

**Moontlike wêrelde in Steven Cohen se *Put
your heart under your feet...and walk!***

E Lartz

 orcid.org/0000-0002-5776-7646

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

Studieleier: Dr L Combrink

Gradeplegtigheid: Oktober 2019

Studentenommer: 25113658

Die finansiële ondersteuning van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns vir hierdie navorsing word hiermee erken. Menings wat uitgespreek word en gevolgtrekkings wat gemaak word, is dié van die outeur en kan nie noodwendig aan die Akademie toegeskryf word nie

Inhoudsopgawe

Inhoudsopgawe.....	iii
Bedankings	i
Abstract	iii
Keywords	iv
Opsomming.....	v
Trefwoorde.....	vi
Hoofstuk Een.....	1
1. Inleidend.....	1
1.2 Steven Cohen en <i>Put your heart under your feet ... and walk</i> (2017).....	6
1.3. Teoretiese begronding.....	10
1.3.1 'n Agtergrond van die narratiewe benadering en die voortspruitende begrip: narratiwiteit.....	10
1.3.2 Die dryfveer tot moontlike wêrelde: <i>ontologiese multimodale metalepsis</i>	12
1.3.3 Moontlike wêrelde in <i>Put your heart under your feet... and walk</i>	13
1.4. Metodologiese raamwerk.....	18
1.4.1 Literatuurstudie.....	19
1.4.2 Lees en interpretasie van die installasie.....	19
Hoofstuk Twee	22
2.1 Inleidend.....	22
2.2 Biografiese agtergrond en oeuvre van Steven Cohen	22
2.3 'n Teoretiese begronding van <i>queer</i> -heid en <i>performance</i> kuns	26
2.3.1 Wat is <i>queer</i> ?.....	26
2.3.2 <i>Queer</i> -teorie.....	27
2.3.3 Geslag, gender, en seksualiteit gesitueer in <i>queer</i> -teorie	28
2.3.4 <i>Queer</i> -heid in <i>performance</i> kuns.....	30
2.4 <i>Queer</i> -heid en <i>performance</i> kuns in verband gebring met Cohen se <i>drag performance</i> : die daarstelling van gelaagde subjekposisies.....	32
2.4.1 Cohen as <i>queer</i>	33
2.4.2 Cohen as Joods.....	36
2.4.3 Cohen as frats.....	39
2.5 Slotbeskouinge	41
Hoofstuk Drie	43
3.1 Inleidend.....	43
3.2 Kontekstualisering van <i>Put your heart under your feet... and walk</i>	43
3.3 Narratiwiteit teoreties gekontekstualiseer in die visuele kunste	50
3.3.1 Die fiksionalisering van <i>Put your heart under your feet... and walk</i> tot eiesoortige storiewêreld	53
3.3.2 'n Bondige oorsig oor narratiewe bevoegdheid.....	58
3.3.3 'n Interpretasie van gebeurtenisvolheid binne <i>Put your heart under your feet... and walk</i>	62

3.3.4 'n Ongewone verwerking van tyd en sekwenialiteit in <i>Put your heart under your feet... and walk</i>	71
3.3.5 'n Beliggaamde ervaring as bydraend tot die storiewêreld in <i>Put your heart under your feet... and walk</i>	81
3.3.6 Vertelbaarheid in gesprek gebring met <i>Put your heart under your feet... and walk</i> ..	89
3.4 Slotopmerkings.....	91
Hoofstuk Vier	93
4.1 Inleidend.....	93
4.2 Wat is ontologiese multimodale metalepsis?	94
4.3 Die teoretiese toepaslikheid van metalepsis in <i>Put your heart under your feet... and walk</i>	102
4.4 Die metaleptiese benadering tot (sub)wêreld oorvleuelings in <i>Put your heart under your feet... and walk</i>	104
4.4.1 Metalepsis in die konteks van werklike wêreld en storiewêreld-oorvleuelings	105
4.4.1.1 Die verwarring tussen wêrelde deur middel van paratekstuele gegewens	105
4.4.1.2 Die kunstenaar as performatiewe medium wat wêreldoorvleuelings konkretiseer	120
4.4.1.3 Die oorkruising van wêrelde soos gematerialiseer deur ruimte en bemiddel deur beliggaamde ervaring.....	124
4.4.1.4 Gefiksionaliseerde kunswerke ondersoek as vergestaltung van wêreld-oorvleuelings	128
4.4.1.5 Metaleptiese oorkruisings deur teksgebruikers in die vorm van karakters.....	133
4.5 Slotopmerkings.....	139
Hoofstuk Vyf	142
5.1 Inleidend.....	142
5.2 'n Teoretiese raamwerk van moontlike wêreld-teorie in die konteks van <i>Put your heart under your feet... and walk</i>	143
5.2.1 'n Agtergrondskepping van moontlike wêreld-teorie	144
5.3 <i>Put your heart under your feet... and walk</i> as moontlike wêreld	149
5.4 <i>Put your heart under your feet... and walk</i> as storiewêreld wat moontlike subwêreld ontsluit.....	158
5.4.1 Die teksgebruiker-karakter as <i>vehicle</i> vir die ontplooiing van moontlike subwêreld	159
5.4.2 Ruimte en gevonde objekte as 'n ryk tapisserie van moontlikhede	161
5.4.3 Die karakters in <i>Put your heart under your feet... and walk</i>	166
5.4.3.1 Die wisselwerking tussen die teksgebruiker-karakter en ander karakters konstrueer moontlike subwêreld.....	167
5.4.3.2 Die teksgebruiker-karakter se spekulerende kognisies met betrekking tot Cohen as performatiewe medium	169
5.4.3.3 Subwêreld geskep deur die teksgebruiker-karakter se fantasieë oor die kunswerk-agente	172
5.4.3.4 Subwêreld na aanleiding van die teksgebruiker-karakter se hipotetisering oor Elu	174
5.5 Slotopmerkings.....	179
Hoofstuk Ses.....	183

6.1 Inleidend	183
6.2 Struktuur van die verhandeling	183
6.3 Samevattende gevolgtrekkings van hoofstukke	183
6.4 Voorstelle vir verdere navorsing	190
Bibliografie	192
Lys van figure, tabelle en diagramme	215

Bedankings

Ek wil graag my innige dankbaarheid betoon aan die volgende instansies en persone wat my tydens my studie bygestaan het, hetsy direk of indirek:

My beursdonateurs, die Noordwes-Universiteit en die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, word hiermee vir die finansiële bydrae wat die voltooiing van hierdie studie moontlik gemaak het, bedank.

Ek bedank dan ook met opregte waardering graag die volgende onvervangbare persone:

My studieleier, Lousemarié Combrink. Lousemarié dankie vir jou aansteeklike entoesiasme, oneindige kennis, insig en vriendskap.

Spesiale dankie aan Willem Venter, omdat ek weet jy altyd my belange op die hart dra.

Besondere dank aan Moya Goosen. Moya, dankie vir al jou raad en loopbaanbeplanningssessies. Ek bewonder jou meer as wat ek dink jy weet.

Prof John Botha, dankie dat Prof 'n liefde vir kunsgeskiedenis by my gekweek het. Ek was baie amper 'n apteker, maar te danke aan Prof se KSGS 113 klas op 'n Dinsdagmiddag 16h00 het die hele koers van my toekoms verander – en beslis verbeter.

Aan my voortrefflike en deeglike kritiese leser, mev. Colette Lotz. Colette, dankie vir jou wenke, nuttige insigte, tyd en lees van die verhandeling.

Dankie aan my vriende en familie wat my deur die jare getrou ondersteun en liefhet en altyd in my vermoëns glo. In die besonder:

My uiteenlopende vriendekring wat my kamermaat Cisca Botes en my sielsgenoot Idelette Mynhardt insluit. Ek wil ook graag dankie sê aan my hartsvriendinne Chantelle Minns, Esmarie Combrink, Estmari van der Westhuizen, Arisa Janse van Rensburg, en die nuutste kandidaat, Riandi van Rensburg. Dankie vir al julle belangstelling, liefde, en aanmoediging.

Ek betuig ook graag my dank aan oupa Jan vir al sy ondersteuning en liefdevolle begrip. Oupa laat my toe om te wees wie ek is – soms net 'n bietjie minder. Dankie dat Oupa my nooit laat twyfel in my vermoëns nie. Dankie vir onvoorwaardelike liefde en daaglikse inspirasie. As mense eendag agter my rug my praat soos wat hul van Oupa praat, het ek iets reg gedoen.

Ouma Lynn timer, dankie vir 'n liefde wat seermaak. Om meer as dit te sê sal nutteloos wees.

My dad, Leon van Rensburg, dankie dat ek Pappa se twee-poon leeuwepie kan wees. Dankie dat Pappa my geleer het hoe om met passie, ywer, doelgerigheid en vreesloosheid die wêreld aan te pak. Dankie dat ek in 'n huis grootgeword het waar ek moes krities dink, my stem kon laat hoor, en nooit bang was om normatiewe grense te bevraagteken en uit te daag nie. 'n Akademikus kan nie vir meer as dit vra nie.

My mamma, Antoinette van Rensburg, my dankbaarheid kan nie in woorde vasgevang word nie. Dankie dat Mamma gedurende die verhandeling saam my 'n bestuurlisensie, troue, huis koop en my eerste werk aangepak het. Dankie dat Mamma my onbewustelik gefasiliteer het tydens die interpretasie van *Put your heart under your feet... and walk*. Die cappuccino's laat aande beteken soveel meer as wat Mamma besef.

My babasussie, Nastasha van Rensburg, dankie vir alles wat jy vir my doen en beteken. Jy is my kritiese klankbord, insiggewende gesprek koffie-drinkende maatjie, emosionele bystand en beste vriendin. Dankie dat ek weet ek kan altyd op jou knoppie druk vir 'n klets-en-kermessie.

Hendri, my kêrel (deur die jare verander na *my man*), vir alles en meer en vir altyd en 'n bietjie. Jy is sonder dat jy probeer my dryfkrag. My mede-Lartz, mag vrede jou siel versadig.

Abstract

This interdisciplinary dissertation presents an investigation into the complex ways in which Steven Cohen's installation work *Put your heart under your feet... and walk* resonates with possible worlds. This study, which includes both art historical as well as (post-classical) narratological points of departure, explores the ways in which an art exhibition as an installation artwork suggests possible worlds – with specific reference to the narrativity and ontological multimodal metalepsis that occurs within the installation. Recently, there has been an increasing academic interest in ontological queries. This idea stems from McHale's (1987:10) statement that the transition from modernism to postmodernism is defined by a shift from an epistemological to an ontological dominant. The current philosophical and narratological climate is characterised by the coexistence of various possible, real and textual worlds. This discourse therefore presents a research-worthy space in which an art-historical inquiry can be launched into the ways in which worlds are constructed and understood in installation works such as those of Cohen.

Put your heart under your feet... and walk was originally a performance piece that made its debut at the Montpellier Dance Festival (2017) in France (Stevenson Gallery, 2017). This performance was transformed into an exhibition that was displayed later that year (in October) at the eminent Stevenson Gallery's Johannesburg space. The exhibition presented many ballet shoes (as found objects) and a two-screen projection performance piece. From a post-classical narratological approach, I argue that Cohen's installation is anchored in narrativity. Narrativity refers to a text's ability to elicit a narrative response. The narrativity is embodied within the concepts of fictionalisation, narrative competence, eventfulness, sequentiality, experientiality and tellability. The deployment of these narrativising elements (re)contextualises *Put your heart under your feet... and walk* as a fictionalised chronotope that can be framed as a narrative filled with type two (b)-events and various character dimensions. As a result of this I contend that the installation suggests a unique story world.

Furthermore, I argue that the ontological boundaries between the real world and the story world become problematic. This emerges in the manner in which the ontological overlappings can be observed in the narrativising activities such as fictionalisation and embodied experience. In this context, the narratologically-based term, metalepsis, is used to explore the overlapping between worlds (and the implications thereof). Within the scope of this study, the concepts ontology and multimodality are added to metalepsis in order to create the linked concept – ontological multimodal metalepsis. Ontological multimodal metalepsis is further utilised as a methodological tool to investigate how performative

semiotic mediums (including paratextual data, the artist, the gallery space, the artworks, the text user(s) and implied characters suggested by the artworks) intentionally and paradoxically cross and confuse (onto)logical different (sub)worlds and/or levels within representations of possible worlds.

As the plurality of ontological crossings unfold, the argument is presented that *Put your heart under your feet... and walk* suggests multiple worlds. In order to trace this notion, the theoretical basis of possible worlds theory, namely that reality is conceived as the sum of the imaginable rather than the sum of what exists physically, is used. In addition to this, the idea is explored that semiotic means that are artistically linked together with a relationship of accessibility suggest a possible world. Through narrativity and ontological multimodal metalepsis the text user places themselves imaginatively in the (potentially possible) story world ontology and becomes a text user-character. This text user-character as a distinctive performative medium peruses other story world mediums and interprets them within the story-world domain. This activity multiplies the playing field of possible sub-worlds. Finally, I argue that by means of narrativity and ontological multimodal metalepsis, *Put your heart under your feet... and walk* becomes a possible world in itself surrounded by numerous ontological sub-worlds. Here the text user (character) becomes an inventor, creator and explorer of not only one world, but many alternative possible sub-worlds.

Keywords

Narrativity; Ontological multimodal metalepsis; Possible worlds theory; Postclassical (visual) narratology; *Put your heart under your feet... and walk*; Steven Cohen

Opsomming

Hierdie interdisiplinêre verhandeling onderneem 'n ondersoek na die komplekse wyses waarop Steven Cohen se installasiewerk *Put your heart under your feet... and walk* moontlike wêrelde resoneer. Die studie wat by kunsgeskiedenis sowel as (postklassieke) narratologiese aspekte aansny ondersoek die wyses waarop 'n kunsuitstalling as installasiekunswerk sinspeel op moontlike wêrelde – met inbegrip van die narratiwiteit wat gesuggereer word en die ontologiese multimodale metalepsis wat plaasvind tydens omgang met die installasie. Daar is tans toenemend akademiese belangstelling in die wyses waarop ontologiese kwessies na die voorgrond tree. Dit spruit reeds vanaf McHale (1987:10) se uitspraak dat die oorgang vanaf die modernisme tot postmodernisme gedefinieer kan word as 'n verskuiwing vanaf die epistemologiese tot 'n ontologiese dominant. Die huidige filosofiese en narratologiese klimaat word geken aan die saambestaan van verskeie moontlike, reële en tekstuele wêrelde. Hierdie diskoers bied daarom 'n navorsingswaardige ruimte waarin 'n kunshistoriese ondersoek geloods kan word na die wyse waarop wêrelde gekonstrueer en verstaan word in installasiewerke soos dié van Cohen.

Put your heart under your feet... and walk het oorspronklik tot gestalte gekom as 'n *performance*-stuk wat sy debuut gemaak het by die Montpellier Danse Festival (2017), in Frankryk (Stevenson Gallery, 2017). Dié *performance* is omskep na 'n uitstalling wat later in Oktober 2017 by die voorstaande Stevenson-Gallery se Johannesburg-ruimte vertoon is. Hierdie uitstalling het talle balletskoene (as gevonde objekte) en 'n twee-skermprojeksie *performance*-stuk tentoongestel. Vanuit 'n postklassieke narratiewe benadering argumenteer ek dat Cohen se installasie geanker is in narratiwiteit. Narratiwiteit verwys na 'n teks se vermoë om 'n narratiewe reaksie te ontlok. Hierdie narratiwiteit kom tot gestalte in die konsepte fiksionalisering, narratiewe bevoegdheid, gebeurtenisvolheid, sekwensialiteit, beliggaamde ervaring en vertelbaarheid. Die ontplooiing van die laasgenoemde narratiwiteit-elemente (her)kontekstualiseer *Put your heart under your feet... and walk* as 'n gefiksionaliseerde chronotoop wat omraam kan word as narratief gevul met tipe twee (b)-gebeure en verskeie karaktersdimensies. Hiervolgens suggereer die installasie 'n eiesoortige storiewêreld.

Ek voer verder aan dat die ontologiese skeidingsgrense tussen die werklike wêreld en die laasgenoemde storiewêreld geproblematiseer word. Dit kom tot gestalte in die ontologiese oorvleuelings wat waargeneem kan word in narratiwiteit-handelinge soos fiksionalisering en beliggaamde ervaring. In hierdie konteks sal die narratologies-gefundeerde term, metalepsis, die oorkruising tussen wêrelde (en die implikasies daarvan) daarstel. Binne die

bestek van hierdie studie word die konsepte ontologiese en multimodale tot metalepsis gevoeg ten einde die koppelkonsep – ontologiese multimodale metalepsis te skep. Ontologiese multimodale metalepsis word voorts benut as die metodologiese instrument om te ondersoek hoe performatiewe semiotiese mediums (naamlik paratekstuele gegewens, die kunstenaar, die galeryruimte, die kunswerke, die teksgebruiker(s) en geïmpliseerde karakters wat gesuggereer word deur die kunswerke) op intensionele en paradoksale wyse die (onto)logiese verskillende (sub)wêrelde en/of –vlakke binne verstoë van moontlike wêrelde oorkruis en verwar.

Namate die pluraliteit van ontologiese oorvleuelings ontvou, word die argument gestel dat *Put your heart under your feet... and walk* meervoudige wêrelde suggereer. Ten einde hierdie gedagte na te speur word moontlike wêrelde-teorie se teoretiese grondslag – dat die werklikheid 'n somtotaal van die verbeelde eerder as die sogenaamde werklike is – gebruik. Daarmee saam word die argument bevorder dat semiotiese middele wat op artistieke wyse saamgesnoer is saam met 'n verhouding van toeganklikheid 'n moontlike wêreld suggereer. Deur middel van narratiwiteit en ontologiese multimodale metalepsis plaas die teksgebruiker hulself verbeeldingryk in die (potensieel moontlike) storiewêreldontologie en word 'n teksgebruiker-karakter. Hierdie teksgebruiker-karakter as eiesoortige performatiewe medium neem verdere storiewêreldmediums onder die loep en interpreteer dit in die storiewêrelddomein. Hierdeur word die speelveld van moontlike subwêrelde ontelbaar vermenigvuldig. Ten slotte argumenteer ek dat deur middel van narratiwiteit en ontologiese multimodale metalepsis word *Put your heart under your feet... and walk*, op sigself 'n moontlike wêreld, omsingel deur verskillende ontologiese subwêrelde. Hier is die teksgebruiker-(karakter) die uitvinder, skepper en verkenner van nie net een wêreld nie, maar talle alternatiewe subwêrelde.

Trefwoorde

Moontlike wêreld-teorie; Narratiwiteit; Ontologiese multimodale metalepsis; Postklassieke (visuele) narratologie; *Put your heart under your feet... and walk*; Steven Cohen

Hoofstuk Een

Moontlike wêrelde in Cohen se *Put your heart under your feet... and walk!*

1. Inleidend

Die Suid-Afrikaansgebore kunstenaar Steven Cohen (geb.1962) se lewensmaat en artistieke medewerker – die danser/choreograaf Elu¹ – is in 2016 oorlede. Vanweë Elu se afsterwe skep en *perform* Cohen 'n *performance*²-stuk genaamd *Put your heart under your feet... and walk*³ (Stevenson Gallery, 2017). Die *performance* is omskep na 'n uitstalling⁴ en is in Oktober 2017 by die vooraanstaande Stevenson Gallery se Johannesburg-ruimte vertoon. Dit was Cohen se eerste solo-uitstalling by hierdie galery se Johannesburg-ruimte. Op die keper beskou word *Put your heart under your feet... and walk* 'n blik op verlies, hartseer en afwesigheid aangesien Cohen dit as 'n visuele gebaar gebruik waarin hy leed vir Elu se dood betoon. Die uitstalling het talle van Elu se balletskoene⁵ ingesluit sowel as 'n twee-skermprojeksie opname van 'n *performance*-stuk waarbinne Cohen tussen beesvet en bloed dans⁶. Die uitgestalde skoene het 'n artistieke proses van fiksionalisering ondergaan, deurdat Cohen 'n wye verskeidenheid aanhangsels daaraan vasgemaak het. Ikonografies wissel die voorgenoemde aanhangsels op die skoene vanaf 'n

¹ Elu as aangenome naam, dien as akroniem vir: Elephant Lion Unicorn (Anstey, 2017:14).

