004:7).
153. Leonora van Staden uit "Onbenullige Faktore wat Bydra tot Depressie" in *Stripshow 2* (2004:8).
154. Leonora van Staden uit "Onbenullige Faktore wat Bydra tot Depressie" in *Stripshow 2* (2004:9).
155. Advertensie uit *Huisgenoot* (438, 3 November 2005:127).

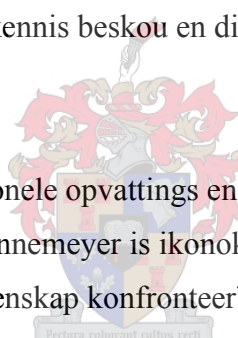


Definisie van Terme

Geslagsrol: Die kulturele konvensies waarvolgens daar tussen geslagte onderskei word byvoorbeeld: in die Westerse kultuur word dit as natuurlik beskou dat vroue sag, emosioneel en afhanklik sal optree. Daarenteen word die norm vir mans as aggressief, rasioneel en onafhanklik voorgelê (Basow 1992:1). “The state of being male or female (with reference to social or cultural differences)” (Soanes 2002:376).

Hegemonie: Die dominansie of oorheersing deur ’n groep. Volgens Gramsci is hegemonie ’n proses wat afhanklik is van verskeie stappe: Eerstens moet die meerderheid mense van ’n samelewing met die lewensbeskouing van die dominante groep saamstem. Dit het tot gevolg dat die morele en politiese waardes van die meerderheid mense ook grotendeels in lyn sal wees met die dominante groep s’n. Derdens word hierdie idees van die dominante groep oor lewensuitkyk, moraliteit en politiek naderhand as algemene kennis beskou en die samelewing dink dis “natuurlik”.

Ikonoklas: “Iemand wat tradisionele opvattinge en instellings (probeer) omvergooi” (Odendal 1985:430). Volgens Kannemeyer is ikonoklasme in strippe “elemente wat openlik die waardes van ’n gemeenskap konfronteer” (1997:24).



Konstruk: ’n Idee of ’n teorie wat uit ’n verskeidenheid elemente bestaan (Soanes 2002:187).

Kultuurstudies: ’n Teoretiese veld wat maniere waarop mense uiting aan kultuur gee (bv. kuns, literatuur, musiek en die massamedia) en hulle verhouding tot magsinstansies, ondersoek. Kultuurstudies neem die sosiopolitieke konteks waarbinne die kulturele uitdrukking geskied, in ag. Kennis wat oorspronklik in ander velde ontstaan het, byvoorbeeld antropologie, sosiologie, sielkunde, taalkunde, semiotiek, literêre kritiek en filosofie, word alles ingespan om die samelewing op ’n meer holistiese manier te ontleed (Sardar 1997).

Patriargie: 'n Sisteem in 'n samelewing waarvolgens mans die meeste of al die mag het (Soanes 2002:656)

Praatborrel: Die visuele aanduiding van direkte rede in strippe. Rheeder beskryf dit as 'n “omlynde ruimte [wat die teks met] 'n lussie of hakie aan die spreker verbind” (2000:204). 'n Variasie op die praatborrels is die “dinkborrel”. Dit word voorgestel deur 'n wolkie met woorde in en dui op “onuitgesproke gedagtes” van 'n karakter (ibid).

Satire: “Letterkundige geskrif waarin menslike of individuele swakhede, dwaashede, ondeugde, wantoestande of tekortkomings bespotlik voorgestel word... met die bedoeling om tot verbetering aan te spoor” (Odendal 1985:943).

Stereotipe: 'n Veralgemeende indruk van 'n mens of 'n groep mense. Hierdie indruk word (meestal verkeerdlik) na aanleiding van 'n geïsoleerde eienskap gevorm, byvoorbeeld, na aanleiding van geslag, ras, ouderdom of selfs haarkleur (Schneider 2004:17). Die veralgemeende indruk ontstaan deurdat mense met 'n gemeenskaplike eienskap (byvoorbeeld rooi hare) saam gegroep word. Benewens die groepering word daar dan 'n stel arbitrêre eienskappe aan die groep toegeken (byvoorbeeld heethoofdig) – sonder inagneming van individuele verskille (Hinton 2000:7). Stereotipering op sigself is nie noodwendig skadelik nie, maar word egter problematies waar dit met vooroordeel en diskriminasie gepaart gaan (Stangor 2000:17).

Strippe: (“comics”). Die Nederlandse term word gebruik as plaasvervanger van die Afrikaanse “strokies”. McCloud (1993:8) omskryf dit as “Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/ or to produce an aesthetic response in the viewer”. Van Gorp (1993:383) beskou strippe as 'n volwaardige literêre vorm wat beeld en teks integreer en wat derhalwe van eiesoortige taal- en ikonografiese kodes gebruik maak. Die gebruik van praat- en dinkborrels is 'n onderskeidende, essensiële element van strippe, wat die beeld en teks integreer.

Ondergrondse strippe: Strokies wat onafhanklik gepubliseer is (veral aanvanklik) en handel oor meer "ernstige" onderwerpe – in teenstelling tot "strokies", wat dikwels meer lughartig van aard is. 'n Bevraagtekening van algemeen aanvaarde opvattinge (soos oor moraliteit en politiek) en hoofstroomkultuur word met ondergrondse strippe geassosieer (Sabin 1996:92). Ondergrondse strippe het opgebloeit in die hippie-geïnspireerde laat 1960s van Amerika, maar eintlik kan die verskynsel tot selfs vroeër teruggevoer word. Strippe wat bekend gestaan het as *Tijuana Bibles* of *eight-pagers* is anoniem in die 1920s en 30s geskep en versprei. Dit het eksplisiete seks uitgebeeld en “gereeld outoriteite en ander instellings van die dag ondermyn” (Kannemeyer 1997:33).

Weergewing: Uitbeelding (Odendal 1985:1348). Binne die konteks van kultuurstudies, literêre teorie en postkolonialisme is die betekenis egter meer gelaai en verwys spesifiek na hoe die dominante groep die gedomineerde groep uitbeeld, sodat die ongebalanseerde magverhouding in stand gehou kan word. Feministiese studie van die media ondersoek die weergewing van vroue deur mans. Die uitgangspunt van hierdie feministiese ondersoeke het ontstaan in die “women's movement” van die sestiger- en sewentigerjare, met skrywers soos Greer en Friedan wat die massamedia verantwoordelik gehou het vir die grondlegging van diskriminasie teen vroue (Baehr en Gray 1996).



1. Inleiding

Bitterkomix is Suid-Afrika se eerste standhoudende inheemse striptydskrif en word al vir meer as 'n dekade lank uitgegee. Conrad Botes (Konradski) en Anton Kannemeyer (Joe Dog) is die stigters, uitgewers, vernaamste bydraende kunstenaars en is ook albei wit mans. Deur die jare het *Bitterkomix* werk van 'n verskeidenheid kunstenaars gepubliseer – veral kunstenaars wat voorheen-gemarginaliseerde groepe verteenwoordig, soos vroue en gays. Van die eerste uitgawe af was die tydskrif ietwat omstrede. Nie net het die openlike aanval op die Afrikanerdom opspraak verwek nie, maar ook die narratiewe innoovering, eksplisiete beeldmateriaal en die hoë grafiese standaard (Meesters 1998:1). Rheeder (2000) verwys na *Bitterkomix* as “literêre strokies” - 'n term wat nog nie vantevore in Suid-Afrika gebruik is nie en wat dui op die aansien wat *Bitterkomix* sedert sy ontstaan verwerf het. Ek verkies om die Nederlandse term "strippe" te gebruik. Eerstens word strippe (“comics”) in Nederlands as volwaardige literêre genre erken (Van Gorp 1993:383). Uiteraard is dit dan onnodig om pertinent na die tekste as “literêr” te verwys – die term “strip” impliseer reeds die status. Tweedens het die bestaande Afrikaanse terminologie vir strippe konnotasies wat die genre nie na regte omskryf nie. Die woord “comic” word in Afrikaans as 'n “grappige blad” of “prente-verhaal” in die *Tweetalige Woordeboek* vertaal (Bosman, Van der Merwe en Hiemstra 1984:765). Die *HAT* definieer “prente-verhaal” as 'n “verhaal wat deur middel van 'n reeks prente, foto's met byskrifte vertel word in 'n koerant of 'n tydskrif” (Odendal 1985:856). Rheeder se term, “strokiesprent”, word omskryf as 'n “reeks getekende prentjies wat meestal 'n ligte of satiriese strekking het” en “strokiesverhaal” as 'n “verhaal in getekende prentjies, meestal met byskrifte, waarby die prentjies in serie geplaas word” (Odendal 1985:1097). Nie net word die omvangrykheid van temas en onderwerpe in die stripgenre geïgnoreer nie, maar een van die mees unieke kenmerke van strippe, naamlik die volledige integrasie van beeld en teks (McCloud 1993:49), kom nie aan die lig met die *HAT* se definisies nie. Van daar my gebruik van die woord “strippe”.

Die aansien wat *Bitterkomix* in kuns- en kultuurkringe verwerf het, was egter nie sonder groot omstredenheid nie. *Gif: Afrikaner Sekskomix* (met die werk van Botes en Kannemeyer, asook Ina van Zyl en Lorcan White) word in 1994 gepubliseer in

samewerking met Hond Uitgewers en in dieselfde jaar verban, moontlik op grond van die eksplisiete inhoud. Kannemeyer (1997:61) beweer dat dit eksplisiteit ironies van aard is en dat *Gif* as satire beskou moet word. In Mei 1995, kort na die verbanning van *Gif*, word 'n vervolgstrip (*Vetkoek*) van Botes en Kannemeyer in die eerste Afrikaanse pornografiese tydskrif, *Loslyf*, gepubliseer. Die pornografiese aard van *Loslyf* het veroorsaak dat *Vetkoek* aan sekere streng vereistes moes voldoen, soos dat daar elke maand ten minste een maal seks in die storie uitgebeeld moes word (Rheeder 2000:76). Botes en Kannemeyer se werk kon ook nie ooglopend ondermynend wees nie: Hulle moes noodwendig van sekere stereotipes gebruik maak, omdat *Loslyf*'n kommersiële pornografiese tydskrif is en die teikenmark koester sekere verwagtinge. Kannemeyer skryf: “Die uitbeelding van naakte vroue in onderdanige en deemoedige posisies konfronteer nie die leser nie, maar kapitaliseer daarop” (1997:57). Verder skryf hy dat daar die “moontlikheid vir 'n subversiewe 'subteks'” bestaan en dat “die satire noodgedwonge baie subtiel [moet] wees” (ibid).

Botes en Kannemeyer se eksplisiete uitbeelding van vroue se liggame in *Bitterkomix*, *Gif* en *Loslyf* sou moontlik, vanuit 'n vrou se oogpunt, problematies kon wees. Alhoewel die tekste blykbaar ironies en subversief is (Kannemeyer 1997), word daar nie noodwendig genoegsaam onderskei tussen subversie en blatante onweloweglikheid nie. In 'n artikel in die *Pretoria News* (18 Mei 1999) beskryf Van Der Watt die situasie. “[It] ingrains and entrenches [misogynistic] attitudes under a thin guise of ridicule and irony”. Hierdie fyn, onduidelike lyn tussen misogenie en satire waarlangs Botes en Kannemeyer se voorstelling van vroue beweeg, is tot dusver nog nie in detail vanuit 'n vroulike perspektief ontleed nie. My navorsing poog dus, om met die hulp van feministiese diskoers, Botes en Kannemeyer se weergewing van vroue te ondersoek.

Ter inleiding van die debat oor Botes en Kannemeyer se werk, gaan ek eers die konsep van feminisme uiteensit, aangesien dit 'n belangrike rol speel in die argumente wat volg. Die *HAT* (Odendal 1985:217) gee 'n baie interessante definisie vir die woord, naamlik “strewende na gelyke regte vir vrou en man”. Die definisie is interessant, omdat daar nie aangedui word wie (man of vrou) se regte as maatstaf gebruik word nie. Watkins (1999:3) laat egter geen onduidelikheid daaroor nie. Sy beskryf dit as

“women demanding their full right as human beings”. Watkins se definisie is 'n akkurate beskrywing vir Eerste Golf feminisme.

Om op te som, word feminisme gewoonlik in drie verskillende stadiums verdeel, naamlik die sogenaamde Eerste Golf, Tweede Golf en Derde Golf. Eerste Golf feminisme het erkenning vir vroue se openbare regte, soos eiendomsbesit, stemreg en onderwys nagestreef (Scott in Humm 1992:11). Tweede Golf feminisme het geslagtelike verdeling van arbeid betwis en kwessies wat vantevore as “privaat” beskou was, soos seksualiteit, voortplanting en mishandeling, deel gemaak van die feministiese agenda. Derde Golf feminisme kritiseer en herformuleer hedendaagse politieke en sosiale teorieë, sodat verskille ten opsigte van geslag, identiteit, kultuur, behoeftes en sosiale status in ag geneem kan word. Die aspekte van Derde Golf feminisme wat van toepassing is op my argumente, is Standpuntteorieë en feministiese literatuur in verband met vroulike seksualiteit en die weergewing daarvan. Standpuntteorieë het 'n kernteoretiese verbintenis met Marxisme en beskou die patriargie as 'n stelsel wat baie gemeen het met kapitalisme, waarin vroue die proletariaat verteenwoordig. Feministiese literatuur in verband met vroulike seksualiteit put, onder meer, uit Foucault se argumente, sodat daar 'n meer omvattende benadering tot die onderwerp gevolg kan word as dit wat Radikale feminisme bied. Feminisme kan dus opgesom word as 'n beweging wat daarop gemik is om vroue te bevry van die patriargale hegemonie se beperkinge (Tierny 1989:139). Ek gaan nou Tweede- en Derde Golf feminisme in effens meer detail bespreek, aangesien dit van belang is vir die res van my navorsing.

Eerste Golf feminisme was 'n politiese beweging van die laat negentiende eeu wat gelyke openbare regte vir vroue nagestreef het, soos stemreg, onderwysgeleentheid en eiendomsbesit. Tweede Golf feminisme het in die 1960s en 1970s groot opslae gemaak. Marxisme het 'n groot invloed gehad op die manier waarop feministe die verdeling van arbeid tussen mans en vroue gekritiseer het (Nicholson 1997:2). Die assosiasie van mans met die publieke sfeer (en broodwinning) teenoor vroue met die privaat sfeer (en tuiswerk) is bevraagteken en gekonfronteer met verreikende resultate. Die invloed van Tweede Golf feminisme het egter verder gestrek as geslagtelike verdeling van arbeid. Die onderskeid wat daar tussen die privaat sfeer se konnotasies

met vroulikheid en publieke sfeer se konnotasies met manlikheid getref is, het aanleiding gegee tot kritiese ondersoek van die privaatsfeer. Kwessies soos seksualiteit, voortplanting en mishandeling is uitgelig en word tot vandag toe bespreek en gedebatteer, veral ten einde die formulering van wetgewing en menseregte (O'Brien in Humm 1992:54).

Die kwessies wat Derde Golf feminisme aanraak is baie minder konkreet en baie moeiliker om in 'n neutredop saam te vat. McLaughlin (2003:1) skryf: “Feminist thought has always sought to engage with and reinterpret the the theoretical foundations of the theoretical frameworks it coexists with and at times draws from”. Marxisme¹, sosialisme en liberalisme is in die eerste twee stadiums van feminisme ontleed en aangepas om van toepassing te wees op vroue se posisie in die samelewing (McLaughlin 2003:2). In dieselfde trant is Derde Golf feminisme gesetel in kritiek van hedendaagse sosiale en politieke teorie, maar anders as die Eerste en Tweede Golf, word Derde Golf feminisme hoofsaaklik in literêre diskoers gemanifesteer (Humm 1994:viii). Dis minder militant as die vorige twee stadiums, maar nie van minder waarde nie. Derde Golf feminisme dissekteer die materiaal waarvan ons samelewing aanmekeargesit is en ondersoek die onbewustelike magsisteme wat manlikheid as die norm laat voortbestaan (Tierny 1989:142).

Paglia (1985:1-169) formuleer 'n baie volledige teorie van die etiologie van manlikheid as norm in die Westerse beskawing. Dié proses het etlike millenia geneem het om tot rypheid te kom en het gekulmineer in die Verligting², waar kernbegrippe vasgestel is vir die hedendaagse sosiale en politieke bestel. McLaughlin (2003:5) som die begrippe soos volg op:

- 1 Marxisme is 'n politieke en filosofiese beweging wat gebaseer is op die werk van Karl Marx – 'n negentiende eeuse Duitse filosoof, joernalis en ekonomiese ontleder. In samewerking met Friedrich Engels, het Marx 'n omvattende teorie oor die samelewing ontwikkel wat, onder andere, gebaseer is op Hegel se filosofie en negentiende eeuse Franse sosialisme. Marxisme bied ryk verduidelikings vir 'n verskeidenheid sosiale verskynsels. Marx se bekendste (en langste) werk is moontlik *Das Kapital* – 'n kritiese analise van kapitalisme waarvan net die eerste volume gedurende sy leeftyd gepubliseer is. (Gorman 1982:3-18, Magee 1978:29-42 en Woodfin 2004:3-24).
- 2 Die Verligting (“Enlightenment”) was 'n kulturele verskynsel van die agtiende eeu. Dit het ten doel gehad om die mens te bevry van bygelowe en onkunde en het die mens se geskiedenis as 'n linieêre proses van voortuitgang beskou. Volgens die Verligting se uitgangspunt is mense in wese goed, vredeliewend en raseel. Derhalwe het die Verligting konsepte soos vryheid van spraak, demokrasie en kapitalisme nadruklik deel van die moderne Westerse samelewing gemaak (Gray 1995:31-33, Sidorsky 1970:1-28 en Tierny 1989:133).

For each of them the individual sits at the centre of their political framework. A sovereign individual, in the light of “his” ability to act with reason and rationality, has the right to make judgements about “his” property, body and actions. The state, if democratic and based on a model of rights, treats all its citizens in the same way. This framework is premised on certain assertions about human nature. In particular, that we think rationally and that we are similar in terms of need and attitude.

Behalwe vir die aannames oor (manlike) individue, rasionaliteit en demokrasie, is daar ook geglo in universele waarheid, universele moraliteit, die mag van wetenskaplike kennis om die samelewing te “bevry” van alle probleme, asook lineêre verloop van tyd en verandering (Sidorsky 1971:1-4). Met ander woorde, menslike gedrag, natuurlike verskynsels en die heelal is alles in terme van 'n stel reëls en aannames verklaar. Enigiets wat nie binne hierdie raamwerk geval het nie is as verkeerd, minderwaardig, “anders” en afwykend beskou. Gevolglik is koloniale onderdane, vroue en armes in laasgenoemde kategorie geplaas (Sardar 2004:13-14). Aan die begin van die twintigste eeu het daar veranderinge plaasgevind wat die Verligting se rotsvaste raamwerk skielik wankelrig laat voorkom het. 'n Voorbeeld hiervan is Einstein se teorieë wat die onwrikbare gesag van die wetenskap in twyfel getrek het, en opvattinge oor die heelal, en veral tyd, sterk beïnvloed het. Dit het veroorsaak dat, waar die “ander” aanvanklik bloot op aanvaarding as gelykes aangedring het, die argument verskuif het na die erkenning van verskille – verskille ten opsigte van identiteit, kultuur, behoeftes en sosiale status – verskille wat mens se menswees tot 'n groot mate definieer (McLaughlin 2003:5-6).

Derde Golf feminisme poog om nie net die verskille tussen man en vrou nie, maar ook die verskille tussen vroue se identiteite, kulture, behoeftes en sosiale status in ag te neem. Met ander woorde, Derde Golf feminisme volg 'n pluralistiese, inklusiewe benadering om hedendaagse politieke en sosiale teorieë ondersoek (Brooks 1997:1). Ek wil kortliks 'n paar areas van kontemporêre diskoers uitlig wat feminisme kritiseer en herinterpreteer, en wat van toepassing is op my navorsing en argumente.

Die hedendaagse feministiese skrywe wat stam uit Marx se kritiek teen kapitalisme, bevat van die belangrikste veronderstellings vir my argument. McLaughlin verwys kollektief na hierdie teorieë as “Standpunteorieë” (2003:47). Feminisme se verbintenis met Marx is nie 'n onlangse verskynsel nie – Tweede Golf feminisme as geheel steun swaar op Marxistiese begrippe. Christine Delphi, Juliet Mitchell, Michèle Barret en Sheila Rowbotham se interpretasies van Marx het meer na letterlik geneig en het veral gefokus op die geslagtelike verdeling van arbeid (Walby in Humm 1992:87). Die mees voor-die-hand-liggende Tweede Golf voorbeeld van Marx se invloed was dus die verandering van vroue se rol in die arbeidsmark, asook die erkenning dat “huisvroue” se werk in die privaatsfeer ook van ekonomiese belang is (Nicholson 1997:2-3). Standpunteorieë, daarenteen, fokus eerder op Marx se metateorie – die ontleding van magsisteme (Humm 1994:75). Nancy Hartsock en Dorothy E. Smith is sleutelfigure in die formulering van Standpunteorieë. Hulle het albei hulle invloedryke skryfwerk begin as deel van die Tweede Golf, maar het hulle teorieë uitgebrei en aangepas om die patriargie as magsisteem (wat implisiet deel van die Westerse hegemonie is) te omskryf, waar vroue 'n soortgelyke rol as dié van die proletariaat vervul. Met ander woorde, manlike dominansie is tot so 'n mate genormaliseer en verweef met die samelewing se sosiale, politieke en ekonomiese sisteme, dat die meerderheid vroue nie hulle ondergeskikte posisie besef of bevraagteken nie en sodoende manlike dominansie onbewustelik eintlik steun (Hartsock 1997 en Smith 1987). Die konsep van die patriargie as 'n magsisteem, soortgelyk aan kapitalisme, is een van my argument se hoof- uitgangspunte.

Feministiese diskoers rondom vroulike seksualiteit en die weergewing daarvan, binne die konteks van die patriargale hegemonie, vorm ook 'n belangrike bron van inligting vir my navorsing. Aanvanklik ondersoek ek werk van Radikale³ feministe, soos

3 Radikale feminisme het ontstaan as 'n beduidende deel van Tweede Golf feminisme in die laat sestigerjare. Radikale feminisme het vroue se onderdrukking as 'n grondliggende, universele aspek van die samelewing beskou, wat as vanselfsprekend aanvaar word. Die patriargie word beskuldig as die wêreldwye sisteem wat hierdie onderdrukking normaliseer en laat voortbestaan, met ander woorde, mans onderdruk vroue as 'n reël sonder uitsondering (Welch 2001:<http://pers-www.wlv.ac.uk/~le1810/femi.htm>). Radikale feminisme het veral op geweld teen vroue, verkragting en pornografie as metodes van onderdrukking gefokus (Watkins 1999:121). Alhoewel die veralgemening van vroue se onderdrukking vandag as 'n verouderde konsep beskou word (in die lig van die klem wat Derde Golf op diversiteit lê), kan die invloed van Radikale feminisme nie onderskat word nie. Verallyn terme van geslagsrolontleding en die teorie daaragter, bly Radikale feminisme 'n goeie basis om na te verwys (Humm 1992:54).

Andrea Dworkin en Catharine MacKinnon, en hulle argumente teen verkragting, pornografie en geweld teen vroue. Dworkin en MacKinnon se argumente verteenwoordig egter net 'n klein deel van feministiese literatuur oor hierdie onderwerpe. Om my bespreking dus meer omvattend te maak, was dit nodig om ander areas binne feministiese diskoers te ondersoek. In die lig van Derde Golf feminisme, bied Foucault se idees oor seksualiteit en mag volop materiaal vir feministiese interpretasie in verband met hierdie onderwerpe (Braidotti 1991:90). Die verskeidenheid onderwerpe en die hoeveelheid outeurs wat (tot 'n mindere of meerdere mate) Foucault se werk as vertrekpunt gebruik, is egter so wyd dat dit bykans onmoontlik is om nou enkele onderwerpe en sleutelfigure uit te lig. In my teks is die verwysings dus meer spesifiek, maar dis nou net nodig om te weet dat Foucault 'n basis vir diskoers skep wat meer moontlikhede vir interpretasie oopstel as die argumente van Radikale feminisme (Butler 2000:496).

In die lig van feministiese kritiek teenoor patriargale magsisteme, sou mens 'n interessante teoretiese verband kon tref tussen *Bitterkomix* en feminisme. Kannemeyer (1997) bestempel *Bitterkomix* as ikonoklasties en bespreek die verband tussen kontroversiële strokies, ikonoklasme en subversie. 'n Ikonoklas is “iemand wat tradisionele opvattinge en instellings (probeer) omvergooi” (Odendal 1985:430), en volgens Kannemeyer verwys die term in strokies na “elemente wat openlik die waardes van 'n gemeenskap konfronteer” (ibid:24). Volgens die *HAT* verwys subversief na dit “wat die bestaande orde teëwerk; omverwerpend; ondermynend; revolusionêr” (Odendal 1985:1107). Die doelwitte van ikonoklasme en subversie stem dus ooreen. Die verskil lê egter in benadering: Die ikonoklas se werk is “meer openlik propagandisties as die van sy subversiewe ekwivalent” (Kannemeyer 1997:25). Die feit dat ek 'n onderskeid tref tussen ikonoklasme en subversie, beteken nie dat ek op verskille wil fokus nie. Intendeel, ek verwys juis na die ooreenkomste van ikonoklasme en subversie se doelwitte om aandag te vestig op die ooreenkomste met feministiese doelwitte: vernet teen die bestaande orde – patriargale hegemonie.

Botes en Kannemeyer se eksplisiete en oënsynlike “vernederende” en “seksistiese” weergewing van vroue, maak dit moeilik om die moontlike verwantskap met feministiese doelwitte raak te sien. Veral as mens dit uit die perspektief van

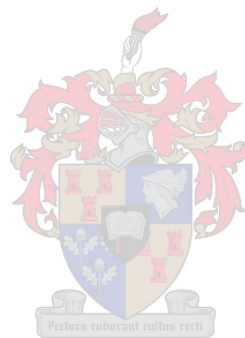
feministiese anti-pornografie argumente ondersoek, kom dit voor dat – in plaas van om ondermynend te wees – Botes en Kannemeyer se weergewing van vroue juis misogenie aanwakker en die idee van vroue as ondergeskiktes versterk (Van der Watt 1999) . Met ander woorde, alhoewel Botes en Kannemeyer daarop roem om die heersende orde op 'n “openlik propagandisties[e]” manier te konfronteer, kom dit voor asof hulle instelling teenoor die posisie van vroue dateer uit die era voor Eerste Golf feminisme. My navorsing poog dus om die oënskynlike teenstrydighede tussen Botes en Kannemeyer se ikonoklastiese doelwitte en die moontlike seksistiese uitvoering daarvan te ondersoek. Ek wil probeer vasstel hoe Botes en Kannemeyer met patriargale geslagsrolkonstrukte te werk gaan en hoe hulle weergewing van vroue inpas by hulle omverwerping van die “bestaande orde”.

Die eerste onderwerp wat ek bespreek, is die kwessie van pornografie. Hoofstuk twee begin met 'n selektiewe oorsig van die feministiese anti-pornografie veldtog en 'n kortlikse uiteensetting van die geregtelike definisie (vir pornografie) wat Dworkin en MacKinnon geformuleer het. Daarna bespreek ek kortliks feministiese teenargumente, sowel as alternatiewe feministiese benaderinge tot die onderwerp van pornografie. Hierdie alternatiewe benaderinge lei tot 'n kort geskiedkundige ondersoek na die sosiale en politieke milieu waarbinne *Bitterkomix* ontstaan het. Dit word gevolg deur 'n ondersoek na Botes en Kannemeyer se reaksie op die konteks en die weerspieëling daarvan in hulle werk. Daarna bespreek ek die gebruik van eksplisiete materiaal in Westerse protesuns en -literatuur en hoe dit van toepassing is op *Bitterkomix*.

In hoofstuk drie bring ek my praktiese navorsing in verband met my teoretiese navorsing en sodoende verskuif my bespreking na satire. *Stripshow* is 'n satiriese striptydskrif wat in 2003 ontstaan het om die werk van jong vroulike stripkunstenaars ten toon te stel en waarvan ek 'n mederedakteur en 'n hoof bydraende kunstenaar is. As teoretiese agtergrond vir my bespreking van *Stripshow*, ondersoek ek eers die verband tussen satire en ikonoklasme, veral met die doel om verskille uit te lig. Alhoewel beide satire en ikonoklasme met sosiale kommentaar te make het, baie eienskappe gemeen het en soms tegelykertyd voorkom, is dit die verskille wat help om tussen *Bitterkomix* en *Stripshow* se benaderings te onderskei. Na die bespreking van satire en ikonoklasme, poog ek om *Stripshow* in konteks te plaas. Sodoende ondersoek ek die

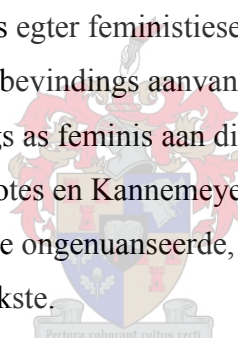
internasionale toneel van vroulike ondergrondse strippe, sowel as die verhouding tussen *Stripshow* en *Bitterkomix* binne die veranderende Suid-Afrikaanse milieu. Ten slotte bespreek ek 'n paar van my eie tekste wat is *Stripshow* gepubliseer is met die hulp van die teoretiese verwysingsraamwerk wat ek in die eerste deel van hoofstuk drie daarstel.

Ek vul my skryfwerk deurgaans met illustrasies aan wat van toepassing is op die bespreking. Alhoewel ek nie noodwendig na elke illustrasie afonderlik verwys nie, bied die illustrasies visuele inligting wat die geskrewe inligting aanvul.



Hoofstuk 2: Pornografie

“Pornografie” is 'n term wat telkemale in verband met *Bitterkomix* gebruik word. Behalwe vir die feit dat Botes en Kannemeyer baie gebruik maak van eksplisiete⁴ tonele, is daar ook hulle betrokkenheid by *Loslyf*, sowel as die publikasie en verbanning van *Gif: Afrikaner Sekskomix* in 1994. Hierdie aspekte dra moontlik almal by tot die assosiasie van *Bitterkomix* met pornografie. Selfs in akademiese literatuur wat handel oor *Bitterkomix* (Kannemeyer, 1997, Rheeder, 2000 en Van Der Watt, 2005), is pornografie 'n tema wat opduik. Kannemeyer en Rheeder argumenteer dat Botes en Kannemeyer se werk nie pornografies is nie, omdat sosiale kommentaar, eerder as seksuele prikkeling die primêre doel is. Die *HAT* (Odendal 1985:850) beskryf pornografie as “Literatuur wat hom daarop toelê om die seksualiteit van lesers te prikkel deur keuse van stof en deur die wyse van behandeling... ; prikkellektuur”. Volgens hierdie spreektaaldefinisie kwalifiseer Botes en Kannemeyer se werk dus nie as pornografie nie. Wanneer mens egter feministiese diskoers in verband met pornografie in ag neem, blyk die bevindings aanvanklik heel anders. Die hoofstuk wat hier volg spruit uit my oortuigings as feminis aan die een kant, en my waardering van *Bitterkomix* aan die ander. Om Botes en Kannemeyer se werk as pornografies te veroordeel, is myns insiens 'n baie ongenuanseerde, oppervlakkige interpretasie van andersins ryk en genuanseerde tekste.



Ek begin hierdie hoofstuk met 'n oorsigtelike uiteensetting van feministiese argumente teen pornografie, gevolg deur feministiese kritiek teen bogenoemde argumente en alternatiewe feministiese benaderinge. Daarna ondersoek ek gevalle waar Botes en Kannemeyer se werk wel kan voldoen aan die anti-pornografie feministe se definisie van pornografie, sowel as gevalle waar hulle werk die definisie ondermyn. Ter verklaring vir die resultate, ondersoek ek die sosiale milieu waarin *Bitterkomix* ontstaan het en dit lei tot 'n ondersoek na die gebruik van eksplisiete materiaal in Westerse protes-kuns en -literatuur wat voortgesit word in ondergrondse strippe. Vervolgens bespreek ek 'n paar van Botes en Kennemeyer se tekste in *Bitterkomix* en *Gif* in die lig van die voorafgaande bevindinge.

4 Ek gebruik die term “eksplisiet” om spesifiek te verwys na naakte, seksuele tonele.

2.1. Feministiese argumente teen pornografie

“In spite of a long-standing anti-censorship tradition in the women's liberation movement – and indeed, a specific hostility towards sexual censorship – the view has become widely accepted by the media, and therefore the public, that feminists uniformly accept that pornography should be banned. This view has intensified as an increasing number of purportedly feminist campaigners have presented highly emotive speeches and documents, often backed up by spurious representations of scientific data, in support of the case for censorship”

(Carol 2005:<http://www.fiawol.demon.co.uk/FAC/harm.html>).

Die idee dat feminisme noodwendig teen pornografie gekant is, is inderdaad die mees algemene sienswyse – nie net onder die publiek nie – maar ook onder menige feministe (Ellis, O'Dair en Tallmer 1990:15, Mackinnon 2000:171 en Segal 1990:31). Daarom kan mens nie anders as om die bespreking met Andrea Dworkin en Catharine MacKinnon⁵ se definisie van pornografie te begin nie. Dié definisie word, met geringe aanpassings, aanvaar en gebruik binne die regstelsel van sekere state in die VSA⁶, asook die hoofgeregshof van Kanada (Switala 1999:<http://www.cddc.vt.edu/feminism/MacKinnon.html>). Dis ook van belang binne die Suid-Afrikaanse konteks, want – alhoewel vryheid van uitdrukking (gevolglik ook pornografie) in ons grondwet verskans word – kan dit 'n weerspreking wees, omdat pornografie “inbreuk [kan] maak op vroue se spesifieke grondwetlike belange in gelykheid, menswaardigheid, asook... beheer oor hulle liggame” (Van Der Poll 2001:v). Hier volg Dworkin en MacKinnon se geregtelike definisie van pornografie, soos aangehaal in Usher (1997:185):

5 Andrea Dworkin is 'n feministiese teoretikus wie se werk hoofsaaklik bemoeid is met anti-pornografie veldtogte. Elf van haar boeke is reeds gepubliseer, waarvan *Intercourse* en *Pornography* baie invloedryk was (Cornell 2000:xv). Catharine MacKinnon is 'n regspraktisyn, skrywer en vroueregte-aktivis. In die sewentigerjare het MacKinnon baanbrekerswerk gedoen met die klassifikasie van seksuele teistering as 'n geregtelik strafbare oortreding. In 1983 het sy en Dworkin begin om provinsiale wetgewing te formuleer wat pornografie as 'n skending van menseregte klassifiseer. Sy het ook 'n hele aantal invloedryke boeke en artikels geskryf en is van 1990 af 'n professor by die Universiteit van Michigan se regsfakulteit (Humm 1992:116 en Switala 1999:<http://www.cddc.vt.edu/feminism/MacKinnon.html>).

6 Minneapolis, Indianapolis, Los Angeles en Massachusetts (MacKinnon 1997:4).

The graphic, sexually explicit subordination of women through pictures and/ or words, that also includes one or more of the following: (i) women are presented as dehumanized sexual objects, things or commodities; (ii) women are presented as sexual objects who enjoy pain or humiliation or (iii) women are presented as sexual objects who experience sensual pleasure in being raped; or (iv) women are presented as sexual objects being tied up or cut up or mutilated or bruised or physically hurt; or (v) women are presented in positions or postures of sexual submission, servility or display; or (vi) women's body parts – including but not limited to vaginas breasts or buttocks – are exhibited such that women are reduced to those parts; or (vii) women are presented as whores by nature; or (viii) women are presented being penetrated by animals; or (ix) women are presented in scenarios of degradation, injury, torture, shown as filthy or inferior, bleeding, bruised or hurt in a context that makes these conditions sexual.

Hierdie definisie, sowel as die redenasies wat daarop bou om die feministiese argument teen pornografie uit te maak, berus op die veronderstelling dat daar 'n onaanvegbare en onvermydelike verband tussen pornografie en die onderdrukking van vroue bestaan (Scorgie 1997:2). Hierdie verband is al herhaaldelik “wetenskaplik bewys”, waarvan die sogenaamde “Meese Commission”⁷ verslag seker die mees opspraakwekkende versameling van bewyse is. Ek wil nou kortliks verduidelik hoe, volgens Radikale feministiese argumente, pornografie bydra tot die onderdrukking van vroue.

Eerstens word daar geredeneer dat dit absoluut ondenkbaar is vir vroue om uit eie wil by die pornografie-industrie betrokke te wees. Volgens Dworkin het vroue 'n “visceral

7 Die “Meese Commission” is die naam waarmee die Finale Verslag van die Prokureur-Generaal se Kommissie van Pornografie van 1986 algemeen bekend geraak het. Dis genoem na Edwin Meese, wat tydens die verhore en ondersoekte die prokureur-generaal van die VSA was. Die verslag was 1960 bladsy lank en het gehandel oor 'n reeks verhore gedurende 1985 en 1986 waar (meestal morele regse) navorsers soos Edward Donnerstein en Neil Malamuth getuig het oor die sogenaamde “wetenskaplike bewyse” dat pornografie skade aanrig (Califia 1994:<http://eserver.org/cultronics/califia/meese/>). Alhoewel beide later erken het dat die navorsing met voorbedagde rade gedoen was, was die koeël reeds deur die kerk en Dworkin en MacKinnon het van die “bewyse” gebruik gemaak om hulle argumente te staaf (Carol 1995:<http://www.fiawol.demon.co.uk/FAC/harm.html>).

aversion to pornography” (1982:28). Verder word daar aanvaar dat die vroue vroue wat wel teësinig met die maak van pornografie iets te doene het, noodwendig altyd verneder en uitgebuit word (volgens die argument word aangeneem dat hierdie vroue sonder heenkome en ander finansieële opsies is). Dworkin en MacKinnon verwys herhaaldelik na prostitusie, pornografie en (seksuele) slawerny van vroue in dieselfde asem, met die gevolg dat die terme naderhand sinoniem voorkom⁸. Mackinnon verwys na pornografie as “sex forced on real women so it can be sold at a profit” (2000:170) en na die pornografie-industrie as “a mammoth profitmaking industry of pictures and words acting as a pimp” (2000:96). Dworkin verwys ook na die industrie as 'n “pimp” (2000:26). Russell beweer dat vroue in die industrie altyd onderwerp word aan “the abuse and/ or violence... pornographers use to manufacture these misogynist materials” (2000:54). MacKinnon (1993:11) beskryf die produksie van pornografie as die ontblooting, vernedering, verkragting, verminking, vasbind, marteling en moord van vroue. Uit simpatie met die talle slagoffers wat deur die jare aan dié lot oorgelaat is, raak MacKinnon (1993:3) die volgende kwynt om lesers se empatie met porno-sterre se situasie aan te wakker:

Imagine that... you grow up with your father holding you down and covering your mouth so another man can make a horrible searing pain between your legs. When you are older, your husband ties you to the bed and drips hot wax on your nipples and brings in other men to watch and makes you smile through it. Your doctor will not give you drugs he has addicted you to unless you suck his penis... You hear the camera clicking or whirring as you are being hurt, keeping time to the rhythm of your pain. You always know that the pictures are out there somewhere... In them, what was done to you is immortal... This is unbearable. What he felt as he watched you as he used you is always being done again and lived again and felt again through the pictures. Watching you was how he got off doing it; with the pictures he can watch you and get off any time.

Tweedens word beweer dat mans wat pornografie verbruik, direk aangespoor word om vroue te verkrag en seksueel te mishandel. Diana Russell, 'n prominente anti-

⁸ Sien Dworkin 1974:55-89, 1982:23-29, 2000:156-157 en Mackinnon 2000: 94-120, 170-171.

pornografie kampvegter en feminis, het 'n volledige teorie geformuleer wat die skynbare verband tussen pornografie, seksuele geweld en verkragting in detail verduidelik. Sy verwys daarna as die sogenaamde “causal model” (1993) en baseer haar argumente grootliks op 'n studie deur Briere en Malamuth⁹. In dié studie het Briere en Malamuth gevind dat sestig persent van die betrokke mans seksueel opgewek word tydens blootstelling aan uitbeeldings van verkragting. Hulle het ook gevind dat dieselfde persentasie mans die kans erken dat hulle, onder die regte omstandighede, vroue sal verkrag, geweld sal gebruik (teenoor vroue), of beide (Briere en Malamuth in Russell 2000:57-58). Hieruit lei Russell af dat, alhoewel die grootste persentasie mans 'n “natuurlike” en “bewese” geneigdheid tot seksuele geweld en verkragting het, hulle in toom gehou word deur hulle eie inhibisies, sowel as die inhibisies van die samelewing (2000:62). Pornografie kry dit egter reg dat mans se eie inhibisies genoegsaam verminder word sodat hulle die daad by die woord kan voeg en vroue verkrag. Volgens Russell (2000:65-72) doen pornografie dit deur seksueel stimulerende materiaal aanhoudend met verkragting te assosieër, mans se bestaande persoonlike verkragtings-fantasieë aan te sterk en laastens, deur 'n onversadigbare aplyt vir meer gewelddadige en meer vernederende materiaal by mans te skep.

