

# Geslagsgebaseerde geweld en die visuele kunste: Geselekteerde kunswerke deur die Suid- Afrikaanse kunstenaar Andrea Walters

*Gender-based violence and the visual arts: Selected artworks by the South African artist Andrea Walters*

## STEPHANIE KEYTER<sup>1</sup>

Vakgroep Kunstgeskiedenis  
Skool vir Kommunikasiestudies  
ViAMUS (Navorsing en Skeppende Uitsette in die  
Visuele Kunste en Musiek)  
Noordwes-Universiteit, Noordwes Provinsie  
Suid-Afrika  
E-pos: keyterstephanie@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-5402-6113



Stephanie Keyter



Louisemarie  
Combrink

## LOUISEMARIÉ COMBRINK

Skool vir Kommunikasiestudies  
ViAMUS (Navorsing en Skeppende Uitsette in die Visuele Kunste en Musiek)  
Noordwes-Universiteit, Noordwes Provinsie  
Suid-Afrika  
E-pos: louisemarie.combrink@nwu.ac.za  
ORCID: 0000-0002-7394-8906

**STEPHANIE KEYTER** het 'n BA Kommunikasiegraad aan die Noordwes-Universiteit (NWU) se Potchefstroomkampus met onderskeiding verwerf in 2020. Gedurende haar voorgraadse studies het sy ook Kunstgeskiedenis as addisionele vak geneem. Na afloop van hierdie studies het sy 'n Honneurs-graad in Kunstgeskiedenis by die NWU in 2021 met onderskeiding verwerf. Hierna begin sy 'n meestersgraad in Kunstgeskiedenis, steeds by die NWU. Haar verhandeling fokus op die rol van visuele response in die groter diskoers teen

**STEPHANIE KEYTER** achieved a BA Communications degree from the North-West University's (NWU) Potchefstroom campus, with distinction, in 2020. During her undergraduate studies, she also took Art History as an additional subject. After the completion of these studies, she pursued an Honours degree in Art History, also from the NWU. This degree she also completed with distinction in 2021. She then started a master's degree in Art History, still at the NWU. Her dissertation focused on the role of visual respon-

<sup>1</sup> Hierdie artikel spruit voort uit Me Keyter se MA-verhandeling met die titel *Suid-Afrikaanse visuele response op geslagsgebaseerde geweld* wat *cum laude* toegeken is aan die Noordwes-Universiteit (Potchefstroomkampus) in Mei 2024. Finansiële bystand deur die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns tot die voltooiing van hierdie studie word met dank erken.

### Datums:

Ontvang: 2025-02-04

Goedgekeur: 2026-02-09

Gepubliseer: Junie 2026

geslagsgebaseerde geweld, en is getiteld: *Suid-Afrikaanse visuele response op geslagsgebaseerde geweld*.

In 2023 ontvang sy 'n magistergraadbeurs van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, ten einde haar studies finansiël te ondersteun. Sy ontvang ook verskeie beurse vanaf die NWU. Sy voltooi haar meestersgraad met onderskeiding in 2024. Gedurende haar studies werk sy as studenteassistent en as fasiliteerder.

In 2024 werk sy ook as navorsingsassistent vir ViNCO (Visuele Narratiewe en Kreatiewe Uitsette deur Interdisiplinêre en Praktijkgebaseerde Navorsing) [nou ViAMUS (Navorsing en Kreatiewe Uitsette in Visuele Kunste en Musiek)]. Sy het ook gedien as die hoofnavorsingsassistent vir 'n spesiale uitgawe van *Image & Text*. Tans fokus sy op haar eie navorsing, voortgebou uit haar verhandeling en begin sy lees vir haar doktorsgraad. Haar navorsingsbelange sluit in Suid-Afrikaanse visuele kunste, geslagsgebaseerde geweld en Jacques Rancière se verspreiding van die aanvoelbare as beskouende raamwerk. Sy bly ook betrokke by die Kunsge-skiedenis-vakgroep deur merkwerk en ander verwante administratiewe take.

ses in the bigger discourse against gender-based violence and is titled: *South African visual responses to gender-based violence*.

In 2023 she received a bursary for her master's degree from the South African Academy for Sciences and Arts, to provide financial support to her studies. She also received various bursaries from the NWU. She completed her master's degree with distinction in 2024.

During her studies she worked as a student assistant and a supplemental instructor. In 2024 she also worked as a research assistant for ViNCO (Visual Narratives and Creative Outputs through Interdisciplinary and Practice-Led Research) [now known as ViAMUS (Research and Creative Outputs in Visual Arts and Music)]. She also served as the head research assistant for a special edition of *Image & Text*. Currently, she is focusing on her own research stemming from her dissertation and she has started to read for her doctorate degree. Her research interests include South African visual arts, gender-based violence and Jacques Rancière's distribution of the sensible as analysing framework. She also remains involved with the History of Art département through various administrative tasks, such as marking assignments.

**DR LOUISEMARIÉ COMBRINK** is 'n senior dosent in Kunsgeeskiedenis aan die Noordwes-Universiteit se Potchefstroomkampus. Sy verwerf haar PhD aan die Noordwes-Universiteit in 2015, met die titel *Narration and focalisation in the installation art of Jan van der Merwe*. Haar navorsingsfokus (wat publikasies sowel as nasionele en internasionale kongresse insluit) behels veral 'n belangstelling in visuele narratologie, die verband tussen kuns en oorlog, sowel as genderkwessies en praktykgeleide navorsing. Sy het reeds 20 MA-studente en twee PhD-studente afgelewer, in velde soos Kunsgeeskiedenis, Grafiese Ontwerp en Animasie, Fotografie, Keramiekstudies, Filmstudies en Skilderkuns. As praktiserende kunstenaar neem sy deel aan nasionale uitstallings en het ook as kurator opgetree vir verskeie nasionale uitstallings.

Sy is tans die vakgroepvoorsitter van die vakgroep Kunsgeeskiedenis aan die Noordwes-Universiteit, en is ook die MA-programleier vir die meestersgraad in Kunsgeeskiedenis. By drie geleenthede ontvang sy die Noordwes-Universiteit se Toekening vir Onderriguitnemendheid, en is in 2022 aangewys as een van die top vyf nagraadse studieleiers in die Fakulteit Geesteswetenskappe aan die NWU.

**DR LOUISEMARIÉ COMBRINK** is a senior lecturer in History of Art at the North-West University's Potchefstroom Campus. She obtains her PhD at the North-West University in 2015, with the title *Narration and focalisation in the installation art of Jan van der Merwe*. Her research focus (including publications as well as national and international conference papers) relates to an interest in visual narratology, the relationship between art and war, as well as gender issues and practice-led research. She has delivered 20 MA-students and two PhD-students, in fields such as History of Art, Graphic Design and Animation, Photography, Ceramic Studies, Film Studies and Fine Art Painting. As a practising artist she participates in national exhibitions and has also curated various national exhibitions.

She is at present the subject chair of the subject group History of Art at the North-West University, and she is also the programme leader for the MA in History of Art. She was a recipient of the North-West University's Award for Excellence in Teaching three times, and was also among the top five postgraduate supervisors of the Faculty of Humanities at the North-West University in 2022.

Sy is 'n lid van die Fakulteitsraad van die NWU, en is werksaam op die Fakulteit Geesteswetenskappe se Integriteitskomitee. Sy is 'n lid van die Suid-Afrikaanse Kunsvereniging se nasionale en plaaslike takke. Verder is sy die voorsitter van die Visuele Kunstekommissie van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, en is ook 'n lid van die Advieskomitee van die Departement Visuele Kunste aan die Vaal Universiteit vir Tegnologie. Sy dien op die Bestuurskomitee van die Tshwane Universiteit se Gendersimposiumreeks.

Sy is 'n gereelde spreker by geleenthede soos kunsuitstallings en bied ook van tyd tot tyd praatjies aan vir die radiostasie Pretoria FM. Sy was mederedakteur van 'n spesiale afdeling van die tydskrif *Image & Text*, en het reeds twee keer opgetree as beoordelaar van die Helgaard Steyn-kunskompetisie. Verder tree sy gereeld op as keurder in die konteks van die Departement van Hoër Onderwys en -Opleiding (DHET) se akkrediteringsproses vir skepende uitsette.

She is a member of the Faculty Board at the NWU, and also serves on the Integrity Committee of the Faculty of Humanities. She is a member of the South African Association of the Arts, in the local as well as the national branches. Furthermore, she is the chair of the Visual Arts Commission of the South African Academy for Science and the Arts, and also serves on the Advisory Committee of the Department of Visual Arts at the Vaal University of Technology. She is a member of the Steering Committee of the Gender Symposium series at the Tshwane University of Technology.

She frequently presents opening addresses at events such as art exhibitions, and also presents talks on the radio station Pretoria FM from time to time. She was co-editor of a special section of the accredited journal *Image & Text*, and was invited twice to act as adjudicator of the Helgaard Steyn art competition. She has frequently acted as reviewer in the context of Department of Higher Education and Training (DHET's) accreditation process for creative outputs.

## ABSTRACT

### ***Gender-based violence and the visual arts: Selected artworks by the South African artist Andrea Walters***

*Gender-based violence (GBV) is a serious issue and a cause for concern in South Africa and worldwide. From July 2025 to September 2025, 10 154 women were raped and 1 827 women were sexually assaulted in South Africa (South African Police Service [SAPS], 2025:8). GBV can be described as any form of violence experienced by a person due to their biological gender or their chosen gender identity. Even though any person can experience GBV, women are mostly affected, especially in forms of GBV such as domestic violence and/or intimate partner violence (Djamba & Kimuna, 2015:xi). GBV can occur in many forms and includes financial, physical, psychological, and religious violence (Sanjel, 2013:179). Given the serious impact of GBV on South African society, it is of great importance to closely examine responses to it. In this article, three artworks from the South African artist Andrea Walters' oeuvre, as a survivor of GBV, are examined as responses that contribute to the greater discourse against GBV. These artworks are *Vrou:Vertaal [Woman:Translated]* (2012), *Object of Desire* (2013) and *#OverMyDeadBody* (2022). *Vrou:Vertaal* is Walters' third-year project completed during her studies at Unisa and focuses on Walters' own experiences of intimate partner violence (Walters, 2024a). The work consists of various umbrellas in different positions of opening within a club setting. Each umbrella has its own reference to GBV and Walters' personal experiences. *Object of Desire* is her fourth-year project and is centred around the death of Reeva Steenkamp at the hands of her own partner, Oscar Pistorius (Walters, 2024b). This exhibition consists of various medallions which reference Pistorius' career and sponsorships. *#OverMyDeadBody* is Walters' master's exhibition and serves as a commentary on femicide in South Africa – the exhibition comprises various media, including Sunlight soap sculptures*

of the mouths of the women who were and are being killed in South Africa; a video performance focused on Walters' mouth as she recites the names, ages and causes of death of the women depicted in the soap sculptures, and a rusted bedframe with a stained bedsheet beneath it – referring to the effects of GBV and Walters' own marital bed – the place where she experienced the most violence during her marriage (Walters, 2023:50;64).

