

Narratiewe identiteit en -herinneringe as paratekste in gekose werke deur Mary Sibande en Nandipha Mntambo

M Gey van Pittius

 orcid.org/0000-0003-2497-7230

Verhandeling voorgelê ter nakoming van die vereistes vir die
graad *Magister Artium* in Kunstgeskiedenis aan die Noordwes-
Universiteit

Studieleier: Dr L Rathbone

Eksaminering: Mei 2018

<http://www.nwu.ac.za/>

BEDANKINGS

Ek wil graag my dank betoon aan die volgende instansies en persone wat my tydens my studie bygestaan het:

Die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns vir finansiële ondersteuning in die vorm van 'n beurs.

Die Noordwes-Universiteit vir finansiële bystand.

My studieleier, Dr Louismarié Rathbone, vir jou vertroue, aanmoediging en die entoesiastiese wyse waarop jy my studie begelei en bygestaan het.

Die NWU-Galery, en spesifiek Christina Naurattel wat my blootgestel het aan die kunswerke wat deel van hierdie studie uitmaak. Dankie vir jou aanmoediging en belangstelling.

Die personeel van Ferdinand Postma-biblioteek vir julle entoesiasme en hulp.

Prof Rita Swanepoel vir die ondersteuning in die aanvang van my studie.

Francois Pretorius vir jou bydrae en ondersteuning van my studie.

Prof Annette Combrink vir die kritiese oorsig van my studie.

Tannie Magda, vir die belangstelling en ondersteuning tydens my studie.

Oom Neels, vir my huis weg van die huis af, raad en liefde.

My gesin, dit is moeilik om in 'n paragraaf my volle dankbaarheid aan julle te toon. Dankie vir julle liefde, belangstelling in my studie, die ondersteuning deur hierdie proses en julle onwrikbare vertroue in my met die aanpak van hierdie taak. My suster Daleen, dat jy my bygestaan het en met verskeie geselsies tussen my studies my aandag afgelei het. My ma, Magdaleen, vir die motivering, kos en koppies tee, die warm sakke en al die drukwerk. My Pa, Jan Hendrik, vir die motivering en aansporing as dit moeilik geword het – en vir Pa se hulp met my tydbestuur.

Jansen, vir jou ondersteuning en die ontelbare kere wat jy my gemotiveer het om nie moed op te gee nie. Dankie dat jy 'n oor was om by te kla, 'n skouer om op te huil as die druk te veel raak, vir die proeflees van my tekste en vir jou bystand deur my hele studie.

Soli Deo Gloria

Vir die vroue in my familie

OPSOMMING

Hierdie verhandeling is 'n intertekstuele studie waar die kunsteoretiese interpretasie aan die hand van 'n sekere narratologiese aspekte ondersoek word. 'n Narratief kan beskryf word as 'n storie of verhaal met karakters. In hierdie konteks is 'n narratiewe identiteit volgens die skrywe van Ricoeur (2006) die wyse waarop 'n individu haarself in die wêreld plaas deur stories oor te vertel. Die meerderheid van hierdie stories word deur narratiewe herinneringe soos deur Halbwachs (1992,1980) uiteengesit gevorm. Narratiewe herinneringe is hierdeur aan 'n individu se persoonlike ervarings verbind waaruit die narratiewe identiteit dan gevorm word.

Nandipha Mntambo en Mary Sibande is albei swart, Suid-Afrikaanse vrouekunstenaars wat in die konseptualisering van hul werk deur hul narratiewe herinneringe beïnvloed word. Verder word albei kunstenaars se narratiewe identiteit vanaf hul persoonlike narratiewe herinneringe gevorm. Die kunstenaars se narratiewe identiteit is gesetel in die verskeidenheid van mediums en karakters wat die narratiewe uitbeeld.

Die gaping wat in hierdie studie ondersoek word, word gedoen deur 'n vergelykende studie tussen Mntambo en Sibande om die ontwikkeling van albei se narratiewe identiteite te ondersoek. Die ondersoek word gerig deur paratekste, narratiewe herinneringe en narratiewe identiteit as teoretiese begronding. Hiervolgens word die metodologiese benadering toegepas waarna die bevindinge van die studie uiteengesit word. Daar is bevind dat waar Mntambo se narratiewe identiteit en temas in haar werke geïtereer word, en omdat sy 'n wye verskeidenheid van mediums gebruik om haar narratiewe in uit te druk, daar ontwikkeling plaasvind in haar oeuvre en identiteit deur die metamorfose van 'n relatief groepsgebonde identiteit na 'n sterker persoonlike narratiewe identiteit. Verder het ek bevind dat Sibande en haar alter-ego Sophie se narratiewe identiteit deur die kunstenaar se narratiewe herinneringe gedryf word waarna 'n nuwe narratiewe identiteit vir beide die kunstenaar en haar alter-ego ontwikkel wat toenemend sterker gedryf word deur die daarstel van 'n groeiende sin vir agentskap en emansipasie.

Sleutel terme:

Mary Sibande, Nandipha Mntambo, narratiewe herinneringe, narratiewe identiteit, parateks, *A Reversed Retrogress (Scene I)*, *Tifuntini emkhatsini wetfu (The shadows between us)*.

ABSTRACT

This is an intertextual study in which art theoretical aspects are explored by means of certain narratological aspects. Narratives can be described as stories with characters. As a result, a narrative identity, according to Ricoeur's (2006), involves the way an individual locates herself in the world through the telling of stories. The majority of these stories are formed by narrative memories as set out by Halbwachs (1992,1980). Narrative memories are closely linked to an individual's personal experiences from which the narrative identity is formed.

The artists Nandipha Mntambo and Mary Sibande are both black, South African women artists who are influenced by their narrative memories in the conceptualization of their work. Furthermore, both artist's' narrative identities are formed from their personal narrative memories. The artists' narrative identities are located in a variety of mediums and characters depicting the narratives.

The gap investigated in this study is approached through a comparative study between Mntambo and Sibande to identify the development of both artists' narrative identity. The investigation is guided by paratext, narrative memories and narrative identity as theoretical grounds. Accordingly, the methodological approach will be applied after which the findings of the study are presented.

I found that Mntambo's narrative identity and themes are iterated in her works, and since she works in a variety of media to express her narratives a development can be discerned in her oeuvre by means of a metamorphosis from a relatively group-bound identity towards a stronger personal narrative identity. I also determined that Sibande and her alter ego Sophie's narrative identity was driven by the artist's narrative memories after which a new narrative identity emerged for both the artist and her alter ego that was increasingly driving towards a growing sense of agency and emancipation.

Key terms:

Mary Sibande, Nandipha Mntambo, narrative identity, narrative memories, paratext, *A Reversed Retrogress (Scene I)*, *Titfunti emkhatsini wetfu (The shadows between us)*.

INHOUDSOPGAWE

BEDANKINGS	I
OPSOMMING	III
ABSTRACT	IV
HOOFSTUK EEN: INLEIDING	1
1.1 Inleiding	1
1.2 Nandipha Mntambo as narratiewe kunstenaar	4
1.3 Mary Sibande as narratiewe kunstenaar	5
1.3.1 Sophie as Sibande se alter ego	8
1.4 Teoretiese begronding	10
1.4.1 Narratiewe herinneringe.....	10
1.4.2 Narratiewe identiteit	11
1.4.3 Narratiewe herinneringe as funksie van narratiewe identiteit.....	13
1.5 Metodologiese benadering	15
1.5.1 Literatuurstudie.....	15
1.5.2 Lees en interpretasie van visuele tekste	16
HOOFSTUK TWEE: TEORETIESE BEGRONDING: NARRATIEWE HERINNERINGE EN -IDENTITEIT	17
2.1 Paratekstuele elemente van 'n kunswerk	18
2.1.1 Die outeur/kunstenaar as parateks	22
2.2 Narratiewe herinneringe	24
2.2.1 'n Beskrywing van narratiewe herinneringe	24
2.2.2 <i>Les lieux de mémoire</i> as ruimtelike narratiewe herinneringe	36
2.3.1 'n Beskrywing van narratiewe identiteit.....	38

2.3.2	Groeps- en individuele identiteit.....	48
2.4	Gevolgtrekking en insigte	50
HOOFSTUK DRIE: NARRATIEWE HERINNERINGE IN GEKOSE WERKE VAN MARY SIBANDE EN NANDIPHA MNTAMBO		
3.2	Narratiewe herinnering in <i>Titfunti emkhatsini wetfu (The shadows between us)</i> van Nandipha Mntambo	56
3.2.1	Halbwachs, Olick en Robbins se beskouing van narratiewe herinneringe.....	56
3.2.2	<i>Les lieux de mémoire</i> en Nandipha Mntambo se <i>The fighters</i>	69
3.3	En résumé	71
3.4	Narratiewe herinnering in <i>A reversed retrogress (Scene I)</i> deur Mary Sibande	72
3.4.2	Geskiedenis as 'n konteks van Mary Sibande se narratiewe herinnering.....	79
3.4.3	<i>Les lieux de mémoire</i> en Mary Sibande se <i>A reversed retrogress (Scene I)</i>	84
3.5	En résumé	86
3.6	Ten slotte.....	87
HOOFSTUK VIER: NARRATIEWE IDENTITEIT IN GEKOSE WERKE VAN MARY SIBANDE EN NANDIPHA MNTAMBO		
4.1	Narratiewe identiteit: 'n metode vir interpretasie.....	89
4.2	Narratiewe identiteit in <i>Titfunti emkhatsini wetfu (The shadows between us)</i> van Nandipha Mntambo	91
4.2.1	Persoonlike narratiewe identiteit: Nandipha Mntambo	91
4.2.2	Narratiewe identiteit as karakter in die werk van Nandipha Mntambo	95
4.2.3	Idem en Ipse.....	99
4.2.4	Nandipha Mntambo se groepsnarratiewe identiteit	101
4.3	En résumé	103

4.4	Narratiewe identiteit in <i>A reversed retrogress (Scene I)</i> van Mary Sibande	104
4.4.1	Mary Sibande se persoonlike narratiewe identiteit	104
4.4.2	Narratiewe identiteit as karakter.....	109
4.4.3	Idem en Ipse.....	111
4.4.4	Die groepsnarratiewe identiteit van Mary Sibande	115
4.5	En résumé	116
4.6	Ten slotte.....	117
HOOFSTUK VYF: GEVOLGTREKKING.....		119
5.1	Struktuur van die verhandeling	119
5.2	Hoofstuk Drie: Samevatting van Mntambo en Sibande se narratiewe herinneringe.....	119
5.2.1	Die verskille en ooreenkomste tussen Nandipha Mntambo en Mary Sibande se narratiewe herinneringe	121
5.2.2	Motivering vir gekose kunswerke in Hoofstuk Drie	125
5.3	Hoofstuk Vier: Samevatting van Nandipha Mntambo en Mary Sibande se narratiewe identiteite	126
5.4	Slot	134
ADDENDUM: PERSOONLIKE REFLEKSIE.....		135
6.1	My persoonlike narratiewe herinneringe.....	135
6.2	My <i>lieu de mémoire</i> van Sibande en Mntambo se werk.....	139
6.3	Die vorming van my narratiewe identiteit	140
6.4	Gevolgtrekking	144
BIBLIOGRAFIE.....		145

LYS VAN FIGURE¹

Figuur 1-1	Nandipha Mntambo, <i>Tifuntl emkhatsini wetfu (The Shadows between us)</i> , 2013. Beesvel en hars. Links: 125 x 134 x 29cm regs: 147 x 152 x 27cm.....	1
Figuur 1-2	Mary Sibande, <i>A reversed retrogress (Scene I)</i> , 2013. Poliëster, katoen, veselgals en hars. Grootte mag varieer.....	2
Figuur 1-3	Nandipha Mntambo, <i>Beginning of the empire</i> , 2007. Beesvel, hars, poliëster gaas en was koord. 100 x 1000 x 60cm.....	5
Figuur 1-4	Nicholas Hlobo, <i>Unongayindoda (One who almost looks like a woman)</i> , 2005. Rubber binneband, lint en organza. 337 x 705 x 419cm.....	6
Figuur 1-5	Lawrence Lemaona, <i>Newsmaker of the year</i> , 2008. Tekstiel en borduurwerk. 107 x 203cm.....	6
Figuur 1-6	Mary Sibande, <i>Sophie</i> , 2008. Poliëster, katoen, veselglas en hars. Grootte mag varieer.	7
Figuur 1-7	Mary Sibande, <i>Long live the dead Queen</i> , 2010. Grootte mag varieer.	8
Figuur 1-8	Marcel Duchamp, <i>Rose Sélavy</i> , 1920. Gelatine silwer druk. 21,6 x 17,3cm.....	9
Figuur 1-9	Yinka Shonibare, <i>How to blow up two heads at once (Ladies)</i> , 2006. Mannekyne, gewere, Nederlandse was gedrukte katoen. Lewensgrootte. ...	10
Figuur 2-1	Felix Gonzalez-Torres, <i>A portrait of Ross in L.A.</i> , 1991. Lekkers in veelkleurige sellofaan toegedraai. Grootte mag varieer.....	21
Figuur 2-2	Olafur Eliasson, <i>The weather project</i> , 2003. Monofrekwensie ligte, projeksie foelie, aluminium en steierwerk. Grootte mag varieer.....	22
Figuur 2-3	Marcel Duchamp, <i>Fountain</i> , 1917. Porselein. 360 x 480 x 610cm.....	23

¹ Die volledige lys van figure met bronverwysings verskyn na die bibliografie op p. 157.

Figuur 3-1	Nandipha Mntambo, <i>Tifuntl emkhatsini wetfu (The shadows between us)</i> , 2013. Beesvel en hars. Links: 125 x 134 x 29cm regs: 147 x 152 x 27cm.....	56
Figuur 3-2	Nandipha Mntambo, <i>Indlovukati</i> , 2007. Beesvel, hars, poliëster gaas en was koord. 153 x 86 x 70cm.....	59
Figuur 3-3	Nandipha Mntambo, <i>Europa</i> , 2008. Argief ink op katoenpapier. 100 x 100cm.	60
Figuur 3-4	Nandipha Mntambo, <i>Zeus</i> , 2009. Brons. 88 x 84 x 58cm.	60
Figuur 3-5	Nandipha Mntambo, <i>Beginning of the empire</i> , 2008. Beesvel, hars, poliëster gaas en was koord. 100 x 1000 x 60cm.....	62
Figuur 3-6	Peter Magubane, Wenena Private Organisation medical check-up, 1968. Fotografiese afdruk. Grootte mag varieer.....	62
Figuur 3-7	Nandipha Mntambo, <i>Tifuntl emkhatsini wetfu (The shadows between us)</i> , 2013. Beesvel en hars. Links: 125 x 134 x 29cm regs: 147 x 152 x 27cm.....	63
Figuur 3-8	Nandipha Mntambo, <i>Lelive lami</i> , 2007. Beesvel, hars en poliëster gaas. 80 x 290 x 200cm.....	66
Figuur 3-9	Nandipha Mntambo, <i>The fighters</i> , 2006. Beesvel, hars, poliëster gaas en was koord. Grootte mag varieer.	69
Figuur 3-10	Hagesander, Athenodoros en Polydoros, <i>Laocoön en sy seuns</i> , 42-20 v.C. Marmer. 208 x 163 x 112cm.....	70
Figuur 3-11	Mary Sibande, <i>A reversed retrogress (Scene I)</i> , 2013. Poliëster, katoen, veselgals en hars. Grootte mag varieer.....	72
Figuur 3-12	Mary Sibande, <i>Sophie-Mercia</i> , 2009. Veselglas en katoen. Grootte mag varieer.....	73
Figuur 3-13	Mary Sibande, <i>Sophie-Velucia</i> , 2009. Gemengde media. Grootte mag varieer.....	74
Figuur 3-14	Mary Sibande, <i>Sophie-Ntombikayise</i> , 2009. Veselglas en katoen. Grootte mag varieer.	74

Figuur 3-15	Mary Sibande, <i>Sophie</i> , 2008. Veselglas en katoen. Grootte mag varieer.	76
Figuur 3-16	Mary Sibande, <i>A reversed retrogress (Scene I)</i> , 2013. Poliëster, katoen, veselglas en hars. Grootte mag varieer.....	76
Figuur 3-17	Mary Sibande, <i>Cry havoc</i> , 2014. Poliëster, katoen, veselglas en hars. Grootte mag varieer.	76
Figuur 3-18	Detail van pers tentakels op Sophie se rok. Veselglas en katoen.....	77
Figuur 3-19	Protesoptog in Kaapstad (<i>Die Suid-Afrikaan</i> , Oktober/ November 1989).....	78
Figuur 3-20	Mary Sibande, <i>Queen Sophie</i> , 2010. Fotografiese afdruk. 110 x 80cm.	79
Figuur 3-21	Mary Sibande, <i>They don't make them like they used to</i> , 2008. Fotografiese afdruk. 90 x 60cm.	80
Figuur 3-22	'n Voorbeeld van 'n Victoriaanse huiswerker se uniform. Fotografiese afdruk. Grootte mag varieer.....	80
Figuur 3-23	Sophie – detail van <i>A reversed retrogress (Scene I)</i> . Veselglas en katoen. Grootte mag varieer.....	81
Figuur 3-24	Pers figuur – detail van <i>A reversed retrogress (Scene I)</i> . Veselglas en Katoen. Grootte mag varieer.	81
Figuur 3-25	Sophie detail in <i>I'm a lady</i> . Fotografiese afdruk. 62 x 60cm.	81
Figuur 3-26	Mary Sibande, <i>A reversed retrogress (Scene I)</i> , 2013. Poliëster, katoen, veselglas en hars. Grootte mag varieer. Galery A.	85
Figuur 3-27	Mary Sibande, <i>A reversed retrogress (Scene I)</i> , 2013. Poliëster, katoen, veselglas en hars. Grootte mag varieer. Galery B.	85
Figuur 4-1	Nandipha Mntambo, <i>Tifuntsi emkhatsini wetfu (The shadows between us)</i> , 2013. Beesvel en hars. Links: 125 x 134 x 29cm regs: 147 x 152 x 27cm.....	91
Figuur 4-2	Nandipha Mntambo, <i>Untitled</i> , 2006. Beesore, staalpyl, waskoord en poliëster gaas. 80 x 80 x 400cm.....	94
Figuur 4-3	Nandipha Mntambo, <i>Praça de touros I</i> , 2008. Fotografiese afdruk. 111 x 166cm.	96

Figuur 4-4	Nandipha Mntambo, <i>Praça de touros II</i> , 2008. Fotografiese afdruk. 111 x 166cm.	96
Figuur 4-5	Nandipha Mntambo, <i>Praça de touros III</i> , 2008. Fotografiese afdruk. 111 x 166cm.	96
Figuur 4-6	Nandipha Mntambo, <i>Lelive lami</i> , 2007. Beesvel, hars en poliëster gaas. 80 x 290 x 200cm.	98
Figuur 4-7	Janine Antoni, <i>Saddle</i> , 2000. Beesvel. 270 x 320 x 790cm.	98
Figuur 4-8	Nandipha Mntambo, <i>The fighters</i> , 2006. Beesvel, hars, poliëster gaas en was koord. Grootte mag varieer.	100
Figuur 4-9	Mary Sibande, <i>A reversed retrogress (Scene I)</i> , 2013. Poliëster, katoen, veselglas en hars. Grootte mag varieer.	104
Figuur 4-10	Mary Sibande, <i>Lovers in tango</i> , 2011. Veselglas en katoen. 10 000 x 300cm.	106
Figuur 4-11	Mary Sibande, <i>Queen Sophie</i> , 2010. Fotografiese afdruk. 110 x 80cm.	107
Figuur 4-12	Mary Sibande, <i>Sophie-Ntombikayise</i> , 2009. Veselglas en katoen. Grootte mag varieer.	107
Figuur 4-13	Mary Sibande, <i>A reversed retrogress (Scene I)</i> , vooraangesig van pers figuur, 2013. Poliëster, katoen, veselglas en hars. Grootte mag varieer.	108
Figuur 4-14	Mary Sibande, <i>A reversed retrogress (Scene I)</i> , detail van pers figuur, 2013. Poliëster, katoen, veselglas en hars. Grootte mag varieer.	108
Figuur 4-15	Mary Sibande, <i>Right now</i> , 2015. Fotografiese afdruk. 101 x 235cm.	111
Figuur 4-16	Mary Sibande, <i>The reign</i> , 2010. Veselglas, yster en katoen. 330 x 200cm.	112
Figuur 4-17	Coert Steynberg, <i>Generaal Louis Botha</i> , Pretoria Unie gebou, 1946. Brons. Grootte mag varieer.	113
Figuur 4-18	Jacques-Louis David, <i>Napoleon crossing the alps</i> , 1801. Olie op doek. 260 x 221cm.	113

Figuur 4-19	Mary Sibande, <i>A reversed retrogress (Scene II)</i> , 2013. Veselglas en katoen. Grootte mag varieer.....	114
Figuur 4-20	Mary Sibande, <i>A reversed retrogress (Scene I)</i> , Sophie detail, 2013. Video (3:43).	114
Figuur 5-1	Nandipha Mntambo, <i>Enchantment</i> , 2012. Beesvel en veselglas. 169.926 x 100.076 x 154.94cm.....	120
Figuur 5-2	Detail van Mntambo se beesvelwerk.	122
Figuur 5-3	Voorbeeld van platform.	122
Figuur 5-4	Voorbeeld van oordadige rok.	122
Figuur 5-5	Nandipha Mntambo, <i>Ophelia</i> , 2015. Brons en water. 303 x 120,5 x 25cm.....	123
Figuur 5-6	John Everett Millais, <i>Ophelia</i> , 1851-1852. Olie op doek. 76,2 x 111,8cm. ..	123
Figuur 5-7	Nandipha Mntambo, <i>Past present 3</i> , 2015. Olie op doek. 199,9 x 98cm.....	123
Figuur 5-8	Nandipha Mntambo, <i>Paso doble</i> . 2015. Video (9:11).	123
Figuur 5-9	Nandipha Mntambo, <i>Zeus</i> , 2009. Brons. 88 x 84 x 58cm.	124
Figuur 5-10	Mary Sibande, <i>Lovers in tango</i> , 2011. Veselglas en katoen. 10 000 x 300cm.	125
Figuur 5-11	Mary Sibande, <i>Sophie</i> , 2008. Veselglas en katoen. Grootte mag varieer. ..	127
Figuur 5-12	Mary Sibande, <i>I decline, I refuse to recline</i> , 2010. Veselglas en katoen. Grootte mag varieer.	128
Figuur 5-13	Mary Sibande, <i>A reversed retrogress (Scene I)</i> , 2013. Poliëster, katoen, veselglas en hars. Grootte mag varieer.....	128
Figuur 5-14	Mary Sibande, <i>The allegory of growth</i> , 2013. Poliëster, katoen, veselglas en hars. Grootte mag varieer.....	128
Figuur 5-15	Mary Sibande, <i>Cry havoc</i> , 2014. Poliëster, katoen, veselglas en hars. 190 x 500 x 500cm.....	129

Figuur 5-16	Mary Sibande, <i>In the midst of chaos there is opportunity</i> , 2017. Veselglas, viniel, hout, katoen en poliëster. 800 x 400 x 20cm.....	129
Figuur 5-17	Nandipha Mntambo, <i>Europa</i> , 2008. Argief ink op katoenpapier. 100 x 100cm.....	131
Figuur 5-18	Nandipha Mntambo, <i>Quiet acts of affection III</i> , 2011. Beeshare, houtskeel en ink op fabriano papier. 151 x 104,5cm.....	131
Figuur 5-19	Nandipha Mntambo, <i>Quiet acts of affection XIII</i> , 2012. Beeshare op fabriano papier. 128 x 179cm.....	131
Figuur 5-20	Nandipha Mntambo, <i>Tifuntsi emkatshini wetfu (The shadows between us)</i> , 2013. Beesvel en hars. Links: 125 x 134 x 29cm regs: 147 x 152 x 27cm.....	132
Figuur 5-21	Nandipha Mntambo, <i>...everyone carries a shadow I</i> , 2013. Argief ink op 300g Baryta papier. 100 x 86,5cm.....	132
Figuur 5-22	Nandipha Mntambo, <i>Echidna</i> , 2017. Beesvel, hars en poliëster gaas. 1340 x 124 x 84cm.....	132
Figuur 5-23	Nandipha Mntambo, <i>Wild thoughts III</i> , 2017. Monodruk met goudblaar op papier. 97,5 x 75,5cm.....	132
Figuur 6-1	Ouma Sannie van der Walt (née Robertson), 1976.....	136
Figuur 6-2	Ouma Ria Lombard (née van der Walt), 2008.....	136
Figuur 6-3	Moeder, Magdaleen Gey van Pittius (née Aucamp), 2016.....	137
Figuur 6-4	Ouma Mart (née Potgieter), ca. 1950.....	138
Figuur 6-5	Mary Sibande, <i>A terrible beauty is born</i> , 2013. Fotografiese afdruk. 3270 x 1118cm.....	139
Figuur 6-6	Mary Sibande, <i>Purple figures</i> , 2013. Katoen, poliëster en vislyn. Grootte mag varieer.....	139
Figuur 6-7	Nandipha Mntambo, <i>Emabutfo</i> , 2009. Beesvel, hars, poliëster gaas en waskoord. 120 x 60 x 20cm.....	140

Figuur 6-8	Nandipha Mntambo, <i>Tifuntl emkhatsini wetfu (The shadows between us)</i> , 2013. Beesvel en hars. Links: 125 x 134 x 29cm regs: 147 x 152 x 27cm.....	141
Figuur 6-9	Mary Sibande, <i>A reversed retrogress (Scene I)</i> , 2013. Poliëster, katoen, veselglas en hars. Grootte mag varieer.....	142

HOOFSTUK EEN:

INLEIDING

1.1 Inleiding

Die kunswerke *Tifuntsi emkhatsini wetfu (The shadows between us)* (Figuur 1-1) deur Nandipha Mntambo en *A reversed retrogress (Scene I)* (Figuur 1-2) van Mary Sibande word onder die loep geneem in hierdie studie². *The shadows between us*³ bestaan uit twee wit-en-swart beesvelrokke wat weens die vorm van die lyf en bors, as vroulik geïdentifiseer word. Omdat daar geen beduidende kenmerke op die figure verskyn nie, kom hul as anonieme figure en plekhouers van die liggaam voor. Weens die punte van die rokke wat in teenoorgestelde rigtings beweeg word beweging in die figure gesuggereer; waar albei lyk of hul na mekaar beweeg. Die rokke vang 'n oomblik vas, sekondes voordat die twee figure teen mekaar sou bots – 'n suggestie van konflik wat assosiasies oproep met dié van 'n Spaanse stiergeveg. Hierdie konflik kan ook aanduidend wees van 'n verandering in identiteit binne Mntambo se werke, asook in haarself.

Die figure kan ook moontlik besig wees met 'n tradisionele dans soos 'n ritueel van deurgang uit te voer. Hierdie rokke hang ook in spieëlbeeld van mekaar met byna identiese patrone daarop. Die sterte van die beesvel is by beide rokke op dieselfde plek relatief tot die rok geplaas. Die rokke sweef asof hulle geeste van herinneringe is.



Figuur 1-1 Nandipha Mntambo, *Tifuntsi emkhatsini wetfu (The Shadows between us)*, 2013. Beesvel en hars. Links: 125 x 134 x 29cm regs: 147 x 152 x 27cm.

² Daar word ander werke ter toeligting van die studie bespreek.

³ In die res van die studie word die Engelse titel van die werk gebruik en waar van toepassing sal daar na die volle titel verwys word.



Figuur 1-2 Mary Sibande, *A reversed retrogress (Scene I)*, 2013. Poliëster, katoen, veselgals en hars. Grootte mag varieer.

A reversed retrogress bestaan uit twee figure, naamlik Sophie en 'n onbekende pers figuur wat in 'n spieëlbeeld teenoor mekaar staan (Corrigall, 2015:161). Sophie is in haar bekende blou rok met wit voorskoot en kopdoek geklee terwyl die onbekende figuur 'n pers uitrusting dra. Die liggaamshouding van die figure sinspeel op 'n danspassie wat uitgevoer word, maar suggereer ook 'n konfrontasie. Die pers figuur se gesig is verbloem deur klein tentakels wat vanuit die rok kom, 'n element wat oor die hele rok herhaal word. Die meeste tentakels spruit vanuit die buik van die figuur waar dit na die grond afkrul. Die kleur pers kan ook op 'n frustrasie toon wat deur albei figure ervaar word. Daar is 'n blou tentakel wat op die pers figuur voorkom sowel as perslap wat onder die blou rok van Sophie versteek is. Hierdie kan dui op 'n gedeelte van die karakter wat verander maar wat steeds op sommige vlakke dieselfde bly. Die tekstuur van die lappe verskil ook waar Sophie se rok 'n eenvormige tekstuur het en die pers figuur se rok uit deursigtige lap (soos chiffon of net) bestaan wat 'n mistige gevoel skep, asof sy nou net verskyn het.

Albei hierdie werke vertel stories. Die oomblik as daar in diepte oor die kunstenaars geles word, kom die invloede van herinneringe baie sterk na vore. Die beesvel lyk ook asof daar herinneringe ingebed is en hierdeur is albei kunstenaars se herinneringe narratief van aard. Dit wil voorkom asof die gebruik van figure in Figuur 1-2 en die vorming van die figure in Figuur 1-1 die afwesigheid van kwessies met figure aanspreek. Identiteit handel volgens Punt (2011:154) en Olick (2006:5-6) oor die narratiewe wat tussen individue en groepe oorvertel en gekonstrueer word. 'n Ondersoek na narratiewe herinneringe en identiteit lyk hierdeur na 'n sinvolle studie.

Na aanleiding van die bogenoemde word daar in hierdie verhandeling ondersoek ingestel na Mary Sibande (geb. 1982) en Nandipha Mntambo (geb. 1982) se vorming van narratiewe identiteite en narratiewe herinneringe wat as paratekstuele elemente ingespan word by die interpretasie van

hulle werke *The purple shall govern (A reversed retrogress)* (2013) en *Tifuntsi emkhatsini wetfu (The shadows between us)* (2013). Narratiewe word beskryf as 'n storie of verhaal van gebeure of ervarings wat beide fiktiewe en werklike elemente bevat (Léon, 2016:21). Herinneringe word deur hierdie narratiewe gevorm deur ons eie stories en ervarings. Tesame met die individuele herinneringe word 'n unieke identiteit deur die parateks gekonstrueer, 'n sogenaamde narratiewe identiteit. Die narratiewe identiteit word gedefinieer as die wyse waarop 'n individu haarself in die wêreld plaas deur die oordra van beide klein (individuele) en groot (kollektiewe) stories (Ricoeur, 1994:160; McAdams & McLean, 2013:233; Bamberg, 2013:8). Narratiewe herinneringe word beskryf as die omskepping van groeps- of individuele herinneringe in narratiewe wat ook 'n persoonlike karakter het (Olick & Robbins, 1998:110).

Narratiewe herinneringe en narratiewe identiteite is sodoende verweef omdat die een nie sonder die ander kan ontwikkel nie; in hierdie sin kan 'n mens se identiteit nie sonder herinneringe ontwikkel nie (vergelyk Margalit, 2002:46). Identiteit is voorts geskoei op die gedagte van individuele identiteit sowel as groepsidentiteit (wat albei onderworpe is aan verandering en ook nie-veranderlike aspekte bevat). So word herinneringe ook beskou in terme van individuele en groepsherinneringe (Halbwachs, 1992:22). Groepsherinneringe dra by tot die konstruksie van beide individuele en groepsidentiteit omdat groepsherinneringe 'n basis bied vir individuele herinneringe wat sodoende die konstruksie en uitlewing van sowel individuele as groepsidentiteite bewerkstellig. Narratiewe identiteite kan sodoende met verwysing na die narratiewe van herinneringe as paratekstuele elemente hanteer word. 'n Parateks word volgens Genette (1997:1, 24, 55 & 56) beskryf as die elemente wat die teks "omraam" in die geval van 'n boek, soos die voorblad, titel, epigraaf en voorwoord – asook die outeur (kunstenaar) en sy of haar oeuvre en kulturele status.

Binne hierdie studie word die kunswerk beskou as 'n teks. Sodoende word die parateks van die kunswerk die individuele uitsprake van die kunstenaar, onderhoude en elektroniese korrespondensie, publikasies oor die kunstenaar, kunstenaarsverklarings by die uitstallings, die naam van die werke, die galeryruimte waarin die kunswerk staan sowel as die herinneringe van die kunstenaars. Albei kunstenaars se werke kan as installasiekunswerke beskou word, 'n genre wat dikwels narratief van aard is (Bishop, 2005:433) en ook gereeld herinneringe as tema gebruik (Bal, 2006:188).

Die gekose kunstenaars se werke word op 'n paratekstuele⁴ wyse omraam deur hulle eie individuele narratiewe, naamlik Sibande wie se familie meestal huiswerkers was en vervolgens

⁴ Beide kunstenaars was deur die loop van die studie gekontak om bykomende paratekstuele inligting te verkry. Die verteenwoordigers van Mary Sibande het gretig gehelp maar weens Sibande se skedule was daar nie geleentheid om direk met die kunstenaar te skakel nie. Die verteenwoordigers van

hierdie narratiewe identiteit aan haar oorgedra het en waaroor sy onderhandel en poog om dit te transendeer in haar kunsskepping (Corrigall, 2015:165 & Nutall, 2014:169), en Mntambo wat haar onder andere uitspreek oor die gebruik van beeste in die kulturele samelewing (Tedford, 2013:7), sowel as groepsnarratiewe wat die breër konteks waarbinne hulle hulself bevind behels. Daar is ook persoonlike en individuele herinneringe wat na vore kom deur hulle gebruik van ikonografie (veral rokke) en word hierdie individuele herinneringe verder gemanifesteer deur verwysings na groepsherinneringe wat na vore kom ook in die gebruik van mediums soos lap en beesvel.

1.2 Nandipha Mntambo as narratiewe kunstenaar

Nandipha Mntambo is in 1982 in Swaziland gebore, maar werk en woon in Kaapstad (Bambalele, 2011:1 & McIntosh, 2008:15). Sy het haar MA in beeldende kunste (2007) by die Michaelis School of Fine Arts aan die Universiteit van Kaapstad *cum laude* geslaag en is in 2011 as die *Standard Bank Young Artist* aangewys (Van Rooyen, 2014 & Jason, 2014:3). Mntambo se groot liefde was forensiese wetenskappe en volgens haar was dit nooit haar bedoeling om 'n kunstenaar te word nie. Sy het op skool reeds tot hierdie besef gekom en het daarna in die visuele kunsrigting beweeg. Tydens haar universiteitsjare het sy 'n verhouding met Michael Stevenson opgebou met wie sy vandag steeds saamwerk (Tedford, 2013:2). Mntambo word ook deur die Stevenson Galery verteenwoordig.

Sy het daarna in museums regoor Europa uitgestal en ook aan die Biënnales in Bamako, Dakar, Moskou en Sydney deelgeneem (Tedford, 2013:2). Mntambo se eerste internasionale solo-uitstalling is in 2013 by die Andréhn-Schiptjenko in Stockholm aangebied. Beide Sibande en Mntambo is 1982 gebore maar Mntambo wil dit duidelik stel dat alhoewel sy in die apartheids-era⁵ grootgeword het, het sy nie dieselfde ervaring as meeste ander Suid-Afrikaners van hierdie era gehad nie (Ecclestone, 2012:75). Mntambo verduidelik ook dat sy geen begeerte het om apartheid as haar inspirasie te gebruik nie, omdat dit nooit 'n belangstelling was vir haar nie (Ecclestone, 2012:76). Myns insiens neem sy kennis van die invloede wat dit op kuns gehad het maar wil sy haarself hiervan distansieer omdat sy nie haar kuns met hierdie ideologie wil assosieer nie.

Tydens haar studentejare het sy gesukkel om 'n medium te kry wat haar fassineer. Sy het 'n vreemde droom oor beeste gehad waarin sy aan die einde van die droom slegs 'n hoop beesvelle oorgehad het (Ecclestone, 2012:67). Hierdie droom het haar gemotiveer om beesvel as medium

Nandipha Mntambo het skakels na artikels verskaf wat moontlik tot my studie oor haar as kunstenaar bydra.

⁵ Daar word in hierdie studie nie op apartheid gefokus nie, maar daar word wel na 'n paar insidente in hierdie tydperk verwys wat die kunstenaar se narratiewe beïnvloed het.

te ondersoek⁶. Mntambo (2007:5 & 36) verduidelik ook dat sy verkies het om met beesvelle te werk omdat die medium 'n historiese element het en aan haar kulturele agtergrond gekoppel is. Die kultuur waarmee Mntambo haarself identifiseer is die Nguni-groep⁷.

Sy gebruik haar eie liggaam as gietvorm en werk hoofsaaklik met natuurlike materiale (Malcomess, 2008:129 & Van Rooyen, 2014:1). Volgens McIntosh (2008:1) bring Mntambo deur middel van haar kunsskepping die fokus terug na die organiese aard van identiteit. Dit kom voor asof sy terugverwys na die tradisionele gebruike van die Nguni's, byvoorbeeld lobola⁸, deur 'n medium te gebruik wat verskeie simboliese betekenis regoor die wêreld het. Volgens Mntambo (soos aangehaal deur Van Wyk, 2011:9) spreek beesvel nie net tot die kollektiewe Suid-Afrikaanse gehoor nie, maar dat elke individuele samelewing in die wêreld wel 'n soortgelyke verbintenis of assosiasie met beeste en beesvelle het. Die beesvelle is gevolglik 'n universele simbool met verskeie betekenis vir verskillende groepe. Vee vorm sodoende deel van die groepsherinneringe van mense wêreldwyd. In Tedford (2013:7) verduidelik Mntambo dat die bees 'n dier is waarmee enigiemand in enige samelewing 'n konneksie het.



Figuur 1-3 Nandipha Mntambo, *Beginning of the empire*, 2007. Beesvel, hars, poliëster gaas en was koord. 100 x 1000 x 60cm.

1.3 Mary Sibande as narratiewe kunstenaar

As klein dogtertjie word Mary Sibande groot tussen verskeie sterk vrouefigure in haar familie, soos haar ouma en ma – 'n tydperk in haar lewe wat later 'n groot invloed sal uitoefen op haar

⁶ Buiten vir die beesvelfigure skep Mntambo ook werke in ander media soos brons, skilderkuns, fotografie en in videoformaat.

⁷ Volgens Mntambo (2007:4) beskryf sy die Nguni as 'n groep en nasie wat in suidoos-Afrika woon asook 'n groep van Bantutale (isiZoeloe, isiXhosas, Seswati, Phuti en Ndebele) wat in Suidelike Afrika gepraat word. Mntambo verduidelik dat sy bewus is van haar Nguni-kultuur maar dit is nie haar intensie om dit te interpreteer nie.

⁸ Lobola is die algemeenste term wat in die tekste gebruik word. In Sesotho staan dit as *bohali* bekend en in Shona word daar na *roora* verwys (Ansell, 2001:697). Mntambo (2007:22) beskryf lobola as 'n inheemse gebruik van die Nguni-mense van Suider-Afrika. Hierdie gebruik vind plaas tussen twee families wat die huwelik hierdeur bevestig.

kunsskepping. Na skool het sy haar passie vir modeontwerp nagevolg, maar weens 'n verbroude geleentheid, vir Beeldende Kunste by die Witwatersrand Technikon ingeskryf (Dodd, 2010:468). Sy voltooi haar diploma by die Technikon in 2004 sowel as 'n B.Tech-graad in 2007 aan die Universiteit van Johannesburg (Brown, 2011:76; Dodd, 2010:467 & Meekison, 2014:5). Sibande se fokus was soortgelyk aan Mntambo wat eers op iets anders gerig voordat sy in die visuele kunste beweeg het. Sy word hierna deel van 'n groep opkomende post-apartheidgenerasie swart kunstenaars wat in die *August House* leef en werk (Nuttall, 2014:165). Hierdie is 'n industriële gebou wat uit 1940's dateer en in die oostelike deel van Johannesburg geleë is, en wat onder andere kunstenaars soos Nicolas Hlobo (geb. 1975)⁹ en Lawrence Lemaona (geb. 1982)¹⁰ as eertydse inwoners insluit. Dit is in hierdie kreatiewe ruimte wat Sibande die veselglas en silikon giet in die vorm van haar alter ego 'Sophie'¹¹ (Figuur 1-6) (Nuttall, 2014:165).



Figuur 1-4 **Nicholas Hlobo,**
Unongayindoda (One who almost looks like a woman),
2005. Rubber binneband,
lint en organza. 337 x 705 x
419cm.



Figuur 1-5 **Lawrence Lemaona,**
Newsmaker of the year,
2008. Tekstiel en
borduurwerk. 107 x 203cm.

⁹ Hlobo is bekend vir sy beeldhouwerke waarin hy dik swart rubber gebruik wat hy aanmekaarwerk tesame met ander media om sodoende vroulikheid en manlikheid met mekaar te kontrasteer (Figuur 1-3).

¹⁰ Lemaona se werke word meestal uit lap gemaak (Figuur 1-4) en kom as 'n lappieskombers voor (Dodd, 2010:467), waar hy op religieuse ikonografie fokus en kritiek lewer op kulture wat tradisioneel steeds in 'n patriargale samelewing voortbestaan.

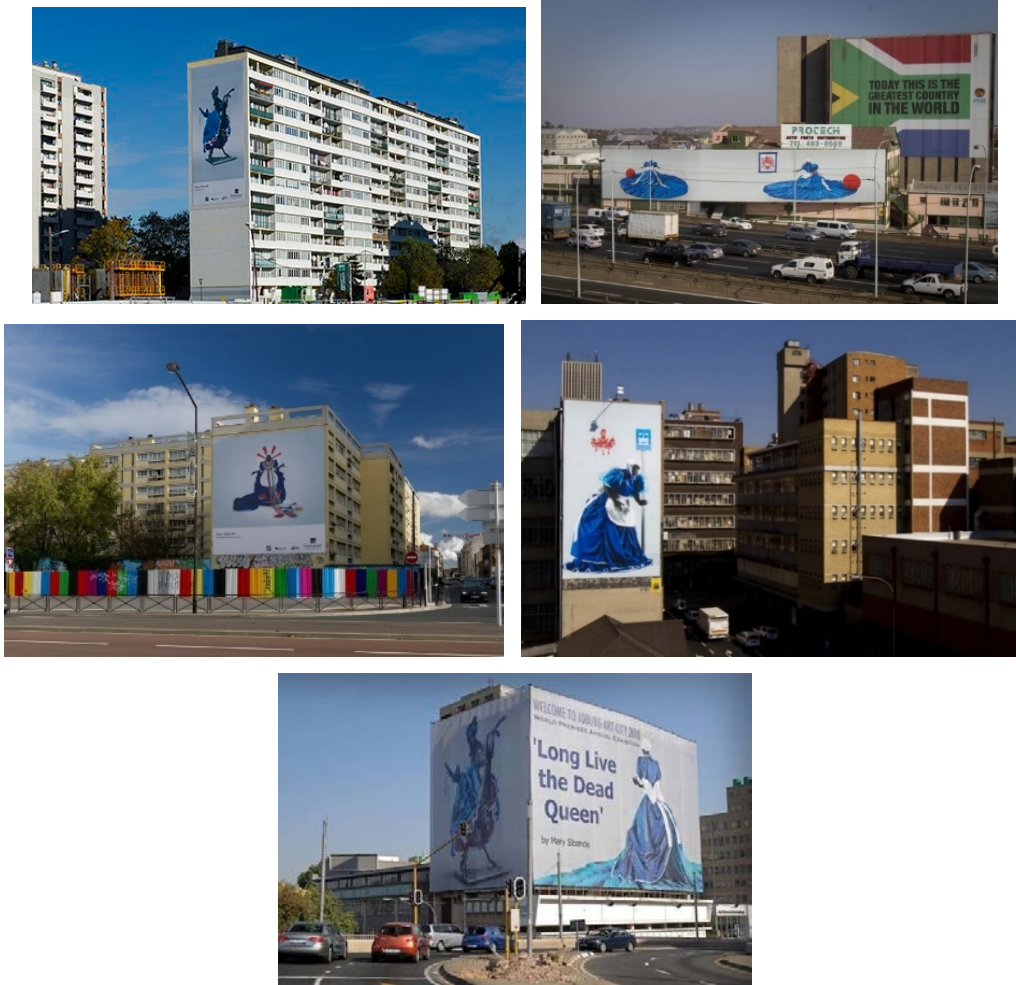
¹¹ Hierdie naam is aan haar ouma toegeken deur haar wit werkgewers. 'Sophie' het tot so 'n mate deel geword van Sibande se ouma se identiteit dat sy (Sophie) selfs op haar grafsteen verskyn het (Corrigall, 2015:155). Volgens Nuttall (2014:165) beteken Sophie *wysheid* en is dit ook 'n algemene naam onder die huiswerkers van Suid-Afrika.



Figuur 1-6 Mary Sibande, *Sophie*, 2008. Poliëster, katoen, veselglas en hars. Grootte mag varieer.

Sibande se deurbraak as kunstenaar het in 2007 gekom toe die kurator van *Gallery MOMO*, Thembinkosi Goniwe haar tesame met ander opkomende kunstenaars genooi het om aan die uitstalling *Four Tales* deel te neem (Brown, 2011:76 en Meekison, 2014:5). Sy word ook deur hierdie galery verteenwoordig. Sibande het haar werke op die internasionale verhoog in lande soos die Verenigde State van Amerika (in New York en die Smithsonian) (2012), Parys in Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne (2013) en onlangs in Amsterdam uitgestal en was by die 54ste *Venice Biennale* in Helsinki (2011) betrokke (Balboa-Pöysti, 2012:16; Bidouzo-Coudray, 2013:10 en Meekison, 2014:10). In 2013 het Sibande 'n groot mylpaal in haar kunsloopbaan bereik toe sy as die *Standard Bank Young Artist* aangewys is (Wellershaus, 2013:8). Meer onlangs het sy die *Smithsonian African Artist Award* (2017) ontvang.

In Suid-Afrika is haar werke al regoor die land in die galerye van Kaapstad, Durban, Johannesburg, Bloemfontein, Kimberley, Port-Elizabeth en Potchefstroom uitgestal (Wellershaus, 2013:8). Die grootste vertoning van Sibande se werke was tydens die 2010 Sokkerwêreldbeker in Suid-Afrika, waar 19 foto-afdrukke van haarself aangetrek as haar alter ego 'Sophie' vergroot is tot die grootte van advertensieborde (Figuur 1-7) en teen die sye van geboue opgehang was (Bidouzo-Coudray, 2013:10 & Nuttall, 2014:167). Volgens Nuttall (2014:167) het dit voorgekom asof Sophie tussendeur en bo-oor die geboue sweef.



Figuur 1-7 Mary Sibande, *Long live the dead Queen*, 2010. Grootte mag varieer.

1.3.1 Sophie as Sibande se alter ego

’n Alter ego word deur die HAT (2011:44) beskryf as iemand se tweede of ander persoonlikheid. Sophie tree op as Sibande se huiswerker alter ego. Hierdie alter ego van Sibande word as ’n parateks hanteer, want sonder die konteks van haar kinderjare sal die aanskouer nie die werk ten volle kan begryp nie. Sibande is egter nie die enigste kunstenaar wat ’n alter ego in haar werke gebruik nie. Die modernistiese kunstenaar, Marcel Duchamp (1887-1968) het sy alter ego, *Rose Sélavy* (Figuur 1-8) ’n stap verder geneem en baie van sy werke is deur hierdie alter ego onderteken (Cros, 2006:184). Duchamp het vir Sélavy ’n hele lewensverhaal geskep deur haar ’n geboortedatum te gee en haar verskeie dokumente te laat teken asook twee besighede te stig waar onder andere ’n modeboetiek en ’n plek waar lappe gekleur word (Johnson, 2013:81).



Figuur 1-8 Marcel Duchamp, *Rose Sélavy*, 1920. Gelatine silwer druk. 21,6 x 17,3cm.

Sibande gebruik die Sophie-naam as voorvoegsel om klem te lê op die deurlopende tema in haar werke. Hierdeur skep Sibande 'n narratiewe verbintenis met haar verlede en herinneringe van die vrouefiguur in haar familie.

In Sibande se oeuvre is Sophie die hoofkarakter en in die meeste gevalle die enigste figuur wat in spesifieke kunswerke voorkom. Sibande beskryf in 'n onderhoud aan Balboa-Pöysti (2012:5) dat Sophie haar herinner aan haar kinderjare waar sy as jong meisie kleres vir haar poppe gemaak het. Sibande herleef hierdie ervarings as volwassene waar sy uitrustings en fantasiewêreldes vir Sophie skep. In Dodd (2010:472) verduidelik Sibande dat sy ook by die huise gaan kuier het waar haar ouma gewerk het. Vir Sibande was dit 'n storieboekervaring omdat die huise groot was en daar oral speelgoed was om mee te speel. Myns insiens kan die groot ruimtes in die huis wat Sibande as klein kind ervaar het, ooreenstem met die ruimte waarin Sophie binne die galerye en foto-afbeeldings staan. Sophie herleef en beliggaam Sibande se herinneringe van kleintyd om in die groot oop ruimtes wat nou haar eie is, rond te beweeg. Daar sal meer oor Sophie as karakter en identiteit vir Sibande in die opvolgende hoofstukke beskryf word.

'n Kunstenaar met soortgelyke benaderings tot sy kuns is die Nigeriese kunstenaar Yinka Shonibare. Hy is een van Sibande se inspirasies vir haar werke veral met verwysing na tekstielgebruik (Balboa-Pöysti, 2012:7). Shonibare bevraagteken die Victoriaanse era deur 'n sterk postkoloniale aanslag in sy werke (Dodd, 2010:470). Die oorgrote meerderheid van Shonibare se figure is koplose mannekyne wat volgens Dodd (2010:470) verwys na die wyse van teregstelling tydens die Franse Revolusie aan die hand van die gilotien. 'n Kunstwerk wat aanklank vind by Sibande is *How to blow up two heads at once (Ladies)* (2006) omdat albei die vroulike figuur gebruik en lap 'n prominente rol in die beeld speel (Figuur 1-9). Die kleres van die mannekyne is gemaak in 'n Victoriaanse styl, maar met die kleure en patrone wat stereotipies as 'Afrika' geklassifiseer word (Dodd, 2010:470). Die rokke en die detail daarvan word die fokuspunt van die kunstwerk.



Figuur 1-9 Yinka Shonibare, *How to blow up two heads at once (Ladies)*, 2006.
 Mannekyne, gewere, Nederlandse was gedrukte katoen. Lewensgrootte.

1.4 Teoretiese begroning

1.4.1 Narratiewe herinneringe

Narratiewe herinneringe word deur León (2016:21) gedefinieer as 'n onderafdeling van episodiese en semantiese herinneringe in die kognitiewe berging van inligting wat narratiewe moontlikheid bied. McAdams en Mclean (2013:233) beskryf mense as natuurlike storievertellers. Narratiewe is deel van menswees omdat daar konstant deur middel van kollektiewe verhale, wat dien as groepsnarratiewe, 'n vorm van oorvertelling plaasvind. Die historiese narratiewe van individue word volgens Ricoeur (1994:114) meer verstaanbaar en interessant as 'n narratiewe model of storielyn (wat ontleen is uit geskiedenis of fiksie) daarop toegepas word. 'n Individuele herinnering word sodoende omgeskakel in 'n individuele narratief. Halbwachs (1980:57) verwys, in die konteks van groepsherinneringe, daarop dat ons herinneringe meer staatmaak op beleefde geskiedenis eerder as aangeleerde geskiedenis. Hiermee verwys Halbwachs na die geskiedenis as die kenmerke wat die een periode van die volgende onderskei eerder as die chronologiese verloop van gebeurtenisse en datums.

Nora (1989:9) is dit eens met Halbwachs deur te verwys na die geskiedenis as 'n "universele outoriteit" wat terselfdertyd op alles en niks gelyktydig dui. Halbwachs (1992:22) is ook van mening dat daar soveel herinneringe as groepe is. Herinneringe is van nature veelvoudig en ook spesifiek, en is groepsgebonde maar ook individueel van aard. Assmann en Czaplicka (1995:127) verduidelik dat individuele herinneringe kommunikasie met ander behels. Hierdie 'ander' bestaan uit groepe wie hul eenheid en eienaardigheid deur 'n algemene beeld van die verlede verstaan.

León (2016:20) beskryf narratiewe as: (1) 'n reeks gebeure; (2) wat oorsaaklik met mekaar verband hou; (3) wat betrekking het tot spesifieke tye en karakters, en (4) 'n sekere vlak van organisering toon wat verby die basiese samehang strek. Hiervolgens word 'n individu se ervaring omgeskakel in 'n narratiewe verhaal en kan dan later herroep word as 'n narratiewe herinnering. Hierdie beskrywing sluit aan by Ricoeur (1994:164) se beskouing van ervarings, waar die kuns van storievertel 'n kuns in die uitruiling van ervarings word. Beide narratiewe en herinneringe ontstaan ook uit gebeure en ervarings, daar moet individue (of groepe) wees wat 'n spesifieke gebeurtenis ervaar voordat dit in 'n narratiewe herinnering omskep kan word. Hierdie individue word die karakters binne die narratief. Bal (2009:5) verwys daarna dat die narratiewe teks 'n ruimte is vir 'n agent (die kunstenaar, aanskouer of karakter in die teks of kunswerk) om 'n storie te vertel in 'n spesifieke medium soos taal, beelde, klank, argitektuur of 'n kombinasie daarvan. Sodoende word die individuele narratiewe van die kunstenaars deur die gebruik van 'n spesifieke medium verteenwoordig.

Volgens León (2016:32) speel emosies 'n belangrike rol in narratiewe omdat rou of geluk byvoorbeeld die vorming van die narratief kan beïnvloed. Op hierdie wyse sal 'n gebeurtenis of emosie ook potensieel 'n spesifieke herinnering van 'n individu oproep.

1.4.2 Narratiewe identiteit

Volgens McAdams en McLean (2013:233) word narratiewe identiteit beskryf as 'n persoon se internalisering van 'n lewensverhaal wat oor tyd verander, waar die gerekonstrueerde verlede en verbeelde toekoms geïntegreer word om die lewe met 'n gevoel van eenheid en doel te verskaf. Sodoende maak die individu gebruik van 'n groepsidentiteit om haar eie individuele identiteit te vorm. Ricoeur (1994:141) verduidelik dat in terme van narratiewe kan identiteit as 'n linguïstiese konvensie die identiteit van die karakter genoem word. Die narratief konstrueer die karakter en die individuele identiteit word sodoende verbind aan die mens se karakter. Volgens León (2016:19) is alle lede van die samelewing daartoe in staat om narratiewe te skep en self te verstaan. Op hierdie wyse is daar 'n subjektiewe aanslag op enige gebeurtenis wat deur 'n groep ervaar word. Voor die ontwikkeling van 'n narratiewe identiteit moontlik is, moet 'n persoon eers leer hoe om stories wat akkoord gaan met kulturele aangeleenthede en binne 'n spesifieke groep, families, portuurgroep asook binne ander formele en informele kontekste, te deel. 'n Mens se narratiewe identiteit groei stelselmatig met die verloop van tyd soos wat mense stories oor hul ervarings met ander deel (McAdams & McLean, 2013:235).