² In die konteks van die verhandeling is die term '*performance*' afkomstig van die visuele kunsgenre, *performance* kuns. Muller (2016:1) verduidelik dat *performance* kuns nie verwar moet word met die opvoer van dramas, waarby daar draaiboeke betrokke is en aktrises en akteurs wat hul rolle inoefen nie. Sy voer aan dat in die visuele kunste dui *performance* kuns op lewendige, artistieke uitvoerings deur kunstenaars ten einde 'n bepaalde gedagte of konsep oor te dra. Muller (2016) verduidelik dat: "Ter wille van hierdie onderskeid word die konsep *performance* kuns in die visuele kunste nie in Afrikaans vertaal nie, omdat *performance* in Afrikaans na *uitvoering* of *optrede* vertaal sou word, wat nie ten volle die begrip *performance* binne die visuele kunste omskryf nie."

³ Die *performance* stuk het sy debuut gemaak by die Montpellier Danse Festival (2017), in Frankryk (Stevenson Gallery, 2017).

⁴ Die skakels: <https://www.youtube.com/watch?v=yJhFagl0AWs> en <https://www.stevenson.info/exhibition/2356/installation-views> bied 'n goeie blik van die uitstalling.

⁵ Dit is raadsaam om lig te werp op Cohen se oeuvre met spesifieke verwysing na elemente wat na vore tree in *Put your heart under your feet... and walk*. Vanuit 'n kunsgeskiedkundige raamwerk kan dit as belangrik geag word om die skoenelement as gemene deler te kontekstualiseer in Cohen se oeuvre. Dit vind neerslag in die wyse waarop (ballet)skoene so 'n belangrike rol (ge)speel in beide Cohen se persoonlike lewe, asook in die raamwerk van die uitstalling. Kenmerkend van Cohen dra hy in feitlik al sy *performance* stukke hoëhakskoene wat enersyds sy bewegingsvermoë kniehalter en ook 'n besondere ongemak veroorsaak te wyte aan die skoene se vreemde vormgewing (vgl. Kritzinger, 2017). Voorbeelde van videografie-werke, *performances* en fotografiese voorstellings van Cohen se beheptheid met (hak)skoene sluit in: *Chandelier* (2002), *Golgotha* (2007), *The Cradle of Human Kind* (2011), *The Wandering Jew* (2012), en *Coq* (2013).

⁶ Die volledige videografie-werke, *Fat* en *Blood*, is nie beskikbaar op enige video-webtuiste soos *Youtube* nie. Daar is egter talle fotografiese uittreksels van die video's deurlopend in die verhandeling geplaas met die doel om vir die leser 'n blik van die videografie-werke se inhoud te bied.

gemummifiseerde kat, godsdienstige memorabilia soos kruise en ikone, keramiekasbakkies, boomwortels, kristalle, kant, krale, en talle ander skynbaar absurde voorwerpe.

Hierdie studie benader *Put your heart under your feet... and walk* as installasiewerk sigself⁷. Die rede hiervoor is gesetel in die wyse waarop *Put your heart under your feet... and walk* 'n multimodale uitstalling/installasiewerk is. Dit vervleg 'n ensemble modusse op so 'n wyse dat die (potensiële intensionele) betekenis van die storiewêreld slegs ontdek kan word deur al die modusse gelykertyd en op interafhanklike wyse te interpreteer (vgl. Greyling, 2017:168). *Put your heart under your feet... and walk* as installasie maak daarom gebruik van verskeie semiotiese kanale wat saam bydra tot die skep van interpretasiemoontlikhede.

Klere (en veral skoene) wat gefigureer word binne 'n kunswerk kan volgens Smith-Windsor (2013) as 'n soort *instaan-element*⁸ en verlenging van die menslike liggaam verstaan word. Dit wil daarom blyk dat daar op 'n skynbaar paradoksale wyse 'n teenwoordigheid/afwesigheid digotomie in *Put your heart under your feet... and walk* gesuggereer word. Hierdie spel tussen teenwoordigheid en afwesigheid kom tot gestalte in Elu se uitgestalde balletskoene. Die balletskoene impliseer Elu se teenwoordigheid, hoewel dit ook gelykertyd sy (fisiese) afwesigheid beklemtoon. As gevolg hiervan sinspeel die skoene op afwesigheid⁹ en suggereer die dood as tema (vgl. Combrink-Rathbone, 2014:53).

⁷ Die gedagte om die multimodale uitstalling as installasiewerk te benader sluit aan by die Duitse term, *Gesamtkunstwerk*. 'n *Gesamtkunstwerk* kan verstaan word as 'n kunswerk wat bestaan uit verskillende kunsvorme deurdat dit baie variasies van mediums kombineer (Lajosi, 2010:44). Die term word dikwels vertaal na 'n 'sintese van kunsvorme' (Millington, 2001:232).

⁸ Die gebruik van klere/voorwerpe as *instaan-element* vir menslike agente en die wyse waarop dit tematies sinspeel op 'n afwesigheid/teenwoordigheid digotomie kan ook gesien word in ander kunstenaars se werke soos Doris Salcedo se *Atrabiliarios* (1992-93) en Christian Boltanski se *Personnes* (2010). Hierdie kunstenaars maak afsonderlik gebruik van skoene en klere binne die voorgenoemde werke. Hier tree 'n afwesigheid en teenwoordigheid polariteit na vore. Die teenwoordigheidsaspek kom tot gestalte in die uitgestalde klere en skoene. Die afwesigheid word beliggaam in die afwesige vlees, met ander woorde die persoon wat hierdie klere en skoene dra. In die werke is die letterlike menslike klere- en skoendraer afwesig, maar steeds sigbaar in die vorm van kurwes en lyne gesetel in die klere en skoene. Hoewel die menslike draers van hierdie klere en skoene afwesig is, verleen hul aan die gekose element sy onderskeidende profiel. Dit word byvoorbeeld beliggaam in Salcedo se skoene met hul unieke kontoere, wat betekenis verkry juis omdat 'n mens dit dra. Die aanname kan gemaak word dat die aanskouer eerstens die skoene en klere (teenwoordigheid) sal raaksien. Dit is egter die interpretasie na die oorspronklike besigtiging wat die kunswerke betekenisvol maak; die interpretasie lei na 'n klemverskuiwing tot die afwesige deel van die kunswerk. Hierdie selfde gedagte sal ontgin word in die opvolgende hoofstukke met betrekking tot *Put your heart under your feet... and walk* se balletskoene en hoe dit sinspeel op Elu se teenwoordigheid en afwesigheid en ook moontlike wêreld.

⁹ Hierdie vergestaltung van afwesigheid kom ook tot gestalte in Doris Salcedo se *Atrabiliarios* (1992-2004) en Van Gogh se *Shoes* (1886). In beide dié werke is die skoene duidelik gebruik, tog sonder enige individu wat dit dra. Dit beklemtoon die totale afwesigheid van 'n protagonis. Combrink-Rathbone (2014:382) verduidelik dat hierdie skoene 'geleef' het en stories kan vertel. Die skoene word egter 'doodstil' weens die weglating van enige draer. *Atrabiliarios* en *Shoes* manifesteer 'n unieke onsterflikheid. Hierdie onsterflikheid kan ook gesien word in *Put your heart under your feet... and walk*. Hoewel die draers van die skoen(e) afgestorwe is bestaan die skoene steeds en 'leef voort'. Op hierdie wyse word die draer onsterflik. Die skoene suggereer dus beide afwesigheid, maar ook 'n unieke ewigduerende teenwoordigheid.

Hierdie spel tussen teenwoordigheid en afwesigheid suggereer verder 'n ontologiese¹⁰ onstabieleit, omdat dit komplekse werklikhede van die 'regte' wêreld en 'n gefiksionaliseerde wêreld tegelykertyd oproep en kruisings tussen lewe en dood op die spits dryf. Hierdie kruising tussen werklikhede mag ook assosiasies met verskillende (narratiewe) wêreldes oproep. Hierdie assosiasies met verskillende (narratiewe) wêreldes kan moontlik die vertrekpunt bied vir die kruising tussen storiewêreld en 'werklike' wêreld of selfs waar 'n primêre narratief deurvleg word met 'n sekondêre verhaal¹¹.

Die doel van hierdie verhandeling is om te ondersoek hoe Steven Cohen se installasie *Put your heart under your feet... and walk* verskeie moontlike wêreldes kan suggereer. Hierdie kunswerk word ondersoek deur die installasie te kontekstualiseer as 'n eiesoortige storiewêreld en te interpreteer met behulp van 'n narratologiese¹² geïnspireerde metodologie. Die kontekstualisering en interpretasie sal narratiewe elemente soos narratiewiteit en metalepsis (as narratologiese instrument) gebruik om te verduidelik hoe *Put your heart under your feet... and walk* 'n potensiële storiewêreld ontplooi, oorkruisings tussen wêreldes suggereer en uiteindelik sinspeel op talle moontlike wêreldes.

Daar word nie afsonderlike objekte geselekteer vir die doeleindes van hierdie studie nie; die studie sal eerder die installasie as geheel onder die loep neem en deurlopend kruisverwys na die verskeie gevonde objekte¹³ en videografie-werke ter verheldering van die argumente.

¹⁰ Ontologie kan gedefinieer word as die studie van die werklikheid (Tarnas, 2010:10). Vanuit 'n moontlike wêreldes-teorie standpunt voer Pavel (1986) aan dat 'n ontologie die teoretiese beskrywing van 'n heelal is. McHale (1987:27) merk verder dat die onbepaalde lidwoord *n* van kardinale belang is. Dit is 'n beskrywing van 'n heelal, en nie *die* heelal nie. Die lidwoord *n* sinspeel dus op die gedagte dat daar talle heelaltes kan wees.

¹¹ Die oorvleueling tussen 'n primêre narratief en 'n sekondêre verhaal manifesteer in die wyse waarop fiktiewe verhale dikwels verwys na ander narratiewe gesetel in die verhaalwêreld. 'n Voorbeeld hiervan word in diep gang bespreek in Hoofstuk Vyf, afdeling 5.4.3.4.

¹² Narratologie, 'n term wat die eerste keer deur Todorov (1969:9-10) gebruik is, verwys na die klemverskuiwing vanaf oppervlak-gebaseerde navorsing rakende narratiewe/stories/verhale (konkreet vergestalt in letters, woorde en sinne) tot 'n diepere blik en verstaan van hoe stories gekonstrueer word en hoe verhale ontleed sou kon word. Narratologie behels dus die kennis en wetenskap van stories as 'n verskynsel (Müller & Müller, 2017:612). Die gebruik van die konsep narratologie as metodologie en teorie het posgevat na die publisering van Bal se *Narratologie* in 1977 (Meister, 2014:4). Voortvloeiend het Genette (1980) in *Narrative discourse* en in 1988 in *Narrative discourse revisited* verskeie interpretasies van wat narratologie as dissipline behels, verfyn en gekonsolideer en uiteindelik narratologie, soos wat dit vandag gebruik en verstaan word, gekonseptualiseer.

¹³ Ek onderskei tussen die terme *readymades* en *gevonde objekte (objets trouvés)*. Omdat die objekte/kunswerke in *Put your heart under your feet... and walk* moontlik die teksgebruiker mag herinner aan die dadaïstiese kunstenaar Marcel Duchamp (1887-1968) se *readymades*, is dit belangrik om vanuit 'n kunshistoriese konteks te verduidelik waarom dit nie as sodanig gedefinieer kan word nie. Die gedagte agter *readymades* is dat alledaagse massaproduseerde en kommersieel beskikbare produkte as kuns voorgestel kan word deur 'n gewone voorwerp se status te verhoog tot die van 'n kunswerk (vgl. Molesworth, 1998:52; Sejten, 2016:3). In teenstelling met die ewekansigheid van *readymades* word *gevonde objekte* doelbewus gesoek en gebruik. Hoewel hierdie *gevonde objekte* ook 'n herkontekstualisering van verbruikersitems in die kunskonteks insluit, word dit dikwels gemanipuleer, anders as *readymade* kunswerke soos *Fountain* (1917) en *Bottle Rack* (1914). Voorbeelde van *gevonde objekte* sluit in: Salvador Dalí se *Lobster Telephone* (1936) en Picasso se *Bull's Head* (1942).

Die verskillende gevonde objekte en videografie-werke sal na verwys word as *semiotiese mediums* van die oorkoepelende installasie.



Fig. 1.1 Steven Cohen. *Put your heart under your feet... and walk!* 2017. Blik van installasie.

Ek het *Put your heart under your feet... and walk* op grond van twee redes gekies. Die eerste word geskoei op die multimodale aard van installasiekunswerke wat 'n aktiewe teksgebruiker¹⁴ verg. Die tweede rede is gebaseer op die wyse waarop die installasie outobiografiese¹⁵ en fiksionele elemente verweef. Hierdie verweefdheid lei na 'n oorvleueling tussen die 'werklike' wêreld¹⁶ en die geïmpliseerde storiewêreld. Die oorvleueling tussen wêreldes kan verstaan word met behulp van die konsep metalepsis. Metalepsis kan gedefinieer word as 'n paradoksale oorvleueling tussen die wêreld van die verteller en die wêreld van die verhaal (Wolf, 2005:91). Ek sal dus die term metalepsis gebruik om die oorkruising en suggestie van moontlike wêreldes uit te lig.

Moontlike wêreldes-teorie word gekonsepsualiseer vanuit die oortuiging dat die werklikheid 'n somtotaal van die verbeelde eerder as die sogenaamde werklike is (Ryan, 2006b:446;

¹⁴ In die konteks van hierdie studie word die konsep *teksgebruiker* verkies bo verwante terme soos *toeskouer*, *leser* en *aanskoue-deelnemer*. Die term *teksgebruiker* sal daarom in hierdie studie as sambreelterm gebruik word. Die rede hiervoor is drievoudig: (a) dit skep 'n konsekwentheid met betrekking tot terminologie en idees bevorder binne hierdie studie; (b) die woord *teks* sluit aan by Bal (1978; 1985; 1991; 1999a, 1999b) se argumente dat kunswerke as tekste gelees kan word, mits die tekste as narratiewe benader word; en (c) die gedagte van 'n *teksgebruiker* beklemtoon die wyse waarop installasiekunswerke 'n beliggende ervaring, fisiese deelname en kognitiewe interpretasie verg en nie bloot 'n passiewe ontvanger nie, maar iemand wat die installasiewerk 'voltooi' (vgl. Bishop, 2005:6-11).

¹⁵ Genette (1988) argumenteer dat outobiografieë (verhaalvertelling van die outeur se lewe) veronderstel dat daar 'n gedeelde identiteit van naam tussen die outeur (soos wat hul figureer op die omslag van die boek), die verteller van die verhaal en die karakter waarvoor gepraat word is. Die outeur se naam verwys na 'n eiesoortige outobiografiese identiteit wat die outeur, verteller en protagonis as een identifiseer.

¹⁶ Laurie (2013:24) merk dat die konsep *wêreld* relasioneel van aard is; dit beteken dat 'n wêreld nie kan bestaan indien dit nie met 'n ander wêreld vergelyk kan word nie.

Ryan, 2012; McHale, 1987). Vanuit hierdie invalshoek bestaan die bestaanswêreld uit 'n pluraliteit van verskillende wêrelde. Hierdie meervoudige wêrelde kom tot gestalte binne die 'werklike' wêreld, storiëwêreld en die wêreld verbeel en beleef deur die karakters¹⁷ (subwêreld). Moontlike wêreld en metalepsie is beide terme wat in die veld van narratologie ontplooi word. Na aanleiding daarvan moet die installasie ook as 'n narratief¹⁸ gedefinieer word. *Put your heart under your feet... and walk* verg daarom 'n narratief-filosofiese besinning en interpretasie. Hierdie verhandeling behels dus 'n interdisiplinêre studie wat sowel kunsgeskiedenis as narratologiese aspekte aansny. Met die doel om eietydse diskursiewe benaderings te volg voer ek aan dat 'n postklassieke benadering tot interpretasie relevant is. Postklassieke narratologie word geken aan 'n klemplasing op kontekstuele en kognitiewe faktore tydens interpretasie, transmediale benaderings, narratiwiteit en 'n fokus op die teksgebruiker as konstrueerder van betekenis (Meister, 2014:11-12). In die postklassieke konteks sou die installasie nie alleen as 'n narratief beskryf word nie, maar ook as iets wat oor narratiwiteit beskik. Narratiwiteit verwys na 'n teks se vermoë om 'n narratiewe reaksie te ontlok. Volgens Abbott (2014:7-13) kan ses elemente die narratiwiteit van 'n teks beïnvloed. Dié ses elemente is soos volg: fiksionalisering (*fictionality*), narratiewe bevoegdheid (*narrative competence*), gebeurtenisvolheid (*eventfulness*), sekwențialiteit (*sequentiality*), beliggaamde ervaring (*experientality*), en vertelbaarheid (*tellability*).

Hierdie studie beoog daarom 'n ondersoek na die mate waartoe 'n kunsuitstalling as installasiekunswerk moontlike wêreld resoneer; met begrip van die narratiwiteit wat hierdie installasiewerk suggereer, en ook te fokus op die metalepsie wat plaasvind in hierdie werk. Steven Cohen se *Put your heart under your feet... and walk* (2017) dien as platform waarvolgens hierdie moontlikheid ondersoek word. Omdat die studie die potensiaal van narratologiese suggesties binne *Put your heart under your feet... and walk* ondersoek wil ek Cohen se oeuvre ook vanuit 'n narratiewe invalshoek belig. Dit word gemotiveer deur die vervaging tussen die grense van vakdisiplines en klemplasing op narratologie wat aansluit

¹⁷ Margolin (1983:7) stel dat karakters as semiotiese elemente binne 'n gekonstrueerde verhaalwêreld beskou kan word. Margolin (2007:71) brei later uit op haar oorspronklike definiëring van karakters en vervleg dit met die moontlike wêreld vertrekpunt. Sy voer aan dat 'n karakter kan verwys na enige entiteit wat bestaan in die storiëwêreld of in enige van die storiëwêreld se subdomeine.

¹⁸ In hierdie studie kan 'n narratief verstaan word as 'n vorm van wêreld-skepping. Die vier sentrale narratiewe elemente (soos voorgedra deur Bal in haar *De theorie van vertellen en verhalen* [1978] 1986) – naamlik: ruimte, tyd, karakter en gebeurtenis kan geïnterpreteer word as die boublokke van die tekstuele 'werklike wêreld' (storiëwêreld).

by die sogenaamde nuwe kunsgeskiedenis, wat sedert die laat 1990s gekenmerk word aan interdisiplinêre studies.

1.2 Steven Cohen en *Put your heart under your feet ... and walk* (2017)

I don't actually know what the fuck performance art is, yet I'm brilliant at it. Does this mean that I'm a fraud? No! It simply proves that performance art is not a practice informed by theory ... and that I'm honest and a little vain (Cohen, 2015).