These artworks are discussed according to a framework derived from Jacques Rancière's theorisation of the distribution of the sensible (French: le partage du sensible) and related concepts, such as the police/police order (French: la police/l'ordre policier) and politics (French: la politique). The distribution of the sensible can be described as certain predetermined boundaries within the larger society that place certain restrictions on whom can be heard and/or seen within the society (Rockhill, 2004:85). According to Gabriel Rockhill (2004:85), only a redistribution of the sensible can make audible and/or visible those previously excluded. The police order is an organisation of bodies (not to be confused with actual police officers) that maintains the boundaries of the distribution of the sensible (Rancière, 2004:104). Politics, on the other hand, can be described as the noticeable divide within society due to the distribution of the sensible (Rancière, 2011:1). The discussion of the chosen artworks is further informed by information obtained from a semi-structured interview with Walters concerning her perspective on the role that art can play against GBV, her artistic processes and her motivations underlying these artworks. During our research and the write-up of the article we came to the following conclusions, viz. that the three chosen artworks all serve as forms of awareness creation concerning GBV and succeed in making the victims and/or survivors of GBV audible and/or visible once more. Furthermore, we found that the artworks all serve as symbolic reflections on Walters' own experiences as a survivor of intimate partner violence and in this sense her artistic process and its products serve as vehicles towards her own healing and, by implication, as interventions that facilitate healing for other women by bringing these issues into focus.

**KEYWORDS:** #OverMyDeadBody (2022), *Abject of Desire* (2013), Andrea Walters, distribution of the sensible, gender-based violence (GBV) in South Africa, Jacques Rancière, semi-structured interview, tacit knowledge, visual responses, *Vrou:Vertaal* (2012)

**TREFWOORDE:** #OverMyDeadBody (2022), *Abject of Desire* (2013), Andrea Walters, geslagsgebaseerde geweld (GGG) in Suid-Afrika, implisiete kennis, Jacques Rancière, semi-gestruktureerde onderhoud, verspreiding van die aanvoelbare, visuele response, *Vrou:Vertaal* (2012)

## OPSOMMING

Geslagsgebaseerde geweld (GGG) is 'n kwessie van besondere erns in die Suid-Afrikaanse konteks (en natuurlik wêreldwyd), met 10 154 vroue wat tussen Julie en September 2025 verkrag is en 1 827 vroue wat in hierdie selfde tydperk seksueel aangerand is (Suid-Afrikaanse Polisiediens [SAPD], 2025:8). GGG verwys na enige vorm van geweld wat 'n persoon affekteer weens hulle biologiese geslag of gekose gender (Djamba & Kimuna, 2015:xi). Gegewe die impak van GGG is dit belangrik om response daarteen van nader te beskou. In hierdie artikel word drie kunswerke vanuit die Suid-Afrikaanse kunstenaar, Andrea Walters, se oeuvre beskou as response wat bydra tot die groter diskoers rondom GGG, by name *Vrou:Vertaal* (2012), *Abject of Desire* (2013) en #OverMyDeadBody (2022). Die kunswerke word bespreek aan die hand van Jacques Rancière se teoretisering rakende die verspreiding van die aanvoelbare

(Engels: *distribution of the sensible*; Frans: *le partage du sensible*) en verwante konsepte, soos die polisie/polisie-orde (Engels: *police/police order*; Frans: *la police/l'ordre policier*) en politiek (Engels: *politics*; Frans: *la politique*). Die verspreiding van die aanvoelbare kan beskryf word as die bepaalde grense in 'n samelewing wat beperkings plaas op wie as hoorbaar en/of sigbaar beskou word (Rockhill, 2004:85). Die bespreking word verder aangevul deur die inligting wat bekom is vanaf 'n semigestruktureerde onderhoud wat met Walters gevoer is. Die artikel voer aan dat die drie gekose kunswerke bewusheid rakende die erns van GGG bevorder en dat dit slagoffers en/of oorlewendes van GGG se hoorbaarheid en/of sigbaarheid opnuut na vore bring. Verder word ook bevind dat die kunswerke dien as simboliese voorstellings van Walters se eie ervarings as 'n oorlewende van intiemeleuensmaatgeweld en dat dit in dié sin ook kan dien as middele tot genesing vir Walters en, by implikasie, vroue wat hulleself in soortgelyke situasies bevind.

## 1. Inleiding

Hierdie artikel ondersoek die rol van die visuele kunste in die groter diskoers rondom die bewusmaking van geslagsgebaseerde geweld (GGG), veral dan teenoor vroue. Die kritieke omvang van GGG wêreldwyd, maar veral in Suid-Afrika, beklemtoon die belang van en behoefte daaraan om strategieë teen GGG te ondersoek en te bespreek.

GGG word gedefinieer as enige vorm van geweld wat teenoor 'n persoon gepleeg word weens hulle biologiese geslag of gekose gender – vroue en persone wat as vroulik identifiseer word in 'n groter mate hierdeur beïnvloed. GGG kan in verskeie vorme voorkom, insluitend emosionele, fisiese en finansiële geweld (Djamba & Kimuna, 2015:xi). Daar bestaan verskeie middele teen GGG as vorme van bewusmaking en protes, insluitend in die konteks van die kunste. 'n Aantal Suid-Afrikaanse kunstenaars het reeds kunswerke geskep wat aandag gee aan GGG, soos byvoorbeeld Penny Siopis en Kilmany-Jo Liversage.

Publikasies wat fokus op GGG-verwante sake dui op 'n gemeoidheid met die problematiek van die uitbeelding van geweld jeens vroue, waar die estetisering van byvoorbeeld verkragting ondersoek word (kyk bv. A.W. Eaton, 2003 wat die Venesiese kunstenaar bekend as Titian [1488/90 – 1576] se *Verkragting van Europa* [1560-1562] onder die soeklig plaas). In hierdie verband is dit ook van belang om te verwys na byvoorbeeld Robin Adèle Greely (1992) wat 'n ondersoek loods na die ontmensliking en objektivering van die vroulike liggaam in die konteks van verkragting, spesifiek René Magritte (1898-1967) se *Le Viol* (*Die Verkragting* van 1934). Vanweë die oorheersing van manlike kunstenaars in die Westerse kunsgeskiedenis is dit dus interessant om die response jeens die oorwegend manlike blik op gewelddoening jeens vroue na te speur – waar meer onlangse refleksies op hierdie tema die nodige vrae aan die orde stel – indien 'n tema soos verkragting byvoorbeeld uitgebeeld word, in watter mate is dit sinvol om interpretasies van so 'n werk grootliks af te stem op byvoorbeeld die sensuele kleurgebruik van die werk (kyk Eaton, 2003) en dus die ooglopend gewelddadige tema van die werk na die agtergrond te skuif. Outeurs soos Mieke Bal (1991), Susan Gubar (1987) en Margaret D. Carroll (1992) problematiseer op soortgelyke wyse die aanskoue van gewelddoening soos dit uitgebeeld word in kunswerke – veral dan deur manlike kunstenaars.

Hierdie artikel kan daarom kunshistories beskou word as deel van 'n groter gesprek oor GGG in die visuele kunste. Spesifiek onderneem ons hier 'n monografiese studie van gekose kunswerke deur die Suid-Afrikaanse kunstenaar Andrea Walters (geb. 1958) as reaksie op en kritiek jeens voorvalle van GGG in Suid-Afrika uitgevoer. Dié studie is op Walters se oeuvre gefokus, aangesien daar tans beperkte akademiese literatuur bestaan oor haar proses van

kunsskepping en haar kunswerke. Walters se kunswerke as werke deur ’n vroulike kunstenaar, en aanskou deur twee vroulike kunshistorici, bring dus ’n verdere blik op hierdie voortgaande diskoers. Die huidige artikel wil hierdie navorsingsgaping by hierdie gaping stilstaan. Walters se oeuvre bevat verskeie kunswerke wat handel oor GGG en spesifieke ervarings daarvan. Vir dié artikel is drie van haar kunswerke van besondere belang, naamlik *Vrou:Vertaal* (2012) [kyk Figure 1 & 2], *Abject of Desire* (2013) [kyk Figure 3 & 4] en *#OverMyDeadBody* (2022) [kyk Figure 5-9]. Hierdie werke handel elk oor gevalle van GGG teenoor vroue in Suid-Afrika, insluitend bekende voorvalle soos die moord op Reeve Steenkamp en Tshegofatso Pule. Dié kunswerke bevat objekte wat spreek tot hierdie vroue, as slagoffers en/of oorlewendes, se ervarings van GGG: ’n kwilt gemaak uit Kevlar-dele (wat verwys na Steenkamp se skietdood) [kyk Figuur 3] en gekerfde koekies Sunlightseep wat die monde van vroue voorstel na hulle GGG-ervarings [kyk Figure 5 & 6].<sup>2,3</sup> Walters voel dat die uitbeelding van herinneringe aan GGG gevoelens van empatie en rou by die aanskouers kan ontlok, wat die geleentheid bied vir verdere nadenke oor die impak van GGG (Emmett, 2022). Walters is self ook ’n oorlewende van intiemeleuensmaatgeweld, en haar eie herinneringe dryf ook haar proses van kunsskepping as ’n vorm van implisiete kennis (*tacit knowledge*) (Walters, 2023:5). Implisiete kennis is intrinsiek tot persone en hulle dade – ’n persoon kan sekere take amper outomaties vervul (Schindler, 2015). In Walters se geval skep sy instinktief kuns wat oor GGG handel weens haar ervarings.

Vir hierdie artikel is ’n semi-gestruktureerde onderhoud met Walters gevoer.<sup>4</sup> Dié onderhoud lei die bespreking en verdere interpretering van hierdie kunswerke, ook in terme van die gekose teoretiese benadering en die verwante konsepte. Dié kunswerke word verder ondersoek aan die hand van die teoretikus Jacques Rancière se konseptualisering van die verspreiding van die aanvoelbare. Die verspreiding van die aanvoelbare (Engels: *distribution of the sensible*; Frans: *le partage du sensible*) kan kortliks beskryf word as die bepaalde grense in ’n samelewing wat beslis wie in dié samelewing as hoorbaar en sigbaar voorkom (Rockhill, 2004:85). Konsepte verwant aan die verspreiding van die aanvoelbare, soos *subjektivering* (Engels: *subjectification*; Frans: *la subjectivation*) en *politiek* (Engels: *politics*; Frans: *la politique*), word ook toegepas in die ondersoek. Die verspreiding van die aanvoelbare en tersaaklike konsepte wat daarmee verband hou, bied insig in die gekose kunswerke as platforms van hoorbaarheid en sigbaarheid vir slagoffers en/of oorlewendes van GGG in die breër konteks van bewusmaking jeens GGG.