Identiteit is opsigself 'n komplekse begrip. Dit verwys na die wyse waarop die individu haarself in die wêreld sien en plaas asook hoe ander hierdie individu waarneem. 'n Identiteit word beïnvloed deur 'n groep se oorgeërfde, aangenome of aangeleerde eienskappe asook kulture en gewoontes. Volgens Ricoeur (1994:116) is daar 'n spanning tussen 'n persoonlike en

groepsidentiteit. Identiteit is aan die een kant eenvormig¹² (*idem*)¹³ en staan teenoor die wese van die self¹⁴ (*ipse*) aan die ander. Die *idem* is die permanente deel van identiteit wat dieselfde bly deur die verloop van tyd. Die *ipse* is die wese van die self¹⁵, die karakter waarmee die persoon geïdentifiseer word (Ricoeur, 1994:118). Hier vind 'n spanning plaas omdat albei volgens Ricoeur (1994:147) verweef is in die proses van identifikasie met betrekking tot die karakter en plot. Daar bestaan ook die waarskynlikheid dat die individu net soos die groep beide 'n *ipse* en *idem* het.

Pals (2006a:438) sluit aan by Ricoeur en stel die proses van identiteitsvorming gelyk aan die wyse hoe individu narratiewe vanuit ervarings skep. Elke persoon het sodoende haar eie metode waarvolgens hierdie identiteit gevorm word. Volgens Singer (2004:442) kan spesifieke lewenservarings deur die narratiewe lens filtreer word en sodoende daarvan gebruik maak om byvoorbeeld stories van hoop te vertel, ons dade te lei of om ander mense daarmee te beïnvloed.

Volgens Bamberg (2013:1) verwys identiteit verder ook na 'n poging om 'n onderskeiding te tref sowel as 'n integrasie te bewerkstellig tussen die bewustheid van die self sowel as verskillende sosiale en persoonlike dimensies soos gender, ouderdom, ras, beroep, sosio-ekonomiese status, etnisiteit, klas of die plaaslike grondgebied. Parekh (2008:9) verduidelik verder dat die individu se identiteit driedimensioneel is, en uit drie onskiedbare komponente bestaan. Die eerste identiteit verwys na die persoonlike identiteit wat 'n persoon se unieke individualiteit, kenmerkende kern van selfbewustheid, biografiese detail en 'n wese van die self bevat. Tweedens word individu maatskaplik ingebed en word hul lede van die verskillende etniese, politieke, kulturele, nasionale en beroepsgroepe, wat albei informeel en formeel funksioneer. Die derde identiteit verwys na die individu se individuele identiteit en algemene identiteit. Hier verwys Parekh na die mens wat 'n spesifieke spesie is en hoe individu probeer sin maak oor hoe om aanvaarbaar op te tree as mense. Hierdie elemente skakel met Ricoeur (2006:81) met die lig op die broosheid van identiteit in die geval van konfrontasie met ander, wat 'n bedreiging kan bied in die vorming van 'n individuele identiteit. Dit is vir ons ook soms moeilik om te begryp dat ander mense hul identiteit kan uitleef op 'n ander wyse as onself.

Stets en Burke (2009:112) verwys na drie identiteitskategorieë waarin 'n persoon haarself kan plaas, naamlik rol-identiteit, persoonlike identiteit en groepsidentiteit. Die outeurs beredeneer ook die idee van 'n groepsidentiteit waar 'n persoon van karakter sal verander afhangend van die

¹² *Idem* is 'n Latynse term en vertaal in Frans as *mêmeté* en in Duits na *Gleichheit*. Ricoeur gebruik die term *Sameness* en beskryf dit as "... a concept of relation and a relation of relations".

¹³ Vanuit die vertaalde Franse teks "Soi-même comme un autre" (1950) (Oneself as another, 1994)

¹⁴ *Ipse* is 'n Latynse term en vertaal in Frans na *ipséité* en in Duits na *Selbstheit*. Ricoeur gebruik die term *Selfhood* wat beskryf word as die toestand van 'n individuele identiteit. Hy verwys daarna as "... my character is me, myself, *ipse*;..."

¹⁵ Die self verwys hier na 'n persoon se menswees, persoonlikheid en karakter as individu. Die ander is sodoende enige persoon buite die individu.

sosiale omstandighede waarin sy haarself bevind. In terme van persoonlike identiteit word daar verwys na die uniekheid van 'n individuele persoon terwyl groepsidentiteit of kollektiewe identiteit die individu se deelname aan sekere groepe, soos religieuse- of sportgroepe, omsluit (Chaudhari, 2013:41). 'n Individu sal telkens binne elke groep een of ander vorm van 'n karakteraad aanneem. Ricoeur (1994:160) verwys daarna dat die individu binne 'n verhaal as beide 'n verteller en karakter kan voorkom; die persoon sal ook gewoonlik as die protagonis uitgebeeld word omdat dit haar eie verhaal is wat vertel word, met haarself as die sentrum van die gebeure.

Deur narratiewe identiteit beeld mense hulself uit as die persone wat hulle tans is, hoe hulle gekom het tot waar hulle nou is en waarheen hulle beweeg in die toekoms (McAdams & McLean, 2013:233). Hierdie narratief kan soms misleidend wees omdat die persoon kan kies om 'n spesifieke aspek van haar identiteit op die voorgrond te stel.

1.4.3 Narratiewe herinneringe as funksie van narratiewe identiteit

Binne die konteks van narratiewe herinneringe is daar verskillende aspekte wat tot die vorming van identiteit bydra. Herinneringe kan in verskeie kategorieë verdeel word, naamlik historiese, persoonlike en groepsherinneringe. Op dieselfde wyse kan identiteit ook op 'n historiese, persoonlike en groepsvlak benader word. Britton (2016:1) argumenteer dat 'n sosiale groep met narratiewe en tradisies saamgestel is om vir sy lede 'n gevoel van 'n gemeenskap te skep. Groepsherinneringe kom in hierdie sosiale groepe (soos 'n familie) voor. Ter wille van die samehörigheid van sy lede, is die behouding van identiteit van kardinale belang tot die groep. Volgens Olick en Robbins (1998:111), wat aansluit by Halbwachs (1980:24,94), is groepsherinneringe die aktiewe verlede wat ons identiteite vorm.

Narratiewe self word ook in sogenaamde klein en groot stories verdeel, dit wat soortgelyk is aan individuele en groeps-narratiewe en groepsidentiteit. Klein stories, verduidelik Bamberg (2013:8), is verhale wat elke dag vertel word waarin die verteller haar identiteit bevestig. Die groot stories kan gelyk gestel word aan die kollektiewe groep en identiteit, omdat dit betrekking het tot die groter narratief en verhaal waarin die individu inpas.

Ricoeur (1994:146) verduidelik dat om 'n storie te vertel is om te sê wie wat gedoen het en hoe, spesifiek deur die konneksies tussen die verskillende oogpunte in tyd te versprei. Historiese herinneringe vorm deel van die individu se familie, omstandighede, asook die groepsherinneringe van die familie en vriende se ervaring. Sodoende word die individu se identiteit beïnvloed en vir kunstenaars word hierdie ervarings gebruik as 'n konseptuele uitgangspunt vir kunswerke. Die kunstenaars wat gekies is vir die studie maak gebruik van familiebande (groepsverhale) sowel as hulle individuele narratiewe as inspirasie vir hulle kunswerke. Kollektief kan daar ook verandering kom in die kuns, maar my fokus is op die individuele narratiewe wat spesifiek na die verandering

strewende. Historiese herinneringe verskyn volgens Crane (1997:1373-1375) altyd in die vorm van historiese narratiewe. In die konteks van hierdie studie kan hierdie historiese groepsherinneringe na die invloed van geskiedkundige realiteite in Suid-Afrika op albei van die kunstenaars se familie, as individuele narratiewe binne die konteks van groeps-narratiewe verwys.

Volgens Bamberg (2013:6) kan identiteit transformeer en aanpas by die uitdagings van die groeiende kulturele meervoudigheid binne 'n groeiende globaliserende omgewing. 'n Identiteit as individu is sodoende aanpasbaar en veranderlik tot die omgewing waaraan 'n mens behoort en die gebeurtenisse wat ervaar word. Chaudhari (2013:41) beskou identiteit as 'n saamgestelde werklikheid wat uit versamelde elemente vanuit die hede en verlede bestaan. Sodoende is dit die vorming van die individuele ervaring deur die groep. Singer (2004:442) stel dat die groep se sosiokulturele konteks 'n sterk bydrae lewer tot die vorming van ons individuele narratiewe vanaf 'n 'rou' ervaring. Hierdie 'rou' ervarings verwys na 'n eerstehandse individuele ervaring wat beleef word deur 'n persoon. Crane (1997:1383) verduidelik dat die geskiedenis sekere individuele herinneringe kan "red" wat op 'n persoonlike vlak verlore is, terwyl groepsherinneringe die herinnering of ervaring kan bewaar deur die verlies van ander herinneringe.

Marschall (2010:90), met betrekking tot post-apartheid Suid-Afrika, is van mening dat die "herstel" van groepsherinneringe en dit wat verteenwoordig word in die publieke herinneringe, in sekere gevalle bemagtigend kan wees, maar terselfdertyd vir ander groepe 'n ontmagtiging is. Hiermee word bedoel dat alhoewel die wit groep aan bewind tydens die apartheidsjare was, was al die ander groepe in die land se lewens negatief beïnvloed deur apartheidswetgewing. Said (2000:176) verduidelik dat herinneringe die vrae rondom identiteit, nasionalisme, mag en outoriteit aanraak. Nasionale groepsherinneringe word gebruik om lojaliteit in die individu te skep deur die individu se begrip van haar land, tradisie en geloof te beklemtoon.

Op grond van die kontekstualisering van Sibande en Mntambo, met die fokus op paratekstuele elemente en die bogenoemde teoretiese begronding, waar narratiewe herinneringe en narratiewe identiteit bespreek is, word die volgende probleemstelling en navorsingsvrae geformuleer. Soortgelyke navorsing oor die paratekste in die kunswerke van Mary Sibande en Nandipha Mntambo is nog nie op hierdie wyse onder die loep geneem nie.

Die problematiek wat in hierdie verhandeling ondersoek word, is afgestem op hoe narratiewe herinneringe en narratiewe identiteit as paratekste in veral die ikonografie en mediums in Sibande se *The purple shall govern (A reversed retrogress)* (2013) en Mntambo se *Titfunti emkhatsini wetfu (The Shadows between us)* (2013) funksioneer en aanduidend is van hul verbeelding na 'n veranderende narratiewe identiteit.

Vanuit die bogenoemde probleemstelling word die volgende navorsingsvrae geformuleer;

- 1.1 Hoe word narratiewe identiteit en narratiewe herinneringe in die literatuur gekonseptualiseer? *Hierdie vraag word beantwoord deur 'n literatuurstudie van narratiewe identiteit en narratiewe herinneringe as paratekstuele narratiewe wat 'n omramingsfunksie in kunswerke kan vervul te onderneem.*
- 1.2 Hoe word hierdie aspekte verreken deur Sibande en Mntambo se persoonlike narratiewe as paratekste deur die spesifieke medium gebruik en ikonografiese elemente? *Hierdie vraag word beantwoord deur 'n ondersoek na die wyse waarop die gekose kunstenaars se gebruik van rokke, lap en beesvel hul narratiewe herinneringe op groepsvlak sowel as individuele vlak representeer.*
- 1.3 Op watter wyse gebruik Sibande en Mntambo hul ikonografie en medium om 'n nuwe identiteit in verband met paratekste en verwysing na die *ipse* en *idem*, in hul werke saam te stel? *Hierdie vraag word beantwoord deur die ipse en idem as aspekte van die self te ondersoek en hoe die kunstenaars se medium en ikonografie daarmee skakel om ten einde 'n nuwe narratiewe identiteit in hul werke saam te stel.*
- 1.4 Hoe onderhandel Sibande en Mntambo hul narratiewe identiteite deur paratekste in die gekose kunswerke? *Hierdie vraag word beantwoord deur die paratekstuele elemente van die kunswerke te ondersoek waardeur 'n nuwe identiteit deur albei kunstenaars gevorm word deur die groeps- en individuele narratiewe identiteite in hul werk.*

1.5 Metodologiese benadering

Hierdie navorsing is kwalitatief van aard en die metode val in twee aanvullende dele uiteen, naamlik 'n literatuurstudie en die lees van die werke *A reversed retrogress* (2013) van Mary Sibande en Nandipha Mntambo se *Titfunti emkhatsini wetfu* (*The shadows between us*) (2013).

1.5.1 Literatuurstudie

Die paratekste vir hierdie studie kom uit kunstenaarsverklarings by uitstallings, katalogi, elektroniese korrespondensie, mediaverklarings, onderhoude, video-opnames en artikels op kunsverwante webtuistes soos art.co.za en arthrob¹⁶. Verskeie bronne wat die gebruik van

¹⁶ Nog webtuistes sluit in Stevenson (<http://stevenson.info/artist/nandipha-mntambo/works>); gallery momo (<http://www.gallerymomo.com/artist/mary-sibande/>); youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=7VvBiUYuqV8>, <https://www.youtube.com/watch?v=7NxpHfeXHXM> en <https://www.youtube.com/watch?v=lv2UjNqj7k4>); arttimes (<http://arttimes.co.za/mary-sibande-poking-power-relations-post-apartheid-south-africa/>); artsy (<https://www.artsy.net/artist/nandipha-mntambo>); media artikels (<http://mg.co.za/article/2014-06-04-art-collecting-with-a-transitioning-nandipha-mntambo>, <http://www.news24.com/Archives/City-Press/The-Interview-Mary-Sibande-Purple-shall-govern-20150430>) en selfs toerisme (http://www.joburg.org.za/index.php?option=com_content&id=5478:art-on-city-buildings).

narratiewe herinneringe, identiteit asook identiteit as funksie van narratief word bestudeer. Die databasisse Sabinet en JSTOR, vaktydskrifartikels, vakjoernaalartikels en verskeie boeke word gebruik om hierdie studie te ondersteun. 'n NEXUS- en Ebsco-hostsoektogte dui daarop dat genoegsame bronne beskikbaar is vir hierdie studie en dat daar nie reeds 'n soortgelyke studie onderneem is nie. Daar is egter twee ander studies (verhandelinge) wat Sibande en Mntambo vergelyk, maar die studies word op 'n ander wyse benader¹⁷.

1.5.2 Lees en interpretasie van visuele tekste

Die interpretasie van die gekose werke vloei voort uit die literatuurstudie en meer spesifiek uit die sleutelkonsepte wat vir hierdie studie van belang is. Breedweg val die interpretasie van die gekose werke in die volgende stappe uiteen:

In stap een word die fokus geplaas op die beskrywing van die gekose werke, met verwysing na die fisiese elemente en ruimte waarin die kunswerk geskep is. In beide Hoofstuk Drie en Vier word Mntambo en daarna Sibande bespreek. In Hoofstuk Drie word die kunswerke volgens die kunstenaars se narratiewe herinneringe benader. In die eerste stap van die hoofstuk word daar op die outobiografiese herinneringe, historiese narratiewe herinneringe, geskiedenis sowel as kollektiewe herinneringe in die narratiewe gefokus. In stap twee word die *lieu de mémoire* van die kunswerk bespreek. Hoofstuk Vier word die narratiewe identiteit van die kunstenaars bespreek waarin die eerste stap fokus op persoonlike narratiewe identiteit. In stap twee word die ontwikkeling van karakters in die kunswerke bestudeer. Hierna word daar in stap drie die kunstenaars se nuwe identiteite soos deur die *ipse* en *idem* bepaal en laastens word die kunstenaars se nuwe identiteit soeke onder oë geneem. In stap vier is daar op die groepsnarratiewe identiteite van die kunstenaars gefokus. In stap vyf (Hoofstuk Vyf) word 'n sintese oor die werk gebied teen die agtergrond van my persoonlike insigte in en narratiewe benadering tot die werk. Die bevindinge dui daarop dat soortgelyke interpretasies van die kunstenaars se werk nog nie gepubliseer is nie, spesifiek met verwysing na die (re)konstruksie van 'n narratiewe identiteit as 'n verbandsmerker tot die ontwikkeling van hul nuwe narratiewe identiteite aan die hand van narratiewe herinnerings, by name hul familie, geskiedenis en omgewingskontekste.

¹⁷ Marias, S.A. 2015. A semiotic analysis of selected South African female artists' work from a feminist, post-colonial perspective. Tswane: Tswane University of Technology (Dissertation - MA). Daar word in hierdie verhandeling hoofsaaklik deur 'n feministiese aanslag op die kunstenaars se werke gefokus. Ntombela, B. 2015. Conformity: Visual Reflection on the Social and Cultural Life of Nguni Women. UNISA. (Dissertation – MA). In hierdie verhandeling word daar verwys na die lap as medium in die werke maar die groot fokus van die studie val op die getroude vroue binne die Nguni-stamme en die tradisies wat met hierdie ritueel gepaardgaan.

HOOFSTUK TWEE

TEORETIESE BEGRONDING: NARRATIEWE HERINNERINGE EN -IDENTITEIT

In Hoofstuk Een is tersaaklike biografiese inligting oor die kunstenaars Mary Sibande en Nandipha Mntambo bekendgestel asook hoe hulle werke as installasiekuns gedefinieer word. Die teoretiese raamwerk vir die studie is bondig aan die orde gestel en die probleemstelling, navorsingsvrae en sentrale teoretiese stelling is geformuleer. Dit word gedoen om 'n agtergrond vir die verloop van die studie te skets.

In hierdie hoofstuk word 'n bespreking met betrekking tot die sleutelkonsepte parateks, narratiewe herinneringe en narratiewe identiteit gebied. Ek argumenteer dat Gérard Genette (geb. 1930) se beskouing van paratekste (wat hy in die konteks van boeke aan die hand doen) ook van toepassing op 'n kunswerk gemaak kan word. Hierdeur argumenteer ek dat paratekste soos die titel, subtitel, voorwoord en epigraaf van 'n boek ooreenkomste toon met die titel, kunstenaarsverklaring, persverklarings en dies meer in 'n kunswerk en ook met 'n uitstalling in geheel. Hierdie paratekste word in die huidige studie gebruik om die kunswerk se ingebede narratiewe te ontgin. 'n Aantal vrae rig hierdie hoofstuk, naamlik; watter paratekstuele elemente ondersteun die ontginning van narratiewe in die kunswerke? Watter verbande bestaan daar tussen die paratekstuele elemente en narratiewe herinnering en narratiewe identiteit?

Nadat tersaaklike paratekstuele elemente onder die loep geneem is, word 'n oorsig gebied oor die konsepte van narratiewe herinnering en narratiewe identiteit. Hierdie bespreking word gerig deur 'n oorsig oor die beskouings van 'n aantal teoretici waaronder Paul Ricoeur (1994, 2000 & 2006) en Maurice Halbwachs (1992 & 2011), met ondersteunende teoretici naamlik McAdams en Mclean (2013), Olick (1999 & 2006), Olick en Robbins (1998), Punt (2011), Crane (1997) en Confino (1997). Dit word gedoen om 'n raamwerk vir die bespreking en interpretasie van die gekose kunswerke in die opvolgende hoofstukke van die studie daar te stel. Ek argumenteer dat die narratiewe identiteit van Mary Sibande en Nandipha Mntambo deur hul persoonlike en groeps-narratiewe herinnering gevorm word en dat dit 'n paratekstuele aard het. Hierdie narratiewe identiteite word deur die gebruik van paratekste ontgin.

Die vorming van narratiewe herinneringe word volgens Halbwachs (1992:38) en Crane (1997:1373) deur die groep en persoonlike herinneringe saamgestel; daarom argumenteer ek dat die kunstenaars se narratiewe herinneringe deur hul kunswerke gelees kan word as aanleidend tot hul narratiewe identiteit. Meer spesifiek gaan die ondersoek die argument behels dat die kunstenaars inderdaad daarin slaag om hul narratiewe herinneringe in te span om ook nuwe

narratiewe identiteite te ontgin. Ek argumenteer dus dat die narratiewe herinneringe van die individuele kunstenaars hul narratiewe identiteit vorm, waar narratiewe identiteit die wyse waarop die individu hul verlede/herinneringe verwoord bepaal. Narratiewe herinnering gee aanleiding tot die vorming van narratiewe identiteit. Daar word in hierdie verband na verskeie vorms van herinneringe verwys, en verder rig ek ook 'n ondersoek na hoe herinneringe in 'n plek vasgevang word soos wat Pierre Nora (geb. 1931) se *les lieux de mémoire* verduidelik.

2.1 Paratekstuele elemente van 'n kunswerk

In hierdie gedeelte word 'n aantal paratekste bespreek waarna spesifieke klem op daardie paratekste gelê word wat die gesuggereerde narratiewe in die kunswerke help ontgin. Deur die paratekste op die gekose kunswerke van hierdie studie toe te pas, sal die ontginning van die narratiewe bydrae tot die interpretasie van die daarstelling van 'n narratiewe identiteit deur narratiewe herinneringe.

'n Parateks word deur Genette (1997:1, 24, 55 & 56) beskryf as die elemente wat die teks "omraam" in die geval van 'n boek, soos die voorblad, titel, epigraaf en voorwoord. Paratekstualiteit word deur Macksey (1997:xviii) in die voorwoord van Genette se boek *Paratexts: Thresholds of interpretation* (1997) as die liminale toerusting en konvensies binne (periteks) en buite (epiteks) die boek verduidelik. Die titel, subtitel, skuilname, voorwoord, huldeblyk, epigraaf en notas funksioneer as mediasie-elemente vir die leser van die teks. Die outeur, tipografie van die teks, illustrasies, formaat waarin die teks voorkom sowel as die buiteblad, intertekstuele verwysings tesame met die epiteks vorm deel van die paratekste. Alhoewel Genette fokus op die paratekste van 'n boek, word daar in hierdie studie aangevoer dat soortgelyke elemente in 'n kunswerk geïdentifiseer kan word.

Volgens Ricoeur (2006:142) kan skryf (veral fiksie) aan skilder gelyk gestel word, en daarom kan 'n skildery (of, in hierdie geval, 'n installasiekunswerk) as 'n vorm van 'n narratief beskou word. Daarom argumenteer ek dat paratekste soos dit in die konteks van 'n boek voorkom, ook van toepassing gemaak kan word op 'n kunswerk. In hierdie studie word gefokus op die titel, subtitel, voorwoord, huldeblyk, epigraaf, notas, outeur, formaat en die epiteks van die teks en hulle parallele in die kunswerk naamlik die kunswerktitel, kunstenaar-, kuratoriale verklaring, notas, onderhoude met die kunstenaar en gepubliseerde artikels oor die kunstenaar onderskeidelik.

Genette (1997:75) verwys na die teks as 'n objek wat gelees word terwyl die titel 'n onderwerp van 'n narratief word. Die funksie van die titel kan geformuleer word as (1) 'n manier om die werke te identifiseer, (2) die verwysing na die onderwerp asook (3) om op die inhoud te sinspeel (Genette, 1997:76). Genette (1997:80) verduidelik dat identifisering die belangrikste funksie van die titel is. Net so is 'n installasiekunswerk 'n objek wat gelees kan word indien die paratekstuele elemente

van die werke soos die titel beskikbaar is. Die kunswerk-/uitstallingstitel kan deur die derde funksie van Genette vir die aanskouer 'n aanduiding gee van die genre of tema waarin dit uitgevoer is.

Die titel van 'n teks, kunsuitstalling of kunswerk is een van die eerste paratekste wat die leser/aanskouer waarneem en daarsonder sal 'n groot deel van die inligting wat betrekking het op die objek nie toeganklik wees nie. Die aanskouer/leser gebruik hierdie inligting om 'n inleidende begrip van die kunswerk-as-teks te verkry. Volgens Ricoeur (2006:267) is daar 'n oorkruising wat plaasvind waar die 'kunswerk praat' terwyl die 'narratiewe hulself ontbloot'; met ander woorde die kunswerk word deur die aanskouer gelees soos wat 'n literêre teks gelees word. Die karakters en omgewing in die teks of kunswerk word geskep en word 'n 'werklikheid' wanneer 'n individu die verhaal lees of die kunswerk interpreteer.

'n Boek bestaan volgens Genette (1997:24) voorts ook uit verskillende voorbladelemente waarvan die eerste voorblad die buiteblad is. Hierdie buiteblad bevat die naam en/of titel van die outeur, die titel van die teks, die genre waarin dit geskryf is, epigraaf, die hoeveelheid uitgawes van die teks, die datum en selfs die prys wat betaal word vir die boek. Die etiket van 'n installasiekunswerk bevat op 'n soortgelyke wyse hierdie tipe inligting, naamlik 'n titel, kunstenaar, medium, die grootte en die visuele en ander elemente wat tentoongestel word. Tydens sekere uitstallings sal daar inligtingsbiljette met inligting oor die uitstalling beskikbaar wees. Hierdie vorm sodoende die "buiteblad" van die uitstalling. Die "buiteblad" verskaf daarom paratekstuele inligting aan die aanskouer deur die bekendstelling van die titel en tema van die uitstalling of kunswerk.

Die subtitel het 'n soortgelyke funksie as die titel en word deur Genette (1997:57) as die 'tweede titel' beskryf. In hierdie studie word die subtitel aan die kunswerk se titel gelykgestel. Die subtitel/kunswerktitel fokus hierdeur op 'n meer spesifieke tema wat deulitmaak van die groter uitstalling byvoorbeeld *A reversed retrogress (Scene I)* wat deel is van *The purple shall govern* reeks. Die belangrikste funksie van die buiteblad, volgens Genette (1997:28), is om aandag te trek. So kan die plakkate, uitnodigings en webteenwoordigheid wat die kunsuitstalling bemark in funksie, dikwels sowel as voorkoms, gelykgestel word aan die buiteblad soos deur Genette (1997:28) beskryf; en daarom ook deel van die kunswerk se parateks uitmaak.

Die volgende parateks waarmee 'n leser dikwels kennis maak in 'n teks is die voorwoord. Die funksie van die voorwoord is volgens Genette (1997:166) nie om 'n voorlegging te maak van die teks nie, maar eerder om 'n uiteensetting daarvan te verskaf. Daar word op 'n soortgelyke wyse na die biografiese inligting van die kunstenaar verwys. Die geskiedenis, invloede en inspirasies van die kunstenaar word soms tydens 'n uitstalling saam met die kuratoriale verklaring geplaas sodat die aanskouer die narratiewe in die werke kan identifiseer. 'n Kuratoriale verklaring sal gewoonlik deur die kurator van 'n uitstalling geskryf word wat hierdeur 'n moontlike vars perspektief

op die uitstalling bied. Die voorwoord se struktuur verskil van teks tot teks en bevat in verskeie gevalle die titel, bronne en genre van die teks (Genette, 1997:166). Die kuratoriale verklaring sal op hierdie wyse die genre en tema van die kunswerke ook betrek. Hierdie verklaring sal gewoonlik op 'n opvallende plek by die "begin" van die uitstalling geplaas word sodat die aanskouer kan kennis neem van hierdie agtergrond ten opsigte van die uitstalling.

In die voorwoord van verskeie boeke of tekste word daar dikwels melding gemaak van persone na aan die outeur. Hierdie kan 'n private of openbare persoon wees aan wie dit opgedra word. Volgens Genette (1997:131) verwys die private toewyding na 'n persoonlike verhouding mits dit vriendskap of familie is, terwyl die openbare toewyding na 'n bekende persoon verwys (gewoonlik iemand waarmee die outeur 'n intellektuele, kunssinnige of politieke verbintenis het). 'n Voorbeeld hiervan is in die werke van Mary Sibande wat in die opvolgende hoofstukke bespreek word. Sibande dra haar werke aan die sterk vrouefigure in haar familie op deur 'n reeks installasiekunswerke te maak ter ere van hulle invloed op haar. Hierdie is 'n voorbeeld van narratiewe herinneringe wat as paratekste ontgin is. Indien 'n werk opgedra word aan iemand, word dit volgens Genette (1997:135) beskou as 'n verklaring van 'n verhouding, en dit kan intellektueel of persoonlik, werklik of simbolies wees, en hierdie huldeblyk staan dan in diens van die werk.

Die volgende parateks waarop hierdie studie fokus is die epigraaf. Genette (1997:149) verduidelik dat die epigraaf gewoonlik voor die voorwoord op die buiteblad van die boek verskyn, maar kan ook aan die einde van die teks geplaas word. Die epigraaf word in die studie hanteer as die kunstenaarsverklaring en onderhoude wat met die kunstenaar gevoer word na die afloop van 'n uitstalling. Die kunstenaarsverklaring bevat die kunstenaar se persoonlike narratiewe en motivering wat sy vir die spesifieke werke en uitstalling gehad het. Binne hierdie epigraaf sal daar verdere narratiewe wees wat as paratekste funksioneer tydens die interpretasie van die werk. Indien die aanskouer verder vertrou is met die kunstenaar se oeuvre, het sy, myns insiens 'n ryker interpretasie verstandhouding oor waar die werk in pas en wat dit beteken in haar versameling.

'n Nota wat binne 'n teks verskyn is volgens Genette (1997:319) 'n stelling of 'n enkele woord wat aan 'n segment van die teks verbind is. Notas kan ook op enige plek in die teks verskyn. In die geval van 'n kunswerk word 'n nota aan die kunstenaar se instruksies oor die uitpak en opslaan daarvan gelykgestel. Installasiekuns bestaan soms uit verskillende elemente wat bymekaar gevoeg en geplaas moet word om 'n sekere beeld te skep. Myns insiens is dit belangrik dat 'n installasiekunswerk op 'n spesifieke wyse uitgestal word, sodat die narratief en tema van die kunswerk volgens die kunstenaar se visie is. Indien die werk nie volgens haar aanwysings uitgestal word nie kan dit 'n minder ryk interpretasie tot 'n gevolg hê.



Figuur 2-1 Felix Gonzalez-Torres, *A portrait of Ross in L.A.*, 1991. Lekkers in veelkleurige sellofaan toegedraai. Grootte mag varieer.

'n Outeur mag voorts soms instruksies op die buiteblad gee vir die wyse waarop die boek gelees moet word, of aandui watter hoofstukke belangrik is vir 'n haastige leser (Genette, 1997:218). Op dieselfde wyse mag 'n kunstenaar vir die aanskouer aanwysings bied oor hoe die kunswerk waargeneem moet word. *A portrait of Ross in L.A.* (Figuur 2-1) is 'n voorbeeld waar die kunstenaar instruksies aan die besoeker gegee het om sy kunswerk te laat "lewe kry" – in hierdie geval deur van die lekkergoed te eet¹⁸. Hierdie word as 'n nota beskou.

Een van die belangrikste aspekte in terme van die produksie van 'n teks is die formaat waarin dit gemaak word. Die formaat verwys na die wyse waarop die papier in 'n boek byvoorbeeld gevou of nie gevou is nie om die bladsye van die teks te maak asook die grootte van die bladsy self (Genette, 1997:17). Daar word hierdeur na die visuele indruk van die teks verwys, op soortgelyke wyse as waarop 'n kunswerk binne 'n galeryruimte 'n indruk op die aanskouer laat. Die formaat van die kunswerk verwys grootliks ook na die styl van die kunstenaar, byvoorbeeld 'n skilder, beeldhouer of installasiekunstenaar.

Wat kunswerke in 'n ruimte betref, sou installasiekuns – as gevolg van die invloed wat die galeryruimte op die kunswerk het – volgens Bishop (2005:6) by uitstek verband hou met Genette se beskouing van die visuele impak van representasie as parateks. 'n Voorbeeld van so 'n werk is die bekende installasiewerk *The weather project* (2003) deur Olafur Eliasson (Figuur 2-2). Hier word die turbine-saal van die Tate Modern-Galery in Londen volledig deel van die visuele voorstelling van die werk. Aanskouers wat die ruimte betree vorm hierdeur ook deel van die ruimte van die kunswerk (Dorment, 2003:8).

¹⁸ Die lekkers word op 'n hoop geplaas waar die aanskouers elk een vat en die papiertjie waarin die lekker gekom het terugplaas op die hoop. Deur hierdie handeling neem die aanskouer deel in die skep van die kunswerk waar hulle 'n gedeelte van Ross (se liggaam) neem. Die totale gewig van die lekkers stem ooreen met die gewig van Ross voor en terwyl hy siek was en deur die wegneem van die lekkers verteenwoordig die aanskouers indirek Ross se siekte wat sy liggaam laat wegwyn (Eckardt, 2016:2).



Figuur 2-2 Olafur Eliasson, *The weather project*, 2003. Monofrekwensie ligte, projeksie foelie, aluminium en steierwerk. Grootte mag varieer.

Sekere soorte paratekste verwys na enige iets wat buite die boek plaasvind soos byvoorbeeld koerantartikels, tydskrifartikels, radio-onderhoude, televisieprogramme, lesings, openbare gesprekke, opnames, gedrukte versamelings, onderhoude en gesprekke oor die spesifieke publikasie (Genette, 1997:345). Die onderhoud is volgens Genette (1997:359) 'n onlangse verskynsel wat in 1884 in Frankryk verskyn het, is op die beginsel van 'n Amerikaanse model in *Le Petit Journal*. Die bogenoemde voorbeelde van epitekste is faktore wat bydra tot die begrip en interpretasie van kunswerke.

2.1.1 Die outeur/kunstenaar as parateks

Die volgende parateks wat bespreek word, fokus op die outeur se rol in die skep van die werk. In hierdie studie word die outeur aan die kunstenaar gelykgestel en haar biografiese inligting, onderhoude en artikels word as omramende paratekste hanteer (volgens Genette [1997:277] se uiteensetting van hierdie elemente as paratekste). Die outeur (kunstenaar) en sy of haar oeuvre en kulturele status (in die samelewing) word gevolglik saam met die bogenoemde ingereken tydens die bespreking van 'n kunswerk.

Alhoewel sommige kunskritici soos Bal (2006:253-285) van mening is dat die kunstenaar se intensie en biografie irrelevant is, dra dit in sommige kontekste gewig en kan dit met die interpretasie van tekste aangewend word (Wimsatt & Beardsley, 1946:478). Ek neem kennis daarvan dat daar soms weerstand is teen die gedagte dat die intensie van die kunstenaar die aanskouer se interpretasie moet rig. Desnieteenstaande is dit duidelik dat daar sekere biografiese inligting steeds vir die interpretasie van die narratief nodig is, byvoorbeeld in *A portrait of Ross*.

Ek argumenteer in hierdie studie dat die gekose kunswerke se interpretasies minder ryk sal wees sonder 'n biografie en tersaaklike konteksmatige agtergrond.

Michel Foucault verwys in sy bekende teks "What is an author?" (1979:5-8) na die karaktereenskappe van 'n outeur deur die funksie van 'n outeur of die "author's-function" in vier kategorieë te lys. Eerstens word die outeursfunksie in verband gebring en geskakel met die institusionele sisteem wat die daarstel van die diskoers bepaal. Die eerste stap verwys ook na strafbare apropiasie waarin die instelling van kopiereg – in die laat agtiende eeu – die potensiele gevaar van skrywers wat oortree te voorkom (Foucault, 1979:5). Aldus sal die geskrewe teks nou regverdig aan sy outeur verbind word. Tweedens word die outeursfunksie nie universeel of konstant in alle diskoerse beskou nie. Hieruit word dit afgelei dat die outeursfunksie sal verskil na aanleiding van die konteks waarin dit geplaas word. Elke teks, gegewe die tradisionele begrip van tekstualiteit, is slegs deur die akademië of publiek aanvaar as dit die naam, datum en plek waarin die outeur gewerk het aandui. (Foucault, 1979:5).



Figuur 2-3 Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917. Porselein. 360 x 480 x 610cm.

Die paratekste wat vir hierdie studie gebruik word fokus op die elemente van die kunswerk waar die meeste narratiewe ontgin kan word. Paratekste soos onderhoude en die uitstallingverklaring dra hierdeur in 'n groot mate by tot die vorming van die kunstenaar se narratiewe identiteit by die aanskouer. Die paratekste maak dit ook vir die aanskouer moontlik om toegang tot die narratiewe herinneringe van die kunstenaar te kry sodat daar meer diepgang van hul invloed beskikbaar is.

2.2 Narratiewe herinneringe

In hierdie gedeelte word narratiewe herinneringe volgens veral Halbwachs (1992:7) en Olick en Robbins (1998:111) se beskouing van herinneringe bespreek. Die narratiewe aard van herinneringe lei daartoe dat die bespreking op 'n narratiewe wyse benader moet word. Die vier afdelings wat hulle geïdentifiseer het, is outobiografies, histories, geskiedkundig en kollektief. Outobiografiese herinneringe is herinneringe wat verwys na situasies waar die individu persoonlik die gebeurtenisse ervaar het. Daarom is outobiografiese herinneringe volgens Joubert en Hattingh (2012:183) meer geneig daartoe om geleidelik te vervaag omdat dit nie kollektief onthou en onderhou word nie. Narratiewe herinneringe is ook paratekstueel van aard omdat verskeie verhale deurmiddel van notas, dagboekinskrywings of foto's van die gebeurtenis oorgedra word.

Historiese en fiktiewe herinneringe word onder hierdie hoof bespreek tesame met die dokumentering van 'n individu se herinneringe. Historiese herinneringe verwys na die oproep van narratiewe beelde wat deur dokumentering gestoor word. Die bespreking van die derde konsep, geskiedenis, word met die hulp van Assmann (2011:5,6 en 7) se vier wyses om herinneringe se kompleksiteit te verstaan, bespreek. Daar sal in hierdie bespreking van mimetiese, materiële, kommunikatiewe en kulturele herinneringe gebruik gemaak word. Die laaste konsep wat bespreek word, is kollektiewe herinneringe; dit word as die aktiewe verlede beskou wat ons identiteit vorm.

2.2.1 'n Beskrywing van narratiewe herinneringe

Hierdie afdeling word deur die volgende vrae gerig naamlik, hoe word narratiewe herinneringe gedefinieer? Hoe deel Halbwachs en Olick en Robbins herinneringe op om dan ten einde 'n beter begrip van narratiewe herinneringe van die individu te verkry? Hoe is narratiewe herinneringe paratekstueel van aard? Indien 'n individu deel is van 'n groep, watter kollektiewe narratiewe (identiteit) en paratekste ondersteun die vorming van 'n narratiewe identiteit? Op watter wyse kan *Les lieux de Memoire* gebruik word om narratiewe in die kunswerke te ontgin? Daar word deur die loop van die afdeling 'n aantal tersaaklike verbande getrek met narratiewe identiteit sowel as van narratiewe herinneringe as paratekste.

Herinneringe is 'n benadering tot geskiedenis en gebeurtenisse wat op verskeie wyses gebruik kan word. Huyssen (2000:34) beweer dat selektiewe herinneringe van die twintigste eeu ons met 'n beter lewe konfronteer omdat die vorige eeu se volksmoorde en massaplundering 'vergeet' word. Die verlede word hierdeur onderdruk in 'n poging om dit te verheerlik. Olick en Robbins (1998:106) verduidelik ook dat die sosiale perspektief op herinneringe eers vroeg in die twintigste eeu prominent geword myns insiens as gevolg van die Wêreldoorloë wat die publiek se beskouing van herinneringe verander het. Die ontwikkeling en die vorming van herinneringe is myns insiens

hierdeur in konstante transformasie waar dit by die individu se behoeftes aanpas. Herinneringe word volgens Crownshaw (2010:10) beskou as die enigste bemiddelaar in herinnerings tekste waarin memoires of monumente as 'n direkte weerspieëling is van hoe herinneringe in die verlede gevorm het. Die monumente of gedenktekens staan as bakens vir die handeling van die *Zeitgeist*.

Kansteiner (2002:185) se opdeling van sosiale herinneringe stem ooreen met die verdeling van herinneringe in my studie. Hier word sosiale herinneringe tussen outobiografiese en kollektiewe herinneringe verdeel terwyl Halbwachs en Olick en Robbins, soos reeds genoem, in vier afdelings verdeel. Halbwachs (1980:27) beskryf dat alle individuele herinneringe binne sosiale strukture en instansies gekonstrueer word en dit slegs in hierdie ruimte verstaan sal word¹⁹.

2.2.1.1 Outobiografie as narratiewe herinneringe

Halbwachs beskryf outobiografiese herinneringe in *On a collective memory* (1992) as 'n gebeurtenis wat die bande tussen individue versterk. Outobiografiese herinneringe sal individue se verhouding deur 'n spesifieke ervaring of gebeurtenis opbou. Hierdie herinneringe is volgens Halbwachs (1992:24) geneig om te vervaag as dit nie van tyd tot tyd, deur die kontak met ander mense wat die ervaring gedeel het, versterk word nie. Volgens Conway en Pleydell-Pearce (2000:261) het outobiografiese herinneringe 'n fundamentele betekenis vir die self asook die individu se emosies. Halbwachs (2011:55) definieer outobiografie ook as 'n selfbewuste herinnering van individuele lede van 'n groep. Myns insiens beskryf Halbwachs 'n outobiografie as 'n persoonlike narratiewe herinnering. Volgens Sheringham (2015:5) is outobiografiese herinneringe ook terapeuties omdat die herinneringe uitgedryf en ontbind word sodat die individu dit kan sorteer, selekteer en versamel. 'n Individu het sodoende 'n keuse oor die herinneringe wat sy wil oordra aan ander. Hierdie herinneringe word omskep in narratiewe wat dan die individu se narratiewe herinneringe vorm.

Said (2000:175) verduidelik dat herinneringe uitgebrei kan word om oorwegend vorme van outobiografiese en persoonlike herinneringe voort te bring. Deur hierdie uitbreiding sal 'n individu baie meer narratiewe herinneringe tot hul beskikking hê wat gevorm en gestoor word. Schwalm (2014:1) beskryf 'n outobiografie as 'n feitlike dokument maar noem dat daar steeds dele is wat gefiksionaliseer word. Hierdeur word die outobiografie se struktuur soortgelyk aan 'n narratief van 'n roman waar die individu – wie se outobiografie dit is – die hoofkarakter en protagonis van die verhaal vorm. Volgens Halbwachs (2011:55) sal beleefde ervarings en kollektiewe herinneringe mekaar deur outobiografie 'interpreteer'. 'n Individu sal sodoende haar outobiografie gebruik om

¹⁹ Die rede waarom ek Halbwachs en Olick en Robbins vir die studie kies is omdat, vanuit die beskouinge van bogenoemde teoretici albei fokus op die narratiewe aard van herinneringe.

sekere narratiewe en gebeure in perspektief te stel binne haar lewensverhaal. Die samestelling van 'n individu se outobiografie begin op 'n punt wat self deur die individu opgeroep kan word met die minimale eksterne hulp.

Ricoeur (1994:160) verduidelik dat daar niks in die werklike lewe is wat dien as 'n narratiewe begin nie, omdat herinneringe van vroeë kinderjare verlore gaan. Hiermee word bedoel dat die geboorte en daad waardeur 'n individu geskep is deel vorm van die ouers se geskiedenis en in hulle herinneringe hoort. Alle herinneringe van 'n individu se vroeë jare word aan haar vertel omdat sy te jonk was en nie oor die meganismes beskik om dit self op te roep nie. Larsen, Thompson en Hansen (2009:129) verduidelik dat die individu wel oor die vermoë beskik om gebeurtenisse chronologies op te roep en in die huidige oomblik mee te handel. Die individu se leeftyd word van geboorte tot die dood as 'n narratief beskou. Die dood, verduidelik Ricoeur (1994:160) sal slegs deur die individue wat die oorledene oorleef opgeroep word. 'n Individu beweeg altyd na haar dood toe en dit verhoed haar om dit as 'n narratiewe einde te begryp (Ricoeur, 1994:160). Deur die samestelling van hierdie narratiewe is die individu in proses om haar lewensnarratief selfs onbewustelik te gedokumenteer.

'n Individu versamel en dokumenteer haar lewe op verskillende bewuste wyses deur byvoorbeeld dagboekinskrywings of foto's. Hierdie dokumentering hou verband met 'n individu se onvermoë om soms inligting op te roep. Volgens Ricoeur (2006:143) kan enige iets uit die verlede vir 'n historikus as dokumentasie beskou word. Toeganklike dokumentasie soos koerantartikels, dagboekinskrywings en notas kan as merkers vir 'n spesifieke geleentheid gebruik word. In die konteks van hierdie studie kan daar na die artikels en berigte wat oor die gekose kunstenaars geskryf is verwys. Ek argumenteer gevolglik dat die dokumentasie gepaardgaande met 'n gebeurtenis die paratekste van die ervaring vorm. 'n Belangstellende sal dus 'n wye verskeidenheid van bronne tot haar beskikking hê om 'n gebeurtenis te kan bestudeer.

Die dokumentasie en historiese narratiewe sal sodanig ook, soos narratiewe, karakters en 'n verloop van gebeure bevat. Halbwachs (1992:71) verduidelik dat wanneer ons beelde of mense oproep, word daar eerstens op 'n spesifieke beeld gefokus waarna 'n gevoel van bekendheid volg wanneer die persoon se naam genoem word. Die beeld en herinnering wat opgeroep word, word dikwels met nostalgie bejeën. Oor tyd word herinneringe, volgens Olick (1999:335) 'n veralgemeende beeltenis en iets wat deur 'n sosiale konteks bewaar word. Sodanige bewaring is grootliks afgestem op die verbruik daarvan deur die nageslag van die groep.

Nora (1989:13) is van mening dat sodra tradisionele herinneringe verdwyn, die groep en individu 'n verantwoordelikheid voel om oorblyfsels, verklarings, dokumente, afbeeldings, toesprake en enige sigbare en tasbare tekens waaruit dit eens bestaan het te versamel. Individue wil hierdeur enige moontlike verbintenis met die geleentheid bewaar om die oomblik op 'n latere stadium te

herleef. Hierdie gedagte is 'n belangrike aspek van die groep omdat herinneringe maklik kan vervaag, en daarom besef individue van 'n groep, as gevolg van hulle samehorigheidsgevoel, dikwels die erns daarvan om elke moontlike vorm van inligting te bewaar.

2.2.1.2 Historiese narratiewe herinneringe

Historiese herinneringe is gebeurtenisse wat volgens Halbwachs (1992:24) met 'n gestimuleerde indirekte wyse soos die lees, luister of herdenking van 'n feestelike geleentheid deur die individu opgeroep word. Individue sal ook vergader om individuele groepslede (wat lank reeds die groep verlaat het) se prestasies en ervarings te onthou. Hieruit is dit duidelik dat historiese herinneringe narratiewe as paratekste van narratiewe aan 'n volgende geslag oorgedra word. Herinneringe word dus deur sosiale instansies gestoor en geïnterpreteer (Halbwachs, 1992:24). In hierdie gedeelte word daar geargumenteer dat historiese narratiewe herinneringe op die feitlike aspekte van 'n gebeurtenis klem plaas.

Ricoeur (1994:114) verwys na twee soorte narratiewe, naamlik historiese en fiktiewe narratiewe. Historiese narratiewe beskryf die wyse waarop geskiedkundige gebeurtenisse gedokumenteer is, terwyl fiktiewe narratiewe na die skrywe van byvoorbeeld romans en dramas verwys. Volgens Crane (1997:1373) sal historiese herinneringe altyd in die vorm van historiese narratiewe voorkom; ek is eens met Crane oor hierdie stelling. Daar word hieruit afgelei dat verskeie verhale rondom geskiedkundige gebeurtenisse gevorm word om dit 'n meer menslike aspek te gee, byvoorbeeld 'n roman wat in die Tweede Wêreldoorlog afspeel²⁰. Daarom is daar nie net een narratief nie, maar verskeie verweefde narratiewe in uiteenlopende perspektiewe. Olick (1999:339) en Halbwachs (1992:29) is van mening dat belangrike en betekenisvolle historiese gebeurtenisse onvergeetlik is vir diegene wat dit in hulle vormingsjare ervaar. 'n Traumatisiese gebeurtenis soos 'n oorlog wat uitbreek of terroriste wat aanval sal byvoorbeeld 'n groot impak op 'n kind se vormingsjare hê omdat sy blootgestel word aan gebeurtenisse waaraan kinders nie veronderstel is om deel te wees nie. Kinders word soms ook deur die owerhede gebreinspoel om 'n spesifieke oortuiging te volg as die waarheid. Sodanige verhale speel in op die narratiewe van die individu se verlede en beïnvloed so ook hul herinneringe van die werklike gebeurtenisse.

Tydens die vorming van narratiewe is herinneringe belangrik as strategieë om 'n moontlike onderdrukte verlede terug te eis en dit terselfdertyd te hersien. Hierdie hersiening en hervorming is belangrik om weer beheer oor die individu en groep se lewe en toekoms te verkry (Punt, 2011:155). Said (2000:184) verduidelik dat mense dikwels nie die mag van narratiewe geskiedenis verstaan nie. Narratiewe geskiedenis kan gebruik word om mense rondom 'n

²⁰ Geskiedkundige gebeurtenisse sal in skoolhandboeke soortgelyk aan 'n narratief uitgebeeld word sodat leerders dit makliker kan begryp. Hierdie opskrywing sal nie altyd die waarheid weerspieël nie, omdat volgens Said (2000:177) daar net altyd 'n sekere perspektief daarvan vertel word.

algemene doel te mobiliseer – wat van liefdadigheid tot patriotisme mag strek. Sodanige narratiewe word as 'n medium ingespan om positiewe sowel as negatiewe emosies by individue te ontlok. Negatiewe emosies bestaan byvoorbeeld uit woede of verlies wat na 'n traumatiese geleentheid terugverwys, terwyl positiewe emosies op die ervaring blydschap of vreugde gegrond kan wees.

Die hede en verlede het albei 'n invloed op narratiewe herinneringe se vorming. Confino (1997:1391) beskou herinneringe as die resultaat van die verhouding tussen 'n kenmerkende of sistematiese verteenwoordiging van die verlede en 'n spektrum van simboliese verteenwoordigings wat in enige kultuur beskikbaar is. Hieruit word dit afgelei dat die vorming van narratiewe herinneringe oor die spektrum eenders is. Olick (1999:335) is dit eens met Confino, maar voeg by dat herinneringe beskou word as die narratiewe wat openbaar beskikbaar is, en ook individuele besit is. Narratiewe herinneringe word hierdeur openbare sowel as private eiendom.

Die studie van herinneringe of 'n spesifieke verhaalbare verlede word deur Said (2000:179) en Olick en Robbins (1998:106 & 115) as 'n laat twintigste-eeuse fenomeen gekenmerk. Hierdie era word gekenmerk deur 'n verwarrende verandering en die verspreiding van die massa-samelewing wat tot 'n globalisering van idees lei, daar ontstaan ook 'n kompeterende nasionalisme en 'n afname in die doeltreffendheid van godsdienstige, familiële en dinastiese bande. Myns insiens kan hierdie beskou word as 'n revolusie in die samelewing waar elke individu/groep vir hulself moet sorg om voortbouing en die oordra van narratiewe te verseker. Vanuit die bogenoemde is dit duidelik dat hierdie verskynsels deur globalisasie veroorsaak is en die individu hierdeur uitgedaag word om haar eie nasie en groep se herinneringe te gaan opsoek. Crane (1997:1374) verduidelik dat die verskil tussen kollektiewe herinneringe²¹ en historiese herinneringe se verskille eers laat in die negentiende eeu, uitdruklik binne die Europese tradisies van historiografie, bespreek was²². Mense sal na aanleiding van die hervorming van herinnering, veral in die kollektiewe vorm kyk om hulself 'n koherente identiteit, nasionale²³ narratief sowel as 'n plek in die wêreld te gee (Said, 2000:179). Ek is dit eens met Said op hierdie punt waarin herinneringe tot die vorming van identiteit bydra.

Herinneringe word dus ook ingespan om byvoorbeeld lojaliteit in die land se inwoners te skep, maar word dikwels in die guns van die regerende groep verdraai en gemanipuleer (Nora, 1989:8).

²¹ Die konsep van kollektiewe herinneringe kan na die Franse sosioloog Emile Durkheim (1858-1917) terug getrek word (Olick, 1999:334).

²² Crane (1997:1374) herken die historiese bewussyn wat voor 1800 bestaan het en verwys net dat dit 'n nuwe betekenisvolle vorm aangeneem het wat doelbewus van kollektiewe herinneringe gepraat het.

²³ Nasionale identiteit bevat volgens Said (2000:177) nog altyd die land se narratiewe en geskiedenis soos byvoorbeeld die stigterslede en dokumente asook seminale gebeurtenisse.

Hierdie narratiewe word so gevorm dat die waarheid byna onmoontlik is om te bepaal. Soos reeds genoem beïnvloed identiteit en herinneringe albei mekaar op verskillende vlakke. Ricoeur (2006:80 & 84) is van mening dat herinneringe as die maatstaf vir die bevestiging van identiteit beskou kan word. Hiermee word bedoel dat identiteit aan herinneringe gemeet kan word. Said (2000:176) beskryf herinneringe as die vrae wat identiteit, nasionalisme, mag en outoriteit aanraak. 'n Identiteit kan om hierdie rede nie sonder herinneringe bestaan nie terwyl herinneringe deur jou persoonlike en maatskaplike identiteit gevorm word.

2.2.1.3 Geskiedenis as 'n vorm van narratiewe herinneringe

In hierdie gedeelte word daar op Halbwachs en Olick se derde verdeling van herinneringe gefokus, naamlik geskiedenis. Daar word voorts geargumenteer dat geskiedenis as 'n vorm van narratiewe herinneringe meer betrek is by die individu se familie in die samestelling van die samelewing. Geskiedenis en narratiewe herinneringe loop in verskeie gevalle hand-aan-hand. Volgens Nora (1989:8) is herinneringe 'n voortdurende band wat ons verbind tot die ewige hede terwyl geskiedenis 'n verteenwoordiging van die verlede is, 'n verlede wat problematies is en 'n onvolledige voorstelling gee van wat nie meer is nie. Crane (1997:1372) verduidelik geskiedenis as die verlede en wat 'gebeur het' of wat aanhoudend besig is om plaas te vind. Sy verwys ook daarna as iets wat beide in die verlede en hede geskryf of geproduseer word. In hierdie gedeelte word daar na Assmann (2011:5,6 en 7) se onderskeiding van (geskiedenis as) herinneringe verwys om die kompleksiteit daarvan te omskryf.

Mimetiese herinneringe: verwys na die oordra van praktiese kennis vanuit die verlede (Sonesson, 2007:32). Hierdie is volgens Assmann (2011:5) ook die gebruik van geskrewe instruksies wat met die konstruksie van 'n gebou, die bou van masjinerie en selfs met die vaardighede van kook verband hou. Mimetiese herinneringe word beskryf as die geskrewe (paratekstuele) elemente van narratiewe herinneringe wat op 'n praktiese, stapsgewyse vorm oorgedra word. Hiervolgens kan die gebruik van 'n nota in 'n teks aan mimetiese herinneringe gelykgestel word.