Steven Cohen is 'n gay, wit, middeljarige Suid-Afrikaanse Jood en *performance* kunstenaar wat graag die *status quo* uitdaag; hetsy dit verwys daarna om in hoëhakskoene die strate van Wene (Oostenryk) met 'n bloedrooi tandeborsel 'skoon te maak' (2007) of 'n haan aan sy skaamdele (*as if*) vas te maak en voor die Eiffel-Toring in Frankryk, Parys (2013) rond te paradeer¹⁹.



Fig. 1.2. Steven Cohen. *Cleaning time in Vienna... a shame and a disgrace*. 2007. *Performance*.

¹⁹ Hier verwys ek na Cohen se *performance* werke: *Cleaning time in Vienna... a shame and a disgrace* (2007) en *Coq* (2013). Ek brei uit op die werke in die afdelings 2.4.2 en 4.4.1.1.



Fig. 1.3. Steven Cohen. *Coq*. 2013. *Performance*.

Cohen woon en werk tans in Frankryk (Stevenson Gallery, 2018). Hy is veral bekend vir sy *performances* in die openbare domein wat kommentaar lewer op onder andere xenofobie, rassisme, etnisme, gender en homofobie (vgl. Sassen, 2008:9). Cohen se oeuvre fokus daarom veral op identiteitskwessies, siende dat hy as selfverklaarde “*queer*²⁰ Joodse frats” sy identiteit as vertrekpunt gebruik (kyk De Waal & Sassen, 2003). Engelbrecht (2012:1) verduidelik dat Cohen met sy *performances*, wat hy sedert die laat 1980’s uitvoer, sy identiteit as ’n homoseksuele Joodse man as uitgangspunt gebruik. Cohen se oeuvre word dus geken aan seksueel-belade temas, *queer* kwessies, religieuse oortuigings, sy etniese herkoms en soms selfs die dood. Klein (2015) voer aan dat hierdie multigelaagde temas is. Die outeur verduidelik dat kunstoeskouers met die laasgenoemde temas kan vereenselwig, maar dat Cohen die tematiek as vervreemdingsmeganisme gebruik deur uitspattige kostumering (*monster drag*²¹) te vervleg met uitdagende performatiewe handeling ten einde die ‘ander’ op fassinerende en provokatiewe manier as fopdosser te verbeeld (vgl. Balt, 2009:78; Sizemore-Barber, 2013:32). Klein (2015) beskryf Cohen se oeuvre uiteindelik as ’n poging om sosiale norme te dekonstrueer deur middel van ’n eiesoortige en uitdagende

²⁰ Die term *queer* vind sy oorsprong in ’n dualistiese begrip van die woord: voorheen is die term *queer* gebruik as ’n woord waarmee afbrekend na nie-heteroseksuele seksualiteite verwys is; vandag is dit ’n term wat gebruik word om nie-heteroseksualiteit te vier (Barnard-Naudé, 2010:1). Barnard-Naudé (2010:1-2) se interpretasie van die gender teoretikus Judith Butler (geb.1956) waarsku egter dat ongeag hoe gesofistikeerd die nie-heteroseksuele toe-eiening en herbetekening van *queer* ook al mag wees, dit altyd in spanning sal staan met die ouer, heteroseksuele, homofobiese gebruik daarvan.

²¹ *Drag* verwys na die dra van klere wat normatief met die teenoorgestelde geslag geassosieer word. Hier mag dit dalk belangrik wees om te meld dat die normatiewe verstaan van ’n fopdosser nie klinkklaar van toepassing is op Cohen se oeuvre nie. Cohen as kunstenaar het ’n *queer* benadering tot *drag*. Hy poog nie om ’n oortuigende ‘vroulike’ voorkoms aan die bod te stel nie. Nietemin is dit steeds die mees toepaslike beskrywing van Cohen se gekose kostumering in sy *performances* waartydens hy genderkategorieë op die spits dryf.

estetiese vervreemding wat hy bewerkstellig met uitspattige kostuums, grimering en rekwisiete, sowel as vreemde optredes.

Hierdie vervreemding word bereik deur gewone objekte en liggaamsbewegings te omskep na kuns deur hierdie objekte uit hul oorspronklike konteks te neem en met 'n nie-konvensionele benadering tot skoonheid te vermeng (Klein, 2015; vgl. Shklovsky, 1916). Hierdie vervreemding sluit ook aan by Sizemore-Barber (2013:20) se stelling dat: *The shocked faces of those he catches unawares in his filmed interventions suggests that Cohen's work is alien in whatever landscape he comes across*. Soos gemerk deur Sizemore-Barber (2013:20) en Snyman (2012:1) kan hierdie uiteenlopende reaksies van skok, walging, woede en vermaak waarskynlik toegeskryf word aan Cohen se uitlokkende fopdossier-voorkoms en die besonder ongewone aard van sy *performances*.

Cohen (2015) beskryf sy *performance* benadering soos volg:

When I live art and intervene in public, it is the performance of the place I'm in i.e. its operation or functioning, that I am using as my medium. When I appear (visual art) as a beautifully constructed and living artwork, the performance of the place and the performances of the people there are what may be called performance art – I am living art. I am full of spirit. I breathe and radiate defiance and fear and dignity and sacrifice. It is the magic from my imagination literally given life. Temporarily, I am more powerful than any dead drawing or still-born genius oil painting.

Soos genoem maak Cohen in sy *performances* gebruik van uitspattige kostumering wat dikwels die tentoonstelling van sy geslagsdele, oordadige grimering en hoëhakskoene insluit (Klein, 2015; Kritzinger, 2017; Sizemore-Barber, 2013; Snyman, 2012:1,5). Hierdie oordrewe vorme en klempasing op *drag* (veral skoene) word gekonkretiseer in *Put your heart under your feet... and walk*.

When I told my 96-year-old surrogate mother Nomsa that my life partner Elu had died, and I asked her how I could continue life alone, she said: "put your heart under your feet ... and walk!" (Cohen, 2017:5)

Soos vermeld is Cohen se lewensmaat – die danser/choreograaf Elu – oorlede na ses weke se skielike siekte in 2016 (Anstey, 2017:14). Cohen (2017:6) verduidelik dat hy en Elu in 1997 ontmoet het, verlief geraak het en vir die volgende twintig jaar alles gedeel het. Cohen (2017:6) beskryf hul verhouding as deernisvol: *We loved beyond words, we lived and worked together, we fused. We fought with each other but never against each other, with each other and against the world. Our weapon was our art*. Cohen (2017:5) voer verder aan

dat Elu gebore is in die “giftige baarmoeder” van patriargie, terwyl die Suid-Afrikaanse apartheidsregime floreer het. Dit was in hierdie rassistiese en homofobiese raamwerk waar Elu vanaf die ouderdom van vyf jaar gesmeek het om balletklasse te neem. Nadat hy probeer selfmoord pleeg het op die ouderdom van elf (omdat hy verbied was om danslesse te neem) het sy ouers aanvaar dat hy sal moet dans of dat hy “sal vergaan” (Cohen, 2017:5). Hierdie ballet en danselemente word deurlopend geaksentueer binne *Put your heart under your feet... and walk* veral deur die gebruik van sy balletskoene.

Soos aangedui is *Put your heart under your feet... and walk* ’n mengelmoes van absurde objekte, balletskoene en ’n tweeskermprojeksie *performance*-stuk. Die eerste uitstillingsruimte is gevul met getransformeerde pienk *pointe*²² balletskoene wat aan Elu behoort het. Die skoene is op lae plinte geplaas, sodat dit skaars van die vloer geskei is. Die plasing van die skoene op plinte (normatief geassosieer met kunsruimtes) skep ’n spel tussen alledaagse items wat getransformeer word tot kunsvoorwerpe. Soos skoene wat rondlê op die vloer van ’n onnet slaapkamer subjektiveer en verpersoonlik hierdie wyse van installasie die ruimte en boodskap. Elu se balletskoene suggereer sy teenwoordigheid in die galeryruimte en skep ’n gevoel van weerlose teerheid. Myns insiens manifesteer hierdie teer gevoel in die wyse waarop Elu weerloos was teen siekte, gesterf het en sy afsterwe Cohen gekwes het.

In die ander uitstillingsruimte is daar video’s van ’n *performance*-stuk in ’n abattoir. Tydens die *performance*-stuk *Blood* word ’n bees op Cohen geslag. Luidens Kritzinger (2017) wou Cohen ’n *performance* uitvoer waartydens daar “op hom gesterf word”: *[I] wanted to do a performance where he was died on because essentially, he’s been working through the fact that Elu died on him*. Die ander video vertoon Cohen terwyl hy in die vet van bloedlose karkasse dans. Hierdie *performances* is kenmerkend van Cohen se oeuvre aangesien hy geklee is in ’n wit ballerina-kostuum, lewensgrootte skoenlappervlerke, ’n teatrale gegrimeerde gesig en hoëhakskoene (Sassen, 2017). Hierdie soort uitspattige fopdosserdrag kom ook voor in *Ugly girl at the rugby* (1998), *Taste* (1999), *Chandelier* (2002), *Jew* (1998), *Cleaning time in Vienna ... un shandeh und a charpeh* (2007) en *Golgotha* (2007-2009) om net ’n paar te noem.

²² *Pointe* balletskoene word normatief geassosieer met vrou balletdansers, maar soos ballet se geslag, en genderrolle al meer vervaag is daar sommige man(like) dansers wat *pointe* skoene dra. Hoewel dit steeds ongewoon is, is daar mans wat met *pointe* skoene eksperimenteer om hul voete te versterk, dansmoontlikhede uit te brei en vir komiese doeleindes.



Fig. 1.4. Steven Cohen. *Put your heart under your feet... and walk!* 2017. Blik van videografie-werke.

Hierdie installasie word deel van 'n eiesoortige (hetero)outofiktiewe verhaalvertelling wat Cohen oordra. Dit vind neerslag op drie wyses: 1.) Cohen se oeuvre is histories gefundeer in die gebruik van ekstreme vorms van kostumering (wat vrouhakskoene insluit) (Snyman, 2012:41); 2.) Elu se lewensverhaal kom aan die bod deur die wye register balletskoene en laastens 3.) die histories-geïnspireerde aanknopingspunt van skoene hou verband met 'n outobiografie as die konstruksie van die verbeelding en die oproep van herinneringe (vgl. Horn 2013:194; kyk Schwalm, 2014:1,4-7).

1.3. Teoretiese begronding

1.3.1 'n Agtergrond van die narratiewe benadering en die voortspruitende begrip: narratiwiteit

My argument sal gebaseer word op die postklassieke narratiewe benadering tot interpretasie. Vir my studie is dit belangrik om 'n onderskeid te tref tussen narratologie en die narratiewe benadering tot interpretasie. Die narratiewe benadering kan verstaan word as 'n beskouing en interpretasie van die werklikheid. Dié beskouing bevorder die idee dat die werklikheid gekonstrueer is vanuit stories (Müller & Müller, 2017:612). Voortvloeiend gebruik hierdie studie die narratiewe benadering as 'n geïmpliseerde invalshoek wat sinspeel op die gedagte dat die werklikheid aanmekeer *ge-storie*²³ is. Die narratiewe benadering

²³ Kyk ook (Kruger *et al.*, 2017) laasgenoemde verwys daarna dat die narratiewe benadering as metafoor dien vir "die insig dat ons ons werklikhede konstrueer aan die hand van en met verhare. Daarom word die term *storying* ook soms in Engels gebruik. Ons vertel nie net verhare nie, ons is die heeltyd in 'n proses van 'storying'".

prikkel dus die idee dat kunswerke narratiewe suggereer. Om uit te brei op daardie gedagte voer ek aan dat kunswerke, en veral installasiekunswerke, dikwels oor narratiwiteit beskik. Wat hiermee bedoel word, is dat installasiekunswerke tydens die interpretasieproses dikwels elemente van narratiewe suggereer en uiteindelik 'n narratiewe reaksie ontlok. Soos reeds gemerk voer Abbott (2014:7-13) aan dat ses elemente die narratiwiteit van 'n teks (of kunswerk – eie inskrywing) beïnvloed. Hoewel Abbott (2014) hierdie ses elemente op konvensionele geskrewe narratiewe (dit wil sê die letterkunde) toepas, voer ek aan dat dit ook op installasiekuns toegepas kan word.

In hierdie studie kan die eerste element, naamlik **sekwensialiteit** verstaan word as 'n komplekse konsep wat nie bloot verwys na die opeenvolging van gebeure nie, maar ook verwys na tyd as 'n multigelaagde fenomeen. Sekwensialiteit verwys dus na die temporele dimensies wat gesuggereer word in die installasie soos vergestalt in die voorgestelde en kommunikatiewe tyd (kyk Sternberg, 1992:529). Dié tydsverloop suggereer verandering deur die ontplooiing van aksies, die ontknoping van gebeurtenisse en die manipulering van ruimtelike rangskikkings. Hierdie studie tref 'n onderskeid tussen twee soorte gebeurtenisse. Tipe een-gebeure verwys na 'n verandering binne die teksgebruiker se gemoedstoestand. Hühn (2013:1-2) identifiseer tipe twee gebeurtenisse wat verder verdeel word in twee subtypes, naamlik tipe twee (a)-gebeure en tipe twee (b)-gebeure. Tipe twee (a)-gebeure verwys na 'n verandering van toestand wat objektief beskryf kan word; terwyl tipe twee (b)-gebeure verwys na gebeure wat afwyk van die sogenaamde normatiewe verloop van gebeure en voltooi word in die chronotoop van die storiewêreld. Hierdie tweede tipe (b)-gebeure word geken aan 'n hermeneutiese diepte en suggereer uiteindelik 'n narratief wat getipeer kan word aan **gebeurtenisvolheid**.

Gebeurtenisvolheid speel 'n sentrale rol in die mate waartoe gekonstrueerde wêreld (narratiewe) as vertelbaar beskou word. Dit berus op die idee dat afwykings van die tradisionele as noemenswaardig bestempel kan word. 'n Verdere komponent wat bydra tot die **vertelbaarheid** van 'n wêreld is die gedagte van potensiële **beliggaamde ervaring**. Beliggaamde ervaring verwys na die indompeling²⁴ (*immersion*) wat 'n teksgebruiker ervaar binne die storiewêreld (Fludernik, 2003:245). **Narratiewe bevoegdheid** verwys op sy beurt na die proses waartydens 'n teksgebruiker 'n teks (uitstalling/installasie) as 'n narratief (storiewêreld) benader deur deel te vorm van die vertel-, interpreteer-, hervertel- en

die moontlike modelleser interpretatief met die teks kan omgaan op dieselfde wyse as wat die outeur generatief te werk gaan

²⁴ Die werkwoord *indompeling* verwys na die Engelse konsep *immersion*. Deelname, absorpsie, meelewend(e), meevoerend(e), simulasie en immersie sal as sinonieme gebruik word om voorsiening te maak vir die talle ervaringsdimensies wat gesuggereer word in die uitstalling.

refleksieprosesse betrokke in die skepping van die storiewêreld (vgl. Fludernik, 2003:244; kyk ook Nelles, 1997).

In die konteks van hierdie studie verwys **fiksionaliteit** na die proses van fiksionalisering wat verstaan kan word as die konstruering van 'n storiewêreld (kyk Wolf, 2017:260). Walton (1990:58) argumenteer dat sekere objekte die verbeelding van teksgebruikers aktiveer. Ek voer aan dat die absurde samevoegings van onder andere die balletskoene in *Put your heart under your feet... and walk* as 'n voorbeeld hiervan dien. Die saamvoeging van objekte en balletskoene kan daarom as wegspringpunt dien vir die verbeeldingryke konstruering van 'n storiewêreld wat gebaseer is op outobiografiese elemente.

Deur Cohen se installasiewerk te anker in die bogenoemde ses elemente word dit gekontekstualiseer. Dit suggereer terselfdertyd dat bepaalde narratologiese konsepte ook manifesteer in die visuele kunste. Die twee elemente **beliggaamde ervaring** en **fiksionaliteit** suggereer verder ook 'n ontologiese oorvleueling tussen die 'werklike' wêreld en die storiewêreld. Hierdie gedagte hou verband met die wyse waarin beliggaamde ervaring en fiksionaliteit (wat in hierdie konteks verweef word met outobiografiese aspekte) ontologiese oorvleuelings tussen die storiewêreld en 'werklike' wêreld suggereer. Hierdie spel tussen ontologieë kan verstaan word met behulp van die koppelkonsep *ontologiese multimodale metalepsis*.

1.3.2 Die dryfveer tot moontlike wêrelde: *ontologiese multimodale metalepsis*

Metalepsis soos gestel deur Genette ([1972] 1980:234-35) kan gedefinieer word as *any intrusion by the extradiegetic narrator or narratee into the diegetic universe, or the inverse*. Metalepsis kan dus verstaan word as 'n verskynsel wat 'n ontologiese spel/oorkruising tussen die 'werklike' wêreld en die storiewêreld tot gevolg het. Deur die multimodale aard van Cohen se werke in ag te neem, sal ek ondersoek instel na ontologiese metalepsis deur die woord multimedialiteit by die term te voeg en uiteindelik die saamgesnoerde konsep *ontologiese multimodale metalepsis* gebruik.

Hierdie *ontologiese multimodale metalepsis* vind plaas op vier vlakke: **(a)** dit word gevind in artefakte (gevonde objekte)/*performances* wat moontlike wêrelde verteenwoordig, maar nie 'n noodwendige verband met die sentrale narratief het nie (vgl. Ryan 1991b:hoofstuk 9); **(b)** bestaanswyse binne hierdie artefakte (gevonde objekte)/*performances* verwissel tussen moontlike (sub)wêrelde wat van mekaar verskil met verwysing na die 'werklikheid' versus 'fiksie' (kyk Wolf 1993:38-39); **(c)** werklike oorkruising of verwarring tussen (sub)wêrelde; en **(d)** die paradoksale aard van hierdie oorkruising van wêrelde en die oortuiging dat hierdie

(sub)wêrelde onversoenbaar is in die werklikheid en fiksie (Pier, 2016). Om uit te brei op die bostaande kan *ontologiese multimodale metalepsis* gedefinieer word as die intensionele en paradoksale oorkruising of verwarring tussen (onto)logiese verskillende (sub)wêrelde en/of –vlakke binne verstoë van moontlike wêrelde (kyk Wolf, 2005:286-287).

1.3.3 Moontlike wêrelde in *Put your heart under your feet... and walk*

Ontologiese multimodale metalepsis sluit aan by die fenomeen waartydens 'n teks 'gelees' (of geaktualiseer) word en die wyse waarop dit 'n komplekse ontologie artikuleer wat 'n onderskeid tref tussen die wêreld van die teksgebruiker en die wêreld van die teks (Laurie, 2013:46-47). Ryan (1991) sluit hierby aan en bied in haar uitgebreide verduideliking van moontlike wêrelde-teorie 'n onderskeid tussen twee vorms van modaliteite, naamlik die sisteem van die werklikheid (die wêreld waarin ons gesitueer is) en die tekstuele heelal (die modale sisteem geprojekteer deur die teks).

Kripke (1963) merk dat die heelal (as somtotaal van die verbeelde, eerder as die werklike) hiërargies gestruktureer is. Dié strukturering verwys na die wyse waarop een teenstellende element die middelpunt van 'n sisteem word (Ryan, 2013:2). Hierdie sentrale element verwys na die 'werklike' wêreld; terwyl die ander elemente van die narratief alternatiewe of nie-werklike moontlike wêrelde is. Ander wêrelde sou dan die produk van kognitiewe prosesse soos verbeelding, storievertelling, herinneringe en drome wees. Ryan (1991) voer aan dat vir 'n wêreld om moontlik te wees binne *moontlike wêrelde-teorie* dit op een of ander wyse verband moet hou met die 'werklike' wêreld om 'n verhouding van toeganklikheid tot daardie wêreld te bewerkstellig.