Hierdie teoretiese beginsels vorm deel van dié artikel se literatuurstudie – en gee ook aanleiding tot die metode van ondersoek van die kunswerke. Eerstens bied die semi-gestruktureerde onderhoud met Walters ’n geleentheid vir die navorsers om haar insig in die kunswerke te bekom, as konteks vit die bespreking van hierdie werke. Verder bied die teoretiese literatuurstudie insigte aangaande GGG, die gekose kunswerke en tersaaklike aspekte wat verband hou met Rancière se verspreiding van die aanvoelbare. Laastens word ’n visuele

<sup>2</sup> Kevlar-dele is sterk, sintetiese materiaal waaruit koëlvaste baadjies gemaak word (Walters, 2024a).

<sup>3</sup> In die konteks van hierdie artikel verwys die term “oorlewendes” na vroue wat ervarings van GGG beleef het, maar oorleef het, terwyl die term “slagoffers” verwys na vroue wat ongelukkig nie hulle ervarings van GGG oorleef het nie. Volgens SAKI [Seksueleaanrandingstelinisiatief] (2015:2) kan die term “oorlewende” bemagtigend wees vir vroue wat geraak is deur GGG. Om hierdie rede word die onderskeid tussen die twee terme getref.

<sup>4</sup> Hierdie studie het etiese klaring ontvang van BaSSREC (*Etiëkomitee vir Navorsing oor Basiese en Sosiale Wetenskappe*) – die Noordwes-Universiteit se Etiëkomitee vir die Geesteswetenskappe. Die etiëknommer is NWU-01048-24-A7.

analise van *Vrou:Vertaal*, *Abject of Desire* en *#OverMyDeadBody* onderneem, ten einde die sigbare en geïmpliseerde betekenis in die kunswerke te ondersoek.

Die doelwitte en bydrae van die artikel is soos volg: Die drie gekose kunswerke word ondersoek as voorstellings van ervarings verwant aan GGG, ten einde te bepaal op watter wyses dié kunswerke aspekte wat verwant is aan GGG blootlê. Hierdie kunswerke word verder aan die hand van Rancière se verspreiding van die aanvoelbare beskou, met die doel om vas te stel hoe dié werke kan dien as platforms tot hoorbaarheid en sigbaarheid vir slagoffers en/of oorlewendes van GGG. Vanuit dié kunswerke se besprekings word ook bepaal op welke wyses hierdie werke dien as middele van bewusmaking en protes teen GGG, ten einde 'n bydrae te maak tot die groter diskoers jeens GGG. Die bydrae van die artikel is gesentreer rondom die insigte bekom vanuit die semigestruktureerde onderhoud met Walters as toevoeging tot bestaande akademiese literatuur oor beide haar werk en die verhouding tussen die visuele kunste en GGG.

## 2. Die impak van GGG

GGG as 'n brandende aangeleentheid kan enige individu op verskillende maniere raak. GGG kan onder andere voorkom as “fisiese geweld, verbale afkraking, en dwang” (Sanjel, 2013:179). Geraldine Terry (2007:xv) argumenteer dat “GGG in alle samelewings gevind kan word en dat dit persone gedurende enige stadium van hulle lewens kan affekteer”. Hoe GGG iemand raak, word ook bepaal deur hulle “sosiale status, hulle inkomste en *wie* dit beheer (of ook 'n gebrek aan inkomste), hulle etnisiteit, seksualiteit, geloof en hulle beroep” (Terry, 2007:xv).<sup>5</sup>

In Suid-Afrika is intiemeleuensmaatgeweld die tipe geslagsgeweld wat die tweede meeste mense raak – die enigste groter samelewingskwessie is HIV/Vigs (Gevers *et al.*, 2013:15). Die meerderheid slagoffers en oorlewendes van GGG in Suid-Afrika is vroue, en veral vroue van kleur uit laer inkomstegebiede (Djamba & Kimuna, 2015:xi). Volgens die Suid-Afrikaanse Polisiediens [SAPD] (2025:8) se statistieke is daar vir die tydperk Julie tot September 2025 10 154 vroue verkrag en 1 827 vroue seksueel aangerand.

GGG word egter gekenmerk deur stilsweye: oorlewendes van GGG is dikwels nie gewillig om oor hulle ervarings van GGG te praat nie, of selfs om dit by die polisie aan te meld nie. Dit mag wees uit vrees vir weerwraak, maar ook vanweë skaamte (Magezi & Manzanga, 2019). Daar bestaan stigmas rondom GGG en die mense wat daardeur geraak word, soos dat die oorlewende “daarvoor gesoek” het of dat hulle ervarings hulle *vuil* en *gebroke* gelaat het. Hierdie stilte hou in dat oorlewendes se stories verlore gaan en dat hulle nooit geregtigheid ervaar nie (Yesufu, 2022:91). So word slagoffers en/of oorlewendes van GGG moontlik net nog 'n statistiek, of in sommige gevalle nie eers nie. Die mense en name agter die statistieke en ervarings raak verlore. Dit is daarom van belang dat iets of iemand anders, soos kunstenaars en die kunste, hierdie slagoffers en/of oorlewendes onthou, op 'n respekvolle wyse, en die groter publiek herinner aan hulle en wat hulle moes deurmaak. Sodoende bevorder sulke kunstenaars ook bewustheid rondom GGG en die belang om dit te beveg. Voorbeelde van hierdie kunstenaars en hulle kunswerke sluit in Diane Victor [*Which Hunt?* (2018)], Lady Skollie [*They'll suck you dry, beware* (2016)] en Donna Kukama [*Ways-of-Remembering-Existing* (2022)].

Vir hierdie artikel is die fokus spesifiek op Walters en haar oeuvre as deel van die groter diskoers teen GGG. Walters is self 'n oorlewende van GGG; haar eks-man het haar gereeld

<sup>5</sup> Die aanhalings in hierdie paragraaf is uit Engels in Afrikaans vertaal.

aangerand en gedreig, soveel so dat sy post-traumatische stresversteuring (PTSV) ontwikkel het en professionele hulp moes soek. Dit was op hierdie stadium dat sy besef het sy moes wegkom, en sy is toe van haar man geskei. Kort na haar egskending het 'n vriendin haar aangeraai om by Universiteit van Suid-Afrika (UNISA) te gaan studeer. Walters het besluit op visuele kunste, en hier het haar dosente haar begin motiveer om kuns te skep wat fokus op huishoudelike geweld. Haar ervarings bly haar steeds by, en inspireer van daardie punt af haar kuns (Walters, 2024a).

Gedurende die onderhoud met Walters het ek meer geleer oor haar ervaring van intieme-lewensmaatgeweld, die impak daarvan op haar kuns en haar proses tot kunsskepping. Die onderhoud verloop in verkorte vorm soos volg:<sup>6</sup>

Stephanie Keyter (SK): Kan jy my bietjie meer oor jou oevre vertel en die proses daaragter?

Andrea Walters (AW): Ek het 'n senuwee-ineenstorting gehad terwyl ek nog getroud was, geheel en al, in Pretoria. Ek het in Lynnwoodstraat afgery en my lyf het begin ruk agter die stuurwiel van my kar en ek het gedink "Ek gaan iemand doodmaak" ... So, jy weet, ek het nie geweet wat om te doen nie, maar skielik het ek nie geweet waar ek is nie. Ek het nie geweet waar die hospitaal was nie, ek het vir vyf jaar al daar gewoon. Ek bedoel, ek het daardie pad baie goed geken. In elk geval, ek het in die "malhuis" opgeëindig ...

[H]y het vir my gesê dat hy my lewe baie moeilik gaan maak, maar hy is nie eers meer deel daarvan nie ... maar dit was vreesaanjaend, dit was vreesaanjaend, jy weet, en hy wou nie vir my enige van my klere gee nie.

... in my derdejaar [by UNISA] het ek begin werk met vroue wat sekswerkers is by 'n nagklub in Johannesburg, eintlik omdat my gewese man altyd in "ontkleekubs" in Pretoria geboer het. En dit het absoluut 'n impak op 'n persoon se selfbeeld, jy weet.

Ek begin toe met hierdie vroue te werk, en toe sê my dosent vir my "Nee, jy werk nie met prostitusie nie". En hulle sê toe vir my, "Jy weet, wat jy mee werk, is eintlik huishoudelike geweld." En ek bedoel, dit was nie moeilik vir hulle om uit te vind nie, aangesien dit op al die koerante se advertensieborde was...

So ek dink dit is waarom kuns gaan. Kuns is 'n deurwerk ...

– (Walters, 2024a).<sup>7</sup>

Visuele voorbeelde vanuit Walters se oevre lei hierdie artikel se interpretasie rakende kuns en GGG, met verwysing na die verspreiding van die aanvoelbare en 'n aantal verwante teoretiese beginsels. Hierdie beginsels word in die volgende onderafdelings in groter detail beskou.

### 3. Die verspreiding van die aanvoelbare as fokuspunt

Die verspreiding van die aanvoelbare, soos gekonseptualiseer deur Ranciè, bepaal wie in die groter samelewing as sigbaar en hoorbaar aanvaar word. Hierdie aanvaarding is geskoei

<sup>6</sup> Die artikel is deur twee outeurs geskryf. As eerste outeur het Stephanie Keyter individueel die onderhoud met Walters gevoer.

<sup>7</sup> Die onderhoud is uit Engels in Afrikaans vertaal om vloei met die res van die teks, in Afrikaans, te vergemaklik. Die vertaling is so na as moontlik aan die oorspronklike woordgebruik, ten einde betekenis te behou.

op sekere vooropgestelde grense in die samelewing. 'n Versteuring of verskuiwing van hierdie grense maak dit moontlik vir mense wat eens onsigbaar en/of nie hoorbaar was nie om 'n sigbare deel van die samelewing te word (Rockhill, 2004:85).

As 'n teoretiese raamwerk word die verspreiding van die aanvoelbare aangevul deur 'n aantal verwante konsepte, waaronder begrippe soos die *polisie* (of die *orde van die polisie*) en *politiek* val. Die *polisie* of *polisie-orde* (Engels: *police/police order*; Frans: *la police/l'ordre policier*) kan beskryf word as 'n organisatoriese struktuur wat die verspreiding van die aanvoelbare in 'n saamlewing handhaaf en beskerm. Hierdie struktuur of sisteem bepaal mense se posisie en rol in die samelewing – of ook hulle uitsluiting daaruit (Rancière, 2004:104).<sup>8</sup> *Politiek*, hierteenoor, word volgens Rancière (2011:1) gedefinieer as 'n skeiding in die samelewing weens onoorkombare meningsverskille rakende dit wat sintuiglik waargeneem kan word – wat gehoor of gesien kan word.<sup>9</sup>

Hierdie begrippe, sowel as aanvullende konsepte soos subjektivering en dissensus (Engels: *dissensus*; Frans: *la dissensus*), word in die opvolgende onderafdelings bespreek en toegepas ter illustrasie van Walters se oeuvre as vernetting teen GGG.