Materiële herinnering: op sy beurt verwys na die geskiedenis wat in objekte vasgevang is of "memory of things". Assmann (2011:6) verduidelik dat individue hulself omring met alledaagse objekte soos stoele en klere omdat individue gemak en die praktiese aard daarvan raaksien maar ook hul eie identiteit. Objekte sal ons as individue herinner aan wie ons is, ons verlede en ons voorsate (Assmann, 2011:6). Jones en Stallybrass (2000:22) is van mening dat klere ook as 'n vorm van materiële herinneringe beskou kan word. Ek argumenteer sodanig dat die materiaal wat Sibande en Mntambo gebruik om hul kuns te skep ook met materiële herinneringe deurtrek is. Die Victoriaanse rok en beesvelle sal dan ook na 'n era of tydperk verwys.

Daar word in hierdie studie ook op die allegoriese eienskap van die kunswerke gefokus. Die term allegorie verwys volgens Quilligan (1979:26) na die verskil tussen die letterlike en metaforiese betekenis van 'n materiële objek of karakter. 'n Simboliese allegorie verwys na wanneer 'n karakter of materiële objek nie 'n deursigtige voertuig is vir 'n idee nie, maar eerder 'n herkenbare identiteit of narratiewe outonomie apart van die boodskap wat dit uitbeeld besit. Die allegorie dui volgens Berefelt (1969:201) op idees wat opgesluit lê in visuele beelde wat sodoende 'n algemene taal vorm waarmee kunstenaars kommunikeer. Die betekenis van die simbool is te vind in sy vorm, terwyl allegorie iets anders as homself voorstel en is bloot wat na die idees verwys (Berefelt, 1969:202). Hiervolgens word daar geargumenteer dat Sophie in die werke van Sibande 'n allegorie vir huiswerkers is terwyl Mntambo se beesvel rokke as 'n allegorie vir haar identiteit staan. Assmann (2011:6) verduidelik dat 'n objek ons ook aan 'n spesifieke tydperk of fase in ons lewe herinner (Assmann, 2011:6). Hierdeur word daar afgelei dat die oeuvre van die kunstenaars as 'n outobiografiese dokumentering benader kan word, waar 'n spesifieke kunswerk na 'n tydperk in die kunstenaar se lewe verwys.

Kommunikatiewe herinnering: verwys na taal en die vermoë om te kommunikeer wat deur die interaksie met ander individue ontwikkel word (Assmann, 2011:6). Die meeste van hierdie elemente kan ook as paratekste beskou word, alhoewel dit meesal nie uit 'n fisiese bron bestaan nie. Olick (1999:343) beskou taal opsigself as 'n sisteem vir herinneringe. Ek is eens met Olick op hierdie stelling omdat taal en die etimologie van woorde 'n kleurrike geskiedenis het. Woorde en soms tale word gevorm vanuit die dialek en woordeskat van ander tale wat tot die narratiewe gehalte van die herinnering bydra.

Herinneringe word sodoende aangevul en verhelder deur die taal en kommunikasie met ander lede van die groep. Welzer (2008:285) beskryf hierdie herinneringe as die kort termyn herinneringe van die samelewing. Die voortbestaan van hierdie herinneringe is gebonde aan die lewende draers van die herinneringe asook oordra daarvan aan die volgende geslag. 'n Voorbeeld hiervan is as 'n familienarratief van 'n oupa na 'n kleinkind oorvertel word in hul huistaal. Kommunikatiewe herinneringe word in hierdie studie benader as 'n parateks weens die narratiewe aard daarvan. Hierdie aspek is ook 'n belangrike element van die studie omdat verskeie narratiewe aan die kunstenaars oorvertel is wat hul narratiewe herinneringe verryk.

Kulturele herinneringe word volgens Assmann (2011:17) as die area na verwys waarin die drie bogenoemde herinneringe moeiteloos inmekaarvleg word. Kulturele herinneringe word volgens (Weissberg, 1999:21) in museums en biblioteke gekonstrueer en geartikuleer. Rituele vorm deel van kulturele herinneringe omdat dit die vorm is waarin kulturele betekenis oorgelewer word sowel as na die huidige lewe gebring is (Assmann, 2011:7). Dieselfde geld vir items sodra hulle verwys na 'n betekenis wat verby die praktiese doel daarvan strek byvoorbeeld simbole, ikone,

verteenwoordigers soos monumente en tempels; dan word hierdie as objek-herinneringe gevorm. Kulturele herinneringe word in hierdie studie toegepas op Sibande en Mntambo se kunswerke omdat albei items en simbole in hul werke gebruik wat die vorming van narratiewe herinneringe ondersteun.

Ricoeur (2006:394) verduidelik dat geskiedenis eers aangeleer word deur die memorisering van datums, feite, name, belangwekkende gebeurtenisse en belangrike mense. Die geskiedenis word hiervolgens eers as praktiese kennis aangewend voordat dit as narratiewe vir die individu omskep word. Nora (1989:8) argumenteer egter dat herinneringe en geskiedenis in 'n fundamentele teenstelling staan met mekaar. Herinneringe bied grootliks 'n menslike ervaring van die gebeurtenis, terwyl geskiedenis die gebeure volgens die *Zeitgeist* interpreteer. Gevolglik sal die opskryf en oproep van 'n gebeurtenis subjektief bly. Nora (1989:9) is ook van mening dat geskiedenis aan elkeen en aan niemand behoort nie. Ek argumenteer egter dat geskiedenis wel 'n invloed het op die herinneringe van 'n individu en hul ervaring omdat die interpretasie van die ervarings nie altyd betroubaar is nie.

Geskiedenis is gevolglik deel van elke individu se familie en samelewing se samestelling, maar is nie die eiendom van slegs een groep nie. Groepe sal nie eienaarskap oor 'n deel van die geskiedenis kan eis nie omdat daar baie ander invloede is wat gehelp het om dit te vorm. Tydens die oproep van 'n herinnering sal daar altyd 'n sekere hoeveelheid inligting wees wat verlore gaan. Halbwachs (1992:46) gebruik die voorbeeld van 'n individu se gunstelingboek wat as kind gelees is. Die boek word met die verwagting van herinnering benader dat die inhoud dieselfde gevoel sal skep soos die eerste keer wat dit gelees is. Die leser word egter in die steek gelaat omdat die detail, bladsye en ontwikkelings wat eens daar was, soos opgeroep deur die herinnering, ontbreek. Individue sal hierdeur ook gapings in hul herinneringe ontwikkel en narratiewe sal ook in die proses verdraai word.

Daar mag 'n probleem ontstaan in die oproep van herinneringe waar historici soms verskillende of teenstellende narratiewe van dieselfde gebeurtenis sal konstrueer (Ricoeur, 2006:242). 'n Historikus kan 'n eensydige en kritiese beskouing van 'n spesifieke gebeurtenis uitspreek wat daartoe lei dat onkundige individue sy sienings lees en daardeur beïnvloed word. Halbwachs (2011:83) glo dat historici daarna streef om alle inligting wat beskikbaar is in te sluit om so na as moontlik aan die ervaring te kom. Historici is sodoende belangrik vir die narratiewe interpretasie van die verlede van die groep se herinneringe. Said (2000:177) is eens met Ricoeur en verduidelik dat 'n spesifieke gebeurtenis 'n ander betekenis vir verskillende groepe sal inhou. Confino (1997:1390) maak die stelling dat elke samelewing sy eie beelde van die verlede saamstel. Sodoende kan 'n owerheid of soortgelyke organisasie hul eie weergawe van 'n gebeurtenis daarstel wat nie noodwendig die volle omvang van die werklikheid weergee nie. Halbwachs

(1992:52&134) stel dat die samelewing van tyd tot tyd mense verplig om hul herinneringe van gebeure in hul lewe te reproduseer, opdateer, verkort of te voltooi om onself te oortuig dat dit akkuraat is. Individue sal deur hierdie handeling die nuwe kennis wat bykom uit die verlede, na 'n nuwe ervaring van herinneringe beweeg. Dit word gedoen sodat die narratiewe herinneringe van individue voortdurend gevorm en opgedateer bly om in die samelewing in te pas. Hierdeur is dit duidelik dat geskiedenis 'n invloed het op die vorming van 'n individu se identiteit.

Die samelewing se herinneringe word volgens Halbwachs (1992:134) tot die mees onlangse generasie beperk. Dit word gedoen sodat die samelewing se aandag afgelei word van wat eers nie deel was daarvan nie. Derhalwe sal 'n gemeenskap of land om hierdie rede 'n gedeelte van hul herinnering prys gee sodat 'n negatiewe gebeurtenis by nabaat beter voorkom. 'n Voorbeeld hiervan is 'n burgeroorlog – wat baie mense se lewens kos – maar waarop teruggekyk word as 'n tydperk van heldedade deur vryheidsvegters. Deur die vorming van hierdie herinneringe in die samelewing vorm dit ook deel van die kollektiewe herinneringe.

2.2.1.4 Kollektiewe herinnering as narratiewe herinnering

'n Individue se herinneringe bly volgens Halbwachs (1980:23) in 'n kollektiewe status waar dit terselfdertyd aan ons deur ander opgeroep word wat die ervaring gedeel het. 'n Kollektiewe herinnering is hierdeur 'n groepsherinnering. In hierdie gedeelte word daar geargumenteer dat moderne herinneringe en die ontginning van herinneringe onder die kollektiewe herinneringe van Halbwachs val.

'n Definisie van kollektiewe herinneringe word deur Olick (1999:336) as saamgestelde individuele herinneringe van amptelike herdenkings, gesamentlike verstoë en liggaamlose konstitutiewe kenmerke van 'n gedeelte identiteit beskryf. Crane (1997:1383) verduidelik die teoretiese verskil tussen kollektiewe herinneringe en historiese herinneringe, en tussen verlies en bewaring, as die herinneringe wat bewaar sal word. Groepe en historici is hierdeur die verantwoordelike partye wat bepaal wat uit die massas inligting na die volgende individue/geslagte/groepe oorgedra gaan word. Hieruit word dit afgelei dat kollektiewe herinneringe as die samestelling beskou word van geskiedenis (en narratiewe herinneringe) en historiese herinneringe vanuit hierdie narratiewe vloei.

Kollektiewe herinneringe word volgens Said (2000:185) nie as passief beskryf nie, maar as 'n area van aktiwiteit waarin historiese gebeure geselekteer, gerekonstrueer, onderhou, verander, en deurweek met politieke betekenis word. Kollektiewe herinneringe word gevolglik deur verskeie aktiwiteite beïnvloed wat die struktuur daarvan ook kan omvorm.

Halbwachs (1992:34) verduidelik dat herinneringe deurlopend met 'n kollektiewe bron gevoer en deur sosiale en morele stutte onderhou word. Persoonlike herinneringstegnologie word volgens Crete-Nishihata, Baecker, Massimi, Ptak, Campigotto, Kaufman, Brickman, Turner, Steinerman en Black (2012:5) beskryf as 'n metode om individue in die vertel van 'n storie of die oproep van die verlede te ondersteun. Kollektiewe herinneringe, en eintlik enige vorm van herinnering, moet ondersteun en onderhou word sodat dit nie in die vergetelheid verval nie. Elke persoon het volgens Halbwachs (1992:53) 'n unieke vermoë vir herinneringe gegewe die verskil in temperamente en lewensomstandighede. 'n Eenvoudige voorbeeld hiervan is een persoon wat met die hulp van familie verskeie gebeurtenisse kan oproep in teenstelling met iemand wat herinneringe wil uitwis weens 'n negatiewe ervaring. Said (2000:177) is van mening dat die individu haarself tans in 'n era bevind waar mense die meeste sosiale transformasies in geskiedenis ondergaan. Hierdie word ook gekenmerk aan die individu se soeke na haar wortels en waar mense deur hulle kollektiewe herinneringe opsoek is na die ras, godsdiens, gemeenskap en familie van hul eie.

Eietydse herinneringe: In die vorming van kollektiewe herinneringe sal historiese herinneringe dikwels op die voorgrond geplaas word, maar Nora maak ook van 'n ander vorm van herinneringe gebruik naamlik eietydse herinneringe. 'n Eietydse herinnering word deur Nora (1989:13) beskryf as argieflik, omdat herinneringe geheel en al op die wesenskap van die spoor, onmiddellikheid van opname en die sigbaarheid van die afbeelding staatmaak. Hierdeur verwys Nora na die beskikbaarheid van tegnologie en die gerief wat dit bied om gebeurtenisse te dokumenteer. Eietydse herinneringe vorm hierdeur 'n onmiddellike parateks – wat as 'n hulpbron gebruik word – om die ervaring vas te vang. Ricoeur (2006:21) is van mening dat daar geen ander hulpbron as herinneringe beskikbaar is wanneer daar na die verlede verwys word nie. Ek is dit eens met Ricoeur omdat herinneringe die bewyse is dat iets plaasgevind het, terwyl die getuies hiervan 'n fundamentele skakel tussen herinneringe en geskiedenis skep. Die getuies dien hier as die skakel wat die gebeurtenis en hul ervarings kombineer. Ons ervarings word die lewensgeskiedenis van elke persoon wat daaraan deelgeneem het en word ook deel van ander se geskiedenis (Ricoeur, 1994:153). 'n Groot gedeelte van ons lewe is gevolglik deel van die geskiedenis van ander mense.

Die rede vir die behoud van onlangse herinneringe is omdat gedagtes deel vorm van 'n algemene groep, 'n groep mense waarmee 'n individu in die oomblik in verwantskap tree. Om hierdie spesifieke herinneringe op te roep moet die individu haarself in die perspektief van die groep stel deur die groep se belangstellings en die gedagte neiging aan te neem en na te volg (Halbwachs, 1992:52). Nora (1989:9) is van mening dat herinneringe blind is vir almal behalwe vir die groep wat dit verbind. In die lig hiervan verduidelik Confino (1997:1400) dat konflikte kan ontstaan oor herinneringe en dat individue soms bereid is om te sterf vir hulle visie van die verlede en nasies

mag skeer as gevolg van herinneringskonflikte. Crane (1997:1377) verduidelik dat kollektiewe herinneringe per definisie meersinnig is en dat daar soveel herinnering as groepe is.

Die verskil tussen kollektiewe herinneringe en historiese herinneringe is volgens Crane (1997:1373;1375) die onderskeid tussen beleefde ervaring en die bewaring van beleefde ervaring. Beleefde ervaring kan beskryf word as die eerstehandse ervaring van 'n gebeurtenis. Die individu wat dit beleef kan die geluide, reuk en atmosfeer daarvan oproep maar sal slegs die gevoel daarvan aan iemand kan oordra wat nie daar was nie. Volgens Huyssen (2000:38) is beleefde ervaring 'n aktiewe herinnering waarin individue, families en groepe die herinneringe beliggaam. Die individu aan wie die verhaal oorvertel word, sal die beleefde ervaring bewaar om later weer aan iemand anders oor te dra. Hierdie proses word deur Crownshaw (2010:7) beskryf as die memorisering van iemand anders se herinneringe.

Die bogenoemde beskrywings word volgens Olick (1999:336 en 343) in dromerige terugblikte²⁴, persoonlike verklarings, mondelinge geskiedenis, tradisie, mites, styl, taal, kuns, populêre kultuur en die wêreld wat gebou is gevind. Hiervolgens argumenteer ek dat individue van laasgenoemde elemente gebruik maak om die kollektiewe herinneringe van die groep se geskiedenis te ontgin.

Herinneringe as eie besit: Ricoeur (2006:96) is van mening dat herinneringe van een persoon nie in die herinneringe van 'n ander persoon geplaas kan word nie, want dit is 'n privaatbesitting. Myns insiens kan herinneringe wel met mekaar gedeel word, maar niemand kan eienaarskap van 'n ander individu se persoonlike herinneringe neem nie. Gedeelde herinneringe speel volgens Bietti (2010:499) 'n sentrale rol in individue se alledaagse kommunikasie. Hierdie herinneringe sal gewoonlik binne interpersoonlike en kulturele kennis van 'n gesamentlike verlede gebaseer wees en binne groepe naamlik familie en vriende gedeel word. Nora (1989:13) verduidelik dat wat ons op die huidige oomblik herinneringe noem, nie meer herinneringe is nie, maar reeds geskiedenis geword het. Hierdeur sal elke vorm van dokumentasie as 'n parateks beskou kan word. Halbwachs (1992:40 & 169) verduidelik dat die individu onthou deur haarself in die groep se perspektief te plaas, terwyl die groep se herinneringe realiseer en op dieselfde wyse in die individu se herinneringe manifesteer. Hieruit blyk dit dat beide individue en die groep op mekaar steun om herinneringe 'lewendig' te hou. Individue sal desnieteenstaande 'n spesifieke herinnering hê van 'n spesifieke geleentheid en hierdeur word subjektiewe herinnering ervaar (Ricoeur, 2006:26).

Om te 'onthou' is vir Ricoeur (2006:4) dieselfde as om 'n herinnering te besit of na een op soek te wees. 'Onthou' kan egter nie bestaan sonder 'vergeet' nie (vergelyk Ricoeur, 2006:102). Ricoeur (2006:18) verduidelik dat die daad van 'onthou' geproduseer word oor tyd. Daarom moet daar eers 'n sekere tydsverloop wees voordat herinnering en onthou kan plaasvind. Herinneringe het

²⁴ Dreamy reminiscences.

ook 'n kollektiewe funksie en indien dit opgeroep word, beteken dit die samelewing het op daardie oomblik dit nodig gevind om te reproduseer (Halbwachs, 1992:183). Olick (1999:340) verduidelik egter dat die proses van 'onthou' nie die 'verskyning' en 'reproduksie' van 'n ervaring in sy oorspronklike vorm betrek nie, maar eerder die verwerking van 'n 'nuwe' herinnering. Olick verduidelik verder dat mense nie elke aspek van 'n situasie waarneem en stoor nie, daarom kan hulle ook nie elke aspek wat hulle gestoor het oproep nie.

Ek is dit eens met Nora (1989:8) waar hy verduidelik dat herinneringe deur 'n lewende en bedrywige samelewing gevorm word en daar permanente ontwikkeling plaasvind. In dié verband kan narratiewe herinneringe en narratiewe identiteit aan mekaar gelykgestel word omdat albei in 'n konstante proses van ontwikkeling is. Hiermee word daar bedoel dat herinneringe (sowel as geskiedenis) en identiteite nie stagneer nie, omdat nuwe bevindings daagliks voorkom wat tot die uitbreiding en ontwikkeling hiervan lei. Olick en Robbins (1998:130) verduidelik dat herinneringe verskillende genres vorm wat oor tyd bekendgemaak word. Daar word hierdeur nie net na hulle konteks en die oorspronklike gebeurtenisse verwys nie, maar ook na hul eie geskiedenis en herinneringe as teks. Individue sal volgens Ricoeur (2000:31) aan te veel herinneringe 'ly' – asof hulle agtervolg word deur vernedering en lyding van die verre verlede, terwyl ander individue aan 'n gebrek aan herinneringe ly.

Die samestelling van 'n individu se kollektiewe herinneringe: Individue sowel as groepe neig om herinneringe waarna hulle die meeste verlang, te ontgin. Halbwachs (1992:50) verduidelik dat ons vrylik vanuit die verlede 'n periode kan kies waarin ons onself ten volle kan verdiep. Hierdie gebeurtenisse wat verband hou met die ontwikkelingsperiodes van 'n individu is volgens Singer (2004:446) geneig om meer toeganklik as herinneringe te wees. Die periodes behels myns insiens die verskillende tye van ons lewensfase soos kindwees, adolessensie en volwassene. Daar word verwys na die mense wat ons ontmoet in hierdie tyd en waar hulle of dieselfde gebly of verander het omdat hulle net sekere aspekte van hulself bekend gemaak het (Halbwachs, 1992:50). Daar word in die volgende afdeling van narratiewe identiteit op die aspekte van 'n individu se identiteit gefokus, wat ook tydens hierdie fase ontwikkel.

Volgens Confino (1997:1387) is kollektiewe herinneringe handige toerusting vir die samestelling van individue se verledes weens die oop-eindigend daarvan en omdat dit op historiese situasies in diverse samelewings en periodes van toepassing is. Hieruit word afgelei dat kollektiewe herinneringe op historiese situasies staatmaak. Die geskiedenis kan deur 'n kollektiewe verteenwoordiging van herinneringe red wat persoonlik deur die individu verlore is (Crane, 1997:1383). Daarom sal 'n individu altyd 'n raamwerk van herinneringe tot hul beskikking hê as verwysings. Olick (1998:346) verduidelik dat daar geen individuele herinneringe kan bestaan

sonder sosiale ervaring nie, en dieselfde geld vir kollektiewe herinneringe waar dit nie sonder individue wat aan die gemeenskaplike lewe deelneem kan ontwikkel nie.

Daar bestaan volgens Halbwachs (1992:38,53,119 & 182) kollektiewe herinneringe binne die verskeie sosiale raamwerke van individue. Hierdie raamwerke is in so 'n mate ontwikkel dat ons individuele denke hulle self in hierdie raamwerke plaas en deelneem aan hierdie oproeping. Crane (1997:1376) verduidelik dat narratiewe deur kollektiewe herinneringe verewig in spesifieke groepe bewaar sal word. Hierdie bogenoemde groepe onderhou 'n bestaande verband met kollektiewe herinneringe en dit is slegs hier, volgens Crane (1997:1376) wat die individu persoonlike herinneringe kan onthou en uitdruk. Derhalwe is die groep daar om die individu se begeerte rondom die oproep van herinneringe by te staan en ondersteun.

Kollektiewe herinneringe bewaar egter nie die verlede op simplistiese wyse nie, maar herkonstrueer dit met die hulp van materiële spore, gebruike, teks en tradisies wat die verlede agter gelos is. In hierdie lig is dit duidelik dat geskiedenis die verlede bewaar en onderhou vir toekomstige geslagte.

Olick (1999:336) se benadering is in teenstelling met Halbwachs se groepering van herinneringe. Volgens Olick bied Halbwachs ons nie met 'n geïntegreerde paradigma wat die unieke strukture, wat betrokke is by elk van hierdie bogenoemde punte, te identifiseer en wys hoe hulle verbind is nie. Hiervolgens argumenteer ek dat alhoewel Halbwachs nie 'n struktuur bied nie, die algemene verbinding die individu en sy narratiewe herinneringe is.

Waarop hierdie bespreking neerkom is dat dit byna onmoontlik vir 'n individu is om permanent al haar herinneringe te stoor. Om hierdie rede word daar telkemale eksterne bronne gebruik om herinneringe op te roep. Halbwachs (1992:38) verduidelik dat die meeste van ons herinneringe na ons terugkeer as ons ouers, vriende of ander mense dit aan ons oproep. Individue vul mekaar aan op hierdie wyse waar die gebeurtenis waarna verwys word, deur die verskillende lede in die groep soos 'n tapisserie voltooi word. Die herinneringe van die een persoon dien as 'n beginpunt vir die herinneringe van 'n volgende persoon (Ricoeur, 2006:38). Antze en Lambek (1996:xii) maak die stelling dat herinneringe intrinsiek met identiteit, geskiedenis en kultuur geskakel word deur die metafore wat dit beskryf.

2.2.2 *Les lieux de mémoire as ruimtelike narratiewe herinneringe*

*Lieux de mémoire*²⁵ is 'n term wat Pierre Nora (1989:7) gebruik om die ruimtelike aspek van herinneringe te beskryf. Dit is 'n plek of area waar herinneringe kristalliseer en hulself op 'n

²⁵ Die term *lieux de mémoire* is 'n meervoud. Soms, in die konteks van hierdie studie, word die enkelvoud bedoel en word die term *lieu de mémoire* gebruik.

spesifieke historiese oomblik skei. Nora (1989:22) verduidelik dat herinneringe aan terreine of areas heg terwyl geskiedenis meer aan gebeurtenisse heg. Herinneringe van 'n individu se kinderjare sal byvoorbeeld aan hul huis en skool waarin hul grootgeword het gekoppel word. *Lieux de mémoire* het hierdeur 'n narratiewe aard waarin plek gebonde stories voorkom.

Nora (1989:9) verduidelik verder dat herinneringe in 'n konkrete vorm soos ruimtes, gebare, beelde en objekte wortel skiet, 'n eienskap wat met installasiekuns in verband gebring kan word omdat installasiekuns 'n verbinding met die omgewing vorm, waar die omgewing tot die narratief van die kunswerk bydra. Installasiekunswerke is plekgebonde en elke aanskouer wat die ruimte besoek assosieer dit lank nadat die installasiewerk verwyder is, steeds met die omgewing. Installasiekuns word deur Geczy en Genocchio (2006:2) beskryf as 'n "aktiwiteit" wat die ruimte waarin dit plaasvind, aktiveer. Meer spesifiek word hierdie genre van kunsskepping en -aanbieding gekenmerk daaraan dat die aanskouer dikwels fisies die ruimte van die kunswerk kan betree. 'n Plek kan in hierdie opsig dus ook 'n storie vertel.

Nora (1989:12) verduidelik dat as (die area van) geskiedenis nie herinneringe insluit, vervorm, transformeer, indring en versteen nie dat daar geen *Lieux de mémoire* sal wees nie. Die oprig van gedenktekens word volgens Snyman (1998:7) geskep as 'n herinnering van 'n gebeurtenis sowel as 'n teenkamping teen die vergeet daarvan. Monumente en gedenktekens word gewoonlik op 'n plein of publieke ruimte geplaas om individue se belangstelling te prikkel.

Nora (1989:12) verduidelik dat daar tydens die ontstaan van *Lieux de mémoire* geen spontane herinneringe is nie. Die gemeenskap moet dus self verskeie tipes argiewe skep, herdenkings onderhou, feesvieringe reël en lofredes uitspreek omdat hierdie aktiwiteite nie self meer natuurlik plaasvind nie.

Said (2000:181) stel dat geografie drome, fantasieë, gedigte en skilderye, filosofie, fiksie en musiek herinneringe stimuleer. Vanuit hierdie gelyste items sal die omgewing waarin ervarings beleef word altyd as die bron van inspirasie beskou word. Herinneringe kan ook nie bestaan buite die raamwerke wat mense in sekere samelewings gebruik om dit te onttrek nie (Halbwachs, 1992:43). Myns insiens bedoel Halbwachs dat die skep en oproep van herinneringe nie moontlik sal wees as daar nie 'n sekere verwysing in plek gestel word waaruit hierdie herinneringe onttrek kan word nie.

In hierdie afdeling was narratiewe herinneringe bespreek volgens veral Halbwachs se verdelings van herinneringe. Deur narratiewe herinneringe op hierdie wyse op te breek en bespreek, sal daar tydens die interpretasiehoofstukke 'n dieper delwing in die narratiewe van die werke kan plaasvind. Pierre Nora se term *Les lieux de memoire* word toegepas om die kunswerke se narratiewe (in die ruimte waar dit uitgestal word) te ontgin. Hierdeur word daar geargumenteer

dat die ruimtelike ervaring van die aanskouer tot die narratiewe herinneringe van die individu bydra. Laastens is die groepsherinneringe en kollektiewe herinneringe bespreek om die groep se rol teenoor die individu te verhelder. In hierdie afdeling is dit duidelik dat narratiewe herinneringe op paratekste steun om gevorm te word. Narratiewe identiteit is ook afhanklik van narratiewe herinneringe om sekere aspekte daarvan vir die individu te vorm. Daar word in die volgende gedeelte van die hoofstuk op narratiewe identiteit gefokus asook die wyse waarop narratiewe herinneringe die vorming van narratiewe identiteit bewerkstellig.

2.3 Narratiewe identiteit

In die vorige afdeling is paratekste bespreek as 'n hulpmiddel tot die ontginning van narratiewe en meer spesifiek narratiewe herinneringe. In hierdie gedeelte word daar na die narratiewe identiteit verwys en hoe dit met sekere paratekste gevorm kan word. Die bespreking van narratiewe herinneringe in die vorige afdeling dui daarop dat 'n individu deur middel van paratekste narratiewe herinneringe ontgin om sodoende 'n narratiewe identiteit te vorm. Daar word verskillende benaderings en invloede tot narratiewe identiteit bespreek sodat 'n metodologiese raamwerk vir die ontleding van die kunswerke in die opvolgende hoofstukke saamgestel kan word. Die volgende vrae word gestel om hierdie afdeling te lei, naamlik hoe word narratiewe identiteit gedefinieer? Watter narratiewe identiteite/identiteit word gebruik om die individu se identiteit te vorm? Wat is die rol van die outobiografie in die samestelling van die individu se narratiewe identiteit? Hoe word karakter deur narratiewe identiteit gevorm? Hoe dra *idem* en *ipse* by tot die vorming van 'n narratiewe identiteit? Indien 'n individu deel is van 'n groep, watter kollektiewe (herinneringe) ondersteun die vorming van 'n narratiewe identiteit?

2.3.1 'n Beskrywing van narratiewe identiteit

Narratiewe identiteit word gedefinieer as die wyse waarop 'n individu haarself in die wêreld plaas deur die oordra van beide klein (individuele) en groot (kollektiewe) stories (Ricoeur, 1994:160; McAdams & McLean, 2013:233; Bamberg, 2013:8)²⁶. McAdams en McLean (2013:233) beskryf narratiewe identiteit as 'n persoon se internalisering van 'n lewensverhaal wat oor tyd verander, waar die gerekonstrueerde verlede en verbeelde toekoms geïntegreer word om aan iemand se lewe 'n gevoel van eenheid en doel te verskaf. Narratiewe is hierdeur in 'n mate verantwoordelik vir eenheid en kohesie van groepe en samelewings.

Identiteit is op sigself 'n komplekse en dinamiese begrip aldus Punt (2011:153). Gevolglik is dit 'n term wat verskeie uiteenlopende betekenisse en definisies kan hê. Die konteks waarin na

²⁶ Sogenaamde klein stories vind plaas in alledaagse gesprekke waar identiteite konstant beoefen en getoets word terwyl groot stories, volgens Bamberg (2013:19), 'n vorm van lewensverhale of bakengebeurtenisse is.

identiteit verwys word sal ook die definisie daarvan beïnvloed. Volgens Punt (2011:154) en Olick (2006:5-6) word identiteit deur die narratiewe wat tussen individue en groepe oorvertel word gekonstrueer. Hierdie oorvleuelende invloede maak 'n indruk op die individu se identiteit en haar identiteit word op so wyse gevorm. Die individu [self] is volgens Ricoeur (1994:115) betrokke by verskeie narratiewe deur haar hele lewe en is ook deurentyd op soek na 'n identiteit. 'n Identiteit is gevolglik nooit ten volle finaal gevorm nie omdat daar konstante invloede is wat inspeel op die individu.

Identiteit word verder volgens Ricoeur (1994:140) deur linguistiese konvensies²⁷ as die identiteit van karakter beskryf. Beide identiteit en karakter is op verskeie wyse deel van mekaar se dialoog. 'n Karakter kan nie sonder identiteit funksioneer nie – en die omgekeerde is ook waar.

'n Mens se identiteit word volgens Stets en Burke (2000:224) deur 'n proses van self-kategorisering²⁸ en identifisering gevorm. Punt (2011:153) is van mening dat die gedagte van identiteit beskrywings, definisies en benaderings 'n oorvloed mag hê, maar dat die oorkoepelende wegspringpunt van identiteit as konsep gegrond is op die feit dat identiteit nie 'n kwessie van essensie is nie maar eerder 'n vloeiende konstruksie. Hiermee word bedoel dat identiteit grootliks as gevolg van verskeie elemente, gebeure en dies meer in die individu se omgewing tot stand kom. Ricoeur (2006:105) verduidelik dat 'n individu se identiteit ook 'n bewustheid van die verlede behels. Hierdie bewustheid word myns insiens deur middel van paratekste in die individu versterk. In hierdie sin word die individu se identiteit van die begin van haar lewe deurentyd gevorm. 'n Identiteit is volgens Bamberg (2013:5) daartoe in staat om by die uitdagings van 'n groeiende kultuur in 'n globaliserende omgewing te omskep en aan te pas. Hieruit word afgelei dat identiteit in een sin standvastig is, maar ook veranderlik van aard is.

Volgens Bamberg (2013:1) verwys identiteit ook na 'n poging om 'n onderskeid te tref sowel as 'n integrasie te bewerkstellig tussen die bewustheid van die self en verskillende sosiale en persoonlike dimensies soos gender, ouderdom, ras, beroep, sosio-ekonomiese status, etnisiteit, klas of die omgewing waarbinne 'n individu haarself bevind. Hieruit is dit duidelik dat daar 'n konstante wisselwerking binne die samestelling van 'n identiteit plaasvind. Parekh (2008:9) verduidelik dat die individu se identiteit drie-dimensioneel is, en daarom uit drie onskeibare komponente bestaan.

²⁷ Linguistiese konvensie is volgens Robinson (2014:167 en 168) 'n beginsel of norm wat deur 'n individu of linguistiese gemeenskap aangeneem is oor hoe om 'n spesifieke term se betekenis en hoe om dit te gebruik. Identiteit is sodoende deel van die karakter se beskrywing.

²⁸ Self-kategorisering verwys na die individu se proses om haarself te kategoriseer, klassifiseer of benoem in 'n wyse wat verband hou met ander sosiale kategorisering en klassifikasie.

Die eerste aspek van identiteit verwys na die persoonlike identiteit wat 'n persoon se unieke individualiteit, kenmerkende kern van selfbewussyn, biografiese detail en 'n wese van die self bevat. Hierdie biografiese detail sal as parateks gelees kan word om die individu se narratiewe te verstaan. Tweedens word individue maatskaplik ingebed en is hul lede van die verskillende etniese, politieke, kulturele, nasionale en beroepsgroepe, wat beide informeel en formeel funksioneer. Die derde aspek van identiteit verwys na die individu se individuele identiteit en algemene identiteit. Hier verwys Parekh na die mens wat 'n spesifieke spesie is en hoe individue probeer sin maak oor hoe om aanvaarbaar op te tree as mense binne gegewe kontekste. Ek is dit eens met die bogenoemde stellings van Parekh en beskou al drie komponente as kardinaal tot 'n individu se identiteit. Alhoewel hierdie drie komponente op elke individu van toepassing is, is daar steeds unieke persoonlikhede regoor die wêreld. Dit is vir ons ook soms moeilik om te begryp dat ander mense hul identiteit op 'n ander wyse as ons kan uitleef. Hierdie elemente skakel met Ricoeur (2006:81) se beskouing waar die fokus op die broosheid van identiteit is in die geval van konfrontasie met ander; iets wat soms 'n bedreiging kan bied in die vorming van 'n individuele identiteit.

Ricoeur (1994:114) is van mening dat narratiewe identiteit vanaf 'n individu of gemeenskap afkomstig is. 'n Identiteit word deur 'n groep se oorgeërfde, aangenome of aangeleerde eienskappe asook kulture en gewoontes beïnvloed. Hierdie kruisbestuiwing van invloede verseker die individu se unieke en vloeibare identiteit en daar is hierdeur wedersydse samewerking tussen albei om narratiewe identiteit te vorm. Narratiewe vorm 'n belangrike deel van identiteitsvorming en word elke dag in ons lewe verweef. Hierdie narratiewe word in die vorm van verskillende paratekste vasgevang soos mondelinge oorvertellings wat neergepen is sowel as dagboekinskrywings. Volgens Ricoeur (2006:137) kan 'n reeks gebeure nie sonder een of ander vorm van 'n narratief, retoriese situasie of verbeelde karakter oorvertel word nie. Ek is eens met Ricoeur en argumenteer dat karakters 'n belangrike deel van hierdie narratief vorm deur diepte aan die verhaal te verskaf en geloofwaardigheid daaraan te gee.

2.3.1.1 Outobiografiese identiteit

'n Belangrike invloed in die vorming van narratiewe identiteit spruit vanuit outobiografie in die vorming van narratiewe sowel as herinneringe. Narratiewe identiteit herkonstrueer volgens McAdams en McLean (2013:233) die outobiografiese verlede van die individu en sal die toekoms in so wyse voorspel dat haar lewe eenheid, rigting en betekenis bevat. Deur die skryf van 'n outobiografie word die verhaal van 'n individu se lewe in 'n narratiewe (en soms selektief-fiktiewe) vorm oorgeskakel (Sheringham, 2015:3). 'n Belangrike lewenservaring word dan deur die narratiewe lens gefiltreer om dit 'n aanvaarbare formaat vir oorvertelling te gee. 'n Outobiografie is hierdeur 'n belangrike parateks wat die individu se persoonlike ervarings as narratiewe

interpreteer. Die proses waardeur 'n outobiografiese narratief saamgestel word gee volgens Joubert en Hattingh (2012:183) die individu die vryheid om haar karakter deur die proses van aanvulling en herroeping van herinneringe, ervarings en stories saam te stel. Ek is dit eens met Ngwenya (2000:1) waar sy verduidelik dat outobiografie in die konteks van die Suid-Afrikaanse gemeenskap 'n belangrike funksie vervul omdat daar op die basis van rasse-, etniese, klas- en genderverskille binne die outobiografieë weerspieël, geanaliseer en geïnterpreteer word. Die individu put sodoende inspirasie vanuit verskillende areas om haar karakter en narratiewe identiteit te vorm.

Die outobiografiese proses is 'n belangrike element vir individue. Hierdie proses behels volgens Sheringham (2015:1&3) nie net die optekeninge van gebeurtenisse uit die verlede en die rekonstruksie van 'n mens se lewensverhaal nie, maar ook die herhaling van gebeure. Ngwenya (2000:1) verduidelik dat outobiografiese romans²⁹ as persoonlike interpretasies dien. Hierdie optekeninge en gebeure kan beide positief of negatief van aard wees omdat dit persoonlik en subjektief deur die individu ervaar is. Albei die kunstenaars in hierdie studie is vroue daarom word daar ook op vroue se outobiografiese narratiewe gefokus.

Joubert en Hattingh (2012:186) verwys na die vier karaktereienskappe van vroue se outobiografiese narratiewe. Vroue sal gewoonlik eerstens hul lewensgeskifte met persoonlike en huishoudelike details beklemtoon en hul konneksies met ander mense beskryf (McAdams & McLean, 2006:264). Tweedens is vroue ook meer geneig daartoe om hulself te "verifieer" deur die oorvertel van stories. Hierdie stories vorm deel van hul narratiewe herinnering wat deur haar lewensverhaal versamel is. Deur hierdie aksie sal hulle die behoefte ontwikkel om deur hul lewensverhaal te sif om 'n verduideliking en begrip tot hierdie narratiewe te openbaar. Vroue sal derdens ook dikwels hulle emosies verberg en laastens die meer openbare aspekte van hul lewens as minder belangrik afmaak. Joubert en Hattingh se karaktereienskappe is gekies vir hierdie studie omdat albei kunstenaars vroue is. Sibande se werk is onderlê deur haar narratiewe herinneringe en outobiografiese kenmerke terwyl Mntambo se werk op haar emosies fokus. Hierdie inligting is slegs beskikbaar deur die gebruik van die paratekste wat hul werke omraam. Swart vroue, met verwysing na die Suid-Afrikaanse konteks, het volgens Ngwenya (2000:2) outobiografies ook dikwels narratiewe geskep om hul identiteit in die konteks van dubbele marginalisering as swart vroue te vergestalt. Deur die oorvertel van hul persoonlike verhale in outobiografiese vorm, bewerkstellig vroue myns insiens ook soms ontvlugting op 'n terapeutiese wyse.

²⁹ Hiermee word daar verwys na outobiografie wat in die vorm van 'n roman geskryf is. Die roman bied 'n geleentheid vir die outeur om 'n grootliks subjektiewe ervaring neer te pen en as verhaal te laat funksioneer.

Volgens Felix, Kohler en Vowinckel (1995:39) is vroue ook meer geneig daartoe om 'n geofende verteenwoordigde aanbieding van hulself te hê: "...[f]or women artists, trying on alter egos represents palpable emancipation, a step toward liberation from the rigid role expectations with which they are confronted daily in the mass-media and in everyday life". Joubert en Hattingh (2012:186) sluit aan hierby en verduidelik dat hierdie alter-ego's nie noodwendig die identiteit van die self te verteenwoordig nie, maar dat dit wel in baie gevalle fiktief word en die rol van die denkbeeldige karakter inneem. Hierdie is 'n punt waarheen daar later in die bespreking van die kunswerke terug gekeer gaan word.

Daar ontstaan egter potensieel 'n probleem by die skryf van 'n outobiografie omdat dit van die individu se subjektiewe perspektief geskryf word. Hierdie outobiografie is gevolglik hoogs persoonlik en die waarheid kan daarom maklik verdraai word. Outobiografieë word ook gedeeltelik gefiksionaliseer deur die seleksie van feite en gebeure. Daar is sodoende 'n oorvleueling van die 'werklikheid' en die narratief van die individu se ervaring. Die outobiograaf word volgens Sheringham (2015:1) deur die begeerte gedryf om 'n spesifieke weergawe van haar lewe voor op te stel wat die onderdrukking van ander weergawes tot gevolg het. Negatiewe of onaangename ervarings sal gevolglik nie noodwendig klem ontvang in die outobiografie nie. Ek verskil egter met Sheringham op hierdie stelling omdat daar in sommige outobiografieë wel op die negatiewe gefokus sal word waarna die geval oordryf en gedramatiseer word om die individu te bevoordeel of verder geviktimizeer te laat voorkom. Mntambo en merendeels Sibande se werke word as outobiografies benader en Sheringham se stelling sal in die opvolgende interpretasie hoofstukke tot ondersoek gestel word. Die outobiografiese narratief word deur Joubert en Hattingh (2012:183) beskou as die 'interpretasie' wat albei werklike gebeure en 'verbeterde' outobiografiese herinneringe bevat.

'n Outobiografie is myns insiens ook tydsgebonde. Rosenburg (2000:64) noem dat 'n outobiografie baie van 'n individu se bewussyn en die tyd waarin dit geskryf is, kan ontbloot. Die skryfstyl, denkwysse en oortuigings van 'n persoon kan tydens die lees van 'n outobiografie uitgeken word al probeer hulle dit verbloem. Volgens Foucault (1979:7) sal die biografie die skrywer se verduideliking van sekere gebeurtenisse in die teks/narratief insluit. Die vroue outobiografiese verteller sal volgens Joubert en Hattingh (2012:186) haar omgewing as deel van haar narratief inkorporeer. Hieruit blyk 'n mate van oorvleueling met identiteit waar die omgewing ook inspeel op die vorming daarvan.

2.3.1.2 Die vorming van 'n narratiewe identiteit

Volgens McAdams en McLean (2013:235) ontwikkel narratiewe identiteit veral in die later jare van adolessensie en die beginjare van volwassene wees. Dit gebeur meesal as 'n funksie van sosiale verwagtinge in die groep en hou verband met identiteit. Tesame hiermee is daar ook 'n

volwassewording van die individu waarin haar formele operasionele denke gevorm en gevestig word. Adollesensie is ook die tydperk waartydens 'n individu 'n beter begrip ontwikkel van hulle voorkeure en afkeure en waar die individu 'n wyer blootstelling tot die wêreld verkry. Alhoewel 'n individu meer bewus word van die self tydens haar adollesensiejare, verskil ek met McAdams en McLean omdat 'n individu se narratiewe identiteit reeds as kind begin vorm word. Singer (2004:444) voeg by dat gender, klas, ras, etnisiteit, godsdiens en seksuele oriëntasie 'n ewe groot rol in die ontwikkelingsfase van narratiewe identiteit speel.

Narratiewe identiteit groei volgens McAdams en McLean (2013:235) geleidelik met die verloop van tyd soos wat mense stories oor hul ervarings aan ander vertel. Hierdie stories en ervarings vorm gevolglik deel van die individu se parateks soos dagboekinskrywings of persoonlike notas. Die identiteitsvormingproses is volgens Singer (2004:438 en 445) dieselfde proses as individue wat narratiewe vanuit ervarings kerf, stories aan ander vertel en dit op kennis van die self, ander en die wêreld in die algemeen toepas. Raggatt (2006:15) verduidelik dat om 'n mens se lewensverhaal getrou met elke detail oor te vertel is 'n onmoontlike taak. 'n Individu sal eers moet leer hoe om stories te deel wat akkoord gaan met spesifieke kulturele grense binne 'n spesifieke groep voordat 'n narratiewe identiteit kan ontwikkel (McAdams & McLean, 2013:235). Die groepe sluit families, portuurgroepe en ander formele en informele sosiale kontekste in. Volgens Singer (2004:442) speel die individu se sosio-kulturele konteks 'n sterk rol in die manier hoe ons narratiewe vanuit 'rou' ervarings vorm.

Individue wat sterker vanuit 'n negatiewe lewenservaring optree sal volgens McAdams en McLean (2013:234) soms 'n twee-stapproses volg. In die eerste stap ondersoek die individu die negatiewe ervarings in diepte van hoe die ervaring gevoel het, hoe dit gebeur het, waarheen dit mag lei en watter rol die negatiewe gebeurtenis in die individue se algehele lewensverhaal speel. Volgens McAdams en McLean (2013:234), Singer (2004:446) en Pals (2006b:1089) word hierdie stap met persoonlike groei geassosieer terwyl die tweede stap met geluk verbind word. Die individu sal in die tweede stap haarself artikuleer en aan 'n positiewe nadraai van die gebeurtenis verbind. Singer (2004:446) verduidelik dat om wysheid en inspirasie vanuit narratiewe te trek wys daarop dat 'n individu persoonlike aanpassings en volwassenheid bereik het. 'n Individu sal hierdeur volwasse intelligensie bereik deur 'n positiewe narratief rondom 'n situasie te vorm (Pasupathi, 2006:138). Dit is hieruit duidelik dat beide Sibande en Mntambo hierdie proses gebruik om inspirasie vir kunswerke te verkry. Daar sal verder in Hoofstuk Drie en Vier op albei se narratiewe uitgebrei word.

Ricoeur (2006:100) is van mening dat John Locke (1836:230) die eerste is wat oor identiteit en die bewustheid van die self geskryf het. Ricoeur (1994:126) stel dat Locke, sonder dat hy bewus

daarvan was 'n aporia³⁰ karakter in die vraag oor identiteit geskep het. Die voorbeeld word gebruik waar 'n prins se herinneringe en gedagtes in dié van 'n skoenmaker se kop geplaas is (Locke, 1836:230). Sou die skoenmaker in hierdie geval die prins word soos wat hy self in sy gedagtes oproep of bly hy 'n skoenmaker omdat dit die wyse is waarop die ander mense hom waarneem? My mening is dat die uitkoms van so 'n situasie op die nabye vriende en familie steun om die verskil uit te ken, alhoewel die skoenmaker wie se gedagtes en identiteit nou in die prins se liggaam voorkom hierdie stellings weens sy nuutgevonde mag sal ontken. Sodra albei se gedrag op die voorgrond kom, sal die verskil onmiddellik waargeneem kan word. Die skoenmaker sal nie die kennis bevat wat die prins het in die regeer van die land nie en die prins sal nie oor die vaardighede beskik om skoene te produseer nie. Hierdie argumente kom daarop neer dat 'n identiteit (karakter en gewoontes) en herinneringe van 'n individu eie is tot daardie persoon.

In hierdie voorbeeld is dit moeilik om tussen die prins en die skoenmaker te kies wie die protagonis is, omdat beide as 'n karakter in hul eie narratief verskyn. Die karakter word volgens Ricoeur (1994:122) gewoonlik met die protagonis in die storie geassosieer. Hieruit is dit duidelik dat wanneer 'n storie oorvertel word, die persoon wat dit vertel, self in die storie verskyn en as die protagonis beskou word. Ricoeur (1994:122) beskryf die karakter as die "wat" van die "wie". Hierdie "wat" behels alle aspekte wat die "wie" individu uniek maak naamlik die karaktereienskappe en gewoontes. Gedrag wat nie met die geaardheid van 'n persoon ooreenstem nie, oortuig mense dat die persoon buite haar karakter op tree (Ricoeur, 1994:122). Daar word hieruit afgelei dat karakters unieke gewoontes het waaraan hulle herken word. Punt (2011:153) verduidelik dat 'n belangrike konstante in identiteit die kontinuïteit daarvan is oor tyd. Gevolglik sal identiteit nooit ophou om te ontwikkel nie. Karakter dui, aan die ander kant volgens Ricoeur (1994:121) op 'n stel blywende ingesteldhede waarop 'n persoon herken word. Karakter is daarom nou verbind aan identiteit.

2.3.1.3 Narratiewe identiteit as karakter

'n Karakter word volgens Jannidis (2012:2,4,11 en 25) en Margolin (2010:402) beskryf as 'n deelnemer in 'n storiewêreld wat 'n versameling van eienskappe en kenmerke bevat. Die storie wêreld word in hierdie geval die ruimte en die gesuggereerde narratief van die kunswerk. Volgens Fokkema (1991:62) is karakters in die postmoderne literatuur 'n versinnebeelding van meervoudige selwe. Postmoderne karakters word as gefragmenteer, gedisintegreer en verspreid beskou. Ek is eens met Fokkema op hierdie punt omdat 'n karakter (en individu) nie net uit een self/identiteit bestaan nie, maar dat daar verskeie is wat daartoe byvoeg. Karakters in die postmoderne literatuur beliggaam die meervoudige selwe en hierdeur sal die teks waarin dit

³⁰ Verwys na 'n onoplosbare interne teenstrydigheid of logiese ontwrigting wat in 'n teks, argument of teorie verskyn.

verskyn vir die leser 'n geleentheid bied om van haar rigiede self te ontsnap. Hiermee bedoel Fokkema dat die individu deur die lees van die teks die karakters wat daarin verskyn konstrueer met die inligting wat in die teks verskaf word. Die lesers sal hierdeur ook hulself in die narratief plaas. Volgens Fokkema (1991:69) dryf die postmoderne karakter tussen verteenwoordiging en voorstelling en word die konvensies van mimesis ondermyn deur die relevante aspekte van menslike kultuur daar te stel.

Forster se aanslag oor karakters dra by tot Fokkema se beskouing van postmoderne karakters. Forster (1927:15) verwys na 'ronde' en 'plat' karakters in die literatuur. Fokkema (1991:23) verduidelik dat 'ronde' karakters natuurlik vertoon terwyl 'plat' karakters funksioneel en kunsmatig tot die narratief is. In die werke van Sibande en Mntambo sal die karakters hiervolgens as 'rond' geëvalueer word. Ek is dit eens met Forster (1927:47) waar karakters eers suksesvol beskou word wanneer hulle psigologiese diepte bevat. Myns insiens sal die persoonlikheid en dimensies van die karakter ontbloot word sodra die narratiewe in die verhaal rondom haar ontvou – byvoorbeeld as die karakter 'n traumatiese ervaring beleef. Ronde karakters is hierdeur maklik definieerbaar deur karakterontwikkeling – veral vanweë druk op konfliktsituasies (Forster, 1927:53). 'n Simboliese of allegoriese karakter word ook gesuggereer in die studie van Sibande en Mntambo se werke. Hierdie karakter sal gewoonlik 'n groot idee of aspek van die samelewing verpersoonlik en verteenwoordig. In die geval van Sibande sal Sophie byvoorbeeld as die simbool of allegorie van 'n huiswerkers funksioneer.

Volgens Bamberg (2013:5) het die ontwerp van karakters in 'n fiktiewe tyd en ruimte die potensiaal om die terrein vir die identiteit te ondersoek wat verby tradisionele grense strek. Karakters leen hierdeur 'n unieke en kleurrike bydrae tot die narratief wat selfs as fiktiewe individu diepte kan hê. Karakters speel voorts 'n belangrike rol in die oorvertel van 'n storie omdat hulle as merkers vir die verteller dien. Tydens die oorvertel van 'n verhaal sal daar altyd karakters ingebring word om die storie logies te laat verloop (Ricoeur, 2006:244 en Bamberg, 2013:13). Ricoeur (1994:114) verduidelik dat mense se lewens makliker 'leesbaar' is as dit in 'n storieformaat oorvertel word. Hier is gevolglik 'n ontologiese oorvleueling met die werklikheid en fiksionalisering daarvan.

McAdams en McLean (2013:233) beskryf mense as natuurlike storievertellers. Daar sal altyd 'n neiging of geleentheid vir die oorvertel van 'n verhaal wees. Individue sal stories oor hulself konstrueer en deel waarin spesifieke tydperke in hul lewens uitgebeeld word asook die belangrikheid daarvan vir die individu. Kunstenaars en skrywers kan gevolglik hierdie stories as basis vir hulle skeppings gebruik. Die stories wat individue skep word volgens Singer (2004:445) van 'n bestaande repertoire van kulturele narratiewe gebaseer in mites, fabels, literatuur, populêre vermaak en etniese familiegeskiedenis wat die parameters van betekenisgeving, uitdaag. Aldus kan individue nie self die formaat van hul stories skep nie en maak reeds van die gevestigde

raamwerke gebruik. Hierdie narratiewe modelle word volgens Ricoeur (1994:114) en Thorndyke (1977:83) vanuit geskiedenis en fiksie (roman en drama) skrywe geleen waarin 'n spesifieke storie binne 'n spesifieke raamwerk inpas. Hiermee word bedoel dat die formaat waarin stories oorvertel word op die beginsel van geskiedskrywing en fiktiewe skrywe gegrond is. Die narratiewe is gevorm met 'n begin, middel en einde met verskillende karakters en omgewings waarin die verhaal afspeel.

Die narratiewe self konstrueer volgens Ricoeur (1994:147) die identiteit van 'n karakter wat dan narratiewe identiteit genoem kan word. Ek is dit eens met Ricoeur en argumenteer dat identiteit narratiewe nodig het om sekere aspekte aan te vul. Binne die narratiewe, soos reeds genoem is daar deurlopend eienskappe van die karakter wat op die voorgrond tree. Bamberg (2013:5) verduidelik dat die vermindering van die identiteitsuitbeelding in karakters en hulle ontwikkeling in die verhaal die kommunikatiewe ruimte waarin identiteite onderhandel word met ander in interaksie tree. Hiermee word bedoel dat karakters ontwikkeling binne 'n storie toon sodra daar met ander karakters in kontak getree word. Tydens hierdie ontmoeting sal persoon-tot-persoon of persoon-tot-groep narratiewe uitruil wat die ander sal aanvul. Hierdie is een van die wyses waarop 'n individu se persoonlike identiteit gevorm word.

'n Bepalende tree word in die rigting van 'n narratiewe begrip van persoonlike identiteit geneem as daar van die aksie, gewoontes of gebruike na die karakter oorgeskakel word (Ricoeur, 1994:143). In hierdie verband is die karakter die een wat die aksie in die narratief uitvoer. Die karakter val dan volgens Ricoeur (1994:143) in dieselfde kategorie as narratiewe. Volgens Singer (2004:445) sal 'n individu of karakter se persoonlike narratiewe, of dan hul 'narratiewe identiteit' hulle sinvol binne hul kultuur plaas wat dan eenheid binne die verlede, hede en geantisipeerde toekoms skep. Hierdie narratiewe skep 'n tuiste vir die individu/karakter waar sy gemaklik haarself kan uitleef.