Ryan (1991:31-47) identifiseer hierdie toeganklikheidsverhoudings in haar boek *Possible Worlds, Artificial Intelligence And Narrative Theory*. Die grense van die moontlike is daarom afhanklik van dit wat as toeganklik geïnterpreteer kan word. Binne die raamwerk van die installasie, is daar verskeie elemente wat deel vorm van die sogenaamde werklike wêreld, soos die herkenbare balletskoene en die wete dat die teksgebruiker in 'n galerymilieu (op sigself 'n aparte wêreld) is. Die moontlike wêrelde sal dus gestalte vind in die kunstenaar se vertellings, en die teksgebruiker se verbeeldingsvlugte. Die oënskynlike ooreenkoms tussen moontlike wêrelde en fiktiewe wêrelde is daarom geleë in die feit dat beide in die verbeeldingsdomein gesitueer is – beide is produkte van die bewussyn.

Moontlike wêrelde-teorie as metodologiese benadering is toepaslik vir die interpretasie van die komplekse ontologiese manifestasies en oorvleuelings soos hierbo uiteengesit. Hierdie gedagte is gegrond op *moontlike wêrelde-teorie* se wye register van terminologieë wat

ontplooï kan word om uiteenlopende ontologiese sferes te onderskei en te ondersoek (Bell, 2011:68-69). Die diagram wat volg bied 'n opsomming van moontlike wêreld-teorie se verskillende geïdentifiseerde wêreldes en aanvullende terminologie. Aansluitend daarby sal hierdie studie se interpretasie daarvan bondig op die spits gedryf word.

Narratiewe heelal	Die narratiewe heelal kan gedefinieer word as 'n modale sisteem waarin die narratiewe wêreld (in die tyd-ruimtelike sin van die woord) en alle ander subwêreldes (soos voorgesê deur die teks) gesitueer is (kyk Bell, 2011:69; Ryan, 1991; Ryan, 2014).
Werklike wêreld	Ryan (1991) voer aan dat die sogenaamde werklike wêreld die middelpunt van ons werklikheids-sisteem is (kyk Bell, 2011:69). Ryan (1991b; 2001; 2006a) en talle ander teoretici redeneer dat die werklike wêreld verteenwoordig word deur die domein waarbinne die teksgebruiker gesitueer is. Hierdie studie sal egter die laasgenoemde aanname bevraagteken in Hoofstuk Vyf; maar desnieteenstaande is dit vir eers belangrik met betrekking tot begripdoeleindes om die werklike wêreld as sodanig te verstaan.
Tekstuele werklike wêreld/ Storiewêreld	Die tekstuele werklike wêreld kan verstaan word as die werklike wêreld van die karakters (Van der Merwe, 2011:22). Hierdie wêreld is, in die konteks van geskrewe narratiewe, 'gesitueer' in die fiktiewe raamwerk van die literêre teks. Met betrekking tot hierdie studie se interdisiplinêre aard en fokus op installasiekuns en <i>performance</i> videografie is die moontlike wêreld-teorie konsep 'tekstuele werklike wêreld' nie pasklaar vir die beskrywing van die wêreld gesuggereer binne <i>Put your heart under your feet... and walk</i> nie. Hierdie studie sal dus eerder die term <i>tekstuele werklike wêreld</i> vervang met die konsep <i>storiewêreld</i> . Die rede vir die gebruik van die konsep <i>storiewêreld</i> is tweërlei. Aan die een kant bevorder dit kunsgeskiedkundige vaktaal en brei Afrikaanse terminologie in hierdie konteks uit. Aan die ander kant argumenteer ek dat die konsep <i>storiewêreld</i> meer ruimte laat vir 'n multimodale benadering tot wêreldskepping, omdat dit nie die medium van 'teks' voorbehou nie. Dit word gebaseer op die idee dat enige kunswerk 'n 'teks' is, maar elke teks nie noodwendig 'n kunswerk is nie. Met betrekking tot

	<p>moontlike wêrelde-teorie vergestalt die installasie se storiewêreld die eerste moontlike wêreld. Hierdie idee vind neerslag in die wyse waarop literêre teoretici soos Doležel (1976), Vaina (1977), Eco (1979), Maitre (1983) en Pavel (1986) aanvoer dat die semantiese domein soos geprojekteer deur 'n teks 'n nie-werklike moontlike wêreld konstrueer. Hierdie storiewêreld en die gepaardgaande karakters wat teenwoordig is en/of gesuggereer word, dien as vertrekpunt vir verdere 'tekstuele moontlike wêrelde'. Die stelling vind neerslag in die wyse waarop die semantiese domein van die teks (uitstalling/installasie) nie 'n individuele wêreld in 'n modale sisteem is nie, maar eerder 'n <i>vehicle</i> vir talle moontlike wêrelde. In navolging van hierdie multimodale installasie se multimodale aard sal <i>tekstuele moontlike wêrelde</i> na verwys word as <i>moontlike subwêrelde</i>.</p>
<p>Moontlike subwêrelde</p>	<p>In hierdie multimodale narratiewe heelal (soos reeds vermeld) verteenwoordig moontlike subwêrelde ander wêrelde gekonstrueer deur storiewêreldfigure (vgl. Ryan, 1991:554). Hierdie nimmereindigende stel moontlike subwêrelde word verbeeldingryk gekonstrueer deur storiewêreldkarakters se kennisies wat dikwels vergestalt word in oortuigings, wense, vrese, spekulasies, hipotetiese denke, drome, fantasieë en vertelde en/of verbeelde verhale. Dié kognitiewe representasies²⁵ funksioneer as die moontlike subwêrelde van die narratiewe heelal. Ryan (2014) merk dat 'n moontlike wêreld slegs bestaansreg kry in die sogenaamde narratiewe heelal indien dit deur die teks geaktiveer word. Wat hiermee bedoel word, is dat hierdie moontlike wêrelde deur middel van tekstuele verwysings en leidrade geïnisieer of veronderstel word.</p>

Die relevansie van moontlike wêrelde in 'n kunskonteks vind neerslag in die wyse waarop ontologiese kwessies toenemend na die voorgrond begin tree het vanaf McHale (1987:10) se uitspraak dat die oorgang vanaf die modernisme tot postmodernisme gedefinieer kan word as 'n verskuiwing vanaf die epistemologiese²⁶ tot 'n ontologiese dominant. Dié

²⁵ Wense, vrese, drome en vertelde/verbeelde verhale.

²⁶ Epistemologie kan gedefinieer word as die studie van kennis (Tarnas, 2010:10).

gewiswording van verskillende wêrelde en narratiewe binne eietydse filosofiese diskoers bied 'n potensiële navorsingsruimte in die interpretasie van die visuele kunste en bied die geleentheid om ondersoek in te stel na die wyse waarop wêrelde gekonstrueer en verstaan word in kunsuitstallings soos dié van Steven Cohen.

Vanuit die voorafgaande kontekstualisering en teoretisering trek die **probleemstelling** vir hierdie verhandeling saam in die komplekse wyse waarop Steven Cohen se *Put your heart under your feet... and walk* (2017) *moontlike wêrelde* resoneer. Die studie ondersoek dus die wyse waarop 'n kunsuitstalling as installasiekunswerk sinspeel op *moontlike wêrelde* met begrip van die *narratiwiteit* wat hierdie werke suggereer en die *ontologiese multimodale metalepsis* wat plaasvind. Die volgende navorsingsvrae spruit uit die probleemstelling:

- In welke mate word narratiwiteit gesuggereer in Cohen se *Put your heart under your feet... and walk* (2017); met betrekking tot die konsepte: sekwensialiteit, gebeurtenisvolheid, vertelbaarheid, narratiewe bevoegdheid, beliggaamde ervaring en fiksionaliteit? *Die eerste doelwit van hierdie studie is om vas te stel hoe en in watter mate narratiwiteit manifesteer in Put your heart under your feet... and walk. Dit word gedoen deur die geïdentifiseerde konsepte te anker binne die konteks van die installasie.*
- Wat behels ontologiese multimodale metalepsis in *Put your heart under your feet... and walk*? *Die tweede doelwit is om 'n interpretasie te bied van hoe ontologiese multimodale metalepsis verwerklik word in Put your heart under your feet... and walk. Dit word gedoen deur middel van 'n interpretatiewe literatuurstudie wat van toepassing gemaak word op die installasiewerk.*
- Hoe manifesteer die narratiwiteit en ontologiese multimodale metalepsis *moontlike wêrelde* in *Put your heart under your feet... and walk*? *Die laaste doelwit van hierdie studie is om te toon hoe Put your heart under your feet... and walk sinspeel op moontlike wêrelde deur die narratiwiteit wat die installasie suggereer en die gepaardgaande metalepsis wat plaasvind te ondersoek.*

As **sentrale teoretiese stelling** argumenteer ek dat Cohen se installasie geanker is in *narratiwiteit*, en dat die betrokke aspekte van hierdie narratiwiteit lei na 'n *ontologiese multimodale metalepsis* wat op sy beurt die weg baan vir *moontlike wêrelde* om tot vergestaltung te kom. Dié narratiwiteit kom tot gestalte deur sekwensialiteit, gebeurtenisvolheid, vertelbaarheid, narratiewe bevoegdheid, beliggaamde ervaring en fiksionaliteit. Met betrekking tot die bespreking van narratiwiteit is my uitgangspunt tweërlei. Eerstens baan dit die weg vir die gebruik van narratologiese konsepte in *Put your heart*

under your feet... and walk, en tweedens lei dit na 'n kontekstualiseringsbespreking wat uitbrei op die kunstenaar en gekose installasie as storiewêreld.

Dit is belangrik om te merk dat die sekwensialiteit in hierdie installasie enigmaties is, omdat tyd as multigelaagd verstaan kan word eerder as liniêr of siklies. Dié gelaagdheid verwys na die verskillende tydsaspekte in die betrokke narratief soos gesuggereer deur 'n vermenging van herinneringe, wense en die hede waarin teksgebruikers nuwe stories konstrueer. Verder vind sekwensialiteit ook neerslag in die afwagting, nuuskierigheid en verrassing tussen die voorgestelde en kommunikatiewe tydsverloop. Gebeurtenisvolheid en vertelbaarheid vind op hul beurt gestalte in die gebeure wat gesuggereer word in die installasie. Dié geïmpliseerde/verbeelde/gewenste gebeure word geken aan 'n nie-triviale verandering van toestand (tipe 2 (b)-gebeure) soos byvoorbeeld gesien in die omskepping van Elu se balletskoene tot absurde en narratief-gelade gevonde objekte en die videografie werke se abjekte²⁷ inhoud. Verder kom dit ook tot gestalte in die hermeneutiese diepte wat gesuggereer word deur die nie-triviale en nie-konvensionele gebruik van die galeryruimte en die gekose objekte (onlogiese oorgange tussen tydsone soos gesuggereer deur die getransformeerde skoene).

Ek argumenteer voorts dat beliggaamde ervaring en narratiewe bevoegdheid onder die soeklig geplaas moet word in die ondersoek na die werke. Dié konsepte kom te voorskyn deur die wyse waarop die kultureel gesofistikeerde teksgebruiker, wat as die sogenaamde modelleser²⁸ bestempel word, 'n deelnemer word in die storiewêreld. Hierdie deelname as

²⁷ Die *abjekte/abjeksie* bestaan tussen die konsep van 'n objek en die konsep van 'n subjek – dit verteenwoordig taboe-elemente van die self wat afgeskei word in 'n liminale ruimte (kyk Kristeva, 1982). Die idee van *abjeksie* spruit vanuit tradisionele psigoanalitiese teorieë geskoei op die denke van Sigmund Freud en Jacques Lacan (kyk Kristeva, 1982:26-27,51,108; Loge & Wood, 2000:207). Dit is ook beïnvloed deur teater soos gesien in die Franse dramaturg, Antonin Artaud se Teater van Wreedheid en die Oostenrykse kunstenaar Hermann Nitsch se Orgien-Mysterien-teater wat op ritualistiese wyse gebruik gemaak het van dierkarkasse en bloedvergieting (vgl. Kristeva, 1982:25). Julia Kristeva het die *abjekte*, soos wat dit vandag gebruik en verstaan word, gekonsepsualiseer in haar boek *Powers of horror* (1980). Kristeva ([1980] 1982) verduidelik dat die abjekte verwys na die menslike reaksie (gruwel en/of braking) tot 'n bedreigde verdeling in betekenis wat veroorsaak word deur die onvermoë om 'n onderskeid te kan tref tussen die objek en subjek (kyk Felluga, 2002). Die beste voorstelling van hierdie konsep kom tot gestalte in die reaksie wat 'n persoon vertoon indien hul na 'n menslike kadaver of lyk kyk (kyk Kristeva, 1982:3,109; Felluga, 2002). Die lyk dien as direkte herinnering aan die onvermydelikheid van die dood, en verbreek dus die onderskeid tussen subjek en objek wat kardinaal belangrik is vir die vestiging van identiteit en toegang tot die simboliese orde. Soos gestel deur Kristeva (1982:4): *The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject*. In die konteks van kuns assosieer Kristeva (1982:29) die estetiese ervaring van die abjekte met poëtiese katarsis – 'n onrein proses wat die kunstenaar of skrywer in staat stel om hulleself te beskerm teen die abjekte deur hulself daarin te verdiep. Dit kan byvoorbeeld gesien word in die werke van Damien Hirst. Livingston (2015) beskryf Hirst as die 'koning van abjeksie' met verwysing na werke soos *A Thousand Years* (1990) en *Fear of Death* (2007). Aansluitend daarby verwys ek ook na sy befaamde werk *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) wat weereens 'n verwarring tussen objek/subjek en lewe/dood beklemtoon deur die gebruik van karkasse.

²⁸ Kyk Nel (2009:3); asook Eco (1979); laasgenoemde verwys daarna dat die moontlike modelleser interpretatief met die teks kan omgaan op dieselfde wyse as wat die outeur generatief te werk gaan.

beliggaamde ervaring vind plaas deurdat die installasie 'n fisiese en multimodale ervaring aan die teksgebruiker bied. Hierdie meevoerende en verdiepende ervaring lei na 'n tydelike oorvleueling tussen die werklike en die fiktiewe.

Uiteindelik word fiksionaliteit gekonkretiseer deur die werklike wêreld galeryruimte, objekte en menslike entiteite te transformeer tot 'n fiksionele storiewêreld. Die deelname wat die teksgebruiker ervaar in die fiktiewe storiewêreld verweef met die werklike-wêreld outobiografiese aspekte kan met vrug ondersoek word deur middel van 'n refleksie van die ontologiese kwessies wat geopper word. Ek argumenteer dat dit moontlik is deur ontologiese multimodale metalepsis toe te pas op *Put your heart under your feet... and walk*.

Ontologiese multimodale metalepsis word gebruik om die paradoksale oorkruising of verwarring tussen (onto)logiese verskillende (sub)wêrelde en/of –vlakke in die installasie te ondersoek. Die (sub)wêrelde en/of –vlakke verwys na die reeds genoemde 'werklike' wêreld elemente (ruimte/objekte/gesuggereerde individue ens.) wat 'n soort metamorfose ondergaan en in 'n mate 'gefiksionaliseer' word en narratiwiteit aan die orde stel. Uiteindelik bied 'n verhouding van toeganklikheid en verskeie ander faktore met betrekking tot metalepsis 'n vertrekpunt vir moontlike wêrelde in *Put your heart under your feet... and walk*. Dit word bewerkstellig deur ontologiese multimodale metalepsis te gebruik om die oorvleuelings tussen die werklike wêreld, storiewêreld en (sub)wêrelde uit te lig.

Kortweg is die installasie op sigself nie die enigste moontlike wêreld nie, maar eerder 'n heelal wat bestaan uit 'n konstellasie van moontlike wêrelde. Die moontlike wêrelde kan kortliks gekategoriseer word as **(a)** die moontlike wêreld(e) wat verbeel en bevestig word deur die kunstenaar; **(b)**; die moontlike wêreld wat die teksgebruiker verbeel en ervaar, en **(c)** die moontlike subwêreld verbeel deur die karakters²⁹.

1.4. Metodologiese raamwerk

Hierdie studie is kwalitatief van aard. Die metodologiese raamwerk val in twee aanvullende dele uiteen, naamlik 'n verkenning van tersaaklike teoretiese aspekte en die toepassing daarvan in die ondersoek aangaande die moontlikheid dat *Put your heart under your feet... and walk* moontlike wêrelde suggereer met inbegrip van die narratiwiteit, tesame met die metalepsis wat aan die orde kom in die installasie. NEXUS en Nasionale ETD-soektogte dui

²⁹ Daar word vier verskillende karaktermanifestasies bespreek in hierdie studie: (1) die teksgebruiker as storiewêreldkarakter; (2) die kunstenaar as performatiewe medium in die videografie-werke *Fat* en *Blood*; (3) die gevonde objekte wat na unieke agente getransformeer word; (4) Elu as karakter soos gesuggereer deur die kunswerke. Meer hieroor in Hoofstukke Vier en Vyf.

daarop dat genoegsame bronne beskikbaar is vir hierdie studie en dat daar nie reeds 'n soortgelyke studie onderneem is nie.

1.4.1 Literatuurstudie

Verskeie bronne is geraadpleeg, waaronder relevante boeke en artikels wat betrekking het op *narratiewiteit*, *metalepsis*, *moontlike wêreld*, en Steven Cohen se oeuvre insluit. Die veelkantigheid van Chatman (1980), Ricoeur (1988) en Sternberg (2001) se konseptualiserings van narratiewe tyd sal gebruik word om *sekwensialiteit* onder die loep te neem. Ter verheldering van *gebeurtenisvolheid* lig ek enkele teoretiese aspekte ten opsigte van Herman (2005) en Hühn (2013) se argumente uit. *Vertelbaarheid* en *narratiewe bevoegdheid* sal onder die vergrootglas geplaas word deur 'n ensemble van postklassieke denkers se idees oor te verweef, voorbeelde sluit in: Labov (1972³⁰), Sacks (1992), Fludernik (2003) en Hühn (2008). Met betrekking tot *beliggaamde ervaring*³¹ steun my argumente veral op Fludernik (1996). In my ondersoek van *fiksionaliteit* sluit ek aan by Marie-Laure Ryan (1991a; 1991b; 1999; 2001; 2005a; 2005b; 2005c; 2013), 'n bekende narratologiese teoretikus. Argumente rondom *metalepsis* sal hoofsaaklik gesteun word op Genette (1972; 1983; 2004) Wolf (2005) en Pier (2016). *Moontlike wêreld-teorie* sal uitgebou word deur klem te plaas op Eco (1977), Mchale (1987) en Ryan (1991a; 1991b; 1999; 2001; 2005a; 2005b; 2005c; 2013) se uitgangspunte. Die moontlike wêreld afdeling van die studie neem ook die pioniers van moontlike wêreld-teorie, naamlik Kripke (1963), Lewis (1973), Pavel (1975; 1986), Doležel (1988) en Ronen (1994) se argumente onder oë. Cohen se biografiese agtergrond en oeuvre word grootliks gerugsteun deur Balt (2009), De Waal en Sassen (2003a), Sizemore-Barber (2013) en Snyman (2012).

1.4.2 Lees en interpretasie van die installasie

Hierdie studie sal gebruik maak van 'n resepsiematige interpretasieproses. Die prosesmatige en dinamiese aard van verbeelde wêreld-skepping word ondersoek aan die hand van relevante elemente wat ontleen is vanuit resepsieteorie met verwysing na denkers soos Ingarden ([1937] 1973), Iser ([1976] 1978), Jauss ([1977] 1982a; 1982b) en Ruthrof (1981). In hierdie raamwerk is dit belangrik om 'n onderskeid te tref tussen die eksterne verbeelding van 'n storiewêreld en die interne verbeelde storiewêreld en (sub)wêreld. Resepsieteorie wat ook van toepassing gemaak kan word in die postklassieke narratologie

³⁰ Die studie neem kennis dat Labov (1972) nie deel vorm van die postklassieke benadering nie. Hy word egter steeds as 'n belangrike denker in die veld beskou, omdat hy die konsep *tellability* (vertelbaarheid) gekonseptualiseer het.