Derdens word pornografie met die onderdrukking van vroue verbind omdat pornografie blykbaar die samelewing as geheel se inhibisies verminder. Deur die verheerliking en ophemeling van manlike krag en seksuele geweld gebruik die patriargale hegemonie pornografie as middel tot die instandhouding en normalisering van manlike oorheersing. Hierdie instandhouding en normalisering geskied omdat verbruikers van pornografie, deur herhaaldelike blootstelling, ongevoellig gemaak word vir die (andersins ontstellende) inhoud van pornografie (Cowan 1995, Donnerstein en Berkowitz 1981, Linz 1989, Krafska et al. 1997). Hunter beskryf pornografie as “the institution of male dominance that sexualizes hierarchy, objectification, submission and violence” en “a totalizing force of discrimination” (2000:http://www.asc.upenn.edu/usr/chunter/porn_effects.html).

9 Briere, J. en Malamuth, N. 1983. Self-reported likelihood of sexually aggressive behaviour: Attitudinal versus sexual explanations in *Journal of Research in Personality*, 17:315-323.

Laastens dra pornografie tot die ontmensliking van vroue by. Dworkin noem dit “objectifying and dehumanizing women through sexual voyeurism” (2000:156). Hierdie bewering word gebaseer op resultate van ’n aantal eksperimente wat ondersoek het of blootstelling aan pornografie kan lei tot negatiewe houdings teenoor vroue. Daar is gevind dat noemenswaardige blootstelling aan pornografie die deelnemers se simpatie met verkragting-slagoffers aansienlik verminder. Dit gebeur omdat deelnemers (met noemenswaardige blootstelling aan pornografie) naderhand die slagoffer as ’n nikswerd slet begin beskou wie se eie skuld dit is dat sy verkrag is, want sy’t daarvoor gesoek (Donnerstein en Linz 1985, Krafska et al. 1997 en Zillman en Bryant 1982). Volgens Dworkin, MacKinnon en Russell se redenasie lei die proses wat tydens die eksperimente gesimuleer is uiteindelik daartoe dat mans vroue as voorwerpe en speelgoed, wat slegs oor ’n seksuele funksie beskik, beskou. Russell skryf “Some men in this culture literally do not see women as human beings but as body parts. They are tits, cunts, and asses. This makes it easier to rape them” (2000:72). Wat egter interressant is, is dat bogenoemde eksperimente nie net met mans gedoen is nie, maar ook met vroue, en dit het dieselfde resultate vir beide groepe opgelewer. Ander, vroeër studies het ook getoon dat groot persentasies vroue seksuele fantasieë oor verkragting het en dat hulle, in hierdie fantasieë, verkragting as eroties beskou (Hariton en Singer 1974). Wendy Stock het hierdie verskynsels ondersoek en bevind dat pornografie vroue nie net seksueel opwek nie, maar dat vroue se houding teenoor vroue ook meer neig na ontmensliking, want “it socialize[s] women to conform” (1995:81). Pornografie normaliseer dus manlike mag vir vroue. Dworkin beskryf die situasie as volg: “Those depictions of women in chains being tortured are supposed to depict our deepest erotic aspirations. And some of us believe it, don’t we?” (2000:42). Russell redeneer ook dat pornografie vroue aanmoedig om in situasie te beland waar daar ’n hoë risiko vir verkragting is en dat pornografie vroue se vermoë om verkragting te vermy of teë te gaan, ondermyn (2000:80). Met ander woorde, pornografie rig dubbeld skade aan deur mans te beïnvloed om vroue as seksobjekte te beskou, en deur vroue so te beïnvloed dat hulle seksobjekte wil wees.

Kortliks kan die feministiese uitgangspunt teen pornografie opgesom word deur Itzin (1992:436) se definisie van pornografie. Volgens haar is pornografie grafiese, seksueel eksplisiete materiaal wat vroue as onderhorig uitbeeld en wat skade aanrig deurdat dit seksuele geweld en seksuele objektifisering van vroue normaliseer. Norma Ramos skryf: “In a pornographic culture like ours, domination and subordination are packaged as sex; specifically, the power of men over women... And because of pornography’s influence on mainstream culture, you do not even have to directly consume the pornography in order for the pornography to impact your sexuality” (2000:46). Pornografie funksioneer dus, volgens feministiese anti-pornografie argumente, as ’n wapen waarmee die manlike hegemonie mag afdwing op die samelewing.

2.2. Feministiese kritiek op bogenoemde argumente

Interestingly, the media has generally proven to be entirely uninterested in consulting long-time feminists with respected credentials... [who] oppose censorship. In America, Congress and the media were startled to discover that an attempt to introduce federal anti-pornography legislation was opposed by some of the best known names in modern feminism
(Carol 2005:<http://www.fiawol.demon.co.uk/FAC/harm.html>).

Binne hedendaagse feministiese diskoers is daar volop argumente wat kritiek op Dworkin en MacKinnon se argumente lewer. Voor ek die mees prominente standpunte kortliks bespreek, som ek dit hier op: eerstens is Dworkin en MacKinnon se definisie onvoldoende, selfs volgens ander anti-pornografie feministe. Tweedens ondermyn hulle argumente nie die stereotipering van vroulike seksualiteit soos wat dit in pornografie weergegee word nie, maar versterk dit eerder. Derdens, as gevolg van die toepassing van hierdie beperkende stereotipes, ontnem anti-pornografie argumente vroue die geleentheid om hulle seksualiteit ten volle te ontdek. Vierdens skep Dworkin en MacKinnon se onvermoë om pornografie simbolies te interpreteer selfs nog perke aan menslike seksualiteit (mans en vroue s’n). Laastens diskrimineer feministiese anti-pornografie kampvegters in werklikheid teen vroue wat in die

pornografie-industrie werk, deur hulle uit die hoogte te behandel. Hier volg nou kortlikse besprekings van elke bogenoemde kwessie.

Alhoewel Dworkin en MacKinnon met hulle definisie poog om so allesomvattend as moontlik wees, is daar 'n hele paar voor-die-hand-liggende skuiwergate. Eerstens, deur net op vroue te fokus, word gay- en kinderpornografie oor die hoof gesien. Selfs ander feministe wat ook teen pornografie gekant is, maak beswaar hierteen. Diana Russell¹⁰, 'n prominente feministiese teoretikus en anti-pornografie kampvegter skryf: “Although women’s bodies are the staple of adult pornography, it is important to have a gender-neutral definition that encompasses the various types of pornography, including gay pornography and child pornography” (2000:48). Gesien in die lig van Dworkin en MacKinnon se liberale uitgangspunt, wat die regte van die individu probeer beskerm, is dit geweldig ironies dat kinderpornografie agterweë gelaat is.

Die tweede probleem met Dworkin en MacKinnon se definisie, is dat dit dat uit die staanspoor die vrou as ondergeskikte slagoffer identifiseer en uitsonder. Die res van die definisie (en argumentering wat daarmee saamgaan) word ten nouste op hierdie uitgangspunt – en op heteroseksualiteit¹¹ – geskoei. Butler skryf: “The epistemological discourse that Dworkin uses ... links masculinity with agency and aggression, and femininity with passivity and injury” (2000:496). Dworkin stel dit effens meer kru: “He’s a citizen; she’s a cunt” (1994:36). Met ander woorde, Dworkin en MacKinnon se definisie van pornografie definiëer slegs die simptome, maar kyk die oorsaak mis, omdat dit so vasgevang bly binne die verwysingsraamwerk wat (skynbaar) aanleiding tot die probleem gee. “I want to note here that MacKinnon’s view of men and masculine sexuality precisely mirrors the pornographic world which

10 Diana H. Russell is 'n emeritus professor in sosiologie by Mills College, Oakland, Kalifornië. Sy was in verskeie kapasiteite (van outeur tot mede-redakteur) betrokke by vyftien boeke, waarvan die meeste oor seksuele geweld handel het. In 1986 het haar boek *The Secret Trauma: Incest in the Lives of Girls and Women* die C. Wright Mills toekening vir uitnemendheid in die sosiale wetenskappe gewen (Cornell 2000: xv).

11 Lesbiese pornografie was aanvanklik, snaaks genoeg, ook met hewige teenstand van anti-pornografie feministe en ondersteuners van staatsensuur ontvang. Dit was op grond daarvan dat daar blykbaar geen onderskeid tussen lesbiese pornografie en heteroseksuele pornografie was nie (Scorgie 1997:<http://www.criticalmethods.org/fiona.html>). Volgens Ross (2000:271) is dit eintlik tragies dat die anti-pornografie beweging dit wou verban, omdat “lesbian s/m fantasy... exposes the naturalized status of femininity (and masculinity) in ways that disrupt the power of heterosexualizing law” en “[it] satirize[s] conventional sexual and gender stereotypes”. Lesbiese pornografie sou dus as't ware 'n wapen vir anti-pornografie feministe gewees het, juis omdat die manlik teen vroulik magsdigotomie omverwerp.

she critiques” (Cornell 2000:556). Deur geen alternatiewe raamwerk as oplossing te bied nie, keur anti-pornografie feministe in effek die stereotipes van pornografie goed.

Die derde probleem wat opduik met Dworkin en MacKinnon se argumente, en wat eintlik hand-aan-hand gaan met laasgenoemde probleem, is die manier waarop vroulike seksualiteit weereens gereguleer en geklassifiseer word volgens 'n rigiede stel reëls (wat boonop deur die reg ondersteun word). Vroue word hulle vryheid in die sogenaamde “imaginary domain” ontsê. Drucilla Cornell beskryf die “imaginary domain” as volg: “The imaginary domain is the moral and psychic space we as sexuate beings need in order to freely play with the sexual persona through which we shape out sexual identity” (2000:554). Soos wat die publieke sfeer die groot kwessie vir Eerste Golf feminisme was, en die private sfeer vir Tweede Golf feminisme, is die “imaginary domain” een van die groot kwessies vir Derde Golf feminisme (McLaughlin 2003:33). Om vroue se denke ten opsigte van seks te bevry – veral die manier hoe vroue hulleself beskou, is dus ten minste net so belangrik as om vir vroue stemreg of gelyke kanse in die arbeidsmark te gee. Indien Dworkin en MacKinnon se definisie van pornografie in 'n regstelsel te gebruik word, kry vroue selfs van die staat af bevestiging oor wat seksueel betaamlik vir hulle is. “We must not entrench stereotypes of femininity as the basis of discrimination law” (Cornell 2000:554).

Die vierde probleem handel oor die letterlike manier waarop anti-pornografie feministe die uitbeelding van mag, seks en geweld in pornografie interpreteer en sluit aan by albei die vorige twee probleme. Dworkin en MacKinnon veronderstel dat mans wat na gewelddadige pornografie kyk, noodwendig ook in die regte lewe geweld en seks op teësinnige vroue gaan afdwing. “In MacKinnon’s understanding of pornography, the pervasiveness of sado-masochism goes beyond it’s ritualized enactment as a specific form of sex. It becomes the truth of heterosexual sex” (Cornell 2000:562). Wat Dworkin en MacKinnon se argumentering ontken, is die behoefte aan *magspel*. Met ander woorde, mans en vroue het ’n behoefte aan eksperimentering met mag, binne ’n fantasie-konteks wat verwyder is van die regte wêreld en regte gevolge (Hollibaugh en Moraga 2000:587-599). “There is no necessary correlation between the roles women assume in s/m sex and how women behave in their ordinary, everyday worlds” (Ross 2000:272). Pornografie bied ’n konteks waar die groot

persentasies vroue wat erotiese fantasieë oor verkragting het, hulle fantasieë op 'n skadelose manier kan hanteer: "The fantasy of forced sex may be very powerful to women because it relieves us of responsibilities and guilt in a culture that tells us we shouldn't have sexual pleasures and lust. But, of course, these fantasies are nothing like real rape, since women control them for their own pleasure... If you control the fantasy, you control the power..." (Royale 2000:546). Pornografie bied ook aan mans 'n soortgelyke geleentheid. Hunter verwys daarna as die katarsis-effek van pornografie en bespreek lande soos Denemarke en Japan waar pornografie wettiglik aanvaar word (2000:http://www.asc.upenn.edu/usr/chunter/porn_effects.html). In plaas van die dramatiese styging in seksuele misdaad wat almal verwag het, nadat die Deense regering in 1967 alle sensuur opgehef het, het verkragting en seksuele molestering ses maal verminder tussen 1965 en 1982 (Kutchinsky in Hunter 2000). In Japan is die uitbeelding van die vasbind en verkragting van 'n jong vrou een van die beste maniere om films vir volwassenes se sukses te waarborg. Omdat pornografie 'n ontvlugtingsmeganisme aan Japanese mans (wat andersins volgens baie streng reëls moet optree) bied, is Japan se verkragtingsyfers ongeveer veertien keer laer as in die VSA (Abrahamson en Hayashi in Hunter 2000). Daar is ook gevind dat 'n verband tussen die verbanning van pornografie en die onderdrukking van vroue bestaan (in lande soos Saudi Arabieë) en dat verkragters en kindermolesteerders min of geen blootstelling aan pornografie gehad het nie (Faust 1982 en Goldstein en Kant 1973).

Die vyfde probleem, wat hand-aan-hand gaan met die vorige drie, is die feministiese anti-pornografie beweging se standpunte teenoor vroue wat werksaam in die pornografie-industrie is. Ruby Rich beskryf dit so: "The feminist theorists who, wine glass in hand or flowers nearby... claim to have all the answers... seem to view the women working in the commercial sex industry much the same way that the Moral Majority seems to view pregnant teenagers... [with] a self-righteous sense of otherness that condemns the sex workers eternally to the position of Bad Object" (1983:62). In Dworkin en MacKinnon se verwysingsraamwerk, is vroue permanent verdoem tot die rol van onwillige slagoffers, daarom is vroue wat uit vrye wil by die pornografie-industrie betrokke is, heeltemal ondenkbaar.

“This approach treats the women in the industry as if they were incapable of asserting their own personhood and, in this way, assumes that others need to act on their behalf. The wealthy woman as moral recuer has a long history in both the United States and England. The prostitute, in particular, has always been a favourite candidate for rescue. By remaining 'other', the epitome of victimization, she stands in for the degradation of all women... Now, porn workers have become the ultimate figuration of the victim who needs to be rescued. But this is certainly not how most porn workers see themselves” (Cornell 2000:552).

Candida Royale is ’n ’n gewese porno-ster en uitgesproke (gepubliseerde) feminis wat vrywilliglik by die pornografie-industrie betrokke is. Anders as wat Dworkin en MacKinnon sou dink, was dit ’n lewensideaal van Royale om daarby betrokke te wees. Sy het ’n katolieke agtergrond wat sy as geweldig seksueel onderdrukkend ervaar het. “It’s very hard for this culture to accept that a woman would choose to do this as a job, which was certainly the case with me and many other women” (Royale 2000:541). Sy het vir ’n paar jaar lank gewerk as aktrise in porno-films en volgens haar was sy nooit geforseer om enigiets teen haar wil te doen nie; om die waarheid te sê, volgens Royale het die mans in die industrie ’n veel moeiliker lot as die vroue: “The man’s got to do the tough job. He’s got to get it up and he’s got to perform” (ibid:544). Uiteindelik het Royale besluit om haar eie maatskappy te begin en porno-films te produseer, want sy wou films maak wat vroue sou laat goed voel oor hulleself en wat hulle sou help om hulle eie seksualiteit te ontgin en te geniet. Volgens haar is die geregtelike vervolging van die industrie (wat Dworkin en MacKinnon voorstaan) eerder gevaarlik as voordelig vir vroue wat daarby betrokke is: “If this were a culture that *genuinely* cared about women, it would create unions for sex workers... But if this industry is kept underground because of hipocrisy, it makes it much tougher for the people working in it” (2000:542).

Volgens die meerderheid opinies binne hedendaagse feministiese diskoers, is die verbanning, sensuur en geregtelike vervolging wat Dworkin en MacKinnon voorstaan nie die aangewese manier om pornografie te benader nie. Die feit dat anti-pornografie argumente swaar rus op die bestaande paradigma van geslagsrolkonstrukte

waarvolgens pornografie werk, veroorsaak dat hierdie argumente in 'n doodloopstraat verander en nie tot voordeel vir die bevryding van vroulike seksualiteit (of enigiemand se seksualiteit) strek nie. Deur pornografie as skadelik en diskriminerend te veroordeel, word pornografie se waarde as sosiale teks misgekyk (Butler 2000:496). Dis juis in die ontleding van hierdie teks wat ons meer kan leer van magsverhoudinge in die samelewing. “The sexual act of pornography exists as a metaphor for what people do to one another... and in itself pornography is a satire on human pretensions” (Carter 2000:538). In my bespreking fokus ek dus op die waarde van Botes en Kannemeyer se werk as tekste wat funksioneer binne 'n betrokke sosiale en geskiedkundige milieu. Ek poog sodoende om hulle uitbeelding van vroue te verstaan, eerder as om die inhoud voor die voet as seksisties of diskriminerend te veroordeel.

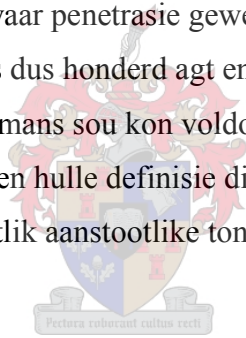
2.3. Pornografie in *Bitterkomix*

Met die eerste oogopslag lyk dit asof baie van Botes en Kannemeyer se werk wel aan Dworkin en MacKinnon se vereistes van pornografie voldoen. Van Der Watt (2005:127) erken ook dat dit maklik is om aan te neem dat *Bitterkomix* pornografiese vermaak vir 'n spesifieke groep jong Afrikaner mans is. Om 'n basis te skep vir die ontleding van *Bitterkomix* se sogenaamde “pornografiese” inhoud, het ek tabelle saamgestel wat elemente van Dworkin en MacKinnon se definisie lys teenoor Botes en Kannemeyer se werk in *Bitterkomix 1* tot *Bitterkomix 13* en *Gif* (sien addendum een tot drie).

Indien mens uitbeeldings van penetrasie uitsluit, is daar in totaal vier en vyftig tonele waar Botes en Kannemeyer vroue as eksplisiete seksobjekte uitbeeld – altans volgens diegene wat anti-pornografie standpunte aanhang (addendum 1, fig. 3-37). Benewens hierdie vier en vyftig tonele, is daar twee gevalle waar vroue op 'n onderdanige manier teenoor mans optree en elf tonele waar mans geweld teen vroue pleeg. Indien mens na tonele kyk waar penetrasie wel uitgebeeld word, is daar sestien tonele waar penetrasie gepaard gaan met (wat beskou kan word as) eksplisiete en/ of objektiverende uitbeelding van vroue. Boonop is daar in vier tonele manlike karakters wat 'n kombinasie van penetrasie en geweld op vroulike karakters afdwing. In totaal

is daar dus sewe en tagtig tonele wat moontlik kan voldoen aan Dworkin en MacKinnon se definisie van pornografie. Eweredig versprei tussen die veertien publikasies wat vir die doeleindes van my navorsing in ag geneem word, werk dit uit op ongeveer 6.2 moontlik aanstootlike tonele per publikasie. Die gemiddelde aantal bladsye per publikasie is 46.6. Met ander woorde, daar is amper elke sewe bladsye 'n toneel waarteen anti-pornografie feministe sou kon beswaar aanteken.

Wanneer mens egter Botes en Kannemeyer se weergewing van *mans* aan dieselfde kriteria onderwerp as dié waarvolgens ek hulle weergewing van vroue gemeet het, is die resultate baie interessant (addendum 2, fig. 38-93). Sonder penetrasie is daar een en veertig tonele waar mans as eksplisiete seksobjekte uitgebeeld word, sewe tonele waar mans op 'n onderdanige manier optree (teenoor mans of vroue) en twee en tagtig tonele waar daar gewelddadig teen manlike karakters opgetree word. Met penetrasie is daar ses tonele waar manlike karakters eksplisiet of as seksobjekte uitgebeeld word en twee tonele waar penetrasie gewelddadiglik op 'n manlike karakter afgedwing word. Daar is dus honderd agt en dertig tonele waar Botes en Kannemeyer se weergewing van mans sou kon voldoen aan Dworkin en MacKinnon se definisie van pornografie, indien hulle definisie die uitbeelding van mans sou insluit. Dit werk uit op 9.9 moontlik aanstootlike tonele per publikasie – een elke 4.7 bladsye.



Kinders kom ook nie skotvry daarvan af in Botes en Kannemeyer se werk nie (addendum 3, fig. 94-103). Sonder penetrasie is daar is veertien tonele waar geweld teen kinders gepleeg word, twee tonele waar kinders onderdanig optree en drie tonele waar kinders moontlik as seksobjekte uitgebeeld word. Daar is ook een toneel waar 'n man op gewelddadige wyse penetrasie op 'n dogtertjie afforseer. Die totaal moontlik aanstootlike tonele waar kinders die slagoffers is, is dus twintig: 1.4 per publikasie en ongeveer een elke drie en dertig bladsye. Daar is dus aansienlik minder gevalle waar die uitbeelding van kinders aanstoot sou kon gee.

Uit hierdie statistiese ontleding van Botes en Kannemeyer se werk kan mens drie afleidings maak. Eerstens blyk dit dat dat hulle weergewing van geslagsrolle buite Dworkin en MacKinnon se verwysingsraamwerk – waar vroue altyd net slagoffers is

– val: mans trek baie meer aan die kortste end. Tweedens, as gevolg van die omverwerping van hierdie raamwerk, kan *Bitterkomix* dus nie funksioneer as ’n wapen waarmee die manlike hegemonie voortbestaan verseker nie. Met ander woorde, volgens Dworkin, MacKinnon en Russell, kan Botes en Kannemeyer se werk nie skade aanrig op die manier wat pornografie skade aanrig nie, omdat die oorsprong van die sogenaamde skade (die uitsluitlike verheerliking van mans en vernedering van vroue) nie in hulle werk bestaan nie. Derdens, is die feit dat iemand soos Van der Watt na Botes en Kannemeyer se werk verwys as misogynisties (*Pretoria News*, 18 Mei 1999), bewys daarvan dat sy slegs let op die negatiewe weergewing van vroue, en blind is vir die veel meer voor-die-hand-liggende negatiewe weergewing van mans. Met ander woorde, die verwysingsraamwerk waaruit Van der Watt *Bitterkomix* beskou, is onvoldoende, omdat dit meer as helfte van die inhoud ontken. Ongeag of mens pornografie soos Dworkin en MacKinnon definiëer, of as materiaal wat seksuele prikkeling ten doel het, kan Botes en Kannemeyer se werk dus nie as pornografies beskou word nie.

Die vraag wat nou ontstaan is, watter “gevaar” kan Botes en Kannemeyer se werk wel inhou, wat veroorsaak het dat *Gif* verban is en dat lede van die publiek werke met spuitverf togetakel het¹²? Hoekom verwys (manlike, Christelike) lede van die publiek daarna as “pornografiese gemors”¹³ en probeer om “kinders en ordentlike vroue” nie daaraan bloot te stel nie¹⁴? Waarom maak Botes en Kannemeyer so baie van eksplisiete seks en geweld in hulle tekste gebruik? Om antwoorde op hierdie vrae te kry, het mens nodig om dieper te grawe as die oppervlakkige weergewing van geslagsrolle, en eerder die kultuur waarbinne hierdie geslagsrolle gekodeer is, te ontleed.

12 In 1995 het “’n ontstoke Durbanse sakeman, mnr. Fletcher Reed... die werk waarin orale seks uitgebeeld word met swart spuitverf gespuit” (*Eikestadnuus*, 27 Oktober 1995). Die geskende werk se titel is *Boerenootjies hou van Pielsuig* en was deel van die *Sex and Sensibility* uitstalling in die NSA-galery, Durban. (Kannemeyer 1997:65).

13 Die woorde van ’n wynboer, Beyers Truter, soos aangehaal in die *Eikestadnuus* van 23 September 1994.

14 Ismail soos aangehaal in Kannemeyer 1997:65.

2.4. *Bitterkomix* in konteks

Beide Botes en Kannemeyer is Afrikaans en was in Afrikaanse hoërskole in die vroeë- en middel-tagtigerjare (Kannemeyer 1997:50). Dit was 'n geweldige onstuimige tyd in Suid-Afrika, met meer as drie eeue se rasse- en klassespansing wat op 'n spits gedryf is. Onder die voorwendsel dat hulle Suid-Afrika se “vryheid” en “demokrasie” moet “beskerm” teen die “Marxistiese bedreiging” en die “totale aanslag” (Davies et al. 1988:20-47), het die Afrikaanse (manlike) oligargie na dekades van onderdrukkende bewind, ontaard in 'n rassistiese, militaristiese, outoritêre mag, wat alles moontlik gedoen om die dominante posisie te behou (Du Pisani 2001:157). Terugskouend is dit moontlik om die situasie in die tagtigerjare te beskou as die kulminering en uitbarsting van 'n baie lang geskiedenis van mag, outoriteit en geweld, wat verweef is met manlike geslagsrolle in die Afrikanerkultuur. Ek gaan nou kortliks die komplekse situasie probeer uiteensit volgens die manier wat dit vir my voorkom.

Long before the advent of apartheid the power of patriarchy in Afrikaner social life had been consolidated and firmly entrenched in gender relation patterns on a conservative religious basis. Patriarchy, the rule of the father, was justified in all spheres of society in terms of biblical texts. Symbols of masculinity and femininity were manipulated to uphold patriarchy. Through their endorsement of the principal of patriarchal authority Afrikaans churches and schools influenced the majority of Afrikaner men and women to accept patriarchy as “natural” and “normal” (Du Pisani 2001: 163).

Die epistemologiese band tussen die Christelike geloof en die patriargie is al baie ouer en meer gevestig as Protestantisme of die sogenaamde Afrikaner¹⁵. Kortliks is die

15 Een van die groot keerpunte in die Westerse geskiedenis was die antieke Miceners en Judeërs wat die Neolitiese- en Bronstydperk aardse moeder-gode verruil het vir hemelse vader-gode. Van prehistoriese tye af was die vrou verbind met die natuur en die aarde as gevolg van verskeie fisiese faktore: vroue se liggaamssiklusse stem ooreen met die maan se siklusse en nuwe lewe spruit uit vroue voort, soos uit die aarde. Voor mense hulleself voldoende kon beskerm teen die kragte van die natuur was die “vroulike” natuur gevrees en aanbid en derhalwe was die “vroulike” ook dominant. Die antieke Miceners en Judeërs se skuif van aardskultus na hemelkultus, is dus verteenwoordigend van twee belangrike aspekte: tegnologie het die mens genoeg gevorder om tot 'n sekere mate voldoende beskerming teen die aarde se natuurkragte te ontwikkel, sodat dit nie meer gevrees hoef te word nie. Tweedens het manlikheid en kultuur nou begin om vroulikheid en

Afrikaanse magstrukture gedomineer deur die wit, Christelike, patriargale Nasionale Party regering. Die regering het hoofsaaklik bestaan uit lede van die Broederbond¹⁶. Die Broederbond (en dus die regering) het gebruik gemaak van 'n paar instansies om mag af te dwing en mense te beheer. Die kerk¹⁷, die skool en die gesin was die drie steunpilare wat die wit, patriargale hegemonie gebruik het om hulle Christelik-nasionale¹⁸ ideologie af te dwing en te normaliseer in die oë van die (wit, patriargale, Afrikaanse) samelewing. Ek bespreek nou aspekte van hierdie ineengestremde magsisteme oorsigtelik.

Die Broederbond het die ideaal van Afrikaner nasionalisme verteenwoordig: Wit, Afrikaanse, heteroseksuele, politieke konservatiewe mans bo 25 wat aan een van die Afrikaanse susterskerke behoort het, kon genomineer word vir die Broederbond (Bloomberg 1990:31). Hulle kon lede word mits dié lede wat hulle genomineer het, onteenseglike bewys kon lewer van die genomineerde se onberispelike karakter en toegewydheid aan die vaderland (Du Pisani 2001:159). Die Broederbond het 'n web gevorm deur prominente magposisies in Afrikaner-organisasies te wen en sodoende

natuur as norm te oorheers.

Die krag van die Judeërs se skeppingsmite was geweldig groot, omdat dit gebruik maak van reeds-bestaande kosmologiese simbole en narratiewe elemente, soos die slang, die boom en twee wesens. Die bestaande mites was egter omgekeer om te pas by die verheerliking van die manlike (Campbell 1964:9-22). Die Christendom, wat uit Judaïsme ontstaan het, het die skeppingsmite, sowel as manlike oorheersing, net so oorgeneem (Jacobs 2002:112 en Muller 2002:10). Toe die Nasionale Party die algemene verkiesing in 1948 gewen het, kon die manlike Afrikaner hegemonie voortbou op die bestaande, onwrikbare, kultureel-verskansde magstrukture van die patriargie en die kerk. Die addisionele mag van die staat het dit egter moontlik gemaak dat die mag van die patriargie en die kerk ook deur die landswette ondersteun en afgedwing kon word, veral op die jeug (Louw 2001:10). Alhoewel die kerk en die patriargie fundamente van die manlike Afrikaner hegemonie was, was die sisteem geweldig kompleks en was redelik allesomvattend in die lewensaspekte wat dit aangeraak het (Campbell 1964 en Paglia 1991:1-39).

16 Die Afrikaner Broederbond, soos dit aanvanklik bekend gestaan het, was 'n hoogs geheime organisasie wat uitsluitlik manlike lede gehad het. Dis amptelik op 5 Junie 1918 in Johannesburg gestig met die doel om die Afrikanervolk as afsonderlike, onafhanklike kulturele, politieke en ekonomiese entiteit te laat voortbestaan in die lig van daardie tyd se Engelse oorheersing (Serfontein 1979:1-37).

17 Ek gebruik die term “kerk” om kollektief te verwys na die drie Afrikaanse Protestantse susterskerke, naamlik die Nederduits Gereformeerde Kerk, die Gereformeerde Kerk en die Nederduits Hervormde Kerk.

18 “[Christian Nationalism] blends the theology of orthodox, classical seventeenth-century Calvinism with the Afrikaner’s racial and Nationalist consciousness, and has attempted to reconcile the Bible with apartheid” (Bloomberg 1990:xxii). Christelik-nasionalisme verwerp die intellektuele omwentelinge wat, byvoorbeeld die Verligting, Marx, Freud, Darwin en Hegel teweeggebring het (ibid:2). Hierdie omwentelinge het veroorsaak dat Westerse denke tot 'n groot mate nie meer godsdienstesentreer was nie, maar eerder humanisties van aard. Die Afrikaanse hegemonie het dit egter as dwaalleer beskou wat daarop gemik is om Afrikaners te manipuleer en sodoende kollektief as nasie te verswak (Von Willigh 1991:248). Christelik-nasionalisme het amptelik deel van die Afrikaanse politieke verwysingsraamwerk geword in 1934, toe die Nasionale Party van DF Malan formeel hulle grondwet daarop gebaseer het (Carter in Bloomberg 1990:xiii).

kon hulle baie aspekte van die Afrikaanse samelewing infiltrer, byvoorbeeld: die kabinet, die media, politieke partye, die kerk, onderwys, die staatsdiens, die sakewêreld en die nywerheid (Bloomberg 1990:xxii, Butler 1998:70 en Davies et al. 1988:19).

Die Afrikaanse gemeenskap se lang verbintenis met Protestantisme het veroorsaak dat die kerk een van die belangrikste organisasies was wat die wit, manlike, Afrikaner hegemonie as gereedskapstuk gebruik het. Weens die eerbied wat tradisioneel in die Afrikaanse gemeenskap vir dominees bestaan het, het dominees 'n baie invloedryke gesagsposisie beklee.

As the spiritual leader of his congregation such a man is in a unique position to steer affairs in the direction laid down by the Broederbond. Together with this is the fact that, almost without exception, the church councils are dominated by Broeders... Since its inception the fate of the Broederbond and the Afrikaans churches has been interwoven (Serfontein 1979:162).

Deur hierdie puriteinse, Calvinistiese dominees te betrek, kon die Broederbond – as't ware met God se goedkeuring – Christelik-nasionale, patriargale mites (soos apartheid) in Afrikaanse gemeenskappe versprei, normaliseer en afdwing. Benewens dominees (maar steeds deel van die manlike magshiërargie, met ander woorde die Broederbond) was die kerkraadslede: ouderlinge en diakens wat as sedebewakers opgetree het en die dominee gehelp het om die gemeentelede 'n gehoorsame, Christelik-nasionale, polities konservatiewe paadjie te laat stap. Op spirituele vlak was die Afrikaanse gemeenskap dus deeglik gemanipuleer om die heersende minderheid se ideologie en waardes aan te hang (Bloomberg 1990:1-30, Du Pisani 2001:158 en Serfontein 1979:162-174).

Onderwys en skole was van onskatbare waarde vir die behoud van mag vir die wit, manlike Afrikaanse hegemonie. In 1958 is Christelik-nasionale onderwys amptelik op nasionale vlak aanvaar en geïmplementeer. Sonder die Broederbond se infiltrasie van die onderwysstelsel en –departemente, sou dit nie moontlik gewees het nie (Serfontein

1979:115-160). Christelik-nasionale onderwys (CNO) het “die behoud van apartheid en die mag van die wit persoon (en veral die wit man) in Suid-Afrika gepropageer” (Kannemeyer 1997:50). Onder die voorwentsel dat hulle die jeug “beskerm” teen die “opmars van ateïsme” en die “fyn berekende aanslag” van “vreemde denkstrome” (Von Willigh 1991:14,54), kon die heersende orde hulle ideologie by jong mense indril en normaliseer ten einde ’n toekoms vir hulleself te verseker. Manlike onderwysers het gedien het as verteenwoordigers, verkondigers en afdwingers, met verreikende gevolge. “CNO-skole en die assosiasie van die begrippe *Christelik* en *nasionaal* met onderwys vorm histories gesproke ’n eenheid met die geskiedenis van die Afrikaanstalige gemeenskappe in Suid-Afrika” (Botha 2005: <http://general.rau.ac.za/aambeeld/june1996/onderwys.html>).

Die derde belangrike steunpilaar van Afrikaanse magstrukture was die gesin (Snyman 1990:1). Von Willigh beskryf “gesinshegtheid met ’n sterk besef van gesinsmoraal” (1991:11) as een van die belangrikste kenmerke van Afrikaners se Christelik-nasionale lewensperspektief. Die vader het die posisie van gesagsfiguur, verteenwoordiger en toepasser van Christelik-nasionale waardes ingeneem.

... Puritan Afrikaners viewed the male-headed family as the cornerstone of a healthy society. The image of the male head of the family was cast in the mould of the “good provider”, that is, the homely and reliable family man and the caring head of the household (Du Pisani 2001: 163).

Met die man as broodwinner en hoof van die huishouding, was vroue beperk tot ’n huishoudelike rol. Hierdie geslagtelike verdeling van arbeid is gehandaaf deurdat mans beter onderwysgeleenthede gegun is en ook outomaties op grond van hulle geslag vir beter werksgeleenthede in ag geneem is. Bykomstig tot die rol as broodwinner, was daar ook van die vader verwag om na sy gesin se spirituele welstand om te sien en hulle te tug waar nodig (Du Pisani 2001: 164). In die gesin was die vader dus feitlik almagtig, omdat hy beheer gehad het oor die liggaamlike, sowel as geestelike behoeftes van sy gesin.

Ten einde die Christelik-nasionalisme suksesvol af te dwing en uit te voer in die kerk, die onderwys en die gesin, moes die manlike Afrikaner hegemonie “afwykings” hanteer. Met ander woorde, enigiets wat nie wit, Afrikaans, heteroseksueel, polities konservatief en manlik was nie, moes op een of ander manier uitgeroei, of ten minste beheer word (Du Pisani 2001:167). Otoritarisme en militarisme het op die manier nou verweef geraak met manlikheid in Afrikanergemeenskappe.

Otoritarisme vind aansluiting by Calvinisme, waar gehoorsaamheid aan ’n manlike, almagtige, outoritêre god noodsaaklik vir die mens se redding is (Jacobs 2002:112). “Many men are guilt-driven to obey higher authority... a high level of respect for leaders and authority, the adherence to rules, the self-image of moral superiority” (Du Pisani 2000:165). Gehoorsaamheid aan manlike mag het dus aanvanklik oorsprong in die godsdienst, wat deur Christelik-nasionalisme uitgebrei is tot gehoorsaamheid aan die manlike regering, manlike dominees, manlike onderwysers en vaderfigure in die gesin. Waar otoritarisme onvoldoende was om mense te laat aanpas by die norm, het die manlike hegemonie homself gewend tot militarisme.

Militarisme manifesteer op verskeie maniere in die Afrikaanse kultuur. Veral die meer konservatiewe Afrikaners roem hulself op ’n trotse militêre tradisie, met voorbeelde soos Bloedrivier, Magersfontein, Spioenkop en Amajuba wat deur Christelik-nasionale onderwys deeglik by die jeug ingeprent was (Du Pisani 2000:165). Veral gedurende oorlogstye was die dapper, manlike krygsheld-stereotipe gepropageer en voorgehou as die ideaal vir jong seuns en mans om na te streef. Met militarisasie in die sewentigs en tagtigs het die wit, manlike, Afrikaanse regering militêre diens verpligtend gemaak om Suid-Afrika te “beskerm” teen “die rooi gevaar” (Malan 2005: http://uk.geocities.com/sadf_history2/jm10a61m.html). Deur die manlike krygsheld-stereotipe te laat herleef en op te hemel – hoofsaaklik deur propaganda in kerke en skole – het die regering dus diensplig (en oorlog) nie net aanvaarbaar gemaak in die oë van die Afrikaanse gemeenskap nie, maar selfs aanloklik. Die gevolg hiervan was dat diensplig in Afrikaanse gemeenskappe beskou was as ’n tipe inisiasieproses waardeur jong mans volwaardige “manlikheid” bereik het. Jong mans wat nie diensplig wou doen nie, is nie net deur die regering vervolg nie, maar ook verwerp deur die gemeenskap en hulle gesinne. (Du Pisani 2000:166).

Gedurende die sewentigs en tagtigs was dit egter baie nodig om 'n militêre kultuur by die jeug te normaliseer en om “afwykende” (of rebelse) gedrag te voorkom. Gevolglik was “jeugweerbaarheid” deur Christelik-nasionale onderwys ingestel¹⁹.

I went to high school in 1983. That of course meant having to do "Jeugweerbaarheid"... The boys and girls were split during the Jeugweerbaarheid period, the girls doing things like first aid (I think, I never was really in touch with the girls), and all the boys sent to the rugby field to learn how to drill. [There were] all sorts of team programs to help us see the evil. I remember one movie about... the "totale aanslag" (total onslaught) on the morals of the youth... The drilling was two periods on a Friday, total 1 hour... In Std 6 it was horrible. We had this very big mouthed matric sergeant to shout us around and we had to run whenever we did something wrong. All part of the normal standard procedure, take it or you're a sissie... I always expected to be called up, we were very well indoctrinated. Do your duty to your country... I didn't for one moment consider evading it... The only [other] people I knew about was the End Conscription Campaign, and they were very dangerous people (Malan 2005: http://uk.geocities.com/sadf_history2/jm10a61m.html).

Jeugweerbaarheid in die onderwys was veronderstel om “die leerling” gereed te maak om te veg en “effektief weerstand te bied teen die weerloosmakende, aftakelende kragte waarmee hy op sy lewenspad gekonfronteer mag word... vanuit 'n Christelike perspektief... rondom die gedagte van God se wapenrusting²⁰” (Coetzee en Kapp in Von Willigh 1991:7). Aan die een kant was jeugweerbaarheid bedoel om 'n tipe praktiese komponent te hê waar leerlinge vaardighede soos brandbestryding, tuisverpleging en eerstehulp sou aanleer. Aan die ander kant was daar sogenaamde “geestelike weerbaarheid” wat leerlinge toegerus het met kennis oor byvoorbeeld, “burgerskap”, “lewenswaardes”, “Afrikaner-paradigmas en nie-blanke strewes”, “patriotisme en behoudendheid”, “geloof as werklikheidsaspek” en “die taal en die

19 “Die verandering wat op staatkundige en militêre gebied in Suider-Afrika ingetree het, moet deur middel van die Jeugweerbaarheidsprogram aan die leerlinge oorgedra word op sodanige wyse dat 'n gevoel van paniek nie by die leerlinge posvat nie” (Von Willigh 1991:72).

20 Wat dit ookal mag beteken.

volk” (Von Willigh 1991). Deur seuns en dogters aparte “jeugweerbaarheidsprogramme” – wat ook inhoudelik verskil het – te laat volg, het die onderwys nie net militarisme nie, maar ook die Christelik-nasionale, partiargale sisteem se rigiede geslagsrolle by leerlinge ingeprent. Basies kom dit dus daarop neer dat jeugweerbaarheid ’n metode was waarmee die manlike Afrikaner hegemonie die jeug met sy Christelik-nasionale ideologie kon indoktrineer.