'n Karakter en haar identiteit kan egter nie bestaan sonder die lewenservarings wat as narratiewe gekonstrueer is nie. In die geval wanneer 'n verhaal oorvertel word, is daar gewoonlik 'n verteller (karakter) en outeur. Ricoeur (1994:160) verduidelik dat wanneer hy homself in terme van 'n lewensverhaal interpreteer, hy slegs as die karakter en verteller optree en nie as outeur ook nie. Ek verskil met Ricoeur omdat 'n verhaal in sommige gevalle deur die outeur (individu) verdraai sal word om die individu te bevoordeel. Die vroeë gesprekke wat ouers met hul kinders voer skep volgens McAdams en McLean (2013:236) 'n fondasie vir individue om later hul eie persoonlike gebeurtenisse betekenis te gee. Hierdeur leer kinders byvoorbeeld watter weergawe van 'n storie gepas is vir 'n spesifieke situasie sowel as die maniere en gebruike van hoe om hierdie storie oor te dra. Hulle karakters vorm gewoontes en gebruike in hul eie verhale.

Karakters binne 'n verhaal sowel as die wat geskep word sal oor sekere kenmerkende eienskappe beskik. Sommige eienskappe kan slegs in 'n omgewing van 'n mens se sosiale lewe ontwikkel waarin die gesprekke van die verlede en die verwagtinge van die toekoms saamgesmelt word (Halbwachs, 1992:130). Hierdie eienskappe sluit die vermoë om skielike inspirasie te verkry, ontdekkings sowel as innoverende besluite gebaseer op die kennis van menslikheid, die hantering van idees, 'n aktiewe geheue en 'n oorywerige verbeelding in. Halbwachs (1992:148) is van mening dat mense mekaar in terme van hulle gedrag, gewoontes, maniere, taal en gesprek oordeel. 'n Karakter word volgens Jannidis (2012:9) deel van 'n samestelling van karakters wat soortgelyke eienskappe bevat of die teenoorgestelde verteenwoordig.

Gewoontes gee volgens Ricoeur (1994:121) geskiedenis aan karakters. Hierdie gewoontes verwys na die karaktereienskappe en gebruike wat eie aan elke individu is. Gewoontes verwys na 'n kombinasie van aangeleerde gedrag (vanuit die gemeenskap) en individuele gedrag, byvoorbeeld dit waarmee individue tevrede is in terme van hulself. Ricoeur (1994:121) verduidelik verder dat 'n mate van sedimentering in die geskiedenis van die karakters kan plaasvind om die keuses wat dit vooruitgehoop het te bedek. Deur hierdie sedimentering word daar aan die karakter 'n blywendheid in tyd (*permanence in time*)³¹ verleen, wat deur Ricoeur (1994:121) as die oorvleueling van die *idem* en *ipse* geïnterpreteer word.

2.3.1.4 *Idem* en *ipse*

Die *idem* en *ipse* is terme wat deur Ricoeur (1994:116) gebruik word om die spanning tussen persoonlike en groepsidentiteit te verduidelik. Identiteit is aan die een kant eenvormig³² (*idem*)³³ en staan teenoor die wese van die self³⁴ (*ipse*) aan die ander. Die *idem* is die permanente deel van identiteit wat dieselfde bly deur die verloop van tyd. Die *ipse* is die wese van die self³⁵, met ander woorde die karakter en persoonlikheid waarmee die persoon geïdentifiseer word (Ricoeur, 1994:118). Hier vind 'n spanning plaas omdat albei volgens Ricoeur (1994:147) verweef is in die proses van identifikasie met betrekking tot die karakter en plot. Daar bestaan ook die waarskynlikheid dat die individue, net soos die groep, albei 'n *ipse* en *idem* het.

Ricoeur (1994:116) verduidelik dat dit eers binne die blywendheid in tyd is waar die konflik tussen die *idem* en *ipse* werklik 'n probleem word. Blywendheid in tyd beteken dat iets soos 'n eienskap

³¹ Hierdie term word gebruik om na die blywendheid of konstantheid oor tyd te verwys.

³² *Idem* is 'n Latynse term en vertaal in Frans na *mêmeté* en in Duits na *Gleichheit*. Ricoeur gebruik die term *Sameness* en beskryf dit as "... a concept of relation and a relation of relations".

³³ Vanuit die vertaalde Franseteks "Soi-même comme un autre" (1950) (Oneself as another, 1994)

³⁴ *Ipse* is 'n Latynse term en vertaal in Frans na *ipséité* en in Duits na *Selbstheit*. Ricoeur gebruik die term *Selfhood* wat beskryf word as die toestand van 'n individuele identiteit. Hy verwys daarna as "... my character is me, myself, *ipse*;..."

³⁵ Die self verwys hier na 'n persoon se menswees, persoonlikheid en karakter as individu. Die ander is enige persoon buite die individu.

tot die einde van tyd dieselfde gaan bly. Volgens Ricoeur (1994:116) word blywendheid in tyd eksklusief met die *idem*-identiteit gekoppel. Wanneer ons van onself praat is daar twee modelle van blywendheid in tyd wat opgesom kan word wat albei beskrywend en emblematies is naamlik karakter en om jou woord vir iemand te gee. Narratiewe identiteit skakel volgens Ricoeur (1994:166) die twee punte naamlik blywendheid in tyd van 'n karakter en die konsekwentheid daarvan bymekaar.

Dit is duidelik uit die bogenoemde stelling dat identiteit 'n permanente element het, maar dit kan terselfdertyd ook maklik beïnvloedbaar wees. Ricoeur (2006:81) verwys na die broosheid van identiteit, waar 'n moeilike verwantskap met tyd ontstaan omdat dit skadelik kan wees vir die vorming van 'n narratiewe identiteit. 'n Individu se identiteit is maklik vatbaar vir invloede wat dit permanent kan verander. Om hierdie rede is daar 'n komplekse tussenspel van *idem* en *ipse* met die verloop van tyd. Tweedens is daar 'n konfrontasie wat met ander ontstaan en is gewoonlik iets wat as 'n bedreiging kan oorkom. Hierdie bedreiging kan myns insiens die vorming van identiteit belemmer of in gevaar van verder ontwikkeling stel. Die individu bevat 'n saamgestelde identiteit tussen numeriese en kwalitatiewe identiteit³⁶ en op hierdie wyse word die individu se *idem* emblematies aangewys (Ricoeur, 1994:119).

Ricoeur (2006:81) verduidelik verder dat ons identiteit so broos is dat ons ons nie ander in mense se manier van lewe en besluitnemings kan indink nie. Dit is omdat ons as individue so vasgeval is in ons gewoontes dat daar nie altyd ruimte is vir empatie nie. Individue en groepe mag met min of geen inligting oor die situasie as buitestaanders hul eie opinie oor die situasie lug nie. Ter afsluiting van hierdie gedeelte word daar na die stigting van gewelddadigheid verwys soos oorloë of proteste, waar dieselfde gebeurtenis vir die een groep glorie beteken en vir die ander vernedering voortbring (Ricoeur, 2006:82). 'n Individu vorm deel van hierdie groep wat dit ervaar en haar identiteit word hierdeur beïnvloed. Die werklike en simboliese wonde van hierdie gebeurtenis word in die argief van kollektiewe herinneringe gestoor wat in die opvolgende afdeling bespreek word.

2.3.2 Groeps- en individuele identiteit

Identiteit is nie net tot 'n individu beperk nie, maar sal ook binne 'n groep kan manifesteer. Daar is byvoorbeeld sekere reëls waaraan die individue moet voldoen om aan die groep te behoort. Die identiteit van 'n persoon of gemeenskap word volgens Ricoeur (1994:121) deur die waardes,

³⁶ Numeriese identiteit verwys na twee weergawes van 'n gebeurtenis. Hierdie gebeurtenisse vorm een in dieselfde eerder as twee aparte geleenthede. Kwalitatiewe identiteit word as uiterste gelykvormigheid beskryf byvoorbeeld *x* en *y* dra dieselfde hemp. Hierdie klere is so eenders dat die verskil nie merkbaar is indien hulle wil uitruil nie. Numeriese en kwalitatiewe identiteit is volgens Ricoeur (1994:116) onreduseerbaar van mekaar.

norme, ideale, modelle en helde waarmee die persoon homself in die samelewing herken, geskep. 'n Individu sal sodoende inspirasie vanuit die gemeenskap of groep kry. Deur 'n proses van sosiale vergelyking word individue, wat eie is aan die self, gekategoriseer by die 'in'-groep waar individue wat hiervan verskil in die 'uit'-groep geplaas word (Stets & Burke, 2000:225). Individue sal meer aangetrokke wees tot 'n groep individue wie se gewoontes en persoonlikhede ooreenstem.

'n Sosiale groep word volgens Stets en Burke (2000:225) opgemaak uit 'n aantal individue wat 'n algemene sosiale identiteit van hulself as lede van dieselfde groep het of hulself as die lede van dieselfde sosiale kategorie sien. Binne hierdie groep se identiteit het die individu steeds haar eie persoonlike identiteit. Volgens Ricoeur (2006:105) is persoonlike identiteit slegs 'n tydelike identiteit. 'n Persoonlike of individuele identiteit is tydelik omdat dit vloeibaar is en nie vas nie. In hierdie groepe maak die individue ook staat op die groep se narratiewe en herinneringe om koalisie binne die groep te verkry. 'n Individu moet volgens Ricoeur (1994:133) in staat wees om mnemoniese³⁷ deurlopendheid te hê sonder om enige verwysings na myne, joune, syne of hare te maak, daar sal in kort 'n 'een se eie' herinneringe wees. Hierdie herinneringe en narratiewe moet 'n eenheid binne die groep bied en ooreenstem met almal se oortuigings van die gebeurtenis.

Daar is verskeie groepe waaraan 'n individu reeds behoort sonder dat sy buite haar gemaksone beweeg, byvoorbeeld familie, kultuur en selfs die portuurgroep. Elke groep bevat ook sy eie stel van herinneringe en identiteite om die lede te onderhou. Kulturele herinneringe speel volgens Punt (2011:153) 'n belangrike rol in die konstruering en instandhouding van 'n groepsidentiteit omdat groepe die sosiale patrone en agtergrond vir koherente en langdurige herinneringe skep. Die kulturele groepe skep groep spesifieke tradisies waarin die individue hulself in kan uitleef.

2.3.2.1 Identiteit en herinneringe

Die skep van tradisie was 'n gebruik wat volgens Said (2000:179) deur verskeie owerhede geïmplementeer was om massa samelewings te oorheers. Die tradisies word geskep omdat klein sosiale strukture soos families en dorpie begin ontbind het en owerhede 'n manier gesoek het om 'n groot aantal mense met mekaar te verbind. Volgens Olick (1999:333) speel kollektiewe herinneringe 'n belangrike rol in die politiek en samelewing. Die skep van tradisie word dan 'n metode om kollektiewe herinneringe selektief vir die manipulering van nasionale verlede tesame met die onderdrukking van ander te gebruik. Said (2000:179) kom tot die gevolgtrekking dat herinneringe bruikbaar is, maar nie noodwendig outentiek is nie. So sal sommige herinneringe in

³⁷ Om iets in die geheue te bewaar (HAT, 2011:725)

sekere kontekste meer gewig as ander dra. Byvoorbeeld die oorvertel van 'n persoonlike intieme ervaring sal beter in 'n een-tot-een situasie aanvaar wees as in 'n groot groep.

Punt (2011:155) verduidelik dat narratiewe identiteite deur herinneringe geaktiveer word, waar herinneringe as sosiale konstruksies die weg vir herkonstruksie deur narratiewe in die strewe na verandering en nuwe betekenis baan. Identiteit en herinneringe beïnvloed en ondersteun mekaar in die vorming van narratiewe identiteit sowel as narratiewe herinneringe.

In hierdie afdeling is die vorming en eienskappe van narratiewe identiteit bespreek. Hierdie narratiewe word deur middel van paratekste ontgin om die kunswerke in hierdie studie te bespreek. Daar is verwys na die vorming van 'n individu se narratiewe identiteit op 'n persoonlike- en groepsvlak. Daar is ook geargumenteer dat die individu se outobiografie 'n belangrike parateks is. Die *idem* en *ipse* van Ricoeur is bespreek om die blywendheid in tyd van 'n individu se narratiewe identiteit te verstaan. Hierdie afdeling is afgesluit met 'n bespreking van groeps- en individuele identiteit waar daar verwysings gemaak word na narratiewe herinneringe en hoe dit tot narratiewe identiteit bydra.

Ten slotte kan ons Confino (1997:1391) se stelling oor die interpretasie van 'n kunswerk volg. Confino verduidelik dat wanneer ons 'n kunswerk interpreteer, ons nie net moet aanneem dat afbeeldings 'n deursigtige uitdrukking van politieke en sosiale waardes is nie. Hy beskryf dat die kuns 'n misleidende sleutel vir die vasstel van politieke en sosiale ontwikkeling kan wees. Hiervolgens is paratekste nodig om die kunswerk se betekenis en narratiewe te bekom. Die kunswerk sal myns insiens eers 'lewe kry' die oomblik as 'n aanskouer dit waarneem en begin interpreteer. Confino (1997:1391) skryf dat ons die tussengangers van die sosiale wêreld en die kunstige verteenwoordiging moet ondersoek. Myns insiens verwys Confino hier na die aanskouer wat as deelnemer in die (installasie)kunswerk funksioneer. In hierdie geval is paratekste noodsaaklik in die bespreking van die kunswerk, omdat deur die aanskouer se deelname en interpretasie van die parateks word die narratief van die werk "lewendig".

2.4 Gevolgtrekking en insigte van Hoofstuk Twee

Hierdie hoofstuk het met 'n bespreking van paratekste volgens Genette begin. Daar is verskeie paratekste van 'n teks uiteengesit maar omdat hierdie studie handel oor visuele kunswerke word spesifieke paratekste soos die outeur, titel, subtitel, voorwoord, huldeblyk, notas en epigraaf gekies om op 'n kunswerk toegepas te word. Hierdeur Op hierdie wyse word die narratiewe in die kunswerk moontlik vanuit die raamwerk van die paratekste wat dit omring, ontgin.

Narratiewe herinneringe word op verskeie wyses bewaar, oorvertel en ontgin. In hierdie studie maak ek van narratiewe herinneringe in die vorm van paratekste gebruik om die betrokke

narratiewe te ontgin. Narratiewe herinneringe tree in 'n dialektiese verhouding met narratiewe identiteit waar die eersgenoemde tot die vorming van die laasgenoemde bydra en *vice versa*. Daar word in hierdie studie na die outobiografiese, historiese, geskiedkundige, kollektiewe herinneringe en *lieu de memoire* verwys om ten einde die narratiewe herinneringe van Sibande en Mntambo te identifiseer.

Narratiewe identiteit volg die bespreking waarin daar na karakter, persoonlike en outobiografiese identiteit, die *idem* en *ipse* van identiteit sowel as groeps- en individuele identiteit verwys word om die narratiewe identiteit van die kunstenaars in hul werke te identifiseer. Soos reeds genoem word dit deur middel van paratekste bewerkstellig. Narratiewe identiteit kan nie op sy eie ontstaan en ontwikkel nie en daarom word dit met die hulp van narratiewe herinneringe gevorm. Deur die uiteensetting van narratiewe identiteit se elemente word daar 'n raamwerk saamgestel vir die ontledings wat in Hoofstukke drie en vier gaan volg.

Daar is verskeie parallele wat tussen narratiewe herinneringe en narratiewe identiteit getrek kan word. Die eerste ooreenkoms is dat albei na die outobiografiese element binne herinneringe en identiteit verwys. Outobiografiese herinneringe en identiteit word as 'n individu se lewensverhaal beskou en word deur ervarings wat beleef word beïnvloed en gevorm. Die volgende punt wat oorvleuel is die kollektiewe herinneringe of groepsidentiteit. Kollektiewe herinneringe word saamgestel deur die individu/groep vanuit inligting wat in geskiedenis en historiese narratiewe herinneringe ontwikkel. Groepsidentiteit word gevorm deur 'n versameling individue wat dieselfde waardes aan iets koppel. Die ooreenstemming tussen hierdie konsepte is dat die individu se narratiewe herinneringe/identiteit deur 'n kollektiewe of gesamentlike bron gevoer word.

Die volgende punt verwys na *lieux de mémoire* en karakters. Myns insiens is albei hierdie konsepte vergelykbaar omdat albei 'n bydrae lewer tot die vorming van die narratief. *Lieu de mémoire* fokus op die ruimte waarin die herinneringe kristalliseer en die ruimte kan ook 'n uitwerking hê op die interpretasie van die narratief. Karakter/s sal diepte skep binne 'n narratief en 'n unieke aanslag aan 'n verhaal bied. Hierdeur sal die karakter as deelnemer van die storiêreld die verloop van die narratief beïnvloed. Die laaste punt van oorvleueling betrek geskiedenis en historiese narratiewe herinneringe wat met die *idem* en *ipse* van identiteit vergelyk word. Ek stel historiese narratiewe herinneringe gelyk aan die *idem* terwyl die *ipse* meer aan geskiedenis skakel. Vanuit die bespreking in hierdie hoofstuk is dit duidelik dat historiese narratiewe herinnering fokus op die feitelike (boekgeskrewe) aspekte van herinneringe en die verlede. Hierdie feite sal sonder bewyse en bevindings nie vinning verander nie, 'n eienskap wat ooreenstem met die *idem*. Die *Idem* is soos reeds bespreek die permanente deel van 'n individu se identiteit. Geskiedenis en die *ipse* van 'n individu stem myns insiens ooreen met mekaar, omdat geskiedenis in hierdie studie gepostuleer word as die familie se samestelling en oorvertelling van

die verlede. Daar is sodoende baie veranderlikes wat hierop kan inspeel, soos wanneer 'n verhaal oorvertel word dat dele uitgelos of oordryf is. Die *ipse* sal op 'n soortgelyke wyse hieraan gelyk gestel word omdat dit op die vorming van die individu se karakter en persoonlikheid fokus. Hierdie is elemente wat vinnig deur 'n ander bron beïnvloed kan word.

In die volgende hoofstukke word die gekose kunswerke van Mary Sibande en Nandipha Mntambo volgens die bogenoemde teorie bespreek. Daar word eerstens op narratiewe herinneringe gefokus waarna die hoofstuk oor narratiewe identiteit volg. Aan die begin van elke hoofstuk sal 'n metodologiese benadering vir die hoofstuk uiteengesit word, wat ook dien as 'n opsomming van die bespreking in hoofstuk twee.

HOOFSTUK DRIE

NARRATIEWE HERINNERINGE IN GEKOSE WERKE VAN MARY SIBANDE EN NANDIPHA MNTAMBO

In die vorige hoofstuk is 'n teoretiese verkenning van paratekste, narratiewe herinneringe en narratiewe identiteit as konstruksie onder die loep geplaas. Narratiewe herinneringe is deur middel van 'n literatuurstudie uiteengesit vir die bespreking van die gekose kunswerke. Deur op die relevante aspekte van hierdie konsepte te fokus, word 'n raamwerk vir die ontleding en interpretasie daargestel.

In hierdie hoofstuk word 'n bespreking met betrekking tot narratiewe herinneringe as paratekste in die kunswerke van Sibande en Mntambo onderneem, en in die volgende hoofstuk word narratiewe identiteit as paratekste bespreek. Die narratiewe herinneringe van Sibande en Mntambo word hier as paratekste ontgin om die invloed daarvan in hul werke te ondersoek. Ek argumenteer uiteindelik dat hierdie narratiewe herinneringe bydra tot die vorming van 'n narratiewe identiteit soos blyk uit die werke van Sibande en Mntambo.

Die hoofstuk begin met 'n bondige oorsig oor narratiewe herinneringe wat reeds in Hoofstuk Twee omlin is. Hier word die punte waarop daar in die kunswerke gefokus word, bespreek. Mntambo en Sibande word hierna afsonderlik bespreek, sodat die hoofstuk in twee dele verdeel word. Daar word eerstens met 'n bespreking oor outobiografiese elemente, die bewaring van historiese narratiewe, en historiese en fiktiewe narratiewe (bespreek as paratekste), begin. Die bespreking fokus daarna op die kollektiewe narratiewe herinneringe waaronder na die belewing en bewaring van beleefde ervaring en eietydse herinneringe. Laastens word die konsep van *Lieux de mémoire* soos deur Pierre Nora (1989) gekonseptualiseer gebruik om die omgewingskontekste van die kunswerke in aansluiting by die bogenoemde aan die orde te stel.

In hierdie hoofstuk argumenteer ek dat die outobiografiese herinneringe van die kunstenaars as narratiewe in hul werke optree. Die historiese en geskiedkundige herinneringe word as paratekste vir die ontleding van kunswerke hanteer en ook as inspirasie vir die kunstenaars gebruik. Verder argumenteer ek dat die kunstenaars deur die kollektiewe herinneringe van hul groepskonteks inspirasie verkry. Laastens word daar geargumenteer dat die *lieu de memoire* die kunstenaars sowel as die aanskouers se kunstwerkervaring beïnvloed.

3.1 Narratiewe herinneringe: 'n metode vir interpretasie

Ek ondersoek die kunswerke aan die hand van Halbwachs, sowel as Olick en Robbins, se beskouing van narratiewe herinneringe. Die vier afdelings vir die eerste gedeelte van die studie fokus op outobiografiese, historiese, geskiedkundige en kollektiewe herinneringe waaronder aanvullende teorie tot die bespreking van die kunswerke gevoeg sal word. Die gedeelte eindig met 'n bespreking van die *les lieux de memoire* van die gekose kunswerke.

Stap 1: Outobiografiese herinneringe as narratiewe: hier is historiese en fiktiewe herinneringe sowel as die dokumentering daarvan ter sprake. 'n Individu se leeftyd word van geboorte tot die dood as een lang narratief beskou. Gedurende hierdie leeftyd is daar verskeie gebeurtenisse wat haar beïnvloed en in die vorm van herinneringe vasgevang word. In hierdie verband is Said (2000:175) se argument dat herinneringe uitgebrei kan word om persoonlike herinneringe en outobiografieë voort te bring van belang. Elke individu het sodoende haar eie unieke stel persoonlike narratiewe herinneringe. Die vraag wat in hierdie gedeelte aan die orde kom is: watter persoonlike outobiografiese herinneringe lei die narratiewe van die gekose kunswerke?

Stap 2: Die historiese narratiewe se impak op die kunstenaars: Sekere historiese gebeurtenisse is volgens Olick (1999:339) vir 'n individu onvergeetlik indien dit in haar vormingsjare ervaar is. Volgens Ricoeur (1994:114) is die historiese aspekte van herinneringe van besondere belang, wat verwys na geskiedkundige gebeurtenisse wat gedokumenteer is, sowel as fiktiewe narratiewe soos romans en dramas. Na aanleiding hiervan word Sibande en Mntambo se werke ondersoek om die historiese en fiktiewe narratiewe wat ter sprake is in die werke te identifiseer. Hierdeur sal 'n individu verbindings met 'n tydperk in haar lewe maak wanneer daar na 'n spesifieke ervaring verwys word. Hierdie gebeurtenisse word anders op verskillende ontwikkelingsfases van die individu ervaar, en sal deur die inligting wat sy inneem, as herinneringe gestoor word. Beide die hede en verlede van die kunstenaars het 'n uitwerking op hulle werk. Said (2000:155) is verder van mening dat narratiewe gebruik kan word om mense rondom 'n algemene doel te mobiliseer. Sibande en Mntambo se kuns word ontleed om moontlike tekens van hierdie aangeleentheid te identifiseer. Die vraag wat hierdie gedeelte lei is: watter impak het historiese narratiewe op die kunstenaar?

Stap 3: Geskiedenis as 'n vorm van die kunstenaars se narratiewe herinneringe: In hierdie bespreking, soos reeds aangedui in Hoofstuk Twee, word Assmann (2011:5-7) se segmentasie van herinneringe gebruik om die narratiewe herinneringe in Sibande en Mntambo se werke verder onder die loep te neem. Die mimetiese, materiële, kommunikatiewe en kulturele herinneringe word volgens die uiteensetting in afdeling (2.2.1.3) bespreek. 'n Volgende besprekingspunt waar die interpretasie op paratekste gaan steun, is die gebruik van taal. Taal word volgens Olick (1999) as 'n stelsel van herinneringe beskou en daar word in hierdie opsig op die kunswerke se titels

gefokus sowel as die narratief wat dit dra. Taal is ook 'n belangrike deel in die mondelinge oorvertelling van narratiewe omdat daar ook unieke woorde en frases ontwikkel word vir die beskrywing en dramatisering van 'n verhaal. Die vrae wat hierdie gedeelte lei is: hoe word geskiedenis as 'n vorm van narratiewe herinneringe beskou? Wat is die belang in die oordra van praktiese kennis of mimetiese herinneringe vir die kunstenaars? Wat is die belangrikheid van of rol van materiële herinneringe in die kunswerk? Watter rol speel taal (en titels) in kommunikatiewe herinneringe? Watter kulturele herinneringe vorm deel van die kunstenaar se narratief?

Stap 4: Kollektiewe herinneringe as narratiewe herinneringe: Hier rig Halbwegs en Olick en Robbins se beskouings van kollektiewe herinneringe die kunswerkondersoek. Volgens Halbwegs (1980:23) bly 'n individu se herinneringe in 'n kollektiewe status waar dit terselfdertyd aan ons deur ander opgeroep word wat die ervaring gedeel het. Hierdie stap word ook benader vanuit 'n ondersoek na kontemporêre herinneringe sowel as die ontginning van ouer herinneringe. In hierdie gedeelte word die volgende vraag gestel: Hoe verwerk Mntambo en Sibande kollektiewe herinneringe as invloede tot hul persoonlike narratiewe herinneringe?

Stap 5: Les lieux de mémoire en installasiekunswerke: Na afloop van Halbwegs en Olick en Robbins se benadering tot herinneringe, word daar op die omgewingsaspekte as *lieux de mémoire* (areas van herinnering) van die kunswerk gefokus. Hierdie term, soos bespreek deur Nora (1989), se eienskappe oorvleuel myns insiens met dié van installasiekuns, soos sal blyk uit die bespreking daarvan. Die kunswerke word dus ondersoek met die klem op die ruimte waarin hulle uitgestal is. 'n Aanskouer sal ook soms die geleentheid gebied word om in fisiese interaksie met die kunswerk te verkeer en sodoende deel te vorm van die narratief van die werk. Hierdeur dra die fisiese en geestelike ruimte van die individu tot die interpretasie en ervaring van die kunswerk by. Die vraag wat hierdie gedeelte lei is soos volg: watter eienskappe van *Les lieux de memoire* en installasiekuns oorvleuel in die gekose werke en hoe beïnvloed dit die aanskouer se ervaring van die kunswerke?

Volgens Said (2000:176) word identiteit, nasionalisme en gesag deur herinneringe aangeraak. Ek ondersoek daarom tot watter mate die kunstenaars daardeur beïnvloed is. Gevolglik word die gekose paratekstuele elemente aan die orde gestel. My argument vir hierdie hoofstuk is dat 'n identiteit nie sonder herinneringe kan bestaan nie, terwyl herinneringe ook deur die individu se persoonlike en maatskaplike identiteit vorm word.

3.2 Narratiewe herinnering in *Tifuntl emkhatsini welfu (The shadows between us)* van Nandipha Mntambo

The shadows between us bestaan uit twee wit en swart beesvelrokke³⁸. My eerste indruk van die rokke of figure³⁹ is dat hulle gaan bots, mekaar konfronteer, met mekaar dans, of verby mekaar sweef. Hierdie rokke is vanaf Mntambo en haar ma se liggame af gevorm sodat Mntambo 'n outobiografiese dimensie voeg tot die werk. Die liggaam word hierdeur as 'n teks beskou. Die rokke is in die ruimte van die galery opgehang sodat dit lyk asof hul gravitasieloos sweef. Tydens die besoek aan die werk kry die aanskouer ook die geleentheid om tussen die figure in te tree en die "konfrontasie" te voorkom. Daar word op hierdie besprekingspunte hieronder uitgebrei.



Figuur 3-1 Nandipha Mntambo, *Tifuntl emkhatsini welfu (The shadows between us)*, 2013. Beesvel en hars. Links: 125 x 134 x 29cm regs: 147 x 152 x 27cm.

3.2.1 *Halbwachs, Olick en Robbins se beskouing van narratiewe herinneringe*

3.2.1.1 Outobiografiese herinneringe as narratiewe in Nandipha Mntambo se werk

Die eerste outobiografiese herinnering wat in hierdie studie bespreek word, is die medium van Mntambo se rokke. 'n Bees sal tydens sy leeftyd verskeie merke op sy vel kry wat permanent daarop vasgevang is. Hierdie merke dra gevolglik hul eie narratiewe betekenis. Deur die gebruik

³⁸ Ander werke word ook ter toeligting in die hoofstuk bespreek.

³⁹ Daar word in die res van die studie ook na die rokke as figure of karakters verwys.

van haar (en haar ma) se liggaam as vorm, word die kunstenaar en haar ma se persoonlike narratiewe oorgedra aan die van die beesvelle. Hul liggame dien hierdeur as 'n outobiografiese faset. Die gebruik van beesvelle as medium het na Mntambo in 'n droom gekom waarna sy begin het om die medium te ondersoek (Ecclestone, 2012:67).

Persoonlike narratiewe herinneringe: Mntambo verduidelik dat sy as kind 'n forensiese patoloog wou word, en alhoewel hierdie ideaal nie gematerialiseer het nie, is daar steeds tekens van hierdie belangstelling in haar werke vandag. Haar benadering as kunstenaar is nie ver verwyderd van haar kinderroom nie, omdat sy steeds baie tyd aan die bestudering van die menslike liggaam spandeer (Tedford, 2013:3). Tesame hiermee fokus sy ook op die manipulerings van die beesvel.

In *The shadows between us* (Figuur 3-1) kan die twee figure as Mntambo en as Mntambo se ma uitgemaak word. Hierdie werk kan sodoende geïnterpreteer word as die verteenwoordiging van die verhouding tussen Mntambo en haar ma. Die beesvelle se patroon blyk identies te wees, maar by nadere ondersoek kan klein verskille uitgewys word. Op hierdie wyse kan die ma-dogter verhouding deur die patroon geïmpliseer word. 'n Ma en dogter se voorkoms en gelaatstrekke kan byvoorbeeld in 'n mate ooreenstem, en hulle persoonlikhede mag ooreenkomste toon of radikaal verskil. Mntambo (2007:51) verduidelik dat ons liggame genetiese materiaal, psigologiese sowel as voorouerlike herinneringe deel. Hiervolgens is daar narratiewe herinneringe wat deel uitmaak van ons lank reeds voor ons gebore is. Hierdie is herinneringe wat ons met ons saamdra en wat in ons liggaam en psige vasgevang word. Mntambo verduidelik in 'n kunstenaarsverklaring (Stevenson, 2005)⁴⁰ dat sy self die beesvelle uitkies. Sy stel hierdie proses aan die uitsortering van persoonlike herinneringe gelyk. Sy kan kies en keur aan die narratiewe wat teenwoordig word in haar werk.

In Hoofstuk Een is daar genoem dat Mntambo haarself as deel van die Nguni-stam beskou. Mntambo (2007:52) verduidelik dat alhoewel sy die Nguni-kultuur nie persoonlik in 'n groot mate ervaar het nie, dat dit wel haar keuse tot medium beïnvloed het. In Tedford (2013:6) verduidelik Mntambo dat sy haar en haar ma se liggame gebruik om die beesvelle op te vorm omdat sy nog nie die "politiek van hoe om ander te verteenwoordig" uitgepluis het nie. Hierdeur gebruik Mntambo haarself om haar eie persoonlike narratiewe van haar lewensverhaal uit te beeld en te vertolk. Mntambo word hierdeur ook gekonfronteer met die self en ander en die konflik wat daar kan bestaan tussen die twee subjekposisies. Volgens Said (1994:xix)⁴¹ sal die self net in die lig

⁴⁰ 'n Uitstalling verklaring aangehaal vanuit McIntosh (2008:8).

⁴¹ Said (1994:xix) verduidelik dat die Westerse wêreld met 'n Westerse lens na ander lande (nie-Westerse lande) kyk en so ook hulle geskiedenis, kultuur en aspirasies domineer. Daar word vir die aard van hierdie studie net melding gemaak van die 'self' en 'ander' en nie daarop gefokus nie.

van die ander bestaan en beskou word. Mntambo kan hierdeur haarself definieer deur na die ander (en haar ma) te kyk.

Mntambo se kinderjare dra ook by tot die vorming van haar herinneringe. In Ecclestone (2012:74) maak Mntambo dit duidelik dat alhoewel sy tydens die apartheidsjare grootgeword het, haar werke nie in wese oor apartheid of post-apartheid handel nie. Sy voer aan dat sy nie apartheid of die residu van kolonialisme op dieselfde wyse as baie ander swart Suid-Afrikaners ervaar het nie en daarom nie in die posisie is om kommentaar daarop te lewer nie. Mntambo kyk vanuit 'n buitestaandersposisie na die gebeure van apartheid en kan hierdeur haar objektiewe perspektief vergestalt. Daar word wel in afdeling 3.2.1.2 na kunswerke verwys wat wel deur gebeure van apartheid geïnspireer is. Hierdie verhale word as paratekste gebruik. Mntambo (2007:22) verduidelik verder dat sy haar akademiese loopbaan in skole begin het wat histories as “slegs vir blankes” beskou is. Myns insiens blyk dit duidelik dat Mntambo 'n ander, meer bevoorregte persoonlike ervaring tydens haar kinderjare gehad het as dié van haar portuurgroep. Haar gedagtes en opinies is hierdeur ook spesifiek gevorm weens die invloede waaraan sy blootgestel is.

3.2.1.2 Die impak van histories-narratiewe herinneringe op Nandipha Mntambo se werk

Alhoewel Mntambo nie daardeur gedefinieer wil word nie, gebruik sy, soos ek aandui, wel sekere narratiewe vanuit die apartheidsjare in Suid-Afrika as inspirasie vir haar werke. Hierdie narratiewe word vervolgens as paratekstuele historiese narratiewe geïnterpreteer wat dan as historiese gebeurtenisse wat paratekse vir Mntambo se werke dien. Een van hierdie apartheids-narratiewe kan in verband gebring word met haar werk *Indlovukati* (Figuur 3-2). *Indlovukati*⁴² is 'n Nguni-woord vir 'moeder van die koning' en verwys na 'n politieke moord op Phila Ndwandwe (Buikema, 2012:62).

Ndwandwe was 'n vrou wat 'n aktiewe rol in die religieuse en sosiale welstand van Swaziland gespeel het (Buikema, 2012:63). In die werkvorm die beesvel die rugkant van 'n figuur waar die kurwes 'n knielende persoon voorstel. Volgens die Waarheids- en Versoeningskommissie het Ndwandwe gekniel of gehurk toe sy vermoor is (Buikema, 2012:62). Mntambo (2007:82) verduidelik dat die posisie van die beeld voorstel dat die figuur gereed is om te val.

⁴² Die titel word hierdeur uiteraard as 'n parateks hanteer wat sodoende groter insig aan die interpretasie van die werk bied.



Figuur 3-2 Nandipha Mntambo, *Indlovukati*, 2007. Beesvel, hars, poliëster gaas en was koord. 153 x 86 x 70cm.

Volgens Vikram (2016:85) is Mntambo in haar werke aktief begaan oor historiese narratiewe. Buikema (2012:64) beskryf hierdie werk as 'n verteenwoordiging van alle vroue wat onder veelvoudige onderdrukkende omstandighede lewe en geleef het. Deur hierdie kunswerk beliggam Mntambo vir Ndwandwe ter herinnering van haar vir toekomstige geslagte. Die verhaal van Ndwandwe sal nie verlore gaan nie omdat Mntambo dit op haar eie wyse vasvang. Hierdie kunswerk word in my opinie 'n "standbeeld" vir Ndwandwe wat vir ewig in die paratekste van katalogusse en aanlyn artikels vasgevang word. Die historiese narratiewe herinneringe aan Ndwandwe word verder op 'n sensitiewe wyse uitgebeeld sonder om die gruweldaad van haar moord kras voor te stel. Die afwesigheid van die liggaam in Mntambo se werke word later ondersoek wat dan 'n aanloop tot die narratiewe identiteit (Hoofstuk Vier) vorm.

Berefelt (1969:202) se beskrywing (in Hoofstuk Twee) van 'n allegorie is dat dit iets is wat na 'n idee verwys of iets anders as homself voorstel. Daar is in Mntambo se werke 'n duidelike afwesigheid van figure waar die beesvelle as plekhouders staan vir die narratiewe wat gesuggereer word. Hierdie kenmerk staan vir Mntambo (2007:52) as beide 'n teenwoordigheid en 'n afwesigheid van haar Nguni-herkoms binne haar persoonlike konteks. Hiervolgens word daar geargumenteer dat Mntambo se beesvelrokke as 'n allegorie vir haar outobiografie kan funksioneer. Die fokus van hierdie studie is begaan met die vorming van 'n narratiewe identiteit en daarom word Mntambo se narratiewe identiteit in Hoofstuk Vier verder bespreek.

Malcomess (2008:132) stel dat hierdie werk die spanning tussen historiese narratiewe en herinneringe op 'n tasbare wyse aanbied sodat die oomblik van vergeet (die mislukking van herinnering) traumaties word. Waar narratiewe faal, word die liggaam in afwesigheid gesuspendeer om tussen afwesige ruimtes en die bedreiging van vergetelheid onthou te word. Daarom dien *Indlovukati* as 'n "plekhouer" van die herinnering aan Ndwandwe.

'n Soortgelyke historiese narratiewe herinnering is die werk *Europa* waar die fokus op die koloniale herinneringe van die werk is. *Europa* verwys na die koloniale magte wat vanuit Europa oor die wêreld versprei het, waaronder Suid-Afrika wat deur die Britse ryk toegeëien is. Beide Tully (2011:76) en Greyvenstein (2014:76) is van mening dat hierdie fotografiese afbeelding, binne 'n postkoloniale Suid-Afrikaanse konteks, na 'n kreatuur tussen mens en dier verwys. Die bul verteenwoordig die indringer "Europa" op 'n dreigende wyse. Greyvenstein (2014:72) stel dat kolonialiseerders swart mense afgemaak het as onbeskaafd en hulle gevolglik as nader aan diere op die evolusionêre skaal beskou het. Daar word in hierdie studie nie gefokus op die invloed van kolonialisme op die kunstenaars nie, maar dit kan inderdaad as 'n parateks beskou word. Mntambo verduidelik self dat hierdie werke vir haar met self-refleksie gekoppel is en na die dier binne haarself verwys (Ecclestone, 2012:71). Sy word sodoende self die indringer van die aanskouer se persoonlike ruimte. Mntambo kom uitdagend voor in die fotografiese afdruk van *Europa* waar sy die aanskouer direk in die oë kyk en soos 'n stormende bul in 'n stiergeveg inwag.



Figuur 3-3: Nandipha Mntambo, *Europa*, 2008. Argief ink op katoenpapier. 100 x 100cm.



Figuur 3-4: Nandipha Mntambo, *Zeus*, 2009. Brons. 88 x 84 x 58cm.

Mntambo se gebruik van die bul/bees as onderwerp is 'n duidelike verbintenis met haar Nguni-herkoms (Figuur 3-3 en Figuur 3-4). Myns insiens is *Europa* en *Zeus* die begin van Mntambo se verkenning van die mens/dier dinamika in haar oeuve. Daar is telkemale in haar werk verwysing na 'n dier en meer spesifiek die bul. Volgens Lipschitz (2012:560) het Mntambo die oorspronklike wit kleur van die bul digitaal aangepas om by haar velkleur te pas. Hierdeur pas Mntambo die bul se narratief tot haar eie aan. Hierdie werk verteenwoordig vir my meer 'n innerlike (of uiterlike in terme van voorkoms) stryd op weg na die vorming van 'n identiteit; 'n gedagte wat in Hoofstuk Vier verder belig sal word.

Beginning of the empire (Figuur 3-5) word ook belig deur 'n historiese herinneringsnarratief wat op 'n parateks (foto) naamlik die apartheidsregime gebaseer is. Hierdie kunswerke roep die foto *Wenena Private Organisation medical check-up* (1968) deur Peter Magubane⁴³ (geb. 1932) waarin mynwerkers ondersoek word om te bepaal of hulle iets gesteel het. Malcomess (2008:133) is van mening dat Mntambo haar ma se liggaam in plaas van haar eie gekies het om die verhouding tussen die dokumentering van apartheidsgeskiedenis en haar eie persoonlike geskiedenis te artikuleer. Mntambo se ma het in terme van die tydperk waarin sy leef, meer van apartheid ervaar deur berigte en ervaring as Mntambo. Haar ma se (fisiese) herinneringe is nouer verbind aan hierdie tydperk.

Volgens Lipschitz (2012:558) word die swart liggaam deur die gebruik van beesvel in lewende hawe omskep. Die figure word 'n voorbeeld van koloniale domestikasie. Settler en Engh (2015:135) verduidelik dat die swart liggaam vir hardearbeid gebruik was en hierdeur ook as 'n dier beskou was. Sodoende word die lewensiklus van beesvel op 'n vreemde wyse gesuggereer. Die bees word eers as 'n dier beskou, en word dan doodgemaak, gevorm in 'n liggaam van 'n mens (om 'n mens te verteenwoordig) net om weer as 'n dier beskou te word. Mntambo stel myns insiens die beesvelfigure aan die mynwerkers gelyk omdat dit op 'n soortgelyke wyse uitgebeeld word. Hierdie figure word volgens Lipschitz (2012:558) as niks anders as (afwesige) liggame verbeeld nie, en sodoende word die koloniale en apartheidsvisie van swart arbeid as 'n verlaagde lasdier tot vergestaltung gebring. Hierdie uitbeelding suggereer ook die objektivering van die swart liggaam wat gereduseer word tot 'n arbeidseenheid wat identiteitsloos bestaan.

⁴³ Magubane werk as fotograaf tydens die apartheidsera in Suid-Afrika en is verskeie kere gearresteer omdat hy geweier het om sy film te vernietig. Hy vang verskeie tonele vas van alledaagse tonele in apartheid Suid-Afrika om dit aan die wêreld te wys (Cain, 2015:4).



Figuur 3-5: Nandipha Mntambo, *Beginning of the empire*, 2008. Beesvel, hars, poliëster gaas en was koord. 100 x 1000 x 60cm.



Figuur 3-6: Peter Magubane, *Wenena Private Organisation medical check-up*, 1968. Fotografiese afdruk. Grootte mag varieer.

Aangesien daar verskeie intertekstuele ooreenkomste tussen Magubane se foto en *Beginning of an empire* is, is ek dit eens met Lipschitz oor die foto se invloed op die narratiewe fasette van die installasiekunswerk. Die individue in die foto word soos diere behandel, terwyl die beesvelfigure in 'n menslike vorm omskep is. Die verskil kom in waar die figure in die foto hulpeloos met hul rûe na die inspekteurs staan terwyl hulle ondersoek word, terwyl die beesvelfigure met hul rûe na die muur staan en die inspekteurs (naamlik die aanskouers in die galery) van voor af konfronteer. Mntambo (2007:73) noem dat die mans in die foto (Figuur 3-6) eenders is ten opsigte van lengte, ouderdom en liggaamsbou; hulle is ook kwesbaar en ontbloot in hul naaktheid. Die oorspronklike foto dien gevolglik as 'n verwysingsraamwerk vir Mntambo. Hierdie sal myns insiens vir enige

individu 'n vernederende ervaring wees – maar Mntambo verwerk die vernedering en transformeer dit na konfrontasie. Dit dui op haar vermoë om fiktiewe narratiewe te ontwikkel ten opsigte van identiteit (narratiewe identiteit word, soos genoem, verder ondersoek in Hoofstuk Vier).

3.2.1.3 Geskiedenis as 'n vorm van *The shadows between us* se narratiewe herinneringe

In Hoofstuk Twee is gemeld dat die geskiedenis volgens Assmann (2011:5) as narratiewe herinneringe beskou kan word. In hierdie gedeelte word Mntambo se mimetiese, materiële, kommunikatiewe en kulturele herinneringe soos uitgebeeld in haar werke bespreek.

Mimetiese herinneringe word volgens Sonesson (2007:32) as die oordra van praktiese kennis vanuit die verlede beskryf. In die geval van Mntambo (2007:34,37 & 45) verwys dit na die mondelinge oordrag van gebruike binne die Ngunistam. Hierdie gebruike het Mntambo nie self ervaar of beoefen nie, maar as 'n mimetiese herinnering ervaar. Ek beskou die mimetiese herinneringe in Mntambo se werk as paratekste, meer spesifiek die nota⁴⁴ van die kunswerk. Hierdie waarneming word op 'n praktiese element van die installasie van die kunswerk gegrond, omdat die beesvelle in 'n sekere rigting gehang word. Mntambo se beesvelwerke word meestal in die lug van 'n galeryruimte gesuspendeer. Duidelike instruksies of illustrasies moet die kunswerk na die galery en kurator vergesel. *The shadows between us* kan hier gebruik word as voorbeeld waar die werke naby aan 'n muur hang sodat die aanskouer nie die agterkant van die werke waarneem nie.



Figuur 3-7 Nandipha Mntambo, *Tifunti emkhatsini wetfu (The shadows between us)*, 2013. Beesvel en hars. Links: 125 x 134 x 29cm regs: 147 x 152 x 27cm..

⁴⁴ Die nota van die kunswerk is die instruksies of soortgelyke dokumentasie wat die kunswerk na die uitstalruimte vergesel. Deur die gebruik van die nota word die kunswerk uitgebeeld op die wyse waarop die kunstenaar dit beplan het.

Materiële herinneringe: Volgens Jones en Stallybrass (2000:22) kan klere ook as 'n vorm van materiële herinneringe beskou word. Daarom argumenteer ek dat die beesvel as medium narratiewe herinneringe van die bees sowel as Mntambo verteenwoordig. Die beesvel is nie net 'n medium vir Mntambo, nie maar 'n narratief op sy eie. 'n Bees sal tydens sy leeftyd verskeie merke op sy vel verkry wat permanent daarop vasgevang is. Hierdie merke dra gevolglik hul eie narratiewe betekenis.

Mntambo (2007:51) verduidelik dat haar keuse van hierdie medium 'n verkenning is van die vel as 'n verteenwoordiger van herinneringe wat uit genetiese materiaal en 'n beskermende membraan bestaan. Sanger (2013:64) verduidelik dat Mntambo die swart vroulike liggaam as teks deur die beesvel as materiaal herskep. Hierdeur verwys Mntambo daarna dat 'n vrou se liggaam vol hare (beesvelrok as kunswerk) nie tot die Westerse samelewing se vereistes voldoen nie. Mntambo was as kind met haar liggaamshare sowel as die van haar portuur gefassineer, en daar was 'n aanname dat die afwesigheid van hare 'n vrou aantreklik maak (Tedford, 2013:6). Mntambo (2007:45) het van vroue se verwagtinge oor hul voorkoms met mondelinge oordrag verneem: 'n Vrou met 'n voller figuur word byvoorbeeld as gesond en vrugbaar beskou, en dit sal ook in haar guns tel indien haar vel ligter is (Mntambo, 2007:45). Hieruit blyk dit duidelik dat voorkoms 'n belangrike rol speel en Mntambo verskuif hierdie fokus na die medium (die beesvel met hare) soos in die werk *Europa* waar sy haar bo-lyf en gesig met beeshare digitaal bedek.

Mntambo het ook tydens die eksperimentering met haar medium beseft dat die beesvel sy oorspronklike vorm "onthou" (Du Preez, 2010:404). In hierdie verband verduidelik Sanger (2013:64) dat die afwesigheid/teenwoordigheid van die bees oftewel die figuur en narratief wat dit verteenwoordig, voorstel. Volgens Buikema (2012:61) gebruik Mntambo haar medium om na herinneringe te verwys. Die vel inkorporeer sodoende die nuwe vorm deur steeds elemente of "herinneringe" van die vel te behou. In Ecclestone (2012:68) verduidelik Mntambo dat die doel van haar skeppingsproses ook was om beheer oor haar medium te verkry. Daar kan hieruit afgelei word dat Mntambo, deur beheer te kry oor haar medium, ook soek na beheer oor die narratiewe herinneringe wat sy aan die aanskouer wil kommunikeer. Hierdie beheer kan dan, soos ek later redeneer, beskou word as 'n soeke om herinneringe te vervorm sodat dit uiteindelik bydra tot die konstruksie en ontwikkeling van 'n transformerende narratiewe identiteit.

Volgens McIntosh (2008:6) word daar op die beesvel merke, skeure en letsels agtergelaat om die trauma wat in sy lewe gemanifesteer het te demonstreer. Mntambo verduidelik dat die materiële herinnering binne die selle van die dier se vel leef en sodoende kan die beesvel as 'n medium beskou word wat herinneringe op sellulêre en fisiese vlak versamel (Buikema, 2012:62).

Volgens Tedford (2013:5) verteenwoordig die swart en wit patroon op *The shadows between us* 'n stereotipiese koei in tekenprente en advertensies. Daar ontstaan 'n gevoel van bekendheid met die aanskoue van die werk, alhoewel dit myns insiens ook op 'n aankomende storm en onvermydelike konflik kan dui. Mntambo (2007:5) verduidelik dat die subjektiewe opinies oor haar medium vanuit die verlede ontgin word. In die hede maak dit 'n impak op die verstaan en interaksie met die werk wat sy skep.

Kommunikatiewe herinnering is die derde dimensie van herinneringe waar daar op taal gefokus word. Taal in terme van titels word as parateks beskou en dien as 'n belangrike sleutel tot die ontsyfering van die gekose narratiewe. Mntambo maak van Swazi (*Indlovukati*) en Zoeloe (*Titfunt emkhatsini wetfu (The shadows between us)*) gebruik. Die eerste titel, soos reeds bespreek, verwys na narratiewe oor Phila Ndwandwe se lewensverhaal en die betekenis van *Indlovukati* verwys na die politieke gebeure rondom haar dood. Die tweede titel kan op verskeie vlakke geïnterpreteer word – ook op letterlike vlak – waar die “*shadows*” die skadu's kan voorstel wat die galeryligte teen die muur/vloer projekteer. *Titfunt emkhantini wetfu (The shadows between us)* verwys myns insiens na die voorkoms van die beelde waar die een beeld as spieëlbeeld of skadu van die ander gesien word omdat hulle byna identies voorkom. Die ‘skadu’ kan hierdeur ook verwys na die ruimte wat tussen die beelde geskep is en konflik voorstel.

Beginning of the empire (Figuur 3-5) suggereer myns insiens dat iets monumentaal aan die gebeur is. Die titel dui op die begin van Mntambo se ryk sowel as die koloniale mag wat die land oorgeneem het. Mntambo se ryk bestaan uit sterk vroulike figure wat die aanskouer direk aankyk en nie terugstaan nie. Alhoewel daar net elf figure in die afbeelding is, kan dit gevolglik as die begin van Mntambo se ryk beskou word.

Kulturele herinneringe: Kultuur⁴⁵ word deur Ansell (2001:713) beskryf as 'n spesifieke en koherente stel individuele gebruike, waarin lobola⁴⁶ in die Afrikakonteks as 'n kulturele gewoonte beskou word. Hierdeur het kultuur ook materiële kwaliteite en volgens Preston (2002:22) bestaan dit uit twee aspekte, naamlik vorm en funksie. Die vorm is gekoppel aan die materiaal waaruit dit gemaak is en hoe dit gevorm is, terwyl die funksie fokus op die rede waarom dit ontwerp is. Ek is dit eens met Preston se verdeling omdat albei bogenoemde aspekte op Mntambo se werke van toepassing is.

⁴⁵ Kultuur as term is 'n multifasettige konsep wat vir die doeleindes van hierdie studie nie op uitgebrei gaan word nie, maar dat daar eerder op aspekte wat van toepassing is op die bespreking gefokus word.

⁴⁶ Hierdie tema word in die volgende hoofstuk bespreek.

Malcomess (2008:131) is van mening dat Mntambo se materiaal nie net 'n aanduiding is van 'n spesifieke kulturele erfenis nie, maar dat dit ook die verlede en hede aanspreek. Hierdie suggestie is geleë in die vorm van herinnering se fisiese spoor tesame met Mntambo se eie transformasieproses van die beesvel. Hierby word die beesvel se natuurlike eienskappe naamlik die broosheid en skendbaarheid ingesluit. Swanepoel (2007:1) is dit eens met Malcomess en verduidelik dat die besit van beeste 'n integrale deel is van ons (Suid-Afrikaners) se kulturele geskiedenis en dat dit steeds as 'n funksie van Afrikaniteit (*Africanness*) dien. Beeste word histories met welvaart en vooruitgang in die landelike gemeenskappe van sub-Sahara Afrika geassosieer (Buikema, 2012:61). Myns insiens kan beeste daarom as 'n integrale deel van individue se herinnering sowel as hul geskiedenis beskou word.

'n Bees is volgens Mntambo ook 'n dier waarvan elke individu in elke samelewing 'n herinnering besit (McIntosh, 2013:7). Greyvenstein (2014:70) verwys byvoorbeeld na 'n aantal gebruike van die Sothokultuur – waar 'n swart bul geoffer word tydens droogte met die hoop op reënval – en die Zoelokultuur – waar 'n bul as deel van *Ukweshwana*⁴⁷ deur mans doodgeslaan word. Daarom is die funksie van beeste as kommoditeit vir eeue reeds regoor die wêreld in gebruik en 'n kollektiewe kulturele simbool.

Volgens Swanepoel (2007:17) is Afrikavroue tradisioneel nie toegelaat om hulle eie beeste te besit nie. Mntambo rebelleer en in *Lelive lami* (Figuur 3-8) bewys sy dat sy nie net 'beeste' besit nie, maar die produk van die bees op haar eie unieke manier verwerk.



Figuur 3-8 Nandipha Mntambo, *Lelive lami*, 2007. Beesvel, hars en poliëster gaas. 80 x 290 x 200cm.

⁴⁷ 'n Seremonie ter viering van die nuwe vrugteoes.

Dit is egter duidelik dat Mntambo 'n konflik binne haarself ervaar weens die feit dat sy nie binne sekere kulturele praktyke van die Nguni-kultuur grootgeword het nie. Malcomess (2008:131) verduidelik dat Mntambo haarself hierdeur beide binne en buite haar kulturele erfenis bevind. Hieruit is dit duidelik dat daar innerlike konflik in Mntambo bestaan ten opsigte van haar identiteitsvorming.

Gevolgtlik is herinneringe van haar kulturele konteks nie noodwendig haar eie nie, maar word wel aangebied as kollektiewe herinneringe. Mntambo (2007:34) verduidelik dat alhoewel beeste 'n belangrike deel van die Nguni-stam se kulturele lewe is, het die diervelle wat sy gebruik nie 'n verbintenis met die kontemporêre Nguni-bestaan nie. Dit beteken dat die medium narratief gelade is en allegoriese eienskappe bevat. Die medium het dus sy eie narratief/herinnering en identiteit terwyl dit terselfdertyd die narratief/herinnering en identiteit van die kunswerk uitbeeld.