³¹ Tydens die bespreking van *beliggaamde ervaring* word daar ook verwysings gemaak na Merleau-Ponty (1945) se argumente in sy boek, *Phénoménologie de la perception (Phenomenology of perception)*.

dra by tot die begrip van wat storiewêreld konstitueer. Aansluitend daarby plaas resepsieteorie klem op die komplekse wyses waarop betekeniskonstruering en wêreldskepping 'n intersubjektiewe³² proses is. Binne die raamwerk van hierdie studie verwys subjektiwiteit en interafhanklikheid na die rol van beide teksgebruiker (die aanskouer in die galery) en die kunstenaar.

Die rol van die teksgebruiker sal onder die loep geneem word deur twee resepsiematigefaktore in ag te neem. Hierdie faktore verwys na **(a)** die kunswerke/wêreld op sigself; en **(b)** die resepsieproses tydens deelname (met verwysing na narratiwiteit en in besonder beliggaamde ervaring). Afgesien van argumente wat gebied is deur Beardsley en Wimsatt in 1946³³ met die sogenaamde 'intentional fallacy'; Barthes se *Death Of The Author* in 1968 en Perry (2004:239) wat stel dat biografiese en intensionele kennis nie 'n voorvereiste is vir die interpretatiewe lees van kunswerke nie, word 'n skrywer (in hierdie geval die kunstenaar) belangrik geag in hierdie studie. Hierdie inagneming van kunstenaarintensie word gegrond op die outobiografiese inslag van *Put your heart under your feet... and walk* wat sou impliseer dat sekere inhoudelike betekenis slegs verstaan kan word deur kennis te neem van die kunstenaar se biografie en intensionele, semiotiese leidrade. Hierdie gegewens sal ondersoek word as paratekstuele³⁴ elemente. Paratekste kan verstaan word as die leidrade soos titels, inligting aangaande die skepper van die teks wat bekend word deur byvoorbeeld onderhoude, en enige elemente wat buite die 'teks' as sodanig bestaan en wat aan die teksgebruiker toegang bied tot die teks (Genette 1997:1-2). In *Put your heart under your feet... and walk* verwys paratekste daarom na enige beskikbare biografiese en ander inligting rakende Cohen en Elu, titels van kunswerke en brokkies inligting wat die werke vergesel en beskikbaar is in *Put your heart under your feet... and walk* se katalogus.

Die **werkplan** vir die verhandeling val in die volgende hoofstukke uiteen: In die *inleidende hoofstuk* word die agtergrond, konteks, probleemstelling, navorsingsvrae en doelstellings uiteengesit. *Hoofstuk Twee* is 'n kontekstualiseringshoofstuk wat aspekte van *queer*-heid en *performance* kuns in verband bring met Cohen se fopdosser *performance* oeuvre. Hierdie hoofstuk bespreek genderkwessies onderliggend aan Cohen se *performance* oeuvre en toon aan hoe dit verskil van *Put your heart under your feet... and walk* as installasiewerk.

³² Die konkrete interpretasies van die installasie sal daarom my eie subjektiewe invul van gapings konstitueer.

³³ Die outeurs het die intensie van die skrywer tydens interpretasie en betekeniskonstruering geproblematiseer in hul 1946 publikasie, "The Intentional Fallacy".

³⁴ Paratekste ontwikkel as literêre term. Hierdie studie argumenteer egter dat soortgelyke elemente in 'n kunswerk geïdentifiseer kan word en daarom is die term *parateks* ook handig vir die interpretasie van visuele kunste. Hierdie verhandeling bespreek paratekste in Hoofstuk Vier afdeling 4.4.1.1.

Hoofstuk Drie bied 'n bespreking van die wyse waarop narratiwiteit tot gestalte kom in *Put your heart under your feet... and walk* en uiteindelik 'n storiewêreld suggereer. Daaropvolgend fokus *Hoofstuk Vier* op die uiteensetting van ontologiese multimodale metalepsis. Dit sal gedoen word deur die konsep in 'n tweegesprek te laat tree met betrekking tot die definiëring daarvan en te toon hoe dit figureer in die installasie. In *Hoofstuk Vyf* word moontlike wêrelde onder die loep geneem deur te besin oor hoe narratiwiteit en ontologiese multimodale metalepsis moontlike wêrelde binne *Put your heart under your feet... and walk* suggereer. Die *Slothoofstuk* bied 'n samevatting van die hoofargumente en gevolgtrekkings wat uit die navorsing gemaak word.

Hoofstuk Twee

'n Oorsig van Cohen se oeuvre

2.1 Inleidend

Hierdie hoofstuk plaas die fokus op 'n kontekstuele bespreking van Steven Cohen waar 'n oorsig oor biografiese aspekte en gekose elemente van sy oeuvre gebied word. Die doel van hierdie bespreking is tweeledig. Dit bied 'n kontekstuele agtergrond van die kwessies waarmee Cohen se oeuvre bemoei is; terwyl dit gelykertyd aantoon hoe *Put your heart under your feet... and walk* verskil van meeste van Cohen se vorige *performance* uitsette. Cohen se werk word in hierdie bespreking belig deur tersaaklike teoretiese en identiteitsperspektiewe, onder meer *queer*³⁵-teorie, gender³⁶, manlikheid³⁷, seksualiteit en Joodsheid. Die rede vir die laasgenoemde word onderstreep in die wyse waarop hierdie konsepte tematies figureer in Cohen se oeuvre. Die bespreking sal eerstens 'n biografiese agtergrond van Cohen skets. Hierdie afdeling bied 'n bekendstelling van die kunstenaar. In samehang hiermee word 'n bondige oorsig van Cohen se syskerm³⁸ oeuvre uiteengesit. 'n Teoretiese raamwerk volg hierop. Dit behels 'n besinning oor die wyse waarop aspekte van *queer*-heid en *performance* kuns in verband gebring kan word met Cohen se performatiewe genderbeskouinge waar *drag performance* gebruik word in die daarstelling van gelaagde subjekposisies. Hierdie subjekposisies sal onder die loep geneem word deur Cohen se beskrywing van homself as “*queer* Joodse frats” as vertrekpunt te neem.

2.2 Biografiese agtergrond en oeuvre van Steven Cohen

Hierdie afdeling hou drie hoofmomente/gebeure in Cohen lewe voor wat, myns insiens, sy grens-verskuiwende oeuvre – soos dit vandag bekendstaan – beïnvloed het. Hierdie

³⁵ David Halperin (aangehaal deur Hiramatsu, 2015:439) definieer *queer* as 'n posisionering *vis-à-vis* die heteroseksuele normatiewe. *Queer* kan daarom gesien word as die versagting (of gehele verontagsaming) van gender- en seksuele grense (kyk Carney, 2010). Die term *queer* is daarom meerduidelig; en word nie beperk tot lesbiërvroue en gay mans nie, maar kom aan die bod vir enige individu wat voel asof hul gemarginaliseer word op grond van hul seksuele praktyke en voorkeure. *Queer*-teorie funksioneer dus vanaf die periferie van die sogenaamde normatiewe en het ten doel om dít wat as algemeen aanvaarbaar en normatief funksioneer in terme van seksualiteit te destabiliseer (Van der Walt, 2012:3).

³⁶ Visagie (2004:7) maak gebruik van die term 'geslagtelikheid' as sinoniem vir 'gender'. Ströh (2017:1) verduidelik dat Visagie (2004) die Afrikaanse postmorfeem '-heid' gebruik om 'n duidelike en beduidende onderskeid te tref tussen geslag (*sex*) en geslagtelikheid (*gender*). Hierdie studie gebruik die term *gender* om verwarring tussen konstruksie uit te skakel.

³⁷ Combrink (2012:4) voer aan dat die studie van manlikheid 'n kontensieuse onderwerp is wat veral figureer in velde soos *queer*-teorie en genderstudie in dissiplines soos die sosiologie waar teoretici soos Butler (1990; 1993), Connell (2009) en ander die aard van konvensionele (hegemoniese of heteronormatiewe) sowel as 'nuwe' konsepsies of kategorieë van gender en ook van manlikheid as konstruksie ondersoek.

³⁸ Syskerm-werk, ook bekend as serigrafie, behels 'n gesofistikeerde stensiel-werk tegniek wat gebruik word vir oppervlak drukwerk. Tydens die proses word 'n ontwerp uit papier of 'n ander dun sterk materiaal gesny, en daaropvolgend word die uitgesnyde areas geverf of ingekleur (Kuiper, 2019).

agtergrond tot die kunstenaar word beskou as konteksskepping en motivering vir die spesifieke tematiese bemoeiing met fopdosser, uitdaging van heteronormatiewe, die liggaam as medium en verwante aspekte in sy werk. Die gebeure kom onderskeidelik tot gestalte in Cohen se deelname aan Mej. Margate-kompetisie, sy gedwonge militêre diensplig en sy diagnose met klierkoors. Vervolgens word dié momente onder die vergrootglas geplaas.

Cohen het op die ouderdom van ses deelgeneem aan die Mej. Margate-kompetisie en is gekroon as wenner (De Waal & Sassen, 2003b). Hy het homself as 'n dogtertjie ingeskryf en 'n bikini, grimering en bokstertjie gedra – moontlik sy eerste openbare vertoning as fopdosser (vgl Snyman, 2012:45). Hierdie sogenaamde gender-afwykende gedrag is 'n vroeë vooruitskouing van Cohen se bevraagtekening van heteronormatiewe genderbeskouinge en sy voorliefde vir fopdosser.



Fig. 2.1 Steven Cohen as klein mejuffrou Margate (1968).

In 1985 word hy opgeroep vir verpligte militêre diensplig in die Suid-Afrikaanse Weermag (Williamson, 2009:136). Cohen as pasifis het geweier om 'n geweer vas te hou en is na aanleiding daarvan opgeneem in die weermag se psigiatriese eenheid (Sassen, 2008:3). My mening is dat hierdie onderdrukkende en uitbuitende militaristiese praktyke Cohen se antagonistiese houding teenoor heteronormatiewe en konseptualisering van militêre beskouings van manlikheid finaal laat wortel skiet het en sy uiteindelijke ommeswaai na kuns aangevuur het. Hierdie gedagte word beaam deur Cohen wat vertel:

I was a frigid, boring boy at school and a bit vacuous at university. I always wanted to be an artist and gay and never dared to be. The army turned my head around... out of the destruction of the army I made myself what I wanted to be (Cohen aangehaal deur Raphaely, 1991:131).

Cohen het ongemagtigde verlof (sg. AWOL) van die weermag geneem en by die Ruth Prowse School of Art, in Woodstock, Kaapstad ingeskryf vir syskermlesse (kyk Sassen, 2008:3; Snyman, 2012:47). Gedurende die laat 1980's en vroeë 1990's het Cohen beroemd geraak vir sy syskermwerke. Bekende syskermwerke van Cohen sluit in: *Alice in Pretoria* (1988), *Bitter suite* (1993), *Icons of the place I live* (1992-1994) en *Rough play with boys and girls who kick arse* (1993). Sassen (2008:15) verduidelik dat Cohen se syskermwerke visueel uitdagend was, omdat hy penis en politiese figure as dekoratiewe elemente gebruik het in 'n tydperk waar patriargale en homofobiese Afrikanerperspektiewe aan die orde van die dag was. Sassen (2008) verduidelik dat Cohen se dikwels fotografies-gemanipuleerde syskermwerke spesifieke kritiek gelewer het op die *status quo* van politieke en sosiale ideologieë van die tyd. Die laasgenoemde ideologieë sluit politiese en gender sensorskap in. Cohen het dikwels gebruik gemaak van bekende literêre figure soos Alice van Lewis Carroll (1866) se *Alice in Wonderland* (kyk ook Snyman, 2012:47,49). Hierdie karakters word gejuksstaponeer teenoor diverse seksuele en gewelddadige ikonografie wat weereens talle manlike geslagsdele insluit. Dié herhaalde klemplasing op die manlike geslagsdeel kon moontlik as voorloper dien vir Cohen se latere bemoeienis met genderkwessies.



Fig. 2.2 Steven Cohen. *Untitled (Alice series)*. Handgekleurde syskerm op lap. 211 x 167cm (geraam). 1988.

Cohen het egter sy oeuvre se fokus verskuif vanaf hierdie syskermdrukwerke na *living art*³⁹ in 1996. Hierdie klemverskuiwing kan toegeskryf word aan Cohen se diagnose van klierkoors en daaropvolgende hospitalisering (Sizemore-Barber, 2013:31-32). Hierdie siekte het Cohen se fokus gerig na sy eie liggaam, en gelykertyd sy aandag verskuif vanaf die meer konvensionele visuele kunste (syskermwerke) na wat hy voorts sou beskryf as *living art*. Cohen (aangehaal deur De Waal & Sassen, 2003a) beskryf hierdie gebeurtenis en artistieke klemverskuiwing soos volg: *I'd seen my skin go yellow and my piss go black...I knew my body was a powerful medium — I couldn't wait to get well and work with it*. Roper (2003) beaam die voorgenoemde verskuiwing vanaf syskermwerke na die liggaam as medium in sy stelling:

Crudely put, we could term it a realisation on the part of Cohen that the penis as symbol is hugely uninteresting, whereas the penis as medium is extremely interesting. And the uses to which the artist has put his penis are extreme — such as violently binding it, or attaching a Star of David to it.

³⁹ *The Art of Kissing* (1997) is een van Cohen se eerste *living art* werke. Hierdie werk is *perform* tydens die Gay Pride-parade. Snyman (2012:56) verduidelik dat hierdie proteswerk Cohen en Elu vertoon terwyl hul op 'n marmervoetstuk staan en mekaar soen voor die Hooggeregshof in Johannesburg. Hierdie werk was uiters uitdagend, omdat dit *perform* is op die tydstip wat anti-homoseksuele wetgewing onder oë geneem is.

In hierdie bespreking is aandag gegee aan lewensgebeure en ander konteksmatige aspekte van Cohen se oeuure. Hier is spesifiek verwys na Cohen se deelname aan Mej. Margate, sy gedwonge militêre diensplig, diagnosering en hospitalisering te wyte aan klierkoors, asook sy syskermwerke. Ten einde Cohen se oeuure in meer volledigheid te behandel bied die volgende afdeling 'n oorsig oor *queer*-heid en *performance* kuns.

2.3 'n Teoretiese begroning van *queer*-heid en *performance* kuns

Dié afdeling sal teoretiese konsepte uiteensit wat betrekking het op *performance* kuns met spesifieke fokus op *queer* subjekposisies. Die laasgenoemde subjekposisies word geproblematiseer deur uit te wys dat gender performatief van aard is. Hierdie bespreking sal dus eerstens *queer* (teorie) bespreek. Daaropvolgend sal *queer*-heid in die konteks van *performance* kuns bespreek word deur aan te dui hoe performatiewe handeling deur middel van *drag* biologies-deterministiese idees van gender bevraagteken en op die spits dryf. Dié bespreking sal die uiteensetting van terme soos *queer*, geslag gender, en (gay) seksualiteit – noodsaak. Voorlopig sluit ek aan by Butler (1988; 1990; 1993; 2004; 2006; 2008) se performatiewe konseptualisering van gender wat volledig wegdoen met essensialistiese beskouinge van manlik- en vroulikheid as rigiede en biologies gebaseerde genderkonstrukte. Die uiteindelijke doel van hierdie afdeling is om 'n teoretiese raamwerk van *performance* kuns, *queer*-heid, gayheid en gender te skep, ten einde lig te werp op Cohen se *performance* oeuure.

2.3.1 Wat is *queer*?

Die konsep *queer* word in kontemporêre diskoers beskou as 'n positiewe bevestiging van dit wat in die verlede as vernederend gedien het⁴⁰ in die konteks van gender en sosiaal gekonstrueerde geslagsrolle. Die gebruik van die term vind sy oorsprong in 'n dualistiese begrip van die woord: voorheen is die term *queer* gebruik as 'n term waarmee afbrekend na nie-heteroseksuele seksualiteite verwys is; vandag is dit 'n term wat gebruik word om seksuele diversiteit te vier (Barnard-Naudé, 2010:1; Shields, 2017). *Queer* sluit met ander

⁴⁰ Cohen se *performance* werk, *Faggot* (1998) sluit by hierdie gedagte aan om 'n woord waarmee afbrekend na nie-heteroseksuele seksualiteite verwys is, te gebruik om nie-heteroseksualiteit te vier. In Cohen se oeuure verwys *Faggot* na 'n persona wat Cohen aangeneem het. Die term *faggot* word in die algemeen gebruik as 'n beledigende konsep wat verwys na gay mans. In Afrikaans is dit sinoniem met afkrakende terme soos *skeef* en *moffie*. Gedurende die 1998 *performance* van *Faggot* het Cohen op rolskaatse met 'n vlammeende dildo by sy plaaslike stemstasie gearriveer. Hierdie *performance* het in 'n oorwegend-swart woonbuurt plaasgevind. Die speling tussen wit en swart individue is op die mespunt geplaas deur Cohen se dramatiese 'white-face' grimering. Cohen was geklee in 'n kort swart korset, 'n kroon gekonstrueer vanuit vere waarop die Dawidster vasgeplak was en stewels met meter-lange gemsbok horings vir stiletto's (vgl. Sizemore-Barber, 2013:20,32). Cohen kon nie in die hakskoene loop nie en het hande-vier-voet oor die sypaadjie gekruip tot by die stembus. Elu het die *performance* verfilm.

woorde 'n wye spektrum identiteite⁴¹ in wat in 'n sekere mate gay karaktereenskappe openbaar en nie by sogenaamde normatiewe genderrolle hou nie (kyk Li-Vollmer & LaPointe, 2003:92). Die bovermelde seksualiteite word beliggaam in homoseksuele seksualiteite, maar sluit ook gelykertyd die grys areas wat tussen homo- en heteroseksualiteite in wat mag bestaan (Benshoff & Griffin 2006:2; Van der Wal & Van Robbroeck, 2010:140). Butler (1993:228) wys daarna dat die term *queer* soms gebruik word as 'n woord wat, in stede van 'n inklusiewe sentiment, 'n stel oorvleuelende verdeeldhede meebring: “[I]n some contexts it has marked a predominantly white movement... in others the terms represents a false unity of women and men” (Barnard-Naudé, 2010; vgl. ook Van der Wal, 2008:38-39). In eietydse diskoers word die term *queer* toenemend gebruik in die akademiese leksikon. Die doel van die laasgenoemde is om die wispelturige aard van seksualiteit en gender te kan beskryf en idees rondom homoseksualiteit, ander seksualiteite en gender uit te brei. Hieruit spruit *queer*-teorie.

2.3.2 *Queer*-teorie

Queer-teorie is 'n omvattende en moeilik definieerbare terrein⁴². Dié verwickeldheid berus op die wyse waarop *queer*-teorie interdisiplinêr ontwikkel, manifesteer en fokus op onderskeie dissiplines en filosofieë soos psigoanalise, seksologie, feminisme, lesbiese en gay studies, postmodernisme, en uiteindelik poststrukuralistiese en dekonstruktiewe beginsels wat gerig is op die aard en funksie van taal en tekenstelsels (Van der Merwe, 2012:3,10). Die aanknopingspunt van *queer*-teorie binne dié onderskeie velde is die stukrag om uniforme en rigiede seksuele kategorieë van heteronormatiwiteit⁴³ te ondersoek, ontmasker en te ondermyn (vgl. Green, 2002:521; Van der Merwe, 2012:9,38).