Waar jeugweerbaarheid die teoretiese aspekte van militarisme aan die jeug oorgedra het, het lyfstraf dit toegepas en afdwing – nie net in skole nie, maar ook in gesinsverband en deur die staat. Sedert die Verligting het talle opvoedkundiges lyfstraf “streng afgekeur as ’n aantasting van menslike waardigheid en ’n skending van die persoonlikheid” (Bester 1978:1). Die Christelik-nasionale ideologie se ontkenning van humanisme het egter veroorsaak dat lyfstraf amptelik goedgekeur en mildelik toegedien was, ten spyte van ’n hele aantal studies²¹ wat reeds in die vyftiger- en sestigerjare ’n sterk korrelasie tussen lyfstraf, persoonlikheidsversteurings en aggressie by kinders bewys het. In plaas van om lyfstraf te blameer vir aggressie en gedragsprobleme by kinders, het bevooroordeelde Christelik-nasionale opvoedkundiges sogenaamde “probleemkinders” self die skuld gegee. Volgens hulle redenasie en navorsing, het lyfstraf net ’n negatiewe effek op kinders wat “nie ’n positiewe houding ten opsigte van lyfstraf het nie” (Bester 1978:63), en die aangewese manier om ’n positiewe houding jeens lyfstraf by kinders te kweek, was sowaar ook deur lyfstraf. Die feit dat dit gewoonlik manlike onderwysers was wat gesag verteenwoordig en lyfstraf by skole toepas het, en dominerende vaderfigure wat lyfstraf in gesinsverband gebruik het, het die situasie net vererger. Siegelman (1966) het gevind dat die negatiewe effek van lyfstraf op kinders veel groter is wanneer lyfstraf deur ’n manlike outotitêre gesagsfiguur toegedien word as wanneer dit deur ’n vroulike gesagsfiguur toegedien word. Met ander woorde, die Christelik-nasionale

21 Sears, RR, Maccoby, EE en Levin, H. 1957. *Patterns of Child Rearing*. Illinois:Ron Peterson.
Gump, PV en Kounin, JS. 1961. The Comparative Influence of Punitive and Non-punitive Teachers Upon Children’s Concepts of School Conduct. *Journal of Edicational Psychology* 52(1): 44-49.
Stagner, R. 1961. *Psychology of Personality*. New York: McGraw-Hill.
Bandura, A en Walters, R. 1963. *Social Learning and Personality Development*. New York: Holt, Rinehart en Winston.
Hoffman, ML en Hoffman, LW. 1964. *Child Development Research*. New York: Russell Sage Foundation.
Siegelman, M. 1966. College Student Personality Correlates of Early Parent-Child Relationships. *Journal of Consulting Psychology* 29:558-564.

ideologie en -onderwys het eintlik 'n kringloop van aggressie en geweld in die manlik-gedomineerde Afrikanerkultuur veroorsaak: lyfstraf bevorder aggressie by kinders, die kinders word aggressiewe volwassenes wat op hulle beurt lyfstraf toedien en so bydra tot nóg 'n generasie aggressiewe kinders ensovoorts.

Hierdie kringloop van aggressie en geweld in die Afrikanerkultuur het noodwendig 'n impak op die Afrikaanse gemeenskap gehad: 'n impak wat die werklikheid in skrilte kontras met die gepropageerde patriargale Christelik-nasionale ideaal geplaas het.

Since the 1970s the veil of secrecy over the reality of domestic violence has been lifted in the media... The ideal of a family life of stability, security and emotional fulfillment, is overshadowed by the evidence in many letters to popular magazines of unhappiness and unfaithfulness within marriage. An even more negative picture of the family man emerges from dozens of letters by women who are the victims of male violence at home and daughters who are sexually abused by their fathers. The traditional image of the 'good father' who protects his womenfolk within the family of from external threats is brought into question as the extent of domestic violence, often perpetrated by seemingly 'normal' men, unfolds. Violence by men within the family is a major social problem in Afrikaans society (Du Pisani 2000:164).

Die gewelddadigheid van Afrikaanse mans teenoor hulle gesinne eindig egter nie net by mishandeling nie. “As the frequency of physical violence within families increases, so too does the likelihood of family murder as a way of ‘resolving’ the violence” (Viljoen in Snyman 1990:3). Gedurende die tagtigerjare was daar 'n beduidende styging in Afrikaanse gesinsmoorde. Benewens aggressie en geweld is daar, volgens Snyman (1990:1-5), 'n paar bykomstige faktore wat die waarskynlikheid van gesinsmoord te verhoog. Eerstens kom gesinsmoord meer voor in gesinne waar een persoon die reg of verantwoordelikheid het om oor die ander se lewe en lot te besluit – met ander woorde, in 'n outoritêre gesinsomgewing. Die verantwoordelike persoon is dan geneig gesinsmoord as “verlossing van 'n lewe wat nie meer die moeite werd is nie” te beskou. Tweedens, spruit die idee dat die dood 'n uitkoms sal bied “voort uit 'n

Christelike kultuur wat die dood romantiseer en aantreklik aanbied as 'n toestand sonder pyn en smart'. Derdens, alhoewel mans en vroue omtrent in gelyke mate vir gesinsmoorde verantwoordelik is, kom gesinsmoorde baie meer by gesinne met 'n paternalistiese struktuur voor (ibid:2). Binne die Christelik-nasionale samelewing was gesinsgeweld en gesinsmoorde byna endemies, byna asof dit 'n produk daarvan was.

2.5. Bitterkomix en gesag

In die vorige afdeling het ek kortliks die onderliggende omstandighede waarin Botes en Kannemeyer grootgeword het en waaruit hulle werk grotendeels spruit, bespreek: “*Bitterkomix* draws from apartheid’s grim cast: the neuroses and hypocrisies of patriarchal and conservative white – and particularly Afrikaner – society” (Morris 1995:6). In hierdie afdeling ondersoek ek die “gevaar” wat Botes en Kannemeyer se werk moontlik kan inhou. Ek ondersoek ook redes hoekom Botes en Kannemeyer se werk neig om eksplisiet te wees en dus met pornografie verwar word.

Ek vermoed dat die “gevaar” wat Botes en Kannemeyer se werk inhou, presies die teenoorgestelde is van die “gevaar” wat pornografie inhou. Waar pornografie manlike mag verheerlik, ondermyn *Bitterkomix* dit. In die lig van my navorsing oor *Bitterkomix* se konteks en die Afrikaanse samelewing se magstrukture, blyk dit dat Botes en Kannemeyer se werk bykans al die aspekte van die Afrikaanse patriargale hegemonie deeglik aanval en omverwerp. Dis dus moontlik eerder uit vrees as moraliteit wat wit, heteroseksuele, Christelike mans kinders en “ordentlike” vroue van *Bitterkomix* en *Gif* probeer weerhou.

Dit wil voorkom asof daar veral vyf temas herhaaldelik opduik in *Bitterkomix* se prosen om wit, Afrikaner manlikheid te ondermyn. Eerstens is daar volop voorbeelde waar Botes en Kannemeyer magposisies omkeer in hulle werk. Met ander woorde, Botes en Kannemeyer plaas mense wat nie aan die wit, manlike norm voldoen nie, in posisies wat gewoonlik aan wit mans toegeken sou gewees het. Tweedens bevraagteken Botes en Kannemeyer herhaaldelik die wit, Afrikanerman se magposisie en trek sodoende ook Christelik-nasionalisme en wit dominansie in twyfel. Derdens beskik hulle strippe gereeld oor anti-helde wie se identiteite buite die

rigiede voorskriftelikheid van Afrikaner-manlikheid val. In die vierde plek stereotipeer Botes en Kannemeyer manlike gesagsfigure geweldig negatief, veral binne politieke- en gesinsverband. Laastens is daar ook 'n aantal voorbeelde waar, veral Botes, die krygsheld-stereotipe ondermyn en sodoende die argetipe van manlike Afrikaner-identiteit se geloofwaardigheid pootjie. Ek bespreek nou elkeen van hierdie onderwerpe afsonderlik.

2.5.1. Inversie van magsposisies

Botes en Kannemeyer se werk wys aanhoudend (en blatant) die wankelrigheid van die wit, heteroseksuele man se superioriteitsposisie (veral in die aangesig van die “swart gevaar”) in Suid-Afrika uit. Die mees voor-die-hand-liggende manier waarop Botes en Kannemeyer is doen, is deur rolle om te keer en die “ander” (vroue en/ of swart mense) in die dominante posisie uit te beeld. *Bitterkomix 7*²² se titelblad speel met hierdie tipe inversie van magsposisies, deur 'n swart man in die tradisionele hoof van die huis se posisie uit te beeld, met 'n wit vroue wat vir hom ontbyt bedien (fig. 105). In *Bitterkomix 7* is nog 'n goeie voorbeeld van hierdie inversie: in *Happy Krismis*²³, beeld Botes 'n wit man in 'n baie vernederende situasie uit. Walter, die hoofkarakter, drink te veel by vriende na sy oupa se begrafnis en bring gevolglik oor hulle balkon op. Dit val egter op die swart vrou, wat onder hulle bly, se stoep en sy ontbied sonder huiwering vir Walter om te kom skoonmaak. Op sy knieë, met die swart vrou wat bo hom uittroon, was Walter die vloer, maar voor hy heeltemal klaar is erken hy aan die swart vrou dat hy haar baie aantreklik vind. In plaas van om gevele te voel, lag sy hom eers uit en skop hom dan summier uit haar woonstel. Hy tuimel by die trappe af en val bewusteloos op die vloer (fig. 106-107).

'n Ander metode om die wit Afrikaner man se magsposisie te ondermyn en wat herhaaldelik in Botes en Kannemeyer se werk opduik, is om 'n wit man as liggaamlik minderwaardig in vergelyking met 'n swart man voor te stel. *Bitterkomix 3*²⁴ se voorblad (fig.1), *Bitterkomix 10*²⁵ se titelblad, sowel as *The Insult That Made a Man*

22 Maart 1997.

23 Conrad Botes, *Bitterkomix 7*:28-37, Maart 1997.

24 November 1993.

25 Junie 2000.

*out of Moses*²⁶ is hierop gebaseer. Om die wit man verder te bespot, word die swart man se fisiese bekwaamhede op *Bitterkomix 3* se voorblad en in *The Insult That Made a Man out of Moses* (fig.104), uitgebeeld as 'n groot trekpleister vir aantreklike wit vroue. In *Liefde en Missiele*²⁷ (addendum 4) maak Kannemeyer van dieselfde konsep gebruik, maar op 'n meer pertinente, seksueel eksplisiete manier²⁸. In plaas van om vir die twee aantreklike, wellustige, veeleisende, wit jong dames (Livinia en Saartjie) te bevredig, sukkel die wit manlike hoofkarakter, Trompie, om 'n ereksie te kry en sy (wit, manlike) vriend, Rooies, ejakuleer veels te vroeg. Uit desperaatheid toor die twee wellustige dames vir hulle 'n fris, baie viriele swart man (Griet) wat dan voortgaan om vir hulle hul sin te gee. In die laaste drie panele vermoor Trompie vir Rooies, omdat Trompie “nie 'n getuie van sy seksuele impotensie [kan] terugneem aarde toe nie” (Kannemeyer 1997:61). *Liefde en Missiele* kry dit reg om nie net die wit man se magsposisie te ondermyn nie, maar ook om onskuldige, stroopsoet Christelik-nasionale jeuglektuur²⁹ – en die meegaande konnotasies – te bespot. Sodoende tref *Liefde en Missiele* 'n hele paar teer punte, veral by wit Afrikanermans.

2.5.2. Bevraagtekening van magsposisies

In plaas van 'n ooglopende omkeer van magsrolle, bevraagteken Botes en Kannemeyer in 1974³⁰, *Esau en Jacob*³¹ en *Die Hemel Help Ons (Deel 4)*³² die wit Afrikaner man se posisie. Kannemeyer se 1974 is 'n komplekse woordlose strip wat

26 Conrad Botes en Joe Dog, *Bitterkomix 6*: 43, Maart 1996.

27 Joe Dog, *Gif*:1-4, April 1994.

28 Sien Addendum 4.

29 Trompie is die titelkarakter van 'n reeks boeke deur Topsy Smith wat die eerste keer in 1950 verskyn het. Trompie was leier van die Boksombende, met Rooies as sy regterhand en vertroueling. Saartjie is as't ware Trompie se vroulike eweknie. Die reeks boeke waarvan sy die titelkarakter is, verskyn ook sedert die vyftigs en is geskryf deur Bettie Naudé. Later het dit aan die lig gekom dat Trompie- en Saartjieboeke deur dieselfde manlike outeur geskryf is: Mathys Gerhardus Smith, 'n onderwyser van Gauteng wat in 1985 oorlede is (Jacobs 2005:<http://152.111.1.251/argief/berigte/dieburger/2004/11/16/P7/03OOS/01.html>).

Liewe Heksie (haar regte naam is eintlik Livinia Heks) is die hoofkarakter van 'n reeks kinderboeke wat deur Verrna Vels geskryf is. Liewe Heksie kan nie eintlik toor nie, maar soms as sy werklik in die knyp is sê sy “O griet!” en dan verskyn Griet – 'n towerperd wat telkemale wonderbaarlik die situasie red. Liewe Heksie het ook in 1978 haar verskyning op televisie gemaak in 'n reeks met 52 programme, sowel as in verhoogstukke vir kinders wat onder andere in die eertydse Nico Malan in Kaapstad, die Sand du Plessis in Bloemfontein en die Staatsteater in Pretoria opgevoer is (Vels 2002: http://www.storiewerf.co.za/cv's/cv_vernaveels.html). *Liefde en Missiele* steun dus swaar op hoofstroom Afrikaanse jeuglektuur en dryf ook die spot daarmee.

30 Kannemeyer, *Bitterkomix 9*: 4-9, Augustus/ September 1999.

31 Botes, *Bitterkomix 12*:5-18, Desember 2002.

32 Kannemeyer, *Bitterkomix 13*:36, Januarie 2004.

'n aantal onderwerpe aanraak³³, maar wat uiteindelik ook, soos *Esau en Jakob* en *Die Hemel Help Ons (Deel 4)*, wit dominansie en Christelik-nasionalisme in twyfel trek (fig.108-109). Kortliks beeld dit 'n wit seun se nagmerrie uit waarin 'n horde swart mense sy gesin se voorstedelike huis aanval en sy pa en broer wreed vermoor. Die seun word wakker net voor 'n swart man sy keel afsny – net om gekonfronteer te word met die wrede wit werklikheid: sy pa wat met hom raas omdat hy verslaap het en 'n onderwyser wat hom slae gee omdat hy laat vir skool is. Die verhaal het 'n baie ironiese einde, want die wit mense se optrede in die werklikheid baie meer gewelddadig is as die optrede van die swart mense. In teenstelling met die raas van sy pa en die lyfstraf wat die onderwyser toedien (so erg dat die seun huil), staan die swart werkers op die skoolgrond net rustig in die tuin en spit. Met *Esau en Jakob* ('n parodie van die bybelverhaal) ondermyn Botes die Christelik-nasionale idee dat Afrikaners “God se uitverkore volk in Afrika” is³⁴, deur wit dominansie in Suid-Afrika as die resultaat van 'n geknoeiery voor te stel (fig.88-92). In *Die Hemel Help Ons (Deel 4)* verwys Kannemeyer na drie taamlik onlangse insidente wat groot blootstelling in die media gekry het: manlike koshuisstudente wat 'n meisie in Pretoria verkrag, skoolseuns – ook in Pretoria – wat 'n swart man in 'n park doodslaan en manlike koshuisstudente in Stellenbosch wat op meisies skiet. Daarna vra Kannemeyer: “Wat gaan aan met jong wit mans in Suid-Afrika? Is julle nou almal skielike Neo-Nazis? Ek dog die jonger geslag is veronderstel om ‘cooler’ te wees?”.

2.5.3. Anti-helde

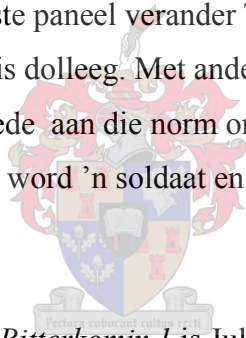
Benewens die inversie en bevraagtekening van magsposisies, maak Botes en Kannemeyer gereeld van anti-helde³⁵ gebruik om die norm van manlikheid en die

33 'n Gedetailleerde bespreking van die stereotipiese uitbeelding van swart mense, wat mens sterk herinner aan Hergé se *Tintin in the Congo*, en die rassistiese onderwerpe wat 1974 konfronteer, val buite die bestek van hierdie skryfstuk. Ek noem dit egter omdat dit 'n baie opvallende kenmerk van 1974 is en eintlik (myns insiens) geregtig op 'n hele afsonderlike bespreking is.

34 Baily (2003: 116), Esterhuyzen 2005: (<http://www.stormfront.org/forum/showthread.php?t=210915>) en Steyn (2005: http://www.news24.com/Beeld/Rubrieke/0,,3-66_1818641,00.html).

35 Van Gorp omskryf 'n anti-held as volg: “Moderne roman- of toneelfiguur die afwijken (vaak het tegendeel is) van de traditionele heldenfiguur. Het ontbreekt de anti-held aan de dramatische overmoed, de passionele verblindheid en het heroïsche aanvaarden van lijden en straf, wat het profiel van de tragische held tekent. Hij is niet de ontwerper van zijn eigen noodlot, maar wel een weerloos slachtoffer van een toevallige samenloop van omstandigheden, van een vergissing, van zijn medemens en of van zijn plaats aan de rand van de maatschappij” (1993:22).

dominansie daarvan omver te werp. Die geslagsroluitbeelding van hierdie anti-held karakters val meestal buite die rigiede raamwerk van manlikheid wat Christelik-nasionalisme aanhang. Met ander woorde, lesers word gekonfronteer met 'n hoofkarakter wat nie noodwendig bo alle twyfel wit, manlik, heteroseksueel, Christelik of konserwatief is nie, maar wie se identiteit eerder in 'n grys area van ras, geslag, seksualiteit en oortuigings val. In *Bitterkomix 1* is daar drie hoofkarakters wat in hierdie hierdie grys area beweeg. Die eerste een is Tommy in *Case No. 308*³⁶. Tommy is linkse aktivis met lang hare wat elektriese kitaar speel en wat bekend is vir “his well publicized denunciation of the SA defence force” (Kannemeyer 1992:5). Tommy word deur die polisie in hegtenis geneem, toegesluit, geklassifiseer as 'n psigopaat en gevonnissen tot vyf jaar in 'n inrigting. By die inrigting word Tommy onderwerp aan Dr. Krollspell se behandeling wat hom uiteindelik in 'n gebreinspoelde lewende lyk verander. In die derdelaaste paneel van die storie sê Tommy: “... And although I was a terrorist and a dangerous individual, I am a normal citizen again” (Kannemeyer 1992:7). In die laaste paneel verander Tommy se naam na Thomas, hy is in die weermag en sy dinkborrel is dolleeg. Met ander woorde, Tommy was onder dwang deur die outoritêre owerhede aan die norm onderwerp en verloor sy individualiteit: sy hare is kort, hy word 'n soldaat en hy beskou ook homself as normaal (Fig.114-115).



Die tweede voorbeeld hiervan in *Bitterkomix 1* is Julia in *A Boy Called Julia*³⁷. Behalwe vir Julia se vroulike naam, is die eerste uitbeelding van Julia as amper hermafrodities (fig. 112). Julia se dubbele identiteit is egter nie beperk tot seksualiteit nie. Julia beweeg ook tussen lewe en dood en oorbrug die skeiding tussen die twee toestande. In die eerste aflewering van die storie is Julia al reeds dood. In die tweede deel van die storie³⁸ keer Julia as't ware terug uit die dood en tree in gesprek met Joe Dog. Dog vra Julia uit oor die laaste oomblik van sy lewe en Julia antwoord: “Well, I was wearing some straight clothes that day... all formal, you know, like dressed for someone's funeral” (fig.117). Julia se woordkeuse, sowel as die visuele beelde wat Julia se antwoord vergesel, dra by tot sy dubbelsinnigheid. Die *Pocket Oxford Dictionary* definieer “straight” onder andere as “conventional or respectable” en

36 Kannemeyer, 1992, *Bitterkomix 1*:4-7.

37 Kannemeyer, 1992, *Bitterkomix 1*, 34-35.

38 Kannemeyer, 1993, *Bitterkomix 2*, 36-37.

“heterosexual” (Soanes 2002:899). Julia was dus “normaal” aangetrek op die dag wat hy dood was. Die eerste illustrasie wat Julia se woorde vergesel, beeld ’n man in ’n pak klere en ’n das uit wat deur ’n vragmotor omgery word. Die tweede illustrasie, wat Julia se woorde “all formal... like dressed for someone’s funeral” vergesel, is ’n klein *dogtertjie* wat ’n deftige rokkie aanhet. Die suggestie is daar dat Julia aan homself as vroulik dink. Julia is dus ’n karakter wat beide manlik en vroulik, sowel as dood en lewendig is: ’n geweldige ambivalente anti-held wat ossileer tussen die norm en die afwyking.

Die laaste voorbeeld in *Bitterkomix 1* van ’n anti-held wat buite die rigiede “manlike” raamwerk val, is die hoofkarakter in *Nag van die Wit Skrik*³⁹. Die verhaal sluit aan by ’n artikel reg langs dit, op die keersy van die agterblad. Die artikel, deur Ina van der Linde, kom uit die *Vrye Weekblad* van 15 Junie 1990 (fig. 113). Kortliks handel dit oor hoe “groot [Afrikaanse] kêrels” by ’n “alternatiewe” nagklub van die manlike nagklubgangers (“moffies”) aangerand het en hoe die polisie later, in plaas van om die moeilikheidmakers in hegtenis te neem, die nagklubgangers in hegtenis geneem en verder aangerand het. In *Nag van die Wit Skrik* gebeur byna dieselfde. Die hoofkarakter (wie se storie deur ’n eerstepersoonsverteller vertel word) is ’n man wat op straat loop word deur mans in ’n motor as “Jy mof!” en “Jy mofgat!” (fig.111) uitgejou en met water gegooi. As die man ’n klip na hulle motor gooi, spring hulle uit en bestorm hom met bofbalkolwe. Hy soek skuiling in ’n telefoonhokkie, maar hulle slaan dit stukkend en een sê: “Ons gaan jou vermoor, holnaaier”. Dan daag die polisie op, maar in plaas van om die skurke met bofbalkolwe te deursoek, gooi die polisieman hulle slagoffer op die grond en deursoek hóm. Uiteindelik, nadat die een skurk sê: “Sersant, dié bleddie moffie het my kar met ’n klip bestook. Hy moet tog duidelik boet daarvoor... Sersant?”, is dit met die polisieman se goedkeuring wat die skurke die hoofkarakter ernstig met hulle bofbalkolwe beseer en hom bebloed in die straat los.

Alhoewel daar ongelukkig nie geleentheid is om almal in detail te bespreek nie, is daar nog volop voorbeelde van soortgelyke manlike anti-held hoofkarakters wat nie

39 Kannemeyer, 1992, *Bitterkomix 1*, 54-58.

aan die norm se vereistes voldoen nie. Daar is byvoorbeeld Koos Malgas⁴⁰, 'n effens vertraagde (bruin?) man wat na blootstelling aan kernafval in 'n tipe “superhero” karakter, Missile Man, muteer (fig. 116). Maar wanneer Missile Man blykbaar die geleentheid kry om sy aardsvyand, Bittergal, te vernietig, kom daar 'n filmprojektor uit sy koëlvormige hoed te voorskyn en hy vertoon 'n boksgeveg aan 'n waarderende gehoor.

Ook die hoofkarakter van *Vaalseun*⁴¹ se identiteit is moeilik om vas te pen. Aan die begin van die verhaal “cross dress” Vaalseun met sy suster se rokke en dra ook haar lipstiffie. Daarna masseer hy gedweë sy oordonderende, manipulerende ma se voete, terwyl hy eintlik by vriende in die stad wil gaan kuier (fig. 118). Uiteindelik gaan hy stad toe, hy drink te veel en in sy dronkenskap besoek hy 'n dominatrix. Dit kom agter voor asof hy nie noodwendig heeltemal gemaklik is met die situasie by die dominatrix nie, veral toe daar 'n tweede dominatrix inkom wat met die eerste een baklei en op sy gesig gaan sit terwyl sy dreig om sy “strot met 'n lang blikskêr af [te] knip” en verskeie ander aaklige goed aan hom te doen (Botes 1998:16). Die twee vroue baklei steeds en die eerste een (Warkop) steek die tweede een letterlik in die rug (fig. 119). Dit blyk dat die tweede een sterker is, want sy tel Warkop op en ontbied vir Barnabas (nog 'n gemaskerde tipe “superhero” karakter) om Vaalseun in die “strontput” te gaan gooi. Barnabas spreek haar onderdaniglik as “Baas” aan en lei vir Vaalseun aan die hand na die “strontput”. Die verhaal eindig met 'n klomp mense wat op Vaalseun ontlas in die tweedelaaste paneel en 'n tipiese Suid-Afrikaanse voorstedelike toneel in die finale paneel (fig. 119).

Die laaste karakter wie se identiteit nie noodwendig voldoen aan die vereistes van Christelik-nasionalistiese manlikheid nie, is Boetie in die verhaal *Frikkadel*⁴². Boetie het pas puberteit bereik en masturbasie ontdek (fig. 101-103). Volgens Paglia (1991:110-112) was adolessente seuns in die Westerse kultuur, tot voor die invloed van die Christendom, as nóg manlik, nóg vroulik beskou. Met ander woorde, seuns wat pas puberteit bereik het se seksuele identiteit is in 'n proses van vorming en kan nog nie gedefinieer word nie. Boetie weerspieël hierdie situasie in die ingeperkte

40 In *The Astonishing Liberation of Koos Malgas*, deur Joe Dog, *Bitterkomix 2*, 1993:6-8.

41 Botes, 1998, *Bitterkomix 8*, 5-17.

42 Kannemeyer, 2002, *Bitterkomix 12*, 19-21.

konteks van Afrikaner-manlikheid, waar daar dikwels van seuns verwag was om op 'n baie jong ouderdom reeds soos “mans” op te tree. Boetie deel sy seksuele ontdekkings met Frikkadel, sy beste vriend. Een aand op Frikkadel se oom se plaas moes Boetie en Frikkadel 'n bed deel. Daardie aand kom lê Fikkadel se jonger sussie, Lise, (met 'n kaal onderlyf) by hulle in die bed. Albei seuns raak baie opgewonde, maar net voor Frikkadel se ma hulle beddegoed kom regtrek, glip Lise uit die kamer uit. Alhoewel nie Boetie of Frikkadel noodwendig homoseksueel is nie, skep hulle ereksies (in die veronderstelde afwesigheid van vroulike stimulasie) die indruk by Frikkadel se ma dat hulle definitief sulke neigings het. Vir sy straf mag Frikkadel nie meer met Boetie speel nie. Weke later, blykbaar op aandrang van Frikkadel se ouers, daag Frikkadel vir Boetie uit tot 'n vuisgeveg wat skynbaar Frikkadel se “manlikheid” onteenseglik sal bewys. Na 'n vuisgeveg van 'n driekwartuur staak Frikkadel se pa dit met die ironiese woorde: “Julle ander kan more weer kom speel” – asof hulle uit eie wil vir die pret baklei het.

2.5.4. Negatiewe stereotipering van manlike outoritêre figure

Daar is volop openlike kritiek wat Botes en Kannemeyer blatant teen die wit, Afrikaanse, manlike gesagsfigure en -instansies uitspreek. Die negatiewe stereotipering van hierdie manlike gesagsfigure dra grootliks by tot die kritiek. Basies kan Botes en Kannemeyer se stereotipering van gesagsfigure in twee kategorieë verdeel word: eerstens gesagsfigure wat die norm verteenwoordig – mans wat op die oppervlak aan die ideale van Christelik-nasionalisme te voldoen; en tweedens gesagsfigure wat die donker keersy van die norm verteenwoordig – wat op baie maal gewelddadige, soms moorddadige maniere hulle gesag laat geld.

Karakters wat in die eerste kategorie val is byvoorbeeld, Barries en die skoolhoof in *Joe Dog Groet Barries* (fig.120), Frikkie Willemse en Dawid de Villiard in *In die Arms van die Apokalips* (fig.121), Dr. Prof. Boela Malan en van die onderwysers in *Jeugweerbaarheid* (fig.123), Pappa in *Boetie* en *Post Mortem* (fig.125 en 128) en God in *Onse Vader*. Al hierdie karakters verteenwoordig een of meer van die instansies wat die wit, manlike Afrikaanse oligargie gebruik het om mag te wen, te behou of af te dwing. Frikkie Willemse en Dawid de Villiard is lede van 'n “duistere broederskap” –

Botes se verwysing na die Broederbond (ibid 1993:15). Barries en skoolhoof is manlike, Christelik-nasionale onderwysers en groot voorstaanders van lyfstraf. Dr. Prof. Boela Malan is “’n predikant by die Aasvoëlkop NG Kerk” wie se hele toespraak gewy word aan die veroordeling van seks (namens God) en die veroordeling van masturbasie (namens homself). Dit maak Kannemeyer se uitbeelding van God in *Onse Vader* geweldig ironies. In plaas van die vroom beeld van God wat na die verspreiding van die Christendom by die Weste ingewortel geraak het, word God meer soos Bacchus uitgebeeld: naak, omring deur aantreklike vroue en oorgegee aan plesiere van die vlees. Pappa in *Boetie en Post Mortem* is die patriargale hoof van die huis en verteenwoordig die manlike hegemonie se dominansie in die gesin.

Benewens die ideologiese verband tussen hierdie karakters, is daar ook baie visuele ooreenkomste in die manier wat Botes en Kannemeyer die karakters uitbeeld. Eerstens, met die uitsondering van God in *Onse Vader* en Pappa in *Post Mortem*, wat beide naak is, word hierdie karakters almal in pakke klere uitgebeeld – simbool van mag sinoniem met manlikheid sedert die sewentiende eeu⁴³. In kontras met die Appoloniaanse ideaal van manlikheid wat hierdie karakters se magsposisies en die simboliek van hulle kleredrag verteenwoordig, is hulle almal baie vetsugtig, met die gevolg dat hulle liggaamsbou meer met vroulike vrugbaarheidsfigure, soos Venus van Willendorf (fig.126) as met die ideaal van manlikheid, soos *Apollo Belvedere* (fig.122) of Michelangelo se *Dawid* (fig.127)⁴⁴ ooreenstem. Hierdie visuele ooreenkoms van manlike outoritêre figure met vroulike prehistoriese vrugbaarheidsfigure word veral duidelik waar die mans naak is, soos God in *Onse*

43 George (Beau) Brummel (1778-1840), uitvinder van die pak klere, het ’n sleutelrol vertolk in die vorming van moderne Westerse idees oor manlikheid. “Brummell was... a catalyst and a role model in a fashion revolution in which men turned their backs on highly decorative dress and took to nuances of cut, fit and proportion — in keeping with a revolutionary and Neo-Classical age, to express status, strength and sensitivity. His rules of dress have dominated male power-dressing ever since” (Kelly 2005:<http://www.timesonline.co.uk/article/0,,23113-1782054,00.html>).

44 Alhoewel feitlik tweeduisend jaar die Griekse *Apollo Belvedere* en Michelangelo se *Dawid* skei, verteenwoordig albei die lenige, gespierde liggaamstipe wat allerweë in die Weste as die liggaamlike ideaal van manlikheid beskou word. Die *Venus van Willendorf*, daarenteen, dateer uit die Vroeë Steentydperk, ongeveer twintigduisend jaar voor selfs die *Apollo Belvedere*. Tydens die Vroeë Steentydperk was godsdienskultusse nog oorheers deur aardse moedergodinne in plaas van hemelse vadergode. Vroulikheid was dus die norm in die konteks waarin die *Venus van Willendorf* geskep is, waar manlikheid oorgeneem het in die tyd van die *Apollo Belvedere* en *Dawid* (Janson en Janson 1997:50-54 en Paglia 1990:54-57).

Vader en Pappa in *Post Mortem*. Semioties kastreer Botes en Kannemeyer dus amper hierdie mans wat die norm van Afrikaanse hegemonie en die patriargie verteenwoordig.

Die tweede kategorie van negatiewe manlike gesagsfiguur-stereotipes bestaan uit karakters wat op gewelddadige en soms moorddadige maniere hulle gesag afdwing en sodoende die donker keersy van Christelik-nasionale ideale vergestalt, veral binne die konteks van die gesin. Voorbeelde hiervan is die vaderfigure in *Kanker*⁴⁵ (fig.129-130), *Siembamba*⁴⁶ (fig.132) en *My Pa se Geweer*⁴⁷ (fig.131). *My Pa se Geweer* word uit 'n kind se perspektief vertel en handel oor 'n gesin met probleme: die pa is 'n alkoholis wat sy gesin "afskeep... die woord mishandel is nooit geuiter nie" (Botes en Hattingh 2000:14). Tydens 'n onderonsie met die ma dreig die pa om homself met sy jaggeweer om die lewe te bring. Alhoewel die ma haar nie noodwendig tot liggaamlike mishandeling wend om *haar* wil af te dwing nie, is daar volop leidrade van emosionele mishandeling in die manier wat die ma haar seun dwing om kwansuis 'n getuie van sy pa se selfmoord te wees en sodoende die pa te manipuleer. Terwyl die kind na sy pa, wat op die rand van selfmoord is, kyk, dink die kind terug aan 'n vroeëre ongeluk dieselfde geweer gelaai was en sy broer onwetend die sneller getrek het. Die kind dink ook aan hulle buurman, Oom Willie Knoetze, wat homself met 'n motor se uitlaatgasse om die lewe gebring het. Die kind bars in trane uit en smee sy pa om asseblief nie homself dood te maak nie. Uiteindelik besluit die pa om homself maar nie te skiet nie.

Anders as in *My Pa se Geweer*, loop die gesinsgeweld in *Kanker* en *Siembamba* uiteindelik wel op 'n karakter se dood uit, met die vaderfiguur as moordenaar. In *Kanker* skiet die pa per ongeluk die ma terwyl hy eintlik in 'n gewelddadige struweling met sy seun betrokke is (fig.130). Met *Siembamba* bied Botes 'n visuele interpretasie van 'n tradisionele liedjie (Rheeder 2000:139), waar die vaderfiguur (blykbaar aspris) sy kind se nek omdraai, op die kind se kop trap en die dooie kind in 'n sloot gooi. Alhoewel *Kanker* en *Siembamba* by uitstek van toepassing is op die Afrikaanse Christelik-nasionale konteks, kan mens dit ook as verteenwoordigend van

45 Botes, 1994, *Bitterkomix 4*, 4-9.

46 Botes, 1994, *Bitterkomix 4*, 32.

47 Botes en Hattingh, *Bitterkomix 10*, 13-21.

die onderdrukkende mag van die patriargie in die Westerse samelewing beskou. Dis ook 'n moontlikheid dat beide kan funksioneer as illustrasies van die Oedipus kompleks, soos *Saturn Devouring his Son*⁴⁸ van Goya (fig.133). Binne die Westerse konteks verteenwoordig die Oedipus-argetipe die problematiese verhouding tussen 'n despotiese vaderfiguur en sy kinders, waar die rol van die vroulike oorskadu en uitgesluit word (Appignanesi 2004:59 en Paglia 1990:50). Hierdie problematiese verhouding van manlike gewelddadige dominansie wat Botes uitbeeld, kan op persoonlike vlak (binne die konteks van die gesin), sowel as op 'n meer publieke vlak (binne die konteks van die Westerse kultuur) geïnterpreteer word.

2.5.5. Ondermyning van die krygsheld-stereotipe

Dit wil voorkom asof veral van Botes se werk te doene het met die militêre tradisie in die Afrikaanse kultuur. Daar is drie van Botes se verhale wat ek hier wil bespreek: *Liefde vir die Vyand*⁴⁹, *Bloedrivier*⁵⁰ (fig. 138-140) en *Bomfok*⁵¹. Die manlike protagonis in al drie hierdie verhale is afgelei van dieselfde karakter wat amper soos 'n argetipe in Botes se drie verhale funksioneer. Hierdie karakter is Rocco de Wet, die titelkarakter in “die propagandistiese fotoverhaalreeks *Grensvegter: Rocco de Wet* van die sewentiger- en tagtigerjare” (Bezuidenhout 2005:<http://ilze.org/bandedessinee.php>). In *Liefde vir die Vyand* (fig.134 en 136) en *Bomfok* (addendum 5) verwys Botes direk na *Grensvegter* en noem inderdaad die hoofkarakter Rocco. Beide verhale speel ook in die grensoorlog-konteks van die sewentigs en tagtigs af, byvoorbeeld in *Bomfok* is “Rocco de Wet van die Suid-Afrikaanse Weermag [iewers in die ruigtes van Noord-Angola] op die spoor van Kubaanse drosters” (Botes 1994:11). In *Liefde vir die Vyand* se eerste deel is Rocco op die spoor van 'n Rus en in die tweede deel is hy en 'n Kubaan êrens tussen 'n klomp bosse in 'n skermutseling betrokke.

Bloedrivier se verwysing na Rocco de Wet is effens meer subtiel. In Botes se weergawe van die verhaal is Andries Pretorius, die trekkerleier, die hoofkarakter. Die

48 Goya, 1820-1823, olie op pleister, 146 cm x 83 cm, Museo del Prado, Madrid Spanje.

49 *Liefde vir die Vyand* verskyn in twee dele: die eerste in *Bitterkomix 3* (1993:40) en die tweede in *Bitterkomix 4* (1994:37).

50 Botes, 1995, *Bitterkomix 5*, 18-30.

51 Botes, 1994, *Gif*, 11-19.

ooreenkomste tussen Andries Pretorius en Rocco de Wet is egter opvallend. Eerstens is daar die visuele ooreenkoms – Andries en Rocco lyk soos dieselfde akteur wat net in verskillende films speel. Tweedens is daar ’n ideologiese ooreenkoms. Andries en Rocco is albei ervare soldate: Andries veg teen die Zoeloes in Natal en Rocco veg teen die sogenaamde “Rooi Gevaar” (Russe en Kubane) in Angola, albei ter wille van “die behoud van ons volk” (fig. 135).

Soos wat historiese fiksie aanvanklik gebruik maak van vasstaande historiese inligting om die verhaal se geloofwaardigheid vas te stel (Van Gorp 1993:180), skep Botes se aanvanklike stereotipering van sy krygshelde die moontlikheid dat hulle ook aan al die ander vereistes van Christelik-nasionale, Afrikaner, manlike identiteit voldoen, soos heteroseksualiteit⁵². Die manier hoe Botes die kontras van die stereotipe met latere gebeure in die verhaal jukstaposisioneer, speel volgens my ’n groot rol in die ikonoklastiese impak van sy strippe. In *Liefde vir die Vyand* en *Bomfok* kom dit in die begin voor asof Rocco, soos sy fotoverhaal-eweknie, ’n goeie verteenwoordiger van die krygsheld-stereotipe en Afrikaner-manlikheid is: ’n patriotiese soldaat is wat nie skroom om sy lewe op die spel te plaas vir volk en vaderland nie. Aan die einde van beide verhale toon Rocco egter tekens van homoseksuele gedrag wat afwyk van die stereotipe se meegaande konnotasies en sodoende die stereotipe ondermyn. In *Liefde vir die Vyand* sinspeel Botes daarop dat Rocco se Kubaanse teenstander eintlik Rocco se minnaar is, vir wie Rocco uiteindelik nie met die teenwoordige mes doodsteek nie, maar sodomiseer en (skynbaar vir dood) in die bosse laat lê (fig.136). In *Bomfok* kom Rocco op ’n fopdosser af, maar die idee van ’n man in damesklere is skynbaar heeltemal buite sy verwysingsraamwerk en hy dink hy het met ’n vrou te doene. Wanneer hy egter op die punt is om haar aan te rand omdat sy nie vir hom inligting wil gee nie, ruk hy haar klere af en besef uiteindelik dis ’n man. Rocco se skok dreineer sy kragte en die man (wie se geslagsorgaan uit ’n groot koeël en twee handgranate bestaan) sodomiseer vir Rocco. In ’n poging om homself te red, kry Rocco dit reg om die handgranaat se pennetjie uit te trek en die bom te aktiveer. Dis

52 Die afleidings waarvolgens stereotipes funksioneer en bestaan (Hinton 2000:7), veroorsaak dat Botes se inligting omtrent Rocco de Wet en Andries Pretorius genoeg leidrade verskaf vir die leser om die karakters se Christelik-nasionale identiteit aan te neem.

'n groot ontploffing, maar “Rocco is geen gewone mens nie”. Behalwe vir sy gehawende voorkoms en 'n swerm hartjies wat uit sy anus uit vlieg, makeer Rocco niks en al wat hy te sê het is “eina”.