#### 4. Walters se oeuvre as vernetting teen GGG

Walters se oeuvre lê GGG direk bloot. Vir hierdie artikel fokus ons op drie van haar kunswerke, naamlik *Vrou:Vertaal* – haar finale stuk in haar derdejaar, *Abject of Desire* – haar finale stuk in haar vierdejaar, en *#OverMyDeadBody* (2022) – haar meestersuitstalling. Hierdie kunswerke word bespreek as visuele voorstellings van Walters se beleving van GGG en die groter impak van GGG in Suid-Afrika, vanaf haar eie ervarings tot die ervarings van die groter vroulike samelewing in Suid-Afrika.

##### 4.1 *Vrou:Vertaal* (2012)

*Vrou:Vertaal* is vir Walters 'n baie persoonlike uitbeelding, aangesien die kunswerk deur haar eie huwelik en ervaring van intiemeleuensmaatgeweld geïnspireer is, en 'n eerste poging is om haar eie ervaring in haar kuns te verbeeld. Sy verduidelik haar proses soos volg (Walters, 2024a):

In my derdejaar het ek die idee van 'wat hy aan my gedoen het' begin omhels. Ek het begin met hierdie partytjie-ding, dat mense vir my gesê het, 'O, jy is so gelukkig om met hom getroud te wees. Hy is soveel pret.' Nee, hy is nie. Hy is pret voor jou, in privaat ... is hy beslis nie. Ons het 'n massiewe slaapkamer gehad, werklik massief. Maar laat ons nie vergeet nie, hy was 'n Springbokrugbyspeler. So, hy sou vieruur die oggend instap, en teen daardie tyd was ek op slaappille en antidepressante, en toe het hy 'n bottel mineraalwater, heel akkuraat, na my rug gooi. En dan na die bed toe gekom, die bottel oopgemaak en die water oor my uitgegooi.

So, dis geen wonder dat ek by 'n psigiatriese inrigting beland het nie... Maar toe begin ek fokus op hierdie tipe dinge, hierdie herinneringe, die beledigings, die dinge wat hy vir my gesê het, 'Ek is God, jy is niks' was een ... dit was 'n tipe van deurwerk, jy weet ...

<sup>8</sup> 'Die polisie' in hierdie konteks verwys na 'n teoretiese begrip en struktuur, en nie na die werklike polisie wat deel vorm van reg en geregtigheid nie.

<sup>9</sup> Rancière tref 'n onderskeid tussen *politiek* en die *politiese*. Die *politiese* (Engels: *the political*; Frans: *la politique*) dien as die ruimte waarin *politiek* en die *polisie* mekaar konfronteer (Rockhill, 2004:89).



**Figuur 1:** Walters. 2012. 'n Sambreel wat deel uitmaak van die *Vrou: Vertaal*-installasie (Walters, 2024b).

Haar ervarings van GGG het Walters geïnspireer om 'n kunswerk te skep wat gestalte aan haar trauma en emosies gee – *Vrou: Vertaal* (Walters, 2023:48). Volgens Sasol New Signatures (2022) het dié uitstalling die ingrypende impak van GGG op 'n vrou blootgelê.<sup>10</sup> Walters (2024b) beskryf hierdie uitstalling as 'n voorstelling van 'n partytjie wat skeefgeloop het. Die uitstalling is aangebied in 'n swart vertrek met spieëls, nagklub-tipe beligting en 'n disko-bal wat rooi sambrele gereflekteer het (Walters, 2023:48).<sup>11</sup> Die sambrele (met borduurwerk) is op verskeie hoogtes gesuspendeer. Teksprojeksies in ultra-violetlig met verskonings, regverdigings en dreigemente van die geweld wat Walters ervaar het, is daarop geprojekteer (Sasol New Signatures, 2022). Volgens Walters (2023:48) het die teks drie fases van die geweld wat sy ervaar het voorgestel: die “verduidelikings” haar man ná episodes van geweld, die “verskonings” daarna, en die “dreigemente” wat sy gereeld moes verduur het.

Die sambrele dien dan as metaforiese voorstellings van hierdie drie fases van geweld. Die geweld word voorgestel deur die sambrele in verskeie stadiums van oopmaak uit te stal (Walters, 2024b). Walters se beserings is op een sambreel geborduur in blink steentjies soos diamante, terwyl die ander met haar trousluier oorgetrek is (Walters, 2023:48). Die sluier toon kristal-inskripsies wat lees ‘love, respect, honour’, vishoeke (“’n goeie vangs”) en pêrels (‘slegte geluk’) (Walters, 2024b). Nog 'n sambreel is bedek met prente van Disney-paartjies ontleen aan 'n tafeldoek van 'n klein dogtertjie se verjaarsdagpartytjie [Figuur 1] (Walters, 2023:48).

Die kunswerk verwys na aspekte wat inspeel op Walters se ervarings [Figuur 2]. Die verwysing na 'n Pretoriase nagklub hou verband met 'n moeilike tyd in Walters se lewe, waartydens haar man gereeld in klubs uitgehang en gekuier het, en dan dronk huis toe sou

<sup>10</sup> Walters het in 2022 die Sasol New Signatures-merietetoekening gewen vir haar meestersuitstalling, #OverMyDeadBody.

<sup>11</sup> Walters het die meerderheid foto's wat *Vrou: Vertaal* uitbeeld verloor. Die foto's in die teks is wat sy kon opspoor in haar argiewe.



**Figuur 2:** Walters. 2012. Detail op een van die sambrele soos deel van die *Vrou: Vertaal*-installasie (Walters, 2024b).

kom. Dit is gedurende hierdie tye wat sy deurgeloopt het onder sy gewelddadige optrede (Walters, 2024a).

Die prente van Disney-paartjies op die sambrele, bied volgens Walters (2024b) beelde van die stereotipiese ‘happily ever after’ van bekende Disney-paartjies. Hierdie beelde is opgesny en verdraai vir *Vrou: Vertaal*; sy het die narratief omvergewerp deur “hulle onderstebo te draai en die vroue se oë toe te plak met elektriese-isolasieband”. Dit vertel van ’n verlies van kinderlike onskuld en die harde werklikheid van GGG – enige ervaring van vreugde en/of geluk word weggevat. Die toegeplakte oë kan ook verwys na die metaforiese blindheid van mense aangaande GGG. In die konteks van Rancièr se teoretiese begrippe toon die laasgenoemde ooreenkomste met die konsep van die bestaande verspreiding van die aanvoelbare, aangesien mense en hulle ervarings wat nie deel uitmaak van die heersende norme nie as onsigbaar beskou word (Rockhill, 2004:85).

’n Sambreel bied verder beskerming teen die elemente, soos reën, maar geen beskerming teen geweld nie. Dit skep eerder ’n skadu daarvoor, wat keer dat buitelanders kan sien wat aangaan. Dit is daarom vergelykbaar met ervarings van GGG wat in persoonlike ruimtes soos die huis, of afgeleë ruimtes plaasvind.<sup>12</sup> Niemand kan help nie, want niemand kan sien of hoor wat gebeur nie. Die sambreel kan ook tekens van geweld verdoesel – soos grimering wat ’n vrou se blouoog verbloem. Die Chinese broekies skep ook ’n kontras tussen skoon en rein teenoor vuil: die onderklere op sigself is splinternuut, maar die gedagte van sigbare onderklere word as vuil gestigmatiseer. Die onderklere kan metafories met GGG verbind word, aangesien onskuldige oorlewendes wat hulle ervarings met ander deel as vuil en beskadig beskou word – ’n stigma van GGG wat die blaam op die slagoffer en/of oorlewende plaas (Yesufu, 2022:91). Die broekies suggereer die ontkleekclubs waar Walters se man baie tyd spandeer het (Walters, 2024a). Die titel, *Vrou: Vertaal*, dui op die impak van herhaalde ervarings van GGG deur

<sup>12</sup> ’n Kunshistoriese voorbeeld wat relevant is vir Walters se gebruik van ’n intieme ruimte is *Die Interieur* (1868–1869) deur Edgar Degas – ook bekend as *Die verkragting*. Dit beeld ’n man en ’n vrou alleen in ’n swak beligte kamer uit. Die vrou se klere is halfpad ugetrek en daar is ’n implikasie dat iets donker (verkragting) plaasgevind het (Smee, 2023).

Walters. Haar idee van haarself/die vrou wat sy eens was, is deur geweld “vertaal”, en sy het verander in iemand onbekend (Walters, 2024b).

*Vrou:Vertaal* stel ’n herverspreiding van die aanvoelbare daar deur aanvaarde norme rakende GGG, en veral intiemelebensmaatgeweld, uit te daag (Rancière, 2004:104). In die huidige verspreiding van die aanvoelbare word vroue as die slagoffers en/of oorlewendes van GGG dikwels nie gehoor of gesien nie. Walters verseker dat sy as die oorlewende van intiemelebensmaatgeweld en haar ervarings dien as die fokuspunt van hierdie werk (Walters, 2023:48). Sodoende word sy en wat sy ervaar het sigbaar, en sy word hoorbaar vir die groter samelewing. In die konteks van *Vrou:Vertaal* kan die *polisie* beskryf word as die gebrekkige stelsels van reg en geregtigheid wat nie genoegsame ondersteuning aan oorlewendes van intiemelebensmaatgeweld bied nie.

Hierteenoor staan die *politiek* in die konteks van die kunswerk en ook Walters se intense interaksie met en verset teen GGG en intiemelebensmaatgeweld. Die kunswerk daag veral stigmas uit, ook die stilte rakende GGG en die veroordeling van slagoffers en/of oorlewendes, wat dui op ’n skeiding in die heersende orde van die aanvoelbare. Hierdie uitdaging kan beskryf word as *dissensus*, wat verwys na enige vorm van weerstand, gegrond in politieke prosesse, teen bestaande wetgewing wat die aanvoelbare orde versteur deur die bestaande grense te konfronteer met die onbekende, naamlik die *politieke subjek* (Rockhill, 2004:85).

*Dissensus* word hier verbeeld in die Disney-prinsesse wie se oë toegeplak is en Walters se trousluier wat oor een van die sambrele gegooi is. Objekte wat gewoonlik met geluk en onskuld verbind word, word hier verbind aan iets meer negatief en donker. Hierdie objekte word simbolies van die gevolge en impak van GGG op slagoffers en/of oorlewendes en hulle naastes. Die subjekte en die objekte van verset in Walters se kunswerk, soos byvoorbeeld die sambreel wat haar beserings uitbeeld, dien as die politieke subjekte wat subjektivering dryf. ’n *Politieke subjek* (Engels: *political subject*; Frans: *le sujet politique*) is nie ’n organisasie of ’n individu nie, maar eerder ’n mens of objek met die opsetlike doel om die bestaande raamwerk rakende sigbaarheid en hoorbaarheid uit te daag as vorme van politieke dispute. Hierdie subjekte kan weens *subjektivering* politiek laat ontstaan wat ten doel het om die heersende *polisie-orde* uit te daag (Rancière, 2004:67).<sup>13</sup>

*Subjektivering* is geskoei op die *politieke subjek* se willekeurige onttrekking vanuit die bestaande kategorieë rondom klassifisering en identifisering. Gedurende hierdie proses word die *le tort* (Engels: *wrong*) aangespreek, en daar is ’n poging om gelykheid vir dié buite die bestaande grense te verkry (Rancière, 2011:86).<sup>14</sup> *Le tort* is ’n strewe na gelykheid gesentreer rondom *politiek* – ’n vergelyking word getref tussen die *polisie-orde* en die *politieke subjekte*. *Le tort* geskied nie tussen individuele persone en/of organisasies nie, maar eerder tussen bestaande strukture en die objekte en/of persone wat hulle buite die aanvoelbare orde bevind (Rockhill, 2004:93). Die insluiting van die beledigings en dreigemente vanaf haar man dien as ’n direkte uitdaging aan die samelewing, en van haar man se onderdrukking en mishandeling. Dit daag ook ’n samelewing uit wat sulke gedrag moontlik maak. *Subjektivering* in hierdie konteks kom voor as verset teen die *status quo* en die groter samelewing se beskouing van gewelddadige manlike gedrag as aanvaarbaar, veral tussen ’n man en ’n vrou in ’n huwelik.