3.2.1.4 Die kollektiewe herinneringe as narratiewe herinneringe

In hierdie gedeelte word daar gefokus op die kollektiewe herinneringe wat in Mntambo se werke figureer. Ek ondersoek die individu (Mntambo) se rol in die groep sowel as die vorming van eietydse herinneringe. Volgens Malcomess (2008:131) word kollektiewe herinneringe met die rituele en tradisie van 'n individu geassosieer. Dié kollektiewe herinneringe word in die groep as beleefde ervaring bewaar en aan die volgende geslagte individue as die bewaring van beleefde ervaring oorgedra.

Die beleefde en bewaring van beleefde ervaring: Die beesvel kan as verteenwoordiger van albei 'n beleefde ervaring en die bewaring van 'n beleefde ervaring beskou word. Soos genoem, is daar tydens die bees se leeftyd gebeure wat lei tot krapmerke en letsels op die vel (beleefde ervaring), terwyl nadat die bees geslag is en die vel verwyder word, die vel 'n simbool van die bewaring van 'n beleefde ervaring word (McIntosh, 2008:6). Mntambo (2007:73) noem dat haar ma nie in Suid-Afrika gewoon het tydens die apartheidsjare nie. Hierdeur het sy, soos genoem, nie dieselfde beleefde ervarings as haar portuurgroep gehad nie. Die individue wat haar etniese herkoms deel en met wie sy in kontak gekom het, verduidelik Mntambo (2007:73), verwag egter dat sy dieselfde kollektiewe ervaring as hulle moet hê. Gevolgtlik is dit duidelik dat Mntambo en haar ma die beleefde ervaring wat bewaar is (as kollektiewe narratiewe herinneringe van Suid-Afrika) moes aanleer om 'n beter begrip van hulle etniese herkoms te kry. Deurdat Mntambo die etniese kontekste van die groep leer verstaan het, kan hierdie narratiewe ook in die temas en verhale wat haar werke neerslag vind.

Die individu in die groep se kollektiewe herinneringe: Die individu besit daarom haar eie narratiewe herinneringe, maar deel ook in die groep se kollektiewe herinneringe. Du Preez (2010:404) verduidelik dat Mntambo die beesvel en vroulike vermeng, omdat vroue en beeste 'n

unieke plek in die tradisionele swart gemeenskap beklee. Beide vroue en beeste is as individue deel van die groter groep. Die beesvelle word ook op dieselfde liggaamsvorm gevorm. Elke individu se struweling word deel van 'n groter geheel en 'n groter struweling oor soortgelyke kwessies (Ecclestone, 2012:68). In hierdie verband word die bees se herinnering op die nuwe draer (liggaamsvorm) toegepas.

Malcomess (2008:129) is van mening dat Mntambo se werk oor die algemeen die medium se verhouding tot 'n kulturele en kollektiewe herinnering kompliseer. Myns insiens verwys Malcomess na Mntambo se persoonlike verlede waar sy nie self Nguni-praktyke beoefen het nie, maar dit deur die kollektiewe herinneringe van haar groep ervaar en geleer het. Mntambo verduidelik aan Ecclestone (2012:70) dat sy deur haar werk kommentaar lewer op die samelewing se vereistes oor hoe die individu moet dink, lyk, optree en leef. Hierdie vereistes wat die samelewing stel, kan myns insiens ook die identiteit van 'n individu bepaal en beïnvloed. Mntambo lewer kommentaar deur (met vroeër verwysing na liggaamshare) 'n vroulike liggaamsvorm oortrek met (bees)hare te skep. Hiervolgens is dit duidelik dat die groepsherinneringe aanleiding gee tot die vorming van 'n narratiewe identiteit. In Moret (2013:5) verduidelik Mntambo dat die effek van haar werke op 'n wye gehoor suksesvol is, juis omdat die temas nie op geïsoleerde groepe fokus nie. Ek is eens met hierdie stelling omdat Mntambo toelaat dat haar werke oop is vir interpretasie en nie net op die tradisionele aard van haar agtergrond steun nie.

Eietydse⁴⁸ herinneringe: Hierdie soort herinneringe word deur Nora (1989:13) in Hoofstuk Twee beskryf as argivaries⁴⁹, omdat dit op die onmiddellikheid van opname⁵⁰ fokus. Hierdie herinneringe funksioneer as paratekste omdat eietydse herinneringe die ervaring onmiddellik as 'n gedagte vasvang. Eietydse herinneringe kan in Mntambo se geval in twee verdeel word, waarin die (1) medium en (2) galerybesoeker/ aanskouer albei herinneringe vasvang. Die medium se eietydse herinneringe oorvleuel met materiële herinneringe wat in 3.2.1.3 bespreek is, met verwysing na McIntosh (2008:6) wat noem dat die letsels, merke en skeure op 'n bees se vel tekens van sy vorige lewe se trauma bevat. Wanneer 'n bees byvoorbeeld teen 'n doringdraad vasloop en sy vel oopkrap, word die oomblik vasgevang deur die merk wat agtergelaat word. 'n Galerybesoeker se ervaring word hiermee vergelyk waar dit in die ruimte van die kunswerk binne die galery plaasvind. Die omgewing waarin die kunswerk geplaas is, beïnvloed ook die individu se ervaring van die werk. Hierdie ervaring hou verband met die aspekte van *lieux de mémoire* wat in die volgende gedeelte bespreek word.

⁴⁸ Nora (1989) praat van *modern memories*, maar ek verwys verder na eietydse herinneringe.

⁴⁹ Herinneringe wat gebêre en gestoor kan word

⁵⁰ Die vasvang van die herinnering deur enige metode byvoorbeeld foto's, bandopnames, video's en geskrewe teks bevat.

3.2.2 *Les lieux de mémoire en Nandipha Mntambo se The fighters*

Lieux de mémoire is 'n term wat deur Pierre Nora (1989:7) gebruik word om die ruimtelike aspek van herinneringe te beskryf. In Hoofstuk Twee is hierdie term bespreek as 'n plek waar herinneringe kristalliseer en hulself op 'n spesifieke historiese oomblik skei. In hierdie afdeling word daar verwys na die herinneringe wat deur Mntambo se *The fighters* (Figuur 3-9) geskep word, in terme van die werk se ruimtelike voorstelling.

Mntambo se beesvelwerke is van so 'n aard dat aanskouers in die werke kan intree en die rok as 'n skild gebruik. Mntambo (2007:51) verduidelik dat individuele aanskouers die werke op verskillende maniere voltooi en interpreteer, insluitend op fisiese wyses. Die aktivering van die kunswerke is uniek tot die aanskouer wat dit teëkom. 'n Eienskap van installasiekuns is juis dat die aanskouer die ruimte van die werk kan betree. Die aanskouer neem deel aan die narratiewe ruimte van die kunswerk en beleef hoe die narratiewe ontwikkel. Hierdeur word die aanskouer van Mntambo se installasiewerke deel van die narratiewe herinneringe van die beesvelle waar hulle in die ruimte aangebied word.

Volgens Mntambo (2007:51) sal die aanskouer met die lewensgrootte gesuspendeerde kunswerk 'n verhouding vorm. Daar word in die holtes van die figure sowel as die negatiewe ruimtes tussen die werke ruimte geskep. Die aanskouer neem, op verbeeldingryke wyse, die plek in van Mntambo se liggaam wat vir die vorms gebruik was (Jolly, 2011:5). So neem die aanskouer ook deel aan die herinneringe van die kunstenaar.



Figuur 3-9 Nandipha Mntambo, *The fighters*, 2006. Beesvel, hars, poliëster gaas en was koord. Grootte mag varieer.

Albei figure in *The fighters* (Figuur 3-9) skep 'n geleentheid vir die individu om die ruimte van die beesvelvorms te betree en self tussen die figure in te tree. Mntambo (2007:66) verduidelik dat die nabyheid van die vorms op konflik dui. Die vorms lyk verder volgens Malcomess (2008:131) asof hulle beweeg in 'n gechoreografeerde dans. Die figure se aksie dui op 'n heen-en-weer beweging. Mntambo skep sodoende die illusie van beweging wat in die klassieke sandsteenbeelde van die Grieke en Romeine figureer (Figuur 3-10) (Moret, 2013:7).



Figuur 3-10 Hagesander, Athenodoros en Polydoros, *Laocoön en sy seuns*, 42-20 v.C. Marmer. 208 x 163 x 112cm.

Malcomess (2008:133) maak ook van die kunswerke se *aura*⁵¹ melding. Die reuk, tekstuur, aantrekking en gelyktydige afstootlikheid is in hierdie verband relevant. Ecclestone (2012:68) maak die belangrike opmerking dat die fotografiese afbeeldings van die beesvelrokke nie dieselfde impak het as die fisiese beeld nie. Deur die skep van hierdie ruimtes verduidelik Mntambo (2007:82) was dit haar bedoeling vir die aanskouer om die ruimte te betree. Die tekstuur van die beesvel lok die aanskouer nader vir deelname waarin die reuk van die vel en veselglas weer die aanskouer mag afstoot. Ek is eens met hierdie stelling omdat die teenwoordigheid van die beelde 'n groter sintuiglike ervaring vir die aanskouer inhou; dit word daarom 'n ervaring wat in 'n *lieu de mémoire* omskep word.

⁵¹ Hierdie aura omvat alle sensoriese ervarings wat die kunswerk binne die ruimte van die galery skep. Benjamin (1935:10) verduidelik die aura as iets wat aan die teenwoordigheid gebind is en geen replika daarvan kan weer bestaan nie.

Myns insiens skep Mntambo ook 'n konseptuele *lieu de mémoire*. Sy (2007:27) verduidelik dat sy deur 'n kombinasie van Westerse en Nguni-kulturele praktyke 'n komplekse en potensieel konflikterende narratiewe ruimte in haar werk daarstel. Hierdie narratiewe suggereer daarom 'n konseptuele en tematiese *lieu de mémoire*.

3.3 En résumé

In hierdie gedeelte is 'n aantal tersaaklike narratiewe herinneringe in die werke van Mntambo bespreek. Daar is bevind dat Mntambo se outobiografiese herinneringe deur haar vroeë kinderjare gevorm is. Historiese herinneringe is as narratiewe van gebeure vanuit die koloniale sowel as die apartheidsera in haar werke uitgebeeld. In die geskiedkundige konteks is gekose werke aan die hand van Assmann (2011) se vier afdelings van geskiedenis, naamlik mimetiese, materiële, kommunikatiewe en kulturele herinneringe bespreek om ten einde narratiewe herinneringe te identifiseer.

Malcomess (2008:133) is van mening dat Mntambo die medium en materiaal as middel gebruik om herinneringe, geskiedenis en kultuur te verken. Kommunikatiewe herinneringe is opgeroep deur die titels van haar werke, wat as paratekste tot die interpretasie van die kunswerk dien. Hierdeur kry die beesvelfigure 'n meer gelade narratiewe betekenis. Hierdeur is bevind dat die titels van Mntambo se werk as 'n parateks gelees word. Die titels gee meer insig tot die narratief wat verbeeld word. Mntambo maak hierdie narratief ook haar eie wanneer sy haar verbintenis tot taal (en spesifiek Afrikataal) maak deur haar titels in Swazi⁵² en isiZulu te skep. Die kulturele herinneringe in Mntambo se werke verwys onder andere na die universele rol van beeste in kulture sowel as die kulturele gebruike van sommige stamme in Suider-Afrika. Hierdie is onder andere gebruike wat met die mondingwording en die viering van oeste gekoppel word.

Ten opsigte van kollektiewe herinneringe het ek 'n onderskeid getref tussen beleefde ervarings en die bewaring van hierdie ervarings. In hierdie verband is daar na Mntambo se persoonlike narratiewe herinneringe sowel as die medium se suggestie van ervaring en fisiese herinneringe verwys. Op sy beurt fokus eietydse herinneringe op die onmiddellike belewing van 'n ervaring, wat moontlik slegs deur die individu self waargeneem kan word. Die wyse waarop hierdie ervaring vasgevang word, suggereer 'n verband met die eienskappe van installasiekuns en *lieux de mémoire* wat ook onder die loep geneem is. Die ruimte waarin herinneringe gevorm word, is uniek tot die aanskouer se ervaring. Dit is ook opmerklik in die gekose werke dat Mntambo nie eenkeer verwys na tradisionele gebruike soos byvoorbeeld lobola nie. Haar werke handel eerder oor narratiewe van 'n ander aard soos stiervegters (Figuur 4-3) en apartheidnarratiewe.

⁵² Staan ook bekend as siSwati.

In die volgende gedeelte word Mary Sibande onder dieselfde afdelings bespreek om die ooreenkomste en verskille ten opsigte die kunstenaars se benadering tot narratiewe herinneringe in hul werke te ondersoek.

3.4 Narratiewe herinnering in *A reversed retrogress (Scene I)* deur Mary Sibande

In *A reversed retrogress (Scene I)* (Figuur 3-11) is daar twee dansende figure; een oorwegend blou en die ander figuur in pers geklee. Hierdie installasiekunswerk laat die aanskouer toe om rondom die beelde te beweeg om hulle te bestudeer. Elke tree van die aanskouer bied ook 'n ander komposisionele perspektief op die werke. Sophie in haar kenmerkende blou staan teenoor die onbekende spieëlbeeld in die vorm van 'n persgeklede figuur met 'n liggaamshouding wat op 'n moontlike konfliktsituasie dui.



Figuur 3-11 Mary Sibande, *A reversed retrogress (Scene I)*, 2013. Poliëster, katoen, veselgals en hars. Grootte mag varieer.

3.4.1 Halbwachs, Olick en Robbins se beskouing van narratiewe herinneringe

3.4.1.1 Outobiografiese herinneringe as narratiewe in Mary Sibande se werk

In Hoofstuk Een is daar na die narratiewe van Sibande se familie, veral die vroue, verwys, waar die historiese omgewing (van onder andere apartheid) fiktiewe narratiewe (soos die karakter van Sophie) geïnspireer het. Volgens Sheringham (2015:13) behels outobiografiese narratiewe die opteke van gebeurtenisse uit die verlede sowel as die rekonstruksie van 'n individu se lewensverhaal. Sibande se oeuvre is na aanleiding hiervan 'n visuele outobiografie (Balboa-Pöysti, 2012:15). Dit is duidelik dat sy gebeurtenisse vanuit haar verlede as inspirasie vir hierdie

kunswerke gebruik. Die karakter van Sophie is die beste voorbeeld hiervan omdat sy op die huishoudelike werker wat verskeie vroue in haar familie vervul het geskoei is. Sibande is egter, soos genoem die enigste vrou (vanaf haar ma) wat die geleentheid gehad het om by 'n universiteit te kon studeer (Bidouzo-Coudray, 2013:6).

Die naam 'Sophie' is afkomstig van 'n narratief oor haar oumagrootjie⁵³. Sibande verduidelik aan Balboa-Pöysti (2012:6) dat haar oumagrootjie twee Afrikaname⁵⁴ gehad het. Dit is ook 'n deurlopende tema in haar werk (Dodd, 2012:473). Hierdeur vorm Sibande 'n narratiewe verbintenis met haar verlede en herinneringe aan die vrouefigure in haar familie. Haar oumagrootjie (Queen Sophie) (Figuur 3-20), ouma (Sophie-Mercia) (Figuur 3-12), haar ma (Sophie-Velucia) (Figuur 3-13) en Sibande self (Sophie-Ntombikayise) (Figuur 3-14) word uitgebeeld as Sophie in verskillende scenarios wat eie aan die vroue se identiteit en karakter is (Nuttall, 2014:166). Sibande ken hierdeur die name toe as paratekste. Haar werkgewers kon nie die name uitspreek nie en het vir haar die voornaam 'Elsie' gegee. Sibande het hierdie gebeurtenis as verdere inspirasie gebruik vir haar keuse om haar alter ego 'Sophie' te doop. In hierdie afdeling word daar op die historiese en fiktiewe narratiewe herinneringe van Sibande sowel as Sophie uitgebrei.



Figuur 3-12 Mary Sibande, *Sophie-Mercia*, 2009. Veselglas en katoen. Grootte mag varieer.

⁵³ Haar oumagrootjie kan hierdeur as hoofinspirasie vir Sibande se reeks beskou word.

⁵⁴ Daar word geen melding in die bron van haar Afrikaname gemaak nie.



Figuur 3-13 Mary Sibande, *Sophie-Velucia*, 2009. Gemengde media. Grootte mag varieer.



Figuur 3-14 Mary Sibande, *Sophie-Ntombikayise*, 2009. Veselglas en katoen. Grootte mag varieer.

Sibande vorm narratiewe vanuit ervarings in haar kinderjare, soos die geval ook is met Mntambo. Sibande het in die apartheidsjare in Suid-Afrika grootgeword en veral bewus geraak van die onderdrukkende effek hiervan deur die narratiewe wat aan haar oorvertel is (Corrigall, 2015:155). Sodoende het sy insig verkry in, onder andere, die dubbele diskriminasie wat swart vroue – en daarom haar ma en ouma – ervaar het. In 'n onderhoud met Balboa-Pöysti (2012:5) verduidelik Sibande dat Sophie 'n direkte verband met haar kinderjare het. Sibande verduidelik dat sy dikwels saam met haar ouma na die huise gegaan het waar sy werk (Dodd, 2010:472). Sy het haarself verstom oor die groot vertrekke en speelgoed waarmee sy kon speel. So wil dit voorkom dat Sibande hierdeur 'n fiktiewe lewe vir haarself ontwikkel het binne hierdie “droomruimtes”. Op dieselfde wyse skep Sibande vir Sophie 'n ruimte waar sy fiktiewe narratiewe herinneringe ontwikkel. Die invloed van die ruimte op die kunswerk word in afdeling 3.4.3 verder bespreek. Volgens Corrigall (2015:147) is Sophie die uitdrukking van Sibande se innerlike begeertes en sy

word myns insiens geskep om die huiswerkers in haar familie te vereer, maar ook om Sibande se plaasvervanger as huiswerker te wees.

Sibande bevestig in 'n onderhoud met Balboa-Pöysti (2012:5) dat Sophie 'n direkte verband met haar kinderjare het. As klein dogtertjie het Sibande vir haar poppe klere gemaak, soos wat sy later in haar kunsbeoefening die beeld van Sophie en haar klere sou skep. Sibande se verbeeldingswêreld is deurlopend teenwoordig in haar kunswerke, waar sy steeds 'n fiktiewe omgewing skep vir haar alter ego "pop" Sophie om in te bestaan. Hierdeur probeer Sibande nie haar familie "teleurstel" nie omdat sy in 'n sekere mate steeds die rol van 'n huishoudelike werker wil verteenwoordig. Sibande skakel haar "verwagte" rol in die familie oor na 'n fiktiewe narratief in haar werk.

Sibande gebruik sodoende narratiewe outobiografiese herinnering om 'n fiktiewe narratief te skep vir die karakter wat sy nooit sal word nie. Sophie as karakter⁵⁵ het sodoende ook haar eie historiese en fiktiewe narratiewe herinneringe. Die historiese herinneringe verwys na haar grootwordjare, wat ooreenstem met dié van Sibande (omdat Sophie haar alter ego is). Sophie se fiktiewe narratiewe herinneringe is grootliks begaan met haar daaglikse ontsnapping waar sy haarself in 'n fantasiewêreld ervaar.

Die aanskouer word bewus van Sibande se agtergrond deur middel van die beskikbare paratekste (kunstenaarsverklarings en onderhoude, onder andere). Die afleiding word gemaak dat Sibande vir Sophie gebruik as 'n manier om haar (Sibande) herinneringe en fiksionalisering van herinneringe aan die orde te stel. Sophie word verder ingespan om Sibande se voortdurende narratiewe identiteitstransformasie te verbeeld.

Sophie se narratief as karakter ontwikkel progressief met elke kunswerk. Corrigall (2015:160) wys daarop dat Sophie se uitrustings al hoe meer uitspattig en oordrewe raak oor tyd soos haar fantasieë en begeertes groei en uitbrei. 'n Transformasie ten opsigte van Sibande se narratiewe ontwikkeling word duidelik in haar alter ego bemark (Figuur 3-15-Figuur 3-17). Die vergestaltung van haar ontwikkeling – wat lei tot konflik in haarself – is duidelik in 'n *Reversed retrogress (Scene I)*. In hierdie werk, in *The purple shall govern* word daar 'n vergestaltung gebied van Sophie/Sibande se ontwikkeling met 'n meesleurende aantal interpretasiemoontlikhede, soos in die volgende gedeeltes aan die orde gestel word.

⁵⁵ Sophie as karakter word in Hoofstuk Vier verder bespreek.



Figuur 3-15: Mary Sibande, *Sophie*, 2008. Veselglas en katoen. Grootte mag varieer.



Figuur 3-16: Mary Sibande, *A reversed retrogress (Scene I)*, 2013. Poliëster, katoen, veselglas en hars. Grootte mag varieer.



Figuur 3-17: Mary Sibande, *Cry havoc*, 2014. Poliëster, katoen, veselglas en hars. Grootte mag varieer.

Persoonlike narratiewe herinneringe: Simbao (2010:4) en Meekison (2014:15) is dit eens dat Sophie nie net sosiale kritiek lewer op die onderdrukte bestaan van huiswerkers nie, maar ook Sibande se persoonlike narratiewe en genealogie in die kunswerke verweef. Sibande skep so vir Sophie 'n unieke lewensverhaal deur elemente van haar eie lewe daarin te verwerk. In *A reversed retrogress (Scene I)* ervaar Sophie innerlike konflik wat ooreenstem met Sibande se soeke na 'n nuwe narratiewe identiteit vir beide haar en Sophie – 'n idee wat in Hoofstuk Vier verder bespreek word. Persoonlike narratiewe herinneringe is volgens Halbwachs (1992:24) geneig om te vervaag as dit nie van tyd tot tyd, deur die kontak met ander mense wat die ervaring gedeel het, versterk word nie. Myns insiens ontwikkel Sibande se persoonlike narratiewe herinneringe juis omdat sy dit via die skep van Sophie met ander mense (die aanskouers) deel.

In kort bied Sibande se gefiksionaliseerde outobiografiese herinneringe 'n aantal narratiewe van haar familie tesame met haar eie persoonlike ervarings. Sibande ontgin sodoende haar outobiografiese herinneringe en projekteer dit dan op Sophie se narratiewe.

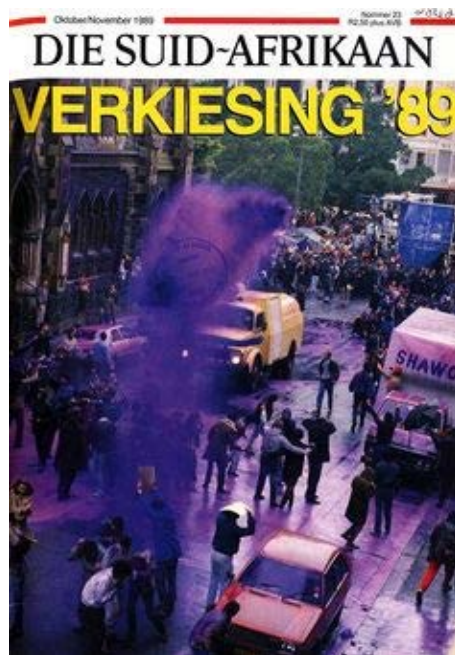
3.4.1.2 Historiese narratiewe herinneringe se impak op *The purple shall govern*

Historiese herinneringe is volgens Halbwachs (1992:7) en Olick en Robbins (1998:111) die herinneringe wat ons slegs deur historiese aantekeninge kan bereik. Hierdie aantekeninge verwys na dokumentasie (soos koerantartikels, dagboekinskrywings en notas) wat as die paratekste rondom 'n gebeurtenis hanteer word. Die oomblik wanneer die individu die dokumentasie deur emosies en beeld skep en ervaar, vorm dit deel van haar herinneringe. Volgens Ricoeur (2006:143) kan enigiets uit die verlede as 'n vorm van dokumentasie beskou word. Daar word hieruit afgelei dat Sibande op 'n soortgelyke wyse enige verhaal of herinnering as 'n narratief vir haar kuns gebruik.



Figuur 3-18 Detail van pers tentakels op Sophie se rok. Veselglas en katoen.

'n Narratief waarmee Sibande veral werk is die ervaring van haar oupa. Hierdie is 'n verhaal wat grootliks die tentakels in die *The purple shall govern*-reeks geïnspireer het. Sibande se oupa is as jong man beseer en het kilometers ver gestap op soek na hulp met sy ingewande in sy hande (Nuttall, 2014:169). Haar kreatiewe verbeelding het dié storie as basis gebruik vir die vreemde pers tentakels in haar installasiewerke. Die aanskouer kan waarneem hoe Sophie/Sibande haar hande oor haar buik plaas om dit wat uitpeul binne te hou.



Figuur 3-19 Protesoptog in Kaapstad (*Die Suid-Afrikaan*, Oktober/ November 1989).

'n Historiese gebeurtenis wat verder narratief gesuggereer word in *The purple shall govern* is die protes in September 1989 wat in Kaapstad plaasgevind het. Die polisie het 'n waterkanon met pers kleursel oor die groepe gespuit om die oproerende skare later te identifiseer en arresteer (Meekison, 2014:1). Hierdie gebeurtenis is in 'n koerant gepubliseer en so ook gedokumenteer vir toekomstige generasies (Figuur 3-19). Deur hierdie gebeurtenis as verwysing te gebruik, beklemtoon Sibande ook die regmatige opstandige aard van die mens – iets wat sy in *A reversed retrogress* (Figuur 3-16) uitbeeld. Sibande is daarom gefassineer met kleur en veral hoe velkleur die individu se rol en status in die samelewing bepaal (Sophie se figuur is altyd pikswart). Die invloed van die kleur op Sibande se werk is beduidend veral omdat dit op die oorgang van 'n nuwe fase in Sophie se lewensverhaal dui. Histories word pers met koninklikheid geassosieer; 'n tema wat reeds in Sibande se werke 'n verskyning gemaak het waar sy na haar oumagrotjie as *Queen Sophie* verwys (Figuur 3-20). Volgens Corrigan (2015:155) verwys die *Queen* na Sibande se oumagrootjie (Sophie-Elsie) wat duidelik onderskei word van haar “erfgename” deur die detail en oordadigheid van haar uitrusting.



Figuur 3-20 Mary Sibande, *Queen Sophie*, 2010. Fotografiese afdruk. 110 x 80cm.

3.4.2 *Geskiedenis as 'n vorm van Mary Sibande se narratiewe herinnering*

Geskiedenis⁵⁶ word beskryf as iets wat ons kan onthou maar nie 'n organiese verhouding mee het nie. Hierdie herinneringe word deur die gebruik van paratekste rondom die gebeurtenis aan die individu geopenbaar. Volgens Halbwachs (1992:50) kan ons vrylik vanuit die verlede 'n periode kies waarin ons onself ten volle wil verdiep. Individue sowel as groepe sal hierdeur herinneringe waarna hulle die meeste verlang as paratekste ontgin. In hierdie afdeling word daar na Sibande se metode van ontginning vir haar kunswerke sowel as die van die aanskouer verwys.

Mimetiese herinneringe: Assmann (2011:5) se gedagte van mimetiese herinneringe verwys na die oordrag van praktiese kennis vanuit die verlede. Hierdie kennis behels, in die konteks van Sophie, die narratiewe Sibande se ouma, haar oupa se verhaal sowel as die bykomende narratiewe van die familie se opinies oor en ervarings van die politieke en sosiale toestand van die land. Hierdie herinneringe is aan Sibande gekommunikeer en oorgedra in narratiewe formaat. Sibande verwerk hierdie narratiewe en omskep dit na temas in haar kunswerke oor.

'n Ander vorm van mimetiese herinneringe hou verband met die werksetiek wat sy by haar ma, ouma en oumagrootjie geleer het. Sibande het waargeneem hoe hierdie vroue – in die sosiale omstandighede waarin hulle is – hardwerkend was, ten spyte van beperkte beroepskeuses. 'n Bykomende mimetiese herinnering is myns insiens die vermoë om kreatief met haar hande te werk. Sibande se ma het byvoorbeeld later 'n haarkapster geword terwyl Sibande in naaldwerk geïnteresseerd was.

⁵⁶ Geskiedenis word in hierdie studie benader as die gebeure rondom 'n historiese gebeurtenis.

Verder kan daar ook na *materiële herinneringe* in Sibande se werke verwys word. Hierdie tipe herinneringe verwys na herinneringe wat in alledaagse objekte vasgevang is. Volgens Assmann (2011:6) sal objekte ons herinner aan wie ons is, ons verlede en voorsate. Klere is een van die items wat deur Jones en Stallybrass (2000:22) as materiële herinneringe beskou kan word. Die eerste objek van materiële herinneringe is die kenmerkende uniform van Sophie.

Sophie se rok (voor en tydens *The purple shall govern*) is 'n kombinasie van 'n tipiese huiswerkersuniform en mode-elemente wat met die Victoriaanse era (Figuur 3-22) geassosieer word (Bidouzo-Coudray, 2013:3, Corrigan, 2015:150; Dodd, 2010:468). Volgens Farber (2010:315) suggereer Sophie as karakter die verhouding tussen Suid-Afrika se koloniale verlede en 'n postmoderne postkoloniale hede deur die negentiende-eeuse Victoriaanse detail in 'n kontemporêre konteks te plaas. Die Victoriaanse rok funksioneer sodoende as 'n mnemoniese instrument wat die Victoriaanse era en sy eienskappe in breë trekke oproep. In die konteks van Suid-Afrika was die Victoriaanse era die hoogtepunt van koloniale Brittanje (Dodd, 2010:471). Hiervolgens is die styl waarin Sophie se rok ontwerp is 'n materiële herinnering aan daardie era.

Sophie se rok word afgerond met 'n vergrote wit voorskoot, en die kraag, moue, voering en kopdoek van 'n huiswerker (Figuur 3-21). Hierdie elemente skep 'n vreemde hibried van ouwêreldse deftigheid en 'n huiswerkeruniform (Bidouzo-Coudray, 2013:3, Corrigan, 2015:150 en Dodd, 2010:468). Volgens Corrigan (2015:150) assosieer Sibande die blou kleur met diensbaarheid en daar word ook op die koninklike inhuldigingsdrag van die Britte gesinspeel. In die onderliggende narratief beskou Sophie haarself as koninklik, maar dit word nie deur haar status gereflekteer nie, maar wel deur die kleur van haar rok.



Figuur 3-21 Mary Sibande, *They don't make them like they used to*, 2008. Fotografiese afdruk. 90 x 60cm.



Figuur 3-22 'n Voorbeeld van 'n Victoriaanse huiswerker se uniform. Fotografiese afdruk. Grootte mag varieer.

Sibande omskep Sophie sodoende in 'n koninklike karakter wat 'n bevestiging van haar bewondering van haar oumagrootjie en ouma in haar reeks *Long live the dead Queen* (2010) is. Die herinneringe van hierdie vroue word ook in die voue van die materiaal van Sophie se rok vasgevang. Aanskouers kan op 'n soortelike wyse herinneringe in die kunswerke ontgin deur assosiasies met die objekte te maak. Kleur word in hierdie studie ook as 'n materiële herinnering beskou. Die kleur of voorwerp wat in die kunswerk verskyn gee aanleiding tot 'n individu se ervaring wat hulle in 'n sekere tyd van hul lewe beleef het. Hierdie gebeurtenisse hou verband met die ontwikkelingsperiodes van 'n individu en is volgens Singer (2004:446) geneig om meer toeganklik as herinneringe te wees. Myns insiens word die kunswerk 'n hulpmiddel vir die aanskouer om haar eie herinneringe te ontgin.



v.l.n.r.

Figuur 3-23 Sophie – detail van *A reversed retrogress (Scene I)*. Veselglas en katoen. Grootte mag varieer.

Figuur 3-24 Pers figuur – detail van *A reversed retrogress (Scene I)*. Veselglas en Katoen. Grootte mag varieer.

Figuur 3-25 Sophie detail in *I'm a lady*. Fotografiese afdruk. 62 x 60cm.

Sophie se “vel” is blinkswart geverf om 'n maksimum impak te verkry deur met die blou rok van Sophie te kontrasteer (Figuur 3-23-Figuur 3-25). Die besondere swart voorkoms kan ook gesien word as 'n verwysing na haar swartheid, waar ras ook op die vorming van 'n narratiewe identiteit inspeel. Sophie se vel is vir Dodd (2010:469) as narratief betekenisvol, siende dat dit vir Sibande 'n area is waar geskiedenis omstrede is en fantasieë uitspeel. Hieruit word afgelei dat die vel ook haar eie (materiële) narratief het. So word Sibande bemaagtig om haar narratiewe herinneringe in 'n verbeeldingswêreld uit te beeld.

Sophie as allegoriese karakter. Sophie tree as fiktiewe karakter op in die fiktiewe narratief wat deur Sibande geskep is. so leef Sophie haar in haar eie fiktiewe wêreld in die oomblik as sy haar oë toemaak. Sibande verduidelik dat Sophie geskep is ter viering van die vroue in Suid-Afrika, maar dat hierdie viering ook gepaardgaande is met 'n terugblik op die individu se geskiedenis en

haar herinneringe (Balboa-Pöysti, 2012:10). Sophie word hierdeur 'n allegorie vir die vroue in Sibande se familie en vir alle huiswerkers. Sodoende kan Sibande haarself ook as individu vier nadat sy die herinneringe en geskiedenis van haar familie bestudeer het.

Kommunikatiewe herinneringe soos aan die hand gedoen deur Assmann (2011:5) behels die gebruik van taal en kommunikasie tussen individue. Hiermee word bedoel dat haar tema en narratief vir die aanskouer nie misleidend moet wees nie. Daar word geen woorde in Sibande se kuns gevoeg nie behalwe met die aanmelding van die titels. Sibande se kuns word hierdeur nie aan 'n spesifieke taal verbind nie en Sophie kan gesitueer word in die universele internasionale taal van kuns. Aldus kan Sophie in enige galery geplaas en geïnterpreteer word.

In die titel, *A reversed retrogress (Scene I)* verwys 'Reversed' na 'n ommekeer van 'n verhaal terwyl "retrogress" agteruitgang beteken. Die titel bevestig dit wat reeds afgelei word vanuit die studie, waar Sibande/Sophie vooruitgaan in hul ontwikkeling maar terselfdertyd ook na hul werklike selwe terugkeer. Daar is 'n unieke kommunikasie wat tussen die figure plaasvind, 'n stille dialoog en 'n atmosfeer van konflik vloei tussen die figure. Deur die tentakels van die pers figuur en die stadige transformasie van blou na pers word die herinneringe van die ou Sophie na die nuwe Sophie oorgedra. Terwyl die nuwe Sophie transformeer, gaan haar wortels en agtergrond nie verlore nie.

Sibande moet tydens die konseptualisering van haar werke die wyse waarop die narratief aan die aanskouer gekommunikeer word in ag neem. Simbole in die werk moet met die titel ooreenstem om die narratief te ondersteun. 'n Voorbeeld hiervan is *They don't make them like they used to* (Figuur 3-21) waar die titel na verskeie elemente in die kunswerk verwys. Die trui wat Sophie/Sibande brei bevat 'n Superman-logo. Sibande lug hierdeur kommentaar op individue in leiersposisies wat hul mag misbruik. Hierdie "they" kan ook na die kwaliteit van die trui wys en dat mense nie meer inbors het of trots in hul werk toon nie.

Laastens word daar na Assmann (2011:7) se *kulturele herinneringe* verwys. Dit behels die oordrag van betekenis uit die verlede wat eksplisiete historiese verwysings en bewustheid omvat. Sibande het nie 'n breë kulturele herinnering verwysingsraamwerk soos Mntambo nie. Die verwysings van Sibande na die verlede word deur die kleredrag en narratief van Sophie geïmpliseer. Die kulturele herinnering verwysings wat in Sibande se werke figureer kan slegs ontgin word indien die nodige paratekste geraadpleeg is. Byvoorbeeld, indien haar werke in Australië uitgestal word sal die aanskouer die biografiese inligting van haar deur die nodige paratekste ontvang om die werk binne konteks te plaas. 'n Narratief sal hierdeur soms heeltemal verlore gaan of 'n teenoorgestelde betekenis verkry soos wat dit in die konteks van die land inpas.

3.4.2.1 Kollektiewe herinneringe as narratiewe herinneringe

Sibande gebruik sodoende haar nuutgevonde platform as kunstenaar om die historiese narratiewe van haar familie ook in 'n verdere fiktiewe narratief te omskep. Hierdie fiktiewe narratiewe is weliswaar losweg gebaseer op beleefde of oorvertelde ervarings (volgens Crane, 1997:1373 & 1375) van Sibande se familie. Veral ten opsigte van die karakter van Sophie wat ontleen is aan die vertelde ervarings van die vroue in haar familie (Wellershaus, 2013:2). Daar ontstaan sodoende 'n ruimtelike ervaring by die aanskouers en Sibande/Sophie. Die aanskouers se beleefde ervaring is soos reeds genoem die besoek aan die galeryruimte, terwyl die bewaring van hierdie ervaring met foto's gedokumenteer word. In die geval van Sibande sal haar persoonlike narratiewe herinneringe die beleefde ervaring wees wat die basis vir Sophie vorm. Sodoende is Sophie die bewaring van die beleefde ervaring, waar sy as die outobiografiese vergestaltung van Sibande se lewe is. Hieruit is dit duidelik dat Sibande al die oomblikke wanneer Sophie iets beleef, byvoorbeeld haar oomblikke van fiktiewe ekstase en dan die transformasie na 'n nuwe identiteit via narratiewe herinneringe uitbeeld.

Die laaste groepering van herinneringe wat bespreek word, is kollektiewe herinneringe soos deur Halbwachs (1992:7) en Olick en Robbins (1998:111) uiteengesit. Hierdie herinneringe word as die aktiewe verlede wat ons identiteit vorm, beskryf. In Hoofstuk Vier word daar beskryf hoe verskeie elemente die identiteit van 'n individu beïnvloed, waaronder herinneringe een van hierdie elemente is. Herinneringe (sowel as geskiedenis) en identiteite is nie stagnant nie, omdat nuwe ervarings daagliks voorkom wat tot die uitbreiding en ontwikkeling hiervan lei. In hierdie gedeelte word die kollektiewe herinneringe wat Sibande se werke inspireer bespreek, tesame met die eietydse herinneringe wat rondom haar werk gevorm word.

In Wellershaus (2013:5) verduidelik Sibande dat dit nou tyd is vir haar om haar eie storie te vertel. Sy verwys hier na die *The purple shall govern*-reeks waar beide Sibande en Sophie na 'n volgende fase van hul lewensverhaal beweeg. Die kunswerk *A reversed retrogress (Scene I)* vertoon hierdeur 'n universele kollektiewe narratief van innerlike konflik. Hierdie kunswerk is sodoende 'n verteenwoordiging van alle individue wat al by 'n kruispad gestaan het en 'n besluit moes neem wat hul lewe impakteer of 'n gedagteverskuiwing moet maak.

Een van die motiverings agter die ontwikkeling van die figure *The purple shall govern* is Sibande wat die verhaal van die huidige Suid-Afrikaanse vrou wil vertel. Sibande verdiep haarself daarom toenemend in haar huidige era en toestand tydens die skep van die nuwe Sophie. Hierdeur ondersoek sy ook die kollektiewe herinneringe van hierdie vroue.

Tydens die aanskoue van Sibande se werk sal die aanskouer bevind dat sy rondom die hele beeld kan beweeg om 'n volledige indruk te kry. Deur hierdie proses is sy besig om 'n eietydse

herinnering te skep. Dit vind die oomblik as die aanskouer die ruimte van die kunswerk betree, plaas. Hierdie herinnering word nie net deur die neem van 'n foto gedokumenteer nie, maar is ook deur die ervaring van die aanskouer gevorm. Myns insiens word die herinnering gevorm op 'n fisieke en geestelike vlak. In *A reversed retrogress (Scene I)* tree die aanskouer in die konflikarea van Sophie en die pers figuur in en daar word deur verskeie aangesigte op die kunswerk 'n nuwe komposisie en ervaring gevorm. Die oomblik wanneer die aanskouer die kunswerk betree, vorm sy deel van Sophie se narratief. Die aanskouer ervaar 'n narratiewe identifikasie met die kunswerk waar volgens Keen (2013:1) die individu met 'n karakter identifiseer. Hierdie maak ook deel uit van die eietydse herinnering.

Die beskikbaarheid van tegnologie in die vorm van 'n kamera en stemopname dra by tot die onmiddellike dokumentering van die individu se ervaring. Die aanskouer kan hierdeur haar emosies en ervaring van die kunswerk dokumenteer soos wat sy dit beleef op daardie oomblik. Hierdie tegnologie vergemaklik die vasvang van eietydse herinneringe maar kan ook lei tot 'n oorvloed van herinneringe waar 'n individu volgens Ricoeur (2000:31) aan te veel herinneringe kan ly. 'n Individu moet hierdeur self besluit watter herinneringe voorkeur geniet om bewaar te word.

3.4.3 *Les lieux de mémoire en Mary Sibande se A reversed retrogress (Scene I)*

Volgens Nora (1989:9) sal herinneringe in die konkrete soos ruimtes, geboue, beelde en objekte wortel skiet en die omgewing tot die narratief van die kunswerk bydra. Daar word hierdeur op twee vlakke van *lieux de mémoire*, naamlik Sibande en Sophie/pers figuur en die aanskouer se rol in die area van die kunswerk gefokus. Die eienskappe van *lieux de mémoire* stem ook ooreen met installasiekuns⁵⁷ en die ervaring van die aanskouer word hierdeur benader.

Sibande se werk het volgens Brown (2011:76) 'n teatrale kwaliteit. Sophie en die pers figuur word op 'n verhoog geplaas onder ligte en dit is hier waar die toneel afspeel. Die inspirasie tot hierdie teatrale gevoel kan volgens Dodd (2012:472) na haar kinderjare teruggetrek word waar dit soos genoem, vir Sibande 'n storieboekervaring was om in die groot huise waar haar ouma gewerk het te speel. Hierdie groot oop ruimtes word oorgedra na die uitstalruimte waar Sophie alleen op die vloer vertoon word. Rondom *A reversed retrogress (Scene I)* laat gevolglik genoeg ruimte vir die aanskouer om die kunswerk te beleef en ervarings te skep.

⁵⁷ *A reversed retrogress (Scene I)* word as 'n installasiekunswerk benader omdat die aanskouer rondom die figure kan beweeg en met verskillende aangesigte 'n ander komposisie vorm.



Figuur 3-26 Mary Sibande, *A reversed retrogress (Scene I)*, 2013. Poliëster, katoen, veselglas en hars. Grootte mag varieer. Galery A.



Figuur 3-27 Mary Sibande, *A reversed retrogress (Scene I)*, 2013. Poliëster, katoen, veselglas en hars. Grootte mag varieer. Galery B.

Installasiekunswerke is plekgebonde en elke aanskouer wat die area besoek sal dit lank nadat die installasiewerk verwyder is, steeds met die omgewing assosieer. Indien dieselfde kunswerk in 'n ander ruimte besigtig word, sal die ervaring verskil omdat selfs die individu nie in dieselfde narratiewe identifikasie ruimte sal wees tydens 'n volgende besoek nie. Die rol van die aanskouer is om die kunswerk te voltooi sodra sy die ruimte betree. Dit is ook in hierdie ruimte waar die narratiewe herinneringe van die aanskouer ten opsigte van Sophie en Sibande gevorm word. Die aanskouer neem op hierdie wyse ook deel aan die konflik tussen die figure en word deel van die narratief wat Sophie se transformasie behels. 'n Unieke eietydse herinnering word tydens die besoek aan die galery gevorm en bewaar hierdeur die beleefde ervaring om later oorvertel te word.

Die plasing van *A reversed retrogress (Scene I)* in Figuur 3-26 en Figuur 3-27 wys hoe hierdie kunswerk in die middel van die ruimte staan sodat die aanskouer onverdeelde aandag aan die werk gee. Beide Sophie en die pers figuur verkeer in 'n stryd vir ruimte (Corrigall, 2015:161). Die figure staan oorkant mekaar op 'n wyse wat spanning en konflik impliseer omdat albei figure met hul een arm gelig terugdeins. Baderoon (2014:188) is van mening dat die aanskouer se oë na die oriëntasie van Sophie se liggaam getrek word waar haar gebare met stase en beweging speel. Daar word in hierdie ruimte van konflik 'n *lieu de mémoire* geskep omdat die galery 'n plek van herinneringe word.

Die aanskouer se narratiewe herinneringe word aangevul terwyl sy die kunswerk besigtig. Myns insiens vul die narratiewe herinneringe van Sibande/Sophie ook die aanskouer aan. In die spesifieke werk *A reversed retrogress (Scene I)* word daar nuwe narratiewe herinneringe geskep – nie net vir die aanskouer nie, maar ook vir Sophie. Hierdie narratiewe herinneringe is belangrik vir Sophie omdat dit al is wat oorbly nadat sy deur haar pers transformasie gegaan het.

Sophie se herinneringe word ook in die spesifieke ruimte gekristalliseer. Die ruimte waarin sy haarself bevind sal tot die einde van tyd deel vorm van haar transformasie tydperk. Nuttall (2014:170) beskryf dat daar 'n intrinsieke band tussen Sibande as kunstenaar en Sophie as haar skepping is. Dit is soms moeilik om 'n onderskeid te tref tussen Sophie en Sibande, omdat hulle so nou aan mekaar verbind is. In die galeryruimte is Sophie 'n mannekyn wat vanaf Sibande se lyf gevorm is, terwyl Sibande die rol van Sophie in die fotografiese afbeeldings fisies vertolk. Die *lieu de mémoire* van Sibande/Sophie word sodoende saam gevorm in die galeryruimte omdat albei daar teenwoordig is. Sophie is 'n kern van Sibande omdat sy Sophie vanuit haar eie herinneringe en haar eie liggaam af gevorm het.

3.5 En résumé

In hierdie gedeelte is narratiewe herinneringe in die werke van Sibande bespreek. Daar is na verskeie werke in haar oeuvre verwys om 'n algehele indruk van die narratiewe te verkry. Die outobiografiese herinneringe van Sibande is gevorm deur ervarings in haar kinderjare, mondelinge verhale sowel as die invloed van vroue in haar familie: invloede wat aanleiding gegee het tot die skep van 'n alter ego in haar werke. Die historiese herinneringe wat Sibande geïnspireer het, was onder andere die gebeurtenis waar pers verf op protesterende individue gespuit is.

Sibande se mimetiese herinneringe behels die praktiese kennis wat sy vanaf haar ma en oumas geleer het, byvoorbeeld werksetiek. Volgens Assmann (2011:5) is materiële herinneringe die narratiewe van Sophie wat in objekte (haar rok) vasgevang is. Malcomess (2008:133) is van mening dat Sibande die medium en materiaal as middele gebruik om herinneringe, geskiedenis en kultuur te verken. Die kommunikatiewe herinneringe fokus op die titels van die werke. Die titels van Sibande se kunswerke is hierdeur oop vir interpretasie omdat dit nie na 'n spesifieke narratief verwys nie. Met die hulp van paratekste word hierdie narratiewe vir die aanskouer beskikbaar gestel.

Sibande het haar (en Sophie) se kollektiewe herinneringe in *A reversed retrogress* geïnkorporeer sodat die aanskouers deur eietydse herinneringe dit kan ontgin. Verskeie kenmerke van installasiekuns kom na vore in die proses waarin eietydse herinneringe geskep word en daar is hierop uitgebrei. 'n Begrip nou verwant aan installasiekuns het hierop gevolg en die *Lieu de mémoire* van die bogenoemde kunswerk is bespreek. Sibande en Sophie is in hierdie kunswerk

besig om 'n gedaanteverwisseling te ondergaan en die ruimte (galery) waarin dit plaasvind, dra by tot die narratiewe van die verhaal. Elke aanskouer is hierdeur deel van die transformasieproses.

Dit is duidelik dat Sibande klem lê op haar persoonlike narratiewe herinneringe. Deur die proses waar sy 'n spesifieke tema kies vir haar werke raak sy wel verskeie kere aan 'n kollektiewe herinnering. Herinneringe blyk ook 'n belangrike kern vir haar kunswerk as narratiewe te wees en is myns insiens 'n waardevolle bron vir Sibande se inspirasie asook die vorming van 'n identiteit.

3.6 Ten slotte

In hierdie hoofstuk is die narratiewe herinneringe van Nandipha Mntambo en Mary Sibande bespreek. Daar is verskeie ooreenkomste en verskille van hulle benadering tot die narratiewe van hul werk. Die ooreenkomste behels die narratiewe wat beide Mntambo en Sibande vanuit hul kinderjare gevorm het. Albei kunstenaars maak ook nie direkte melding van apartheid nie (of lug kritiese kommentaar daarop nie) maar noem dit wel in die narratiewe wat die werke beïnvloed het. In terme van die verskille is die materiële herinneringe van Mntambo se werke sterker as Sibande s'n. Myns insiens bevat beesvel as medium 'n groter verskeidenheid van narratiewe as die gebruik van lap. Sibande, aan die ander kant, het 'n sterker neiging tot outobiografiese herinneringe sowel as historiese herinneringe in haar werk. 'n Volgende verskil is dat Mntambo se ouers nie aan die kollektiewe herinneringe van Suid-Afrika kan deelneem soos Sibande se ouers nie.

Dit is duidelik dat daar verskeie herinneringselemente is wat oorvleuel in die vorming van 'n individu se narratiewe herinneringe. Narratiewe herinneringe dra egter ook weer by tot die skep van ander dele van 'n individu soos narratiewe identiteit. Daar word in die volgende hoofstuk na die vorming van Mntambo en Sibande se narratiewe identiteit verwys om die invloed van herinneringe in hierdie proses te ondersoek.

HOOFSTUK VIER

NARRATIEWE IDENTITEIT IN GEKOSE WERKE VAN MARY SIBANDE EN NANDIPHA MNTAMBO

In Hoofstuk Twee is die konsep van narratiewe identiteit deur middel van 'n literatuurstudie vir die bespreking van die gekose kunswerke uiteengesit. Vanuit hierdie konseptuele raamwerk is 'n aantal konsepte geïdentifiseer vir die kunswerkontleding en die bespreking om die nuwe identiteit in die werke van die kunstenaars vas te stel. Hoofstuk Drie handel oor die narratiewe herinneringe van die gekose kunstenaars. Hierdie hoofstuk se argument is dat narratiewe herinneringe aanleiding gee tot die vorming en ontwikkeling van narratiewe identiteit. Hierdie narratiewe word vanuit geselekteerde paratekste van Sibande en Mntambo se onderskeie biografieë en tekste ontgin. Die fokus van die hoofstuk is op *A reversed retrogress (Scene I)* en *The shadows between us*, maar daar word na ander werke ter toeligting van my argument verwys omdat dit nodig is om die oeuvre en die ontwikkeling van die kunstenaars se narratiewe identiteite te belig. Ander werke van Mntambo wat bespreek word, is *Untitled, Praça de touros I,II* en *III, Lelive Lami* en *The fighters*. Die werke van Sibande wat ook ter toeligting aangespreek word, is *Lovers in tango, Queen Sophie, Sophie-Ntombikayise, Right now, The reign* en *A reversed retrogress (scene II)*.

Die besprekingspunte tot die ontleding van die werke word as inleiding tot die hoofstuk gebied. Na afloop hiervan word die kunstenaars apart bespreek. Die bespreking word verdeel in twee dele, naamlik persoonlike narratiewe identiteit en groepsnarratiewe identiteit. Die ondersoek na persoonlike narratiewe identiteite behels 'n bespreking van die kunstenaars se verhouding met hul ouers en grootouers, persoonlike narratiewe, karakters wat voorkom in hul kunswerke en lewensverhale. Daar word ook na die individu se gewoontes, asook die *idem* en *ipse* (4.2.3 en 4.4.3) en outobiografie verwys terwyl die impak van negatiewe ervarings op die individu ook onder oë geneem word. Die groepsnarratiewe identiteit behels die groepe waaraan die kunstenaars behoort waar eksterne narratiewe sowel as die omgewing hul narratiewe identiteite beïnvloed. Die hoofstuk sluit af met 'n gevolgtrekking oor die sentrale aspekte van narratiewe identiteit soos in die besprekings uitgelig.

In hierdie hoofstuk sal die invloed en vorming van die kunstenaars se outobiografiese narratiewe op hul identiteit bespreek word. Ek argumenteer verder dat die karakter/s wat in hul werke figureer deel is van hul narratiewe identiteit en vanuit ervarings gevorm is. Die gedagte van die *idem* en *ipse* kan ook aan die orde gestel word met verwysing na die kunswerke en sekere tematiese aspekte daarin. Na aanleiding van hierdie bespreking argumenteer ek dat die groepsinvloede, tradisies en gebruike van die groepe relevant tot die samestelling van die kunstenaar se

narratiewe identiteit is. Ek argumenteer wel dat Sibande se identiteit in 'n groter mate transformasie en ontwikkeling toon, terwyl Mntambo se narratiewe identiteit grootliks dieselfde bly.

4.1 Narratiewe identiteit: 'n metode vir interpretasie.

Sentraal tot my benadering is die argument dat albei kunstenaars stories vertel deur hul kunswerke. Deur sekere narratiewe suggesties, wat daarop dui dat die narratief ontleen is aan herinnering maar opnuut gerekonstrueer word deur die aanskouer, beweeg die kunstenaars verby die storielyn en besonderhede van die gebeurtenis van hul persoonlike stories om dít wat hulle glo die storie van hulle vertel te artikuleer volgens McAdams en McLean (2013:236). Daarom bied ek 'n interpretasie van narratiewe in Sibande en Mntambo se kunswerke. Die wyse waarop ervarings beskryf word behels 'n narratiewe weergawe, iets van 'n individu se persoonlikheid, neigings, doelwitte, vaardighede, probleme of patrone in hul lewens. Die manier waarop Sibande en Mntambo hul verhale uitbeeld, ontbloot dus die unieke benadering tot hul storievertelling.

Stap 1: Die outobiografiese narratiewe identiteit van die kunstenaars: Narratiewe identiteit word deur verskeie elemente, persoonlik sowel as ekstern tot die individu, beïnvloed. Ricoeur (1994:114) is van mening dat narratiewe identiteit vanaf 'n individu of gemeenskap afkomstig is. Die verhouding wat 'n individu met 'n gemeenskap, familielid, vriend of groep het, beïnvloed hierdeur die wyse waarop hierdie individu die wêreld waarneem en interpreteer. In die verband word daar na die verhouding tussen Sibande en Mntambo en hulle grootouers verwys en word 'n ondersoek geloods na spesifiek die grootouers se invloed op hul narratiewe identiteit.

Die (outo)biografiese elemente van die kunstenaar word as paratekstuele narratiewe vir die kunswerkbespreking hanteer. Daar word op Joubert en Hattingh (2012:186) se vier karaktereenskappe van 'n vrou se outobiografie gefokus, naamlik persoonlike huishoudelike details, verifiëring van die self deur stories, asook die verberging van emosies, en laastens die openbare persona.