Die ondermyning wat Botes in *Bloedrivier* bewerkstellig, strek veel verder as hoe die stereotipe karakter, Andries Pretorius, uitgebeeld word. Botes se *Bloedrivier* ondermyn “'n sentrale verwysingspunt... van godsdiens, politiek en geskiedenis [-] 'n drie-eenheid gemaak vir die uitbou van die Afrikanerdom” (Rheeder 2000:155). Die Nasionale party het die mite van die Slag van Bloedrivier gebruik as bewys om hulle magsposisie te regverdig (Degenaar 1992:7), deur uit die verhaal die afleiding te maak dat die Afrikaner God se uitverkore volk is (Preller 1919:5, Swart 1961:2 en Van Wyk 1995:23). Botes se weergawe van die verhaal eindig egter nie met hierdie gevolgtrekking nie, maar verander (na die bekende deel) in wetenskapfiksie: Jan Brand, nog 'n *Bitterkomix* leitmotif-karakter, laai die verteller in “Suid-Afrika se vinnigste ruimteskip, die Swart Gevaar” en besoek Pretorius in die sewende sirkel van die hel, waar Pretorius in die Phlegeton⁵³ staan en ly (Botes 1995:27). Wanneer Pretorius probeer uitklim, skiet 'n swart Centaurus hom summier terug in die Phlegeton in.

Die einde van Botes se verhaal is ironies, ondermynend en onverwags. Mens sou kon dink dat Pretorius baie beter af in die hiernamaals behoort te wees. Hy was immers 'n krygsheld wie se optrede, volgens hom, in ooreenstemming met sy godheid se opdragte en seëninge was, maar in plaas van iets soortgelyk aan 'n ryklike beloning in Valhalla, word Pretorius verdoem. Pretorius die krygsheld, “a prominent metaphor of Afrikaner masculinity” (Du Pisani 2001:165) se verdoemenis in Botes se verhaal word 'n metafoor vir die veroordeling van die hele Afrikaanse, wit, manlike, militaristiese, outoritêre hegemonie en die mites wat hulle gebruik het om hulle magsposisies te regverdig en te behou.

53 Botes maak in hierdie deel van die verhaal ekstensief gebruik van verwysings na Dante se *Inferno*. Volgens die *Inferno* is die hel in nege sirkels opgedeel, met sirkel ses tot nege vir mense wat moedswilliglik sonde gepleeg het. Die Phlegeton is “rivier van kokende bloed” (Botes 1995:27), wat deur Centaurs bewaak word. Rheeder (2000:155-171) bespreek Botes se verwysings in *Bloedrivier* in baie meer detail as waarvoor die bestek van my navorsing voorsiening maak.

2.6. Eksplisiteit en die Ondermyning van Onderdrukkende Gesag

In die lig van Botes en Kannemeyer se ondermyning van wit, manlike Afrikaner mag, ontstaan die vraag hoekom hulle hoegenaamd van seksueel eksplisiete beelde in hulle strippe gebruik maak. Moontlike antwoorde hiervoor kom aan die lig met 'n ondersoek na die oorsprong van pornografie tussen 1500 en 1800, hoofsaaklik in Italië, Frankryk en Holland⁵⁴ en die verband in die Weste tussen pornografie, demokrasie en sosiale verset wat uit hierdie tydperk gespruit het. Ek gaan hierdie verband nou kortliks uiteensit.

Pornografie, soos ons dit vandag ken, is 'n verskynsel wat uniek tot die moderne Westerse samelewing is: “Although desire, sensuality, eroticism and even the explicit depiction of sexual organs can be found in many, if not all times and places, pornography... seems to be an especially Western idea with a specific chronology and geography” (Hunt 1993:10). Dieselfde denkstrome wat verantwoordelik vir ander kenmerke van die moderne Westerse samelewing is, soos kapitalisme en demokrasie, is ook verantwoordelik vir die ontwikkeling van pornografie:

[Pornography] has links to the most of the major movents in the emergence [of Western modernity]: the Renaissance, the Scientific Revolution, the Enlightenment and the French Revolution. Writers and

54 Eksplisiete weergewings van seks waartoe groot dele van die bevolking toegang kon hê, was aanvanklik meestal geskrewe tekste. Die tradisie van erotiese tekste het begin in die vroeg sestiende eeu in Italië, met skrywers soos Pietro Arentino, Francisco Delicado en Lorenzo Venier (Findlen 1993:53). Hierdie boeke het vinnig deur Europa versprei en is selfs in Engeland en Frankryk gedruk toe die risiko vir vervolging in Italië te groot geword het. Kort voor lank het die Franse hulle eie erotiese tekste begin produseer, wat aanvanklik gebaseer was op die Italiaanse model, soos *L'Ecole des Filles* deur Jean L'Ange en Michel Millot. *L'Ecole des Filles* het 'n baie ryk en innoverende tradisie van eksplisiete tekste in Frankryk begin wat uiteindelik 'n hoogtepunt bereik het met die werk van die Marquis de Sade – volgens baie die voorloper van hedendaagse pornografie (DeJean 1993:112-123). Engeland het heelwat later inheemse erotiese tekste begin produseer waarvan die eerste een, *Poems on Affairs of State*, eers in 1697 die lig gesien het. Dit nog etlike jare geneem voor John Cleland sy bekende *Fanny Hill* in 1749 geskryf het, wat baie mense as die eerste erotiese werk in Engels beskou (Weil 1993:125-150). Die Nederlandse elite bevolking het nie vertalings van die toonaangewende Franse werk nodig gehad het nie. Die ontstaan van 'n middelklas het egter 'n behoefte vir vertalings geskep en sodoende het die Nederlande ook begin om hulle eie tekste te produseer, soos *Het Amsterdamsch Hoerdom* (Amsterdam, 1681) en *D'openhertige juffrouw* (Leiden, 1679) (Mijnhardt 1993:283-287). Deurgaans was visuele materiaal, soos skilderye en etse meestal die voorreg van die hoër klasse. Alhoewel die drukpers tekste baie toeganklik vir die massas gemaak het, was reproduksietegnieke eers aan die einde van die negentiende eeu so gevorderd dat visuele materiaal bekostigbaar en dus vryelik bekombaar vir groot segmente van die bevolking geword het (Findlen 1993:55 en Hunt 1993:13).

engravers of pornography came out of the demimonde of heretics, freethinkers and libertines who made up the underside of those formative western developments (Hunt 1993:11).

Eers na die tweede helfte van die agtiende eeu het pornografie “an end in itself” geword (Wagner 1988:6). Voor die tweede helfte van die agtiende eeu was eksplisiete weergewing van seks hoofsaaklik gebruik as ’n metode om uiting te gee aan verset teen onderdrukkende sosiale gesag van die tyd. Ek wil graag fokus op twee gebiede waar eksplisiteit in diens van sosiale verset gebruik is (fig. 141-146). Die eerste gebied is verset teen die rigiede voorskriftelikheid van geslagsrolle in die Westerse konteks. Selfs voor die agtiende eeu was die geslagsrolle wat twintigste eeuse feminisme in twyfel trek, al aan kritiek onderwerp. Hierdie kritiek het deel gevorm van die sekularisasie van die Weste en die ontwikkeling van humanisme (Findlen 1993:53). Die tweede gebied waarop ek wil fokus, vloei voort uit die eerste een, naamlik verset teen die kerk, die staat en die adelstand – met ander woorde die heersende orde. Hierdie verset het ’n sleutelrol in die ontwikkeling van demokrasie gespeel (Hunt 1993:43).

Alhoewel die tekstuele voorlopers van vandag se oorwegend visuele pornografie nie *per se* feministies was nie, het dit onderliggend die bevryding van vroue behels, veral in terme van seksualiteit. Sestiende en sewentiende eeuse pornografie het gewoonlik drie kenmerke gehad (Hunt 1993:26). Eerstens het die tekste oor die algemeen die vorm van ’n dialoog tussen twee vroue aangeneem: normaalweg ’n ervare prostituee wat haar kennis met ’n onervare prostituee deel. Die stereotipering van die prostituee was egter totaal anders as die van haar Victoriaanse eweknie. In plaas van ’n “fallen woman” wat veronderstel is om onskuldig en aseksueel te wees en as straf vir sonde geforseer word om mans te bevredig, is die prostituee in sestiende en sewentiende eeuse pornografie ’n sterk, onafhanklike vrou wat uit vrye wil haar beroep beoefen en ten volle in beheer van haar lot is: “She is not modest, dependent, loving or maternal; she does not believe in romantic love and refuses to remain within the private, family sphere” (Norberg 1993:240). Sy is goed

opgevoed, welbelese en op hoogte van die nuutste filosofiese ontwikkelinge – wat dan ook baie aandag in die teks geniet. (Hunt 1993:38, Jacob 1993:164-165 en Norberg 1993:226-240).

Uiteraard was die tekste met baie eksplisiete, gedetailleerde beskrywings van seks deurspek – die tweede kenmerk van sestiende en sewentiende eeuse pornografie. Die uitbeelding van manlike en vroulike seksualiteit lyk egter baie anders as wat mens sou verwag. In plaas van aktiewe ondernemer, is die manlike karakter hoofsaaklik beperk tot die rol van passiewe derde party: ’n voorwerp in ’n bespreking waar wellus, politiek, filosofie en welvaart die onderwerpe is (Hunt 1993:38 en Norberg 1993:230). Vroulike karakters, aan die ander kant, was vol veragting vir die dwepery oor vroue se kamstige aangebore fatsoenlikheid en deug. Volgens hulle mening was vroue gemaak vir plesier. Gevolglik was vroulike karakters “fully participant and equally desirous... active as initiators as well as receivers, and... only force and hereditary property rights kept them unequal” (Jacob 1993:174).

Die derde kenmerk van sestiende en sewentiende eeuse pornografie is ’n uitdaging van morele en sosiale konvensies. Aan die een kant is die uitdaging van konvensies ’n resultaat van die ander twee kenmerke. Dit het egter ook tot ’n groot mate te doene met die tweede gebied van verset wat ek wil bespreek, naamlik verset teen die kerk, die staat en die adelstand – die heersende orde van daardie tyd. Van die begin van die sestiende eeu, met die ontstaan van erotiese tekste in Italië, was daar ’n hegte band tussen erotiese tekste en politieke en godsdienstige ondermyning. Gevolglik was die primêre doel van hierdie erotiese tekste nie seksuele stimulasie was nie, maar eerder politiese satire (Hunt 1993:35, Findlen 1993:101). Die ondermynende funksie is hoofsaaklik bewerkstellig deur die inhoud van die prostitute se afbrekende besprekings oor hulle kliënte: “The prostitute ridicules her lovers” (Norberg 1993:237). Haar minnaars is egter nie gewone lede van die werkersklas nie, maar eerder die prominente leiersfigure van die dag, soos kerkvaders, finansiers en lede van die adelstand. ’n Voorbeeld van godsdienstige ondermyning is *Vénus dans le cloître ou la Religieuse en chemise* (1683, deur ’n onbekende outeur). Die prostituut wat die verteller is “rejects prejudice and removes veils of lust of the clergymen” (Norberg 1993:237). In die karakters se gesprek beskryf die outeur kerkvaders se seksuele

avonture met genoegdoening wat daarop dui dat die hoofdoel van die teks die bevraagtekening van godsdienstige gesag was, eerder as seksuele opwekking (Jacob 1993:178). Nog so 'n voorbeeld is *Poems on Affairs of State* (1697, deur onbekende digters). Kopieë van die boek is gedurende die heerskappy van Charles die Tweede en James die Tweede in Engeland versprei. Alhoewel daar volop grafiese beskrywings van seksuele aktiwiteite in die gedigte is, is die grootste deel van die inhoud openlik polities. Daar is volop (onvleiende) verwysings na Charles die Tweede se sekslewe, byvoorbeeld een gedig handel uitsluitlik oor hoe sy minares, Nell Gwynn, gefrustreerd raak met sy impotensie. Daar is ook 'n aantal gedigte wat handel oor perversie en geweld aan die hof van Charles die Tweede, met volop verwysings na bloedskande, orgies en kannibalisme (Weil 1993: 125). Volgens die uitgewer was die doel van hierdie gedigte “to encourage moral and political virtue” (Weil 1993:126).

Sestiende en sewentiende eeuse pornografie was dus primêr begaan oor die magsbalans in die samelewing en die sosiale konvensies wat dit ondersteun het. Die seksuele aspekte was slegs 'n middel tot 'n doel. Volgens Hunt jukstaposisioneer hierdie tekste die “material truth of sex against the hypocritical conventions of society” (1993:30). Dit is dus vanselfsprekend dat gesagsinstansies soos die kerk, die staat en die adelstand hul bes probeer het om die druk en verspreiding van hierdie materiaal te beperk. Die maklikste uitweg was om 'n verbod op alle “obscene” materiaal te plaas. Die *Pocket Oxford Dictionary* definieër “obscene” as “dealing with sexual matters in an offensive or disgusting way” (Soanes 2002:617). Die spesifieke verwysing na seksualiteit het egter eers na die middel van die twintigste eeu verskyn. Pre-revolusie Franse definisies van *obscène* is baie meer vaag en beskryf obseniteit as “all that is contrary to modesty” (Frappier-Mazur 1993:2003). Die vae definisie van die term word gereflekteer in wetgewing van die tyd. Outoriteite het nie onderskeid getref tussen seksueel eksplisiete materiaal en materiaal wat gesag ondermyn nie. Dit was alles geklassifiseer as onweloweglik en gevolglik verban (Mijnhardt 1993:292).

Die wetgewing in Frankryk voor die revolusie toon merkwaardige ooreenkomste met die wetgewing in Suid-Afrika voor die eerste demokratiese verkiesing in 1994. Die Suid-Afrikaanse publikasiewetgewing van 1974 tref ook nie onderskeid tussen materiaal wat gesag ondermyn en materiaal wat seksueel eksplisiet is nie. Volgens die

wetgewing sal enige publikasie, film of openbare vermaak wat onbetaamlik, obseen, aanstootlik, of skadelik vir die sedes van die samelewing is, as ongewens beskou word en gevolglik aan sensuur onderwerp word. Dis taamlik voor-die-hand-liggend dat die wetgewing se betekenis afhang van subjektiewe waarde-oordele, wat nie net van persoon tot persoon sal verskil nie, maar ook verskillende aspekte sal behels by verskillende bevolkingsgroepe. Die enigste groep wie se belange egter in ag geneem was, was die gesaghebbende groep wit mans, uit wie die sensuurraad ook hoofsaaklik bestaan het. Die wetgewing het dit dus moontlik gemaak vir die heersende groep om namens die res van die bevolking besluite te neem en toegang tot inligting te beperk, veral waar die inligting kon lei tot die omverwerping van gesag.

Censorship of sexually explicit material in South Africa thus cannot be considered in isolation from other legislation which promoted and entrenched racial discrimination... Morality has been used as a smoke screen for political suppression, since the original target of any state censorship was not sex but politically subversive material/ literature (Loots 2000:430).

Benewens ooreenkoms in wetgewing, toon Botes en Kannemeyer se werk ook 'n ooreenkoms met vroeë pornografie omdat seksuele eksplisiteit in hulle werk hand-aan-hand gaan met die ondermyning van gesag. Kannemeyer skryf die volgende:

Ek het nie Liefde en Missiele geteken uit die oogpunt dat dit doelbewus eroties of oneroties moet wees nie. Dit is eksplisiet en voeg of stel beelde en idees naasmekaar wat die gemeenskap as offensief of aanstootlik geles het. Kritiek het selfs gekom van mense wat pornografiese tydskrifte lees (1997:61).

Soos met *Vénus dans le cloître ou la Religieuse en chemise* en *Poems on Affairs of State* wil dit voorkom asof eksplisiteit in Botes en Kannemeyer se werk dus in 'n sekondêre posisie tot subversie is en gevolglik slegs dien as hulpmiddel om die ondermynende doel van die werk te vervul. Ten spyte van die titel *Gif: Afrikaner Sekskomix*, is die strippe in *Gif*, soos *Bomfok* en *Liefde en Missiele*, se inhoud nie

uitsluitlik afhanklik van die seksuele aspekte nie. Die voorbladillustrasie dien as voorbeeld hiervan. In plaas van die standaard suikersoet aanloklikheid van 'n pornografiese tydskrifvoorblad wat 'n fantasiewêreld van plesier belowe, wys *Gif* se voorblad 'n stereotipiese Afrikanervrou vrou wat haar stereotipiese Afrikanerman gif ingee en so die donker werklikheid van die Afrikaanse patriargale, outoritêre gesin vergeld (fig.2). Angela Carter, bekende outeur en feminis, skryf die volgende:

When pornography abandons its quality of existential solitude and moves out of the kitsch area of timeless, placeless fantasy and into the real world, then it loses its function of safety valve. It begins to comment on real relations in the world. Therefore, the more pornographic writing acquires the techniques of real literature, of real art, the more deeply subversive it is likely to be in that the more likely it is to affect the reader's perception of the world (2000:539).

Rheeder skryf: “*Bitterkomix* bevat ongetwyfeld literêre kwaliteite wat akademiese aandag vereis en bring myns insiens 'n vernuwing in die Afrikaanse letterkunde... [Botes en Kannemeyer] slaag daarin om komplekse literêr-filosofiese probleme aan te sny wat met die Suid-Afrikaanse samelewing verknoop is en op 'n hoë vlak debat genereer” (2000:184-185). Benewens Botes en Kannemeyer se literêre status, geniet hulle werk ook internasionale aansien in die kunswêreld (Falconer, Lambrecht, Meesters en O'Toole). Met ander woorde, bo en behalwe die sosio-politiese inslag van Botes en Kannemeyer se werk, is dit ook gesaghebbend uit beide 'n kuns- en literêre oogpunt en “[wys] skynheiligheid soos dit is” (Lambrecht 2002:8). Uit 'n feministiese oogpunt kan Botes en Kannemeyer dus beskryf word as “moral pornographers” in Angela Carter se woorde (2000:539).

2.7. Gevolgtrekking

In hoofstuk twee het ek die verhouding tussen pornografie en sosiale kommentaar in Botes en Kannemeyer se ikonoklastiese strippe ondersoek. In die proses het ek feministiese argumente teen pornografie, sowel as feministiese kritiek teen laasgenoemde argumente ondersoek. Dit het geblyk dat Botes en Kannemeyer se werk

nie as pornografie beskou kan word nie, ongeag of mens die spreektaal-definisie of die anti-pornografie definisie van Dworkin en Mackinnon aanhang. Om verder te soek na verklarings vir die eksplisiteit en geweld in *Bitterkomix* het ek die konteks waarin *Bitterkomix* ontstaan het, ondersoek. In die proses het dit duidelik geword dat *Bitterkomix* by uitstek dit ten doel het om die wit, Afrikaanse manlike gesag (van Suid-Afrika se vorige bedeling) te ondermyn en gevolglik, ten spyte van moontlike eerste indrukke, tog wel 'n agenda soortgelyk aan feminisme nastreef, naamlik bevryding van die patriargie se beperkinge. Die konteks waarin *Bitterkomix* ontstaan het, toon merkwaardige ooreenkomste met die konteks waarin pornografie aanvanklik ontstaan het as medium vir protes, veral ten opsigte van wetgewing en outoritêre gesag. Dit strook dus dat Botes en Kannemeyer ook van eksplisiteit gebruik maak om hulle saak te stel.



Hoofstuk3: Satire

In hierdie hoofstuk poog ek om my praktiese navorsing in verband met my teoretiese navorsing te bring. Van pornografie en ikonoklasme verskuif die klem van my bespreking nou na satire. Alhoewel daar 'n definitiewe verband tussen pornografie, ikonoklasme en satire bestaan, bespreek ek satire afsonderlik. Die rede hiervoor is die feit dat satire 'n baie breë kategorie is waarin my eie strippe taamlik gemaklik val. Die afsonderlike bespreking van satire bied ook die geleentheid om 'n onderskeid te tref tussen *Bitterkomix* en *Stripshow*. So 'n onderskeid is nodig omdat ek graag my eie werk se identiteit as onafhanklik van *Bitterkomix* bevestig. Daar is baie ooreenkomste tussen *Bitterkomix* en *Stripshow*. Albei is ondergrondse striptydskrifte, albei se inhoud is oorwegend Afrikaans en albei lewer sosiale kommentaar. Gevolglik was daar 'n paar gevalle waar mense na *Stripshow* verwys het as *Bitterkomix* se susterstydskrif, soos wat *You* en *Huisgenoot* susterstydskrifte is. Daar was ook 'n paar gevalle waar mense, wanneer hulle hoor dis 'n vroulike striptydskrif, aanneem dat *Stripshow* 'n feministiese reaksie op *Bitterkomix* is om wraak te neem vir *Bitterkomix* se "seksistiese" inhoud. Alhoewel ek die oorsprong van hierdie aannames verstaan, is die aannames nie akkuraat nie. Ek wil ek van hierdie geleentheid gebruik maak om binne 'n akademiese verwysingsraamwerk praktykgerigte verduidelikings te formuleer. Ek wil ook graag insig oor my eie werk kry wat verder strek as dit wat ek reeds weet.

Hoofstuk drie bestaan uit drie dele. Die eerste deel is 'n kortlikse bespreking van ikonoklasme en satire met die doel om verskille uit te wys. Die tweede deel handel oor die konteks waarin *Stripshow* ontstaan het. In plaas van om net op sosio-politiese aspekte te fokus, wil ek met my bespreking van *Stripshow* se konteks ook klem lê op die werk van kontemporêre internasionale vroulike ondergrondse stripkunstenaars en dit in verband met *Stripshow* bring. Laastens bespreek ek van my meer suksesvolle strippe.

3.1.Satire en Ikonoklasme

... two essential features of satire emerge from the diversities of modern scholarship: 1) satire is an attack on or censure of vice and evil in society which unites ethical and aesthetic concerns, and 2) it is also a literary kind which borrows its form from other kinds of writing (Hammer 1990:10).

Alhoewel daar 'n geweldige wye verskeidenheid van werk is wat as satire geklassifiseer kan word, bly dit moeilik om vas te pen presies wat satire alles behels. Volgens Hammer (1990:3-13) is daar hoofsaaklik twee redes hiervoor. Eerstens is satire nie beperk tot 'n spesifieke genre of vorm nie. Griffin (1994:4) skryf: "...satire often seems a 'mode' or a 'procedure' rather than a single genre". Duisit beskou satire as 'n vorm van diskoers wat moontlik afsonderlik van literatuur funksioneer (1978:1). Seidel (1979:15-22) gaan so ver om te sê dat satire 'n anti-genre is wat die geloofwaardigheid van literêre tekste ondermyn. Satire is dus nie 'n genre in die gewone sin van die woord nie, omdat dit die vorm van 'n ander genre – of 'n kombinasie van genres – aanneem. Soms leen satire selfs by werk wat hoegenaamd niks eens met literatuur te doene het nie (Hammer 1990:10). Die tweede rede vir satire se ontwykendheid is die woord se tweeledige oorsprong.

The word has been traditionally associated both with the Latin “satura” or poetic medley, and with the crude unmannerly “satyros” of the Greek satyr play. These two distinct etymologies point to very different notions as to what constitutes the essence of satire. Does it originate as formal verse or as informal theatrics? - as a playful hodgepodge of ideas or as aggressive and gross attack? (Hammer 1990:6).

Satire is dus 'n veelvoudige kategorie met 'n wye omvang van uitdrukkingsmoontlikhede. Hierdie verskeidenheid in satire maak dit moontlik dat ikonoklasme satiries kan wees, maar dat satire nie noodwendig ikonoklasties is nie.

Kannemeyer (1997:48-49) bespreek ook die verband tussen ikonoklasme en satire. Uit Kannemeyer se navorsing blyk dit dat die verskil tussen ikonoklasme en satire hoofsaaklik in die toon lê waarmee die onderwerp benader word:

Satire [voer] 'n noue band met ikonoklasme... Alhoewel satire ook dikwels [obseen] kan wees, is ikonoklasme kennelik beledigend
(Kannemeyer 1997:49).

Dit wil voorkom asof die verskil in toon tussen satire en ikonoklasme miskien deur 'n verskil in benadering veroorsaak word. Alhoewel beide die satirikus en die ikonoklas begaand is oor aktuele sosio-politiese kwessies en nie skroom om hulle oortuigings uit te druk nie, is die ikonoklas 'n meer aggressief in sy “doelbewuste aanval op die geloof en ideologie waaraan 'n gemeenskap waarde heg” (ibid:24). Die satirikus, aan die ander kant, verkies om eerder sy menig op 'n spottende wyse uit te druk. Murray (1988:3) omskryf satire as volg:

Satire is concerned with exposing and denouncing abuses, follies, stupidities and “evils of all kind” through wit, sarcasm, irony, ridicule and the like. A concise definition of satire would be that which critically entertains. The subject matter of satire includes the pathetic and the profound, the sacred and the profane... Pun, parody, inversion, allegory and obscenity all form part of the satirist's armoury. Colloquial references share platforms with literary references in an eclectic hotch-potch of interconnecting fantasies, symbols and metaphors.

Die spottende houding wat die satirikus teenoor sy prooi inneem, kan moontlik veroorsaak dat satire sagter en minder aanstootlik (as ikonoklasme) vir die leser voorkom.

Satire is a sort of glass, wherein beholders do generally discover everybody's face but their own, which is the chief reason for that kind of reception it meets in the world, and that so very few are offended by it
(Swift in Pollard 1970:2).

Die *HAT* se definisie van satire plaas ook die klem op bespotting: “letterkundige geskrif waarin menslike of individuele swakhede, dwaashede, ondeugde, wantoestande of tekortkomings bespotlik voorgestel word, soms met die bedoeling om tot verbetering aan te spoor” (Odendal 1985:943). Hierdie definisie laat egter nie reg geskied aan die geweldige sterk morele basis wat alle satire as vertrekpunt gebruik nie. “Satire... proceeds by means of clear reference to some moral standard or purpose” (Griffin 1994:1). Satire poog dus nie net soms om tot verbetering aan te spoor nie – 'n behoefte aan verbetering, van watter aard ookal, is die onderliggende motivering vir enige vorm van satire:

The satirist is not an easy man to live with. He is more than usually conscious of the follies and vices of his fellows and he cannot stop himself from showing that he is. He is in a difficult position, for he can so easily lay himself open to the charge of moral superiority or even of hypocrisy... Like the preacher, the satirist seeks to persuade and convince, but his position in relation to those he addresses is more delicate and more difficult than that of the preacher. The latter seeks primarily to make his hearers accept virtue; the former must make his readers agree with him (Pollard 1970:1).



Pollard maak dit duidelik dat die lesers of gehoor 'n geweldige belangrike rol speel in die formulering van die satiriese boodskap. Satire moet verstaanbaar wees om effektief te wees.

In order for satire to hit the collective funny-bone, satire has to be easily understood. There are therefore constraints on iconographic range and on forms employed (Murray 1988:4).

Om op te som: Satire kan nie beperk word tot een spesifieke literêre genre nie – dit kan baie verskillende vorms aanneem. Daar is egter 'n paar eienskappe wat bykans alle vorme van satire gemeen het. Eerstens word satire gemotiveer deur sterk morele oortuigings en 'n behoefte aan verbetering. Gevolglik neem die satirikus 'n kritiese

houding teenoor die samelewing en aktuele sake in, maar in plaas van om te preek of openlik aan te val, veroordeel satire op spottende wyse. Derdens moet satire maklik verstaanbaar wees om te verseker dat die boodskap die gehoor bereik. Alhowel satire en ikonoklasme verwant is en ook dikwels saamwerk, is daar vername verskille. Ikonoklasme is meer aggressief en beledigend en val openlik aan. Satire, aan die ander kant, volg 'n meer spottende en humoristiese benadering. Dus is satire geneig om minder aanstootlik as ikonoklasme voor te kom. Satire is egter so 'n wye kategorie dat ikonoklasme satiries van aard kan wees, maar dat satire nie noodwendig ikonoklasties hoef te wees nie.

Myns insiens is die verskil in toon en benadering tussen satire en ikonoklasme tot 'n groot mate verteenwoordigend van die verskil tussen *Stripshow* en *Bitterkomix*. Daar is 'n aantal faktore wat miskien kan bydra tot die verskil in toon en benadering tussen die twee tydskrifte. In die res van hoofstuk drie gaan ek verder hieroor uitbrei en aan die hand van voorbeelde die satiriese aard van *Stripshow* bespreek.

3.2. *Stripshow* in konteks

Aangesien lesers nie noodwendig vertrouwd met *Stripshow* is nie, wil ek eers net kortliks agtergrondinligting oor die tydskrif verskaf. Dan wil ek voortgaan om aspekte rakende die konteks waarbinne *Stripshow* (maar veral my eie werk) ontstaan het, te bespreek, soos faktore wat aanleiding tot die striptydskrif se ontstaan en karakter gegee het, sowel as plaaslike en internasionale invloede.

Stripshow 1 verskyn in November 2003. Ek en Nicolene Louw is die twee mederedakteurs, sowel as die hoof bydraende kunstenaars. *Stripshow* is veronderstel om aan jong, vroulike stripkunstenaars die geleentheid te bied om hulle werk ten toon te stel – 'n geleentheid wat tot dusver toe nog nie regtig bestaan het in Suid-Afrika se manlik-gedomineerde stripkultuur nie⁵⁵. Kunstenaars wat ook 'n bydrae tot die publikasie

55 Dit wil voorkom asof strippe internasionaal meer deur mans oorheers word. “Women have the unique privilege of being the only minority voice which once did share a sizeable portion of the audience, but which has been all but excluded from what the modern comics reader would consider the mainstream with all the benefits that an audience and its collective wealth can afford. This is not to say that there are not women working in comics today” (Vollmar 2002: <http://www.ninthart.com/display.php?article=4530>).

“[*Stripshow*] has the distinction of being the first in South Africa to feature only female comic artists”

gelewer het is Anette Klinger, Paddy Bouma, Karlien de Villiers, Mari Marincowitz en Bernice Lizamore. Met *Stripshow 1* het ons hoofsaaklik daarop gefokus om die striptydskrif se vroulike (maar nie noodwendig feministiese) benadering en identiteit te vestig. Tot ons verbasing is dit met entoesiasme van die publiek, sowel as literêre oorde, ontvang⁵⁶. *Stripshow 2* verskyn in Oktober 2004, wat veroorsaak het dat dit saamval met die internasionale Comics Brew stripfees in Suidelike Afrika, asook die herdenking van 10 jaar se demokrasie in Suid-Afrika. In hierdie gees van welwillendheid en versoening, besluit ons ook om benewens die werk van Anette Klinger, Paddy Bouma, Mari Marincowitz en Bernice Lizamore, ook die werk van drie manlike stripkunstenaars, Joe Dog, Daniël du Plessis en Willem Samuel, te plaas. *Stripshow 2* se ontvangs was ook baie positief, te oordeel aan die koerantartikels wat gevolg het na die *Comics Bru! 2004* uitstalling, sowel as kommentaar in die besoekersboek van die uitstalling.

Stripshow 1 verskyn dus meer as 'n dekade na *Bitterkomix 1* – 'n dekade waarin daar dramatiese sosio-politiese veranderinge in Suid-Afrika plaasgevind het. Soos *Bitterkomix*, put my eie werk grotendeels uit die Afrikaanse kultuur. Alhoewel Afrikaanse kultuur noodwendig aan die sosio-politiese veranderinge in Suid-Afrika blootgestel en daardeur die beïnvloed is (Viljoen en Viljoen 2005:94), het sekere aspekte minder radikale verandering ondergaan as ander, blykbaar veral aspekte rakende geslagsrolle.

Feminism never really gained a foothold in Afrikaner society because of the strong grip of patriarchy... The isolated voices of Afrikaner feminists were largely smothered by anti-feminist indoctrination although some feminist ideas filtered indirectly through to Afrikaner society via Afrikaner women in academic circles, anti-sexist journalists, and more enlightened male church leaders. However, the majority of Afrikaner women supported rather than challenged patriarchy... Trends in Afrikaner culture

(Jordaan et al 2004:16).

“*Stripshow* is South Africa’s first all-female created comic magazine, placing the stories of women in the spotlight – for anyone, with a taste for the alternative, to enjoy” (Huisman 2004:5).

56 In *Stripshow 1* se voorwoord skryf Antjie Krog: “Mag hierdie all girls comicstrip ’n kragtige nalatingskap oplewer, veral in Afrikaans waarbinne die land se enigste comickultuur tot stand gekom het” (2003:1).

have followed general Western trends, but globalising influences have not led to the wholesale abandonment of former... distinctions underlying Afrikaner... identities (Du Pisani 2001:161-162, 172).

In 'n ondersoek na die weergewing van vroulikheid in die Afrikaanse tydskrif *Huisgenoot*, vergelyk Viljoen en Viljoen (2005) 'n uitgawe van 1953 met 'n uitgawe van 2003. Hulle kom tot die gevolgtrekking dat daar nie werklik fundamentele veranderinge ingetree het in die manier waarop *Huisgenoot* vroue uitbeeld nie. Alhoewel die sober, godvresende volksmoeder-ideaal van Afrikanernasionalisme verdof het om plek te maak vir 'n meer generiese Westerse ideaal (ibid:93), wil dit voorkom asof vroulikheid in die Afrikaanse konteks steeds gebaseer is op die vrou se rol binne die gesin. "The position of the female as the nurturing and caring mother... seems to be carefully entrenched" (ibid:111). Die weergewing van vroulike skoonheid en seksualiteit in advertensies het selfs minder verander en volgens Viljoen en Viljoen bly die fokus, veral in advertensies van skoonheidsprodukte⁵⁷, op wat Brownmiller (1984:18) beskryf as die hoofdoel van vroulikheid: "competition produced by the effort to attract and secure men". Artikels en advertensies wat handel oor skoonheid maak dit duidelik dat geen vrou goed genoeg is nes sy is nie en "[are] devoted to the laborious and expensive process of artificially constructing 'natural beauty', affirming the idea that women need to be taught femininity" (Viljoen en Viljoen 2005:112). Die onderliggende boodskap van 1953 sowel as 2003 kom dus daarop neer dat skoonheid iets is wat mens nie vanself kan hê nie, maar waarvoor mens tyd, geld en moeite moet opoffer, anders sal jy nooit goed genoeg (vir 'n man) wees nie. Deurgaans word vroulike seksualiteit ook gestereotipeer en geïdealiseer. Daar is elemente van die sogenaamde *femme fatale* (stereotipe van die gevaarlike verleidster) teenwoordig, asook volop verwysing na die *femme enfant* (stereotipe wat vroulikheid as onskuldig en kinderlik weergee). Dit wil egter voorkom asof veral die stereotipiese band tussen vroulikheid en kinderlikheid steeds net so algemeen in 2003 se uitgawe is, as wat dit in 1953 se uitgawe was. Die enigste verskil lê blykbaar in die ouderdom van die modelle. Die 1953 uitgawe het "adult women with girlish mannerisms" en die 2003 uitgawe eeder "sexualised girls" (Viljoen en Viljoen 2005:111). Kortliks kom Viljoen

⁵⁷ Ek is bewus daarvan dat hierdie verskynsel eerder 'n internasionale tendens is en glad nie beperk is tot die Afrikaanse konteks nie. Al wat egter hier van toepassing is, is die feit dat hierdie tendens wel in die Afrikaanse konteks teenwoordig is.

en Viljoen se artikel dus daarop neer dat, ten spyte van die verskille in aanbieding, daar bloedmin verander het in die weergewing en idealisering van Afrikaanse vroulikheid in *Huisgenoot*.

Alhoewel Viljoen en Viljoen se gevallestudie beperk is tot *Huisgenoot*, geld hulle bevindinge myns insiens vir baie meer voorbeelde in die Afrikaanse media. Ek vind dit uiters moeilik om tussen al die tweedimensionele idealisering in sepies en tydskrifte iets te vind wat hoegenaamd krities en van toepassing is op die werklikheid van my wit, vroulike, middelklas bestaan. Mens kan miskien argumenteer dat die Afrikaanse media konserwatief is en dat mens dus nie iets oorspronklik behoort te verwag nie. Ek dink egter nie dat dit die geval is nie, want selfs 'n (Engelse) tydskrif soos *Cosmopolitan* – wat veronderstel is om bevrydende en handhawende leesstof vir jong beroepsvroue te wees – se weergewing van vroulikheid skiet steeds tekort.

There has been the development of popular magazines with a more or less serious commitment to some feminist ideas. Magazines like Cleo and Cosmopolitan were the first and represented a marginal shift away from the thoroughly domestic orientation of traditional women's magazines like Women's Weekly. Magazines like Cleo and Cosmo promoted women as interested in careers and canvassed issues connected with women's rights to sexual pleasure and to equality in heterosexual relationships. On the other hand these slightly feminist leanings were fairly thoroughly swamped by an emphasis on getting and keeping a man and how to please a man (Leahy 1990:<http://www.octapod.org/gifteconomy/content/secondwavetwo.html>).

Dis nie dat ek dink dis verkeerd van vrouetydskrifte om vroue in te lig oor hoe om mans te hou en gelukkig te hou nie. Om die waarheid te sê, ek dink dis geweldige nuttige inligting. Ek dink ook nie dit sal regverdig wees om *Cosmopolitan* of *Huisgenoot* of *Sewende Laan* van seksisme te beskuldig nie, want indien mens na manstydskrifte soos *GQ* en *Men's Health* kyk, gaan die konstruk van manlikheid wat

voorhou word ook nie noodwendig realisties of bevrydend vir mans wees nie. Die probleem wat ek wel het, is dat die wêreldsiening wat selfs *Cosmopolitan* namens vroue vergestalt, neig om vervelig en herhalend te wees.

Vir die grootste deel van my lewe het ek totaal vervreemd gevoel van die konstruksie van vroulikheid waaraan ek blootgestel was. In die eerste jaar van my nagraadse studies, het ek vir die eerste keer in aanraking gekom met die werk van 'n aantal internasionale vroulike ondergrondse stripkunstenaars, soos Lynda Barry⁵⁸, Debbie Dreschler⁵⁹, Julie Doucet⁶⁰, Anke Feuchtenberger⁶¹, Aline Kominsky-Crumb, Marjane Satrapi en Anna Sommer⁶². Uiteindelik het dit vir my gevoel asof daar mense is wie se ervarings van vroulike identiteit meer ooreenstem met my eie werklikheid. Alhoewel ek vir 'n geruime tyd reeds in strippe belang gestel het, het die verwantskap wat ek

-
- 58 Lynda Barry is gebore op 2 Januarie 1956 en het in Seattle grootgeword. Sy het gestudeer by Evergreen State University waar sy vir Matt Groening (skepper van *The Simpsons*) ontmoet het. Hy het eerste haar werk sonder haar medewete gepubliseer. "Barry...stood at the forefront of the least talked-about aspect of the 1980s comics renaissance: the rise of the alternative newspaper strip. Appearing in a number of free weeklies across the United States, particularly the Los Angeles and Chicago Readers, Barry has achieved, in some ways, the alternative comics dream. Her work reaches adults who might not read any other comics, adults who, because of work like Barry's, don't question that this art form can produce sophisticated reading matter" (2005:http://www.lambiek.net/artists/b/barry_lynda.htm). Van haar werk sluit in *Girls and Boys*, *Big Ideas*, *Everything in the World*, *The Good Times Are Killing Me*, *The Fun House*, *Ernie Pook's Comeek*, *Cruddy* en *One Hundred Demons*.
- 59 Debbie Dreschler is in 1953 gebore en het by die Rochester Tegnologiese Instituut gestudeer. In die sewentigs het sy in aanraking met *Wimmen's Comix* en die feministiese beweging gekom, maar sy het eers in 1992 haar eerste strip geteken. In 1996 het sy dit opgevolg met die hoogs aangeskrewe grafiese roman *Daddy's Girl*. "Her narratives are understated stories of dis-ease and shocking dysfunction, while her visual style is arresting, but surprisingly subtle and expressive" (2005: <http://www.drawnandquarterly.com/>). In 2003 verskyn haar tweede grafiese roman, *Summer of Love*, wat ook met groot lof ontvang is.
- 60 Julie Doucet is op 31 Desember 1965 gebore en het grootgeword in Montreal. In 1987 begin sy met 'n ministrip, *Dirty Plotte*, wat sedert 1990 deur *Drawn & Quarterly* op gereelde basis uitgegee word. Gedurende die 1990s trek Doucet baie rond en skep *My New York Diary* (gepubliseer in 1999), *Lift Your Leg My Fish Is Dead* (1992) en *My Most Secret Desire* (1995). "Her comics detail her life as a wandering girl dating, drawing and drinking... Her characters are instantly recognizable and drawn with an endearing honesty and compassion" (Juno 1997:54).
- 61 Anke Feuchtenberger is in 1963 in Berlyn gebore waar sy ook Grafiese Ontwerp by die Kunsthochschule gestudeer het. "Anke Feuchtenberger usually works with the author Katrin de Vries. Together they develop stories and bring the images and the words into line with each other, as in *Die kleine Dame* (1997), *Die Hure H* (1996), *Das Haus* (2001), and *Die Hure H zieht ihre Bahnen* (2003). Their enigmatic portrayals have a somnambulist character, which is reflected in both the surreal motifs and in the cryptic combinations of words. Observers must fill in the space between image and text for themselves, in order to be able to unite the individual fragments" (2005: <http://www.goethe.de/kug/kue/lit/prj/com/cav/cpf/cbif/enindex.htm>).
- 62 Anna Sommer is in 1968 in Switserland gebore en het by Zurich se skool vir kuns en ontwerp gestudeer. Sy woon in Zurich en werk as vryskut stripkunstenaar en illustreerder. Haar werk word hoofsaaklik in Europa gepubliseer en was al in Frankryk, Switserland, Duitsland, Finland, Griekeland en Italië uitgestal (Jordaan et al 2004:7).

met bogenoemde kunstenaars se werk gevoel het, my geweldig bewus gemaak van strippe se uitdrukkingsmoontlikhede. Gevolglik het ek besluit om myself in my nagraadse studies op die stripkuns toe te spits.