<sup>13</sup> Volgens Rancière (2004:67) bly hierdie subjekte egter randfigure wat altyd sukkel om die polisie se gedwonge stilte te verbreek.

<sup>14</sup> In die konteks van *le tort* word die Franse term gebruik om verwarring wat weens vertaling kan ontstaan te vermy, aangesien daar nie ’n Afrikaanse term bestaan met die presiese betekenis van *le tort* nie.

## 4.2 *Abject of Desire* (2013)

Walters se vierdejaaruitstalling as deel van haar BA-graad in visuele kuns aan UNISA, *Abject of Desire*, bou voort op haar gedagtes rakende GGG, veral in Suid-Afrika. Die moord op Reeva Steenkamp deur Oscar Pistorius, 'n bekende gestremde atleet en haar lewensmaat, het haar geïnspireer om 'n uitstalling te skep wat Steenkamp se lewe vereer, maar ook die fokus plaas op die aanhang wat professionele atlete geniet, ongeag hulle dade (Walters, 2024b). Tydens die onderhoud het sy hierdie artistieke proses soos volg beskryf (Walters, 2024a):

Toe ek uitgevind het hoe hy (Pistorius) haar (Steenkamp) geskiet het, het ek besef hoe diep geraak ek daardeur is ... Ek het by myself gedink: “Sy was dom.” Daarmee bedoel ek nie “dom” nie, maar eerder die sin van selfpreservering.

Ek het gevoel dat as sy net op die vloer gaan lê het sou hy op haar hoogte geskiet het, wat hy het. Ek het so gewoon geraak aan die idee van selfpreservering. En ek het gedink dit het weggegaan, dat dit my verlaat het, want dit was verskeie jare na ek my man gelos het. Maar duidelik het dit nie, want dit was my eerste instink. ‘Hoekom gaan lê jy nie net op die vloer nie?’ ... [W]at vreeslik is. Hoekom moet sy daar wegkruip in die eerste plek?

So, ek het begin dink, ‘Hoe gaan ek met hierdie ding met Reeva werk?’ En toe het ek 'n polisieman gaan sien wat die hooggeplaaste is in hierdie moord-ondersoek om uit te vind wat gebeur het. 'n Vrou soos Reeva is geskiet. Wat nou? En toe gaan ek na 'n forensiese departement waar hulle met wapens en natuurlik koeëls en alles werk. ... [D]it is die SAPD (Suid-Afrikaanse Polisie) se forensiese eenheid in Amanzimtoti. Dis waar ek daardie groot sakke gevind het [Figuur 3].

En toe ek by die huis kom daarmee het ek gedink, ‘... Wat gaan ek hiermee doen?’ en toe begin ek die boodskappe van Oscar se oom, wat hy gesê het, neer te skryf. En daar was baie, jy weet, soort van ‘boys will be boys’, wat ek ook in die gesig moes staar. Jy weet, ek was die ‘gold-digger’ en dit was net ‘boys will be boys’ ...

So ek het dit alles gekry en dit begin neerskryf, en geborduur in my eie handskrif, wat nogal opvallend was op hierdie stukke Kevlar. Maar uiteindelik het my navorsing aanbeweeg na Oscar se Instagram-plasings, want hy het 'n waatlemoen van ver af raakgeskiet.<sup>15</sup>

En glo my, my gewese man het my op die grond gehad, in ons einste slaapkamer, met 'n Glock gemik na die agterkant van my kop. En hy het gesê, Hoekom hardloop jy nie? Want as jy sou en ek tref jou in die arm, sal jy in elk geval sterf.’ Dieselfde koeëls [as wat Oscar gebruik het], ‘black talons’. Weer eens, dit was meer persoonlik as net, ‘O wee, dis so aaklig, hierdie vrou is vermoor.’

Ek het van 'n ingeligte perspektief geweet wat sy deurgegaan het.

Maar ek dink ek het 'n mooi stuk werk vir Reeva gedoen. Dit was 'n appel, soos 'n Apple Mac-appel, omring deur mooi blarekranses van metaal. Dis 'n medalje, en bo-op was 'n klein Twitter-voëltjie, want sy het konstant *getweet* en sy was op Instagram en so aan. Dit was veel kleiner as die groter Oscar-medaljes ...

<sup>15</sup> Advokaat Gerrie Nel (die staatsaanklaer) het Pistorius hieroor ondervra. In die video's kan gehoor word hoe Pistorius na die koeëls verwys as “zombie-stoppers”. Vir meer inligting: <https://youtu.be/oBiWu6iTy7Y>.



**Figuur 3:** Walters. 2013. 'n Gedeelte van die *Abject of Desire*-installasie (Walters, 2024b).

Volgens Walters (2024b) konfronteer dié uitstalling idees rakende toerekeningsvatbaarheid, spesifiek ook die aanhang wat professionele atlete geniet, die toerekeningsvatbaarheid van die media, en die atleet se korporatiewe borge (Sasol New Signatures, 2022).

Walters het stukke Kevlar, wat gebruik word vir koeëlvaste baadjies, by die SAPD se ballistiese eenheid in Amanzimtoti gekry. Hierdie stukke Kevlar word gewoonlik in groot wit sakke gestop, waarna gekonfiskeerde wapens, gewoonlik gevind by ernstige misdade, daarin getoets-vuur word [kyk Figuur 3], en daarom bevat die stukke Kevlar beskadigde koeëls en krytvlekke (Walters, 2023:48). Hiermee het sy 'n geherstruktureerde “spookasem”-Kevlar-kwilt geskep gevul met die opgestopte, beskadigde vierkante. Op hierdie item het sy Steenkamp se laaste Instagram-plasing geborduur: “I woke up in a safe, happy home this morning. Not everyone did ...” [Figuur 4] (Walters, 2024b). Haar boodskap verwys na die moord en verkragting van Anene Booysen deur haar gewese kêrel en sy vriende die vorige week (Walters, 2023:48). Vier dae later is Steenkamp deur Pistorius doodgeskiet (Walters, 2024b). Hierdeur word 'n verskriklike ironie versinnebeeld – Steenkamp toon empatie vir 'n slagoffer van vrouemoord, net om self later ook 'n slagoffer te word.

Walters (2024b) vertel dat die kwilt vergesel is van groot vleklosestaalmedaljes wat gesny is met lasers, wat verwys na Pistorius se borge en hulle slagspreuke en sy medaljes. Die een medalje is omring deur 'n blommekrans van verbleikblomme (*Yesterday, Today and Tomorrow*). In die medalje verskyn vier tekens van vroue, soos gevind by vrouebadkamers, wat hande vashou. Dit was 'n voorstelling vir die statistiek van daardie tyd – vier vroue word elke dag deur hulle intieme lewensmaats vermoor in Suid-Afrika (Walters, 2023:48). Volgens Walters (2023:48) is die ander medaljes gebaseer op Pistorius se borgskap-slagspreuke: “Part man, part god” (Thierry Mugler), “My body is my weapon” en “I am the bullet in the chamber” (Nike). Die uitstalling het ook 'n video-performance bevat (Sasol New Signatures, 2022).<sup>16</sup>

<sup>16</sup> *Performance* in 'n kunshistoriese konteks verwys na kunstenaars wat hulle eie liggame en/of die liggame van ander toewy as kunsmedium in die skepping van hulle kuns. Hierdie tipe kuns vestig aandag op die artistieke proses, aangesien dit meer handel oor die ontstaan van die kuns as 'n

Hierdie uitstalling is 'n verwysing na Steenkamp en die omstandighede rondom haar dood, maar is ook 'n terugverwysing na Walters se eie ervaring van huishoudelike geweld. Daar is verder 'n verwantskap tussen die uitstalling se verwysings na Pistorius as 'n sportster en 'n oortreder en Walters se gewese man – self 'n bekende sportster en oortreder (Walters, 2024a). Walters maak in *Abject of Desire* ook gebruik van reklameveldtogte waaraan Pistorius deelgeneem het. In die konteks van die kunswerk word die betekenis daaragter egter verdraai, soos byvoorbeeld “I am the bullet in the chamber” verwys nou nie meer na Pistorius se spoed op die atletiekbaan nie, maar eerder na sy gewelddadige optrede teenoor Steenkamp. Die titel self, *Abject of Desire*, dui ook op Pistorius se veranderde openbare beeld: vanaf iemand met die publiek se guns na iemand wat nou deur die meerderheid van mense met walging beskou word.



**Figuur 4:** Walters. 2013. 'n Deel van die Kevlar soos uitgestal as deel van die *Abject of Desire*-installasie (Walters, 2024b).

Die medaljes soos in die kunswerk word tradisioneel met 'n prestasie of 'n oorwinning geassosieer. In *Abject of Desire* kan die medalje oor Steenkamp dien as 'n viering en verering van haar lewe. In teenstelling hiermee skep die medaljes oor Pistorius 'n skerp kontras tussen sy vorige lewe as 'n sportster en sy huidige lewe as 'n moordenaar. Die kunswerk beklemtoon ook Pistorius se rol as die aggressor deur die grootte en aantal medaljes wat hom voorstel in teenstelling met die een kleiner medalje vir Steenkamp as die slagoffer.

Walters beduie dat sy Steenkamp se medalje veel kleiner, maar meer gedetailleerd as Pistorius se medaljes gemaak het. Sodoende word die heersende verspreiding van die aanvoel-

---

finale produk wat uitgestal kan word (Stiles, 2003:75). In verskeie tale is *performance* die gekose term eerder as 'n vertaling daarvan.

bare omgekeer deur die fokus op Steenkamp as die slagoffer van GGG te plaas. Die kunswerk beklemtoon ook die ironie van die media en die groter samelewing se aanhang van Pistorius, tegnies 'n moordenaar, as 'n aantreklike, gestremde, professionele atleet. Die uitstalling bevraagteken die samelewing wat aan Pistorius 'n hoorbare en sigbare platform bied, en verskuif die fokus na Steenkamp. Die grense rondom sigbaarheid en hoorbaarheid word uitgedaag en suksesvol verskuif, ten einde die slagoffer in te sluit by die samelewing. Sodoende word die bestaande *le tort* uitgelig. In hierdie sin is *le tort* die gedwonge onsigbaarheid en gebrekkige hoorbaarheid wat op slagoffers en/of oorlewendes van GGG afgedwing word ten gunste van of ter ondersteuning van die oortreder en hulle narratief.