Volgens Ricoeur (2006:105) word 'n identiteit van die begin van 'n individu se lewe gevorm en daarom word die outobiografiese narratiewe identiteit van die kunstenaars ondersoek om die karaktereenskappe van hul identiteit vas te stel. Die vraag wat hierdie afdeling rig is: watter uitwerking het die kunstenaars se outobiografiese elemente en herinneringe op die vergestaltung van hul narratiewe identiteite?

Stap 2: Narratiewe identiteit as karakter: Karakters word volgens Stets en Burke (2002:24) en Ricoeur (1994:140) as deel van identiteit beskryf. 'n Karakter is ook 'n deelnemer in 'n storiëwêreld (Jannidis, 2012:2). In hierdie hoofstuk word daar gevolglik ook na verskillende vergestaltungs van

karakters verwys en hoe die skep van hierdie karakters tot die narratiewe identiteite van die kunstenaars bydra. Daar word op die ontologiese oorvleueling van die fiktiewe karakters asook hul werklike karakters en identiteite uitgebrei. 'n Karakter en haar identiteit kan voorts nie sonder die lewenservarings, wat as narratiewe gekonstrueer, is bestaan nie. Sibande en Mntambo se lewenservaring word in hierdie geval gefynkam om die inspirasie tot die karakters en hul gewoontes te ondersoek. Daar word ook 'n ondersoek geloods na die aard van karakters wat vanuit die kunstenaars se narratiewe identiteit en lewenservaring gevorm word.

Stap 3: Die *idem* en *ipse* soos gekonseptualiseer deur Ricoeur (1994:116) word benader om die persoonlike identiteite van Sibande en Mntambo binne hulle kunswerke te ontgin. Die *idem* is die deel van die kunstenaar se identiteit wat deur die verloop van tyd dieselfde bly. Hierdeur word daar na herhalende ikonografiese en mediumverwante elemente in die werke verwys. Die *ipse* verwys na die kunstenaarskarakter en persoonlikheid waarmee hul geïdentifiseer word. Waar van toepassing, sal die groepe waaraan Sibande en Mntambo behoort ook in die konteks van die *idem* en *ipse* bespreek word. Ek ondersoek die ontwikkeling van Sibande en Mntambo se *idem* en *ipse* in hul werke sowel as in hul persoonlike narratiewe.

Stap 4: Die kunstenaars se groeps- en individuele identiteit: In hierdie stap word daar na die individu se rol in die groep sowel as die tradisies en gebruike van daardie groepe verwys. Groepe is 'n belangrike deel in die vorming van 'n individu se identiteit omdat hulle eindelose inspirasie daaruit kan put (Ricoeur, 1994:121). Individue met eenderse persoonlikhede, gewoontes en maniere neig om tot mekaar aangetrokke wees, en hierdeur hulle eie (in)groepe vorm (Stets & Burke, 2000:225). 'n Individu sal egter ook steeds haar eie identiteit kan behou en binne die groep uitleef om haar persoonlike identiteit te bevestig. Die narratiewe identiteite van Sibande en Mntambo word in hulle afsonderlike groepe bestudeer deur na tematiese en ander sake in hul kunswerke te kyk. Tradisies en gebruike in groepe moet, net soos herinneringe, onderhou word vir volgende geslagte of lede wat gaan aansluit onderhou word. Volgens Punt (2011:153) het kulturele groepe spesifieke tradisies waarbinne die individu haarself kan uitleef. 'n Groep se tradisies kan ook met die karaktereenskappe van 'n individu in verband gebring word. Die tradisies van Sibande en Mntambo se groepe word deur middel van hul kunswerkbespreking uitgelig. In hierdie gedeelte word die groep se invloed op die kunstenaar nagegaan. Ek voer aan dat die tradisies en gebruike van die groepe as narratiewe in hul werke voorkom.

Hierna word daar na Parekh (2008:9) se drie komponente van identiteit verwys, naamlik die persoonlike, maatskaplik-ingebedde en die individuele of algemene identiteit en hoe dit in die kunswerke sowel as die kunstenaars as paratekste figureer. In die bespreking van die kunswerke gaan die ondersoek gelei word deur Singer (2004:444) se mening dat verskeie demografiese aspekte soos gender, klas, ras, etnisiteit, godsdiens en seksuele oriëntasie 'n invloed op narratiewe identiteit uitoefen. McAdams en Mclean (2013:235) verduidelik dat narratiewe identiteit groei en ontwikkel soos wat mense stories vertel. Hoe meer verhale kunstenaars gevolglik interpreteer, hoe meer mag sy of haar narratiewe identiteit progressie toon.

Vervolgens gaan ek oor tot die interpretasie en 'n toepassing van die metode wat hierbo uiteengesit is.

4.2 Narratiewe identiteit in *Titfunti emkhatsini wetfu (The shadows between us)* van Nandipha Mntambo

4.2.1 Persoonlike narratiewe identiteit: Nandipha Mntambo



Figuur 4-1 Nandipha Mntambo, *Titfunti emkhatsini wetfu (The shadows between us)*, 2013. Beesvel en hars. Links: 125 x 134 x 29cm regs: 147 x 152 x 27cm.

Persoonlike narratiewe identiteit: Mntambo se vermoë om verhale vanuit haar eie narratiewe te skep word hier onder die loep geneem. Een van hierdie "karakters" is die beesvelrokke wat as vroulike figure uitgemaak kan word weens die figure se kurwes. Die vroulike figuur is 'n prominente verskynsel in Mntambo se werk.

Mntambo (2007:4, 6) verduidelik dat sy as vrou tussen twee kulturele ruimtes, naamlik die Westerse en Nguni-kulture, bestaan. Sodoende definieer Mntambo haarself as iemand wat op hibriede wyse tussen verskeie wêreldes bestaan, maar weier om in een spesifieke identiteit gekategoriseer te word (Malcomess, 2008:128). Dié gedagte word as een van die moontlike konflikterende of paradoksale elemente in Mntambo se werke beskou. Volgens McIntosh (2008:1) bring Mntambo deur haar kunsskepping die organiese aard van haar identiteit terug. Hiermee word bedoel dat sy op haar persoonlike narratiewe fokus om daar 'n narratiewe identiteit in haar werk te skep. Mntambo (2007:36) beklemtoon dat sy nie direk na die kulturele aktiwiteite van die Nguni-kultuur verwys nie, maar dat sy van haar ervaring en erfenis⁵⁸ se teenwoordigheid bewus is. Myns insiens suggereer Mntambo dat die aanskouer 'n verbintenis tussen haar ras, kulturele agtergrond en beoefening as kunstenaar sal maak. As aanskouer word daar 'n verbintenis oor haar werke gemaak na aanleiding van die beskikbare paratekste oor haar biografie.

Die gebruik van beesvel as medium het, soos bespreek in Hoofstuk Een, vir Mntambo in 'n droom gefigureer. Hieruit word afgelei dat die droom 'n onderbewustelike metafoor vir haar bied oor haar afwesigheid en vervreemding van haar Nguni-erfenis. Daar is sy "afwesig" in haar eie werke. Die konteks rondom haar keuse is deur die beskikbare paratekste, naamlik haar nagraadse verhandeling sowel as onderhoude wat met haar gevoer is, bekombaar.

Mntambo se verhouding met haar ouers en grootouers: Die liggaamsvorme van die figure is vanaf Mntambo en haar ma af gevorm. Mntambo (2007:45 en 51) het hierdeur beheer oor hoe die aanskouer die materiaal/medium en installasie ervaar. Mntambo (2007:51) verduidelik dat dit wat die aanskouers waarneem is nie net die afwesigheid van haar en haar ma se liggame nie, maar ook dié van die bees wie se vel sy gebruik. Mntambo verduidelik aan Moret (2013:3) dat sy deur haar gebruik van 'n beesvel nie vroue aan beeste gelykstel nie. Die medium bevat wel deeglik baie moontlikhede tot narratiewe vir Mntambo.

Mntambo se huisgesin het 'n ander struktuur as dié van Sibande gehad. Haar pa was 'n predikant in die Metodistekerk waar een van sy groot dryfkragte konflikoplossing was. Mntambo verduidelik dat sy as kind met "teenoorgesteldes"⁵⁹ grootgeword het waar die oplossing vir hierdie konflik gewoonlik 'n soeke vir die "tussenin ruimtes" of 'n tipe middeweg vir die partye was (in Jolly, 2011:8). Daar word afgelei dat Mntambo se ma 'n groot ondersteuningsbron vir haar pa was, omdat sy hom deur die oplos van ander individue/groepe se konflikte bygestaan het. Vanuit die bogenoemde gedagte word dit afgelei (deur die hulp van paratekste) dat Mntambo uit ervaring kennis het van konflikoplossing en dit as onderwerp inkorporeer in haar werk.

⁵⁸ "... *experience and heritage*..." (Mntambo, 2007:36).

⁵⁹ Hierdie teenoorgesteldes verwys na die twee kante van 'n saak of argument.

Mntambo het hierdeur geleer om nie broeiende konflik en emosies te verberg nie, omdat dit op 'n later stadium 'n groter konflik kan veroorsaak. Ek wil beweer dat Mntambo slegs die oomblik voor die werklike konflik uitbeeld omdat geen party (karakters in die werk, Mntambo en die aanskouer) die uitkoms hiervan kan voorspel nie.

Outobiografiese narratiewe identiteit. Ngwenya (2000:1) verduidelik dat outobiografieë (in die historiese dimensie van die Suid-Afrikaanse gemeenskap) 'n belangrike funksie dien waar daar op die rasse, etniese, klas- en gender verskille weerspieël, ontleed en geïnterpreteer word. Outobiografie kan hierdeur as 'n helende narratief beskou word. Individue reflekteer oor die verlede deur versoening in hulself te bewerkstellig. Die bogenoemde stellings val onder Joubert en Hattingh (2012:186) se eerste karaktereienskap van die samestelling van vroue se outobiografiese narratiewe. Daar word op Mntambo se lewensgeskrifte met persoonlike en huishoudelike details as paratekste gefokus.

Volgens Joubert en Hattingh (2012:186) sal vroue deur hul lewe sif vir stories om hul plek in die samelewing te verifieer. Die proses waardeur Mntambo beesvelle uitkies werk op 'n soortgelyke wyse waar sy deur 'n hoop beesvelle werk om 'n gepaste een vir haar narratief te identifiseer. Myns insiens is die "uitsortering" 'n proses wat 'n individu ook aanpak om deur verskeie invloede te sif om 'n unieke en individuele narratiewe identiteit te vorm. Mntambo verduidelik dat sy nie altyd met die aanvang van 'n kunswerk 'n klinkklare eindpunt het nie (in Van Rooyen, 2014:5). Namate die vorm van die figuur duideliker word, argumenteer ek dat Mntambo toenemend ontwikkel ten opsigte van die outobiografiese narratief wat sy uitbeeld.

Tedford (2013:3) is van mening dat Mntambo se belangstellings en waarnemings as kind die fondasie vir verskeie bepalende karaktereenskappe van haar werk lê. Een van hierdie belangstellings verwys na haar portuurgroep se fassinatie met die verwydering van liggaamshare en die verband daarvan met skoonheidsbeskouings. Mntambo het moontlik paradoksaal vanuit hierdie beskouing kunswerke gekonseptualiseer wat slegs deur hare bedek is.

Die volgende karaktereienskap waarna Joubert en Hattingh (2012:186) verwys is die opberging van emosies. Daar word in hierdie verband na 'n narratief wat reeds bespreek, is naamlik Mntambo se pa, verwys.

Die laaste outobiografiese narratief verwys na die openbare aspek van 'n individu se lewe wat sy as minder belangrik ag. Myns insiens besef Mntambo haar rol in die groter samelewing deur haar konflik tussen Westerse en Nguni narratiewe te vertel. Mntambo maak egter selde melding van haar familie en haar gesin, wat toon dat sy hulle privaatheid respekteer en slegs nodige narratiewe vanuit hul lewe vir die publiek ontbloot. Sodoende maak Mntambo slegs bekend aan die publiek wat sy verkies om oor te vertel – dus word die outobiografiese elemente ook

gefiksionaliseer deur die seleksie en keuse van watter aspekte om in die narratiewe te inkorporeer.

Die elemente van outobiografiese narratiewe in Mntambo werke is die gebruik van haar ma as vorm sowel as die beesvel se Nguni-verbintenis. Mntambo (2007:52) is van mening dat haar kuns die teenwoordigheid maar ook die afwesigheid van haar Nguni-erfenis beklemtoon. Daar word vanuit die bogenoemde afgelei dat Mntambo deur middel van haar kuns teruggryp na die tradisionele en haar wortels as Nguni.

Negatiewe ervarings: Daar word in hierdie studie daarna verwys dat die beesvelle as karakter in sy eie reg staan en hierdeur oor sy eie narratiewe identiteit beskik. Die beesvelle wat Mntambo uitkies vir haar kunswerke is nie almal in 'n goeie toestand nie, weens die krapmerke op die vel as gevolg van beserings tydens die bees se leeftyd. Hierdie krapmerke suggereer negatiewe ervarings wat 'n permanente invloed op die individu se narratiewe identiteit uitoefen.

Beeste word deur hul eienaars gemerk met 'n nommer op die pels of 'n etiket aan die oor om hul makliker te identifiseer (Swanepoel, 2007:70). *Untitled* (Figuur 4-2) deur Mntambo bestaan uit 'n versameling van beesore wat uit die dak gehang word. So verteenwoordig elke oor 'n identiteit waar die kunswerk as 'n geheel 'n individu kan voorstel. Die eenheid van al die ore dui op die saamvoeg van verskillende invloede om een komplekse identiteit te suggereer.



Figuur 4-2 Nandipha Mntambo, *Untitled*, 2006. Beesore, staalpyl, waskoord en poliëster gaas. 80 x 80 x 400cm.

4.2.2 *Narratiewe identiteit as karakter in die werk van Nandipha Mntambo*

In Mntambo se oeuvre figureer daar nie 'n enkele prominente karakter soos Sophie (by Sibande) nie, daarom word die beesvelfigure, Mntambo en haar ma as die “karakters” beskou. Hierdie karakters word op 'n spesifieke wyse geplaas om Mntambo se gekose narratief in die galery te vertolk. Deur hierdie proses word Mntambo 'n karakter in haar eie kunswerk. Sanger (2013:69) verduidelik dat deur Mntambo se benadering om haarself as objek en onderwerp te beskou, dwing sy 'n self-refleksiewe verhouding van waarneming af. Hierdeur reflekteer sy op haarself deur na aspekte waarmee sy nie noodwendig met gelukkig is nie te kyk.

Die beesvelle word deur McIntosh (2008:3) beskou as iets wat 'n individu kan bedek soos 'n kombes, maar dat hierdie vel ook eens met 'n lewende karakter (dier) gevul was. Hiervolgens is die bees van wie die vel geneem is, ook 'n karakter in die narratief.

Postmoderne karakters word volgens Fokkema (1991:62) as gefragmenteer beskryf omdat hulle uit 'n samevoeging van elemente bestaan. Hierdie elemente verwys na die skeppingsproses van Mntambo, die ruimte waarin die werke uitgestal word, sowel as die aanskouers wat aan die uitstalling deelneem. Deur die samevoeging van hierdie elemente word postmoderne karakters geskep. In *Titfunti emkhatsini wetfu* is daar twee “onvoltooide” karakters wat na mekaar sweef en wat verbeeldingryk deur die aanskouer “ingevul” moet word. Op hierdie wyse ontstaan daar 'n vlak van narratiewe identifikasie waar karakter identifikasie empatie by die aanskouer kweek (Keen, 2013:1). Hierdie narratief kan aan Mntambo se droom oor haar keuse van medium in verband gebring word omdat sy die leë ruimte met haar kunswerke invul. Tedford (2013:5) beskryf hierdie beelde as geeste eerder as 'n vaste entiteit. Die koplose, swewende figure het 'n spookagtige voorkoms wat op onderliggende konflik in Mntambo kan dui. Dit kom voor as 'n gewete oor 'n keuse wat gemaak moet word. Hierdeur word daar oor 'n balans en spanning tussen haar Westerse en Nguni invloede besin. Die spanning wat sodoende ontstaan word as narratief in haar werk gebruik.

In die fotografiese (en video⁶⁰)-reeks *Praça de touros* (Figuur 4-3 tot Figuur 4-5) tree Mntambo as meer as een karakter in haar eie werk op. Sy word die bul sowel as die bulvegter, en verduidelik in 'n verklaring aan Ecclestone (2012:73) dat sy meer as een element of karakter in die stuk wou uitbeeld. Deur beide die bul en bulvegter te speel, problematiseer Mntambo volgens Vikram (2016:81) die verhouding tussen manlik en vroulik. In 'n bulgeveg sal die man gewoonlik teen die bul tot stand kom, maar hier neem Mntambo die rol in. Mntambo skep hierdie storie wêreld waarin sy as karakter deelneem aan hierdie narratief. Die kunstenaar is van mening dat almal komplekse persoonlikhede het wat daartoe lei dat 'n mens oor 'n wye spektrum van persoonlikheidselemente

⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=U0dNcZTMrbU>

beskik. Deur introspeksie na hierdie persoonlikheidselemente sal 'n individu myns insiens tot 'n dieper verstandhouding met haarself kan kom.



Figuur 4-3 Nandipha Mntambo, *Praça de touros I*, 2008.
Fotografiese afdruk. 111 x 166cm.



Figuur 4-4 Nandipha Mntambo, *Praça de touros II*, 2008.
Fotografiese afdruk. 111 x 166cm.



Figuur 4-5 Nandipha Mntambo, *Praça de touros III*, 2008.
Fotografiese afdruk. 111 x 166cm.

Vikram (2016:81) verduidelik dat Mntambo in kruiskultuurbeelde soos die manlike argetipe van Spanje gebruik om juis hierdie rol uit te daag. Mntambo se bulvegterreeks getiteld *Faena*⁶¹ verwys verder na die “mooiste” en mees intrinsieke elemente van die bulgeveg (Bambalele, 2011:2). In hierdie “dans van die dood” moet die matador sy dapperheid en ratsheid bewys, waarna hy die bul met sy swaard doodsteek.

⁶¹ Sy het vir hierdie reeks na Mosambiek gereis om in die arena op te tree. Hierdie identiteit is sodoende 'n opvoering wat op die spesifieke plek 'n sekere betekenis bevat.

Vanuit die bogenoemde word dit afgelei dat Mntambo karakters in haar werke plaas om 'n sekere narratiewe identiteit te vervul. Lewenservarings word as die kern inspirasie vir hierdie karakters beskou. In *Praça de touros* was Mntambo gefassineer deur die arena (waarin die foto's geneem is) terwyl sy in Mosambiek 'n besoek afgelê het. Hierdie arena in Maputo was voorheen gebruik vir die vermaak van die (koloniale) Portugese waar swart Mosambiekers teen bulle geveg het (Maudet, 2006:6). Mntambo het verskeie bulvegters dopgehou om die bewegings te leer waarna sy teruggekeer het na Suid-Afrika, 'n choreograaf gekry het en weer Mosambiek besoek het om die kunswerk op te voer – die werke kan daarom gelees word as 'n vorm van gedokumenteerde *performance art*.

Die gewoontes van Mntambo as karakter in haar werk: Gewoontes is 'n gebruik of eienskap wat deur 'n individu aangeleer word. Mntambo se gewoonte as kunstenaar is myns insiens die uitbeelding van konflik as tema soos waargeneem in haar oeuvre. *Praça de touros*, *The shadows between us* en *The fighters* se onderliggende tema word as konflik geïdentifiseer, alhoewel die kunstenaar nie die werklike oomblik van konflik uitbeeld nie.

Volgens Ricoeur (1994:114) word 'n individu se identiteit deur 'n groep se kultuur en gewoontes sowel as die oorgeërfde, aangenome of aangeleerde eienskappe beïnvloed. 'n Individu kies eienskappe vanuit die bogenoemde om hul eie unieke identiteit te vorm. Op dieselfde wyse word lande (as groepe) deur kulturele imperialisme ook beïnvloed. Mntambo verduidelik dat Afrika deur Europese en Amerikaanse produkte, televisie, musiek, klere en lewenstyl gebombardeer word (Ecclestone, 2012:77). Myns insiens word hierdie leefstyl geïnkorporeer en as deel van Afrikakultuur geag. Gevolglik inkorporeer Mntambo sekere hibriede invloede in haar werke, spesifiek die vorm van 'n moderne formele aandrok en die skynbaar dierlike suggesties van die beessterte. Die mees prominente voorbeeld hiervan is *Lelive Lami* (Figuur 4-6). Mntambo (2007:68) verduidelik dat die kledingstuk bedoel is om beperkend en ongemaklik voor te kom. Die rok blyk soos 'n korset en die verharde beesvel ondersteun en beheer die vorm van die rok tesame met die bewegings van die potensiele draer. Die kan as 'n hibriede samestelling tussen die formele (Westerse) en Nguni (Afrika) gewoontes gelees word.



Figuur 4-6 Nandipha Mntambo, *Lelive lami*, 2007. Beesvel, hars en poliëster gaas. 80 x 290 x 200cm.

Mntambo is uiteraard nie die enigste kunstenaar wat met diervel werk nie. Die kontemporêre kunstenaar Janine Antoni (Figuur 4-7) skep soortgelyk werke as die van Mntambo, alhoewel Antoni se hele oeuvre nie op hierdie medium gebaseer is nie. Daar is unieke elemente in Mntambo se werk wat haar tipeer soos karakters uniek aan haar persoonlike narratief. Dit word meer persoonlik deurdat die figure vanaf haar en haar ma se liggaam gevorm word. Mntambo en haar ma maak hierdeur 'n persoonlike konneksie met die werke en die narratief wat daaruit gevorm is.



Figuur 4-7 Janine Antoni, *Saddle*, 2000. Beesvel. 270 x 320 x 790cm.

Die karakters in Mntambo se werke het verder 'n individuele aard omdat nie een diervel 'n identiese patroon bevat of hare wat in eenderse rigtings groei nie. Elke beesvel wat Mntambo gebruik tydens die voorbereiding- en vormingproses van die kunswerk het daarom sy eie voorkoms. Malcomess (2008:129) en Sanger (2013:64) verduidelik dat die beesvelle tydens die rek-en-vormproses steeds na sy oorspronklike vorm wil terugkeer. Die beesvel suggereer op hierdie wyse 'n mate van "aangeleerde gedrag" om na 'n oorspronklike vorm terug te keer. Mntambo leer deur die proses vir die beesvel/karakter nuwe gewoontes aan.

4.2.3 *Idem en Ipse*

Die *idem* en *ipse* is terme wat deur Ricoeur (1994:116) gebruik word om die spanning tussen persoonlike en groepsidentiteit te verduidelik. Daar word in hierdie afdeling ondersoek ingestel na waar hierdie elemente in Mntambo se werk figureer. Die medium en narratiewe waarmee Mntambo werk, word as die *idem* van haar werke geïdentifiseer. In Hoofstuk Twee is die *idem* as meer staties en ook 'n meer permanente faset van 'n identiteit beskryf. Die eerste opmerkbare spanning wat Mntambo (2007:4, 6, 22 en 32) se werke suggereer is aannames oor haar werk as swart kunstenaar juis oor haar keuse in medium. Aanskouers mag moontlik 'n vooropgestelde verwagting hê dat haar werke kommentaar lewer op die gebruik van lobola (4.2.4) omdat sy beesvel as medium gebruik.

Mntambo poog sodoende om 'n balans tussen haar invloede te kry om haar narratiewe identiteit te konstrueer. Die konflik tussen haar tradisionele Afrika-agtergrond en Nguni-invloede (*idem*) sowel as die Westerse invloede wat haar karakter en persoonlikheid (*ipse*) vorm het in haar onderbewuste gemanifesteer (Mntambo, 2007:36). Hierdie struweling word in *The fighters* (Figuur 4-8) en *The shadows between us* (Figuur 4-1) waargeneem. Mntambo (2007:66) verduidelik dat, alhoewel die figure vyandig voorkom, hulle vanaf dieselfde gietvorm gemaak is. Albei karakters word deur Mntambo gevul en die afleiding kan gemaak word dat sy haar innerlike konflik uitbeeld. Die ruimte tussen die figure gee vir die aanskouer geleentheid indien hul tussen die karakters wil intree om die konflik te "keer". Die kleure van die beesvelle hou verband met binêre opposisies soos goed/sleg, seksualiteit/sensualiteit, manlik/vroulik en wit/swart waar die laasgenoemde na velkleur sowel as die perspektief van 'n narratief verwys (Ecclestone, 2012,68). Hierdie figure bied vir die aanskouer ook 'n geleentheid om verbeeldingryk in die "dop" in te tree en sodoende die rol oor te neem van die afwesige en teenwoordige.



Figuur 4-8 Nandipha Mntambo, *The fighters*, 2006. Beesvel, hars, poliëster gaas en was koord. Grootte mag varieer.

In *Titfunti emkhatsini wetfu* is die karakters se rokke oorwegend wit met swart kolle en albei kan as 'n negatief van mekaar beskou word. Die vorm van die beesvelle is byna identies en dit kom voor asof die karakter na 'n spieëlbeeld van haarself kyk. Hierdeur kan *The shadows between us* 'n refleksie op die self (Mntambo) beskou word.

Volgens Ricoeur (1994:118) behels die *ipse* die karakter en persoonlikheid waarmee die individu geïdentifiseer word. Die karakters, soos reeds bespreek, is 'n samestelling van haarself, haar ma, individue wat die narratief beïnvloed sowel as die beesvel self. Mntambo gebruik dieselfde model herhaaldelik vir die vorm van ander beelde. Dit wat Mntambo poog om oor te dra is dat almal se individuele stryd deel van 'n groter prentjie is (Ecclestone, 2012:68). 'n Individu se persoonlike stryd word deel van die samelewing of groep waaraan sy behoort se groter stryd.

Volgens Ricoeur (2006:81) mag identiteit oor tyd verander, met ander woorde tyd is belangrik, soos wat ek ook argumenteer omdat hulle transformeer. Die beesvel het hierdeur ook 'n broosheid omdat dit 'n verganklike medium is. 'n Individu se identiteit is verder onderworpe aan invloede wat dit permanent kan verander. Daar is sodoende 'n komplekse tussenspel van *idem* en *ipse* met die verloop van tyd. Die proses waardeur die beesvelle voorberei word vir die kunswerke word aan die vorming van 'n fisiese sowel as 'n meer konseptuele identiteit gelykgestel. Die *idem* en *ipse* kan selfs ondersoek word in die konteks van die beesvel waar die *idem* die fisiese tekstuur en grootte van die vel kan verteenwoordig terwyl die *ipse* die kleur en patroon omvat. Hiervolgens

het die beesvel 'n narratiewe identiteit van sy eie, en voordat Mntambo die velle ontvang en karakters beplan, is die beesvelle reeds broos en vatbaar in permanente verandering. Die oomblik wanneer Mntambo met die beesvelle begin werk, vorm sy daarom 'n nuwe identiteit daarvoor.

4.2.4 Nandipha Mntambo se groepsnarratiewe identiteit

Nandipha Mntambo se groepsidentiteit: Die behoort aan groepe is belangrik in die vorming van 'n identiteit omdat dit eindelose inspirasie vir die individu bied om narratiewe te vorm. Daar is egter sekere reëls en gebruike wat die individue moet volg om aan die groep te behoort. In terme van dié studie word daar op geselekteerde gebruike naamlik beeste of beesvelle en lobola gefokus. Daar word bepaal hoe hierdie gebruike Mntambo se werke en narratiewe tot die skep van die werke beïnvloed het.

Die tradisies en gebruike van beeste: Volgens Swanepoel (2007:1) is beeste 'n integrale deel van die kulturele geskiedenis en funksioneer ook as 'n simbool van Afrikaanskap (*Africanness*). Beeste is derhalwe in een of ander vorm op een of ander wyse van die kulture en tradisies in Afrika sowel as internasionaal deel. Met verwysing na Afrika word beesvelle volgens Buikema (2012:61) deur welaf families gebruik om afgestorwe familieledes in toe te draai en te begrawe. Tradisioneel is slegs die mans toegelaat om die beesvelle te looi en voor te berei, maar Mntambo breek hierdie stereotipe waar sy as vrou self die beesvelle voorberei.

Swanepoel (2007:10) lys vyf verskeie gebruike van beeste waarin die *eerste* een verwys na die gebruik van lobola. Binne tradisionele Afrikagroepe word lobola steeds in sommige kulture in gebruik. Die funksie van lobola word volgens Ansell (2001:705) in drie dele geïnterpreteer, waar dit eerstens as deel van 'n gewaardeerde kultuur beskou word. Tweedens word lobola geregverdig as 'n manier om aan die ouers van die dogter dank te betoon dat hul haar vir die wêreld buite haar ouerhuis opgevoed en voorberei het. Laastens is lobola 'n bewyse van 'n man se liefde vir sy toekomstige vrou.

Beesvel as 'n medium vir narratiewe identiteit: Lobola is die eerste assosiasie wat die aanskouers met die beesvel as medium mag maak. Hierdie gebruik word volgens Buikema (2012:61) verkeerdelik deur die Weste geïnterpreteer as die ruil van beeste vir die vrou se werk in die huishouding en sodoende waarde aan haar heg. Ansell (2001:702) in Gokova (1996:9-10) is van mening dat vroue se liggaam nooit hul eie is nie. Hierdie stelling kan as een van die motiverings vir Mntambo se keuse om beheer oor die uitbeelding van haar ma se liggaam beskou word. Mntambo is dus in beheer van die narratief. Volgens Du Preez (2010:404) smelt beesvel en die vroulike liggaam in haar werke saam omdat hulle 'n unieke rang in tradisionele Afrika gemeenskappe het. Albei word so te sê beskou as 'n ruilitem. Hiermee word bedoel dat vroue aan

'n monetêre waarde gelykgestel word soos wat beeste ook rykdom aandui en hierdeur word 'n vrou 'gekoop' (Du Preez, 2010:413).

Beesvel as medium is volgens Mntambo (2007:25) daarom 'n kulturele sowel as histories-gelade item. Sy verduidelik dat sy haarself in die middel en op die marges van die Nguni- en Westerse kulturele praktyke plaas. Mntambo (2007:5) verduidelik verder dat alhoewel beesvel met verskeie kulturele ervarings geassosieer word, dit nie haar intensie is om 'n direkte verwysing na historiese inheemse kulturele praktyke te maak nie. Sy stel meer belang in die fisiese en taktiese eienskappe van die beesvel om sodoende die materiaal in die konteks van die vroulike liggaam te manipuleer. Volgens Tedford (2013:6) verskuif Mntambo nie net die grense tussen groepe en dier nie, maar ook tussen manlik en vroulik. Mntambo is ook ten gunste daarvan dat daar 'n vlak van androgeniteit deur haar werke gesuggereer word, omdat sy self deur mense as sodanig geobserveer was (in Jolly, 2011:3). Daar word op die beesvelfigure geen duidelik gender-merkers geplaas nie, behalwe vir die borste wat daarop verskyn.

Die *tweede* gebruik van beeste deur groepe is oorlewing. Beeste word vir kos, materiale en vervoer benut. Die *derde* gebruik fokus op handeldryf waar beeste as 'n kommoditeit hanteer is. Dit skakel met die *vierde* gebruik waar die individu of groep se rykdom gemeet word aan die aantal beeste in hul besit. In die laaste gebruik simboliseer beeste die sosiale harmonie en versterk die gevoel van eenheid en trots in 'n groep. Indien 'n individu nie deel van 'n spesifieke groep is nie, sal hierdie groep 'n buitestaanderindividu vervreem. 'n Individu sal sodoende noodwendig nie die begeerte hê om deel te word van die groep nie.

Die eksterne narratiewe wat inspeel op die vorming van Mntambo se narratiewe identiteit word in hierdie afdeling bespreek. Die kunstenaar (2007:38) verduidelik dat 'n groep ouer swart mans op 'n geleentheid haar werk bespreek het en die gevolgtrekking gemaak het dat die kunstenaar manlik is. In die verband is dit duidelik dat die eksterne indruk van Mntambo se werk vir sekere groepe slegs by 'n spesifieke geslag "pas". Mntambo gebruik hierdie stereotipering as 'n narratief tot haar werk waar sy deur haar kunsskepping hierdie rolle uitdaag. *Indlovukati* (Figuur 3-2) is 'n kunswerk wat deur 'n narratief ekstern tot Mntambo se groepe gevorm is. Hierdie kunswerk bring hulde aan Phila Ndwandwe, 'n vryheidsvegter wat ook by die religieuse en sosiale welsyn van haar groep betrokke was.⁶²

Die omgewing waarin Mntambo se narratiewe identiteit vorm word deur middel van Parekh (2008:9) se komponente van identiteit naamlik persoonlike, maatskaplike en individuele identiteit onderneem. Die *eerste* komponent verwys na die individu se persoonlike identiteit wat die wese

⁶² Alhoewel hierdie kunswerk reeds in Hoofstuk Drie bespreek is, word dit hier genoem om die aanskouer attent te maak op hierdie verhaal as 'n eksterne narratief.

van die self insluit. In Ecclestone (2012:70) verduidelik Mntambo dat die samelewing norms daarstel vir hoe 'n individu moet lyk, dink en leef. 'n Individu se lewensnarratief is hierdeur in 'n konstante struweling oor waar hulle inpas. Deur haar kuns lewer Mntambo kommentaar oor hierdie selfonderhandeling en waar sy inpas. Mntambo verduidelik dat Suid-Afrika 'n interessante ruimte is waar die vryheid van spraak aandag geniet maar ook 'n strydpunt kan wees (Jason, 2014:16). 'n Individu sal hierdeur haar reg tot die vryheid van spraak kan toepas, maar sy hanteer dit met omsigtigheid; 'n delikate balans wat moeilik is om na te streef.

Parekh (2008:9) se *tweede* komponent verwys na die maatskaplik-ingebedde identiteit en na die lidmaatskap van verskillende groepe in die samelewing. Mntambo verduidelik dat sy in haar lewe globale ervarings gehad het en dat haar blootstelling aan Suid-Afrika nie die enigste invloed in haar werk is nie (Ecclestone, 2012:77).

Die derde komponent van Parekh (2008:9) verwys na die individuele identiteit van die individu. Hierdie komponent fokus op die algemene identiteit van die individu, en in die geval van Mntambo behels dit haar gebruik van beesvel as medium. Haar medium is gevolglik uniek en word verbind aan haar narratiewe identiteit.

4.3 En résumé

In hierdie gedeelte is 'n aantal tersaaklike narratiewe identiteite in die werke van Mntambo bespreek. Daar is bevind dat Mntambo 'n innerlike konflik teenoor haar kulturele ruimtes ervaar. Sy is vasgevang in 'n ontologiese ruimte waar sy tussen die tradisionele Nguni en Westerse gebruike en tradisies moet kies om haar identiteit te vorm. 'n Kombinasie van albei wêrelde word egter in haar werke inkorporeer.

In die bogenoemde gedeelte is daar ook na Mntambo se verhouding met haar ouers en haar grootouers verwys. Die mees prominente verhouding wat hier voorkom is Mntambo se konneksie met haar ma. Hierdie verhouding is belangrik omdat sy (buiten vir Mntambo) die enigste liggaamvorm is vir haar werke. Hierdeur verteenwoordig Mntambo die narratiewe identiteite van haarself en haar ma. Daar is uitgewys dat Mntambo 'n verbintenis met albei haar ouers gehad het omdat sy melding maak van haar pa en sy betrokkenheid by konflikoplossing. Hierdie het deurgeslyfer in die temas van Mntambo se werke. Alhoewel die konflik nie soseer in karakters voorkom nie, handel haar narratiewe oor menslike/dierlike konflik – 'n hibridiese konflik.

Karakters in Mntambo se oeuvre word deur haar (en haar ma) geskep. Die aanskouer is sodoende 'n belangrike speler in die voltooiing van die werke omdat hulle die ruimte van die rok se dop "vul". Op hierdie wyse neem hulle die kunswerk se narratiewe identiteite aan. Op 'n praktiese vlak word Mntambo se identiteit as kunstenaar nie beperk tot slegs beesvel as medium

nie. Sy gebruik 'n wye spektrum van media om sodoende haar narratiewe in brons, skilder en video's uit te beeld.

Die *idem* en *ipse* van Mntambo is volgende bespreek. In hierdie studie word die *idem* aan die medium verbind terwyl die *ipse* op die karakter en persoonlikheid van Mntambo fokus. Mntambo se konflik in terme van haarself (en haar kuns) die balans tussen Westerse en Nguni (tradisionele) was hier uitgelig en bespreek. Die aanskouer word sodoende met hierdie konflik tydens die aanskoue van die werke gekonfronteer. Daar word ook verwys na die broosheid van 'n narratiewe identiteit en hoe dit met die broosheid van die medium ooreenstem. Die beesvel word hierdeur 'n simbool van die tasbaarheid van 'n individu se narratiewe identiteit.

Hierdie gedeelte word afgesluit met 'n bespreking oor Mntambo se groepsnarratiewe identiteit. Die afleiding is gemaak dat Mntambo se innerlike konflik vanuit haar posisie in hierdie groepe spruit. Alhoewel daar 'n onsekerheid oor haar plek in die tradisionele groepe (beide Swaziland en Suid-Afrika) ontstaan, put sy steeds narratiewe inspirasie hieruit. Hierdie narratiewe word in die beesvelfigure vasgevang wat 'n outomatiese verbinding met die gebruik van lobola in tradisionele groepe maak. Beeste (beesvel) word in die konteks van hierdie studie as universeel beskou al is Mntambo se identiteit individueel pas dit steeds in by die groepskonteks van Afrika en die Nguni.

In die volgende gedeelte word Mary Sibande se werk onder dieselfde punte bespreek.

4.4 Narratiewe identiteit in *A reversed retrogress (Scene I)* van Mary Sibande

4.4.1 *Mary Sibande se persoonlike narratiewe identiteit*



Figuur 4-9 Mary Sibande, *A reversed retrogress (Scene I)*, 2013. Poliëster, katoen, veselglas en hars. Grootte mag varieer.

Die outobiografiese narratiewe identiteit: Daar is in Hoofstuk Drie verwys na die ontwikkeling van Sophie as alter ego in Sibande se werk. Sibande dokumenteer deur haar kunsskepping haar lewensverhaal veral in *A reversed retrogress (Scene I)* waarin die nuwe narratiewe identiteit van Sophie sowel as Sibande uitgebeeld word.

In Wellershaus (2013:5) verduidelik Sibande dat die uitstalling *The purple shall govern* (2013) die “hoofstuk” is wat haar persoonlike ambisies en begeertes vergestalt. Om die outobiografiese aspekte van *A reversed retrogress (Scene I)* te interpreteer, word daar na die vier karaktereienskappe van Joubert en Hattingh (2012:186) verwys om ’n outobiografiese narratiewe blik op die kunswerke na te speur.

Die eerste outobiografiese narratief verwys na haar lewensnarratief⁶³ as paratekste waar daar op persoonlike en huishoudelike details klem gelê word sowel as haar verbintenis met ander mense. Hierdie narratief is regdeur Sibande se oeuvre sigbaar omdat sy haar kunswerke op persoonlike narratiewe baseer. Die narratiewe wat sy ontleen aan haar verbintnisse met ander mense is *A reversed retrogress (Scene 1)*, die verhaal van haar oupa wat die tentakels van die pers figuur geïnspireer het. Sodoende maak Sibande konneksies deur haar kuns met aanskouers sowel as lede van haar familie. Die aanskouer ervaar Sibande op ’n visuele vlak waar die kunswerk binne die galeryruimte beleef (Corrigall, 2015:161), maar beleef die werke ook op ’n verhalende vlak vanweë die narratiewe waarop die werke gebaseer is. ’n Unieke en persoonlike interpretasie word sodoende deur elke aanskouer gevorm. Sibande maak verder konneksies met haar familie deur kunswerke aan spesifieke lede van haar familie op te dra. Die reeks *Long live the dead Queen* (2009) is ’n voorbeeld hiervan waar sy vyf van haar werke rondom die vroue in haar familie opgedra het. Sy maak dan ook ’n konneksie met haar pa deur ’n werk *Lovers in tango* (2011) spesiaal aan hom op te dra.

Hierdie is die eerste kunswerk waar Sibande manlike figure inkorporeer. Sophie staan voor ’n peloton van ‘manlike’ figure, gereed om haarself sonder wapen te verdedig. Hierdie kunswerk word aan haar pa opgedra omdat hy in die weermag was. Haar pa vorm sodoende ook deel van haar narratiewe identiteit, al is sy so sterk deur vrouefigure in haar familie beïnvloed.

⁶³ Dit staan ook bekend as lewensgeskifte of dokumente oor Sibande se autobiografie.



Figuur 4-10 Mary Sibande, *Lovers in tango*, 2011. Veselglas en katoen. 10 000 x 300cm.

Die *tweede* outobiografiese narratief verduidelik dat vroue meer geneig daartoe is om hulself deur stories te verifieer (Joubert & Hattingh, 2012:186). Sibande het deur middel van narratiewe in haar kunswerke verskeie verhale in haar lewe geïnterpreteer. Deur die oorvertel van hierdie verhale bevestig Sibande haar identiteit as ma, vrou, dogter, kleindogter en kunstenaar, terwyl sy Sophie se identiteit as alter ego en huiswerker bevestig.

In die *derde* tipe outobiografiese narratief verwys Joubert en Hattingh (2012:186) na die berging van emosies. Emosies is 'n belangrike aspek in Sibande se kunswerke wat sterk in *A reversed retrogress (Scene I)* figureer. Sophie se gesuggereerde onsekerheid oor die toekoms kom oor deur Sibande se skepping, wat self oor die volgende stap vir haar en Sophie, twyfel (Nuttall, 2014:169). Die laaste outobiografiese narratief verwys na vroue se vermoë om die openbare aspek van haar publieke lewe as minder belangrik te ervaar as haar privaatlewe (Joubert & Hattingh, 2012:186). Ek voer aan dat die openbare aspek van haar lewe redelik belangrik is omdat sy haar privaatlewe meer openbaar maak. Haar narratiewe is ten diepste gesetel in narratiewe en persoonlike herinneringe.

'n Outobiografie word verder vanuit 'n subjektiewe oogpunt geskryf. Hiervolgens word Sibande se outobiografiese oeuvre op haar eie ervarings, seleksie van karakters, keuse van gebeure en opinies baseer. In *A reversed retrogress (Scene I)* bied Sibande 'n subjektiewe blik op die identiteitstransformasie van Sophie. Die konfrontasie van die pers figuur is die hooftema waarmee Sibande aan die aanskouer kommunikeer.

Sibande se verhouding met haar ouers en grootouers: Die meeste van Sibande se narratiewe, soos reeds bespreek in Hoofstuk Drie, is afkomstig vanaf haar kinderjare. Sophie, die alter ego, leef hierdie scenario's van Sibande op die galeryverhoog uit. Deur die gebruik van paratekste soos onderhoude en artikels leer ons dat Sibande die vrou in haar familie eer deur 'n reeks van

vyf installasiewerke aan hulle op te dra. Die verwysing na haar familie val onder een van Joubert en Hattingh (2012:186) se vier eienskappe van 'n vrou se outobiografiese narratief. Hierdeur word Sibande se lewensgeskifte met persoonlike en huishoudelike details beklemtoon. Volgens Corrigan (2015:160) het Sibande se narratiewe ontwikkel soos wat Sophie se kledingstukke 'n groter en meer uitspattige vorm aangeneem het.

Sibande se ma is een van die vroue wat haar geïnspireer het en wat, soos genoem, later 'n voltydse haarstylis geword het (Dodd, 2010:473 & Corrigan, 2015:147). In alle waarskynlikheid is hier 'n rolmodel wat vir Sibande die weg gewys het om haar eie drome te kan navolg. Sy is 'n voorbeeld van iemand wat die keuse gemaak het om nie in die voetspore van haar voorouers te loop nie en haar eie weg te baan. Die vorming van 'n nuwe identiteit word sodoende aan die orde gestel.



Figuur 4-11 Mary Sibande, *Queen Sophie*, 2010. Fotografiese afdruk. 110 x 80cm.



Figuur 4-12 Mary Sibande, *Sophie-Ntombikayise*, 2009. Veselglas en katoen. Grootte mag varieer.

In *A reversed retrogress (Scene I)* is dit die eerste keer wat daar twee vroulike figure deur Sibande uitgebeeld word. Hierdie figure word saam met pers kreature in die galeryruimte geplaas wat hulle in die uitstalruimte omring. Die tentakels word deur die verhaal van haar oupa geïnspireer. Hierdie kreature word gevolglik 'n verteenwoordiging van verskeie invloede tot die verandering van 'n identiteit soos emosies, die omgewing en die mense rondom jou. Die tentakels omvou die pers figuur se gesig sodat sy byna identiteitloos bly (Figuur 4-14).



Figuur 4-13 Mary Sibande, *A reversed retrogress (Scene I)*, vooraangesig van pers figuur, 2013. Poliëster, katoen, veselglas en hars. Grootte mag varieer.

Figuur 4-14 Mary Sibande, *A reversed retrogress (Scene I)*, detail van pers figuur, 2013. Poliëster, katoen, veselglas en hars. Grootte mag varieer.

Persoonlike narratiewe identiteite wat in hierdie kunswerk oorgedra word, behels die transformasieproses waar Sibande (sowel as Sophie) na 'n volgende deel van hul lewensverhaal (identiteit) aanbeweeg (Nutall, 2014:169). Sophie is volgens Corrigan (2015:156) in 'n struweling tussen twee identiteite vasgevang. Die pers figuur waarmee Sophie in konflik tree, is die figuur waarin sy besig is om te transformeer. Sy wys daarop dat die oorgang van een fase na 'n volgende in 'n individu se lewe nie altyd eenvoudig is nie. Daar is konflik, aanpassings en soms ook ongemak met hierdie fases. Sibande beeld hier die konflikterende oomblikke uit waar dit voorkom asof die figure mekaar aanval, maar tog van 'n moontlike hou wegswaai – of selfs in 'n vreemde dans betrokke is. Daar is daarom tekens van 'n verandering, maar terselfdertyd ook struweling.

Volgens Corrigan (2015:156) is Sophie nie op simplistiese vlak 'n huishoudelike werker of aristokraat nie, maar eerder 'n figuur wat tussen die twee identiteite beweeg. Myns insiens is hierdie die wegspringpunt vir Sibande om die volgende fase in Sophie se verhaal vas te lê. Hierdeur kan Sibande haar karakter in die rigting stuur wat sy nog altyd oor droom en fantaseer. Sibande verduidelik ook dat sy vir Sophie, soos ons haar ken, moet laat gaan voordat die kunspubliek met haar verveeld raak (Mofokeng, 2013:7). Sibande voel gevolglik 'n drang tot

ontwikkeling en verandering. Nuttall (2014:170) verduidelik dat dit Sibande/Sophie⁶⁴ se droom is om van haarself te ontsnap en enige verwantskap of mimese met haar ma of ouma te stop. Sibande/Sophie moet op hierdie wyse hul eie identiteit begin vorm.

Negatiewe ervarings: positiewe of negatiewe ervarings word as die grootste bron van inspirasie vir individue se narratiewe beskou. Volgens McAdams en McLean (2013:234) het negatiewe ervarings 'n besondere impak op die individu wanneer hulle uit die ervaring leer. Sibande maak gebruik van 'n aantal negatiewe ervarings van haar eie sowel as van die groepe waaraan sy behoort. Haar gesamentlike negatiewe ervaring verwys onder andere na die onderdrukking van apartheid wat haar oumagrootjie se narratief gevorm het (Meekison, 2014:3).

Die pers tentakels het in Sophie se geval 'n positiewe nadraai omdat dit die begin van 'n nuwe fase suggereer. Deur hierdie transformasie verkry Sophie 'n nuwe identiteit in terme van voorkoms sowel as gedrag. Sophie word baie meer beweeglik en aggressief in haar eie reg oor haar toekoms. Sibande het in 'n mate vir beide haarself en vir Sophie 'n vryheid geskep wat albei kan geniet. Sophie is nie meer vasgevang in haar huiswerkersuniform nie en identifiseer ook nie meer haarself as 'n huishoudelike werker nie. Die blou kleur van die rok het Sibande (2010) met diensbaarheid geassosieer, maar nou word dit met 'n koninklike pers vervang (Corrigall, 2015:149 & 161). Sibande het gevolglik ook nou vrye teuels oor waar sy vir Sophie wil plaas en hoe haar narratiewe verder verloop. Die vryheid van hierdie narratiewe word aan 'n woud van struweling gelykgestel, of soos 'n seekat met baie bene en arms (Meekison, 2014:12). Die bene en arms (narratiewe) strek wyd op soek na verdere invloede en inspirasies. Nadat hierdie proses verby is, skenk Sibande geboorte aan 'n nuwe persoon, karakter en identiteit (Nuttall, 2014:169).

4.4.2 Narratiewe identiteit as karakter

Postmoderne karakters: Die oomblik wanneer Sophie haar oë toemaak, transformeer sy in 'n verskeidenheid van karakters (Bidouzo-Coudray, 2013:5 & Corrigall, 2015:147). Sophie beliggaam so die verskillende identiteite wat 'n individu tydens haar leeftyd aanneem. Derhalwe kan Sophie as 'n postmoderne karakter volgens Fokkema se tipologie (1991:62) beskryf word. Sophie is nie net 'n oppervlakkige karakter nie, maar iemand wat vanuit verskillende invloede vergestalt word. Alhoewel Sophie as 'n alter ego van Sibande voorkom, het sy haar eie narratiewe identiteit.

Volgens Sibande is Sophie se vermoë om te droom haar sterkste eienskap (Wellershaus, 2013:3). Dit word waargeneem in die verbeeldingryke wyse waarop Sophie haar voorkoms in elke droom verander. Die oomblik as Sophie haar oë sou oopmaak, is sy weer terug by die werk,

⁶⁴ Daar word na Sibande/Sophie verwys omdat hulle op sekere punte dieselfde identiteit vorm, omdat hulle een persoon is.

skynbaar om af te stof en skoon te maak, en haar oordrewe rok verander in 'n Aspoestertjie-oomblik weer terug in 'n gewone huishoudelike werkeruniform (Dodd, 2010:468). Bidouzo-Coudray (2013:1) beskryf hierdie proses as 'n vrylating van die monsteragtige realisme van 'n doodnormale en degraderende bestaan waar sy ander mense se huise skoonmaak. Volgens Nuttall (2014:167) en Dodd (2010:469) word huiswerkers gewoonlik in die agtergrond geplaas waar hulle bedoel om onsigbaar te wees⁶⁵. Sophie as karakter doen die teenoorgestelde, en domineer die ruimte waarin sy geplaas word.

Plat en ronde karakters: Karakters word volgens Ricoeur (2006:244) en Bamberg (2013:13) gekonstrueer om 'n verhaal logies te laat verloop. In Hoofstuk Twee is plat en ronde karakters bespreek waarin Sophie as 'n ronde karakter geïdentifiseer is. Op hierdie wyse begin Sophie se verhaal in Sibande se oeuvre as 'n huishoudelike werker wat dagdroom om haar daaglikse lewe te ontvlug. Dié ontvlugting lei haar later na 'n nuwe identiteit in *The purple shall govern*. Deur hierdie proses vind daar deurlopende groei by Sibande as kunstenaar en Sophie as karakter plaas.

Sophie tree as die hoofkarakter en protagonis in Sibande se werke op. Volgens Bamberg (2013:5) bied karakters wat in 'n fiktiewe tyd en ruimte ontwerp is, die potensiaal om die terrein van identiteit te ondersoek. Sophie word op hierdie wyse 'n venster op die ontwikkeling van Sibande se identiteitstransformasie, met ander woorde Sophie (in *A reversed retrogress*) is die verpersoonliking van hierdie transformasie.

Deur die skep van Sophie kan Sibande as karakter verskeie narratiewe skep wat sy nooit self sal kan beleef nie, byvoorbeeld om 'n orkes te dirigeer. Balboa-Pöysti (2012:1) beskryf Sibande as 'n puik storieverteller omdat sy die narratiewe in haar kunswerk getrou en eerlik suggereer. Dit kom daarom voor asof Sibande haar narratiewe identiteit deur Sophie uitleef. Hierdeur vergestalt Sophie onder andere die huishoudelike werker identiteit wat Sibande juis gekies het om nie uit te leef nie maar ook 'n aantal identiteitselemente benewens die van 'n huishoudelike werker (Meekison, 2014:6).

Sophie en Sibande se gewoontes: Die persoonlikhede van 'n karakter is herkenbaar aan die gewoontes gemanifesteer deur hul gedrag. Sibande as skepper van haar narratief word uitgebeeld as lid van 'n familie van sterk vrouefigure waarvan sy nou deel word. Sophie het, net soos Sibande, 'n versorgende geaardheid. Sy is 'n hardwerkende vrou wat vir niks terugstaan nie. Albei Sibande en Sophie het besondere deursettingsvermoë omdat hulle nie maklik opgee in hul narratiewe nie.

⁶⁵ Ek neem uiteraard kennis dat daar wel huiswerkers is wat trots is op hul werk en nie onderdruk of misbruik word nie.

'n Gewoonte word in die konteks van hierdie studie aan 'n karakterkenmerk gelykgestel. Eerstens kan die gewoontes van Sophie verwys na haar vermoë om te dagdroom, terwyl Sibande se gewoontes meer op haar uitbeelding⁶⁶ van Sophie gefokus is. Sibande plaas vir Sophie meesal in rustige posisies soos iemand wat 'n trui brei *They don't make them like they used to*, of die *Dead Queen*-uitstalling waar die vroue staties staan. Hierdie gewoontes verander in *The purple shall govern* waar Sophie meer beweeglik word. In *A reversed retrogress (Scene I)* word die gewoontes van Sophie uitgedaag omdat daar 'n ander figuur in haar ruimte teenwoordig is. Sophie is gevolglik nie meer kalm en teruggetrokke nie, maar tree op asof sy haarself teen die mag varieere beskerm.

'n Gewoonte van Sibande kan ook na die tegniese aspek van die uitstalling en die wyse waarop Sophie⁶⁷ uitgestal word verwys. Hierdie verskil is meer prominent in die werke wat na *The purple shall govern* uitkom. In hierdie werke is Sophie in beheer van haarself en bepaal haar eie lot (Figuur 3-6). 'n Volgende gewoonte van Sibande is dat sy die rol van Sophie in die fotografiese afbeeldings vertolk. Sophie sal egter in die galerykonteks die vorm van 'n mannekyn aanneem.



Figuur 4-15 Mary Sibande, *Right now*, 2015. Fotografiese afdruk. 101 x 235cm.

4.4.3 *Idem en ipse*

Soos uitgelig in die bespreking van Mntambo se werk hierbo, gebruik Ricoeur (1994:116) die terme *idem* en *ipse* om die spanning tussen persoonlike en groepsidentiteit te verduidelik. In Hoofstuk Twee word die *idem* as die permanente deel van identiteit wat onveranderd bly oor tyd beskryf terwyl die *ipse* as die karakter en persoonlikheid van die persoon geïdentifiseer word. Die konflik tussen die *idem* en *ipse* ontstaan eers binne permanensie ("*permanence in time*") waar iets soos 'n eienskap tot die einde van tyd dieselfde gaan bly. Waarop dit neerkom in hierdie

⁶⁶ Lap, kleur, figuur en dies meer.