Die idee om 'n vroulike striptydskrif op die been te bring het egter eers posgevat toe ek met Aline Kominsky-Crumb en Diane Noomin se stripbundel *Twisted Sisters* in aanraking gekom het. *Twisted Sisters* het aanvanklik in 1976 die eerste keer as 'n striptydskrif verskyn, geredigeer Kominsky-Crumb en Noomin. Die omstandighede wat aanleiding tot *Twisted Sisters* se ontstaan gegee het, is heel ironies. Beide Kominsky-Crumb en Noomin het aanvanklik aan die *Wimmen's Comix* kollektief behoort. Alhoewel die uitgewer van hulle werk manlik was, het *Wimmen's Comix* bestaan uit 'n groep vroulike stripkunstenaars wat veronderstel was om 'n (skynbaar taamlik fundamentalistiese) feministiese agenda na te streef (Juno 1997:164). Volgens Kominsky-Crumb en Noomin (in Juno 1997:165, 179) was dit uiters onaangenaam om met hierdie "back-biting group of bitches" te probeer saamwerk, veral nadat Kominsky-Crumb se werk afgekeur was op grond daarvan dat haar werk kwansuis nie 'n "significant raise in [her] level of feminist consciousness" getoon het nie (Kominsky-Crumb in Juno 1997:166). Kominsky-Crumb en Noomin het die rigiede feministiese benadering van *Wimmen's Comix* te beperkend gevind (Noomin in Juno 1997:179) en besluit om te rebelleer. Gevolglik het hulle *Twisted Sisters* onafhanklik van *Wimmen's Comix* geproduseer en uitgegee. *Twisted Sisters* was uiteindelik 'n ontsettende invloedryke publikasie wat aan baie jong vroulike stripkunstenaars die geleentheid gebied het om vir die eerste keer hulle werk ten toon te stel (Juno 1997:163).


Ek kon geweldig aanklank vind by die dilemma waarin Kominsky-Crumb en Noomin hulleself bevind het. Aan die een kant het ek die behoefte ingesien om spesifiek aan vroulike stripkunstenaars geleentheid te bied om hulle werk te publiseer in 'n ontvanklike konteks. Aan die ander kant het ek baie ongemaklik gevoel met die idee van 'n sogenaamde feministiese agenda, veral ten opsigte van my eie werk (wat ek nie as feministies *per se* beskou nie). Die idee van *Twisted Sisters* om as't ware regstellende aksie in die manlik gedomineerde stripwêreld toe te pas, sonder om eksterne prioriteite kunsmatiglik af te dwing op die inhoud van strippe, het

voorgekom asof dit 'n oplossing aan my tweestryd kon bied. Alhoewel *Bitterkomix* uiteraard ook 'n bron van inspirasie, asook die primêre plaaslik invloed was, was dit eintlik *Twisted Sisters* wat die motivering verskaf het in die konseptualisering van *Stripshow*. Dus, in terme van doelstellings is *Stripshow* myns insiens nader aan *Twisted Sisters* as aan *Bitterkomix*.

3.3. Bespreking

Die werk wat ek hier gaan bespreek is slegs dit wat na my mening as relatief suksesvol en innoverend beskou kan word. Dus sal my bespreking hoofsaaklik fokus op *Onbenullige Faktore wat Bydra tot Depressie* wat in *Stripshow 2* gepubliseer was, omdat my werk in *Stripshow 1* dalk nog nie werklik verteenwoordigend van my eie oeuvre se ontwikkeling is nie en die ander werk in *Stripshow 2* moontlik minder suksesvol is. Soos *Bitterkomix*, is my eie werk ook gegrond in Afrikaanse kultuur. Die groot verskil is egter dat my werk put uit post-apartheid Afrikaanse middelklas vroulike identiteit, waar 'n openlik rebellerende politiese agenda nie noodwendig nodig is nie.

3.3.1. *Onbenullige Faktore wat Bydra tot Depressie*



The satirist is often a minority figure; he cannot, however, afford to be declared an outcast. For him to be successful his society should at least pay lip-service to the ideals he upholds. If it does, he is placed in a more subtle and potentially more effective position than that of simple denouncer of vice. He is then able to exploit more fully the differences between appearance and reality and especially to expose hypocrisy (Pollard 1970:3).

In *Onbenullige Faktore wat Bydra tot Depressie* (sien fig. 149 tot 154) is 'n eerstepersoonsverteller aan die woord. Dit kom voor asof die gebruik van 'n eerstepersoonsverteller nie 'n ongewone verskynsel in satire is nie. Volgens Hammer (1990:3) kom dit aanvanklik voor asof die satirikus se eerstepersoonsverteller bloot net kritiek wil lewer: "[the first person speaker] take[s] up what is at first glance a

straightforward critical task... the object of satiric attack seems initially clear, and the development of the speaker's argument promises to be unproblematic". Dit is egter nie die geval nie⁶³, want later blyk dit dat

...the actual presentation of the speaker's argument indirectly criticizes not only the object of attack, but also... the satiric speaker himself... Each text unfolds not merely as an attack of a specific target, but also as a complex interplay of critical perspectives. This interplay inaugurates a similar critical process on the part of the reader, who is now obliged to reassess the society in which (s)he lives as well as his/ her role within it, while recognizing (and perhaps overstepping) the limitations of his/ her ways of thinking about such problems (ibid:5).

Met nabetraging blyk dit dat *Onbenullige Faktore wat Bydra tot Depressie* min of meer dieselfde roete volg. Die inleidende paneel (fig. 149) vestig die verteller se status as minderheidsfiguur. In die middel van 'n slapende, verlate stad staan die verteller op die rand van 'n wolkekrabber en oorweeg twyfelend selfmoord. Die volgende paneel, regs onder aan die inleidende bladsy, stel die eerste onderwerp van kritiek bekend: vriendskappe. Die jukstapositionering van hierdie twee panele op die inleidende bladsy sinspeel daarop dat die verteller wel 'n minderheidsfiguur is, maar nie 'n totale uitgeworpene nie (die situasie waarvan Pollard skryf). In die volgende drie panele (fig. 150), waar die verteller kla oor die drie onvermydelike stadiums waardeur al haar vriendskappe gaan, kom dit aanvanklik voor asof die verteller besig is met die "straightforward critical task" wat Hammer bespreek.

Die volgende ses panele (fig. 151), wat die volgende onderwerp, verhoudings, bekend stel, sit die trant voort, alhoewel dit nie so eenvoudig en eensydig soos die afdeling oor vriendskappe is nie. In die eerste paneel van hierdie afdeling word die probleem – verhoudings – in kontras gestel met die feit dat die verteller "absoluut versot op mans [is]"⁶⁴ (Van Staden 2004:5). In die volgende vyf panele brei die verteller uit oor al die

63 Hammer bespreek Jonathan Swift se *Verses on the Death of Dr. Swift*, Denis Diderot se *Le Neveu de Rameau* en Jean Paul Richter se *Bitschrift aller Deutscher Satiriker* op grond van ooreenkomste tussen die tekste. Hammer se waarnemings geld dus vir hierdie drie tekste.

64 Dit blyk egter duidelik dat die bron van konflik nie by die karakter se seksuele oriëntasie (wat blyk om heteroseksueel te wees) lê nie, maar by meer subtile aspekte rakende verhoudings.

goeie eienskappe van mans (in vergelyking met vroue). Die aspekte wat genoem word is mans se stemme, die manier wat mans "dit regkry om sexy te wees, al doen hulle min moeite omtrent die saak", "relatief ongekompliseerd en straightforward" is en dat hulle ook "nie so vol stront en insecurities soos vrouens [is] nie" (ibid). Die verhouding tussen die prente (en praat- en dinkborrels in die prente) en geskrewe teks van hierdie panele blyk om taamlik ongekompliseerd is, omdat daar niks in die prente is wat die geskrewe teks weerspreek of ondermyn nie. Die teks word eerder onderskraag deur oordrywing in die prente, veral in vroulike karakter se dinkborrel van die laaste paneel: "Niemand het my meer lief nie! Niemand het al ooit vir my omgee nie!" (ibid).

In die volgende ses panele (fig. 151) verander die verhouding tussen teks en prente. In plaas van om bloot die narratief in die teks te beaam, is dit asof die prente – in samewerking met die praat- en dinkborrels – soms bykans teenstrydige inligting verskaf. Volgens Abrams is die hoofkenmerk van ironie die verskil tussen dit wat beweer word en dit wat in werklikheid die geval is (1981:89). Hierdie ses panele kan dus as ironies bestempel word, omdat die teks en die prente beurte maak om bewerings teenoor die werklikheid te stel. In die boonste drie panele is dit 'n baie berekende jong dame wat 'n jong man oortuig om haar tasse vir haar te dra deur te maak asof sy heeltemal hulpeloos sonder hom sou wees. Intussen kan die leser baie duidelik uit haar gespierde arms (en haar oordrewe dankbaarheid) aflei dat sy wel haar eie tasse kan dra. Die ironie word selfs verder gevoer in die volgende drie panele, waar daar in die teks sekere vaardighede eksklusief aan mans toegedig word, maar waar bykans die omgekeerde uit die prente blyk. In die eerste paneel, "mans weet hoe om te braai (ibid:6), wys die prent in die voorgrond 'n man wat staan en braai en in die agtergrond 'n vrou in 'n tweestuk baaikostuum (wie se houding sterk herinner aan die modelle in *Huisgenoot* van die 1950s). Die teks insinueer eintlik dat net mans weet hoe om te braai, maar die prent vertel 'n ander storie. Terwyl die vrou liefies vir die man vra of hy nog bier wil hê, staan sy eintlik en dink oor hoe gerieflik dit vir haar is om nie te kook nie. Die volgende paneel, "[mans] weet hoe om goed reg te maak", verteenwoordig myns insiens die grootste kontras tussen woord en beeld. In plaas van 'n bekwame motorwerktuigkundige, wys die prent 'n man wat uit pure frustrasie sy vierwielaangedrewe voertuig se band skop. Die woorde in die praatborrel: "Vatso jou

skobbejak!" dra by tot die ironie van hierdie paneel. Die laaste paneel in hierdie groep, "[mans] weet hoe goed se binnekante werk", is miskien effens meer subtiel. Die teks gee te kenne dat "goed se binnekante" miskien veronderstel is om ontsettend ingewikkeld te wees, terwyl die prent 'n baie eenvoudige diagram van 'n driepuntprop se bedrading wys. Die wisselwerking tussen teks en beeld wat, onder andere, in die ses laasgenoemde panele voorkom, is volgens Murray, 'n vername kenmerk van satire.

The relationship between verbal and visual information is an important aspect of satiric language where cross-references allow for irony, pun or sarcasm (Murray 1988:8).

In die volgende drie panele (fig. 151) is die verhouding tussen teks en beeld eenvoudiger en dit kom voor asof die verteller weer net bemoeid is met 'n relatief "straightforward critical task" in die eerste en derde paneel. Die kritiek in hierdie panele kan mens miskien as opbouend beskou, want volgens die verteller "[het] mans (in meeste gevalle) klein, cute boudjies en groot skouers" en is mans "fabulous" (Van Staden 2004:6). In die tweede paneel is daar ook 'n bietjie van die selfondersoek aan die verteller se kant wat, volgens Hammer (1990:5) die "complex interplay of critical perspectives" aanhelp. Die stelling "dis ook moerse oulik as [mans] sommer in die tuin piepie" word dadelik gevolg deur 'n vraag aan die leser: "Is dit weird om so te dink?" (Van Staden 2004:6). Dit blyk dus dat die verteller nie noodwendig haar eie opinie heeltemal vertrou nie en sodoende as't ware haar stelling oopstel vir argumentering.

Die volgende paneel van hierdie strip neem 'n hele bladsy in beslag (fig. 152). Hierdie paneel vorm eintlik die klimaks van die afdeling wat handel oor verhoudings. Dit bestaan basies uit 'n sorgvuldige uiteensetting van die onvleiende eienskappe van individuele mans wat die verteller tot dusver toe in verhoudings beleef het. Uit die perspektief van byvoorbeeld, Dworkin en MacKinnon se radikale feministiese uitgangspunt, sou mens miskien hierdie paneel as ikonoklasties kon beskou, omdat dit mans nie verheerlik nie. Ek dink egter dat die trant van hierdie paneel meer spottend as aanvallend is, hoofsaaklik omdat die verteller nie haar waarnemings as ewige waarhede beskou nie, maar eerder toeskryf aan haar eie "puntenerig[heid]" (Van

Staden 2004:7). Die selfondersoek van die vorige drie panele word dus hier voortgesit. Die geweldige spesifieke aard van die kritiek teen "individuele gevalle" (ibid), dui ook daarop dat die verteller eerder bevraagteken as veroordeel. In plaas van om byvoorbeeld te sê dat die karakter heel regs in die tweede ry swak musieksmaak openbaar, is die verteller baie meer spesifiek met "hou van Joshua Kadison". Uit die konteks kan die leser aflei dat die verteller nie van Joshua Kadison hou nie, maar die stelling is beslis nie openlik aanvallend (en dus ikonoklasties van aard) nie.

Die volgende afdeling van *Onbenullige Faktore wat Bydra tot Depressie* handel oor Oprah Winfrey. Ek dink Pollard se woorde "satire does not exhalt; it deflates" (1970:7) is 'n goeie beskrywing van dit wat in hierdie afdeling van die strip gebeur. Aan die een kant is dit 'n ironiese en soms sarkastiese onthulling van die dubbele standaard wat Oprah, wat in 2005 deur *Time Magazine* as een van die honderd mees invloedryke mense in die wêreld aangewys is, verteenwoordig. Aan die ander kant is dit egter ook 'n onthulling van die verteller se dubbele standaard, want om al die dinge in Oprah se program af te weet, moes die verteller self al baie na Oprah se program gekyk het (en natuurlik gaan mens net so baie na 'n televisieprogram kyk indien hy of sy dit baie geniet, of baie verveeld is).

In die eerste paneel van hierdie afdeling (sien fig. 153) word Oprah as die derde probleem bekend gestel met die woorde: "Sy het gemaak dat ek my onskuld, asook my geloof in mense se goedhartigheid verloor het. Die bitch!" (Van Staden 2004:8). In die res van die strip verander die ergerlike toon eerder na ironie en soms ook sarkasme. Volgens Van Gorp is sarkasme meer bytend en bitter as ironie en "terwyl het effect van ironie altijd gelegen is in een ambigue formulering... kan sarcasme ook direct zijn" (1993:360). Die tweede paneel van hierdie afdeling, waar die storie eintlik begin, is eintlik baie voor-die-hand-liggend en relatief neutraal. Die teks – "dis Oprah" – word vergesel deur 'n baie herkenbare portret van Oprah. Dis egter die laaste relatief neutrale paneel in die hele storie.

Die volgende paneel wys die "honger Aids-wesies in Afrika vir wie sy Kersfees Nike skoene gee" (Van Staden 2004:8). Die humanitêre belange van die vigswesies word egter letterlik oorskadu in die volgende paneel deur die gedetailleerde belange van die

"dik Amerikaners in [Oprah se] live audience" (ibid). Daar is verskeie elemente wat die kontras tussen hierdie twee groepe verteenwoordig. Eerstens is daar die relatiewe grootte van die panele en die figure in die panele. Die paneel met vigswesies is ongeveer 'n derde so groot soos die paneel van die mense in Oprah se gehoor. Laasgenoemde paneel is egter in vier verdeel sodat die lede van Oprah se gehoor elkeen 'n regmatige deel van die spasie kan kry. Die vyf vigswesies, daarenteen, is almal in die een paneel ingedruk in 'n toneel waar hulle voor hulle plakkershut staan. Gevolglik is die vigswesies so klein dat dit onmoontlik is om individuele eienskappe te onderskei. In kontras hiermee word 'n nabyskoot van die lede van die gehoor vergesel deur brokkies niksseggende, stereotipiese biografiese inligting. Al vier vroue se naam, van, lengte, gewig en inspirasie word gedokumenteer, maar behalwe vir die bevestiging dat hulle almal deursnee lede van Oprah se gehoor verteenwoordig, word die leser niks wys nie. Wat hierdie twee panele ironies maak, is die feit dat dit heeltemal die teenoorgestelde rangorde van Oprah se program verteenwoordig. In Oprah se program kry die gehoor selde of ooit direkte aandag, terwyl, byvoorbeeld die honger vigswesies, veronderstel is om die fokus van Oprah se aandag te wees. In hierdie twee panele suggereer die verteller dat die waarheid dalk anders is as wat dit voorkom.

In die volgende drie panele (sien fig. 153 en 154) plaas die verteller die vigswesies se kersgeskenk (Nike skoene) in kontras met die oordadige geskenke wat mense in Oprah se gehoor jaarliks met die Kersprogram ontvang. Sodoende bevestig die verteller die suggestie van die vorige twee panele en skep spanning tussen teks en beeld om haar standpunt op ironiese wyse te kommunikeer. In plaas van om die teks te weerspreek, onderbeklemtoon die prente in die eerste twee panele dit eerder. In die eerste paneel beskryf die verteller 'n geweldige komplekse apparaat: "Dis die selfoon/ rekenaar/ dagboek/ spaceship/ toaster/ vibrator/ MP3 player/ binnebraai ter waarde van R30 000 wat almal in [Oprah se] live audience vir Kersfees kry" (Van Staden 2004:8). Die prent, daarenteen, wys 'n baie eenvoudige, onidentifiseerbare apparaatjie wat mens aan 'n selfoon herinner. Die volgende paneel wys die "Donna Karan special edition egte sybokhaar sweatertjies wat almal in haar live audience ook vir Kersfees kry". Die verteller beklemtoon die feit dat daar "vier pastelkleure [is] om van te kies" (ibid). Die prent wys egter net 'n baie eenvoudige skewe rolkraagtruitjie. In kontras

met hierdie twee panele, waar onderbeklemtoning spanning tussen woord en beeld veroorsaak, oordryf die volgende paneel. Die oordrywing begin eintlik reeds in die uitgebreide teks: "Dis die makeover wat almal (in die live audience, ook vir Kersfees) kry, sodat hulle goed kan lyk in die Donna Karan egte sybokhaar sweatertjies, terwyl hulle uitfigure hoe om die selfoon/ rekenaar/ dagboek/ spaceship/ toaster/ vibrator/ MP3 player/ binnebraai ter waarde van R30 000 aan te sit" (ibid). Die prent wat die teks vergesel, neem die vorm van 'n metaforiese diagram aan wat Oprah se "makeovers" uitbeeld. Die verskillende stappe in die mooimaakproses word verteenwoordig deur die verskillende dele van 'n ingewikkelde masjien wat sinspeel op die meganiese, oppervlakkige kwaliteit van die "makeovers" (sien fig. 154). Die persoon wat die "makeover" kry, is ingesluit in die diagram as die rou materiaal wat die masjien moet verwerk. Na afloop van die proses is die persoon heeltemal die teenoorgestelde as voor die tyd – 'n verwysing na die gewilde "voor" en "na" foto's wat gereeld in advertensies gebruik word (fig. 155).

In die laaste drie panele van hierdie strip is die trant eerder sarkasties as ironies. Die eerste een van hierdie panele wys 'n tipe Mariafiguur wat sinspeel op kwaliteite soos kuisheid en deugsamheid – in kontras met die vertonerige "na" figuur van die vorige paneel. Die teks "maar – anders as wat dit blyk – is die bevordering van innerlike skoonheid en emosionele paraatheid heel bo-aan Oprah se lys prioriteite" (ibid) toon nie werklik teenstrydighede met die beeld nie, alhoewel dit eintlik 'n weerspreking is van dit wat vooraf gebeur het. Die volgende paneel is egter openlik sarkasties: "Om mense nou en dan daaraan te herinner, wys sy graag footage van hoe sy onderhoude voer met mense wat suffer. En sy pik selfs nou en dan 'n meelewende traan weg" word teenoor 'n prent van Oprah gestel wat besig is om 'n onderhoud te voer met 'n "stupid celebrity wat soos 'n refugée lyk" (ibid). Uit die praatborrels blyk dit egter duidelik dat die "stupid celebrity wat soos 'n refugée lyk" nie 'n benul van swaarkry het nie en baie oppervlakkig is, want volgens haar is haar grootste berou die "big hairdo" wat sy in die tagtigs gehad het. Oprah se oordrewe, onvanpaste empatie versterk die verteller se sarkasme. Die heel laaste paneel van hierdie strip verwys miskien weer na Hammer se "complex interplay of critical perspectives", omdat die verteller, wat pas in die vorige paneel snedige opmerkings oor Oprah gemaak het, skielik amper kant kies vir haar. Altans, die teks "Oprah bedoel seker goed" laat dit so voorkom. Die prent wat

die teks vergesel is egter nie oteenstrydig nie en bied dus nie 'n pasklaar gevolgtrekking vir die leser nie. Oprah staan in die kollig en bid "... and dear God, please remember to bless those poor orphans in Africa too. Amen", asof die weeskinders se seëninge miskien as gevolg van agterlosigheid oor die hoof gesien sal word. Die applous van die skare in die gehoor wat haar gebed vergesel, suggereer dat Oprah alles miskien net vir publisiteit doen.

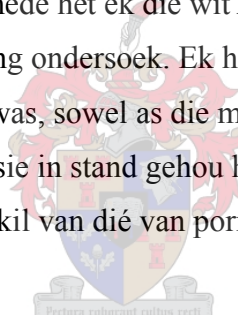
3.4. Gevolgtreking

Uit die navorsing wat ek in hierdie hoofstuk bespreek, blyk dit dat daar wel eienskappe van satire en ikonoklasme is wat oorvleuel, maar die verskil lê hoofsaaklik in die toon wat gebruik word: ikonoklasme is meer openlik beledigend en aggressief, terwyl satire eerder spottend is. Hierdie verskil is myns insiens verteenwoordigend van die verskil tussen my eie werk en die van *Bitterkomix*. Alhoewel *Bitterkomix* en *Stripshow* albei oorwegend Afrikaans is, is *Stripshow*, wat uitgangspunt en agenda betref, eerder nader aan die werk van ander vroulike stripkunstenaars, van wie Aline Kominsky-Crumb en Diane Noomin se *Twisted Sisters* die grootste inspirasie verskaf het. *Stripshow* het egter 'n eie, onafhanklike identiteit wat onder andere blyk uit die voorbeeld van my eie werk wat hoofsaaklik deur middel van ironie en sarkasme 'n satiriese blik werp op post-apartheid Afrikaanse middelklas vroulike identiteit. Daar is baie sterk invloede van populêre kultuur, sowel as die massamedia in my werk te bespeur. Volgens Crous (2004:8) versterk hierdie invloede die satiriese karakter van *Stripshow*.

Hoofstuk 4: Gevolgtrekking

In hierdie werkstuk het ek gepoog om die weergewing van geslagsrolle in Afrikaanse ondergrondse strippe met behulp van die begrippe pornografie en satire ondersoek. Onder die afdeling wat handel oor pornografie het ek gefokus op die werk van Conrad Botes en Anton Kannemeyer in *Bitterkomix*. Die gereelde en herhaaldelik gebruik van eksplisiete beelde kan dit laat voorkom asof Botes en Kannemeyer se werk pornografies van aard kan wees. Pornografie is ook 'n term wat al telkemale in verband met hulle werk gebruik is. Met nadere ondersoek kom dit egter aan die lig dat die situasie baie meer kompleks is en dat die waarde van Botes en Kannemeyer se werk miskien word indien mens dit as pornografie sou afmaak.

Bogenoemde waarnemings het gelei tot 'n ondersoek na die sosio-politiese omstandighede wat help aanleiding gee het tot die ontstaan van *Bitterkomix*. In my navorsing oor hierdie omstandighede het ek die wit Afrikaanse patriargale hegemonie van Suid-Afrika se vorige bedeling ondersoek. Ek het effens geraak aan konsepte wat met die hegemonie ineengevleg was, sowel as die maniere waarop die hegemonie mites versprei en hulle magposisie in stand gehou het. Hieruit kon ek bevestig dat *Bitterkomix* se agenda totaal verskil van dié van pornografie, ongeag watter definisie van pornografie mens aanhang.

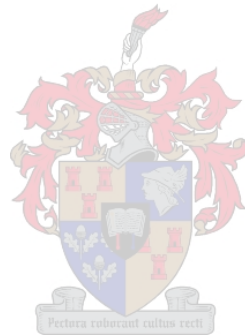


Dit het egter nog nie Botes en Kannemeyer se herhaaldelike gebruik van eksplisiete beelde verduidelik nie. Ten einde antwoorde hierop te kry, het ek geskiedkundige ondersoek na die ontstaan en vroeë geskiedenis van pornografie in die Westerse konteks geloods. Daar het geweldige interessante inligting vorendag gekom wat die verband tussen sosiale kommentaar en pornografie binne die Westerse konteks van demokrasie uiteengesit het. Ek kon dus tot die gevolgtrekking kom dat Botes en Kannemeyer se werk nie om dowe neut eksplisiet is nie, maar dat dit kan inpas by die subversiewe tradisie van Westerse protesuns en -literatuur.

In die volgende afdeling wat handel oor satire, het ek probeer om my voorafgaande teoretiese navorsing in verband met my eie striptydskrif, *Stripshow*, te bring. Dit het geblyk dat beide *Bitterkomix*, sowel as *Stripshow* sosiale kommentaar nastreef. Die

verskil tussen die twee striptydskrifte lê egter in die benadering (en gevolglik die trant) waarmee kommentaar gelewer word. Die verskil tussen satire en ikonoklasme het voorgekom asof dit verteenwoordigend van die verskil tussen *Bitterkomix* en *Stripshow* kan wees. Met satire as vertrekpunt het ek een van my eie strippe van naderby ondersoek en gevind dat daar baie elemente van satire aanwesig is, byvoorbeeld ironie en sarkasme. Ek het ook ondersoek hoe hierdie elemente in strippe manifesteer, met die klem op die verband tussen teks en beeld.

Kortliks het ek dus in die eerste deel van my navorsing gepoog om met die hulp van feministiese diskoers Botes en Kannemeyer se weergewing van geslagsrolle te ondersoek. In die tweede deel van my navorsing het ek my eie strippe se onafhanklike identiteit binne die konteks van Afrikaanse, sowel as die intenasionale strippe ondersoek. Myns insiens was my navorsing geslaagd omdat ek geweldig baie daaruit geleer het en my nuuskierigheid kon bevredig.



Bibliografie

- Abrahams, MH. 1981. *A Glossary of Literary Terms*. HRW International Editions.
- Appignanesi, R. 2004. *Introducing Freud*. Royston: Icon Books.
- Baehr, H en Gray, A (red.). 1996. *Turning It On: a Reader in Women and Media*. London: Arnold.
- Bailey, A. 2003. *Die gelofte van 16 Desember 1838: Die herdenking en betekenis daarvan, 1838 tot 1910*. (MHCS) Verhandeling. Universiteit van Pretoria.
- Barthes, R. 1972. [1957] *Mythologies*. Translated by A Lavers. London: Jonathan Cape.
- Basow, SA. 1992. *Gender Stereotypes and Roles*. Pacific Grove: Brooks/ Cole Publishing Company.
- Bester, CL. 1978. *'n Persoonlikheidsvergelykende Studie van Voorstanders en Teenstanders van Lyfstraf*. Pretoria: Suid-Afrikaanse Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing.
- Bezuidenhout, I. 2005. *Bande Dessinee* [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://ilze.org/bandedessinee.php> [2005:10 September].
- Bloomberg, C. *Christian-Nationalism and the Rise of the Afrikaner Broederbond, in South Africa, 1918-48*. London: MacMillan.
- Botes, C en Kannemeyer, A (red.). 1992. *Bitterkomix 1*. Stellenbosch: Bitterkomix.
- Botes, C en Kannemeyer, A (red.). 1993. *Bitterkomix 2*. Stellenbosch: Bitterkomix.
- Botes, C en Kannemeyer, A (red.). 1993. *Bitterkomix 3*. Stellenbosch: Bitterkomix.
- Botes, C en Kannemeyer, A (red.). 1994. *Gif*. Stellenbosch: Bitterkomix en Hond.
- Botes, C en Kannemeyer, A (red.). 1994. *Bitterkomix 4*. Stellenbosch: Bitterkomix.
- Botes, C en Kannemeyer, A (red.). 1995. *Bitterkomix 5*. Stellenbosch: Bitterkomix.
- Botes, C en Kannemeyer, A (red.). 1996. *Bitterkomix 6*. Stellenbosch: Bitterkomix.
- Botes, C en Kannemeyer, A (red.). 1997. *Bitterkomix 7*. Stellenbosch: Bitterkomix.
- Botes, C en Kannemeyer, A (red.). 1998. *Bitterkomix 8*. Stellenbosch: Bitterkomix.
- Botes, C en Kannemeyer, A (red.). 1999. *Bitterkomix 9*. Stellenbosch: Bitterkomix.
- Botes, C en Kannemeyer, A (red.). 2000. *Bitterkomix 10*. Stellenbosch: Bitterkomix.
- Botes, C en Kannemeyer, A (red.). 2001. *Bitterkomix 11*. Stellenbosch: Bitterkomix.
- Botes, C en Kannemeyer, A (red.). 2002. *Bitterkomix 12*. Stellenbosch: Bitterkomix.
- Botes, C en Kannemeyer, A (red.). 2004. *Bitterkomix 13*. Stellenbosch: Bitterkomix.
- Botha, TR. 2005. *Afrikaans en die onderwys* [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://general.rau.ac.za/aambeeld/june1996/onderwys.html> [2005, 15 September].
- Brooks, A. 1997. *Postfeminisms: Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*. London: Routledge.

- Brownmiller, S. 1984. *Femininity*. London: Hamish Hamilton.
- Butler, A. 1998. *Democracy and Apartheid*. New York: Macmillan Press.
- Butler, J. 2000. The Force of Fantasy: Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess, in *Feminism and Pornography*, geredigeer deur D Cornell. Oxford: Oxford University Press.
- Butler, J en Scott, J (red.). 1992. *Feminists Theorize the Political*. New York: Routledge.
- Califia, P. 1994. *Public Sex: The Culture of Radical Sex*. San Francisco: Cleis Press.
- Campbell, J. 1964. *The Masks of God: Occidental Mythology*. New York: Arkana.
- Carol, A. 1995. *The Harm of Porn: Just another Excuse to Censor* [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://www.fiawol.demon.co.uk/FAC/harm.html> [2005, 30 Augustus].
- Carter, A. 2000. Polemical Preface: Pornography in the Service of Women, in *Feminism and Pornography*, geredigeer deur D Cornell. Oxford: Oxford University Press:527-539.
- Cornell, D (red.) 2000. *Feminism and Pornography*. Oxford: Oxford University Press.
- Cornell, D. 2000. Pornography's Temptation, in *Feminism and Pornography*, geredigeer deur D Cornell. Oxford: Oxford University Press.
- Cowan, G. 1995. Racism and Sexism in Pornography, in *The Price We Pay: The Case Against Racist Speech, Hate Propaganda, and Pornography*, geredigeer deur LJ Lederer en R Delago. New York: Hill and Wang.
- Crous, M. 2004. Vroue Strips Sonder Sensuur. *Die Burger*, 30 November: 8.
- Davies, R, O'Meara, D en Dlamini, S. 1988. *The Struggle for South Africa: A Reference Guide to Movements, Organizations and Institutions*. London: Zed Books Bpk.
- Degenaar, J. 1992. Imagination and Myth. *South African Journal of Philosophy* 11(3): 67-74.
- DeJean, J. 1993. The Politics of Pornography: "L'Ecole des Filles", in *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500 – 1800*, geredigeer deur L Hunt. New York: Zone Books.
- Donnerstein, E en Berkowitz, L. 1981. Victim Reactions in Aggressive-Erotic Films as a Factor in Violence Against Women. *Journal of personal and Social Psychology*, 41:710-724.
- Du Pisani, K. 2001. Puritanism Transformed: Afrikaner Masculinities in the Apartheid and Post-Apartheid Period, in *Changing Men in Southern Africa*, geredigeer deur R Morrell. Natal: University of Natal Press en London: Zed Books Bpk: 157-177.
- Duisit, L. 1978. *Satire, Parodie, Calembour*. Saratoga: Anima Libri.
- Dworkin, A. 1974. *Woman Hating*. New York: E.P Dutton.

- Dworkin, A. 2000. Against the Male Flood, in *Feminism and Pornography*, geredigeer deur D Cornell. Oxford: Oxford University Press:19-38.
- Dworkin, A. 2000. Pornography and Grief, in *Feminism and Pornography*, geredigeer deur D Cornell. Oxford: Oxford University Press:39-44.
- Dworkin, A. 2000. Suffering and Speech, in *Feminism and Pornography*, geredigeer deur D Cornell. Oxford: Oxford University Press:154-168.
- Eagly, A. H en Steffen, VJ. 2000. Gender Stereotypes Stem From the Distribution of Women and Men Into Social Roles in *Stereotypes and Prejudice*, geredigeer deur C. Stangor. Sussex: Psychology Press: 142-160.
- Easton, SM. 1994. *The Problem of Pornography: Regulation and the Right to Free Speech*. London: Routledge.
- Elder, GS. 1990. The South African Body Politic: Space, Race and Heterosexuality. [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://www.uvm.edu/~geograph/bodies.html> [2005, 12 September].
- Ellis, K, O'Dair, B en Tallmer, A. 1990. Feminism and Pornography. *Feminist Review* 35, Summer: 15-41.
- Esterhuyzen, J. *Wat het van 'Die Verlore Tien Stamme van Israel' geword?* [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://www.stormfront.org/forum/showthread.php?t=210915> [2005, 2 September].
- Evans, M. 2003. *Gender and Social Theory*. Buckingham: Open University Press.
- Faust, B. 1982. *Women, Sex and Pornography*. Victoria: Penguin.
- Findlen, P. 1993. Humanism, Politics and Pornography in Renaissance Italy, in *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500 – 1800*, geredigeer deur L Hunt. New York: Zone Books.
- Frappier-Mazur, L. 1993. Truth and the Obscene Word in Eighteenth-Century French Pornography, in *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500 – 1800*, geredigeer deur L Hunt. New York: Zone Books.
- Geldenhuys, PB. 1977. *Pornografie Sensuur en Reg*. Johannesburg: Lex Patria.
- Goldstein, M en Kant, H. 1973. *Pornography and Sexual Deviance*. Berkeley: University of California Press.
- Gorman, RA. 1982. *Neo-Marxism: The Meanings of Modern Radicalism*. London: Greenwood Press.
- Gray, J. 1995. *Enlightenment's Wake: Politics and Culture at the Close of the Modern Age*. New York: Routledge.
- Griffin, D. 1994. *Satire: A Critical Reintroduction*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Hammer, SJ. 1990. *Satirizing the Satirist: Critical Dynamics in Swift, Diderot, and Jean Paul*. New York: Garland Publishing.

- Hartsock, N. 1998. *"The Feminist Standpoint Revisited" and Other Essays*. Colorado: Westview.
- Hollibaugh, A en Moraga, C. 2000. What We're Rolling Around in Bed With: Sexual Silences in Feminism, in *Feminism and Pornography*, geredigeer deur D Cornell. Oxford: Oxford University Press: 587-599.
- Howells, C. 1998. *Derrida: Deconstruction from Phenomenology to Ethics*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Hinton, PR. 2000. *Stereotypes, Cognition and Culture*. East Sussex: Psychology Press.
- Humm, M. 1994. *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.
- Humm, M (red.). 1992. *Modern Feminisms: Political, Literary, Cultural*. New York: Columbia University Press.
- Hunt, L (red.). 1993. *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500 – 1800*. New York: Zone Books.
- Hunt, L. 1993. Pornography and the French Revolution, in *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500 – 1800*, geredigeer deur L Hunt. New York: Zone Books.
- Hyde, HM. 1964. *A history of pornography*. London: Heinemann.
- Itzin, C. 1992. *Pornography: Women, Violence, and Civil Liberties*. New York: Oxford University Press.
- Jacob, MC. 1993. The Materialist World of Pornography, in *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500 – 1800*, geredigeer deur L Hunt. New York: Zone Books.
- Jacobs, J. 2005. *Trompie of Thomas?* [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://152.111.1.251/argief/berigte/dieburger/2004/11/16/P7/03OOS/01.html> [2005: 5 Oktober].
- Jacobs, M. 2002. Vroue en die Nuwe Hervorming: Afskeid van die Pastor, in *Die Nuwe Hervorming*, geredigeer deur P Muller. Pretoria: Protea Boekhuis: 112-133.
- Janson, AF en Janson HW. 1997. *History of Art*. Vyfde hersiene uitgawe. New York: Thames and Hudson.
- Jordaan, J, Kannemeyer, A, Bell-Roberts, B, Rushovich, D. 2004. *Comics Brew Catalogue 2004-2005*. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch, Goethe-Institut Johannesburg en Bitterkomix.
- Juno, A. 1997. *Dangerous Drawings: Interviews with Comix & Graphix Artists*. New York: Juno Books.
- Kannemeyer, A. 1997. *Die Ikonoklastiese Strip, Polemiek en "Bitterkomix"*. (MA) Verhandeling. Universiteit van Stellenbosch.
- Kelly, I. 2005. *Beau Brummell, The Ultimate Dandy* [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://timesonline.co.uk> [2005: 12 Oktober].

- Kendrick, W. 1987. *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*. New York: Viking Penguin.
- Krafka, C, Linz, D, Donnerstein, E en Penrod, S. 1997. Women's Reactions to Sexually Aggressive Mass Media Depictions. *Violence Against Women*, 3 (2): 149-181.
- Leahy, T. 1990. *Second Wave Feminism Since the Mid-Seventies*, [Aanlyn].
Beskikbaar:
<http://www.octapod.org/gifteconomy/content/secondwavetwo.html> [2005:10 Oktober].
- Lederer, LJ en Delago, R (red.). 1995. *The Price We Pay: The Case Against Racist Speech, Hate Propaganda, and Pornography*. New York: Hill and Wang.
- Linz, D. 1988. Exposure to Sexually Explicit Materials and Attitudes Towards Rape. *Journal of Sex Research*, 26 (1):50-84.
- Loots, L. 2000. Looking for Women's Rights in the Rainbow: Pornography, Censorship, and the "New" South Africa, in in *Feminism and Pornography*, geredigeer deur D Cornell. Oxford: Oxford University Press:423-437.
- Louw, C. 2001. *Boetman en die Swanesang van die Verligtes*. Kaapstad: Human & Rosseau.
- Louw, N en Van Staden, L (red.). 2003. *Stripshow 1*. Stellenbosch: Strip Art Project.
- Louw, N en Van Staden, L (red.). 2004. *Stripshow 2*. Stellenbosch: Strip Art Project.
- MacKinnon, CA. 1997. The Roar on the Other Side of Silence, in *In Harm's Way: The Pornography Civil Rights Hearing*, geredigeer deur Andrea Dworkin en Catharine MacKinnon. Oxford: Oxford University Press: 3-24.
- MacKinnon, C. 2000. Not a Moral issue, in *Feminism and Pornography*, geredigeer deur D Cornell. Oxford: Oxford University Press:169-197.
- MacKinnon, C. 2000. Only Words, in *Feminism and Pornography*, geredigeer deur D Cornell. Oxford: Oxford University Press:94-120.
- Magee, B. 1978. *Men of Ideas: Some Creators of Contemporary Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Malan, J. 2005. *National Service: 10 Artillery Brigade, 61 Mechanised Battalion*. [Aanlyn]. Beskikbaar: http://uk.geocities.com/sadf_history2/jm10a61m.html. [2005, 12 Augustus].
- McLaughlin, J. 2003. *Feminist Social and Political Theory: Contemporary Debates and Dialogues*. New York: Palgrave MacMillan.
- Merck, M. 1998. Bedroom Horror: The Fatal Attraction of *Intercourse*. *Feminist Review* 30, Autumn: 89-103.
- Mijnhardt, WW. 1993. Politics and Pornography in the Seventeenth- and Eighteenth-Century Dutch Republic, in *The Invention of Pornography: Obscenity and the*

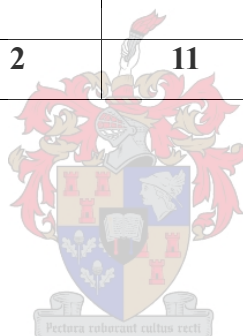
- Origins of Modernity, 1500 – 1800*, geredigeer deur L Hunt. New York: Zone Books.
- Morrell, R (red.). 2001. *Changing Men in Southern Africa*. Natal: University of Natal Press en London: Zed Books Bpk.
- Morris, M. 1995. Strip Teasers, in *Sunday Life*, 16 Julie:6-8.
- Muller, P (red.). 2002. *Die Nuwe Hervorming*. Pretoria: Protea Boekehuis.
- Murray, B. 1988. *A Group of Satirical Sculptures Examining Social and Political Paradoxes in the South African Context*. (MA) verhandeling, University of Cape Town.
- Nicholson, L (red.). 1997. *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*. New York: Routledge.
- Norberg, K. 1993. The Libertine Whore: Prostitution in French Pornography from Margot to Juliette, in *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500 – 1800*, geredigeer deur L Hunt. New York: Zone Books.
- Paglia, C. 1991. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage Books.
- Payne, M. 1997. *Reading Knowledge: An Introduction to Barthes, Foucault and Althusser*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Pollard, A. 1970. *Satire*. London: Methuen.
- Preller, G. 1919. *Bloed Rivier Dorp en die Voortrekkers Gelofte*. Johannesburg: Wallach.
- Ramos, N. 2000. Pornography is a Social Justice issue, in *Feminism and Pornography*, geredigeer deur D Cornell. Oxford: Oxford University Press: 45-47.
- Reeves, N. 1982. *Womankind: Beyond the stereotypes*. Tweede Uitgawe. New York: Aldine.
- Rheeder, AOI. 2000. “Bitterkomix”: Teks, Konteks, Interteks en die Literêre Strokies van Conrad Botes en Anton Kannemeyer. (MA) Verhandeling. Universiteit van Stellenbosch.
- Rich, R. 1983. Not a Love Story: A Film About Pornography. *Feminist Review* 13, Spring: 56-67.
- Royale, C. 2000. Porn in the USA, in *Feminism and Pornography*, geredigeer deur D Cornell. Oxford: Oxford University Press: 540-550.
- Russell, DEH. 1993. *Making Violence Sexy: Feminist Views on Pornography*. Buckingham: Open University Press.
- Russell, DEH. 2000. Pornography and Rape: A Causal Model, in *Feminism and Pornography*, geredigeer deur D Cornell. Oxford: Oxford University Press: 48-93.
- Sabin, R. 1996. *Comics, Comix & Graphic Novels: A History of Comic Art*. London: Phaidon.