Verwante konsepte, soos daargestel deur Rancièrè, word hier verder kortliks bespreek en toegepas op *Abject of Desire*, ten einde te ondersoek tot watter mate die kunswerk dien as 'n bydrae tot die groter diskoers jeens GGG. In die konteks van die kunswerk kan die *dēmos* of ook die *mense* beskryf word as die vroue as slagoffers en/of oorlewendes van GGG, spesifiek met verwysing hier na Steenkamp as die slagoffer van vrouemoord, en na Walters as oorlewende van huishoudelike geweld. Dit word verbeeld deur Steenkamp se medalje en Walters se borduurwerk op die Kevlar. Dade van *subjektivering* word deur die *mense* uitgevoer – hierdie *mense* dien as *politieke subjekte* wat *demokrasie* dryf deur die samelewing se grense uit te daag en in opstand kom teen die *polisie-orde*. Hierdie *mense* bevind hulself ook buite die heersende, aanvoelbare orde (Rancièrè, 2011:5). Rancièrè verwys verder na die *mense* as die *dēmos* – 'n Griekse term wat 'algemene burgers' beteken. Die *dēmos* (Engels: *dēmos*; Frans: *le dēmos*) verwys dus na 'n gemeenskap van *mense*, maar ook die *le tort* wat die gemeenskap verdeel (Rancièrè, 2004:103).

Die *ochlos* is die struikelblokke in die pad van geregtigheid wat hierdie vroue ervaar. *Ochlos* (Engels: *ochlos*; Frans: *l'okhlos*) is 'n Griekse term wat verwys na die massas, en in dié konteks verwys dit na die gemeenskap se soeke na eenheid, selfs ten koste van die *dēmos* (Rockhill, 2004:88). Slegs deur die *dēmos* se versteuring van die orde, soos gehandhaaf deur die *ochlos*, kan 'n *demokrasie* ontstaan. Dit kan spreek tot die uiters gebrekkige optrede deur die *polisie*, beperkte toegang tot die nodige gesondheidsdienste, en selfs laer inkomstevlakke. In die konteks van *Abject of Desire* word die *ochlos* verbeeld deur die insluiting van Pistorius se ou mediaveldtogte wat spreek tot sy status en aanhang as 'n professionele atleet, en die mate van geloofwaardigheid wat hy geniet het. Tot vandag toe glo sekere *mense* steeds in sy onskuld. In die uitstalling se konteks kan die *ochlos* ook verwys na die media se beperkte toerekeningsvatbaarheid en sosiale media se vurige ondersteuning van Pistorius, sowel as die finansiële en media-ondersteuning van Pistorius deur sy borge en aanhangers. 'n *Demokrasie* (Engels: *democracy*; Frans: *la démocratie*) verwys hier na politiese *subjektivering*, in die vorm van *dissensus*, wat die balans en/of ewewig van die *polisie-orde* omvergooi (Rancièrè, 2011:5).

Deur die fokus op die *dēmos* (Steenkamp en Walters as slagoffer en oorlewende van GGG) te plaas, ondersoek Walters hier die gedagte van *gelykheid*. *Gelykheid* (Engels: *equality*; Frans: *l'égalité*) in hierdie sin word gedefinieer as die ontwrigting van die bestaande orde van die aanvoelbare deur *subjektivering*. *Le tort* word belig, ten einde die groter samelewing se bestaande grense te verskuif en 'n universele vorm van politiek te laat gedy, naamlik dat almal gelyke status in die samelewing kan geniet (Rancièrè, 2004:30). 'n Gelykheid waar die *dēmos* gehoor en gesien word in dieselfde mate as die res van die samelewing – die stilte wat met GGG gepaardgaan word verbreek (Rancièrè, 2004:30). Sodoende word 'n *demokrasie* ook bereik – die *dissensus* ervaar. Die gebrekkige ondersteuning vir slagoffers van GGG word aangespreek en die *demokrasie* oorkom die *polisie-orde*, ten einde 'n nuwe verdeling daar te stel.

### 4.3 #OverMyDeadBody (2022)

Na *Abject of Desire* het Walters verder navorsing oor vrouemoord in Suid-Afrika onderneem. Die aantal en erns van die stories wat sy in die media en op sosiale media gesien het, het haar genoop om iets verder daaroor te doen (Walters, 2024a). Hieruit het haar meestersuitstalling, #OverMyDeadBody, ontstaan. Walters stel dit soos volg:

[E]k het weereens besluit dat ek met vroue gaan werk wat vermoor is, want na die Reeve Steenkamp-ding het ek daarvoor opgelees en ek kon dit nie glo nie. Hoeveel vroue word vermoor? Ek het by SA Women Fight Back [’n Facebook-groep] en ander groepe teen geweld aangesluit en ek het gedink, ‘Wel dis vreesaanjaend, maar doenbaar.’

Ek het in die opwaskamer gestap en toe dink ek, ‘Sunlightseep’, en toe dink ek verder, ‘Jy kan dit gebruik.’

So ek het die monde begin kerf [met ’n mes]. Op daardie stadium was daardie Pule-meisie, wie se lewensmaat haar vermoor het terwyl sy agt maande swanger was met hulle kind, in my gedagtes.

Terwyl ek haar mond gekerf het, was dit baie moeilik, want ek het alles oor haar gelees. En ek het gedink, ‘Verbeel jou hoe sy daai ou moes smeek om haar nie te skiet nie. Hoe sy moes gesmeek het vir haar kind se lewe, vir haar eie lewe.’ En hy het haar in elk geval geskiet en aan ’n boom opgehang.

Dit raak aaklig. En ja, net na ek met die seep begin het, het my ma gesterf. En ek het na die begrafnisondernemer gegaan; ek het haar gesien, ek het te laat daar opgedaag ... En hulle het haar in hierdie materiaal toegedraai.

Ek het na die begrafnisondernemer gegaan om goed uit te sorteer, en gedink: “Ek het daardie materiaal nodig.” Ek het vir hulle gesê: “Kan ek dit koop?”

[E]n toe het ek in die straat afgeloop en ’n geroeste bed met vere, net die vere, ’n dubbelbed, gesien. En ek het gedink, ‘Ek gaan dit gebruik. Ek weet nie hoe nie.’ En ek het dit met een hand opgetel en agter my aangesleep huis toe ... En toe het ek een van ons baie ou bedlakens onder op die grond in die tuin gesit en ek het die geroeste dubbelbed-ding daarop neergesit.

En elke dag het ek hierdie groot pompaksie-ding [’n spuitbottel met ’n sneller], gevul met soutwater, gevat en ek het dit natgespuit vir twee maande om te sien hoe die roes met die bed sou werk – soos geweld wat deurdringend raak in ’n vrou.

Vir my was dit die mees ontstellende werk, #OverMyDeadBody III. Die rede waarom ek die uitstalling so genoem het, was omdat ek so kwaad was dat net die regtig ekstreme gevalle die nuus haal. Daar was dinge wat ek gelees het waar hulle nie eers die vrou se naam genoem het nie. En ek het gedink, ‘Nee, wel, dis net nie reg nie.’ Ek wil hê hulle moet onthou word.

Die stories is aaklig, een na die ander ... My eerste seepwerk, *The Unknown Woman*, hier dink ek aan landelike vroue en die feit dat hulle arm is, hulle het nie selfone nie, daar is nie polisiestases nie. En ook is daar ’n kulturele perspektief dat dit maar reg is vir mans om hulle vroue te “dissiplineer”.

Toe kom ek op met die idee van 'n mond, en [in hierdie tyd] het 'n vrou ook verdwyn. En vir een of ander rede, twee jaar later, het die polisie die badkamer gaan opgrawe en haar geraamte gevind. Haar man het haar vermoor en begrawe, en toe die badkamer oorgedoen. Dis hoekom ek daardie eerste mond gedoen het ... Dit was eintlik nogal 'n moeilike proses ...

Toe het ek my seun gekontak. Hy is die medebestuurder van *Virgin Music* in Suid-Afrika en ek het gesê, 'Ek het iets soos dit nodig.' En ek het vir hom iets van Etta James gespeel, terwyl sy probeer het om van heroïne af te kom. So, dit is iets hartseer, net die stem en so ...

So toe kry hy 'n sanger en toe hy vir Mariechan Luiters, wat van 'n groep bekend as Jamali kom – sy is nou 'n solo-kunstenaar, verduidelik het sy gesê, 'Ek sal nie jou ma iets [geld] vra nie. Ek is 'n oorlewende van huishoudelike geweld.'

[S]y het vir die ingenieur gesê om die ligte af te sit. Sy het by die klavier gaan sit en sy het *Thula* gedoen ... en toe die werk uitgestal is, het ek gedink, 'Hulle gaan dink ek het op die "bandwagon" gespring ...' Maar dit was glad nie so nie.

[J]ong mans het na my toe gekom met trane in hulle oë, hulle het gesê, 'Kan ek jou druk? Ek is so jammer vir wat jy moes deurgaan.' 'n Vrou het op die lykshuistafel gehuil omdat haar dogter verkrag is en al die studente teen haar gedraai het na sy dit gerapporteer het. En daar was ook ander vroue wat ook slagoffers is of was ...

En mense het koekies seep gevat en gekerf op my ou mat ... en hulle het gekerf, en die een meisie het op een gekerf: "Ek is bang."

– (Walters, 2024a).

Walter se meestersuitstalling, *#OverMyDeadBody*, was haar onderneming om vroue wat deur hulle lewensmaats vermoor is, se stemme op 'n nadruklike hoorbare wyse te laat geld. As deel hiervan het Walters navorsing op sosiale media en die daaglikse nuus gedoen (Walters, 2024b). Die keuse van titel vir die uitstalling, *#OverMyDeadBody* spreek tot Walters se persoonlike



**Figuur 5:** Walters. 2022. *#OverMyDeadBody I* (Walters, 2024b)

betrokkenheid by die groter stryd teen GGG en haar hoop om bewustheid rakende GGG te bevorder. Die hutsmerk laat die titel vertoon soos 'n sosiale mediaveldtog wat deesdae een van die voorkeur-maniere is om 'n wyer gehoor te bereik. Vrouemoord transendeer rasse- en sosio-ekonomiese groepe. Daarom het Walters genoep gevoel om 'n medium te gebruik waarmee die meerderheid van Suid-Afrikaanse vroue kan identifiseer (Walters, 2023:50). Volgens Walters (2023:50) het sy vir *#OverMyDeadBody I* blitstekeninge van haar eie mond gedoen, en met verskeie huishoudelike objekte geëksperimenteer.