⁴¹ Hierdie identiteite word opsommend omvang in die akroniem LGBTI (die lesbiese, gay, biseksuele, transgender, en interseks gemeenskap) (Van der Wal, 2018:2).

⁴² Verdere problematiek rondom die definitiewe definiëring van *queer*-teorie is tweeledig. Aan die een kant spruit dit vanuit *queer*-teorie se inklusiewe houding jeens alle seksualiteite wat 'n nimmereindigheid impliseer; terwyl dit andersyds veronderstel om normatiewe uit te daag en dus voortdurend (behoort te) verander. Van der Merwe (2012:36–37) brei uit op die voorgaande deur te stel dat die onbegrensbaarheid van *queer* sal beteken dat die definiëring van *queer*-teorie sigself weersprekend is. Butler (2008:22) rig 'n waarskuwing teen die eenwording en daaropvolgende homogenisering van wat die begrip *queer* behels in die stelling: *...I worry when queer becomes an identity. It was never an identity. It was always a critique of identity. I think if it ceases to be a critique of identity, it's lost its critical edge* (kyk Rothmann, 2014:113). Hierdie gedagtegang van Butler word beaam deur Edelman (2004:17) se stelling dat *queerness can never define an identity; it can only ever disturb one*. Voorts is ek van mening dat *queer*-teorie kritiek moet lewer teen vasgestelde identiteite, eerder as om die rol van eiesoortige identiteitskategorie te beklee. Cohen beskryf homself egter as *queer*, en daarom sal ek die gebruik van *queer* as identiteitsaspek versigtig benader.

⁴³ Van der Merwe (2012:25) verduidelik dat heteronormatiwiteit tradisioneel aanvaar dat elke mens as deel van sy of haar biologiese samestelling een geslag (man of vrou), een gender (manlik of vroulik), en een seksualiteit (heteroseksueel of homoseksueel) het. Barnard-Naudé & De Vos (2017:1) verduidelik dat heteronormatiwiteit 'n kollektiewe betekenaar is waarmee verwys word na die dominante sosiale stelsel van norme, diskoerse en praktyke wat heteroseksualiteit voorhou as beide natuurlik én verhewe bo alle ander

Dié laasgenoemde ontmaskering en ondermyning vind plaas deur te wys op die pluraliteit, ambivalensie en vloeibaarheid van seksualiteit en gender (Van der Walt, 2012). Argumente bevorder deur *queer*-teorie word grootliks gebaseer op die werk van die Franse filosoof Michel Foucault (1926-1984). Foucault (1970) plaas besondere klem op die deurslaggewende rol wat diskoerse en samelewings speel in die konfigurasie van seksuele identiteite in sy studie *History of Sexuality* (kyk Van der Wal, 2008:45). Dié siening van Foucault denaturaliseer en verpolitiseer seksualiteit deur aan te toon dat dit deur magstrukture gekonstrueer word (Halperin, 1995:40; Van der Walt, 2012).

Foucault (1970) se beskouing skep 'n platform waarin dominante diskoerse aangaande sogenaamde normatiewe seksualiteit en die magsverhoudinge onderliggend aan hierdie normatiewe beskouings nagespeur en bevraagteken kan word (kyk Van der Merwe, 2012:18). Teen dié agtergrond poog *queer*-teorie om ook seksuele diversiteit en verskeidenheid te bevorder en te weerspieël (Van der Walt, 2012:3). *Queer*-teorie word uiteindelik die teoretiese vertrekpunt wat hierdie kwansuise normaliteit van heteroseksualiteit onder die soeklig plaas deur die normatiewe en diskursiewe struktuur van heteroseksualiteit te ontwig (vgl. Buchanan, 2010; Green, 2002:521). *Queer*-teorie doen dit deur te toon dat menslike seksualiteit veelvoudig, wisselend en divers is. Hierdie gedagtegang sluit aan by Butler (1990; 2002) wat kapsie maak teen rigiede aannames aangaande seksualiteit.

2.3.3 Geslag, gender, en seksualiteit gesitueer in *queer*-teorie

Judith Butler, het in haar befaamde argumente *Gender trouble* (1990) en *Bodies that matter* (1993) 'n paradigmaverskuiwing aangevuur waar volgens daar 'n duidelike onderskeid getref word tussen geslag, gender⁴⁴ en seksualiteit. Haar argumente rugsteun op teoretici soos Beauvoir (1908–1986), Sartre (1905–1980), Merleau–Ponty (1908–1961) en Kristeva (geb. 1941) (vgl. Jacobs, 2018:91,118). Butler se argumente (wat ook geappropriëer en bevorder is deur *queer*-teorie) erken dat geslag, gender en seksualiteit op afsonderlike, maar soms kruisende terme dui (vgl. Ströh, 2017:13). Butler (1988:520) voer aan dat geslag en gender as kwansuis natuurlike (biologiese) feite, eerder 'n historiese situasie is en argumenteer dat gender 'n aspek van identiteit is wat geleidelik aangeleer word (vgl. Crous, 2013; Jacobs, 2018:91,118).

uitdrukkings van seksualiteit. Hier verwys die heteronormatiewe ook nie net na geslag, gender en seksualiteit nie, maar konvensionele gesinsvorming, monogame verhoudings, en kuise seks.

⁴⁴ Voor hierdie paradigmaverskuiwing was die oortuiging dat anatomie gelyk is aan die gender van die mens (Jacobs, 2018:91).

Ströh (2017:13) tref 'n onderskeid tussen geslag en gender soos volg:

Geslag dui op die beskrywing van die chromosomale, anatomiese geslag, met ander woorde die biologiese geslag van 'n persoon. Hierteenoor dui geslagtelikheid⁴⁵ nie op die biologiese nie, maar eerder op die kulturele: dit verwys na manlikheid en vroulikheid en beskryf patrone van gedrag wat deur die samelewing beskou word as gepas vir manlike of vroulike liggame.

Geslag kan dus gedefinieer word as 'n invariante, anatomies bepaalde, feitelike aspek van die liggaam (Jacobs, 2018:91). In teenstelling hiermee stip Snyman (2012:30) dat Butler (1990; 2002) baie oortuigend aanvoer dat genderidentiteit vloeibaar en veranderlik is, en uitgeleef (*performed*) word binne verskeie samelewingskontekste. Gender word dus die veranderlike modi van die liggaam se akkulturasie (Jacobs, 2018:91). Butler (1990:33) gebruik die term performatiwiteit (*performativity*) om te verduidelik hoe 'n aanhoudende en repeterende proses van wording gender denoteer (kyk Van der Wal, 2008:45; Van der Watt, 2004:3). Combrink (2012) verduidelik dat hierdie identiteit tot stand gebring word deur 'n gestileerde herhaling van handeling, asook 'n gestileerdheid van die liggaam wat inhou dat gender begryp moet word as die wyse waarop liggaamsgebare, bewegings en verordeninge van verskeie soorte die illusie van 'n onderwerping aan 'n ge-genderde self konstitueer.

Daar kan na aanleiding van die bostaande argumente tot die gevolgtrekking gekom word dat die liggaam nie 'n passiewe medium is wat geklassifiseer kan word as 'manlik', 'vroulik', 'heteroseksueel' of 'homoseksueel' nie, maar eerder voortdurend in wording is. Die konsep *relasionaliteit* word ook belangrik in die raamwerk van Butler (2004; 2006) se argumente. Met betrekking tot relasionaliteit redeneer Butler (2006:26) dat die menslike liggaam 'n openbare en sosiale rol in die samelewing speel: *Constituted as a social phenomenon in the public sphere, my body is and is not mine* (kyk ook Nel, 2012). Dit beteken dat 'n individuele seksuele en genderidentiteit voortdurend ontwikkel binne 'n bepaalde diskursiewe praktyk en by verstek onteenseglik sosiaal gekonstrueer is. Hierdie sosiale konstruksie veronderstel ook gelykertyd magstrukture en ongelyke verhoudings tussen rolspelers, deurdat die liggaam altyd verpolitiseer is. Dit is weens die voorgenoemde dat Carney (2010:3) argumenteer dat genderstudies in noue verband staan met Marxisme, omdat dit heteronormatiewe hiërargieë en binêre verhoudings uitwys en destabiliseer (kyk Fuss, 1991:1). Na aanleiding van dié bespreking kan daar tot die gevolgtrekking gekom word dat gender 'n performatiwiteit is, en per definisie gekonstrueer word. Gender is gesetel in 'n

⁴⁵ Geslagtelikheid word in Ströh (2017:1) se studie gebruik as sinoniem vir die term gender.

verhouding, eerder as substansie, dit is die kulturele betekenis en vorm wat die liggaam aanleer (Jacobs, 2018:91; Van der Merwe, 2012:35).

Combrink (2012) toon dat Butler (1990) se performatiewe argumente 'n alternatief bied vir essensialistiese beskouings aangaande gender en seksualiteit (en daarom ook ten opsigte van manlikheid) as vaste kategorieë. Ooreenkomstig hiermee gebruik Cohen onkonvensionele optredes en skokstrategieë as visuele mediums om ongelyke magsverhoudinge met betrekking tot geslag, gender en seksualiteit te dekonstrueer.

2.3.4 Queer-heid in *performance* kuns

Die term *performance kuns* word deur Osborne (2002:19) gedefinieer onder die sambreel-term 'konseptuele kuns'. Dié kunsgenre wentel meestal rondom kunstenaars se gebruik van hul liggame om idees oor te dra (Muller, 2016:2). In *performance kuns* word die kunstenaar 'n 'kuns-entiteit' wat as kunsobjek *perform*. Die liggaam word die kunswerk deur te *perform* as visuele medium. Hierdie genre maak gebruik van die liggaam as 'n kragtige instrument vir uitdrukking. Dit ondersoek die wyse waarop die kunstenaarsliggaam misbruik, gemanipuleer, verag en aangepas kan word. Die kunshistorikus, RoseLee Goldberg (1998:20) merk dat, histories gesproke, *performance kuns* gebruik is as medium om grense uit te daag tussen dissiplines, gender, private en openbare ruimtes, die alledaagse lewe en kuns.

Performance kuns se hoogbloei was tydens die 1960's in Amerika, hoewel dit steeds vandag floreer (Forte, 1988:217). Eksperimentele modernistiese kunsbewegings soos futurisme, dadaïsme en surrealisme het tradisionele kunsmediums (soos skilder en beeldhou) uitgedaag deur konvensionele mediums te verwerp en sodoende aanleiding gegee tot die ontstaan van buitengewone kunsbenaderings en 'mediums' soos *performance* (kyk Spivey, 2019). Voorlopers van dié kunsbenadering was die bekende duo Gilbert en George. Hul *performance*, *Singing Sculpture*⁴⁶ (1970), word dikwels beskou as voorloper vir die *performance* genre.

⁴⁶ Tydens hierdie *performance* het Gilbert en George hulself brons geverf. Hul was in driestukpakke geklee en het gesing en dans op die 1930's liedjie *Underneath the arches*. Tydens die *performance* het Gilbert & George soos robotte gedans.



Fig. 2.3. Gilbert en George. *Singing Sculpture*. 1970.

Gedurende die 1980's en 1990's was daar 'n toename in beide manlike en vroulike kunstenaars wat hul liggame gebruik het ten einde gender, ras en seksuele identiteite te verken (Shields, 2017). Snyman (2012:51) merk dat sedert die eerste demokratiese verkiesing van 1994 *performance* as medium toenemend op die voorgrond getree het in die 'nuwe Suid-Afrika'. Sy argumenteer dat hierdie klem op *performance* toegeskryf kan word aan die afname van sensuur, en dat identiteite wat oor dekades heen geïdentifiseer is, waarskynlik die beste deur *performance* in kuns-taal beliggaam kon word.

Goldberg (1998:20) voer aan dat *performance kuns* nie reëls volg nie. In hierdie wettelose milieu gebruik *performance kuns* pertinent die liggaam om oor (*queer*) identiteite te besin. Hierdie samesmelting tussen *performance* en identiteit bied genderverwante inisiatiewe in 'n *queer* artistieke raamwerk. Talle *queer* kunstenaars gebruik dus hul liggame as mediums ten einde iets te skep wat nie deel vorm van binêre gendernormatiewe nie.



Fig. 2.4. Kris Grey. *Homage*. 2015.

Queer performance kuns kan na aanleiding hiervan verstaan word as kuns wat ook homoseksuele aspekte vervat. Om *queer* kuns egter te definieer slegs as kuns geskep deur homoseksuele mense is onvoldoende, omdat dit *queer* individue reduseer tot selfde geslagsverhoudings. Tematiek soos liefde, seks en begeertes is dikwels te vinde binne *queer* kuns, hoewel dit nie beperk word daartoe nie (Shields, 2017). *Queer* word ook as byvoeglike naamwoord gebruik deur te verwys na afwykings van die sogenaamde konvensionele. Dit word ook as 'n werkwoord gebruik deur te verwys na kunstenaars en kurators wat geykte beelde en idees neem en dit *queer* maak (Shields, 2017). Bepaalde *queer performance* kunstenaars sluit in Stephen Varble (1946–1984), Kris Grey (geb. Onbekend – kyk ook na Figuur 2.4), Zanele Muholi (geb. 1972), en Nao Bustamante (geb. 1969). Die bespreking vloei nou na die wyse waarop Cohen as fopdosser *queer*-heid en *performance kuns* sintetiseer.

2.4 *Queer*-heid en *performance kuns* in verband gebring met Cohen se *drag performance*: die daarstelling van gelaagde subjekposisies.

Cohen gebruik dikwels guerrilla-taktieke om sogenaamde normatiewe marge te konfronteer en uit te daag. Hy doen dit deur skynbaar neutrale ruimtes binne te tree en as fopdosser te *perform* (Sizemore-Barber, 2013:20). Gedagtig daaraan dat Butler (1990:137–138) van mening is dat fopdosser die sosiaal-gekonstrueerde aard van gender ontbloot, kan daar aangevoer word dat Cohen die ontwikkeling van 'n anatomies natuurlike liggaam tot 'n geakkultureerde liggaam tentoonstel en krities bevraagteken (vgl. Jacobs, 2018:95). Rupp

en Taylor (2003:216) brei hierop uit deur aan te voer dat fopdosserij 'n vorm van transgenderisme⁴⁷ is. Soda Cohen as fopdosser *perform* kan hy dus 'n strategiese genderoorkruising bewerkstellig met die ooglopende doel om gender- en seksuele sisteme te onderhandel en meer vryvloeiende kategorieë te skep (vgl. Snyman, 2012:31). Deur hierdie *performances* daag Cohen ook die genderkonvensie, dat sekere handeling en voorregte as manlik gekodeer is, uit. Hierdie laasgenoemde handeling verwys na die gedagte van aanskoue (of die *gaze*) wat konvensioneel manlik is (Reeser, 2010:109-110; Berger 1972:54) – en dat aanskoue tipies op die vroulike liggaam gerig word. Dit beteken dat die man as objek van aanskoue ongewoon is en die bevoorregting van aanskoue as manlik uit die aard van die saak gekompliseer word (kyk Combrink, 2012; vgl. ook Van der Wal, 2016:49). Deur homself te omskep na die objek van aanskoue problematiseer Cohen normatiewe genderkonvensies. Hierdie uitdaging van normatiewe beskouings sal verder ondersoek word deur Cohen se verwysing na homself as 'n “*queer* Joodse frats” uit te pak. Hieruitspruitend sal my studie die *queer*, Joods en frats-dimensies van Cohen se *performance* oeuvre belig deur te verwys na verskillende *performances* (vgl. Sizemore-Barber, 2013:33). Hierdie *performances* kom tot gestalte in werke soos *Ugly girl at the rugby* (1998), *Chandelier* (2002), *Jew* (1998), *Cleaning time in Vienna... un shandeh und a charpeh* (2007) en *Taste* (1999).

2.4.1 Cohen as *queer*

Cohen toon deurgaans 'n bemoeienis met *queer*-heid. Die onderhandeling van gender- en seksuele sisteme, soos benadruk in *queer*-teorie, kom tot voorskyn in Cohen se werk, *Ugly girl at the rugby* (1998). In hierdie werk daag hy tydens 'n rugbywedstryd by Loftus Versfeld op in 'n fopdosseruitrusting. Hierdie kostuum sluit 'n oranje pruik, oordrewe *drag*, swaar grimering en fetisj-agtige rooi hoëhakskoene in (kyk Snyman, 2012:58). Op Cohen se ontblote penis word 'n Dawidster gesuspendeer. Hierdie werk problematiseer die eenvoudige taak om 'n rugbykaartjie te koop, deur die individue (hoofsaaklik wit mans) te konfronteer met sy fopdosservoorkoms. Dié tentoonstelling van Cohen se liggaam sluit aan by argumente bevorder deur Reeser (2010:9,14) in sy boek *Masculinities In Theory*. Hier argumenteer die outeur dat die sogenaamde onsigbaarheid van manlikheid bevraagteken word in kontekste waar manlikheid op nie-hegemoniese wyse voorkom (soos wanneer die man die objek van aanskoue word). Hierdie vorm van aanskoue as nie-hegemoniese vorm

⁴⁷ Transgenderisme beteken dat die identiteit nie noodwendig gay of lesbies nie. Vir 'n verdere uitbreiding van die konsep, kyk Rupp en Taylor (2003) se *Drag queens at the 801 Caberet*.

van manlikheid lei daartoe dat essensialistiese en gestereotipeerde beskouings van manlikheid gedestabiliseer word.

Ugly girl at the rugby toon ook hoe sogenaamde multikulturele en openbare ruimtes verpoliseer word deur ras-, klas-, en gendernorme (Sizemore-Barber, 2013:33; kyk ook Van der Wal, 2016:47). Gelyktydig weerspieël en bevraagteken Cohen se vreemde voorkoms gendernormatiewe, sodat die glibberigheid en onbepaaldheid van die konsep na vore kom. Dit vind plaas deur Cohen wat vroueklere dra, maar gelykertyd sy penis ontbloot. Die teenwoordigheid van sy penis dui aan dat hy 'n (biologiese) man is. Hy poog daarom nie om 'n definitiewe vrou(like) voorkoms aan te bied nie. Daar is 'n vervaging tussen definitiewe gender- (en selfs geslags)grense. Dit is asof hierdie werk 'n eiesoortige genderwording tentoonstel – 'n beweging vanaf een soort beliggaming na 'n ander soort beliggaming (vgl. Jacobs, 2018:95).

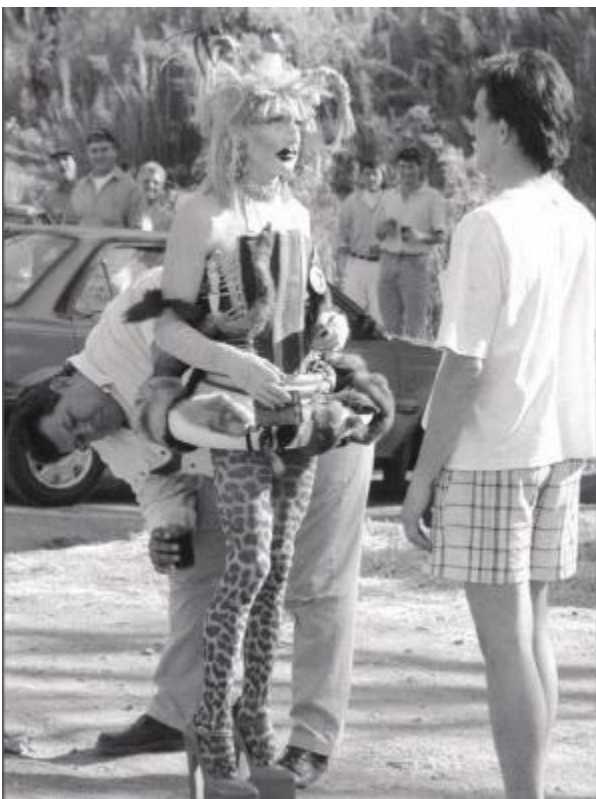


Fig. 2.5 Steven Cohen. *Ugly girl at the rugby (performance)*. 1998.