⁶⁷ Rok, karakter, kleur en dies meer.

afdeling, is dat beide Sibande en Sophie hierdie konflik ervaar; Sibande beeld dit uit terwyl Sophie dit beliggaam. In *A reversed retrogress (Scene I)* is die konflik van albei figure se stans teenoor mekaar vasgevang.

Die herhalende gebruik van die figuur in haar oeuvre lê moontlik aspekte van haar identiteit se onveranderbare (?)⁶⁸ elemente vas. Sophie se blou rok is in die proses subtiel besig om in 'n pers rok te verander. Sy besef dat die figuur haar toekoms versinnebeeld. Sophie stry en worstel met die gedagte dat sy haarself in 'n transformasie bevind (Corrigall, 2015:161). Sy vrees moontlik die onbekende wat volg na die transformasie. Nuttall (2014:169) verduidelik dat soos wat die laaste oorblyfsels van Sophie se uniform wegval, ontstaan daar nie-menslike kreature wat vanuit die dak hang. Hierdie kreature is geskep uit katoen en poliëster wat vanuit Sophie se rok spruit en dit naboots. Sibande verduidelik dat hierdie figure jou aan mikroskopiese kreature van 'n wetenskapsfiksiefilm of 'n embrio "... something that's about to become" herinner (Parsons, 2016:6). Hierdie kreature is 'n organisme in die proses van ontwikkeling om sy potensiaal ten volle te bereik.

Sophie se herhalende gebruik van die blou rok in die figuur is in haar fisiese voorkoms sigbaar. Sophie word aanvanklik as 'n kalm, stil en nederige werker uitgebeeld. Sy is altyd in haar voorskoot en kopdoek geklee (Balboa-Pöysti, 2012:8). Die konflik ontstaan binne Sophie wanneer sy terugkeer na haar realiteit as huishoudelike werker. Sophie wil in my opinie meer as net 'n huishoudelike werker wees en haar verbeeldingswêreld 'n werklikheid maak. Hierdie innerlike stryd van Sophie begin byna onopgemerk waar pers lap subtiel in haar rok ingewerk word. 'n Voorbeeld hiervan as voorloper tot *The purple shall govern* kan duidelik waargeneem word in *The reign* (Figuur 4-16) waar die pers lap as 'n onderrok vertoon.



Figuur 4-16 Mary Sibande, *The reign*, 2010. Veselglas, yster en katoen. 330 x 200cm.

⁶⁸ Hierdie elemente kan wel ten diepste verander.

Sibande sinspeel in hierdie kunswerk op die oorlogstandbeelde wat meesal ter ere van mans opgerig word. Myns insiens is hierdie Sibande se poging om vroue van alle rasse en ouderdomme te vereer. Dit staan só as 'n gedenkteken, nie in 'n openbare ruimte (Figuur 4-17) waar die risiko op beskadiging groot is nie, maar in 'n galery en die digitale wêreld wat die werk vir toekomstige geslagte kan reproduseer. Die yoni-voorkoms⁶⁹ van die rok dien as bevestiging van vroulike teenwoordigheid. Die visuele elemente in Jacques-Louis David se skildery (Figuur 4-18) oorvleuel met die van *The reign* waar beide perde op hul agterbene staan. Sophie sowel as Napoleon word vol selfvertroue uitgebeeld en hierdeur word hul mag as leiers bevestig.



Figuur 4-17 Coert Steynberg, *Generaal Louis Botha, Pretoria Unie gebou, 1946*. Brons. Grootte mag varieer.

Figuur 4-18 Jacques-Louis David, *Napoleon crossing the alps, 1801*. Olie op doek. 260 x 221cm.

Nuttall (2014:170) is van mening dat die lap 'n sigbare medium is wat die individu toelaat om haar narratiewe tot 'n spesifieke tema aan te pas. Deur die oppervlak (kleur) te verander kan die individu die narratief ook verander. 'n Voorbeeld hiervan is *A reversed retrogress (Scene II)* (Figuur 4-18) waar die figuur heeltemal met pers tentakels oortrek is. Daar is op hierdie figuur geen tekens meer van Sophie se kopdoek, moue of voorskoot nie; sy het nou voorwaar in 'n ander weergawe van haarself getransformeer. Die figuur trek weg van die muur of word deur die tentakels teruggetrek. Die tentakels kan moontlik aan wortels gelyk gestel word. Deur wortels as visuele fokuspunt te gebruik, beklemtoon Sibande dat haar en Sophie se identiteit gewortel is, maar wel vorentoe beweeg.

⁶⁹ Die vorm van die vroulike geslagsorgaan.



Figuur 4-19 Mary Sibande, *A reversed retrogress (Scene II)*, 2013. Veselglas en katoen.
Grootte mag varieer.

'n Verdere konfrontasie wat ontstaan buiten vir Sophie en die pers figuur (fiktiewe wêreld) is die konfrontasie tussen Sibande en Sophie (in die regte wêreld) en Sibande en die pers figuur (fiktiewe/regte wêreld). Hierdeur ontstaan daar 'n ontologiese oorvleueling van fiksie en werklikheid soveel so dat die onderskeid tussen die twee nie meer duidelik is nie. Hierdie oorvleueling vorm 'n driehoek van konfrontering tussen die verskillende karakters in die kunswerk.

Die *ipse* word deur Ricoeur (1994:116) beskryf as 'n individu se karakter en persoonlikheid. In dié verband is elke figuur in *A reversed retrogress (Scene I)* 'n karakter met 'n persoonlikheid. In die reeks *The purple shall govern tree* Sophie buite karakter op waar sy teen die pers figuur baklei. 'n Mens sou kon aanvoer dat Sophie met die pers figuur in haar verbeeldingswêreld stry omdat haar oë toe is.



Figuur 4-20 Mary Sibande, *A reversed retrogress (Scene I)*, Sophie detail, 2013. Video (3:43).

Sibande verduidelik in 'n video-onderhoud (The British Museum, 2016)⁷⁰ dat sy eintlik die pers figuur is en vir Sophie in die oë kyk vir die finale konfrontasie (Figuur 4-20). Daar vind 'n siklus van ontologiese oorvleueling plaas en dit kom daarop neer dat Sibande eintlik met haarself in konfrontasie tree oor haar identiteit.

4.4.4 Die groepsnarratiewe identiteit van Mary Sibande

Die groepsidentiteit van Mary Sibande: Groepe is die gemeenskappe waaraan 'n individu behoort, en volgens Ricoeur (1994:121) bepaal dit die individu se ideale, waardes en helde. As individu behoort Sibande aan verskeie groepe in haar omgewing. Hierdie bespreking fokus op Sibande en haar familie, Sibande as kunstenaar en meer spesifiek sy as 'n swart vroulike kunstenaar. Sibande het daarom verskeie bronne (persoonlike paratekste) waaruit eindelose narratiewe haar identiteit vorm. Sibande verduidelik aan Balboa-Pöysti (2012:10) dat haar werk nie bedoel is om by die aanskouer empatie te ontlok net omdat sy 'n swart vrou is en haar moeders huiswerkers was nie. Sophie as karakter word eerder 'n viering van vroue in Suid-Afrika, veral diegene wat vooraf die pad vir haar gebaan het (Meekison, 2014:2). In die groepe waarin Sibande haarself bevind, word sy toenemend minder deur die groep beïnvloed op weg na 'n eie identiteit.

Voortvloeiend uit die bogenoemde is daar ander groepe (of vroulike identiteite) naamlik die swart vrou, die huishoudelike werker, die moeder, dogter en kleinkind waarin sy haarself plaas. As (swart vroulike) kunstenaar ervaar sy 'n plig om individue oor sekere kwessies en temas in te lig (Balboa-Pöysti, 2012:1). Die familiegroep word in dié verband as die kern van Sibande se inspirasie beskou. Sibande gebruik haar platform as kunstenaar om haar familie se narratief as huiswerkers en hul ervarings van onderdrukking oor te vertel.

Groepe het soms ook unieke tradisies en gebruike wat eie is aan hulle. Dit kan geargumenteer word dat dit baie algemeen en aanvaarbaar vir swart vroue was om huiswerkers te word. Derhalwe is Sibande se moeder en grootmoeder deel van hierdie tradisie en groep. Sibande het egter in hierdie groep haar persoonlike identiteit behou deur nie 'n huishoudelike werker te word nie.

Eksterne narratiewe: 'n Individue wat deel is van 'n groep sal een of ander tyd met eksterne narratiewe in kontak kom. Eksterne narratiewe is narratiewe wat deur lede van die groep oorgedra is vanuit hul eie ervarings. Hierdie narratiewe word soms in die groep aanvaar en as die groep se narratief beskou. 'n Voorbeeld hiervan is die beseringsverhaal van Sibande se oupa⁷¹. Haar familie het hierdie verhaal deel gemaak van hul narratiewe al het hulle dit nie self ervaar nie. Meekison (2014:4) verduidelik dat Sibande op hoërskool die sosio-ekonomiese verskille in haar

⁷⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=8C5YHIOHqus>

⁷¹ 'n Narratief wat reeds in Hoofstuk Drie bespreek is.

gemeenskap begin let. Sy was reeds van 'n jong ouderdom aan die politieke gesprekke, veral in haar familie rondom haar ooms se etenstafel blootgestel. Hieruit het sy die opinies en argumente van haar familie waargeneem en sodoende haar eie narratiewe geskep.

'n Volgende eksterne narratief verwys na die Kaapstadproteste van 1986 wat reeds in Hoofstuk Drie bespreek is. Daar was 'n groot groep wat hieraan deelgeneem het, maar die groter groep onderdrukte individue neem hierdie gebeurtenis aan as deel van hul verhaal. Sibande neem hierdie narratief, waaraan nie sy of haar familie aan deelgeneem het nie, en gebruik dit as inspirasie vir die kleur in *The purple shall govern*.

In hierdie gedeelte word die *omgewing* waarin Sibande haar narratiewe identiteit vorm, aangespreek. Dit word deur middel van Parekh (2008:9) se komponente van identiteit naamlik persoonlike, maatskaplike en individuele identiteit gedoen. 'n Sterk kenmerk van Sibande se werke is haar persoonlike identiteit wat daarin figureer (Sophie). Die ervarings in haar omgewing is uniek tot haar lewe en narratief.

Parekh (2008:9) verduidelik dat 'n individu 'n lid van etniese, politieke, kulturele, nasionale en beroepsgroepe is en so maatskaplik in die samelewing ingebed word. Vanweë Sibande se ras, geslag en beroep kan sy as 'n swart vroulike kunstenaar geklassifiseer word. Die beroepsumgewing waarin Sibande funksioneer maak ruimte vir narratiewe en veral 'n individu se identiteit om deur te syfer in hul kunswerke. Hierdie omgewing is daarom 'n ruimte waar sy haarself ten volle kan uitleef en uitspreek.

Sibande het vanuit die Suid-Afrikaanse gehoor kritiek ontvang dat Sophie nie aggressief genoeg voorkom nie (Wellershaus, 2013:4). Sy het hierop gereageer deur na die kollektiewe groep moeders in Suid-Afrika te verwys as vroue wat nederig was en meesal hul omstandigheid as huiswerkers aanvaar het. Hierdeur spreek Sibande ook die dubbele diskriminasie van swart vroue in Suid-Afrika aan. Die individuele of algemene identiteit van Sibande kan ook in 'n formele of informele groep verdeel word. Formele groepe sal die familie, kulturele en land (burgerskap) van die individue bevat terwyl die informele groepe meer op 'n sosiale basis soos politieke, beroeps- en kulturele groepe gegrond is.

4.5 En résumé

In hierdie gedeelte is die narratiewe identiteit en die ontwikkeling daarvan in Sibande se werke bespreek. Daar word eerstens op die outobiografiese narratiewe identiteit van Sibande verwys waar die invloede vanaf haar familie die aandag geniet. Verhale vanuit haar oupa, oumagrootjie, ma en pa se lewe skakel met Sophie as karakter se narratiewe. Sibande se narratiewe identiteit is hierdeur sterk verbind met haar familie.

In die ontwikkeling van Sophie is dit belangrik vir Sibande dat sy ook haar eie narratiewe identiteit ontwikkel. Sophie se identiteit word hierdeur gekoppel aan die verbeeldingswêreld wat sy betree tydens haar dae as huishoudelike werker. Die blou van Sophie se uniform/rok is 'n belangrike skakel in die identifisering van haar as 'n karakter, omdat dit haar kenmerk as karakter was. Die oomblik wanneer die pers in haar rok geïnkorporeer word, is die transformasie na die "nuwe" Sophie onderweg. In hierdie studie word Sophie as 'n postmoderne karakter gedefinieer omdat meervoudige selwe ontwikkel. Sophie het hierdeur verskillende fasette tot haar narratiewe identiteit en sy ontwikkel tot meer as net 'n alter ego.

Die volgende faset van die bespreking van Sibande/Sophie is hul *idem* en *ipse*. Met die ontwikkeling van 'n narratiewe identiteit is dit vanselfsprekend dat beide Sibande en Sophie konflik ervaar. Sibande se konflik is gefokus op haar individuele reis as kunstenaar en wat die toekoms vir haar karakter Sophie inhou. Die konflik wat Sophie ervaar word in haar voorkoms sowel as haar gedrag waargeneem. Sophie ontwikkel vanaf 'n alter ego na 'n karakter in haar eie reg. Hierdeur is dit duidelik dat die rok wat Sophie dra nie haar identiteit bepaal nie en dat dit eerder deur haar aksies gevorm word.

Hierdie gedeelte word afgesluit met 'n bespreking oor Sibande se groepsnarratiewe. Tydens hierdie studie is daar bevind dat Sibande deel is van haar familie groep (waaruit haar narratiewe herinneringe kom) en die huishoudelike werker groep (waar Sophie as allegoriese karakter optree). Hierdie groepe word ook deel van Sibande se eksterne narratiewe wat sy grootliks vanaf familie gesprekke verkry het.

4.6 Ten slotte

In hierdie hoofstuk is die narratiewe identiteite van Nandipha Mntambo en Mary Sibande bespreek. Daar is verskeie ooreenkomste en verskille in hul benadering tot hul kunswerke blootgelê. Die grootste ooreenkoms is dat albei se narratiewe identiteit deur hul narratiewe herinneringe gevorm word. Outobiografiese invloede kom ook na vore in die gebruik van medium en die vorming van narratiewe. Albei maak ook van karakters gebruik, al vertoon Sibande (Sophie) in hierdie opsig meer prominent. Mntambo tree in die fotografiese afbeeldings op as 'n stiervegter terwyl Sibande vir Sophie beliggaam.

Beide Mntambo en Sibande vorm hul karakters van hul eie (en ma's) se liggame af. Alhoewel 'n individu se identiteit konstant verander, is die tydperk waarin daardie werk geskep is 'n tydksule van hul identiteit op daardie spesifieke tydstip. Hierdeur kan albei se werke as 'n outobiografiese vertoonkas beskou word. As individu maak die groep waaraan 'n mens behoort 'n groot deel uit van 'n identiteit. Sibande en Mntambo is deel van verskeie groepe wat bydrae tot die vorming van hul narratiewe identiteit waar die invloed van die groepe in die mindere of meerdere mate inspeel

of hul narratiewe identiteite vorm. Dit word duidelik dat Sibande deur Sophie (beide individue) se identiteit ontwikkel. Mntambo se narratiewe identiteit stagneer egter in haar werk waarin die temas en onderwerpe ooreenstem.

In die volgende hoofstuk word 'n gevolgtrekking rondom die vrae in Hoofstuk Een gebied. Hierdie hoofstuk sal ook 'n samevatting van Hoofstuk Twee, Drie en Vier bevat om die probleemstelling en navorsingsvrae aan te spreek.

HOOFSTUK VYF

GEVOLGTREKKING

In hierdie verhandeling is gekose werke deur Nandipha Mntambo en Mary Sibande in die konteks van narratiewe herinneringe as paratekste en die vorming van die kunstenaars se narratiewe identiteite bespreek. Die fokus was op *The shadows between us* en *A reversed retrogress (Scene I)*, en ander werke is ter toeligting ook bespreek om die ontwikkeling en transformasie van die kunstenaars se narratiewe identiteite te belig.

5.1 Struktuur van die verhandeling

In Hoofstuk Een is die konteks van die studie, die probleemstelling, navorsingsvrae sowel as doelstellings en sentrale teoretiese stelling gebied. Hoofstuk Twee het uitgebrei op die konteks van die studie en die teoretiese raamwerk is ook behandel. In Hoofstuk Drie is 'n analise en interpretasie van narratiewe herinneringe en tersaaklike ander paratekstuele aspekte onder die loep geneem met verwysing na die gekose kunswerke en die wyse waarop hierdie herinneringe en ander paratekste die gekose kunstenaars se werke beïnvloed het. In Hoofstuk Vier is daar op die vorming en transformasie van die kunstenaars se narratiewe identiteite gefokus soos wat dit vanuit hul narratiewe herinneringe gevorm is. Die bevindinge van hierdie twee hoofstukke word vervolgens saamgevat.

5.2 Hoofstuk Drie: Samevatting van Mntambo en Sibande se narratiewe herinneringe

In hierdie hoofstuk het ek ondersoek ingestel na hoe narratiewe herinneringe en ander paratekstuele elemente sentraal staan tot die kunstenaars se werke. Spesifieke werke is gevolglik aan die hand van paratekste ontleed en bespreek.

Met verwysing na hierdie paratekste is die narratiewe herinneringe van die kunstenaars gebruik om die werke te ontsluit. Byvoorbeeld die narratiewe van Sibande se ouers en grootouers en die herinneringe daaromheen is ingespan om verskeie vergestaltings van hierdie narratiewe in die werke van nader te beskou. Die argument is dat, sonder inagneming van hierdie paratekste, sou dit beswaarlik moontlik wees om insig te verkry in belangrike aspekte van Sibande en haar alter ego Sophie, sowel as die wyse waarop die werke waarin Sophie figureer. Paratekste soos titels is van die belangrikste elemente in die werke aangesien die titels van die werke aanduidend is van hoe Sibande haar narratiewe herinneringe inspan om haar alter ego daar te stel.

Verskeie paratekste in Mntambo se werk hou verband met narratiewe herinneringe wat met haar keuse van beesvel as medium verbind kan word. Hierdie medium kan met haar Nguni-herkoms

en die gebruik van lobola geassosieer word, maar wanneer die kunstenaar se uitsprake hieroor in ag geneem word – naamlik dat dit vir haar juis nie oor lobola gaan nie – word 'n aantal nuwe interpretasiemoontlikhede aan die hand gedoen wat spesifiek verband hou met haar narratiewe herinneringe. Narratiewe soos dié van Phila Ndwandwe (*Indlovukati*) word byvoorbeeld ingespan om 'n aktivis te gedenk. Die paratekste wat hiervoor gebruik is, is verslae vanuit die Waarheid- en Versoeningskommissie te same met koerant berigte oor die voorval. Hierdie is 'n narratief wat verlore sou wees indien Mntambo nie die inspirasie tot die werk bekendgemaak het nie en die titel as parateks nie in ag geneem is nie. Weer eens kan aangevoer word dat diepsinnige insig in die narratiewe herinneringe van die kunstenaars en wyse waarop dit die werke beïnvloed slegs moontlik is deur kennis te neem van tersaaklike paratekste. Daarom is die argument dat sonder kennis van kunstenaarsverklarings, artikels en video-onderhoude die narratiewe en invloede met betrekking tot die vergestaltung hiervan in die werke nie moontlik wees nie.

Verder is 'n ondersoek gedoen na die wyses waarop die kunstenaars plekke van herinnering skep (*lieux de mémoire*) en sodoende die galeryruimte aktiveer om na 'n andersoortige en ruimte te transformeer: deur die kunswerke word hierdie ruimte 'n plek van refleksie; 'n storiewêreld waarbinne die narratiewe herinneringe van die kunstenaar konkreet word. Verder kan gestel word dat die kunstenaars die aanskouers nooi om deelnemend hierdie ruimte te vul deurdat die kunstenaars se narratiewe herinneringe en die aanskouers s'n as't ware ineengewef word. Sodoende kan elke aanskouer haar eie narratiewe herinneringe op die werke projekteer en uiteindelik ten diepste identifiseer met die kunswerke en die ruimtes waarbinne hulle herinneringe vergestalt en aktiveer. Om hierdie rede word Mntambo se werke as ideaal beskou ter bespreking van hierdie studie. Die aanskouer word sodoende, nes die kunstenaar en haar ma, van wie se liggame hierdie werke gevorm is, 'n plaasvervanger vir die afwesige ruimte wat Mntambo en haar ma se liggame suggereer (Figuur 5-1).



Figuur 5-1 Nandipha Mntambo, *Enchantment*, 2012. Beesvel en veselglas. 169.926 x 100.076 x 154.94cm.

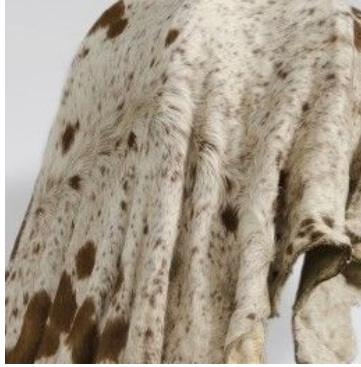
In die geval van Sibande sal die aanskouer tydens die galerybesoek ook deelneem aan die narratiewe herinneringe deur haar eie herinneringe in gesprek met Sibande s'n te projekteer. Die aanskouer reflekteer op hul eie narratiewe herinneringe en sodoende ook waar hul posisie in die familie en samelewing is. In die konteks van albei kunstenaars se installasiewerke ontstaan daar 'n geleentheid vir die aanskouer om die invloed van die narratiewe te verstaan maar ook om dit, deur deelnemende kontemplasie, op subjektiewe wyse te voltooi. Die aanskouer maak die proses 'n werklikheid waar dit ervaar en die verhaal/narratief beliggaam word. Hierdeur ervaar aanskouers ook die narratiewe herinneringe van Sibande en Mntambo omdat hulle in die kunstenaars se "skoene" staan.

Die laaste element van narratiewe herinneringe wat bespreek word, is eietydse herinneringe. Beide Mntambo en Sibande se kunswerke skep ruimte vir die vorming van eietydse herinneringe by die aanskouer. Eietydse herinneringe verwys na die ervaring wat in die spesifieke ruimte geskep en gedokumenteer word. Tydens die aanskoue van Mntambo se beesvelwerke sal die sintuiglike (reuk en voel) eerste opvallend wees waar daar in Sibande se werke (met betrekking tot Sophie) op haar teenwoordigheid in die galery gelet word.

5.2.1 Die verskille en ooreenkomste tussen Nandipha Mntambo en Mary Sibande se narratiewe herinneringe

Die eerste verskil tussen die kunstenaars is dat Mntambo se werke meer op die verhale van narratiewe herinneringe vanuit haar groepskonteks fokus, terwyl Sibande se werke grootliks steun op haar hoogs persoonlike narratiewe herinneringe van haar familie. In terme van die kollektiewe blyk dit asof Mntambo meer op die kulturele kollektief steun, terwyl Sibande na 'n subjektiewe blik op 'n gesins- en sosiaal-maatskaplike kollektief verwys.

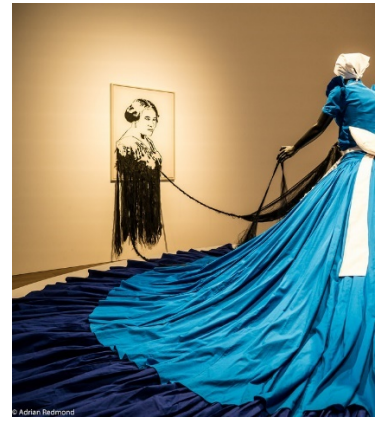
'n Verdere ooglopende verskil is die medium waarin hulle werk. Alhoewel die rok as tema gebruik is en prominent figureer is daar 'n duidelike verskil tussen beesvel en lap. Die beesvel het 'n duidelike tasbare element (Figuur 5-2) wat die aanskouer lok na die kunswerk om dit nader te aanskou. In terme van Sophie is daar 'n mate van afstand wat ervaar word. Sophie moet slegs waargeneem word in die narratief wat sy uitbeeld. Die aanskouer kan nie te naby aan haar kom nie omdat die oordrewe rok (en soms platform waarop sy staan) 'n onsigbare grens skep (Figuur 5-3 en Figuur 5-4). Mntambo het in vergelyking met Sibande 'n breër spektrum van media waarmee sy werk. Mntambo se oeuvre bestaan uit brons, skilderye, video's, fotografiese afbeeldings sowel as beesvel figure terwyl Sibande se werke slegs fotografiese afbeeldings en mannekyn standbeelde behels.



Figuur 5-2 Detail van Mntambo se beesvelwerk.



Figuur 5-3 Voorbeeld van platform.



Figuur 5-4 Voorbeeld van oordadige rok.

Daar is wel aspekte van die kunstenaars en hul werke wat ooreenstem. Die afleiding kan gemaak word dat Mntambo, soortgelyk aan Sibande (Figuur 3-13), 'n kunswerk aan haar ma opgedra het omdat sy van haar narratief (haar liggaam) gebruik het. Deur hierdie vorm te gebruik, word hulle narratiewe herinneringe oorgedra. Beide Mntambo en Sibande se *medium* fokus op herinneringe of maak 'n verwysing daarna. Die beesvel vang herinneringe as letsels vas terwyl die Victoriaanse-styl rok die historiese gebeure rondom die Victoriaanse era na vore bring. Albei kunstenaars gebruik narratiewe vanuit die apartheidsera in Suid-Afrika al is dit nie 'n persoonlike narratiewe herinnering nie.

My bevinding in hierdie hoofstuk is dat Mntambo se hantering van medium en verwisseling tussen medium 'n teken van ontwikkeling en transformasie in haar werk is. Sy is nie beperk tot beesvel as medium nie en sy beeld haar narratiewe uit in brons (Figuur 5-5), skilderye (Figuur 5-6) sowel as videoformaat⁷² (Figuur 5-7). Op hierdie wyse is Mntambo vry om te kies op watter wyse sy 'n narratief die beste wil uitbeeld. Haar gebruik van beesvel word in die algemeen as 'n terug neiging na die tradisionele beskou. Myns insiens bemagtig sy haarself in ander mediums om nie in 'n boks geplaas te word nie. Mntambo maak in Figuur 5-5 'n intertekstuele verwysing na die werk van John Everett Millais se Ophelia (Figuur 5-6). Hierdeur is 'n voorbeeld van Mntambo se vermoë as kunstenaar om enige tema in haar werk suksesvol te inkorporeer.

⁷² <https://www.youtube.com/watch?v=JMUJ0TNw-zo>



Figuur 5-5 Nandipha Mntambo, *Ophelia*, 2015. Brons en water. 303 x 120,5 x 25cm.



Figuur 5-6 John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-1852. Olie op doek. 76,2 x 111,8cm.



Figuur 5-7 Nandipha Mntambo, *Past present 3*, 2015. Olie op doek. 199,9 x 98cm.



Figuur 5-8 Nandipha Mntambo, *Paso doble*. 2015. Video (9:11).

Die konsepte en temas in Mntambo se werk oorvleuel en herhaal deurgaans. Daar is altyd elemente van dierlikheid (as tema) of medium (dierevel) in die werke. 'n Voorbeeld hiervan is *Zeus* (Figuur 5-8) waar Mntambo 'n hibridiese beeld van haarself en 'n bul geskep het. Sy gee haarself hierdeur die dierlike mag van die bul. 'n Voorbeeld van die medium as dierlikheid is in al haar beesvelkunswerke te sien (Figuur 5-1).



Figuur 5-9 Nandipha Mntambo, *Zeus*, 2009. Brons. 88 x 84 x 58cm.

Die bevinding oor Sibande in hierdie hoofstuk is dat sy die meeste van haar narratiewe vanuit persoonlike narratiewe herinneringe in haar familie ontgin. Sy verwerk verhale van haar grootouers en beeld dit deur haar alter ego Sophie uit. Daar is hierdeur werke opgedra aan haar oumagrootjie, ouma, ma, pa en selfs haar oupa. Sibande se narratiewe herinneringe vorm hierdeur die kern van haar werk as kunstenaar.

'n Volgende element wat in albei se werke ooreenstem is die invloede wat in hul kinderjare plaasgevind het. Mntambo het as kind reeds bewondering gehad oor haar portuurgroep se fassinatie met liggaamshare – 'n tema wat duidelik in haar beesvelrokwerke voorkom. Sibande het die herinneringe van haar ouma en ma as huiswerkers as wegspringpunt vir haar tema gebruik. Albei kunstenaars maak ook melding van hul pa's, Mntambo verwys na haar pa in haar *Meestersverhandeling* (2007)⁷³ terwyl Sibande 'n kunswerk aan haar pa opdra (Figuur 5-9).

⁷³ 'n Belangrike parateks vir hierdie studie.



Figuur 5-10 Mary Sibande, *Lovers in tango*, 2011. Veselglas en katoen. 10 000 x 300cm.

'n Laaste oorvleueling in die narratiewe herinneringe van die kunstenaars is dat beide “standbeelde” vir vroue uitgebeeld het. Mntambo het die werk *Indlovukati* aan Phila Ndwandwe opgedra terwyl Sibande vir Sophie op die rug van 'n perd in *The reign* uitgebeeld het. *The reign* sinspeel hier op openbare standbeelde wat hoofsaaklik vir mans opgerig is.

5.2.2 Motivering vir gekose kunswerke in Hoofstuk Drie

Die narratiewe herinneringe van die kunstenaars is in die aanloop van hul narratiewe identiteit bespreek. Die rede hiervoor is omdat verskeie elemente vanuit narratiewe herinneringe die narratiewe identiteite van die kunstenaars vorm. Die werke van Mntambo is so gekies om haar narratiewe herinneringe die beste te illustreer. *The shadows between us* is die hoofkunswerk van Mntambo se oeuvre wat bespreek word. Myns insiens bevat hierdie werk al die nodige merkers, soos die twee figure, patroon van die beesvel tesame met die beweging wat gesimuleer word vir die bespreking van narratiewe herinneringe. *Indlovukati* is die volgende werk wat op die herinneringe van Phila Ndwandwe fokus. Hierdie is 'n voorbeeld van 'n narratief wat verlore sou wees indien die parateks daarvoor nie beskikbaar was nie. Die werk is sodoende ter herinnering van Ndwandwe geskep. Deur artikels wat oor die werk geskryf is en die beeld wat vir haar geskep is, sal haar narratiewe herinneringe vir ewig in die beesvel vasgevang word.

Die volgende kunswerke waarna daar verwys word, is *Europa* (’n fotografiese afbeelding) en *Zeus* (’n bronsbeeld). In *Europa* word die koloniale geskiedenis van Suid-Afrika opgebring met Mntambo wat as die uitdagend “Afrikamag” die Europese bedreiging aanstaar. Hierdeur word daar na die land se narratiewe herinneringe van hierdie tydperk verwys. *Beginning of the Empire* is ’n werk wat myns insiens die meeste narratiewe herinneringe in hierdie hoofstuk bevat. Mntambo het soos genoem die foto van Peter Magubane as inspirasie gebruik. Die narratiewe herinneringe van hierdie werk is direk gekoppel aan die gebeurtenisse wat in die foto afspeel.

Mntambo plaas haar figure in 'n soortgelyke ry as in die foto waar die enigste verskil die geslag van die figure is.

Die werk *Lelive lami* is vir die bespreking onder narratiewe herinneringe gekies omdat dit na Mntambo se besit van beeste verwys. Beeste word as 'n vorm van rykdom beskou in tradisionele groepe. Deur die gebruik van beeste bevestig Mntambo haar mag en rol as vrou in die tradisionele omgewing. Die serte wat aan die rok hang kan hierdeur na Mntambo se "rykdom" verwys. Die laaste werk ter bespreking vir Mntambo se narratiewe identiteit is *The fighters*. Hierdie kunswerk was gekies omdat die aanskouer hul eie narratiewe herinneringe vorm in dieselfde ruimte as die kunswerk.

Die gekose werke van Sibande wat haar narratiewe herinneringe die beste uitbeeld is eerstens *A reversed retrogress (Scene I)*. Hierdie werk is die hoofbesprekingspunt vir die studie en word beskou as die draaipunt in die bepaling van Sophie se narratiewe identiteit. Sodoende is dit die sentrale werk vir Sibande se studie. *A reversed retrogress (Scene I)* verteenwoordig hierdeur al Sophie se herinneringe voor die transformasie plaasvind maar terselfdertyd is die nuwe Sophie besig om nuwe herinneringe te skep.

Die werk wat hierop volg is *Sophie-Mercia* en *Sophie-Velucia*. Hierdie werke is spesifiek gekies omdat hulle verwysings is na Sibande se familie en hierdeur ook haar familie se kollektiewe herinneringe. Daar was 'n vergelyking getref tussen *They don't make them like they used to* en 'n huiswerkersuniform wat met die Victoriaanse era geassosieer word. Hierdeur word Sophie se klere aan 'n kollektiewe narratiewe herinnering verbind.

5.3 Hoofstuk Vier: Samevatting van Nandipha Mntambo en Mary Sibande se narratiewe identiteit

In Hoofstuk Vier is die narratiewe identiteit wat in Mntambo en Sibande se werke gevorm word bespreek. Daar was na verskeie elemente van 'n narratiewe identiteit verwys om hul werke en die invloede van narratiewe herinneringe daarop te identifiseer. Dit het deur die studie duidelik geword dat albei kunstenaars 'n mate van ontwikkeling in hul narratiewe identiteit getoon het. Albei kunstenaars – Mntambo minder as Sibande – se persoonlike narratiewe identiteit is in hierdie geval ontleen vanuit herinneringe en familienarratiewe. Mntambo se identiteit as kunstenaar word grootliks aan haar medium gebind, omdat sy met die kenmerkende beesvel as medium werk. Die beesvel bevat 'n groter interpretasie moontlikheid en deur Mntambo se verwerking daarvan kry dit 'n narratiewe identiteit van sy eie.

Sibande ontwikkel deur haar kunsskepping haar identiteit as kunstenaar sowel as die karakter Sophie. Sophie het in die verloop van Sibande se oeuvre haar eie narratiewe identiteit ontwikkel

en het meer as net Sibande se alter ego geword. Die beeld (idee van Sophie) ontwikkel en verander waar sy nou die hoof van haar besluite en keuses is. Sophie dring aan op die aanskouer se aandag, en word in haar voorkoms byna onherkenbaar terwyl die huishoudelike werker steeds in haar kern bly. In die aanloop tot *The purple shall govern* begin Sophie los breek van haar onderdrukkende rol en kom tot die besef dat sy nie daartoe gebind word nie.

Die ontwikkeling van Sophie en Sibande se narratiewe identiteite word soos volg uiteengesit: Sophie begin haar "lewe" as alter ego en plaasvervanger van Sibande. Daar is met eerste ontmoeting nie 'n merkwaardige eienskap aan Sophie verbind nie behalwe haar oordrewe rok met huishoudelike werker uniform (Figuur 5-10). Sophie se volgende taak is om die narratiewe identiteite van die vrou in Sibande se familie uit te beeld (Figuur 5-11). Hierdeur bring Sibande terselfdertyd ook hulde aan die vroue wat die weg vir haar gebaan het. In die volgende uitstallings, skep Sibande vir Sophie 'n groter ruimte om haar verbeeldingswêreld in uit te leef. Sophie verwyder haarself uit die vervelige en herhalende werksdag en begin so haar eie begeertes skep waarheen sy wil ontsnap (Figuur 5-11). Op hierdie stadium van haar oeuvre eksperimenteer Sibande met die buigbaarheid van Sophie as karakter. Sibande kan haar in verskillende situasies plaas en sy sal steeds die middelpunt van aandag wees.



Figuur 5-11 Mary Sibande, *Sophie*, 2008. Veselglas en katoen. Grootte mag varieer.



Figuur 5-12 Mary Sibande, *I decline, I refuse to recline*, 2010. Veselglas en katoen.
Grootte mag varieer.

Die uitstalmoontlikhede en temas waarin Sibande vir Sophie plaas brei uit tot op 'n vlak waar Sophie met haarself in konflik tree (Figuur 5-12). Hierdeur verwys ek na *The purple shall govern*-uitstalling. Hier is Sophie se narratiewe identiteit bedreig deur 'n nuwe identiteit (pers figuur). Hierdie figuur sinspeel ook op die stryd wat Sibande ervaar om Sophie as karakter nie te laat stagneer nie. Sophie moet gevolglik 'n volledige transformasie ondergaan om haar nuwe narratiewe identiteit te verkry (Figuur 5-13). Sibande ervaar hierdie as 'n vreesaanjaende tydperk omdat sy self moet besluit hoeveel van die "ou"-Sophie se narratiewe identiteit sy moet behou na die transformasie sodat die aanskouers (en volgers) van Sophie haar steeds sal herken.



Figuur 5-13 Mary Sibande, *A reversed retrogress (Scene I)*, 2013.
Poliëster, katoen, veselglas en hars. Grootte mag varieer.



Figuur 5-14 Mary Sibande, *The allegory of growth*, 2013.
Poliëster, katoen, veselglas en hars. Grootte mag varieer.

Die getransformeerde Sophie se narratiewe identiteit word hierdeur nie meer aan die huishoudelike werker gekoppel nie. Alle simbole wat die aanskouer met Sophie assosieer val weg. In Figuur 5-14 is die enigste herkenbare elemente van die ou Sophie die oordrewe rok, die tentakels wat uit haar buik kom en die mannekyn. Sophie hou 'n wit lappie vas wat haar kopdoek of voorskoot kan voorstel wat sy eens gedra het. Sy hou die lappie as 'n merker vir die honde waar hulle op bevel sal hardloop sodra die lap die grond tref. In Figuur 5-15 is Sophie heeltemal onherkenbaar vanaf haar eerste verskyning (Figuur 5-10). Sy is geklee in rooi en sit op die rug van 'n perd waar sy deur soldate, honde en aasvoëls omring is.

Die vraag ontstaan egter of Sophie steeds droom in hierdie werke en of sy wel weggebreek het van haar huiswerkerstatus? Myns insiens het Sophie (as karakter en oorspronklik die alter ego) vir Sibande verbygevat in terme van hul narratiewe identiteit se ontwikkeling. Sophie se narratiewe identiteit word nie meer op Sibande se narratiewe geskoei nie en sy is vry om haar eie pad te bepaal. Die afleiding kan gemaak word dat Sophie in haar nuwe gewaad Sibande se narratiewe identiteit beïnvloed en nie anders om soos in die aanvang van hulle verhouding nie. Sophie is hierdeur nie meer afhanklik van Sibande se narratiewe nie omdat Sophie haar eie "mens" is. Sophie is hierdeur steeds 'n universele verteenwoordiger van huiswerkers en hardwerkende vroue oral al het haar voorkoms 'n transformasie ondergaan. Soortgelyk aan Sibande het Sophie ook van haar voorgeskrewe rol as huishoudelike werker vrygebreek. Dit is egter duidelik dat albei individue hul toekoms in hul eie hande geneem het.



Figuur 5-15 Mary Sibande, *Cry havoc*, 2014. Poliëster, katoen, veselglas en hars. 190 x 500 x 500cm.



Figuur 5-16 Mary Sibande, *In the midst of chaos there is opportunity*, 2017. Veselglas, viniel, hout, katoen en poliëster. 800 x 400 x 20cm.

Ter afsluiting van hierdie gedeelte word Sophie se *ipse* beskou as dit wat die meeste ontwikkel het. Sophie het as 'n skaam huiswerker begin maar 'n vreeslose en magtige vrou in haar eie reg geword. Sophie is hierdeur die *idem* van Sibande omdat sy 'n permanente deel van haar lewe as kunstenaar vorm.

'n Volgende vlak waarby die kunstenaars se narratiewe identiteit gevorm word, is die gebruik van hul liggame in die kunswerk. Mntambo en Sibande beeld hulself uit deur die gietvorms maar beliggaam hierdeur ook die karakters in hul werke. Op hierdie wyse ontstaan daar 'n herhaaldelike oorvleueling van verteenwoordiging. Mntambo en Sibande is die kunswerk, en hul identiteit en herinneringe word dus die van die beelde en andersom.

Mntambo het die beesvelfigure vanaf haarself en haar ma se liggaam gevorm om sodoende nuwe karakters te skep. Hierdie karakters het ook hul eie narratiewe identiteit ontwikkel deur die narratiewe wat die kunswerk geïnspireer het. 'n Tema wat duidelik in Mntambo se werke figureer is konflik waar dit innerlik, vanuit die groep of ekstern afkomstig is. In *Tifuntl emkhatsini wetfu (The shadows between us)* word die karakters byvoorbeeld vasgevang in die oomblik voordat hulle teen mekaar bots.

Mntambo se *idem* en *ipse* vorm 'n belangrike deel van die studie. Dit is bevind dat Mntambo in terme van haar *idem* tot 'n sekere mate ontwikkel. Haar *ipse* word hier met haar mediums vergelyk. Dit is 'n formaat waarin Mntambo nie in stagneer nie en sy het reeds in verskeie media haar narratiewe geïnterpreteer. Die afleiding word gemaak dat Mntambo van die begin af verseker was oor haar narratiewe identiteit en hoe dit sal ontwikkel. Mntambo het gevolglik nie in haar kuns 'n transformasie soos Sibande ondergaan nie.

Mntambo se narratiewe identiteit ontwikkel hierdeur in die temas van haar werke. Myns insiens beskou sy haarself nie as gebonde tot 'n tema, styl of medium nie. Die enigste narratiewe identiteit waarmee Mntambo geïdentifiseer word, is die wyse waarop sy die bogenoemde op 'n hibriediese (menslik en dierlik) wyse integreer. Haar narratiewe identiteit kan hierdeur nie stagneer nie omdat die verskeidenheid mediums waarin sy werk dit nie toelaat nie. Dit is as gevolg van die oneindige moontlikhede wat die mediums bied.

Die vorming van Mntambo se narratiewe identiteit kan deur 'n oorsig van haar medium bepaal word. Daar word eerstens na die digitale afdruk *Europa* (Figuur 5-16) verwys waar Mntambo haarself as 'n bul omskep. Dit is die begin van haar mens/dier dinamika wat sy in haar werke ondersoek. Die werke wat hierop gevolg het (Figuur 5-17) (Figuur 5-18) is 'n aanduiding van die beesvelrokke. In hierdie werke integreer Mntambo bees hare en verf.



Figuur 5-17 Nandipha Mntambo, *Europa*, 2008. Argief ink op katoenpapier. 100 x 100cm.



Figuur 5-18 Nandipha Mntambo, *Quiet acts of affection III*, 2011. Beeshare, houtskool en ink op fabriano papier. 151 x 104,5cm.



Figuur 5-19 Nandipha Mntambo, *Quiet acts of affection XIII*, 2012. Beeshare op fabrianopapier. 128 x 179cm.

Die volgende werke wat bespreek word, is 'n duidelike voorbeeld van Mntambo se breë bewerking van mediums. Figuur 5-19 en Figuur 5-20 het Mntambo in dieselfde jaar geskep. Daar is 'n groot verskil in terme van medium en boodskap in die twee werke. Figuur 5-20⁷⁴ is deel van 'n foto reeks waar 'n man en vrou teen mekaar druk en arms vleg. Dit staan in kontras met Figuur 5-19 waar die figure nie aan mekaar raak nie en (die medium) minder beweeglik voorkom.

⁷⁴ Hierdie kunswerk is deel van 'n foto-reeks waar elke ses werke se titel "...everyone carries a shadow" is en slegs die nummering van die foto's verskil.



Figuur 5-20 Nandipha Mntambo,
Tifuntsi emkatshini wetfu
(The shadows between us), 2013. Beesvel en hars.
Links: 125 x 134 x 29cm
regs: 147 x 152 x 27cm.



Figuur 5-21 Nandipha Mntambo,
...everyone carries a shadow I, 2013. Argief ink
op 300g Baryta papier. 100
x 86,5cm.

Mntambo se mees onlangse werke toon dat sy steeds beesvel figure skep sowel as multimedia werke maak (Figuur 5-21 en Figuur 5-22). Hierdeur bevestig dit net dat Mntambo se narratiewe identiteit as kunstenaar nie aan net een medium verbind word nie.



Figuur 5-22 Nandipha Mntambo,
Echidna, 2017. Beesvel,
hars en poliëster gaas.
1340 x 124 x 84cm.



Figuur 5-23 Nandipha Mntambo, *Wild thoughts III*, 2017.
Monodruk met goudblaar
op papier. 97,5 x 75,5cm.

Die *groepe, omgewing en eksterne narratiewe* waaraan Mntambo blootgestel is, het die inspirasie tot 'n aantal van haar werke gebied. Daar is in hierdie bespreking op die rol van beeste in sekere groepe gefokus. Hierdeur is daar bevind dat beeste verskeie gebruike het soos wat 'n individu se narratiewe identiteit verskeie eksterne invloede het. Die bespreking is afgesluit met die omgewing waarin Mntambo haar kuns skep. Mntambo se verwysingsraamwerk as kind stem nie ooreen met die van haar portuurgroep in terme van opvoeding en apartheid nie. Sodoende is die narratiewe wat haar identiteit uniek tot haar verhaal, soortgelyk aan die beesvelle wat sy gebruik.

Die groepsnarratiewe gedeelte het verwys na die invloede wat die groep op Sibande gehad het. Binne dié groep is daar verskeie verhale en narratiewe wat die lede beïnvloed. Hierdie narratiewe sal met die groep gedeel word om dan deel te vorm van die groep se narratiewe identiteit. Die omgewing waarin Sibande hierdie narratiewe gevorm het, bied 'n unieke bydrae tot die verhaal wat sy uitbeeld.

5.3.1 Motivering vir gekose kunswerke in Hoofstuk Vier

Die kunswerke wat in hoofstuk drie bespreek is en weer in Hoofstuk Vier genoem is beteken dat daar in hierdie werke op die narratiewe identiteit van die kunstenaars/werke fokus, of dat dit daarin figureer.

Die werke wat vir hierdie hoofstuk gekies is demonstreer die ontwikkeling of verteenwoordiging van narratiewe identiteit die beste. *The shadows between us* word as 'n wegspringpunt vir die Hoofstuk gebruik waar die leser aan konflik tussen die twee werke herinner word. Hierna volg 'n bespreking van *Untitled*. In hierdie werk word daar 'n verbintenis tussen beesvelore en die identifisering van 'n bees in 'n trop met die identiteit van 'n individu gemaak. Die saamflans van die verskillende ore wys na die invloede op 'n individu se identiteit.

Die fotoreeks *Praça de touros* is gekies om Mntambo se die rol as karakter in haar eie werk te illustreer. *Lelive Lami* word bespreek vir die konflikterende identiteit wat Mntambo ervaar om 'n balans tussen tradisionele en nie-tradisionele leefstyl te vestig. Die bespreking van Mntambo se narratiewe identiteit word met die *idem* en *ipse* in *The fighters* afgesluit. Hiervolgens word die *idem* en *ipse* op die figure toegepas om die teorie deur die konflik tussen die werke te illustreer.

Die gekose werke wat Sibande se narratiewe identiteit uitbeeld is eerstens *Lovers in tango*. 'n Kunstwerk wat aan haar pa opgedra is en verwysing maak na die invloede van haar pa se narratief op haar identiteit. *Queen Sophie* en *Sophie-Ntombikayise* word in Hoofstuk Vier bespreek om die invloed wat vroue in haar familie op haar narratiewe identiteit gehad het uit te lig. Die hoofkunstwerk vir die studie (van Sibande) is *A reversed retrogress (Scene I)* omdat dit die

draaipunt is waarin Sibande/Sophie se nuwe narratief begin. Vanaf hierdie kunswerk/uitstalling word Sophie se nuwe voorkoms (identiteit) uitgebeeld soos gesien in *Right now*.

Daar word reeds verwys na die konflik en transformasie van Sophie se narratiewe identiteit in die werke wat daartoe aanloop gee. Die gekose werk om hierdie punt te illustreer is *The reign* waar tekens van pers in Sophie se rok verskyn. Die volledige narratiewe identiteit transformasie van Sophie tydens *The purple shall govern* word in *A reversed retrogress (Scene II)* uitgebeeld. In die uitstallings wat hierna volg is Sophie sigbaar met 'n nuwe getransformeerde narratiewe identiteit.

5.4 Slot

Dit is beduidend in die studie dat narratiewe herinneringe in albei kunstenaars bydra tot hul narratiewe identiteit. Narratiewe herinneringe skakel nouliks met paratekste waarsonder sommige kunswerke nie andersins interpreteer kon word nie. Deur die ontwikkeling van die kunstenaars se narratiewe identiteite te bestudeer het die verskille en ooreenkomste in hul oeuvres duidelik geword.

Myns insiens is hierdie metodologiese struktuur gepas vir die studie omdat hierdie kunstenaars nog nie op so wyse bespreek is nie – dit is ook die bydrae wat ek lewer tot die akademiese literatuur in die veld. Die toeval dat albei kunstenaars in dieselfde jaar gebore is en in dieselfde tydperk grootgeword het, bewys dat hierdie 'n unieke kombinasie is vir 'n studie. Mntambo en Sibande is sodoende vir hierdie studie gekies omdat hul narratiewe deur verskillende invloede gevorm is. Die belangrikste aspek hiervan is egter dat albei swart Suid-Afrikaanse vroue is wat hoofsaaklik op vroue fokus as tema. Hulle is hierdeur belangrike spelers in die ontwikkeling van narratiewe in Suid-Afrikaanse kuns. Die metodologiese uiteensetting van hierdie studie is so gedoen dat dit op enige vroulike kunstenaar toegepas kan word om sodoende narratiewe herinneringe en identiteite te ontgin.

Verdere studiemoontlikhede wat kan voortspruit vanuit hierdie tema is waar daar in diepte na die *idem* en *ipse* van slegs Mntambo of Sibande gefokus word. Daar kan met die problematiek rondom beliggaming en ontliggaming in geselekteerde kunswerke gewerk word. As artikel kan daar op die gender-kwessies rondom die dra van 'n rok in 'n kunswerk aangespreek word, waar 'n vrouekunstenaar met 'n manskunstenaar vergelyk word, of waar daar slegs op manlike kunstenaars gefokus word.

ADDENDUM

PERSOONLIKE REFLEKSIE

In die voorafgaande hoofstukke is narratiewe herinneringe en die narratiewe identiteit in die gekose werke van Mary Sibande en Nandipha Mntambo bespreek. Die ontwikkeling van 'n narratiewe identiteit deur die narratiewe herinneringe van die kunstenaars is deur die gebruik van paratekste bestudeer. Daar is onderskeidelik na die werke van Sibande en Mntambo verwys om van hierdie elemente te identifiseer. In hierdie addendum bied ek my persoonlike narratiewe ervaring van die werke. Die benadering in hierdie addendum is hoofsaaklik subjektief van aard⁷⁵.

Ek verwys na my ervarings teenoor die gekose kunswerke, die vorming van my narratiewe herinneringe en narratiewe identiteit asook hoe ek my narratief in die kunswerk waarneem. In hierdie addendum brei ek op die invloed wat die vroue⁷⁶ in my familie op my gehad het uit. Daar word op my liggaam se rol in die ervaring van die kunswerk asook hoe ek in gesprek tree met die kunstenaar en kunswerk gefokus. Tydens hierdie ervaring is ek ook besig met my eie transformasie wat by die narratief van Sibande en Mntambo se werke aansluit. Hierdeur beskryf ek my ervaring van die transformasie op my eie identiteit asook die transformasie van die kunswerk.

Die addendum begin met 'n fokus op my narratiewe herinneringe wat deur die vorming van my narratiewe identiteit gevolg word. Daar word na kunswerke van Sibande en Mntambo as besprekingspunt verwys. In die bespreking van die kunswerke in Hoofstukke Drie en Vier is daar verskeie punte geïdentifiseer waar die kunstenaars ooreenstem. In hierdie hoofstuk brei ek op hierdie bespreking uit, maar verwys ek ook na die rol van vroue in my familie as narratiewe.

6.1 My persoonlike narratiewe herinneringe

In Hoofstuk Twee verduidelik Halbwechs (1992:71) dat wanneer ons *beelde of mense oproep*, daar op 'n spesifieke beeld gefokus word. Hierdie is relevant tot 'n herinnering wat ek van my oumagrootjie (1902-1997) (a) het. Die mees prominente herinneringe wat ek van haar besit is 'n besoek aan haar in die ouetehuis/versorgingseenheid. Haar koue rumatiekhande is van die eerste dinge wat ek tydens die besoek opgemerk het. Ouma Sannie (Figuur 6-1) is relevant tot my lewensnarratief omdat sy as baba in 'n Engelse konsentrasiekamp tydens die Tweede Suid-Afrikaanse Oorlog (1899-1902) was. As jong kind het ek hierdie konsep en geskiedenis nie

⁷⁵ Ek het die voorreg gehad om 'n uitstalling van beide Sibande en Mntambo by te woon wat die werke van hierdie studie bevat.

⁷⁶ Die vroue aan my ma se kant dui ek met 'n (a) aan terwyl die vroue aan my pa se kant met 'n (b) aangedui word.

verstaan nie, maar soos wat ek ouer geword het, het my belangstelling in geskiedenis, veral die geskiedenis en verhale van my eie nasie, gegroei. Die agting wat ek vir my groot-ouma het, word aan Sibande en haar hoë agting van haar oumagrootjie gelykgestel. Ouma Sannie is 'n belangrike karakter tot my narratief omdat my bestaan en daarom ook my identiteit, nie moontlik sou wees indien sy nie die konsentrasiekamp oorleef het nie.



Figuur 6-1 Ouma Sannie van der Walt (née Robertson), 1976.



Figuur 6-2 Ouma Ria Lombard (née van der Walt), 2008.

Nog 'n vrou wat 'n sterk invloed op my narratiewe herinneringe het, is my ouma (a), Ria Lombard⁷⁷ (Figuur 6-2). Ek het die voorreg gehad om haar vir 17 jaar te ken. Hierdeur is daar 'n groot aantal beelde wat ek van haar kan oproep waarin die bekendste die gemengde reuk van kos en terpentyn of olievern in haar huis was. Hierdie herinneringe word as 'n Proust-fenomeen⁷⁸ beskryf. Volgens Herz en Schooler (2002:21) en Leret en Visch (2017:76) is herinneringe wat deur spesifieke reuke herroep word meer geneig om die individu na die oorspronklike gebeurtenis terug te bring. Hierdie herinneringe is aansienlik meer emosioneel van aard as ander veral met verwysing na die outobiografiese (Herz & Schooler, 2002:22). Hierdie is reuke na aan my en dit is wat ek die meeste met haar assosieer.