Sy het besluit op Sunlightseep, ook aangesien die reuk daarvan en die bekendheid daarvan haar oortuig het dat dit sal werk as medium. Sunlightseep is ook iets wat in die meeste huishoudings gebruik word (Walters, 2024a). Walters het die vrou se monde op die reghoekige groen koekies seep gekerf en ook hulle name en ouderdomme ten tyde van hulle dood agterop gekerf [kyk Figuur 5] (Walters, 2024b). Sy het begin deur 'n foto van Pule aanlyn te vind, en Pule se mond met 'n tandeborsel en kerfgereedskap vir kinders daarin gekerf. Vir Walters het die mond die “mees akkurate, tog persoonlike, vorm van identifisering” geword (Walters, 2023:50). Die gekerfde seep het *#OverMyDeadBody I* opgemaak en is op deurskynende Perspexrakke uitgestal, wat die illusie geskep het dat die beelde in die lug sweef [kyk Figuur 5].

Walters het aanvanklik beoog om 'n mond te kerf vir elke vrou wat daagliks in Suid-Afrika vermoor word, maar sy het besef dit sal onmoontlik wees. Dit neem haar 'n dag om een mond te kerf, terwyl daar ongeveer vier vroue op 'n dag vermoor word (Walters, 2023:50). Agt-en-veertig vroue wat by hulle name genoem word, tussen die ouderdomme van 16 tot 64, word saam met *The Unknown Woman* uitgestal. *The Unknown Woman* stel die vroue voor wat nooit gevind word nie [kyk Figuur 6] (Walters, 2024b). Volgens Walters (2023:50) is die laaste seep 'n meer generiese kop-en-skouersvoorstelling wat meer breedweg spreek tot die vroue wat tans steeds vermoor word.



**Figuur 6:** Walters. 2022. *The Unknown Woman* (Walters, 2024b).

Die individuele aandenkings is geïnspireer deur (vroulike) arbeid in die huishouding en die Sunlightseep. Soos seep verweer met gebruik, word die vrou se nagedagtenis al vaer met die verloop van tyd (Walters, 2023:57). Volgens Walters (2023:57) het sy gepoog om die seepbeelde so akkuraat as moontlik te maak, tog is die bedoeling hiermee nie om die slagoffers se nagedagtenis uit te buit of om sentimenteel te wees nie. Dit het eerder die doel om die slagoffers “werklik” te maak, verhewe bo die mediaverslaggewing van hulle ervarings.



**Figuur 7:** Walters. 2022. #OverMyDeadBody II (Walters, 2024b).

Die tweede gedeelte, #OverMyDeadBody II, bestaan uit ’n oudiovisuele *performance* van ’n nabygefokusde blik van Walters se mond terwyl sy die name opsê van die vroue, sowel as die omstandighede rondom hulle dood. Die video is op ’n skerm geprojekteer met ’n mat daarvoor [kyk Figuur 7] (Walters, 2024b). Sy moes die video verskeie kere opneem, want sy het telkens baie emosioneel geraak: “Die slagoffers se ervarings was nie my eie nie, tog het dit my steeds diep geraak” (Walters, 2023:58). Volgens Walters (2023:59) ontstaan daar ’n verhouding tussen die kunswerk en die toeskouer, aangesien die toeskouer 15 minute van hulle tyd moet neem om die hele werk te ervaar. Op die mat was addisionele koekies seep en kerf gereedskap uitgepak wat die toeskouers die geleentheid gebied het om hulle eie kerfwerk op seep te doen (Walters, 2024b). Dit het ’n deelnemende benadering by die aanskouers ontlok, in so ’n mate dat Walters elke paar dae nuwe seep daar moes neersit (Walters, 2023:59).

#OverMyDeadBody III was vir Walters persoonlik ’n ontstellende werk, aangesien dit geïnspireer is deur haar eie ervarings (Walters, 2024a). Die geroeste oorblyfsels van die dubbelbed hang in die lug, vanaf die plafon, bo ’n ou katoenlaken [kyk Figuur 8]. Sy het die vorm van ’n vrou aan haar kant (die regterkant) van die huweliksbed geskep met oorblyfsels van die Sunlightseep wat sy daarvoor gerasper het – so verteenwoordig sy die plek van haar vrees en waar sy die meeste geweld ervaar het (Walters, 2024b). Walters beskryf die matras in die lug as “’n plek waar rus en nabyheid lankal verdwyn het”. Die matras se hoogte skep die indruk dat dit enige oomblik kan val en die oorblyfsels op die laken kan versprei. Volgens Walters spreek die vorm van dié vrou ook van haar afwesigheid (Walters, 2023:64).



**Figuur 8:** Walters. 2022. #OverMyDeadBody III (Walters, 2024b).



**Figuur 9:** Walters. 2022. #OverMyDeadBody IV (Walters, 2024b).

Die laaste gedeelte van die uitstalling, *#OverMyDeadBody IV*, bevat ’n lykshuistafel bedek met ’n lykkleed [kyk Figuur 9]. Op hierdie lykskleed het Walters die name van die vroue wat weens vrouemoord gesterf het, geborduur (Walters, 2024b). Die kunswerk is verder aangevul deur ’n roulied, gesing deur Marichan Luiters, wat self ’n oorlewende van huishoudelike geweld is. Die lied *Thula* is geïnspireer deur haar eie ervarings, en dien as ’n vorm van implisiete kennis (Walters, 2024b). Dit was moontlik ’n genesende proses vir Luiters gewees, en dit het haar as oorlewende hoorbaar gelaat. Die lied ontlok emosies van hartseer, rou en skuld by die aanskouers, wat bewustheid van GGG ervaar (Emmett, 2022). “Thula” beteken “stil” in Zulu (Walters, 2023:66). Dit kan verwys na die vroue se noodgedwonge stilte na hulle dood wat hulle vergete kan laat, en kan ook spreek tot die stilte en nie-aksie wat met ervarings van GGG gepaardgaan en die gebrekkige stelsels van reg en geregtigheid. Die woord “thula” verskyn ook in ’n bekende wiegelieliedjie. So word herinneringe aan kinderdae en kinderlike onskuld ook opgeroep. In die konteks van die kunswerk spreek dit tot die verlies van hierdie onskuld, wat versluier word deur geweld, verlies en die dood.

*#OverMyDeadBody I* se uitbeelding van vroue se monde as die slagoffers van vrouemoord, sinspeel op die stilte wat weens GGG dikwels op vroue afgedwing word. Die monde, waarvan een uit tande vertoon, is konfronterend en ontsettend weerloos. Verder is die monde ontliggaam, asof die implikasie is dat hierdie aanbring van letsels die vrou se ooglopende identiteit word. Om daarna te kyk is uitmergelend – ’n mens kan nie anders as om diep ontroer te voel nie.

Die Sunlight-werke skep verder bewustheid aangaande die tipiese stilte en gebrekkige optrede rakende GGG. Walters se keuse om die monde van die vroue uit te beeld, skep ook ’n kontras tussen die sensualiteit wat allerweë met vroue se monde verbind word, en die werklikheid van die geweld wat die vroue ervaar het (Emmett, 2022). Vroue se voorkoms en sensualiteit word ook gereeld gebruik deur oortreders as verskonings vir hulle dade van GGG. ’n Mens se lippe is uniek – amper soos ’n vingerafdruk. Walters se uitbeelding van die vroue se lippe beklemtoon dus die individu agter die GGG-statistieke. So word die vroue weer hoorbaar en sigbaar vir ’n groter gehoor. Die lippe is verder so realisties as moontlik uitgebeeld om die slagoffers se individualiteit te beklemtoon.

Die koekies seep word op ooghoogte uitgestal, wat uitdagend teenoor die toeskouer kan voorkom. Die toeskouer word amper gedwing om vir die monde te kyk (Walters, 2023:57). Die aanskouers word direk gekonfronteer deur die monde en die ervarings van GGG en vrouemoord wat hulle voorstel. Die video-projeksie van Walters se mond in *#OverMyDeadBody II* maak die vroue as slagoffers sigbaar deurdat sy hulle ervarings met die aanskouers deel. Die beeld is spesifiek op Walters se mond gefokus. Die res van haar gesig word uitgeknipt. Die nabye fokus op ’n onvoltooide beeld kan tot ’n gevoel van ongemak lei, aangesien die mens van nature die voltooide beeld wil sien. Hierdie gevoelens van ongemak plaas die fokus op Walters se woorde, en hoop om gesprekke rakende GGG en die impak daarvan te bevorder.

Hierdie kunswerk is op die oog af feitelik en poog nie om sensasioneel te wees nie (Walters, 2023:58). Die werk het ’n byna “koue” voorkoms wat toeskouers kan skok. Dit trek toeskouers se aandag en versterk dus die slagoffers se hoorbaarheid. Die toeskouer moet ook toegewyd teenoor die kunswerk wees, aangesien die video vir 15 minute duur.<sup>17</sup> Verder kan die toeskouer deelneem aan *#OverMyDeadBody II*, wat ook gevoelens van empatie kan ontlok. Hierdie ervaring kan genesend wees vir oorlewendes van GGG, aangesien hulle hulle ervarings of iets wat daaraan herinner, op die seep kan kerf en dit sodoende met “iemand” kan deel.

<sup>17</sup> Die video kan hier besigtig word: <https://mail.google.com/mail/u/0/?tab=rm&ogbl#inbox/FMfcqzQZsCxmZBfVgBcXsvFWRdmNjGV?projector=1>

#*OverMyDeadBody III* se fokus op die verweer van 'n bed tot die punt dat net die geraamte oor is, kan verteenwoordigend wees van die verweer wat 'n vrou ervaar weens gevalle van GGG. Dui op die vernietigende effek wat GGG op vroue het. Op die ou, gevlekte laken word die roes en stukke Sunlightseep in die erkende vorm van 'n vrou gerangskik. Dit verteenwoordig die afwesige vrou - spesifiek die slagoffers van vrouemoord (Walters, 2023:64). Op hierdie wyse maak die kunswerk hierdie vrou sigbaar. Die plasing van die roes en die Sunlightseep verwys, soos reeds genoem, na Walters se eie huweliksbed, aangesien sy aan die regterkant van die bed geslaap het (Walters, 2024a). In hierdie konteks word sy deel van die kunswerk as 'n vorm van implisiete kennis. Sodoende word Walters se eie ervarings hoorbaar en sigbaar. Gevolglik kan die kunswerk se skepping vir Walters dien as 'n vorm van geneesing.

Die lykshuistafel en die lykskleed in #*OverMyDeadBody IV* verwys na die dood en sterflikheid, en hier spesifiek na vroue se dood weens GGG. Walters het die name van verskeie slagoffers van vrouemoord in haar eie handskrif met goue gare op die lykskleed geborduur (Walters, 2024b). So word sy self ook deel van die kunswerk en herinner dit aan haar eie ervarings as 'n vorm van gedeelde trauma. Sodoende dien haar kunsskepping ook as 'n moontlike deurwerk tot geneesing. Die keuse van goue gare verwys na “mag, heiligheid, onsterflikheid en medemenslikheid” (Walters, 2023:65). Hierdie waardes en beginsels word simbolies aan die vroue se name gekoppel.