Nóg so 'n *performance* wat vaste kategorieë onder die vraagteken plaas deur middel van genderoorkruising is Cohen se werk *Chandelier* (2002). *Chandelier* is waarskynlik Cohen se bekendste en ook mees berugte werk (MacKenney, 2004:94). Dié werk is uitgevoer in 'n swart plakkerskamp in Newtown, Johannesburg (Snyman, 2012:5). Tydens hierdie

performance beweeg Cohen as die gedaante van sy vroulike persona, Princess Menorah⁴⁸ deur die plakkerskamp terwyl dit afgebreek word deur die berugte Rooimiere sekuriteitswagte⁴⁹ (Sizemore-Barber, 2013:34). Gedurende hierdie *performance* tree Cohen in wisselwerking met die hawelose inwoners. Hy is geklee in 'n kristal-'kandelaartutu'⁵⁰, hoëhakskoene en is oordadig gegrimeer⁵¹.



Fig. 2.6. Steven Cohen. *Chandelier (performance)*. 2002.

Soos reeds gemerk in *Ugly girl* is Cohen se fopdosservoorkoms in *Chandelier* ook onvoltooi (Cohen poog nie om 'n oortuigende 'vroulike' voorkoms aan die bod te stel nie). Hy beklemtoon eerder die spesifisiteit van sy 'queer liggaam' deur middel van sy grensverwarrende kostuums. Cohen is samestellend gejuks taponeer vanuit multidimensionele aspekte van die self en simboliese klerekodes van manlikheid en vroulikheid in die wyses waarop hy sy penis vertoon en beklemtoon tydens fopdosserij (gewoonlik deur middel van uitspattige versiering). Hierdie beklemtoning van die penis staan in kontras met tradisionele fopdosseries wat die penis versteek juis omdat hul so eg as moontlik wil voorkom (Sizemore-

⁴⁸ Snyman (2012:5) lig uit hoe Cohen se vroulike persona ook in verband gebring kan word met die vroulike persona van die dadaïes Marcel Duchamp (1887–1967), naamlik Rose Sélavey (kyk ook Jones, 1995:6).

⁴⁹ Red Ant Security bied hervestiging en uitsetting (*relocation* en *eviction*) dienste aan (Red Ant Security Relocation & Eviction Services, 2018).

⁵⁰ Hierdie kandelaar roep ook gedagtes op van die Joodse menorah-kandelaar (Snyman, 2012:5).

⁵¹ Dié werk se kontras tussen weelde (kandelaar) en die afbreek van plakkershutte (pandokkies) sinspeel op van die mees ongemaklike lewenswerklikhede en juks taponeerings van post-apartheid Suid-Afrika.

Barber, 2013:32). Deur die jukstapenering tussen vroulike referente soos grimering en die tutu en manlike simbole soos Cohen se penis word kodes van manlikheid en vroulikheid onderhandel en gelykertyd uitgeleef.

Snyman (2012:93) verduidelik die voorgenoemde soos volg:

Hy poog nie om te ontvlug aan sy manlikheid deur 'n getroue weergawe van 'n vroulike voorkoms uit te beeld nie, maar inkorporeer oordrewe vroulike betekenaars eerder volkome in sy kostuum en beklemtoon ook paradoksaal die teenwoordigheid van sy penis wat getuig van sy biologiese manlikheid.

Die wyse waarop Cohen oënskynlik onverenigbare seksuele en genderkategorieë herorganiseer deur middel van sy onvolledige fopdosservoorkoms ontwig konvensionele betekenis wat toegeskryf word aan dragkodes in 'n heteronormatiewe samelewing. Hier word die aanskouer gekonfronteer met Cohen as manlik deurdat sy biologiese staat aangedui word deur sy sigbare geslagsorgane. Gelykertyd word Cohen se manlikheid (gender) ook op die voorgrond geplaas deur middel van sy fopdosservoorkoms. Sy fopdosser vertoon dat gender (manlikheid) 'n *performance* (eerder as biologies) is. Cohen se penis as simbool vir manlikheid beklee die rol van verborge betekenaar van manlikheid juis omdat hegemoniese manlikheid 'onsigbaar' is. Hierdie *performance* lei ook terselfdertyd na 'n eiesoortige ontmanning. Hierdie ontmanning kom tot gestalte in die wyse waarop die aanskouersblik (wat gewoonlik as manlik getipeer word) gerig word op die manlike liggaam. Cohen se fopdosservoorkoms vertoon dus dat manlikheid beskou kan word as 'n merker van gender-identiteit wat sosiaal, histories en polities gekonstrueer is en vanuit 'n bepaalde kulturele perspektief geïnterpreteer word (vgl. Leach, 1994:36).

Cohen as *queer* is in hierdie oorsig belig. In sy oeuvre kom *queer* nie as enkeltema na vore nie, maar word ook in samehang met Joodsheid toegepas. Cohen se gebruik van sy religieuse oortuiging as Jood kom tot gestalte in die werke: *Jew* (1998) en *Cleaning time in Vienna... un shandeh und a charpeh* (2007) (Snyman 2012:69 dui aan dat die laaste gedeelte van die kunswerk se titel deur Williamson, 2007:136 vertaal is na *a shame and a disgrace*). Hieropvolgend sal die Joodsheid van Cohen se *performance* oeuvre oorweeg word deur kruisverwysings na die bostaande kunswerke.

2.4.2 Cohen as Joods

Jew as 'n persona van Cohen vertoon hom met 'n gasmasker, krukke en dieragtige afrondings (Sizemore-Barber, 2013:32). Joodsheid kom tot gestalte in die Dawidster wat

aan Cohen se bors vasgenaël is. Snyman (2012:59) plaas klem op die wyse waarop Cohen sy neus, as kenmerk van sy Joodsheid, beklemtoon - deur 'n gasmasker as oordrewe neus te dra. Sy voete⁵², as merker van sy Joodsheid, word ook onder die vergrootglas geplaas deur 'n olifantpoot aan sy linkerskoen en 'n bulklou aan sy regterskoen vas te maak (Gilman, 1995:177). Hierdie dier-elemente kom ook tot voorskyn deur die uitlaatpyp en tande (soortgelyk aan dié van vlakvarke of olifante) wat aan die gasmasker vasgemaak is. Hierdie beklemtoning van Joodsheid word benadruk in die wyse waarop die gasmasker die vergassing van Jode tydens die Holocaust nagalm (Snyman, 2012:59–60). Snyman (2012:60) bring die voorgaande tuis deur te stip dat Cohen stereotipiese negatiewe Joodse eienskappe (groot neuse, liggaamlike merkers soos voete en dies meer) aksentueer en Joodse simboliek na 'n abjekte vlak dryf deur die gebruik van byvoorbeeld bloed op die Dawidster.



Fig. 2.7. Steven Cohen. *Jew (performance)*. 1998.

Nóg so 'n *performance* wat Cohen se Joodsheid spreekwoordelik vaspen is *Cleaning time in Vienna... un shandeh und a charpeh*, 'n openbare intervensie in Wene. In oordadige rooi platvormhakskoene kruip Cohen oor die ou keistene van die Judenplatz in Wene terwyl hy

⁵² Hoedl (2001) merk dat stereoptipes rondom Joodse voete bestaan. Hierdie stereotipe kom tot gestalte in die wyse waarop Jode, as rasse-eienaardigheid, kwansuis plat voete het. Hierdie stereotipe is as die sogenaamde waarheid aanvaar tydens die Eerste Wêreldoorlog (Gilman, 1991:39). Hierdie plat-voet kenmerk is as 'n siekte genaamd *claudicatio intermittente* verklaar. Die 'siekte' is gebruik om idees te bevorder dat Jode nie langafstande kan loop nie, en dat hul hinkpink beweeg (Hoedl, 2001).

terselfdertyd die sypaadjies van die plein skrop met 'n reuse rooi tandeborsel (Engelbrecht, 2012:1; Snyman, 2012:69; Williamson, 2009:136). Blignaut (2011:2) verduidelik dat die Judenplatz verwys na 'n plek wat op 'n gegewe tydskop die sentrale punt van 'n florerende Joodse gemeenskap was. Hierdie *performance* word ook 'n sinspeling van die Jode wat gedwing was deur Nazi's om Wene se strate skoon te maak met lappe en tandeborsels (Kimmelman, 1996:15). Daar is 'n menorah-kandelaar op Cohen se voorkop om sy Joodsheid te simboliseer. Soos reeds gesien in *Jew* is daar weer 'n gasmasker teenwoordig. In hierdie *performance* bedek die gasmasker Cohen se skrotum. Gelykertyd is Cohen se agterstewe openlik naak, terwyl hy 'n groot diamantbedekte kuns(matige) penis in sy anus vasknyp (kyk Snyman, 2012:69).



Fig. 2.8. Steven Cohen. *Cleaning time in Vienna... un shandeh und a charpeh (performance)*. 2007.

Werke soos dié van Cohen word in hul konteks verstaan as tekens van 'n spesifieke sosiale reaksie wat voortgevloei het vanuit sy etniese agtergrond as Jood. Wat wel blyk uit die argumente in hierdie navorsing is dat Cohen se ver-beeld-ing van Joodsheid óók geposisioneer kan word as 'n unieke benadering tot sosiale aktivisme, juis as gevolg van die emosionele reaksie wat dit ontlok in die spesifieke konteks waarin die werke geskep en ontvang word. In *Jew* gebruik Cohen dier-prostetika – hoewe en horings – om 'n soort kruising tussen identiteite te *perform*. Hierdie *performances* vervaag normatiewe grense tussen mens en dier en skep 'n fisiek onstabiele, nie-kategoriseerbare frats. Vervolgens staan die bespreking stil by Cohen as frats met spesifieke klem op die werk *Taste* (1999). Hierdie bespreking sal toon hoe die kunstenaar daarin slaag om 'n statusverandering te bewerkstellig deurdat hy van mens na frats transformeer met behulp van abjekte handelinge en assosiasies.

2.4.3 Cohen as frats

The freak is... neither gifted nor unusually disadvantaged. He or she is not an object of simple admiration or pity, but is a being who is considered simultaneously and compulsively fascinating and repulsive, enticing and sickening (Grosz, 1996:56).

Die bostaande aanhaling stel die wyse waarop aanskouers 'n frats as beide boeiend en afstootlik ervaar. Hierdie emotiewe verwarring tussen betowering en aanstootlikheid, en die plesier om te aanskou hoe taboes verbreek word, kenmerk Cohen se *performance* benadering. Hoewel Cohen na homself as 'n frats verwys noem outeurs soos Balt (2009:77), Sizemore-Barber (2013:38), en Van Heerden (2004:13) hom 'n monster. Dit is egter belangrik om 'n onderskeid te tref tussen die terme frats en monster, omdat hierdie konsepte verskillende identiteite denoteer. Fiedler (1978) argumenteer dat die frats en monster in twee opsigte verskil. Die verskille kom tot gestalte in die graad van menslikheid en die identiteit se bedreigingsgevaar.

'n Frats kan as mens(lik) geïdentifiseer word, in teenstelling met die monster wat as iets onherroeplik supermenslik of nie-menslik gedefinieer kan word (Weinstock, 1996:328). Hoewel die frats kan afwyk van tradisionele gedragspatrone en vleeslike voorkomste vorm dit deel van die menslike spesie. Voorbeelde van hierdie frats⁵³-identiteite sluit in Siamese tweelinge, dwergmense, en individue met vervormde liggaamsdele (vgl. Harrick, 2007:14). Die monster(agtige) is eerder 'n liggaam verwyder van die mens. Die gevolgtrekking kan gemaak word dat die frats ooreenkomste toon met die mens, terwyl die monster bestaan as unieke entiteit. Die frats word dus beskou as 'n liminale identiteit tussen die teenpole van mens en monster.

Die tweede onderskeiding tussen frats en monster manifesteer in die identiteit se bedreigingsgevaar (Weinstock, 1996:328). 'n Frats belemmer nie die onmiddellike gesondheid of welsyn van die waarnemer nie. Die frats is egter steeds 'gevaarlik' op sy eie manier. Die bedreiging van die frats manifesteer in sielkundige ongemak. Die frats veroorsaak angs deur die stimulering van onderdrukte vrese rakende liggaamlike integriteit en sosiale individuasie. In teenstelling hiermee argumenteer Fiedler (1978) dat 'n monster liggaamlike en psigiese skade kan aanrig aan diegene wat daarmee in wisselwerking tree.

Met betrekking tot Cohen kan daar aangevoer word dat sy artikulering van homself as frats gepas is. Dit word gebaseer op die wyse waarop Cohen steeds menslik is, en 'n psigologiese

⁵³ Harrick (2007:9) vergelyk ook die woord frats met spektakels.

(eerder as fisieke) bedreiging konstitueer. Cohen beliggaam hierdie *performance* frats deur uitspattige kostumering (*monster drag*) te vervleg met uitdagende performatiewe handeling ten einde die 'ander' op fassinerende en provokatiewe manier te verbeeld (vgl. Balt, 2009:78; Sizemore-Barber, 2013:32). Cohen is dus steeds 'n mens, maar word deur sy *monster drag* 'n liminale wese wat normatiewe genderbeskouinge uitdaag en word op hierdie wyse 'n potensiële psigologiese bedreiging.

Cohen as frats word tot 'n hoogtepunt gevoer in sy *performance*, *Taste* (1999). In hierdie *performance* verskyn Cohen met sy gesig bedek met 'n lateksmasker (Balt, 2009:80). Hy ontklee met die lied 'L'Chaim' wat speel in die agtergrond. Hierdie liedjie se titel kan vertaal word na 'Op die lewe' en is afkomstig van die drama-komedie *Fiddler on the roof*. Na die ontkleding trek Cohen 'n stel krale vanuit sy anus (Roper, 2003). Na aanleiding van hierdie aksie vloei swart vloeistof vanuit sy agterstewe (Sizemore-Barber, 2013:33). Hierdie vloeistof word gedreineer in 'n Victoriaanse bedpan en geskink in 'n glas (Balt, 2009:80). Cohen neem hierdie vloeistof, maak 'n heildronkgebaar gerig na sy (geskokte) gehoor en drink dit (kyk Snyman, 2012:63). Hierdie werk is, myns insiens, 'n tong-in-die-kies verwysing na die Engelse gesegde *you've got to deal with your shit*. Hierdie tentoonstelling van die liggaam vir openbare aanskoue kan as abjek, *ander* en vroulik gekonseptualiseer word (vgl. Combrink, 2012). Santana (2018:6) verduidelik dat die term frats dikwels geassosieer word met die konsep van die abjekte. Butler (1993) sluit aan by die voorgenoemde deur aan te voer dat:

The abject designates here precisely those "unlivable" and "uninhabitable" zones of social life which are nevertheless densely populated by those who do not enjoy the status of the subject, but whose living under the sign of the "unlivable" is required to circumscribe the domain of the subject. As a whole the monster and freak exists within these "uninhabitable" paramaters, but function as different perceptions of otherness.



Fig.2.9. Steven Cohen. *Taste (performance)*. 2019. Hierdie foto is van Cohen se 2019 *performance* van *Taste*, omdat daar geen ander beskikbare dokumentering van die oorspronklike *performance* is nie.

Myns insiens word *Taste* 'n *performance* wat die abjekte subjek in kontras laat staan met die skoon en 'behoorlike' liggaam. Hierdeur word Cohen as frats bestempel. Sy frats-identiteit word tot 'n hoogtepunt gevoer deurdat hy met sy liminale genderidentiteit as abjek, *ander* en 'vroulik' psigologiese ongemak veroorsaak vir sy aanskouers deur liggaamlike integriteit op die spits te dryf.

2.5 Slotbeskouinge

Na aanleiding van die bespreking van Cohen se oeuvre, deur middel van kruisverwysings na sy mees bekende werke, kan daar afgelei word dat Cohen sy eie liggaam se vreemdheid naspeur. Hy fokus op *queer*, Joodsheid, en homself as frats met behulp van die abjekte. Cohen se aanneming van abjekte attribute tydens sy *performances* (soos *Taste*) daag taboes uit en ondermyn gendernorme. Fopdosser *performances* soos *Ugly girl at the rugby* en *Chandelier* kartografeer en problematiseer verskillende ideologiese strukture wat 'n sterk (heteronormatiewe) houvas het oor diskoerse van alternatiewe seksualiteit. Deur middel van hierdie werke word Cohen se vloeibare en gelaagde subjekposisie op sigself 'n uitlewing en bevraagtekening van rigiede aannames teenoor gender. Hy ondergrawe tradisionele ideologieë en homofobiese perspektiewe van 'n *queer* en Joodse liggaam in werke soos *Jew*

en *Cleaning time in Vienna... un shandeh und a charpeh* (vgl. Balt, 2009:78). Daar kan tot die gevolgtrekking gekom word dat Cohen as 'n *queer* Joodse abjekte frats deur mensgemaakte grense van identiteit sny en heteronormatieweiteit versteur en vertroebel (vgl. Du Plessis, 2006:30). Hierdie hoofstuk het 'n kontekstuele agtergrond geskep van die kwessies waarmee Cohen se oorkoepelende oeuvre bemoei is. Dit is uitgevoer deur die temas van *queer*, geslag, gender, seksualiteit, Joodsheid en Cohen as abjekte frats onder die loep te neem. Die bespreking van 'n aantal werke uit Cohen se oeuvre het 'n oorsig van sy tematiese benadering gebied. Die insigte wat uit hierdie bespreking verkry is, sal opgehaal word in die hieropvolgende hoofstukke wanneer *Put your heart under your feet... and walk* geïnterpreteer word. Die teenwoordigheid van genderkwessies en gelaagde subjekposises, soos in hierdie hoofstuk voorgehou, word ook verbeeld in *Put your heart under your feet... and walk*. *Put your heart under your feet... and walk* weerspieël egter nie identiteitskwessies op 'n buitensporige en kru manier soos Cohen se vorige optredes nie. Dit figureer eerder op meer genuanseerde wyse. Die installasie is eerder baie meer persoonlik en introspektief. Die introspektiewe ondertoon van *Put your heart under your feet... and walk* is vir my, as 'n kyker wat bewus was van sy vorige werk, opvallend. Hierdie identiteit-kwessies is nie die middelpunt van die uitstalling nie, maar eerder versinke in Cohen se geskiedenis en so deel van hul (Elu en Cohen) hetero(outofiktiewe) verhaalvertelling. Die installasie is 'n weeklag vir Elu. Hier fokus Cohen dalk nie soseer op sy letterlike en/of performatiewe identiteit as *queer* Joodse frats nie, maar dalk iets selfs meer persoonlik – sy *ander*(helfte). Inagneming hiervan bied Hoofstuk Drie 'n bespreking van die kontekstuele ruimte waarin *Put your heart under your feet... and walk* materialiseer. Hierdie bespreking sal ook ondersoek hoe die installasie 'n eiesoortige storiewêreld suggereer deur middel van narratieweiteit.