- Sabrosky, JA. 1979. *From Rationality to Liberation*. Connecticut: Greenwood Press.
- Salih, S (red.) en Butler, J. 2004. *The Judith Butler Reader*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Sardar, Z. 2004. *Introducing Cultural Studies*. Royston: Icon Books Ltd.
- Schneider, DJ. 2004. *The Psychology of Stereotyping*. New York: Guilford Press.
- Scorgie, F. 1997. The Politics of Lesbian Pornography, in *The Third Annual Qualitative Methods Conference: "Touch Me I'm Sick"*, 8-9 September 1997 [Aanlyn]. Durban: Universiteit van Natal, <http://www.criticalmethods.org/fiona.html> [2005, 10 September].
- Seidel, M. 1979. *Satiric Inheritance: Rabelais to Sterne*. Princeton: Princeton University Press.
- Serfontein, JHP. 1979. *Brotherhood of Power: An Exposé of the Secret Afrikaner Broederbond*. London: Rex Colling Beperk.
- Sidorsky, D (red.). 1971. *The Liberal Tradition in European Thought*. New York: Capricorn Books.
- Siegelman, M. 1966. Loving and Punishing Parental Behaviour and Introversion Tendencies in Sons, in *Child Development* 37(4), 985-992.
- Smith, DE. 1987. *The Everyday World as Problematic: A Feminist Sociology*. Milton Keynes: Open Univeristy Press.
- Snyman, SH. 1990. *Afrikaner-Gesinsmoord: 'n Ekologie van Idees*. Ongepubliseerde MA verhandeling. Universiteit van Suid-Afrika.
- Soanes, C (red.). 2002. *The Pocket Oxford English Dictionary*. New York: Oxford University Press.
- Sontag, S (red.). 1982. *A Barthes Reader*. New York: Hill and Wang.
- Soper, K. 1991. Postmodernisim and its Discontents. *Feminist Review* 39, Autumn: 97-108.
- Stangor, C (red.). *Stereotypes and Prejudice*. Sussex: Psychology Press.
- Steyn, J. 2005. *Dalk het digters dit eerste gesien*. [Aanlyn]. Beskikbaar: http://www.news24.com/Beeld/Rubrieke/0,3-66_1818641,00.html [2005, 6 Oktober].
- Stock, W. 1995. The Effects of Pornography on Women, in *The Price We Pay: The Case Against Racist Speech, Hate Propaganda, and Pornography*, geredigeer deur LJ Lederer en R Delago. New York: Hill and Wang: 80-88.
- Swart, MJ. 1961. *Geloftedag*. Kaapstad:Haum.
- Switala, K. 1999. *Catharine MacKinnon* [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://www.cddc.vt.edu/feminism/MacKinnon.html> [2005, 2 September].
- Tajfel, H en Forgas, JP. 2000. Social Categorization: Cognitions, Values and Groups in *Stereotypes and Prejudice*, geredigeer deur C Stangor. Sussex: Psychology Press: 49-63.

- Tierney, H (red). 1989. *Women's Studies Encyclopedia Volume 1 and 2*. Connecticut: Greenwood Press.
- Ussher, JM. 1997. *Fantasies of Femininity*. London: Penguin.
- Van Gorp, H (red). 1993. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Van Der Poll, L. 2001. *The Constitutionality of Pornography*. Ongepubliseerde PhD Verhandeling. Universiteit van Stellenbosch.
- Van Der Watt, L. 1999. The Bittersweet Power of the Comic Strip. *Pretoria News*, 18 Mei.
- Van Der Watt, L. 2005. Charting Change, Contesting Masculinities: Whiteness in Postapartheid popular Visual Culture, in *South African Visual Culture*, geredigeer deur J van Eeden en A du Preez. Pretoria: Van Schaik: 119-133.
- Van Eeden, J en Du Preez, A (red.). 2005. *South African Visual Culture*. Pretoria: Van Schaik.
- Van Wyk, A. 1995. Bloedrivier, O Donker Stroom. *Insig*, Februarie.
- Vels, V. 2002. *Verna Vels*. [Aanlyn]. Beskikbaar: http://www.storieswerf.co.za/cv/s/cv_vennavels.html [2005:16 September].
- Viljoen, E. 2003. *From Manet to "GQ": A Critical Investigation of 'Gentlemen's Pornography'*. (MA) Verhandeling. Universiteit van Pretoria.
- Viljoen, L en Viljoen, S. 2005. Constructing Femininity in *Huisgenoot*, in *South African Visual Culture*, geredigeer deur J van Eeden en A du Preez. Pretoria: Van Schaik: 90-118.
- Von Willigh, AC. 1991. *'n Kontemporêre Ontleding van die Jeugweerbaarheidsverskynsel by die Afrikaner Gesien Vanuit sy Christelik-Nasionale Perspektief in die Onderwys*. (MA) Verhandeling. Universiteit van Port Elizabeth.
- Wagner, P. 1988. *Eros Revived: Erotica of the Enlightenment in England and America*. London: Secker & Warburg.
- Watkins, SA, Rueda, M, Rodriguez, M. 1999. *Introducing Feminism*. Cambridge: Icon Books Ltd.
- Woodfin, R. 2004. *Introducing Marxism*. Royston: Icon Books Ltd.
- Wehr, DS. 1988. *Jung and feminism: liberating archetypes*. Londen : Routledge.
- Welch, P. 2001, *Strands of Feminist Theory* [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://perswww.wlv.ac.uk/~le1810/femi.html> [2005, 14 Augustus].
- Weil, R. 1993. Sometimes a Scepter is only a Scepter: Pornography and Politics in Restoration England, in *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500 – 1800*, geredigeer deur L Hunt. New York: Zone Books.
- Weitzman, LJ. 1979. *Sex Role Socialization*. Palo Alto: California.

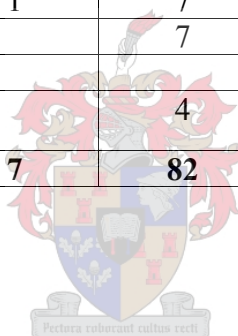
Addendum 1

Uitbeelding van vroue (grafies):								
Publikasie met werk van Botes en Kannemeyer		Eksplisiete / Objektive- rende tonele (sonder penetrasie)	Onderdanig- heid van vroue teenoor mans (sonder penetrasie)	Geweld (van mans) teenoor vroue (sonder penetrasie)	Eksplisiete / Objektive- rende tonele (met penetrasie)	Onderdanig- heid van vroue teenoor mans (met penetrasie)	Geweld (van mans) teenoor vroue (met penetrasie)	
	<i>Bitterkomix 1</i>							
	<i>Bitterkomix 2</i>							
	<i>Bitterkomix 3</i>	3						
	<i>Bitterkomix 4</i>			1				
	<i>Bitterkomix 5</i>	1		4				
	<i>Bitterkomix 6</i>	3		1	3		1	
	<i>Bitterkomix 7</i>	3		4				
	<i>Bitterkomix 8</i>	17	1				3	
	<i>Bitterkomix 9</i>	5	1	1	1			
	<i>Bitterkomix 10</i>	2						
	<i>Bitterkomix 11</i>	2			1			
	<i>Bitterkomix 12</i>	3			2			
	<i>Bitterkomix 13</i>	9			1			
	<i>Gif: Afrikaner Sekskomix</i>	8				10		
Totaal	54	2	11	16	0	4		



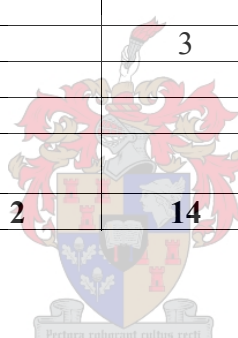
Addendum 2

Uitbeelding van mans (grafies):								
Publikasie met werk van Botes en Kannemeyer		Eksplisiete / Objektive- rende tonele (sonder penetrasie)	Onderdanig- heid van mans teenoor mans/ vroue (sonder penetrasie)	Geweld (van mans/ vroue) teenoor mans (sonder penetrasie)	Eksplisiete / Objektive- rende tonele (met penetrasie)	Onderdanig- heid van mans/ teenoor mans/ vroue (met penetrasie)	Geweld (van mans/ vroue) teenoor mans (met penetrasie)	
	<i>Bitterkomix 1</i>			1	8			
	<i>Bitterkomix 2</i>			1	2			
	<i>Bitterkomix 3</i>	1			5			
	<i>Bitterkomix 4</i>	1			11			
	<i>Bitterkomix 5</i>				4			
	<i>Bitterkomix 6</i>	2		1	15			
	<i>Bitterkomix 7</i>	2			5			
	<i>Bitterkomix 8</i>	8		3	4	1		
	<i>Bitterkomix 9</i>	1			9			
	<i>Bitterkomix 10</i>				1			
	<i>Bitterkomix 11</i>	4		1	7	1		
	<i>Bitterkomix 12</i>	6			7			
	<i>Bitterkomix 13</i>	2						
	<i>Gif: Afrikaner Sekskomix</i>	14			4	4		2
	Totaal	41		7	82	6	0	2



Addendum 3

Uitbeelding van kinders (grafies):							
Publikasie met werk van Botes en Kannemeyer		Eksplisiete / Objektive- rende tonele (sonder penetrasie)	Onderdanig- heid van kinders teenoor mans/ vroue (sonder penetrasie)	Geweld (van mans/ vroue) teenoor kinders (sonder penetrasie)	Eksplisiete / Objektive- rende tonele (met penetrasie)	Onderdanig- heid van kinders teenoor mans/ vroue (met penetrasie)	Geweld (van mans/ vroue) teenoor kinders (met penetrasie)
	<i>Bitterkomix 1</i>			1			
	<i>Bitterkomix 2</i>						
	<i>Bitterkomix 3</i>						
	<i>Bitterkomix 4</i>			4			
	<i>Bitterkomix 5</i>						
	<i>Bitterkomix 6</i>						
	<i>Bitterkomix 7</i>			1			
	<i>Bitterkomix 8</i>		2	4			1
	<i>Bitterkomix 9</i>			1			
	<i>Bitterkomix 10</i>						
	<i>Bitterkomix 11</i>						
	<i>Bitterkomix 12</i>	3		3			
	<i>Bitterkomix 13</i>						
	<i>Bitterkomix 14</i>						
	<i>Gif: Afrikaner Sekskomix</i>						
	Totaal	3	2	14	0	0	1



STRIPSHOW

Ontbloot die siel van die vrou

R29.50

NO.1.

IRONIESE INSIGTE



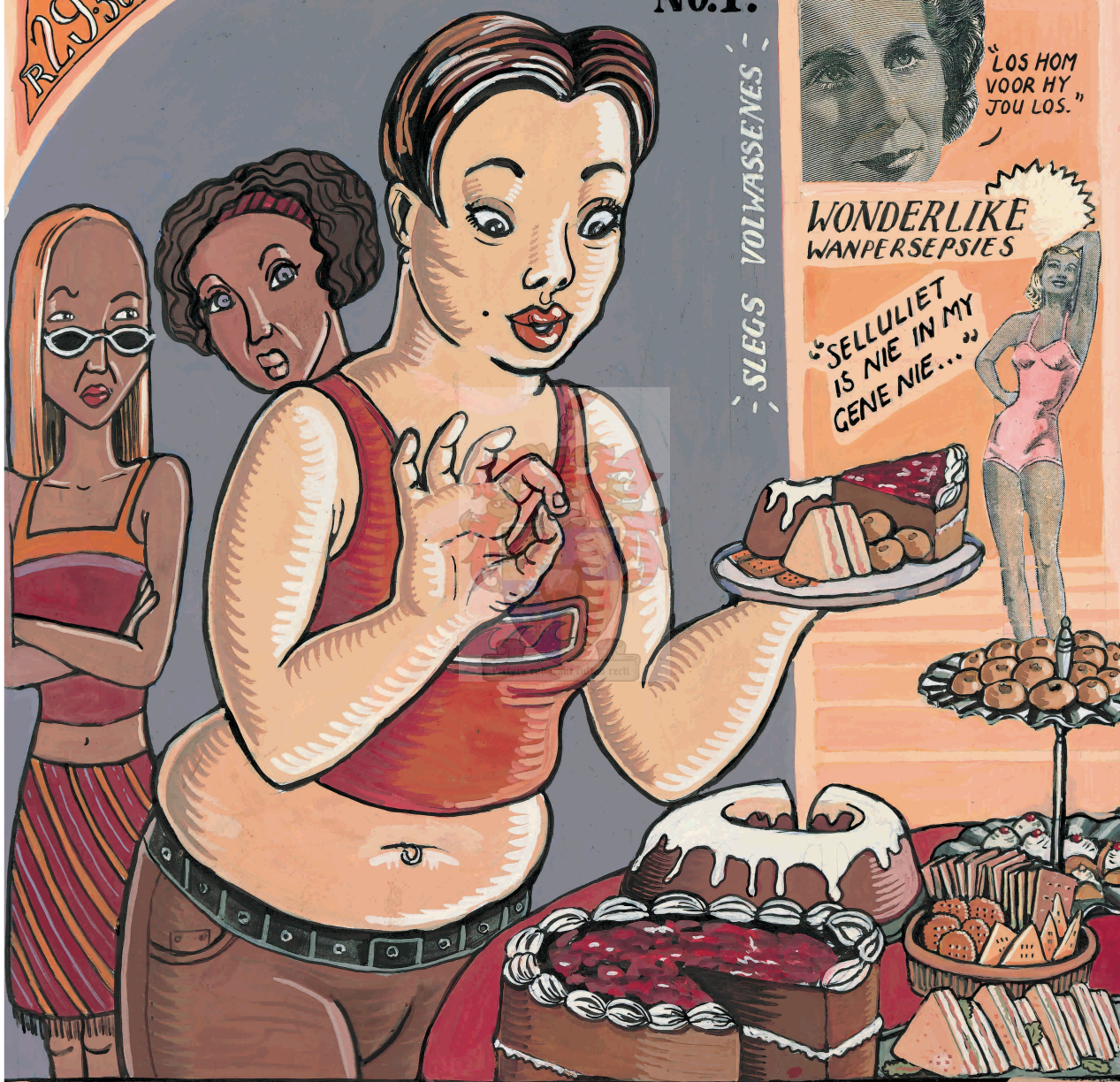
"LOS HOM
VOOR HY,
JOU LOS."

WONDERLIKE
WANPERSEPSIES

"SELLULIET
IS NIE IN MY
GENE NIE..."



SLEGS VOLWASSENES



BITTERKOMIX

het iets te doen met Stripshow

fig. 147: Nicolene Louw. Voorblad van *Stripshow 1* (2003).

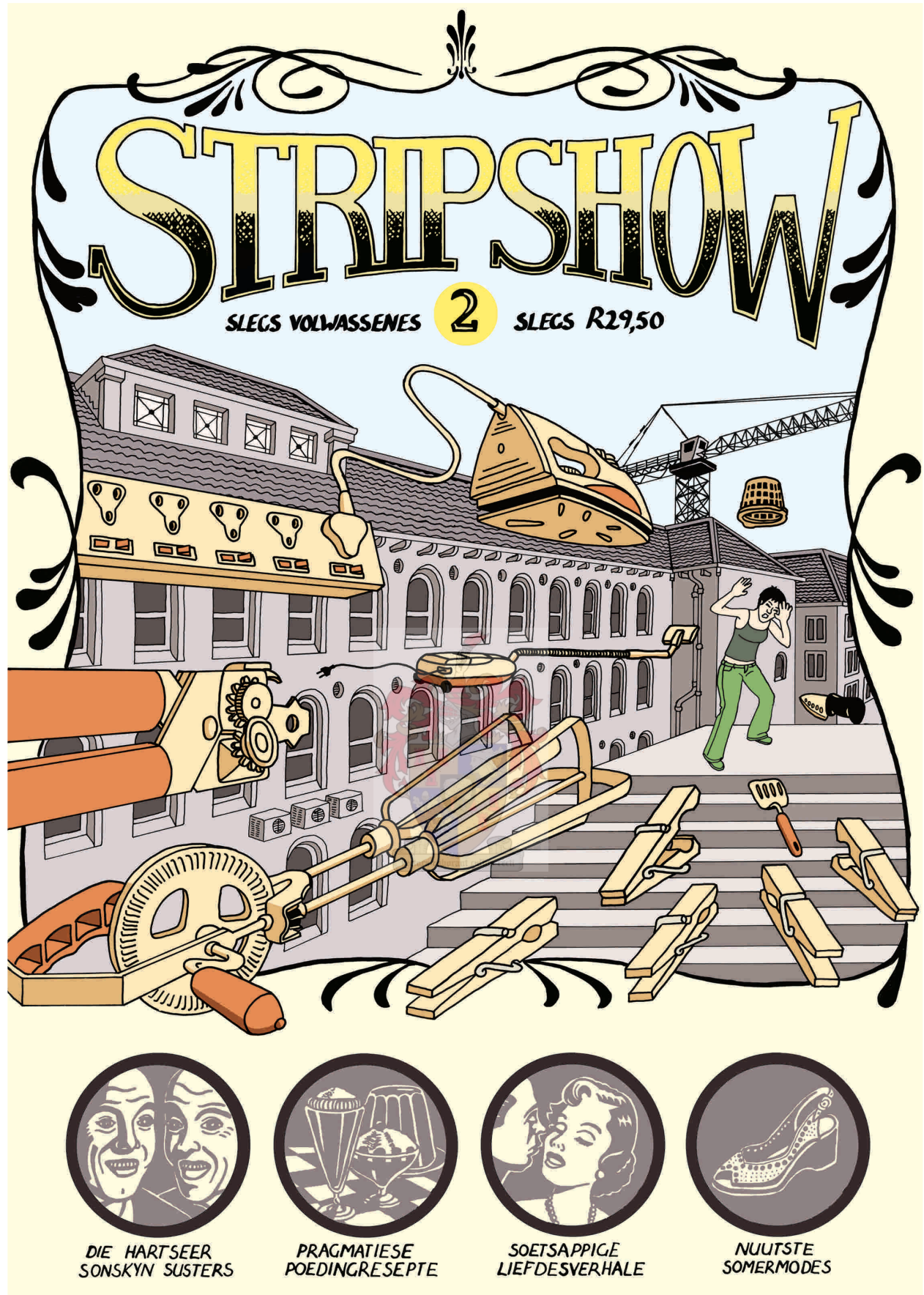


fig. 148: Leonora van Staden. Voorblad van *Stripshow 2* (2004).

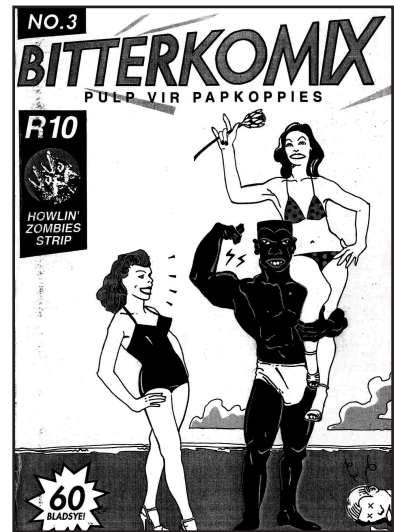
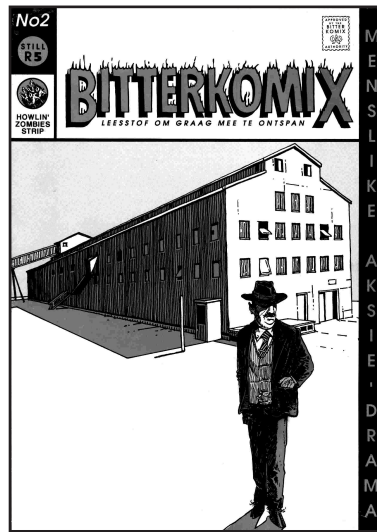
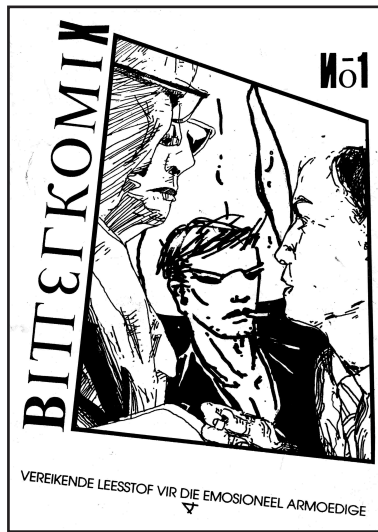


fig. 1: Conrad Botes en Joe Dog – Voorblaai van *Bitterkomix 1* tot *Bitterkomix 9* (1992-1999).

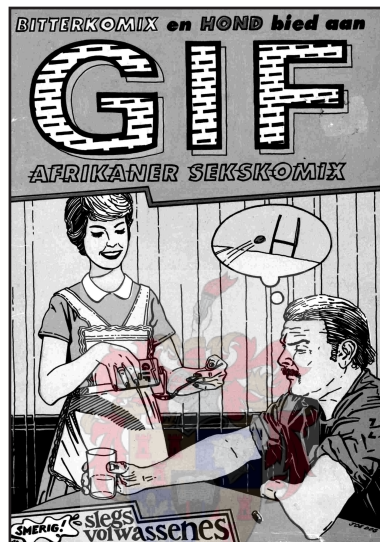
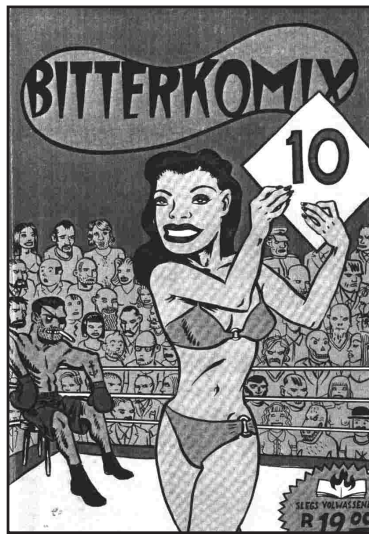


fig. 2: Conrad Botes en Joe Dog – Voorblaai van *Bitterkomix 10* tot *Bitterkomix 13*, asook *Gif* (1994-2004).



fig. 3: Joe Dog – uit “The Curse of Kroll” in *Bitterkomix 1* (1992:8).

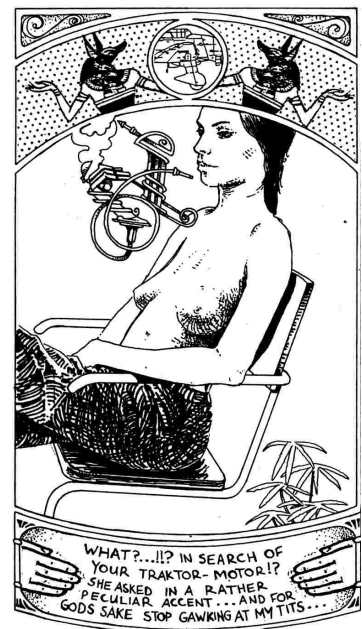


fig. 4: Joe Dog – uit “The Astonishing Adventure of Sir Joseph Patrick” in *Bitterkomix 1* (1992:23).



fig. 5: Conrad Botes – uit
 “The Perfect Little Consumer”
 in *Bitterkomix 1* (1992:49).



fig. 6: Joe Dog – uit
 “Do a Dance for Daddy”
 in *Bitterkomix 3* (1993:4).

THE FOLLOWING THREE ONE-PAGE COMICS WERE MADE TO GIVE **YOUR** INSUBSTANTIAL EXISTENCE SOME MEANING – IMAGINE THAT! NOW, LET’S PROBE INTO THE MACHINERIES OF LIFE...



fig. 7: Joe Dog – uit “Realistic Romances” in *Bitterkomix 3* (1993:58).



fig. 8: Conrad Botes – uit “Kanker” in *Bitterkomix 4* (1994:8).



fig. 9: Conrad Botes – uit “Bloedrivier” in *Bitterkomix 5* (1995:18).



fig. 10: Conrad Botes – uit “Die Laaste Dae van Fanie Swart” in *Bitterkomix 6* (1996:16).



fig. 11: Joe Dog – uit “Max Kom Terug” in *Bitterkomix 6* (1996:21).



fig. 12: Joe Dog – uit “Vleiskuifie in Suid-Afrika” in *Bitterkomix 6* (1996:29).



fig. 13: Joe Dog – uit “Max Kom Terug” in *Bitterkomix 6* (1996:21).

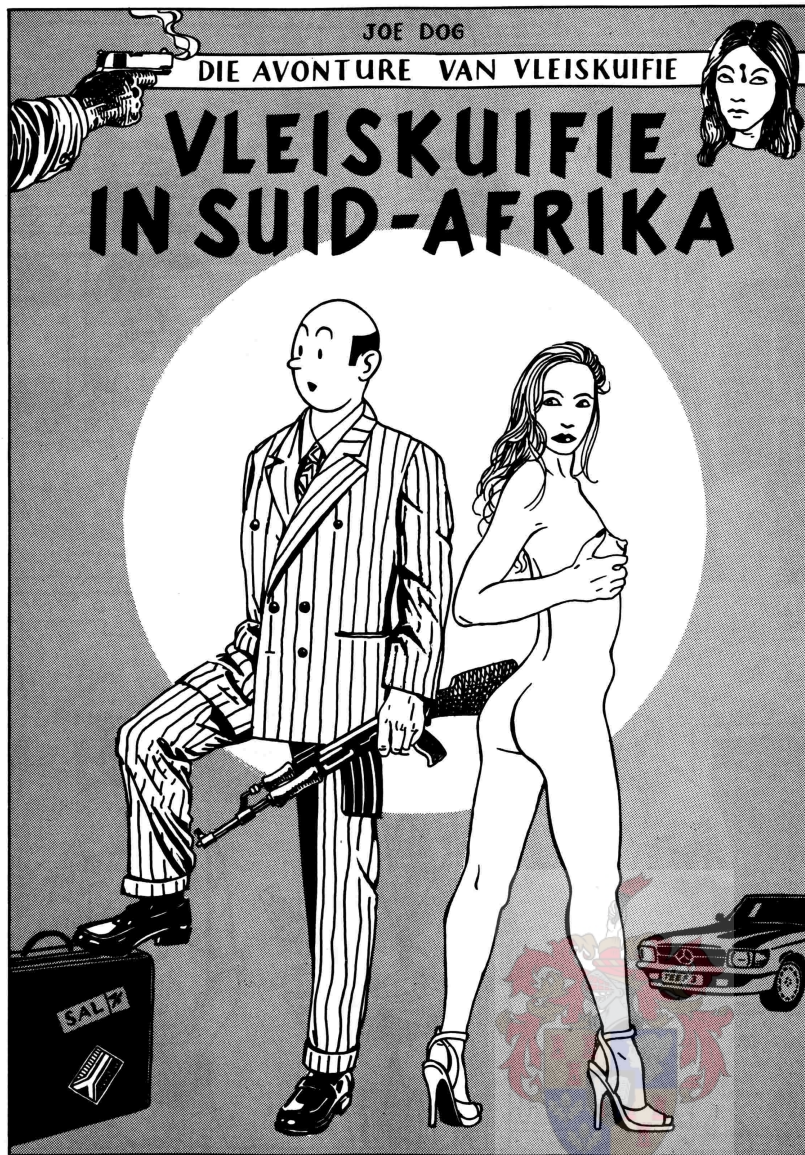


fig. 14: Joe Dog – uit “Vleiskuifie in Suid-Afrika” in *Bitterkomix 6* (1996:27).



fig. 15: Joe Dog – uit “Post-Mortem” in *Bitterkomix 6* (1996:30).



fig. 16: Joe Dog – uit “Elke Ou se Liefde is Belangrik” in *Bitterkomix 6* (1996:33).



fig. 17: Joe Dog – uit “Poes” in *Bitterkomix 7* (1997:8).



fig. 18: Joe Dog – uit “Poes” in *Bitterkomix 7* (1997:9).



fig. 19: Conrad Botes – uit
“Vaalseun” in
Bitterkomix 8 (1998:9).

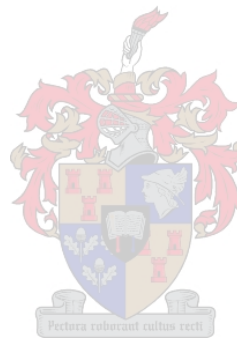


fig. 20: Joe Dog – uit “Onse Vader” in
Bitterkomix 8 (1998:19).



fig. 21: Joe Dog – uit “n Man Kan Staan” in *Bitterkomix 8* (1998:26).



fig. 22: Joe Dog in *Bitterkomix 8* (1998:33).



fig. 23: Joe Dog in *Bitterkomix 8* (1998:36).



fig. 24: Konradski – uit “Siniese Sielkunde” in *Bitterkomix 9* (1999:31).



fig. 25: Joe Dog – uit “Die Hemel Help Ons” in *Bitterkomix 9* (1999:33).

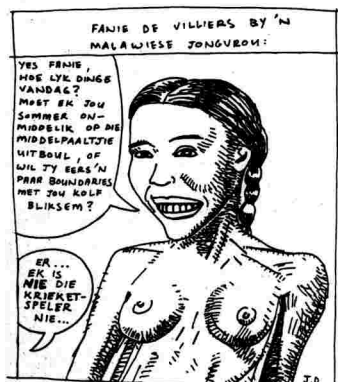


fig. 26: Joe Dog in *Bitterkomix 9* (1999:40).



fig. 27: Uit *Bitterkomix 9* (1999:43).



fig. 28: Uit *Bitterkomix 11* (2001:50).



fig. 29: Uit *Bitterkomix 11* (2001:51).



fig. 30: Joe Dog – uit “Piet en Meisie” in *Bitterkomix 12* (2002:29).

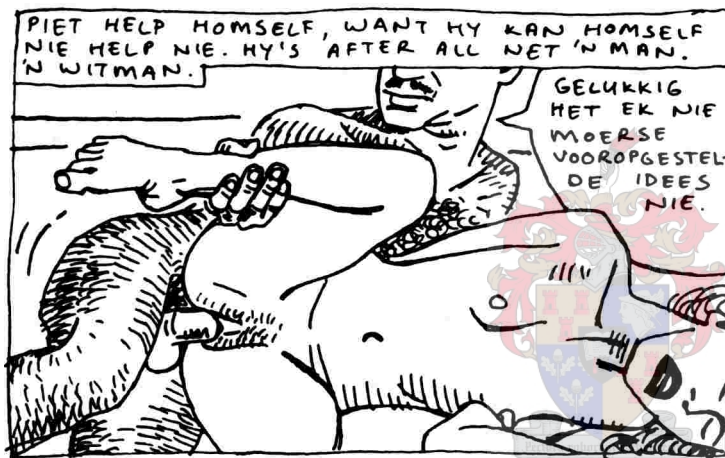


fig. 31: Joe Dog – uit “Piet en Meisie” in *Bitterkomix 12* (2002:28).

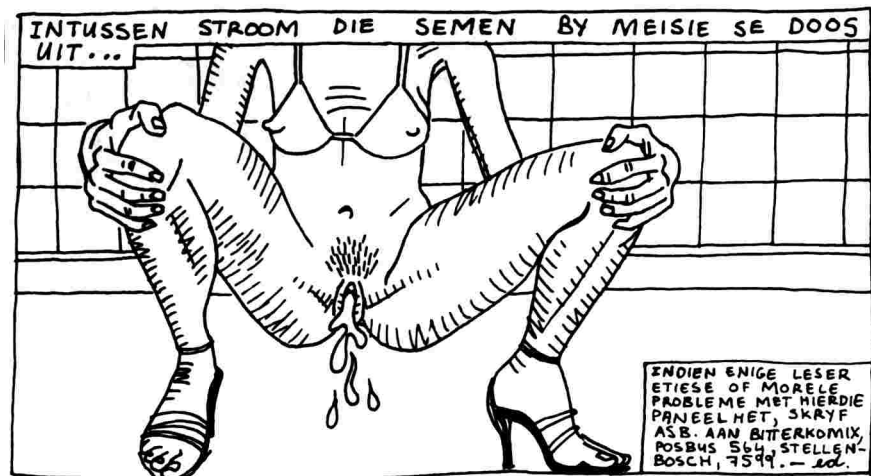


fig. 32: Joe Dog – uit “Piet en Meisie” in *Bitterkomix 12* (2002:30).



fig. 33: Joe Dog en Konradski – uit “Editorial Komix” in *Bitterkomix 13* (2004:2).



fig. 34: Konradski – uit “Die woord ‘naai’ kan ’n mantra wees” in *Bitterkomix 13* (2004:11).



fig. 35: Konradski – uit “Die woord ‘naai’ kan ’n mantra wees” in *Bitterkomix 13* (2004:11).



fig. 36: Konradski – uit “Die woord ‘naai’ kan ’n mantra wees” in *Bitterkomix 13* (2004:12).



fig. 37: Konradski – uit “Scetchboek Section” in *Bitterkomix 13* (2004:12).



fig. 38: Joe Dog – uit
“The Curse of Kroll”
in *Bitterkomix 1* (1992:12).



fig. 39: Joe Dog – uit
“Nag van die Wit Skrik”
in *Bitterkomix 1* (1992:57).

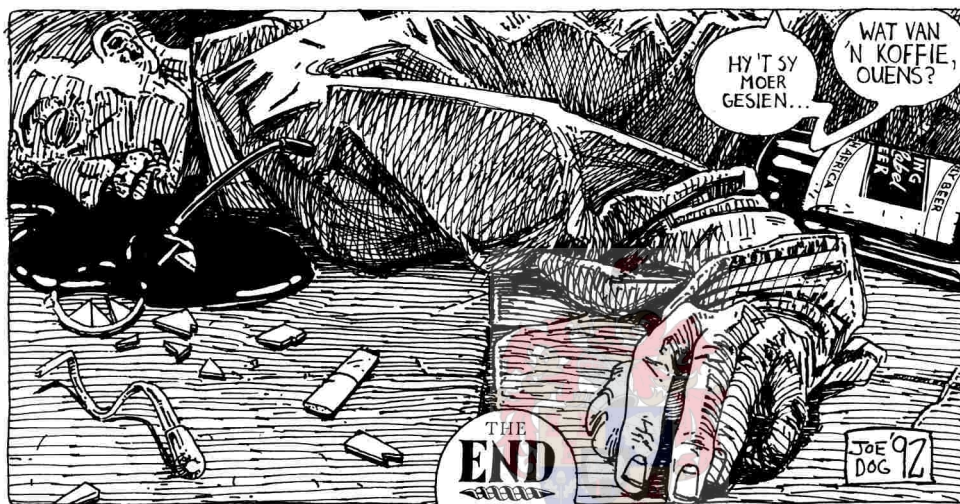


fig. 40: Joe Dog – uit
“Nag van die Wit Skrik”
in *Bitterkomix 1* (1992:58).



fig. 41: Joe Dog – uit
“Missile Man Versus Bittergal”
in *Bitterkomix 2* (1993:12).



fig. 42: Joe Dog – uit
“Nag van die Wit Skrik”
in *Bitterkomix 1* (1992:57).

GEREEDSKAPSTUKKE VAN ONDERDRUKKING



fig. 43: Joe Dog – uit “Joe Dog groet Barries” in *Bitterkomix 2* (1993:4).



fig. 44: Konrad Botes – uit “Judas” in *Bitterkomix 3* (1993:31).



fig. 45: Joe Dog – uit “Judas” in *Bitterkomix 3* (1993:55).



fig. 46: Conrad Botes – uit “Verdwaalde Harte” in *Bitterkomix 3* (1993:7).



fig. 47: Joe Dog – uit “Jeugweerbaarheid” in *Bitterkomix 4* (1994:24).



fig. 48: Conrad Botes – uit “Klapmuts Polisie Slaan Toe” in *Bitterkomix 4* (1994:36).



fig. 49: Conrad Botes – uit “Kanker” in *Bitterkomix 4* (1994:7).



fig. 50: Conrad Botes – “Liefde vir die Vyand” in *Bitterkomix* 4 (1994:37).

Van een man na die ander

... die goeie nuus van BOXER word uitgedeel :

Die geur is in . Die byt is ook in



BOXER : Tydelike verstandverbystering met neiging tot geweld.



fig. 51: In *Bitterkomix 5* (1995:37).



fig. 52: Conrad Botes – uit “Bloedrivier” in *Bitterkomix 5* (1995:24).



fig. 53: Conrad Botes – uit “Die Laaste Dae van Fanie Swart” in *Bitterkomix 6* (1996:7).



fig. 54: Conrad Botes – uit “Die Laaste Dae van Fanie Swart” in *Bitterkomix 6* (1996:12).



fig. 55: Conrad Botes – uit “Die Laaste Dae van Fanie Swart” in *Bitterkomix 6* (1996:12).



fig. 56: Conrad Botes – uit
“Die Laaste Dae van Fanie Swart” in
Bitterkomix 6 (1996:14).



fig. 57: Conrad Botes – uit “Die Laaste Dae
van Fanie Swart” in
Bitterkomix 6 (1996:14).



fig. 58: Conrad Botes – uit “Die Laaste Dae van Fanie Swart” in *Bitterkomix 6* (1996:15).



fig. 59: Joe Dog – uit
“Vleiskuifie in Suid-Afrika” in
Bitterkomix 6 (1996:29).



fig. 60: Conrad Botes – uit “Die Laaste Dae van Fanie Swart” in *Bitterkomix 6* (1996:19).

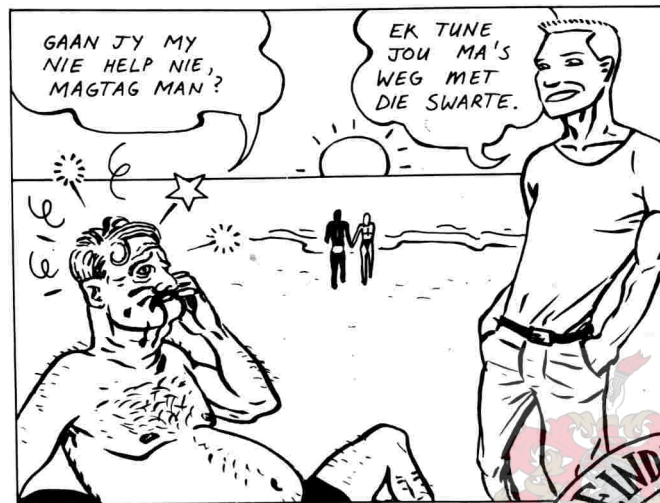


fig. 61: Conrad Botes en Joe Dog – uit “The Insult That Made a Man out of Moses” in *Bitterkomix 6* (1996:43).



fig. 62: Joe Dog – uit “Poes” in *Bitterkomix 7* (1997:4).



fig. 63: Joe Dog – uit “Poes” in *Bitterkomix 7* (1997:5).