Die oproep van hierdie herinneringe stem ooreen met die eienskappe van *lieux de mémoire* waar die herinnering (en reuke) in 'n spesifieke ruimte geskep is. Volgens Herz en Schooler (2002:23) is die reuke wat die individu tydens sy kinderjare ervaar geneig om 'n groter impak te hê omdat daar 'n oorvloed van nuwe ervarings tydens hierdie stadium beleef word. Die bogenoemde vroue

⁷⁷ 1932-2010. Die oudste van vier kinders.

⁷⁸ Marcel Proust (1871-1922) was die eerste persoon wat die term onwillekeurige herinnering (*involuntary memories*) deur sy roman *À la recherche du temps perdu* (*In search of lost time or Remembrance of things past Volumes I,II,III*) (1982) geskep het. In hierdie roman roep hy die beeld en reuk van 'n teebeskuitjie wat in 'n koppie tee gedompel word op.

het ek (een meer as die ander) vir die grootste deel van my *kinderjare* geken. Volgens Olick (1999:339) en Halbwachs (1992:29) is die belangrike en betekenisvolle historiese gebeurtenisse onvergeetlik wanneer dit tydens hierdie tydperk ervaar word.

Die herinnering van hierdie vroue word aan my deur familie narratiewe oorgedra. Hierdeur stel ek die kollektiewe herinneringe gelyk aan my familie herinneringe. Ouma Ria het 'n uitdagende pad gestap waar sy en my oupa ses kinders op 'n plaas by Wildehondepan grootgemaak het. Na 'n moeilike keuse om die plaas te verkoop trek hulle, tesame met my moeder (Figuur 6-3) as jongste kind, na Potchefstroom (1979). Van my vroegste herinneringe is die middag wat ons op my ouma se plot deurgebring het. Hierin is nog 'n oorvleueling waarin Sibande verduidelik dat sy die groot huise waarin haar ouma gewerk het as 'n indrukwekkende ervaring oproep (in Dodd, 2010:472). Vir my was die oop ruimte om op te speel 'n ander belewenis en hierdeur kan ek Sibande se fassinasie daarmee deel.



Figuur 6-3 Moeder, Magdaleen Gey van Pittius (née Aucamp), 2016.

Die vorming van eietydse herinneringe gebeur tot 'n mate met spesifieke ervarings. Ricoeur (1994:153) verduidelik dat hierdie ervarings die lewensgeskiedenis van elke persoon wat daaraan deelgeneem het vorm en ook deel van ander se geskiedenis word. 'n Groot gedeelte van ons lewe is sodoende deel van die geskiedenis van ander mense. Familiebyeenkomste word hier as die hoogtepunt van eietydse herinneringe se vorming beskou. Tydens hierdie geleentheid word verhale vanuit 'n ander gesin opgebring en bespreek waarna dit deel van my eie narratiewe herinneringe vorm.

Die uitgebreide prent of idee wat ek van my oumas en oumagrootjie besit is wat aan my oorvertel is. Ek moet binne myself 'n legkaart van herinneringe bymekaar sit om hulle in totaliteit te ervaar. Om hul lewenskeuses te verstaan sal ek myself moet terugplaas in die tydperk waarin hul was. Hierdeur neem ek deel aan hulle herinneringe soortgelyk aan die proses wat plaasvind tydens die aanskoue van Sibande en Mntambo se werk. Hoe ouer ek word, hoe meer begrip en respek

ontwikkel ek vir die vroue in my familie en hul omstandighede. Hul het telkemale voor keuses gestaan (op 'n soortgelyke ouderdom as ek) wat hul en hul gesin se toekoms sal beïnvloed.

In *On a collective memory* (1992) beskryf Halbwachs dat outobiografiese herinneringe die bande tussen individue versterk. Die herinneringe van my oumagrootjie en ouma wat deur oorvertelling aan my oorgedra word vorm 'n konneksie wat eens nie bestaan het nie. 'n Voorbeeld hiervan is ouma Mart (1930-1980) (b) (Figuur 6-4) waarin ek die enigste persoon in die familie is wie haar naam dra. Ouma Mart is oorlede voor ek gebore is en hierdeur is daar geen tasbare herinneringe waarna ek kan terugverwys nie, behalwe dit wat oorgedra is deur familielede.



Figuur 6-4 Ouma Mart (née Potgieter), ca. 1950.

Daar ontstaan 'n sekere mate van verantwoordelikheid met die naam wat aan my toegeken is om daartoe op te leef. Kotilainen (2012:17) verduidelik dat die geërfde naam 'n belangrike rol in die vorming van die individu se identiteit vertolk. Die naam dra hierdeur by tot die skep van my narratiewe identiteit. My narratiewe identiteit word egter nie gevorm deur my ouma se reeds bestaande identiteit nie, maar eerder deur die kennis wat ek oor haar besit. Hierdeur stel ek die benaming van Sophie waarin Sibande die noemnaam van haar oumagrootjie aan die beeld toegeken het gelyk aan my naam. Dit is reeds bespreek dat Sophie as 'n plaasvervanger vir Sibande se rol in 'n reeks huiswerkers in haar familie staan. Op 'n soortgelyke wyse beskou ek myself as iemand wat met die pad wat die vroue in my familie mee begin het voortgaan. Ek gaan voort met hul nalatenskap. Sibande verewig haar oumagrootjie, ouma en ma in kunswerke wat sy skep terwyl ek dit in my belangstellings en waardes laat voortleef.

Daar word in Hoofstuk Twee na Ricoeur (2006:80 & 84) se stelling verwys waar herinneringe as die maatstaf vir die bevestiging van identiteit beskou word. Hieruit maak ek die afleiding dat die herinneringe wat ek van my oumagrootjie en oumas besit, my identiteit beïnvloed.

6.2 My *lieu de mémoire* van Sibande en Mntambo se werk

Lieux de mémoire word in Hoofstuk Twee as 'n plek of area waar herinneringe kristaliseer beskryf. Volgens Nora (1989:22) word hierdie herinneringe aan spesifieke terreine of areas gekoppel. Daar word in hierdie gedeelte na my ervaring by Sibande en Mntambo se uitstallings verwys.

The purple shall govern uitstalling van Mary Sibande was die eerste keer wat ek met haar werke kennis gemaak het. Die uitstalling was oortrek met pers en aanduiders van Sophie se volgende fase. Ek word ingetrek in die narratief met die *A terrible beauty is born* (Figuur 6-1) wat 'n blik op Sophie se toekoms gee. In *A reversed retrogress (Scene I)* ontwikkel die narratief soos wat ek rondom die installasiewerk beweeg en die transformasie oomblik ervaar. Die tentakels en kreature omring die figure en daar word 'n ongemaklike atmosfeer tussen die figure geskep. Laastens omvou die *Purple figures* (Figuur 6-2) se kreature die aanskouer kompleet met 'n pers lig wat bo-oor skyn. In hierdie area word my narratiewe herinneringe gevestig in verband met Sophie se transformasie. Ek word omring deur, wat ek vermoed Sophie se ervaring was met haar konfrontasie met die pers figuur. Daar ontstaan 'n onsekerheid binne my oor die doel van hierdie ruimte. Dit word as 'n liminale ruimte vir die aanskouer sowel as vir Sophie ervaar.



Figuur 6-5 Mary Sibande, *A terrible beauty is born*, 2013. Fotografiese afdruk. 3270 x 1118cm.



Figuur 6-6 Mary Sibande, *Purple figures*, 2013. Katoen, poliëster en vislyen. Grootte mag varieer.

Die *lieu de mémoire* van Nandipha Mntambo se beesvelle fokus sterk op die afwesigheid van die figure (Figuur 6-3). Daar word 'n spookagtige atmosfeer deur die swewende figure geskep. Die rokke tree op as geeste wat onuitgesproke narratiewe met die aanskouer wil deel. Hierdie behels narratiewe wat slegs deur die gebruik van die kunswerk se paratekste ontgin kan word. Die aanskouer se herinneringe in hierdie ruimte is van 'n konflikterende aard omdat die tekstuur van die bees se hare die aanskouer nader trek maar die reuk van die vel jou afskrik. Hierdeur sal die reuk van die kunswerke 'n prominente element in die *lieu de memoire* van die uitstalling wees.



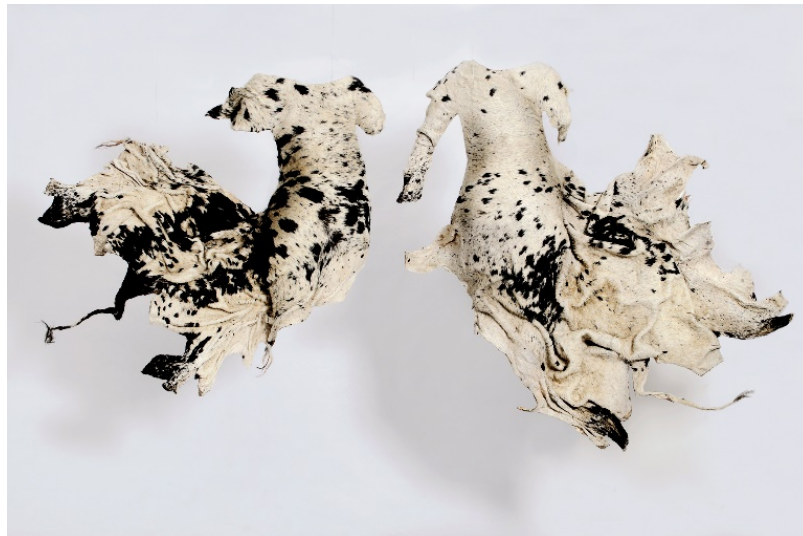
Figuur 6-7 Nandipha Mntambo, *Emabutfo*, 2009. Beesvel, hars, poliëster gaas en waskoord. 120 x 60 x 20cm.

6.3 Die vorming van my narratiewe identiteit

Die vorming van 'n narratiewe identiteit word met die hulp van narratiewe herinneringe saamgestel. In die geval van Mntambo se beesvelle het elkeen sy eie narratiewe identiteit bevat. Die beesvel is 'n leë dop wat deur die aanskouer gevul word en die herinneringe en identiteit van die vel aan neem. In die geval van hierdie studie stel ek die beesvel aan my naam gelyk. Die beesvel word as die basis van my narratiewe identiteit beskou waarin ek deur my lewensnarratief die beesvel opvul met my eie ervarings om 'n volledige figuur te skep. Aan die einde van my leeftyd word my herinneringe verminder na slegs die beesvel en aan my nasate oorgegee om hul eie narratiewe herinneringe en identiteit vanaf my te vorm.

Op 'n soortgelyke wyse kan ek die beesvel met sy letsels en merke aan my eie narratief gelykstel. Daar waar ek foute en besluite gemaak het word op die oppervlak van die beesvel aangetoon. Hierdie vergelyking pas ek toe op *The shadows between us* van Mntambo. Die twee figure van eenderse patroon sweef na mekaar. Hierdie verwys na die gelaatstrekke van my familie wat ooreenstem maar met sekere eienskappe wat wel verskil. Die een figuur verteenwoordig die vroue in my familie terwyl die ander 'n voorstelling is van my. Daar ontstaan konfrontasie in die wyse dat ek nie myself as 'n kloon van hulle wil beskou nie, maar eerder gewoontes wat vir my

uitstaan in my eie lewe probeer toepas. Die vroue gee vir my die gereedskap om my eie narratiewe identiteit, deur my eie ervarings tesame met hul narratiewe herinneringe, te vorm.



Figuur 6-8 Nandipha Mntambo, *Titfunti emkhatsini wetfu (The shadows between us)*, 2013. Beesvel en hars. Links: 125 x 134 x 29cm regs: 147 x 152 x 27cm.

Daar ontstaan 'n verskeidenheid van karakters binne my eie narratief waarin ek myself as die hoofkarakter beskou. In hierdie studie fokus ek slegs op die vroulike *karakters* van my familie. Elke individu beskou hulself ook as die hoofkarakter in hul eie verhaal en sodoende ook die protagonis volgens Ricoeur (1994:122). Die belangrikste vroue karakters waarna ek verwys is my oumagrootjie, oumas, my ma sowel as die ander vroue wat in my familie is⁷⁹. Tydens die aanskoue van Sibande en Mntambo se werk is dit onmoontlik om nie deel van die kunswerk se narratief te vorm nie. Ek as aanskouer word sodoende deel van Sibande/Sophie en Mntambo se narratief.

Die oomblik wanneer ek die kunswerk van Sibande of Mntambo betree is ek besig om die narratief van die kunswerk te voltooi. Ek neem die rol van Sophie en die pers figuur in die stryd tussen ou en nuwe identiteit in *A reversed retrogress (Scene I)* aan, maar ek is terselfdertyd ook 'n aanskouer en getuie van Sibande se ontwikkelende karakter. In die werk van Mntambo vul ek die afwesige ruimte van die beesvel maar word ook 'n aanskouer van die narratiewe karakters wat sy verteenwoordig. Ek word 'n karakter in die interpretasie van die narratiewe wat deur middel van paratekste aan my bekendgestel is.

Volgens Ricoeur (1994:147) sal narratiewe die identiteit van 'n karakter saamstel wat dan na verwys word as narratiewe identiteit. Hieruit is dit duidelik dat interne (familie) en eksterne (buite

⁷⁹ Ander vroue wat my beïnvloed maar wat ek nie melding van maak nie is my ma se susters, my pa se susters en my stiefouma (b). Vir die doel van hierdie studie fokus ek op soortgelyke familieledes soos Sibande en Mntambo in hul werke na verwys.

die familiekring) narratiewe die individu se karatervorming beïnvloed. Eksterne narratiewe word hier ook beskou as die interpretatiewe proses van die kunswerke. Die oomblik terwyl ek die kunswerke ervaar het die narratiewe in my eie verweef. Ek is op hierdie wyse deel van Sophie se narratiewe identiteit tydens haar transformasie (Figuur 6-5) en sy deel van my transformasie.



Figuur 6-9 Mary Sibande, *A reversed retrogress (Scene I)*, 2013. Poliëster, katoen, veselglas en hars. Grootte mag varieer.

Albei kunstenaars se werke het ek vir die eerste keer op universiteit beleef, 'n fase wat as adolessensie⁸⁰ benader word. 'n Tydperk wat myns insiens gepaardgaande is met innerlike konflik en eksterne invloede vanaf die portuurgroep. Volgens Van Hoorn, Crone en Van Leijenhorst (2016:189) sal die teenwoordigheid van die portuur soms negatiewe invloede op die adolessent se impulsiewe besluitneming uitoefen. Hierdie was (en is steeds) 'n tydperk waar 'n individu se narratiewe identiteit deur verskeie opinies en ervarings gevorm word. 'n Individu sal in hierdie tydperk ook bepaal in watter groep hul inpas.

Jannidis (2012:9) verduidelik dat 'n karakter uit 'n samestelling van karakters wat soortgelyke eienskappe bevat of die teenoorgestelde verteenwoordig bestaan. Elke individu se karakter is hierdeur 'n samevoeging van ander karakters.

In Hoofstuk Twee word daar ook verwys na die postmoderne karakter van Fokkema (1991:62) wat 'n versinnebeelding van meervoudige selwe is. Elke karakter (deelnemer) aan die kunswerk kan in hierdie opsig as 'n postmoderne karakter beskou word. Sophie word meer as 'n blote karakter in Sibande se kuns wanneer sy haar eie innerlike konflik ervaar en in 'n identiteit transformasie betree. Sophie is ook 'n samestelling van Sibande (as haar alterego), die vroue in

⁸⁰ Volgens Lerner en Steinberg (2009:195) word hierdie beskryf as die tydperk vanaf puberteit totdat die individu 'n onafhanklike rol in die samelewing inneem.

haar familie (as allegorie van huiswerkers) en ook 'n karakter in haar eie reg. Sophie is ook 'n huishoudelike werker, 'n karakter in 'n kunswerk en 'n versorger van haar familie. Op dieselfde wyse kan ek myself as 'n postmoderne karakter identifiseer. Ek is 'n samestelling van verskeie eienskappe van die vroue in my familie. My meervoudige selwe behels my posisie as dogter, suster, niggie en kleinkind waar daar ook verskillende dimensies van verhoudings ontwikkel.

As aanskouer en interpreteerder beskik ek ook oor 'n *idem en ipse* in terme van die kunswerk. In Hoofstuk Twee word die *idem* as die permanente deel van identiteit beskryf terwyl die *ipse* die wese van die self is (Ricoeur, 1994:118). My *idem* word hierdeur as die basis van my identiteit beskou en is die gedeelte wat deur die vroue in my familie gevorm is. Hierdeur is al die bogenoemde invloede wat bespreek is dit wat aanleiding tot my narratiewe identiteit gee. Die *ipse* is my karakter en persoonlikheid en hierdeur die gedeelte van my identiteit wat deur die aanskoue van die werk beïnvloed word. Hierdeur word daar verwys na op watter wyse my *ipse* wel deur die kunswerke beïnvloed word.

Ricoeur (2006:81) maak ook 'n verwysing na die broosheid van identiteit. 'n Individu se identiteit is sodoende maklik vatbaar vir invloede wat dit permanent kan verander. In *A reversed retrogress (Scene I)* word ek as die aanskouer met die identiteitstransformasie van Sophie gekonfronteer. Daar word introspeksie oor my narratiewe identiteit tot op hedendaags gedoen om hierdie oomblik in my lewe te identifiseer. Myns insiens ervaar individue daagliks 'n soortgelyke konfronterende situasie wat hul narratiewe identiteit transformeer.

Tydens die aanskoue van die werk word Sophie, die pers figuur en my identiteit vatbaar vir invloede. My narratiewe word in hierdie proses oorgedra aan die karakters in die werk waar ek myself in beide Sophie en die pers figuur waarneem. Ek is bang en skepties net soos Sophie om te transformeer, maar daar word in dieselfde ruimte 'n drang om in 'n nuwe fase van my lewe in te beweeg⁸¹ geskep. Die broosheid van my identiteit in hierdie oomblik word met die konfrontasie van die karakters geïnfiltreer en ek word herinner aan my eie innerlike konflik.

In Mntambo se *The shadows between us* word die aanskouer se aandag op die broosheid en manipuleerbaarheid van die medium gefokus. Die identiteit van die beesvel word, soos met narratiewe herinneringe, deur die individu se ervarings gevorm. Hierdeur word my narratiewe identiteit net soos die beesvel gevorm deur my ervarings. Op dieselfde wyse wat Mntambo die beesvel in die begeerde posisie in vorm, vorm ek my eie identiteit.

⁸¹ Hiermee verwys ek na die transformasie van denke wat ek tydens my universiteitsjare, en soortgelyke tyd (waar ek die eerste keer die kunswerke gesien het) ervaar het.

6.4 Gevolgtrekking

Hierdie gedeelte word afgesluit met die bespreking oor die ontwikkeling van my eie narratiewe identiteit. Tydens hierdie studie het ek met Sibande en Mntambo se narratiewe en werke geïdentifiseer. Hierdeur kom dit voor asof my narratiewe identiteit verryk is deur hierdie dimensies by te kry. In die proses van hierdie studie het ek 'n groter waardering vir my familie se herinneringe ontwikkel omdat dit tog my narratiewe identiteit bevorder. Ek het ook die belangrikheid van narratiewe herinneringe en ervarings besef wat ek vanselfsprekend aanvaar. Ek kan dus nou met groter deernis, insig, bewustheid dink en reflekteer oor my familie se herinneringe wat hulle oorgedra het. In hierdie studie besef ek watter impak dit op my daaglikse refleksie oor my identiteit het.

Dit is duidelik deur die aanskoue van beide Sibande en Mntambo se werk dat ek my eie narratiewe konstrueer. Hierdeur is ek konstant in 'n proses van transformasie waar ek reflekteer op wie ek was en wie ek nou is. Ek hou die herinneringe van hulle lewendig deur die hul naam en die passies/belangstellings van oumas te deel en voort te leef daarmee. Hierdeur leef hulle daaglik voort deur hul kinders, kleinkinders en agterkleinkinders se dade, net soos Sibande en Mntambo.

BIBLIOGRAFIE

- Anon. 2014. Mary Sibande. <https://nladesignvisual.wordpress.com/tag/mary-sibande/> Datum gebruik: 25 Aug. 2016.
- Ansell, N. 2001. 'Because it's our culture!'(Re)negotiating the meaning of lobola in Southern African secondary schools. *Journal of southern African studies*, 27(4):697-716.
- Antze, P. & Lambek, M. 1996. *Tense past: Cultural essays in trauma and memory*. New York: Routledge.
- Assmann, J. 2011. *Cultural writing and early civilization: Writing, remembrance and political imagination*. New York: Cambridge University Press.
- Assmann, J. & Czaplicka, J. 1995. Collective memory and cultural identity. *New German critique*, 65:125-133.
- Baderoon, G. 2014. The ghost in the house: Women, race, and domesticity in South Africa. *The Cambridge journal of postcolonial literary inquiry*, 1(2):173-188.
- Bal, M. 2009. *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bal, M. 2006. *Reading Rembrandt beyond the word-image opposition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Balboa-Pöysti, R. 2012. The best: Mary Sibande – Beyond 'Long live the dead queen'. <http://afritorial.com/mary-sibande/> Datum gebruik: 23 Aug. 2016.
- Bambalele, P. 2011. Tanning hide into fine art pieces. <https://www.sowetanlive.co.za/entertainment/2011-06-03-tanning-hide-into-fine-art-pieces/> Datum gebruik: 31 Aug. 2016.
- Bamberg, M. 2013. Identity and narration. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/identity-and-narration> Datum gebruik: 27 Jul. 2016.
- Benjamin, W. 1935. *The work of art in the age of mechanical reproduction*. London: Penguin Books Ltd.
- Berefelt, G. 1969. On symbol and allegory. *The Journal of aesthetics and art criticism*, 28(2):201-212.

- Bidouzo-Coudray, J. 2014. Mary Sibande – Poking at power relations in post-apartheid South Africa. <https://www.theguardian.com/world/2014/jan/07/mary-sibande-south-africa-art> Datum gebruik: 23 Aug. 2016.
- Bidouzo-Coudray, J. 2013. Mary Sibande: Triumph over prejudice. <http://www.anotherafrica.net/art-culture/mary-sibande-triumph-over-prejudice> Datum gebruik: 25 Aug. 2016.
- Bietti, L.M. 2010. Sharing memories, family conversation and interaction. *Discourse and society*, 21(5):499-523.
- Bishop, C. 2005. Reconstruction ers: The anachronic time(s) of installation art. Tate Gallery.
- Britton, D. 2016. What is collective memory? <https://memorialworlds.com/what-is-collective-memory/> Datum gebruik: 13 Mei 2016.
- Brown, C. 2011. Recent acquisitions at two South African collections. *African arts*, 44(3):76-83.
- Buikema, R. 2012. Monumental dresses: Coming to terms with racial repression. (In Hipfl, B. & Loftsdóttir, K., eds. Teaching race with gendered edge. Budapest: Central European University Press. p. 53-69).
- Cain, S. 2015. Peter Magubane's best photograph: A girl and her maid on a 'Europeans only' bench. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/12/peter-magubane-best-photograph-white-girl-black-maid-apartheid-south-africa> Datum gebruik: 12 Junie 2018.
- Chaudhari, S. 2013. Plek, geheue en identiteit in twee gedigte van Diana Ferrus. *STILET*, 25(1):34-57.
- Confino, A. 1997. Collective memory and cultural history: Problems of method. *American historical review*, 102(5):1386-1403.
- Conway, M.A. & Pleydell-Pearce, C.W. 2000. The construction of autobiographical memories in the self-memory system. *Psychological review*, 107(2):261-288.
- Corrigall, M. 2015. Sartorial excess in Mary Sibande's 'Sophie'. *Critical Arts: South-North cultural and media studies*, 29(2):146-164.
- Crane, S.A. 1997. Writing the individual back into collective memory. *American history review*, 102(5):1372-1385.

Crete-Nishihata, M., Baecker, R.M., Massimi, M., Ptak, D., Campigotto, R., Kaufman, L.D., Brickman, A.M., Turner, G.R., Steiner J.R. & Black, S.E. 2012. Reconstructing the past: Personal memory technologies are not just personal and not just for money. *Human-computer interaction*, 27(1-2):1-32.

Cros, C. 2006. Marcel Duchamp. London: Reaktion Books.

Crownshaw, R. 2010. The future of memory: Introduction. (In Crownshaw, R., Kilby, J. & Rowland, A. eds., *The future of memory*. New York: Berghahn Books. p. 3-15).

Dodd, A. 2010. Dressed to thrill: The Victorian postmodern and counter-archival imaginings in the work of Mary Sibande. *Critical arts: South-North cultural and media studies*, 24(3):467-474.

Dorment, R. 2003. A terrifying beauty. <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3606332/A-terrifying-beauty.html> Datum gebruik: 13 Okt. 2016.

Du Preez, A. 2010. 'Material girls': Linger in the presence of the material sublime. *Critical arts: South-North cultural and media studies*, 24(3):392-417.

Ecclestone, S. 2012. Nandipha Mntambo – defying labels. *World art*, 2(1):67-77.

Eckardt, S. 2016. The new met breuer wants you to take candies, not photos. <https://www.wmagazine.com/story/felix-gonzalez-torres-candy-the-met-breuer> Datum gebruik: 4 September 2017.

Farber, L. 2010. The address of the other: The body and the senses in contemporary South African visual arts. *Critical arts: South-North cultural and media studies*, 24(3):303-320.

Felix, F., Kohler, M. & Vowinckel, A. 1995. *Constructed realities: The art of staged photography*. Zurich: Edition Stemmler.

Fokkema, A. 1991. *Postmodern characters: A study of characterization in British and American postmodern fiction*. Amsterdam: Rodopi.

Foucault, M. 1979. What is an author? (In *Language, counter-memory, practice*. Bouchard, D.F. ed. 1977. p. 124-127).

Genette, G. 1997. *Paratexts: Thresholds of interpretation*. New York: Cambridge University Press.

Geczy, A. & Genocchio, B. 2006. *What is installation? An anthology of writings on Australian installation art*. Sydney: Power Publications.

- Gokova, J. 1996. Conventional manhood: The need for a reassessment. *Social change and development*, 40:9-10.
- Greyvenstein, L. 2014. Steven Cohen, Nandipha Mntambo, neo-baroque hybrid vorms. *Journal of contemporary African art*, 35:64-72.
- Halbwachs, M. 2011. Historical Memory and Collective Memory. (In Olick, J.K., Vinitzky-Seroussi, V. & Levy, D., eds. *The collective memory reader*. Oxford: Oxford University Press. p. 50-87).
- Halbwachs, M. 1992. *On collective memory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- HAT: Handwoordeboek van die Afrikaanse taal. 2011. 5de uitg. Kaapstad: Pearson Education.
- Halbwachs, M. 1980. *The collective memory*. New York: Harper & Row.
- Herz, R.S. & Schooler, J.W. 2002. A naturalistic study of autobiographical memories evoked by olfactory and visual cues testing the Proustian hypothesis. *American journal of Psychology*, 115(1):21-32.
- Huysen, A. 2000. Present pasts: Media, politics, amnesia. *Public culture*, 12(1):21-38.
- Jannidis, F. 2012. Character. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/character> Datum gebruik: 7 Sept 2017.
- Jason, S. 2014. Art collecting with 'cowhide chick' Nandipha Mntambo. <https://mg.co.za/?article/2014-06-04-art-collecting-with-a-transitioning-nandipha-mntambo> Datum gebruik: 23 Aug. 2016.
- Johnson, D. 2013. R(r)ose Sélavy as man ray: Reconsidering the alter ego of Marcel Duchamp. *Art journal*, 72(1):80-94.
- Jolly, L. 2011. Visuals of hide, visions of cows. <https://www.iol.co.za/capetimes/visuals-of-hide-visions-of-cows-1170585> Datum gebruik: 23 Aug. 2016.
- Jones, A.R. & Stallybrass, P. 2000. *Renaissance clothing and the materials of memory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Joubert, N. & Hattingh, H.S. 2012. The female figure as representational character within the autobiographical picture narrative. *South African Journal of Art History*, 27(2):192-192.

- Kansteiner, W. 2002. Finding meaning in memory: A methodological critique of collective memory studies. *History and theory*, 41:179-197.
- Keen, S. 2013. Narrative empathy. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-empathy>
Date of Access: 25 April 2018.
- Kotilainen, S. 2012. An inherited name as the foundation of a person's identity: How the memory of a dead person lived on in the names of his of her descendants. *Thanatos*, 1(1).
<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/40878/inheritednamethanatos201211.pdf?sequence=1> Datum gebruik: 15 April 2018.
- Larsen, S.F. Thompson, C.P. & Hansen, T. 2009. Time in autobiographical memory. (*In* Rubin, D.C. ed. *Remembering our past: Studies in autobiographical memory*. North Carolins: Cambridge University Press p. 129-156).
- Leret, S.C. & Visch, V. 2017. From smells to stories: The design and evaluation of the smell memory kit. *International Journal of Design*, 11(1).
<http://ijdesign.org/index.php/IJDesign/article/view/2572/764> Datum gebruik: 20 Feb. 2018.
- Lerner, R.M. & Steinberg, L. 2009. *Handbook of adolescent psychology*. 3rd edition. New Jersey: John Wiley & Sons.
- Léon, C. 2016. An architecture of narrative memory. *Elsevier*, 16:19-33.
- Lipschitz, R. 2012. Skin/ned politics: Species discourse and the limits of "the human" in Nandipha Mntambo's art. *Hypatia*, 27(3):546-566.
- Locke, J. 1836. *An essay concerning humane understanding*. London: Balne.
- Macksey, R. 1997. Foreword. (*In* Genette, G. ed. *Paratexts: Thresholds of interpretation*. New York: Cambridge University Press. p. xi-xxii).
- Malcomess, B. 2008. The fragile persistence of memory. *Journal of contemporary African art*, 24:126-135.
- Margalit, A. 2002. *The ethics of memory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Marschall, S. 2010. *Landscape of memory commemorative monuments, memorials and public statuary in post-apartheid South-Africa*. Leiden: Brill.

- Margolin, U. 2010. From predicates to people like us kinds of readerle engagement with literary characters. (*In* Eder, J., Jannidis, F. & Schneider, R. eds. *Characters in fictional worlds: Understanding imaginary beings in literature*. Berlin: De Gruyter p. 400-415).
- Maudet, J. 2006. The bull marks his territory (bullfighting festivities and territorial identities in Southwestern Europe and Latin America. *Annales de Géographie*, 4(650):361-387.
- McAdams, D.P. & McLean, K.C. 2013. Narrative identity. *SAGE*, 22(3):233-238.
- McIntosh, T. 2008. Nandipha Mntambo. <http://arthrob.co.za/08sept/artbio.html> Datum gebruik: 7 Feb. 2016.
- Meekison, L. 2014. The many incarnations of Mary Sibande. <http://www.scope-mag.com/2014/12/incarnations-mary-sibande/> Datum gebruik: 29 Aug. 2016.
- Mntambo, N. 2007. *Locating me in order to see you*. Cape Town: UCT. (Skripsie - MA).
- Mofokeng, L. 2013. The interview – Mary Sibande: Purple shall govern. <https://www.news24.com/Archives/City-Press/The-Interview-Mary-Sibande-Purple-shall-govern-20150430> Datum gebruik: 29 Aug. 2016.
- Moret, A. 2013. Nandipha Mntambo: In her skin. <http://installationmag.com/nandipha-mntambo-in-her-skin/> Datum gebruik: 23 Aug. 2016.
- Ngwenya, T.H. 2000. The historical dimension of South African autobiography. *Alternation*, 7(1):1-4.
- Nora, P. 1989. Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*, 26(2):7-24.
- Nuttall, S. 2014. Surface, depth and the autobiographical act: Texts and images. *Life writing*, 11(2):161-175.
- Olick, J.K. 2006. Products, processes, and practices: A non-reificatory approach to collective memory. *Biblical Theology bulletin*, 36(5):5-14.
- Olick, J.K. 1999. Collective memory: The two cultures. *Sociological theory*, 17(3):333-348.
- Olick, J.K. & Robbins, J. 1998. Social memory studies: From “collective memory” to the historical sociology of mnemonic practices. *Annual Review of Sociology*, 24:105-140.

- Pals, J.L. 2006a. Constructing a “springboard effect”: Casual connections, self-making, and growth within the life story. (*In* McAdams, D.P, Josselson, R & Lieblich, A. eds. 2006. *Identity and story: Creating self in narrative*. Washington: American Psychological Association. p. 175-199.)
- Pals, J.L. 2006b. Narrative identity processing of difficult life experiences: Pathways of personality development and positive self-transformation in adulthood. *Journal of Personality*, 74(4):1079-1110.
- Parekh, B. 2008. *A new politics of identity*. New York: Palgrave MacMillan.
- Parsons, E. 2016. Mary Sibande’s alter ego tells the story of post-apartheid South Africa. <https://www.apollo-magazine.com/mary-sibandes-alter-ego-tells-the-story-of-post-apartheid-south-africa/> Datum gebruik: 23 Junie 2017.
- Pasupathi, M. 2006. Silk from sows’ ears: Collaborative construction of everyday selves in everyday stories. (*In* McAdams, D.P, Josselson, R. & Lieblich, A. eds. *Identity and story creating self in narrative*. Washington: American Psychological Association. p. 128-150).
- Preston, B. 2002. The functions of things: A philosophical perspective on material culture. (*In* Graves-Brown, P., ed. 2012. *Matter, materiality, and modern culture*. London: Routledge p. 22-46).
- Punt, J. 2011. Identity, memory and scriptural warrant: Arguing Paul’s case. *Journal of early Christian history*, 1(2):152-173.
- Quilligan, M. 1979. *The language of allegory defining the genre*. London: Cornell University Press.
- Raggatt, P.T.F. 2006. Multiplicity and conflict in the dialogical self: A life-narrative approach. (*In* McAdams, D.P, Josselson, R. & Lieblich, A. eds. *Identity and story creating self in narrative*. Washington: American Psychological Association. p. 15-36).
- Ricoeur, P. 2006. *Memory, history and forgetting*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ricoeur, P. 2000. Can forgiveness heal? (*In* Opdebeeck, H., ed. *The foundation of moral philosophy*. Leuven: Peeters. p. 31-36).
- Ricoeur, P. 1994. *Oneself as another*. Chicago: University of Chicago Press.
- Robinson, C. 2014. Knowing linguistic conventions. *South African Journal of Philosophy*, 33(2):167-176.

- Rosenburg, G. 2000. Auto/biographical narratives and the lives of Jordan Ngubane. *Alternation*, 7(1):62-96.
- Said, E.W. 2000. Invention, memory, and place. *Critical inquiry*, 26:175-192.
- Sanger, N. 2013. Imagining possibilities: Feminist cultural production, non-violent identities, and embracing the other in post-colonial South Africa. *African identities*, 11(1):61-78.
- Settler, F. & Engh, M.H. 2015. The black body in colonial and postcolonial public discourse in South Africa. *Alternation*, 14:126-148.
- Sheringham, M. 2015. Autobiographical turning points: Remembering and forgetting. *Literator*, 36(2):1-8.
- Simbao, R. 2010. Mary Sibande long live the dead queen. Galery MOMO.
- Singer, J.A. 2004. Narrative identity and meaning making across the adult lifespan: An introduction. *Journal of personality*, 72(3):437-460.
- Snyman, J. 1998. Interpretation and the politics of memory. *Acta Juridica*, (312-337).
- Sonesson, G. 2007. The extensions of man revisited. From primary to tertiary embodiment. (In Krois, J.M., Rosengren, M., Steidele, A. & Westerkamp, D. eds. *Embodiment in cognition and culture*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. p. 27-53).
- Stets, J.E. & Burke, P.J. 2000. Identity theory and social identity theory. *Social Psychology quarterly*, 63(3):224-237.
- Swanepoel, N. 2007. Representations of cattle as cultural markers toward South African identities. Johannesburg: UJ (Proefskrif – D.Tech).
- Tedford, M.H. 2013. Nandipha Mntambo. <https://www.artpractical.com/column/nandipha-mntambo/> Datum gebruik: 31 Aug 2016.
- Thorndyke, P.W. 1977. Cognitive structures in comprehension and memory of narrative discourse. *Cognitive Psychology*, 9:77-110.
- Tully, A. 2011. Becoming animal: Liminal rhetorical strategies in contemporary South African art. *Image and text*, 17:64-84.

Van Hoorn, J. Crone, E.A & van Leijenhorst, L. 2017. Hanging out with the right crowd: Peer influence on risk-taking behavior in adolescence. *Journal of Research on Adolescence*, 27(1):189-200.

Van Rooyen, M. 2014. Creative women: Nandipha Mntambo. <http://10and5.com/2014/08/25/creative-women-nandipha-mntambo/> Datum gebruik: 31 Aug. 2016.

Van Wyk, L. 2011. Bullish beneath the skin. <https://mg.co.za/article/2011-07-01-bullish-beneath-the-skin> Datum gebruik: 15 Junie 2017.

Vikram, A. 2016. "Naked in the sight of the object": Masking, masquerade, and black identity. Review: Disguise: Masks and global african art. *X-tra*, 18(4): 74-90.

Weissberg, L. & Ben-Amos, D. 1999. Cultural memory and the construction of identity. Detroit: Wayne State University Press.

Wellershaus, E. 2013. "Sophie is not the only strong woman populating our art scene at the moment". <https://www.contemporaryand.com/magazines/sophieis-not-the-only-strong-woman-populating-our-art-scene-at-the-moment/> Datum gebruik: 25 Aug. 2016.

Welzer, H. 2008. Communicative memory. (In Erll, A. & Nünning, A. eds. Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook. Berlin: Walter de Gruyter. p. 285-300).

Wimsatt, W.K. & Beardsley, M.C. 1964. The intentional fallacy. *The Sewanee Review*, 54(3):468-488.

FIGUUROPGAAF

HOOFSTUK EEN		Bladsy
Figuur 1-1	Nandipha Mntambo <i>Tifuntl emkhatsini wetfu (The Shadows between us)</i> , 2013. https://www.tasafaris.com/blog/timeless-africa-art-experiences-guest-feedback/art_2-2/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	1
Figuur 1-2	Mary Sibande <i>A reversed retrogress (Scene I)</i> , 2013. https://www.artsy.net/artwork/mary-sibande-a-reversed-retrogress-scene-1 . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	2
Figuur 1-3	Nandipha Mntambo <i>Beginning of the empire</i> , 2007. https://theredlist.com/wiki-2-351-382-1160-1276-view-south-africa-profile-mntambo-nandipha.html . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	5
Figuur 1-4	Nicholas Hlobo <i>Unongayindoda (One who almost looks like a woman)</i> , 2005. https://www.iheartmyart.com/post/599100835/nicholas-hlobo-unongayindoda-one-who-almost . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	6
Figuur 1-5	Lawrence Lemaona <i>Newsmaker of the year</i> , 2008. http://archive.stevenson.info/exhibitionsbs/lemaona/newsmaker.htm . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	6
Figuur 1-6	Mary Sibande <i>Sophie</i> , 2008. http://artthrob.co.za/08apr/listings_gauteng.html . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	7
Figuur 1-7	Mary Sibande <i>Long live the dead Queen</i> , 2010. https://artatwork.co.za/web/experience/special-projects/joburg-art-city-with-mary-sibande-and-the-dead-queen . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	8
Figuur 1-8	Marcel Duchamp <i>Rrose Sélavy</i> , 1920. http://www.anothermag.com/art-photography/8084/meet-rose-selavy-marcel-duchamp-s-female-alter-ego . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	9

Figuur 1-9 Yinka Shonibare *How to blow up two heads at once (Ladies)*, 2006. 10
<https://post-ism.com/2014/01/03/yinka-shonibare-fabric-of-the-times/>.
 Datum gebruik: 20 Mei 2018.

HOOFSTUK TWEE

Bladsy

Figuur 2-1 Felix Gonzalez-Torres, *A portrait of Ross in L.A.*, 1991. 21
<http://www.katiemoorevisualartist.com/felix-gonzalez-torres/>. Datum
 gebruik: 20 Mei 2018.

Figuur 2-2 Olafur Eliasson *The weather project*, 2003. 22
<http://arquitectura.estudioquagliata.com/socializarq/ad-classics-the-tate-modern-herzog-de-meuron>. Datum gebruik: 20 Mei 2018.

Figuur 2-3 Marcel Duchamp *Fountain*, 1917. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-duchamps-urinal-changed-art-forever>. Datum gebruik: 20 Mei 2018. 23

HOOFSTUK DRIE

Bladsy

Figuur 3-1 Nandipha Mntambo *Tifuntsi emkhatsini wetfu (The shadows between us)*, 2013. https://www.tasafaris.com/blog/timeless-africa-art-experiences-guest-feedback/art_2-2/. Datum gebruik: 20 Mei 2018. 56

Figuur 3-2 Nandipha Mntambo *Indlovukati*, 2007. 59
<http://artthrob.co.za/07sept/index.html>. Datum gebruik: 20 Mei 2018.

Figuur 3-3 Nandipha Mntambo *Europa*, 2008. 60
<https://www.artsy.net/artwork/nandipha-mntambo-europa>. Datum gebruik: 20 Mei 2018.

Figuur 3-4 Nandipha Mntambo *Zeus*, 2009. <http://www.anotherafrica.net/art-culture/nandipha-mntambo-hide-peek>. Datum gebruik: 20 Mei 2018. 60

Figuur 3-5 Nandipha Mntambo *Beginning of the empire*, 2008. 62
<http://archive.stevenson.info/exhibitions/mntambo/empire.htm>. Datum gebruik: 20 Mei 2018.

Figuur 3-6	Peter Magubane Wenena Private Organisation medical check-up, 1968. https://www.thetimes.co.uk/article/ernest-cole-apartheid-from-the-inside-ngljz9pj3r . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	62
Figuur 3-7	Nandipha Mntambo <i>Titfunti emkhatsini wetfu (The shadows between us)</i> , 2013. https://dailyartfair.com/artist/nandipha-mntambo . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	63
Figuur 3-8	Nandipha Mntambo <i>Lelive lami</i> , 2007. http://archive.stevenson.info/exhibitions/mntambo/dress1.htm . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	66
Figuur 3-9	Nandipha Mntambo <i>The fighters</i> , 2006. http://archive.stevenson.info/exhibitions/mntambo/index2007.htm . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	69
Figuur 3-10	Hagesander Athenodoros en Polydoros, <i>Laocoön en sy seuns</i> , 42-20 v.C. http://ancientrome.ru/art/artwerken/img.htm?id=1372 . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	70
Figuur 3-11	Mary Sibande <i>A reversed retrogress (Scene I)</i> , 2013. https://www.artsy.net/artwork/mary-sibande-a-reversed-retrogress-scene-1 . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	72
Figuur 3-12	Mary Sibande <i>Sophie-Mercia</i> , 2009. https://museumgeographies.wordpress.com/2014/08/19/from-mancoba-and-sekoto-to-mslaba-and-sibande-johannesburgs-post-apartheid-emergence-as-an-art-world-city/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	73
Figuur 3-13	Mary Sibande <i>Sophie-Velucia</i> , 2009. https://www.flickr.com/photos/maderb/24065557892/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	74
Figuur 3-14	Mary Sibande <i>Sophie-Ntombikayise</i> , 2009. https://lesleyperkes.co.za/mary-sibande/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	74

Figuur 3-15	Mary Sibande <i>Sophie</i> , 2008. http://artthrob.co.za/08apr/listings_gauteng.html . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	76
Figuur 3-16	Mary Sibande <i>A reversed retrogress (Scene I)</i> , 2013. https://www.thearmoryshow.com/exhibitors/platform/mary-sibande . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	76
Figuur 3-17	Mary Sibande <i>Cry havoc</i> , 2014. https://www.artsy.net/artwork/mary-sibande-cry-havoc . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	76
Figuur 3-18	Detail van pers tentakels op Sophie se rok. http://artafricamagazine.org/154-completes-successful-2017-london-edition/mary-sibande/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018. http://gramunion.com/tagged/Mary%20Sibande?n=1409416180 . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	77
Figuur 3-19	Protesoptog in Kaapstad (<i>Die Suid-Afrikaan</i> , Oktober/ November 1989). https://en.wikipedia.org/wiki/Purple_Rain_protest . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	78
Figuur 3-20	Mary Sibande <i>Queen Sophie</i> , 2010. http://arttimes.co.za/mary-sibande-poking-power-relations-post-apartheid-south-africa/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	79
Figuur 3-21	Mary Sibande <i>They don't make them like they used to</i> , 2008. https://nladesignvisual.wordpress.com/tag/mary-sibande/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	80
Figuur 3-22	'n Voorbeeld van 'n Victoriaanse huiswerker se uniform. https://za.pinterest.com/pin/337629303299851866/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	80
Figuur 3-23	Sophie – detail van <i>A reversed retrogress (Scene I)</i> . https://www.apollo-magazine.com/mary-sibandes-alter-ego-tells-the-story-of-post-apartheid-south-africa/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	81
Figuur 3-24	Pers figuur – detail van <i>A reversed retrogress (Scene I)</i> . https://www.cg974.fr/culture/index.php/Expositions/Expositions-	81

temporaires-L%C3%A9on-Dierx/lexposition-de-mary-sibande-a-reversed-retrogress-scene-i.html. Datum gebruik: 20 Mei 2018.

- Figuur 3-25 Sophie detail in *I'm a lady*. 81
<https://ruxandrabp.wordpress.com/2011/11/25/mary-sibande-dressed-to-tell-south-africas-tale/>. Datum gebruik: 20 Mei 2018.
- Figuur 3-26 Mary Sibande *A reversed retrogress (Scene I)*, 2013. Galery A. 85
<https://walkaboutartsa.wordpress.com/2014/07/30/colour-purple-sibande/>. Datum gebruik: 20 Mei 2018.
- Figuur 3-27 Mary Sibande *A reversed retrogress (Scene I)*, 2013. Galery B. 85
<http://www.whatson.co.za/details.php?id=109273>. Datum gebruik: 20 Mei 2018.

HOOFSTUK VIER

Bladsy

- Figuur 4-1 Nandipha Mntambo, *Titfunti emkhatsini wetfu (The shadows between us)*, 2013. https://www.tasafaris.com/blog/timeless-africa-art-experiences-guest-feedback/art_2-2/. Datum gebruik: 20 Mei 2018. 91
- Figuur 4-2 Nandipha Mntambo *Untitled*, 2006. (Mntambo, 2007:80). 94
- Figuur 4-3 Nandipha Mntambo *Praça de touros I*, 2008. 96
<http://africanah.org/nandipha-mntambo-2/>. Datum gebruik: 20 Mei 2018.
- Figuur 4-4 Nandipha Mntambo, *Praça de touros II*, 2008. 96
<http://artafricamagazine.org/the-peculiar-language-of-material/>. Datum gebruik: 20 Mei 2018.
- Figuur 4-5 Nandipha Mntambo, *Praça de touros III*, 2008. 96
<https://www.pinterest.co.uk/pin/404338872791254002/>. Datum gebruik: 20 Mei 2018.
- Figuur 4-6 Nandipha Mntambo *Lelive Lami*, 2007. 98
<http://archive.stevenson.info/exhibitions/mntambo/dress1.htm>. Datum gebruik: 20 Mei 2018.

Figuur 4-7	Janine Antoni <i>Saddle</i> , 2000. https://www.moma.org/collection/works/174117 . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	98
Figuur 4-8	Nandipha Mntambo <i>The fighters</i> , 2006. http://archive.stevenson.info/exhibitions/mntambo/index2007.htm . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	100
Figuur 4-9	Mary Sibande <i>A reversed retrogress (Scene I)</i> , 2013. https://www.apollo-magazine.com/mary-sibandes-alter-ego-tells-the-story-of-post-apartheid-south-africa/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	104
Figuur 4-10	Mary Sibande <i>Lovers in tango</i> , 2011. http://artthrob.co.za/Artbio/Mary_Sibande_by_Anna_Stielau.aspx . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	106
Figuur 4-11	Mary Sibande <i>Queen Sophie</i> , 2010. http://www.anotherafrica.net/art-culture/mary-sibande-triumph-over-prejudice . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	107
Figuur 4-12	Mary Sibande <i>Sophie-Ntombikayise</i> , 2009. https://lesleyperkes.co.za/mary-sibande/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	107
Figuur 4-13	Mary Sibande <i>A reversed retrogress (Scene I)</i> , vooraangesig van pers figuur, 2013. http://gramunion.com/tagged/Mary%20Sibande?n=1409416180 . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	108
Figuur 4-14	Mary Sibande <i>A reversed retrogress (Scene I)</i> , detail van pers figuur, 2013. https://www.cg974.fr/culture/index.php/Expositions/Expositions-temporaires-L%C3%A9on-Dierx/lexposition-de-mary-sibande-a-reversed-retrogress-scene-i.html . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	108
Figuur 4-15	Mary Sibande <i>Right now</i> , 2015. https://artthrob.co.za/2016/05/09/student-review-mary-sibandes-right-now/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	111

Figuur 4-16	Mary Sibande <i>The reign</i> , 2010. https://www.theguardian.com/world/2014/jan/07/mary-sibande-south-africa-art . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	112
Figuur 4-17	Coert Steynberg <i>Generaal Louis Botha</i> , Pretoria Unie gebou, 1946. Brons. http://virtualglobetrotting.com/map/genl-louis-botha-statue-at-the-union-buildings/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	113
Figuur 4-18	Jacques-Louis David <i>Napoleon crossing the alps</i> , 1801. Olie op doek. https://www.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/neo-classicism/a/david-napoleon-crossing-the-alps . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	113
Figuur 4-19	Mary Sibande <i>A reversed retrogress (Scene II)</i> , 2013. https://za.pinterest.com/pin/412923859566658705/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	114
Figuur 4-20	Mary Sibande <i>A reversed retrogress (Scene I)</i> , Sophie detail, 2013. https://www.youtube.com/watch?v=8C5YHIOHqus (1:22). Datum gebruik: 20 Mei 2018.	114

HOOFSTUK VYF

Bladsy

Figuur 5-1	Nandipha Mntambo <i>Enchantment</i> , 2012. http://www.anotherafrica.net/art-culture/nandipha-mntambo-hide-seek . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	120
Figuur 5-2	Detail van Mntambo se beesvelwerk. https://giftedgalleryart.com/nandipha-mntambo/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	122
Figuur 5-3	Voorbeeld van platform. https://walkaboutartsa.wordpress.com/2014/07/30/colour-purple-sibande/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	122
Figuur 5-4	Voorbeeld van oordadige rok. https://www.flickr.com/photos/maderb/24065557892/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	122

Figuur 5-5	Nandipha Mntambo <i>Ophelia</i> , 2015. http://archive.stevenson.info/exhibitions/mntambo/ophelia.html . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	123
Figuur 5-6	John Everett Millais <i>Ophelia</i> , 1851-1852. https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/victorian-art-architecture/pre-raphaelites/a/sir-john-everett-millais-ophelia . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	123
Figuur 5-7	Nandipha Mntambo <i>Past present 3</i> , 2015. Olie op doek. http://www.andrehn-schiptjenko.com/nandipha-mntambo/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	123
Figuur 5-8	Nandipha Mntambo <i>Paso doble</i> , digitale video (9:11), 2015. https://www.youtube.com/watch?v=JMUJ0TNw-zo . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	123
Figuur 5-9	Nandipha Mntambo <i>Zeus</i> , 2009. http://archive.stevenson.info/exhibitionsbs/mntambo/zeus.htm . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	124
Figuur 5-10	Mary Sibande <i>Lovers in tango</i> , 2011. http://artthrob.co.za/Artbio/Mary_Sibande_by_Anna_Stielau.aspx . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	125
Figuur 5-11	Mary Sibande <i>Sophie</i> , 2008. http://artthrob.co.za/08apr/listings_gauteng.html . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	127
Figuur 5-12	Mary Sibande <i>I decline, I refuse to recline</i> , 2010. https://za.pinterest.com/pin/541628292659237271/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	128
Figuur 5-13	Mary Sibande <i>A reversed retrogress (Scene I)</i> , 2013. http://hahamag.com/armory-show-standouts/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	128
Figuur 5-14	Mary Sibande <i>The allegory of growth</i> , 2013. https://www.pinterest.com/pin/131730357828792469/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	128

Figuur 5-15	Mary Sibande <i>Cry havoc</i> , 2014. https://www.artsy.net/artwork/mary-sibande-cry-havoc . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	129
Figuur 5-16	Mary Sibande <i>In the midst of chaos there is opportunity</i> , 2017. https://zeitzmocaa.museum/artists/mary-sibande/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	129
Figuur 5-17	Nandipha Mntambo <i>Europa</i> , 2008. https://www.artsy.net/artwork/nandipha-mntambo-europa . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	131
Figuur 5-18	Nandipha Mntambo <i>Quiet acts of affection III</i> , 2011. https://www.artsy.net/artist/nandipha-mntambo?page=1&sort=-partner_updated_at . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	131
Figuur 5-19	Nandipha Mntambo <i>Quiet acts of affection XIII</i> , 2012. https://www.artsy.net/artist/nandipha-mntambo?page=1&sort=-partner_updated_at . Datum gebruik.	131
Figuur 5-20	Nandipha Mntambo <i>Tifuntl emkatshini wetfu (The shadows between us)</i> , 2013. https://www.tasafaris.com/blog/timeless-africa-art-experiences-guest-feedback/art_2-2/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	132
Figuur 5-21	Nandipha Mntambo <i>...everyone carries a shadow I</i> , 2013. https://www.artsy.net/artwork/nandipha-mntambo-dot-everyone-carries-a-shadow-i . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	132
Figuur 5-22	Nandipha Mntambo <i>Echidna</i> , 2017. https://www.artsy.net/artwork/nandipha-mntambo-echidna . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	132
Figuur 5-23	Nandipha Mntambo <i>Wild thoughts III</i> , 2017. http://stevenson.info/exhibition/2632/works . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	132

ADDENDUM

Bladsy

Figuur 6-1	Ouma Sannie van der Walt (née Robertson), 1976.	136
Figuur 6-2	Ouma Ria Lombard (née van der Walt), 2008.	136

Figuur 6-3	Moeder, Magdaleen Gey van Pittius (née Aucamp), 2016.	137
Figuur 6-4	Ouma Mart (née Potgieter), ca. 1950.	138
Figuur 6-5	Mary Sibande <i>A terrible beauty is born</i> , 2013. http://artafricamagazine.org/national-museum-african-art/mary-sibande-a-terrible-beauty-is-born-2013-digital-pigment-print-3270-x-1118-cm-copy/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	139
Figuur 6-6	Mary Sibande <i>Purple figures</i> , 2013. https://luckynumberkevin.wordpress.com/tag/mary-sibande/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	139
Figuur 6-7	Nandipha Mntambo <i>Emabutfo</i> , 2009. https://www.artpractical.com/column/nandipha-mntambo/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	140
Figuur 6-8	Nandipha Mntambo, <i>Titfunti emkhatsini wetfu (The shadows between us)</i> , 2013. https://www.tasafaris.com/blog/timeless-africa-art-experiences-guest-feedback/art_2-2/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	141
Figuur 6-9	Mary Sibande <i>A reversed retrogress (Scene I)</i> , 2013. http://hahamag.com/armory-show-standouts/ . Datum gebruik: 20 Mei 2018.	142