Walters het tydens die onderhoud genoem dat dit vir haar belangrik was dat die vrou – en hulle name – onthou moet word. Die kunswerk konfronteer dus die aanskouers met die vrou (48 word op hulle name genoem) en maak dit onmoontlik om hulle te vermy. Die aanskouers neem kennis van hulle name, ouderdomme en hulle ervarings. *Die polisie* in #*OverMyDeadBody I* kan beskryf word as bestaande verteenwoordigers van stigma en stilte rondom GGG wat besprekings daaromheen bemoeilik. Die gekerfde monde stel die slagoffers van GGG voor, maar beklemtoon ook terselfdertyd dat die vroue in stilte gehul is en nie meer oor die vermoë beskik om vir hulself te praat nie. As *die polisie* kan dit geïnterpreteer word as die stilte wat in die samelewing rondom GGG heers, maar ook as oorlewendes se vrees dat hulle veroordeel sal word en dus eerder stilbly. Hierteenoor kan *politiek* hier beskryf word as Walters se strewing om die vroue hoorbaar en sigbaar vir die aanskouers te maak – in teenstelling met die bestaande orde van die aanvoelbare. Die vroue se monde is so akkuraat as moontlik uitgebeeld, en deur hulle name en ouderdomme te deel, word hulle ook weer hoorbaar. Sodoende word 'n *herverspreiding van die aanvoelbare* daargestel. Die *dissensus* in hierdie konteks is die poging om die vroue, as buitestaanders, weer volwaardige lede van die samelewing te maak. Die samelewing se bestaande grense word uitgedaag en verskuif.

In die konteks van #*OverMyDeadBody II* kan die *dēmos* beskryf word as die vroue wie se ervarings van GGG deur Walters gedeel word, wat deur die werk hoorbaar gemaak word. #*OverMyDeadBody III* is 'n refleksie van die verwoestende effek wat GGG op vroue het. Die vorm van die vrou wat uit die stukkies Sunlightseep geskep is, stel 'n vrou (waarskynlik Walters) voor, maar sonder herkenbare eienskappe. Wie sy was en haar identiteit is deur haar ervarings van GGG aangetas. Hierdie beklemtoning van verwoesting spreek *le tort* aan, waarin geweld teenoor vroue aanvaar en verdoesel word. Walters plaas eerder met die kunswerk die fokus op die vrou en haar afwesigheid weens geweld.

In #*OverMyDeadBody IV* is die politieke subjekte die vroue wat deur die borduurwerk voorgestel word. Walters dien self ook as 'n politieke subjek in die konteks van hierdie kunswerk. Die vroue, en Walters self, oorskry, deur middel van die kunswerk, bestaande grense wat hulle in stilte en onsigbaarheid gelaat het. Sodoende word 'n *herverspreiding van die aanvoelbare* daargestel.

## 5. Slot

Vanuit die besprekings in hierdie artikel word dit duidelik dat kuns 'n belangrike rol speel in die bewusmaking van GGG en die vernietigende impak daarvan op die individu en die samelewing in geheel. Dit kan verder ook gebruik word om slagoffers en/of oorlewendes se hoorbaarheid en sigbaarheid te bevorder; om kuns te gebruik as 'n visuele ingryping wat vooropgestelde idees van wie en wat hoorbaar of sigbaar is te bevraagteken soos in *#OverMyDeadBody*. Kunstenaars soos Walters dra deur middel van hulle kuns ook by tot die groter diskoers jeens GGG. Haar kunswerke dien dus as goeie versetmiddele in die groter stryd teen GGG. Kuns kan selfs 'n vorm van genesing wees – soos Walters, wat haarself deel maak van haar kuns as 'n vorm van deurwerk deur trauma. In Walters se woorde: “So moet nie dat hulle vir jou sê dat kuns nie 'n verskil kan maak nie, want ek het self daarvoor gewonder. Dit kan en dit doen.”

By verdere refleksie oor Walters en ander kunstenaars wie se werk begaan is oor GGG kan die vraag ontstaan of mens hier te make het met die estetisering van trauma, en of sodanige estetisering enigsins gepas is in hierdie konteks. Susan Sontag se publikasie *Regarding the pain of others* (2003) bied nuttige insigte hier. Sy stel dit (met verwysing na oorlogsfotografie) dat die representasie van die verskriklike as esteties, as kuns, beskou sou kon word as self-ondermynend – as 'n spektakel van die traumatiese. Om 'n tipe skoonheid te vind in die konteks van die afskuwelike mag daarom beskou word as 'n benadering wat nie reg laat geskied aan die erns van die onderwerp nie – maar desnieteenstaande argumenteer sy (2003:75-76) dat foto's – en, by implikasie, kunswerke – in wese transformerend is. 'n Estetiese blik op iets afgrysligs maak die aanskoue daarvan meer intens; dit help om die beeld in die geheue af te ets – dit maak die visuele representasie meer aangrypend. Daarom is die gebruik van kuns as respons en bewusmakingsmiddel van GGG juis van toepassing.

## BRONNELYS

- Bal, M. 1991. Visual rhetoric: the semiotics of rape. In *Reading Rembrandt: Beyond the word-image opposition*. Cambridge: Cambridge University Press. p. 60-93.
- Carroll, M. 1992. The muted other: gender and mortality in Augustan Rome and eighteenth-century Europe. In Broude, M. & Garrard, M.D. (eds.) *The expanded discourse: feminist art history*. New York: Collins. p. 139-159.
- Djamba, Y.K. & Kimuna, S.R. 2015. Introduction. In Djamba & Kimuna (eds.). *Gender-based violence: perspectives from Africa, the Middle East and India*. Springer: New York. pp.xi-xix.
- Eaton, A.W. 2003. Where ethics and aesthetics meet: Titian's *Rape of Europa*. *Hypathia*, 18(4):159-188. <https://www.jstor.org/stable/3810979>
- Emmett, M. 2022. 'Over my Dead Body': giving voice to the victims of femicide. Daily Maverick, <https://www.dailymaverick.co.za/article/2022-02-28-over-my-dead-body-giving-voice-to-the-victims-of-femicide/> [26 July 2024].
- Gevers, A., Jama-Shai, N. & Sikweyiya, Y. 2013. Gender-based violence and the need for evidence-based primary prevention in South Africa. *African Safety Promotion Journal*, 11(2):14-20.
- Greely, R.A. 1992. Image, text and the female body: René Magritte and the Surrealist publications. *Oxford Art Journal*, 15(2):48-57. <https://www.jstor.org/stable/1360500>
- Gubar, S. 1987. Representing pornography: feminism, criticism, and the depictions of female violation. *Critical Inquiry*, 13:712-741, Summer.
- Magezi, V. & Manzanga, P. 2019. Gender-based violence and efforts to address the phenomenon: towards a church public pastoral care intervention proposition for community development in Zimbabwe. *HTS Teologiese Studies/Theological Studies*, 75(4):a5532. <https://doi.org/10.4102/hts.v75i4.5532>

- Rancière, J. 2004. *The politics of aesthetics*. Translated from French by Gabriel Rockhill. London: Continuum.
- Ranciere, J. 2011. The thinking of dissensus: Politics and aesthetics. In Bowman & Stamp (eds.). *Reading Rancière*. London: Continuum International Publishing Group. pp. 1-17.
- Rockhill, G. 2004. Appendix i: A glossary of technical terms. In Rancière. *The politics of aesthetics*. London: Gabriel Rockhill. pp. 80-93.
- SAKI (Sexual Assault Kit Initiative). 2015. Victim or survivor: terminology from investigation through prosecution. *RTI International*, 1(1):1-2.
- Sanjel, S. 2013. Gender-based violence: A crucial challenge for public health. *Kathmandu University Medical Journal*, 42(2):179-184.
- Sasol New Signatures. 2022. Merit award winner: Andrea Walters (Durban). Sasol Signatures, <https://www.sasolsignatures.co.za/blog/merit-award-winner-andrea-walters-durban> [12 Nov. 2024].
- Schindler, J. 2015. Expertise and tacit knowledge in artistic and design processes: results of an ethnographic study. *Journal of Research Practice*, 11(2). <http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/article/view/494/421>
- Smee, S. 2023. A great painter's novel attempt to compete with literature. The Washington Post, <https://www.washingtonpost.com/arts-entertainment/interactive/2023/degas-interior-zola-hopper/> [09 December 2025].
- Sontag, S. 2003. *Regarding the pain of others*. New York: Picador.
- South African Police Service (SAPS). 2025. Police recorded crime statistics Republic of South Africa: second quarter of 2025-2026 financial year (July 2025 to September 2025). SAPS, [https://www.saps.gov.za/services/downloads/2025/2025-2026\\_-\\_2nd\\_Quarter\\_WEB.pdf](https://www.saps.gov.za/services/downloads/2025/2025-2026_-_2nd_Quarter_WEB.pdf) [11 December 2025].
- Stiles, K. 2003. Performance art. In Nelson & Schiff (eds.). *Critical terms for art history*. 2<sup>nd</sup> ed. University of Chicago Press: Chicago. pp. 75-97.
- Terry, G. 2007. Introduction. In Terry & Haare (eds.). *Gender-based violence*. Oxfam: Oxford. pp. xiii-xxiii.
- Walters, A. 2023. *South African intimate partner femicide: Art as absent presence*. Durban: University of South Africa. (Dissertation – MA).
- Walters, A. 2024a. The oeuvre of Andrea Walters [Online interview]. 16 Oct.
- Walters, A. 2024b. Information about artworks [Email correspondence]. 4 Oct.
- Yesufu, S. 2022. The scourge of gender-based violence (GBV) on women plaguing South Africa. *EUREKA: Social and Humanities*, 1(1):90-100.

**ADDENDUM 1****Lys van figure**

**Figuur 1:** Andrea Walters (geb. 1958). *'n Sambreel wat deel uitmaak van die Vrou:Vertaal-installasie* (2012). Gemengde media. (Walters, 2024b).

**Figuur 2:** Andrea Walters (geb. 1958). *Detail op een van die sambrele soos deel van die Vrou:Vertaal-installasie* (2012). Gemengde media. (Walters, 2024b).

**Figuur 3:** Andrea Walters. *'n Gedeelte van die Abject of Desire-installasie* (2013). Gemengde media. (Walters, 2024b).

**Figuur 4:** Andrea Walters. *'n Deel van die kevlar soos uitgestal as deel van die Abject of Desire-installasie* (2013). Gemengde media. (Walters, 2024b).

**Figuur 5:** Andrea Walters. *#OverMyDeadBody I* (2022). Gekerfde Sunlightseep. (Walters, 2024b).

**Figuur 6:** Andrea Walters. *The Unknown Woman* (2022). Gekerfde Sunlightseep. (Walters, 2024b).

**Figuur 7:** Andrea Walters. *#OverMyDeadBody II* (2022). Video performance. (Walters, 2024b).

**Figuur 8:** Andrea Walters. *#OverMyDeadBody III* (2022). Gemengde media. (Walters, 2024b).

**Figuur 9:** Andrea Walters. *#OverMyDeadBody IV* (2022). Gemengde media, (Walters, 2024b).