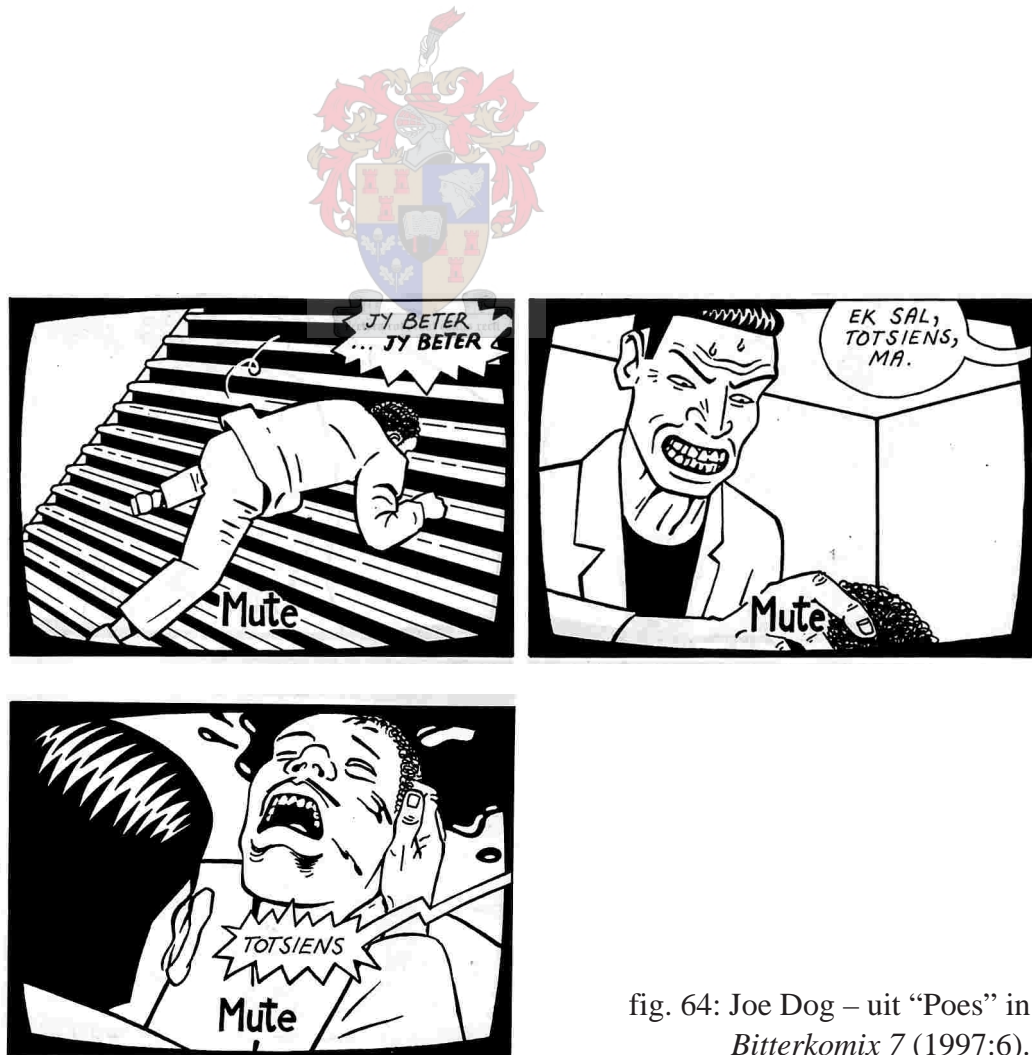


fig. 64: Joe Dog – uit “Poes” in *Bitterkomix 7* (1997:6).



fig. 65: Joe Dog – uit “Poes” in *Bitterkomix 7* (1997:7).

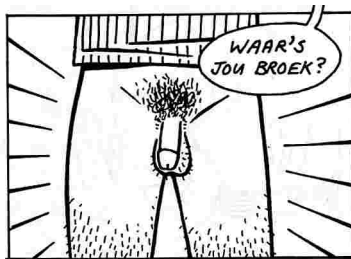


fig. 66: Joe Dog – uit “Poes” in *Bitterkomix 7* (1997:10).



fig. 67: Conrad Botes – uit “Happy Krismis” in *Bitterkomix 7* (1997:36).



fig. 68: Conrad Botes – uit “Happy Krismis” in *Bitterkomix* 7 (1997:35).



fig. 69: Conrad Botes – uit “Vaalseun” in *Bitterkomix* 8 (1998:9).



fig. 70: Conrad Botes – uit “Vaalseun” in *Bitterkomix 8* (1998:14).

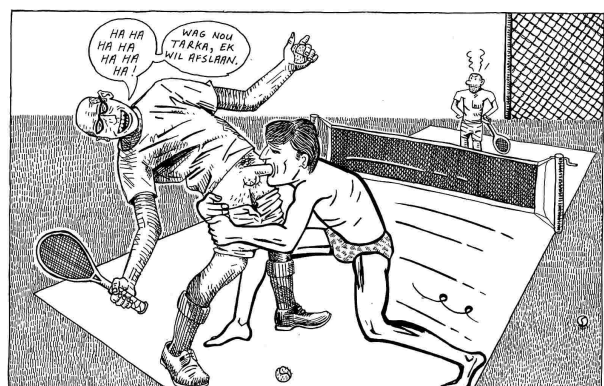


fig. 71: Joe Dog en Lorcan White – uit “Nou die Dag by die Tennisbaan” in *Bitterkomix 8* (1998:15).



fig. 72: Conrad Botes – uit “Vaalseun” in *Bitterkomix 8* (1998:16).



fig. 73: Joe Dog – uit “Die Hemel Help Ons (twee)” in *Bitterkomix 8* (1998:22).



fig. 76: Joe Dog – “Advertensie” in *Bitterkomix 8* (1998:39).

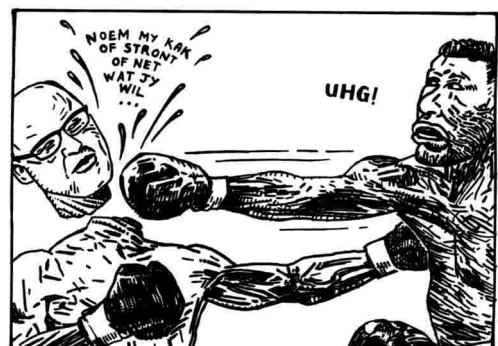


fig. 77: Joe Dog – uit “Haas Das se Nuuskas”
in *Bitterkomix 8* (1998:39).



fig. 78: Conrad Botes – uit “Lucky Lucky”
in *Bitterkomix 9* (1999:22).

fig. 79: Conrad Botes –
uit “Siniese Sielkunde
in *Bitterkomix 9* (1999:32).





fig. 80: Conrad Botes – uit “Lucky Lucky” in *Bitterkomix 9* (1999:26).



fig. 81: Conrad Botes – uit
“Kain en Abel”
in *Bitterkomix 11* (2001:38).

fig. 82: Conrad Botes – uit
“Kain en Abel”
in *Bitterkomix 11* (2001:39).



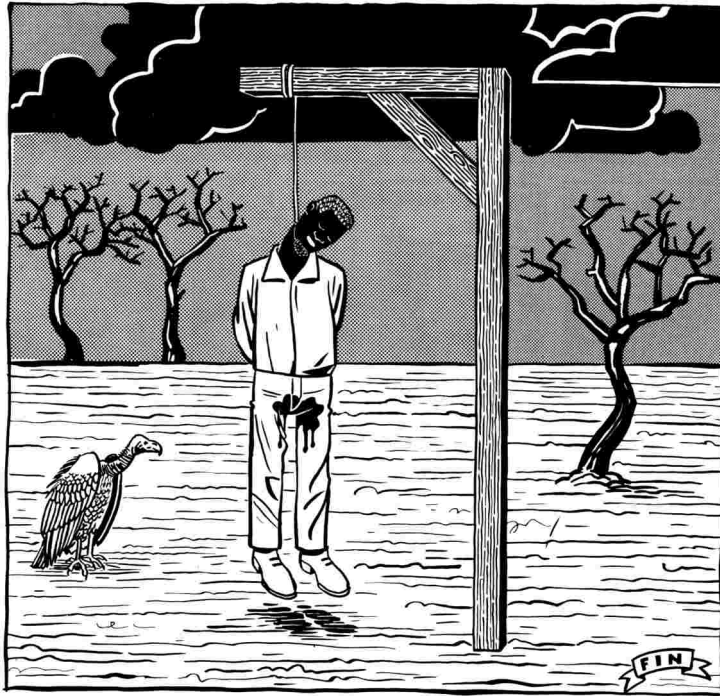


fig. 83: Joe Dog – uit “African Renaissance” in *Bitterkomix II* (2001:27).



fig. 84: Joe Dog – uit “African Renaissance” in *Bitterkomix II* (2001:25).



fig. 85: In *Bitterkomix II* (2001:49).

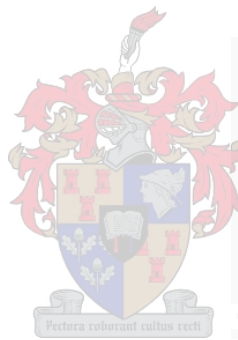


fig. 86: In *Bitterkomix II* (2001:49).

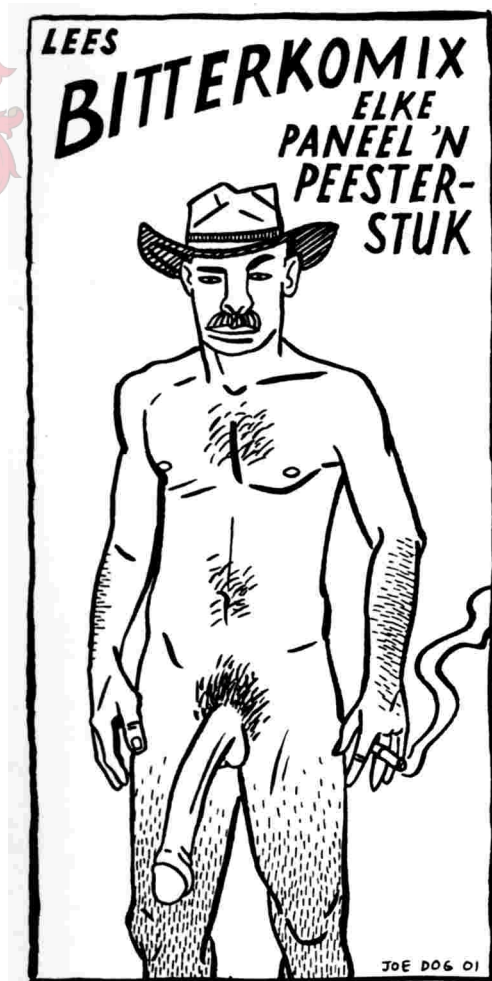


fig. 87: In *Bitterkomix II* (2001:51).



fig. 88: Konradski – uit “Esau en Jakob”
in *Bitterkomix 12* (2002:13).



fig. 89: Konradski – uit “Esau en Jakob”
in *Bitterkomix 12* (2002:16).

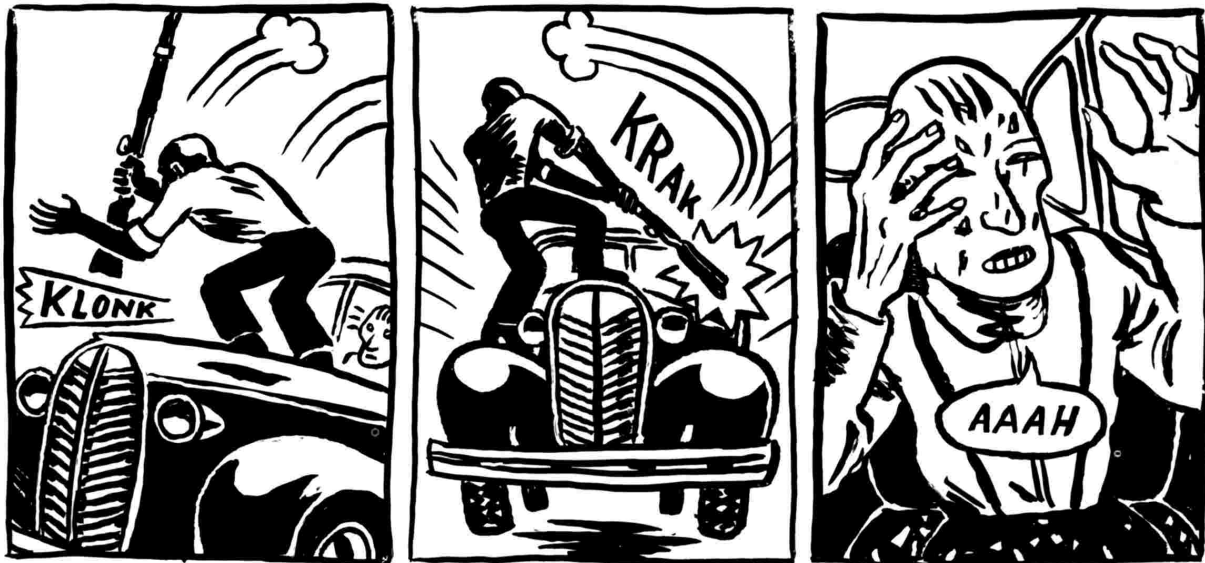


fig. 90: Konradski – uit “Esau en Jakob” in *Bitterkomix 12* (2002:15).

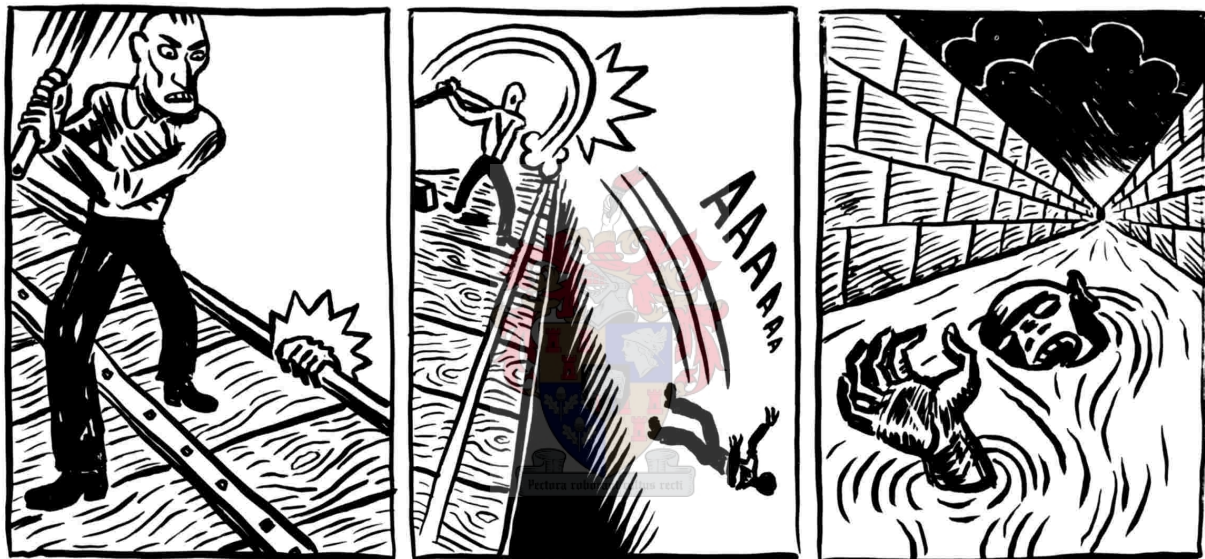


fig. 91: Konradski – uit “Esau en Jakob” in *Bitterkomix 12* (2002:17).



fig. 92: Konradski – uit “Esau en Jakob”
in *Bitterkomix 13* (2004:15).



fig. 93: Konradski – uit “Bloedrivier” in *Bitterkomix 5* (1995:19).



fig. 94: Joe Dog – uit “Die Hemel Help Ons (twee)” in *Bitterkomix 8* (1998:24).



fig. 95: Konradski – uit “Bloedrivier” in *Bitterkomix 5* (1995:19).

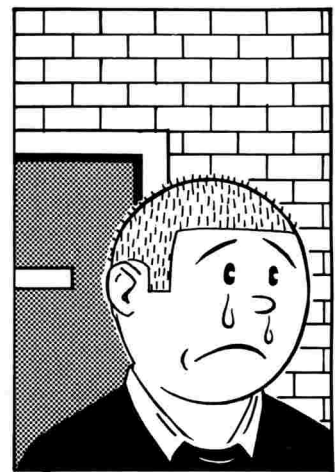
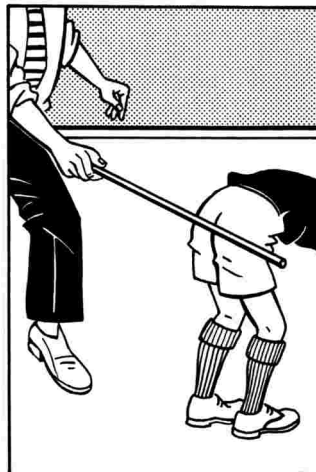


fig. 96: Joe Dog – uit “1974” in *Bitterkomix 9* (1999:9).

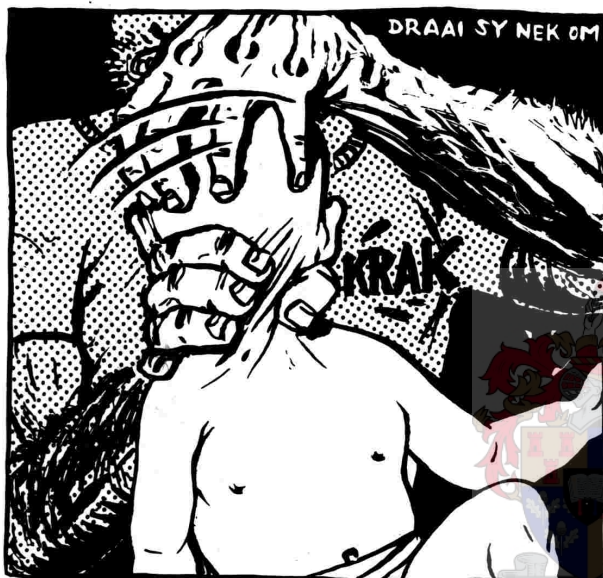
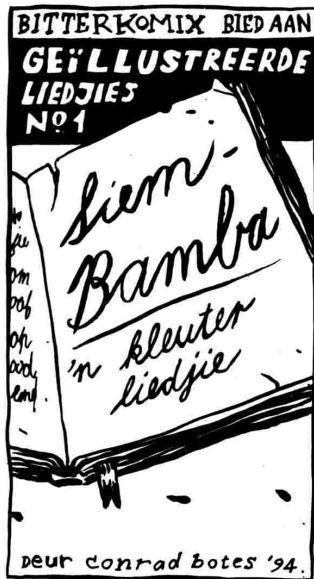


fig. 97: Konradski – “Siembamba” in *Bitterkomix 4* (2004:32).



fig. 98: Konradski – uit “Vaalseun” in *Bitterkomix 8* (1998:6).

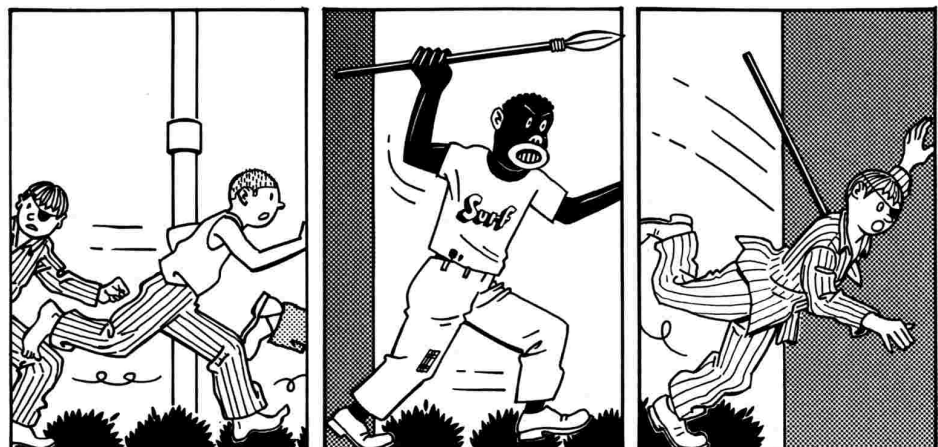


fig. 99: Joe Dog
– uit “1974” in
Bitterkomix 9
(1999:9).



fig. 100: Joe Dog – uit “1974” in *Bitterkomix 9* (1999:9).



fig. 102: Joe Dog – uit “Frikkaedel” in *Bitterkomix 12* (2002:19).



fig. 101: Joe Dog – uit “Frikkaedel” in *Bitterkomix 12* (2002:20).



fig. 103: Joe Dog – uit “Frikkaedel” in *Bitterkomix 12* (2002:20).

BITTERKOMIX bied aan
'n Nuwe Afrikaner-produksie



THE INSULT THAT MADE A MAN OUT OF MOSES



43
EINDE

fig. 104: Joe Dog – “The Insult that Made a Man out of Moses” in *Bitterkomix 12* (2002:20).

bitterkomix 7 bied aan

fig. 105: Titelblad in *Bitterkomix 7* (1997:3).



boers in die krisis



fig. 106: Conrad Botes uit "Happy Krismis" in *Bitterkomix 7* (1997:35).



fig. 107: Conrad Botes uit "Happy Krismis" in *Bitterkomix* 7 (1997:36).

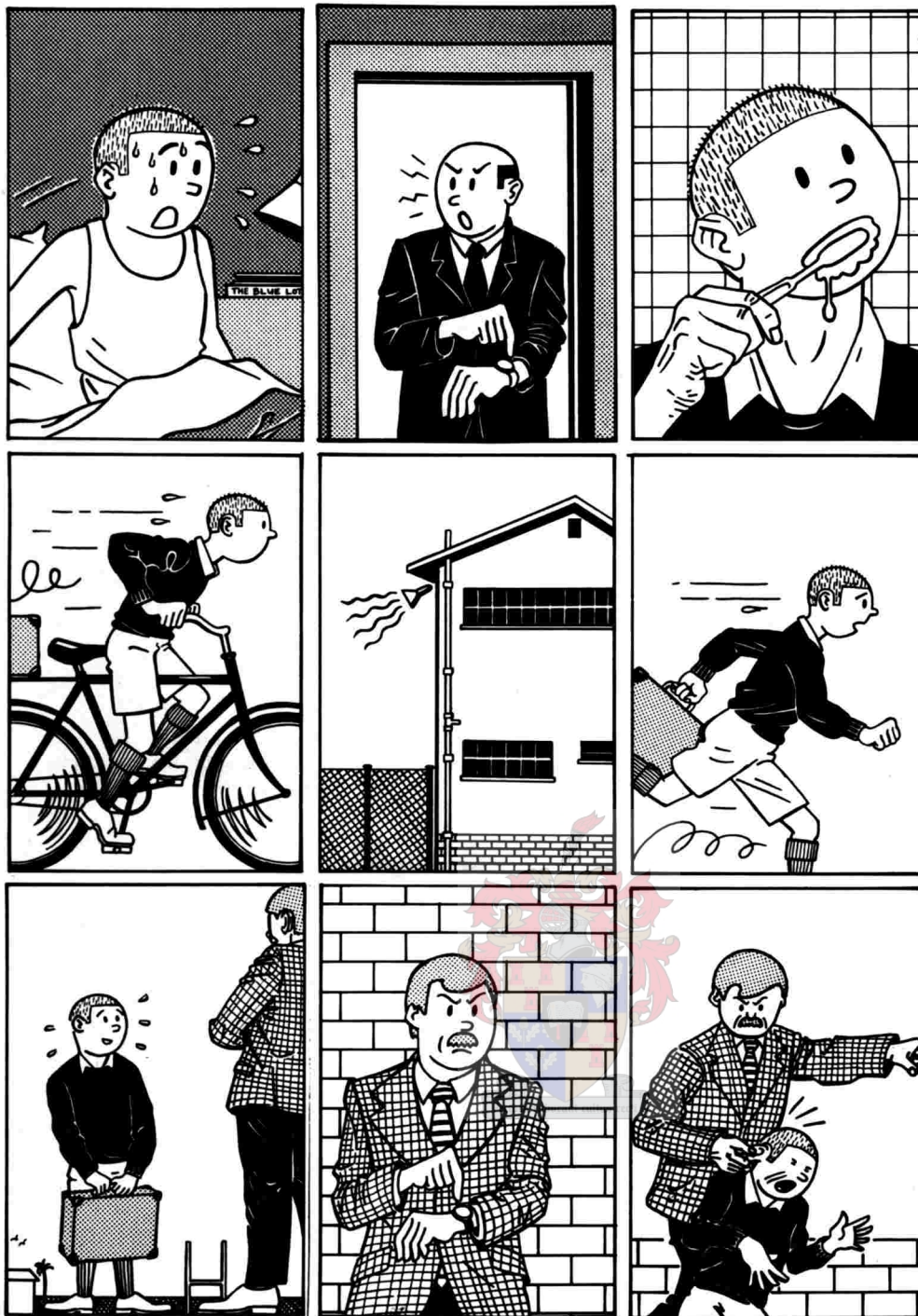


fig. 108: Joe Dog uit "1974" in *Bitterkomix 9* (1999:8).



fig. 109: Joe Dog uit "1974" in Bitterkomix 9 (1999:7).

Uiteindelik! Dis weer tyd vir...
DIE HEMEL HELP ONS deel 4
 DEUR JOE DOG

NOU MOET ALLES NATUURLIK WEER OOPGEVLEK WORD...
 JA, DANKIE, VINCENT.
 WEER TYD OM IN MY EIE ERF TE KAK, SOOS HULLE SÊ.
 MY VRIEND DIE SKILDER.

VOOR ONS EGTER BY MY DIRTY LAUNDRY UITKOM, MOET EK NET "CATEGORICALLY" VERKLAAR DAT EK NOU WERKLIK GATVOL DAARVAN IS OM 'N WIT AFRIKANERMAN TE WEES. DIS NET 'N FOKKIN EMBARRASSING...
 SIEN HIERDIE DRIE KOERANTARTIKELS:

1 UNIVERSITEIT PRETORIA
VIER STUDENTEMANS VERKRAG MATRIEKMEISIE IN MAROELAKOSHUIS

2 PRETORIA-OOS
SES SKOLIERE SLAAN SWART MAN DOOD IN PARK
 WIT VROU SAMEL GELD IN VIR HULLE REGSVERDEDIGING.
 SY SÊ: "EK IS BEKOMMERD OOR HULLE UNIVERSITEITS-LOOPBANE."

3 UNIVERSITEIT STELLENBOSCH
DRIE WILGENHOFSTUDENTE SKIET OP SEWE STUDENTEMEISIES
 NA, DIE TYD SÊ 'N VRIEND: "AG HERE MAN, DIT WAS NET STUDENTE-PRET."

WAT GAAN AAN MET JONG WIT MANS IN SUID-AFRIKA? IS JULLE NOU ALMAL SKIELIK NEO-NAZIS? EK DOG DIE JONGER GESLAG IS VERONDERSTEL OM "COOLER" TE WEES? REBELLE TE WEES?

MAAR NEE - JULLE STEL MOS NET IN LABELS, TV GAMES EN SENTIMENTAL MOVIES MET SPECIAL EFFECTS BELANG. JULLE IS PATHETIC CONSUMERS! 'N VRIEND VAN MY KOOP NOU ONLANGS 'N R1400 PAAR SNEAKERS VIR SY TEENAGE SEUN. HOEKOM DOEN HY DIT? WANT HY VOEL SKULDIG OMDAT HY GESKEI IS, OMDAT HY HARD WERK EN SY SEUN MIIN SIEN. DIE ARME PETTY BOURGEOIS...

TAP INTO DAAR-DIE ONUITPUT-LIKE FONDS, KINDERS! SCORE BIG TIME MET GUILT!

EN WEET DIT VIR 'N FEIT: AS JY DAAI NIKE, DIESEL OF PUMA SNEAKERS DRA, IS DIT 'N SIMBOOL VAN JOU "INDEPENDENCE", JOU "REBEL-NATURE", NIE JOU OUERS SE AFFLUENCE NIE (OF IS DIT DEESDAE "COOL" OM RYK TE WEES?). DIE SNAAKSE DING VIR MY IS HOE KAK MEESTE VAN HIERDIE DESIGNER LABEL-KLERE LYK. BOXER SHORTS, HIP-HOP BAGGIES EN DAAI RIDICULOUS HOL-FLOS* WAT BO MEISIES SE HIPSTERS UITPEUL.

* G-STRINGS

OK, OK, EK MOET TOEGEE DAT EK OOK ALLERHANDE STUPID KLERE GEDRA HET TOE EK 'N STUDENT WAS - AFTER ALL, AS JY NIE SOOS 'N IDIOOT LYK NIE, SCORE JY NIE POES* NIE. DIE VERSKIL IS DAT MY KLERE NIKS GEKOS HET NIE, DIE PUNT IS EGTER DAT JULLE MAYBE SOOS "REBELS" LYK, MAAR GEEN "CAUSE" WERKLIK TER HARTE NEEM NIE. JULLE IS ACTUALLY NET PASSIEF EN TEN SLOTTE KONSERWATIEF.

* OF PIEL OF HOL, WHATEVER JOU HART VINNIGER LAAT KLOP...

IN PRETORIA SIEN MENS NOG GEREELD DAARDIE "BRING DIE DOODSTRAF TERUG" - BUMPER STICKERS. GOEIE IDEE: BRING DIE DOODSTRAF TERUG. SLEGS VIR DIE MENSE WAT DAARVOOR VRA. JULLE WHITIES KAN DAN SOMMER ONMIDDELLIK DAAI SES SKOLIERE IN PRETORIA-OOS OPHANG.

'N KOLLEGA VAN MY SE MA STEL GLO VOOR DAT "DIE SWART MANS WAT SO VERKRAG" IN SUID-AFRIKA SE PENISSE "EENVOUDIG" GEAMPUTEER MOET WORD. WEER EENS SÊ EK 'N GOEIE STRAF VIR DIE MENSE WAT DAARVOOR VRA. DIE MAROELA-STUDENTE SE PIEL SAL OULIK LYK IN VIER FLESSIES, NÊ TANNIE? LAAT ONS NOOIT VAN DIE "PRET" IN PRETORIA VERGEET NIE...

X4

OK, EK WIL DAN HIERDIE STRIP AFSLUIT MET EEN VAN ANNA KARENIN SE LAASTE (KRIPTIESE) GEDAGTES VOORDAT SY SELF-MOORD PLEEG: "THE STRUGGLE FOR EXISTENCE AND HATE ARE THE ONLY THINGS THAT HOLD MEN TOGETHER."!
 OK, SO FOK JULLE, TOT VOLGENDE KEER!

fig. 110: Joe Dog "Die Hemel Help Ons (Deel 4)" in Bitterkomix 13 (2004:36).

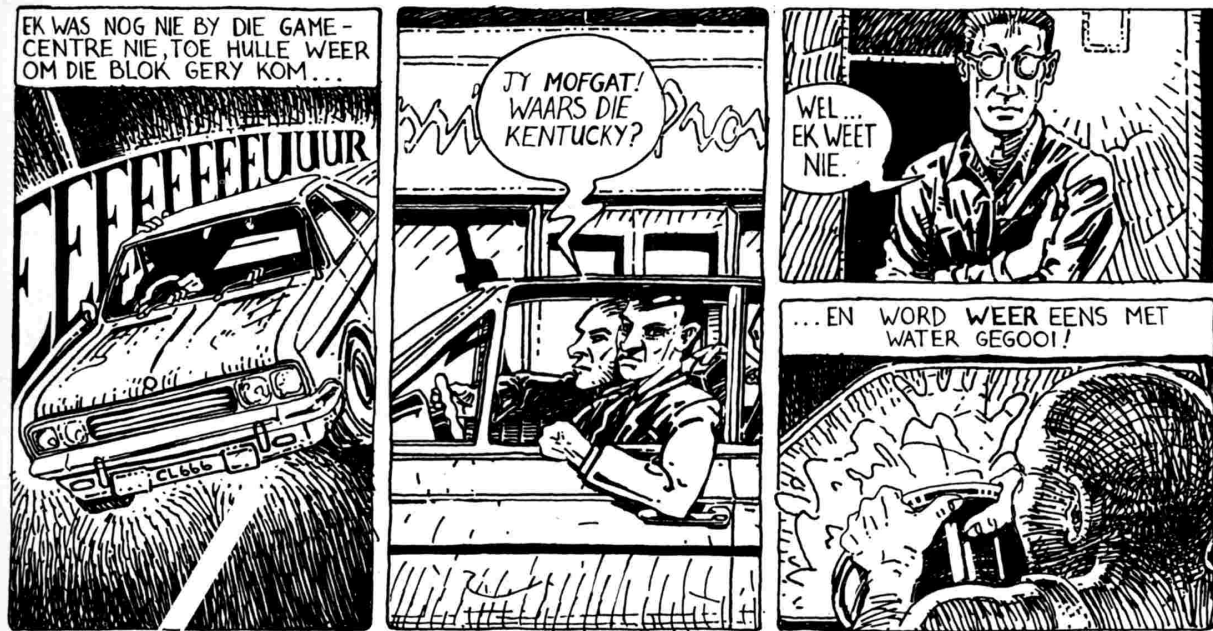


fig. 111: Joe Dog uit “Nag van die Wit Skrik” in *Bitterkomix 1* (1992:55).



fig. 112: Joe Dog uit “A Boy Called Julia” in *Bitterkomix 1* (1992:34).

'Moffies' loop 'n bloutjie met SAP

INA VAN DER LINDE

NAGKLUBGANGERS in Pretoria wat die polisie ontbied het om te kom help teen 'n groep indringers wat hulle goed gekarnuffel het, beweer dat die polisie - eerder as om die booswigte aan te keer - die minderjarige seuns in 'n vangwa gegooi en op Kerkplein verder karnuffel het. Een is glo gedwing om self sy hare af te sny.

Dit blyk voorts dat een van die booswigte wat verlede Saterdagdag die bestuurder, helpers en klubgangers van The Fridge, 'n nagklub in Queenstraat, oorval het, op die oomblik betrokke is by 'n hofspraak na 'n soortgelyke aanranding 'n jaar gelede by 'n ander Pretoriase klub, die Pig and Whistle in Schoemanstraat.

By die Pig and Whistle-voorval het die klubeienaar een van die booswigte doodgeskiet. Nog 'n booswig, Brian Bolhuis, het volgens getuienis vroeër dié week in die Hooggeregshof in Pretoria, 'n deur versper sodat die polisie nie kon inkom nie.

Volgens ooggetuies was Bolhuis Saterdagdag weer eens by die aanranding in The Fridge betrokke.

Die bestuurder en mede-eienaar van The Fridge, Helgard De Barros, 22, glo nou die polisie kyk ander pad wanneer mense soos dié klubs binneval wat hulle as ongewens beskou.

De Barros sê The Fridge is 'n "alternatiewe" klub, daar word alles behalwe disko-musiek gespeel. Hulle is veral "swaar op heavy metal". Die plek is nie gelisensieer nie en klubgangers word aangemoedig om hul eie drank saam te bring.

De Barros sê daar was Saterdagdag om half twee nog sowat 25 personeellede en klubgangers oor toe vier groot mans inloop. Hulle het eers die toonbank in die kaartjiekantoor gebreek, toe het hulle 'n outjie van omtrent 16 gegryp en geslaan.

Die een groot ou wou weet of De Barros lus het om hom 'n "Dutchman" te noem, want "ek is lus vir baklei".

Hulle slaan toe eers vir De Barros, daarna sy meisie - wat reeds met 'n gipsarm rondgelopen het - se gips morsaf, en breek haar ribbes.

Hy en Francois Kruger, 'n helper, het twee van die manne gegryp en toe was die hel los. Kroegstoel en kleipotte het deur die lug gevlieg. Niemand kon in of uit nie, want een van die groot manne het die ingang versper.

'n Meisie se skouer is uit potjie geruk, nog 'n man sit glo met R3 000 se skade aan sy tande, en 'n ander een het harsingskudding opgedoen en sy oortrom gebars.

Eindelik het iemand ontsnap en die polisie ontbied. Toe hulle opdaag, was die geveg reeds in die strate. Drie mense is 'summer in die vangwa gestop. Maar nie een van die groot manne nie - drie klein, tingerige outjies, een van 15 en twee 16-jariges.

Oor die name van die jeugdige is daar nog onduidelikheid, maar sover bekend is hulle Karl Botes, 16, Wernich, 16, and Derrick, 15.

De Barros sê toe hy die groot manne aan die polisie uitwys, het een polisieman verhoed dat hulle in hegtenis geneem word. Een van die polisiemane het gesellig met een van die groot kerele gestaan en gesels. Hulle het mekaar op die voornaam genoem.

In 'n stadium het iemand gehoor hoe sê die polisiemane aan die groot kerele iets soos: Luister, ons weet hulle is moffies, maar julle het vanaand te ver gegaan. Julle gaan in die moeilikheid beland.

Die klublede is aanhoudend moffies, homo's en dwelmverslaafdes genoem, sê De Barros.

Party van die klublede is daarna hospitaal toe, terwyl van die ander polisiekantoor toe is om aanklagte te gaan lê.

Daar eindig die storie egter nie. Francois Kruger, 23, 'n helper by die klub, sê hy en nog twee mense het agter die vangwa aangery polisiekantoor toe. Maar toe ry die vangwa nie Polisie-Sentraal toe nie, maar Kerkplein toe.

Kruger het gesien hoe die vangwa stilhou, die Polisiemane die deure agter kom oopmaak en die outjies agterin karnuffel. Daarvandaan is die seuns glo na die polisiegeneem, bevel om uit te trek en Wernich is na bewering 'n skêr gegee en aangesê om sy hare te sny "of anders bliksem ons jou as ons jou weer op straat kry".

Die drie het aanklagtes van aanranding teen die polisie gelê, sê De Barros, wat self met 'n blou oog, gebreekte neus, en verskeie kneusplekke sit. Hy het 'n klag van aanranding en saakbeskadiging teen die groot manne loop lê, en nog sowat tien ander het ook aanklagtes van aanranding teen Bolhuis en sy trawante gelê.

Kruger het aan Vrye Weekblad gesê 'n brief is aan Adriaan Vlok oor die voorval geskryf, wat moontlik vandag nog op sy lessenaar sal lê.

Maj Noel Hartwell, polisie-skakeloffisier van Noord-Transvaal, het gister aan Vrye Weekblad gesê dit is nie duidelik wat dié aand gebeur het nie, en dat 'n verklaring uitgereik sal word sodra hy meer weet.

AAN BETROKKE ADMINISTRASIE I.V.M. CHRISTELIKE NASIONALE ONDERWYS



Op skool is ek dikwels gemoer omdat ek kwansuis nie ore het nie, want luister wil hy mos nie. 'n Onderwyser se herhaaldelik vir my: "Harde klippe breek nie maklik nie, maar as hulle breek, dan breek hulle in klein stukkie" en met sy vrywende vingers wys hy my presies hoe fyn hulle beoog om my te breek.

'n Christelike-Nasionale triomf wanneer jou karakter stuksgewys uit jou gemoer word. Ons is geduldig, ons het jou lief, maar meer as dit...dit maak vir ons seerder as vir jou.

Op universiteit kom ek toe hierdie "w e l g e v o r m d e" Christelik-Nasionale produkte tee, spartane wat hul onverskrokke manlikheid bewys deur met hulle wit vaders se karre rond te jaag en laatnag voetgangers en fietsryers te intimideer, onaantasbaar in hul verenigde vitalistiese selfbevestiging.

Wat is die oorsaak van hierdie wit violence en en macho-insekuriteit?

Wat my betref kan julle hierdie Christelike-Nasionale onderwys vat, en in julle holle opdruk.

By the way, die regering het onlangs laat weet dat hy intimidasie nie sal duld nie. Bietjie laat na my smaak.

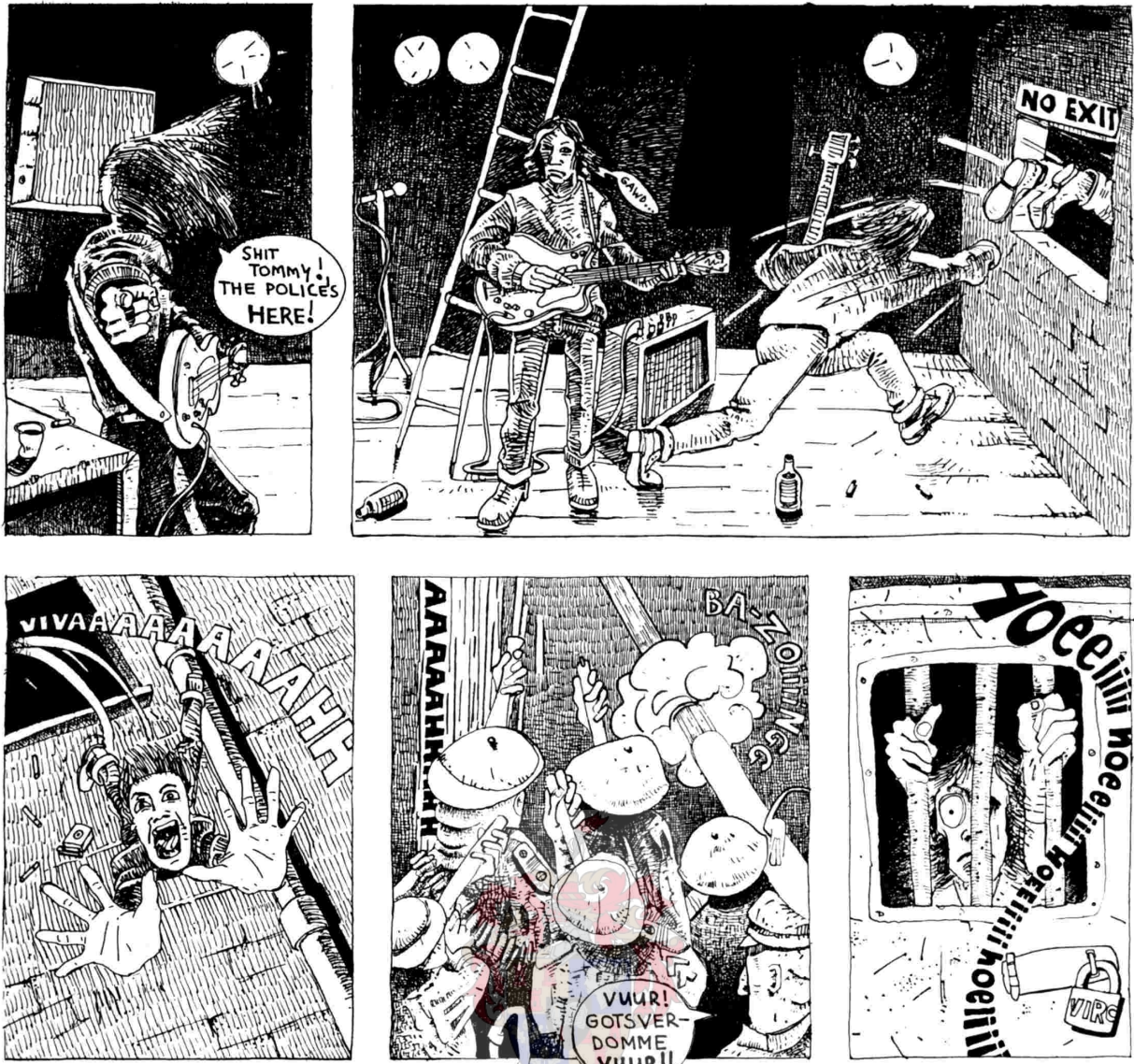


fig. 114: Joe Dog uit “Case no. 308” in *Bitterkomix 1* (1992:5).



fig. 115: Joe Dog uit “Case no. 308” in *Bitterkomix 1* (1992:7).



fig. 116: Joe Dog uit "The Astonishing Liberation of Koos Malgas" in *Bitterkomix 2* (1993:7).

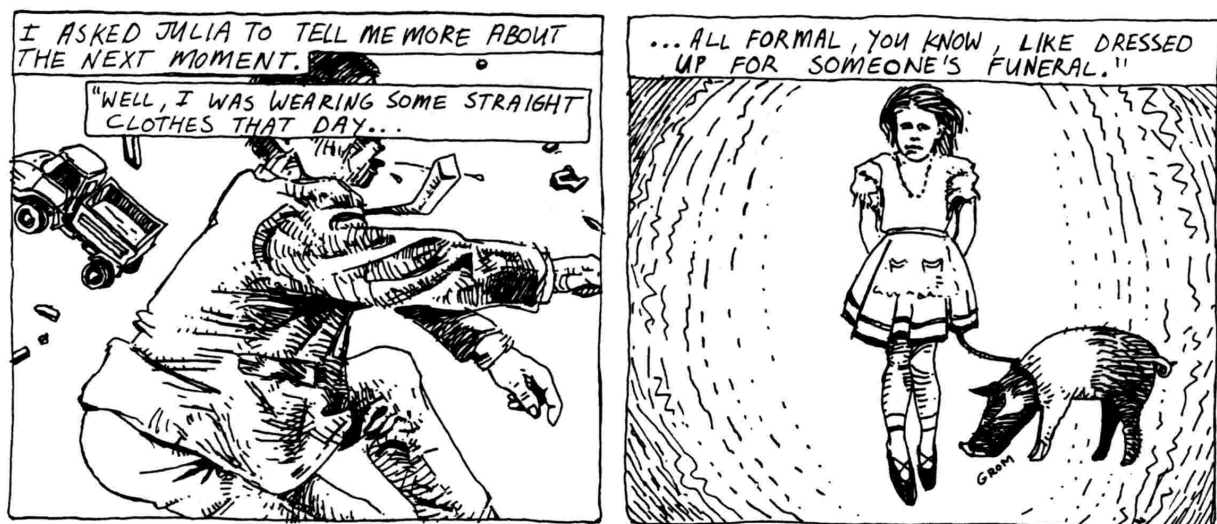


fig. 117: Joe Dog uit "A Boy Called Julia" in *Bitterkomix 2* (1993:36).



fig. 118: Conrad Botes uit "Vaalseun" in *Bitterkomix* 8 (1998:9).



fig. 119: Conrad Botes uit "Vaalseun" in *Bitterkomix 8* (1998:17).



fig. 120: Joe Dog uit “Joe Dog Groet Barries” in *Bitterkomix 2* (1993:5).



fig. 121: Conrad Botes uit “In die arms van ’n Apokalips” in *Bitterkomix 2* (1993:15).



fig. 122: *Apollo Belvedere*. 2.3m hoog. Romeinse marmerkopie van ’n Griekse beeld van ongeveer 400vC. Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, Citta del Vaticano, Rome.



fig. 123: Joe Dog uit “Jeugweerbaarheid” in *Bitterkomix 4* (1994:25).



fig. 124: Joe Dog uit “Onse Vader” in *Bitterkomix* 8 (1998:18).



fig. 125: Joe Dog uit “Post Mortem” in *Bitterkomix* 6 (1996:30).



fig. 126: *Venus van Willendorf*.
11cm hoog.
25000-20000vC.
Naturhistorisches
Museum,
Wenen.

fig. 127: Michelangelo. *David*.
1501-4. Marmer. 4,08m hoog.
Galleria dell’Accademia,
Florence.

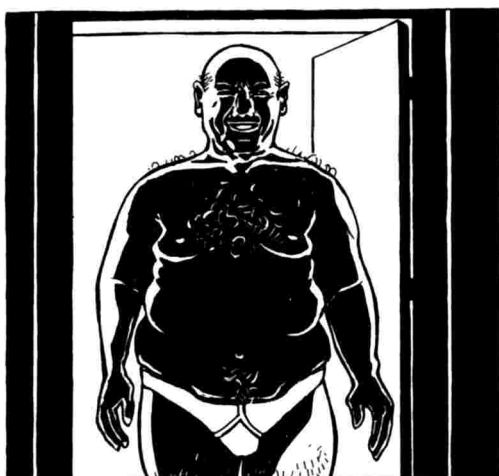


fig. 128: Joe Dog uit “Boetie” in *Bitterkomix* 5 (1995:7).



fig. 129: Conrad Botes uit "Kanker" in *Bitterkomix 4* (1994:4).

fig. 130: Conrad Botes uit "Kanker" in *Bitterkomix 4* (1994:8).





fig. 131: Conrad Botes uit “My Pa se Geweer” in *Bitterkomix 10* (2000:16).



fig. 132: Conrad Botes uit “Siembamba” in *Bitterkomix 4* (1994:32).

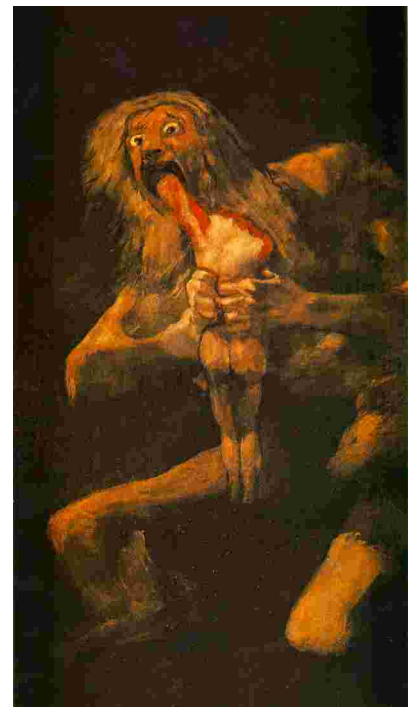


fig. 133: Goya. *Saturn Devouring His Son*. 146cm x 75cm. Olie op pleister wat op doek oorgedra is.



fig. 134: Conrad Botes
 “Liefde vir die Vyand”
 in *Bitterkomix 3* (1993:40).

fig. 135: Conrad Botes uit
 “Bloedrivier”
 in *Bitterkomix 5* (1995:20).



fig. 136: Conrad Botes
 “Liefde vir die Vyand (Deel 2)”
 in *Bitterkomix 4* (1994:37).



fig. 137: Conrad Botes uit
 “Bloedrivier”
 in *Bitterkomix 5* (1995:22).

fig. 138: Conrad Botes uit
 “Bloedrivier”
 in *Bitterkomix 5* (1995:25).





fig. 139: Conrad Botes uit “Bloedrivier” in *Bitterkomix 5* (1995:29).



fig. 140: Conrad Botes uit “Bloedrivier” in *Bitterkomix 5* (1995:30).

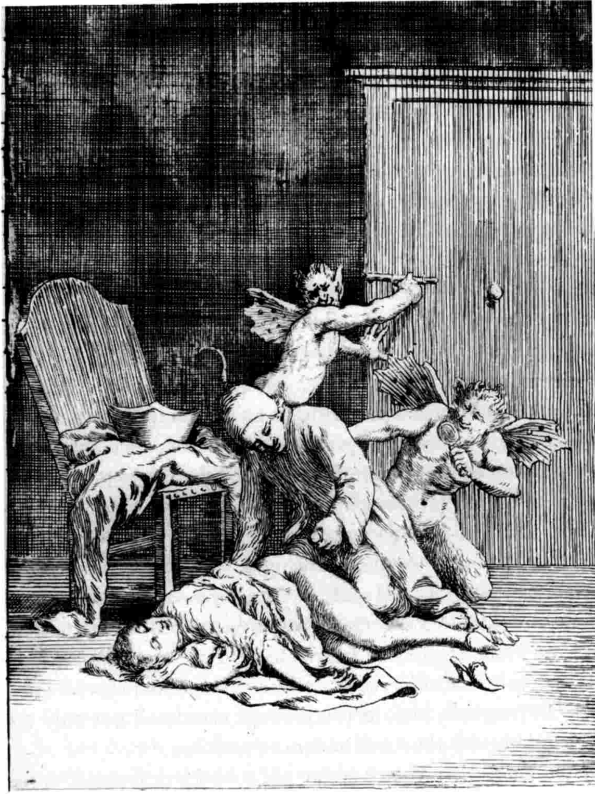
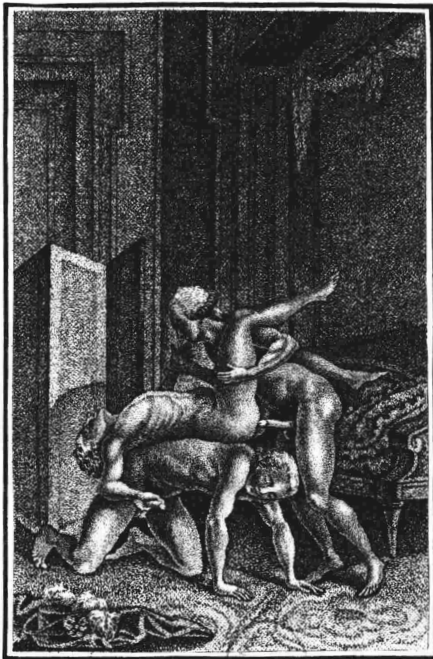


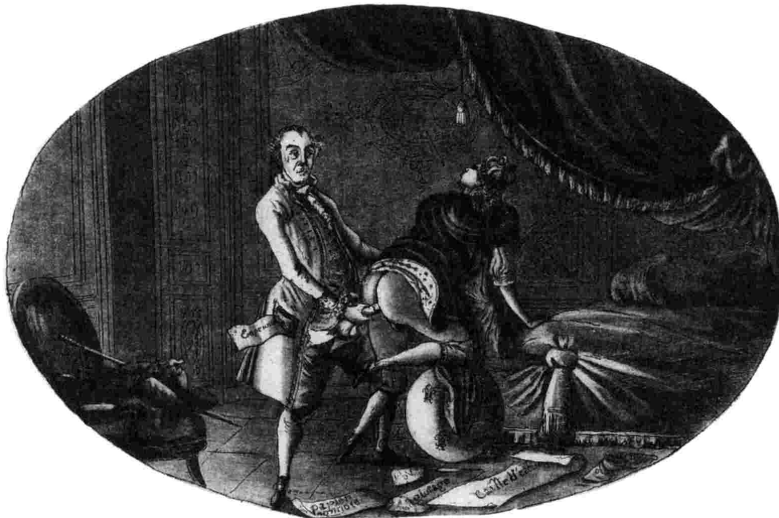
fig. 141: “Duiwels kyk toe terwyl ’n Jesuïet ’n jong vrou sodomiseer” (1735) in *The Invention of Pornography* (1993:197).

fig. 142: “’n Jesuïet inspekteer die boude van ’n jong vrou wat urineer” (1735) in *The Invention of Pornography* (1993:196).



Ce Trio Masculin, dans ses goûts ingénieux, Vous retrace à Lecteurs des vrais Bougr. les Jeux.

fig. 143: ’n Toneel wat sodomie tussen verteenwoordigers van die Laerhuis uitbeeld in *The Invention of Pornography* (1993:309).



les torts de M. Necker envers la France

fig. 144: 'n Toneel wat Jacques Necker, 'n minister van finansies in Frankryk, bespot in *The Invention of Pornography* (1993:320).



fig. 145: 'n Illustrasie van 'n monnik met die byskrif "Ek is besig om te kom... Ek is die goeie grondwet" in *The Invention of Pornography* (1993:320).

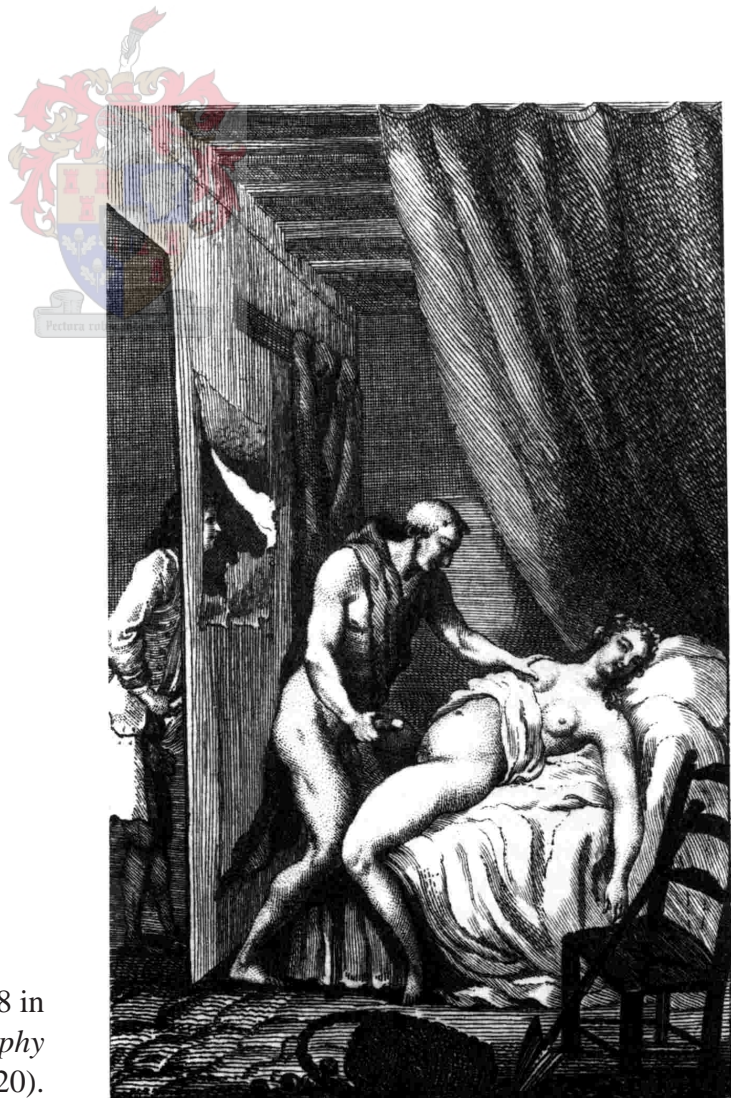


fig. 146: 'n Ets uit 1748 in *The Invention of Pornography* (1993:320).

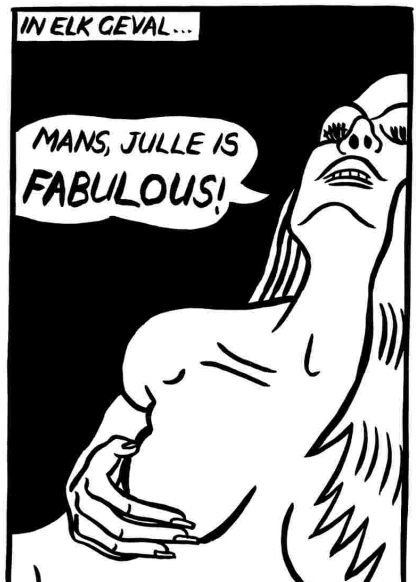
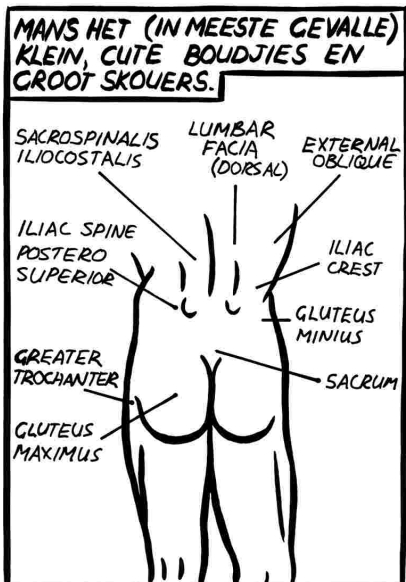
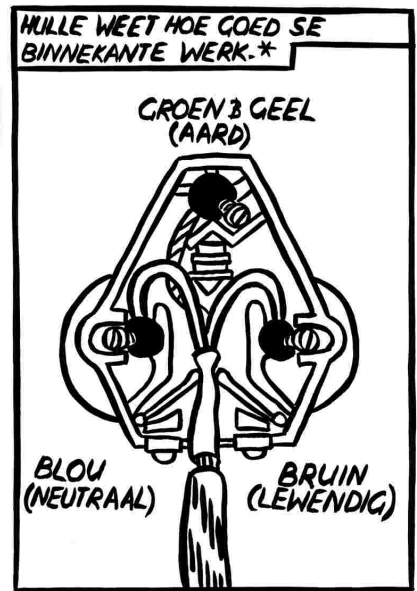
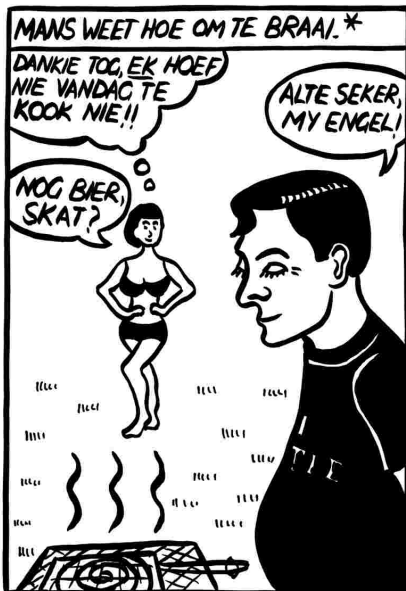
DEPRESSIE



fig. 149: Leonora van Staden uit “Onbenullige Faktore wat Bydra tot Depressie” in *Stripshow 2* (2004:4).



fig. 150: Leonora van Staden uit "Onbenullige Faktore wat Bydra tot Depressie" in Stripshow 2 (2004:5).



*VIESLIKE SEKSISTIESE VERALGEMENINGS. FUNDAMENTALISTIESE FEMINISTE IS WELKOM OM BESWAAR AAN TE TEKEN.

fig. 151: Leonora van Staden uit "Onbenullige Faktore wat Bydra tot Depressie" in *Stripshow 2* (2004:6).

MAAR DIE OOMBLIK WAT DIT BY MEER ROMANTIESE VERBINTENISSE KOM, IS EK NOGAL PUNTENERIG. DIT WIL VOORKOM ASOF DIE ALGEMENE WELBEHAE WAT EK TEENOR DIE DEURSNEE MANLIKE PERSOON KOESTER, NIE GENOEG IS OM DIE BELEMMERENDE GEBREKE VAN INDIVIDUELE GEVALLE OOR TE SIEN NIE.



DRA PT SHORTS WAT
IN SY LIESTE OPTREK



PROBEER "SENSITIVE &
CARING" VOORKOM



RUIK WEIRD



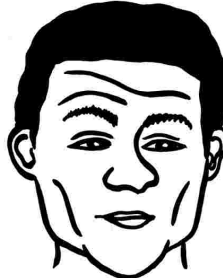
BESKIK STEEDS OOR OU SUID-
AFRIKA SENTIMENTE



GRILLERIGE VOETE



GAAN OP 40 IMPOTENT
WEES A.G.V. LEWENSTYL



GYM 2 KEER PER DAG



HOU VAN JOSHUA KADISON



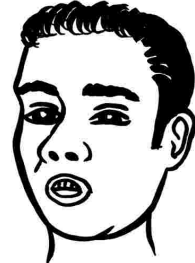
PRAAT HEELTYD OOR HOE
DRONK HY SATERDAG WAS



VET



TE RYK



CLOSET GAY



HANTEER SY UITTREDENDE
HAARLYN SONDER DISKRESIE



LEES NET SCI- FI



HET OLIE ONDER SY
GEKOUDE NAELS



OORYWERIG



BETROKKE BY POLITIEK



BETROKKE BY RUGBY

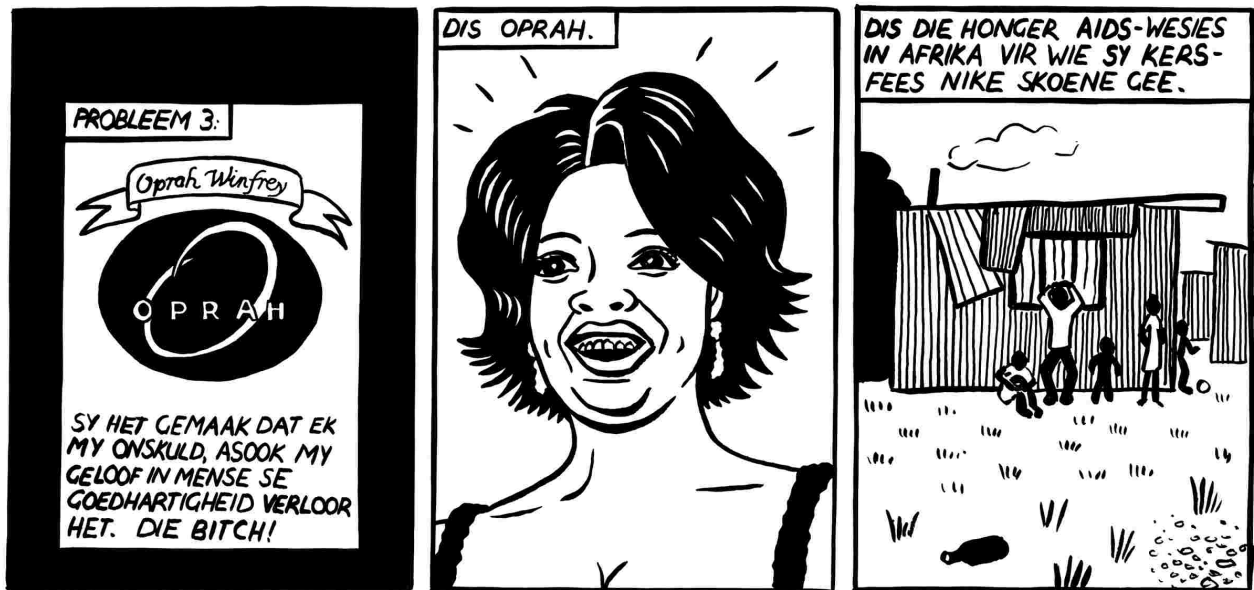


KLEIN PIELIETJIE



SKEER AL DIE HARE
OP SY LYF

fig. 152: Leonora van Staden uit "Onbenullige Faktore wat Bydra tot Depressie" in *Stripshow 2* (2004:7).



DIS VOORBEELDE VAN DIE DIK AMERIKANERS IN HAAR LIVE AUDIENCE.



fig. 153: Leonora van Staden uit "Onbenullige Faktore wat Bydra tot Depressie" in *Stripshow 2* (2004:8).

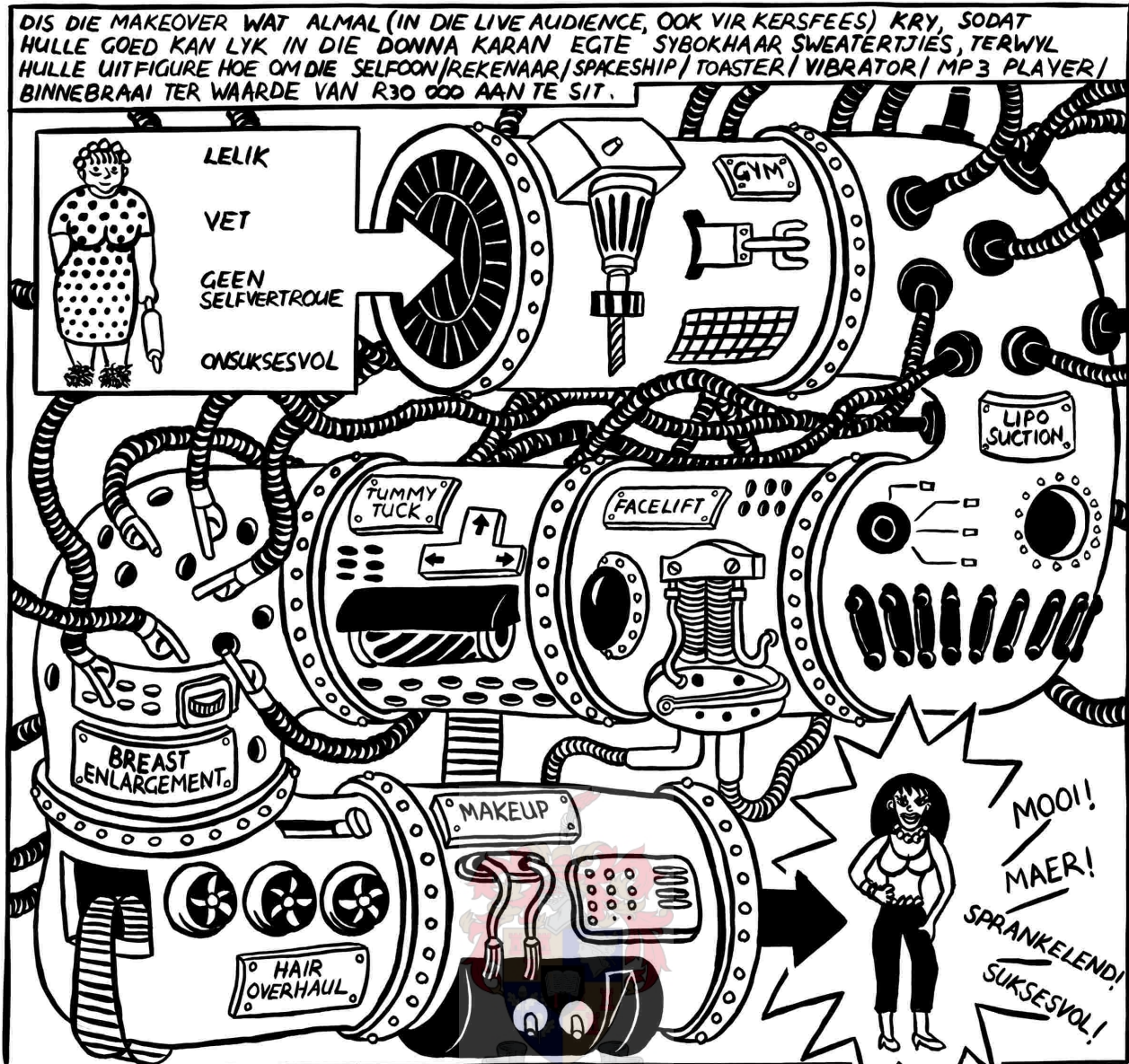
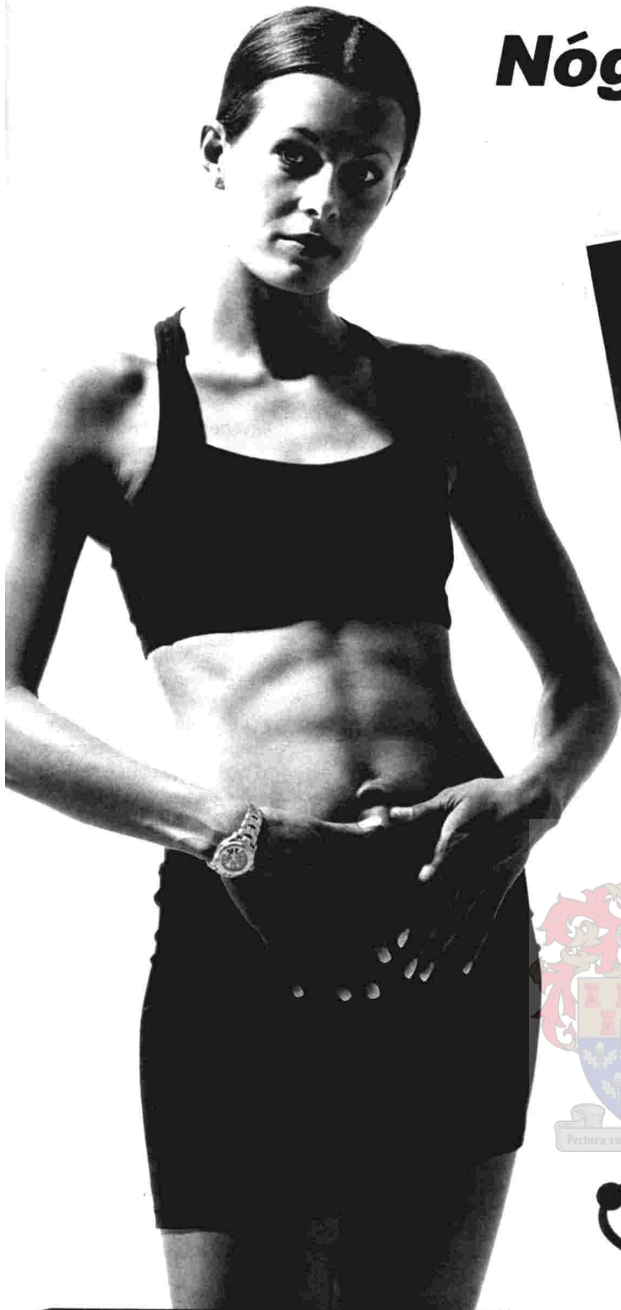


fig. 154: Leonora van Staden uit "Onbenullige Faktore wat Bydra tot Depressie" in *Stripshow 2* (2004:9).

Nóg 'n ongelooflike deurbraak !



—Clinton Borchers. www.whsc.co.za—



USN[®]
ULTIMATE SPORTS NUTRITION

 **USN Health**

Nou beskikbaar ! USN se **NUWE**
volledige gesondheidsreeks.



Ultimate Sports Nutrition | Innovation Hub, Enterprise Gebou, 1ste Vloer | Pretoria : (012) 844 1111 Durban : (031) 702 0022 | Kaapstad : (021) 552 8043/4 | Vrystaat : (051) 432 3693 | E-pos: info@usn.co.za | Webwerf www.usn.co.za

fig. 155: Advertensie uit *Huisgenoot* (438, 3 November 2005:127).

LIEFDE en MISSIELE



JOE DOG
© 1994

ONS BEVIND ONSELF
TANS OP DIE PIANEET
DARNOC 3...



ONS 2 VRIENDE, TROMPIE EN ROOIES,
HET SOPAS GELAND IN HUL VUURPYL,
"DIE ROOI GEVAAR" ...



NIE VER DAARVANDAAN NIE, STAAN
2 INBOORLINGE EN DUIMGOOI.



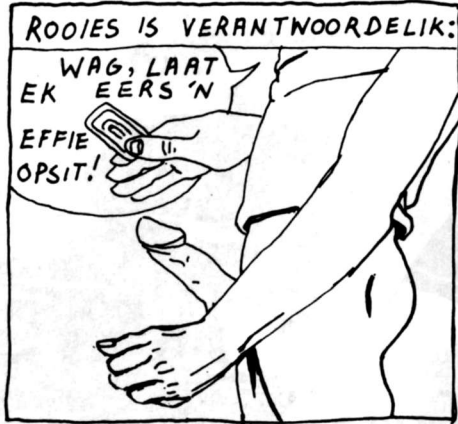
DAGSE
DAMES

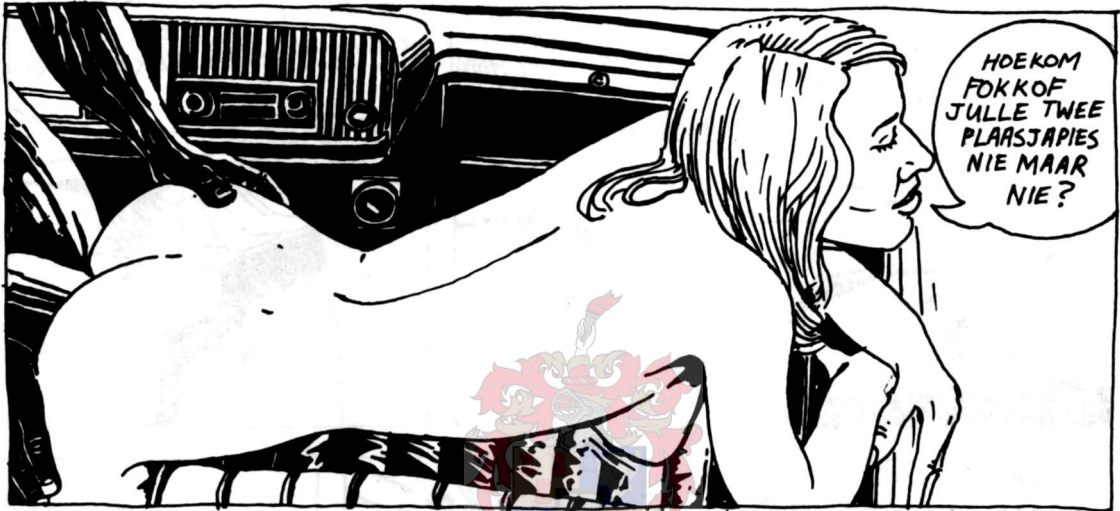
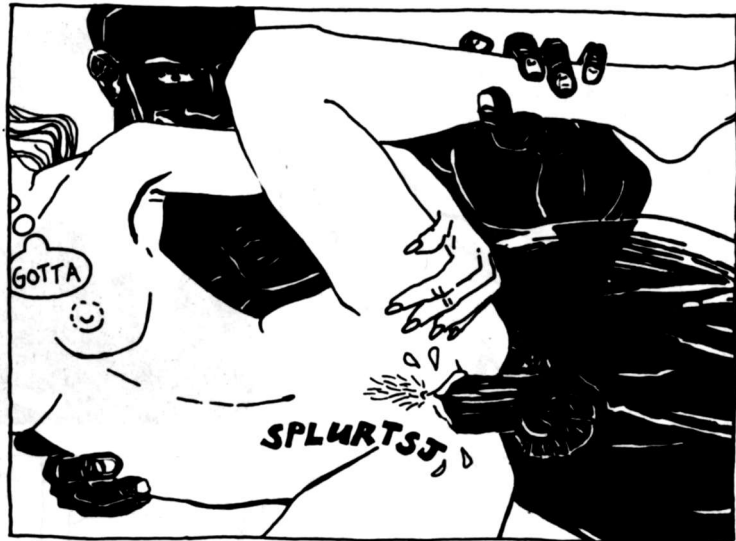


SNY UIT DIE
STRONT, JONGMAN.
ONS WIL NAAI!











BY AANHOOR VAN DIE NUUS HET DIE
GENERAAL ROCCO DADELIK INGEROEP.

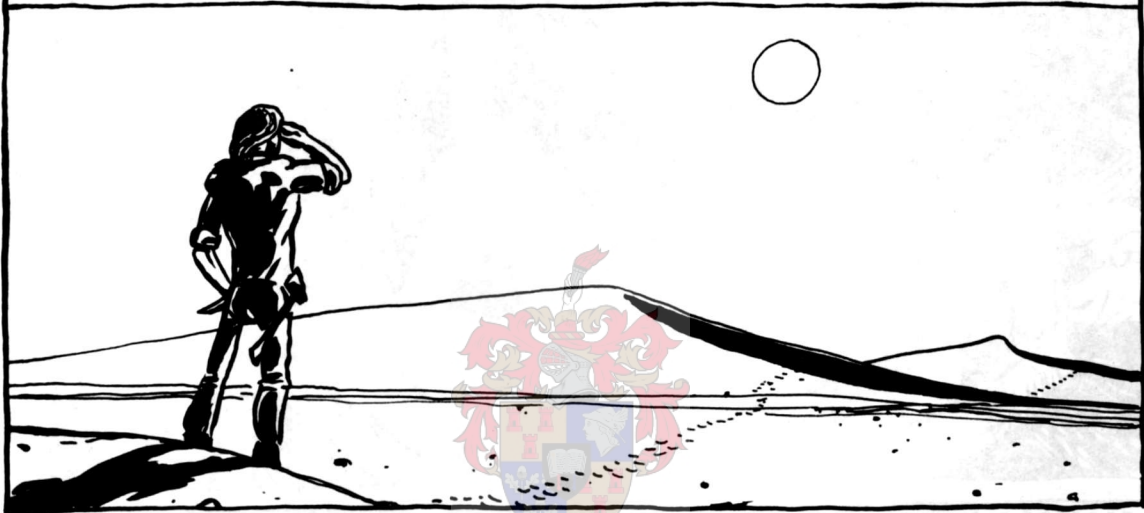


MAAR WEES VERSIGTIG, DIE VARKE
IS ONDER BEVEL VAN DIE GEVREESDE
KOMMUNIS, CASTOR VON KLOTCH.
MAAK HOM DOOD EN JY KRY
DIE HELFTE VAN DIE
DIAMANTE.

GENERAAL, MOENIE
WORRY NIE. EK
SKIET SY
BALLAS AF!



ROCCO IS DADELIK PER WEERMAG HELIKOPTER NA KARRASBURG GENEEM WAAR HY
SONDER MOEITE DIE KUBANE SE SPOOR GEVIND EN DEUR DIE NAMIB-WOESTIN GEVOLG HET.



GEEN LEIDRAAD HET DIE ERVARE SPOORSNIYER ONTGLIP NIE.

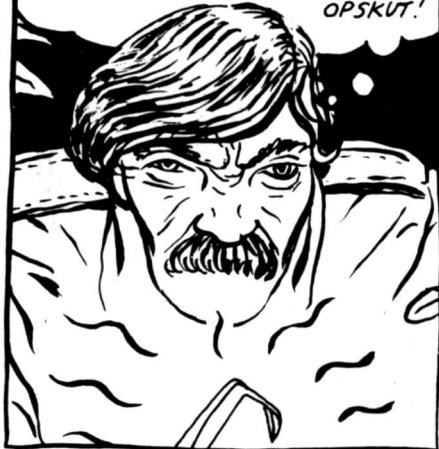


KORT VOOR LANK BEVIND ROCCO HOM IN NOORD ANGOLA WAAR HY VINNIG BESIG IS OM DIE KUBANE IN TE HAAL.



'n GEKNAKTE GRASSIE!

DIT BETEKEN DAT HULLE OPPAD IS NA MAROCCO! EK MOET OPSKUT!



ELDERS...



OOOOHH!! DIT WAS NOU SO LEKKER! KOM ONS DOEN DIT WEER.

FORGERRIT BABY, NIE NOU NIE. ONS HET 'N VLIEGTUIG OM TE VANG MAROCCO TOE. DAAR SAL ONS DIE DIAMANTE VERKOOP AAN AL CAPONE EN DIE GELD VERDEEL.



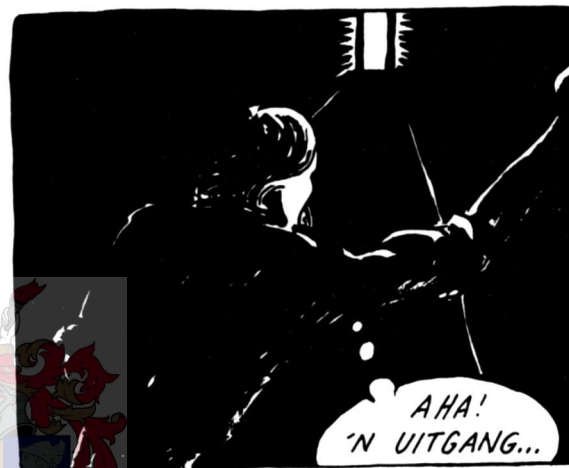
SKIELIK KEER EEN VAN DIE KUBANE SE VERKENNERS TERUG.



KAMERADE, ONS MOET VERTREK! GRENSVEGTER IS OP ONS SPOOR.

3













DAARNA HET
EK VIR TWEE
JAAR GEWERK AS
'N TYPIST IN
BLOEMFONTEIN.

MMM.. HA
HA HA HA

MAAR ROCCO IS GEEN GEWONE MENS NIE...



eind.

DIE
Einde