Hoofstuk Drie

Teoretiese konteksskopping van *Put your heart under your feet... and walk* as 'n storiewêreld wat geanker is in narratiwiteit

3.1 Inleidend

Hierdie hoofstuk belig die wyse waarop narratiwiteit en verbandhoudende konsepte wat as noodsaaklik geïdentifiseer is, figureer in *Put your heart under your feet... and walk*. Die ondersoek is dus gegrond in die wyse waarop fiksionalisering, narratiewe bevoegdheid, gebeurtenisvolheid, sekwensialiteit, beliggaamde ervaring en vertelbaarheid tot gestalte kom. Die doel hiermee is tweërlei: dit kontekstualiseer *Put your heart under your feet... and walk* as 'n eiesoortige storiewêreld en doen aan die hand dat bepaalde narratologiese konsepte ook gesuggereer kan word in die visuele kunste. Ek ondersoek narratiwiteit as die vermoë van 'n teks om 'n narratiewe reaksie te ontlok en gevolglik voer ek aan dat hierdie installasie (as teks) oor narratiwiteit beskik. Voortvloeiend hieruit word die gedagte van fiksionalisering onder die loep geneem met die doel om die installasie as ruimte vir die verbeeldingryke skepping van 'n storiewêreld te skets. Daarna word die installasie bespreek in die konteks van tersaaklike konsepte soos narratiewe bevoegdheid, gebeurtenisvolheid, sekwensialiteit, beliggaamde ervaring en vertelbaarheid. Die hoofstuk sluit af met 'n bespreking van hoe hierdie storiewêreld 'n potensiële moontlike wêreld daarstel. 'n Kontekstualiseringsbespreking van *Put your heart under your feet... and walk* word vervolgens bondig aangebied.

3.2 Kontekstualisering van *Put your heart under your feet... and walk*

This work is an expression of accepting my destiny of not dying alongside Elu, an experiment in how to deal with survivor guilt in an effort to keep my amputated heart still beating, in how to bear tribute to our lives so richly danced in poverty (Cohen, 2017:6)

Die hieropvolgende agtergrond word gebied as konteksskopping van Cohen se spesifieke tematiese bemoeiing met rou en rekwisiete soos balletskoene wat gebruik word in *Put your heart under your feet... and walk*. Soos reeds genoem in Hoofstuk Een het Cohen sy lewensmaat, Elu, in 2016 aan die dood afgestaan. Met verwysing na *Put your heart under your feet... and walk* kan daar aangevoer word dat Cohen subjektiewe en emosionele dimensies van traumatiese ervaringe kanaliseer ten einde Elu se dood te verwerk. Dit sluit aan by Mosley (2007:106) wat merk dat kuns as 'n gepaste forum dien waarop 'n pynlike geskiedenis en traumatiese ervaringe aangespreek kan word. Kuns word dus 'n metode om "te vertel sonder om te praat" (Rubin, 2010:209 aangehaal deur Willemse, 2014:55). Daar

kan dus voorlopig geargumenteer word dat Cohen *Put your heart under your feet... and walk* gebruik as *vehicle* om Elu se afsterwe te verwerk.

Volgens Stevenson Gallery (2018) is Cohen 'n kompulsiewe versamelaar van voorwerpe. Hierdie ywer om kitsch objekte te versamel mag moontlik 'n rol gespeel het in Cohen se spesifieke woningskeuse. Cohen leef en werk tans in Lille, Frankryk (die "Boksborg van Frankryk" volgens Cohen). Jaarliks word die stad Lille in 'n reuse vlooiemark omskep. Hierdie mark staan bekend as *La Grande Braderie de Lille*. Dit was gedurende hierdie feestelikhede in 2013 waartydens Cohen die slagoffer geword het van 'n gewelddadige homofobiese aanval. Hy bespreek dit soos volg:

Last week was Braderie in Lille – I was so happy – Saturday I did from 6 am to 4pm – astonishing then coming back to the house Sunday midday three men came up to me as I was opening the front door – said they were police and wanted to see my ID, I said fine, but show me your ID first please, respectfully... they didn't look like police to me. One grabbed his cock and said, this is my ID QUEER and then grabbed my parasol breaking it in half while the other two started kicking and punching me. The one with the umbrella pieces tried to stab me in the face with it, but I put my arms up so they got well cut instead – parasol whipped is a whole lot less glamorous than pistol whipped... when I saw the hatred in their eyes, I suddenly realised, they really meant to hurt me so I went crazy, flipped, really just mad, screaming FUCKOFF so loudly and repeatedly I didn't even realise it was coming out of my mouth until it stopped... psychotically I flailed like a madwoman and managed to kick one in the chest (was aiming for his face but he leaned back and then he retaliated with a last kick that has left me limping... I was so convincingly MAD that they actually ran away... so I let myself in the house and sat on the floor and cried, ashamed at my lack of strength and dignity... disappointed in myself, embarrassed to be a victim, shocked and numb and failed – the only resistance I managed was out of desperate terror and not courage... and I should have seen it coming – there have been more and more small incidents warning me, verbal abuse, bell rung in the middle of the night, night after night, shit on the door handle (Cohen, 2017:28).

Getraumatiseerd na die gebeure, het Cohen byna onmiddellik kunswerke begin skep met die objekte wat hy by dié mark gekoop het (Stevenson Gallery, 2018). Hierdie gevonde objekte is uiteindelik omvorm tot kunswerke in *Put your heart under your feet... and walk*. Dié installasie is 'n multimodale kombinasie van *performance* kuns, die visuele kunste, dans, videografie, mode, klank, en beeldhouwerk (vgl. Cohen, 2017:9). Die uitstalling as installasie

het veral 'getransformeerde' balletskoene behels tesame met 'n twee-skermprojeksie *performance*-stuk.

Put your heart under your feet... and walk is Cohen se eerste solo-uitstalling by Stevenson se Johannesburgruimte. Cohen het in 2010 by Stevenson Gallery se Kaapstadruimte 'n mini-uitstalling gehou genaamd *Life is Shot, Art is Long* en weer in 2012 'n uitstalling genaamd *Magog*. *Magog* was 'n samewerking tussen Cohen en Nomsa Dhlamini⁵⁴. Dhlamini se woorde was, soos genoem, ook die inspirasie vir die uitstalling se titel: *When I told my 96-year-old surrogate mother Nomsa that my life partner Elu had died, and I asked her how I could continue life alone, she said: "put your heart under your feet ... and walk!"* (Cohen, 2017:5). Dhlamini is in 2017 dood, nie lank ná Elu se afsterwe nie (Stevenson Gallery, 2018).

In die een uitstalruimte van *Put your heart under your feet... and walk* is daar video's van 'n *performance*-stuk in 'n abattoir. Die eerste video word gedomineer deur die witheid van vet en bloedlose karkasse, beskermende rubberstewels en voorskote (Stevenson Gallery, 2018). Die tweede video is nie dadelik verwoordbaar nie. In hierdie video sien die teksgebruiker (aanskouer) hoe beeste gewelddadig doodgemaak word en hoe bloed vermeng met ander liggaamsvloeistowwe gedreineer word. Cohen onderdompel homself binne die bloed van hierdie beeste, terwyl hy, soos reeds genoem, geklee is in 'n wit ballerina-kostuum, hakskoene, lewensgrootte skoenlappervlerke en 'n teatraal gegrimeerde gesig (Sassen, 2017). Dié karkasse en slagting van beeste in *Put your heart under your feet... and walk* sluit aan by die gedagte van die abjekte. Stevenson Gallery (2018) noem dat hierdie vertoning 'n intense ervaring van pyn en empatie vir alle lewende en lydende wesens suggereer.

⁵⁴ Cohen (2017:5) beskryf Dhlamini as sy surrogaatmoeder. Dhlamini was Cohen se gesin (tydens sy kinderjare) se huiswerker; sy het hom help grootmaak en 'n sleutelrol in sy lewe en werk gespeel (vgl. Sassen, 2017).



Fig. 3.1 Steven Cohen. *Blood*. 2017. Snit uit videografie-werk.

Die ander uitstalruimte is gevul met balletskoene wat op lae plinte geplaas is. In die konteks van *Put your heart under your feet... and walk* word hierdie skoene vervreem deurdat daar 'n versameling van verskillende objekte (wat nie gewoonlik met balletskoene geassosieer word nie) daaraan vasgemaak is. Hierdie objekte wat saamgevoeg word behels onder andere ikone en kruisbeelde, taksidermiese diere, seksspeelgoed, mediese instrumente, fragmente van kandelare, porseleinornamente, papierpoppe, vere, hare en 'n vlagpaal met 'n representasie van Hitler se gesig as hoof⁵⁵. Hierdie idee dat die balletskoene vreemd gemaak⁵⁶ word sluit aan by Shklovosky (1916) se essay "Art As Technique". In hierdie essay voer Shklovosky (1916) aan dat poëtiese tendense betekenispersepsies vernuwe deur vervreemding op grond van hul gekonstrueerde aard⁵⁷. Shklovosky (1916) se konsep van kuns as tegniek is dus gerig op sy visie om 'n teks meer artistiek te maak deur die outomatiese en gewone persepsies wat daarmee geassosieer word te vernuwe en interpretasiemoontlikhede te vermeerder deur 'n proses wat hy vreemdmaking (*alienation*) noem (vgl. Shklovosky 1916:776–779,781). In die raamwerk van Shklovosky (1916:778-779,783) se argumente is die vreemdmaking van die gewone die kenmerk van 'n estetiese werk omdat dit 'n unieke semantiese modifikasie tot gevolg het.

⁵⁵ Stevenson Gallery (2018) voer aan dat baie van dié items deel vorm van Cohen se artistieke leksikon.

⁵⁶ Hier kan ook aangevoer word dat die skoene *queer* gemaak word, omdat gekykte beelde, idees en assosiasies met konvensionele balletskoene gedestabiliseer word.

⁵⁷ Dit is belangrik om te merk dat Shklovosky (1916) hierdie argumente geformuleer het met tekstuele narratiewe in gedagte.



Fig. 3.2 Steven Cohen. *Put your heart under your feet... and walk*. 2017. Blik van installasie.

Cohen (2017) voer aan dat hierdie uitstalling se samebindende eienskappe neerslag vind in die wyse waarop ballet kuns ontmoet en *the way in which soulmates choreograph the annihilation of being forced apart in the interim between life and afterlife*. Die kunstenaar (2017:9) verduidelik verder dat die ontmoeting tussen ballet en kuns verstaan kan word as die leitmotief van Elu se lewe. Hierdie leitmotief is alreeds aangeraak in Hoofstuk Een waar verduidelik is dat Elu selfmoord probeer pleeg het op die ouderdom van elf en dat sy ouers moes aanvaar dat hy moet dans of hy “sou vergaan” (Cohen, 2017:5). Cohen (2017) brei hierop uit deur te verduidelik dat Elu eers klassieke dans bemeester het, terwyl hy voortdurend moes ly onder sosiale stigmas van ’n seun wat dans. Elu het later hierdie klassieke agtergrond van balletopleiding vervleg met sy psigologiese wonde en ’n unieke verweefde jargon van kontemporêre danse sinergies gekonkretiseer: *fragile and strong like a spider-web thread* (Cohen, 2017:5).

Die verwysing na Elu se lewe en Cohen en Elu se gedeelde lewensverhaal skep die idee van ’n soort (hetero)outobiografiese⁵⁸ vertelling; waar Cohen nie net Elu se lewe aan die bod stel nie, maar ook ’n blik op hul gedeelde lewe plaas. Die klemplasing op Elu en Cohen se gedeelde lewe kom ook na vore in Cohen (2017:7) se stelling dat:

*I will let the dead bury the dead and I will make vital art in the celebration of **the life we shared** – sometimes flying high, sometimes crawling on the boulevard of broken dreams (**our shared** favourite song). Whatever **we** lacked, it was never belief in **each other** and in **our** creative expression (my klemplasing).*

⁵⁸ Cohen se outobiografie word tot so ’n mate gesentreer rondom hom en Elu dat dit die grense tussen outo- en heterobiografieë uitvee (vgl. Schwalm, 2014).

Hierdie onderstreping van Cohen en Elu se (hetero)outobiografiese verhaalvertelling deur middel van kuns toon nie bloot die wyse waarop Cohen leed vir Elu se dood betoon nie, maar ook hoe dit gebruik word as platform om die subjektiewe en emosionele dimensies van hierdie traumatiese ervaring te verwerk⁵⁹. Aansluitend hierby verduidelik Cohen (2017:7) dat *Elu's legacy is my moral compass with which, through art, I will find my way back from the divinity of our creative life, through the hell of loss, to the purgatory of now*. Die bostaande bespreking van outobiografiese aspekte kom verder na die voorgrond deurdat baie van die pienk *pointe* balletskoene, in die een uitstallingsruimte, aan Elu behoort het. Elu se balletskoene suggereer daarom beide sy teenwoordigheid en afwesigheid⁶⁰ binne die galeryruimte as 'n soort *instaan-element* (vgl. Combrink-Rathbone, 2014:165). Deur die installasie verwelkom Cohen teksgebruikers in sy (hulle) wêreld. Na aanleiding hiervan kan daar geargumenteer word dat die storiewêreld van *Put your heart under your feet... and walk* 'n skakel is tot Cohen se werklike wêreld. Die laasgenoemde verbinding tussen die potensiële storiewêreld (van die installasie) en Cohen se werklike wêreld verduidelik ook hoe hierdie (hetero)outobiografiese wêreld 'n (hetero)outofiktiewe verhaalvertelling is.

Dit is miskien belangrik om hier 'n kort ompad te neem en te noem dat in my ondersoek na Cohen se oeuvre daar drie werke/uitstallings van Cohen is wat ooreenkomste toon met *Put*

⁵⁹ Konvensioneel en ingebed in die volk se begrip van verdriet, word gesonde verdrietsuitdrukking of rou gekenmerk deur vyf stappe wat geneem word, naamlik ontkenning (die kenmerkende eerste reaksie tot verlies of dood is om die werklikheid van die situasie te ontken – dit is 'n normale reaksie om die oorweldigende emosies te rasionaliseer as 'n verdedigingsmeganisme wat die onmiddellike skok buffer), woede (soos wat die dekmantel effekte van ontkenning en isolasie verdwyn, begin die werklikheid en gepaardgaande pyn tot die oppervlak kom – die intense emosie word gedeflekteer van die weerlose kern en uitgedruk as woede en kan na objekte, vreemdelinge, vriende, familie of selfs die afgestorwene gerig wees), bedinging (die normale reaksie teen hulpeloosheid en weerloosheid, is die behoefte om beheer weer terug te kry), depressie (twee verskillende tipes depressie word geassosieer met verdriet, die eerste tipe is 'n reaksie teen die praktiese implikasies van die verlies en die tweede tipe depressie is meer subtiel en tot 'n mate meer privaat) en aanvaarding (die fase word geken deur onttrekking en kalmte). Die welbekende stappe spruit vanuit die idees wat Elisabeth Kübler-Ross aanbied in haar boek *On Death and Dying* (1969) (Axelrod, 2017; Coen, 2015). Namate Cohen se *performance* en skepping van *Put your heart under your feet... and walk* wil dit blyk dat Cohen (hetero)normatiewe idees van rou-verwerking uitdaag en 'n element van *queer*-heid tot verdrietsuitdrukking voeg.

⁶⁰ Met betrekking tot die klem op 'n afwesigheid/teenwoordigheid digotomie kan daar 'n parallel getref word tussen *Put your heart under your feet... and walk* en *Portrait of Ross in LA* (1991) geskep deur Gonzalez-Torres. In *Portrait of Ross in LA* word 79 kg lekkergoed gebruik om Gonzalez-Torres se oorlede minnaar Ross Laycock voor te stel. Laycock is oorlede aan VIGS in 1996. Die 79 kg stel die ideale liggaamsgewig van Ross voor tydens sy siekte. Teksgebruikers van die installasiewerk word aangemoedig om van die lekkergoed te neem, en sodoende die massa te verminder (Tucker, 2019). Hiermee word die wegwyning van Ross simbolies en visueel voorgestel. Soortgelyk word die balletskoene in *Put your heart under your feet... and walk* gebruik om Elu se afwesigheid voor te stel. Die skoene mag daar wees, maar die mens wat dit gedra het is weg. Die teenwoordigheid van die skoene en lekkergoed, simboliseer die teenwoordigheid van die individue in die verlede en beklemtoon hul afwesigheid in die hede (kyk Ballif, 2017:2,8,9).

your heart under your feet... and walk. Hierdie werke is *Living art, my life*⁶¹ (1998), *Life is shot, art is long*⁶² (2010), en *Golgotha*⁶³ (2007).

Hierdie bostaande drie werke en/of uitstallings van Cohen staan in skrilte kontras teen die res van Cohen se oeuvre. Soos reeds vroeër bespreek in Hoofstuk Twee is dit duidelik dat Cohen se werke skokkend, grens-uitdagend en hoofsaaklik *performance* gerig is. Cohen se oeuvre spreek wydverspreide sosiale temas van identiteit, *queer*-heid, gender, homoseksualiteit, Joodsheid, manlikheid en witheid aan. In teenstelling daarmee is *Living art, my life*, *Life is shot, art is long*, en *Golgotha* hoogs persoonlik. Hierdie persoonlike gevoel het aansnytpunte met *Put your heart under your feet... and walk*. Die persoonlike aard kom tot gestalte op hoofsaaklik twee maniere: die installasie vertoon talle persoonlike items van Cohen en Elu se gedeelde artistieke lewe, en die verlies wat Cohen verwerk weens Elu se afsterwe. *Put your heart under your feet... and walk*, *Living art, my life* en *Life is shot, art is long* se ooreenkomste kom hoofsaaklik tot gestalte in die aantal gevonde objekte en die videografie-werke wat deurlopend deur die installasie speel. Hierdie gevonde objekte in al drie uitstallings is grootliks terugverwysings na Cohen se oeuvre, omdat dit objekte van vorige kunswerke/*performances* van Cohen tentoonstel. *Put your heart under your feet... and walk* en *Golgotha* (2007) stem ooreen met betrekking tot die stortvloed van verwysings na die dood en rou aanwesig in die werke. Die voorgenoemde word bevestig deur *Put your heart under your feet... and walk* en *Golgotha* wat deurlopend verwys na die dood deur

⁶¹ In 1998 wen Cohen die FNB Vita-Toekenning vir die werk *Living art, my life* (1998). Snyman (2012:62) merk dat hierdie werk lees soos 'n retrospektiewe blik op sy oeuvre en bestaan uit objekte (veral skoene), en 'n installasie van mannekyne wat geklee is in 'n verskeidenheid *drag*-uitrustings wat Cohen in vroeër werke gedra het. Stevenson Gallery (2010) kontekstualiseer die uitstalling verder deur aan te voer dat in die agtergrond video-installasies van geselekteerde *living art* is – werke wat Cohen op die verhoog en galerye uitgevoer het en later na openbare ruimtes sou neem. Die vloer is bedek met meubels wat geskep is uit die syskermwerk *Bitter suite* (1993).

⁶² *Life is Shot, Art is Long* (2010) het aandag gevestig op Cohen as 'n vervaardiger van buitengewone objekte. Dié uitstalling het ook van Cohen se *performance* werke en openbare intervensies videografies vertoon. Hierdie uitstalling se titel, *Life is Shot, Art is Long*, is geïnspireer deur 'n klein tapisserie wat Cohen padlans gekoop het. Op hierdie tekstiele objek is die Griekse dokter Hippocrates se aforisme “ars longa, vita brevis” verkeerdlik vertaal na *Life is shot, art is long* eerder as *Art is long, life is short*. Die uitstalling het handgekleurde skermafdrukke bevat waarvoor Cohen oorspronklik bekend geraak het in laat 1980 en vroeë 1990. *Performances* wat videografies ten toongestel is, sluit *Chandelier* in. Bizarre, tog pragtige gemsbokhoringskoene van die *performance* werk *Faggot* is een van talle kostumering-elemente wat vertoon is. Daar was ook 'n installasie van collage boeke. Hierdie boeke het outentieke dokumente en objekte van die Nazi-era, foto's van Cohen se familie en ander beeldmateriaal bevat.

⁶³ *Golgotha* (2007) is geskep as reaksie op Cohen se broer se selfmoord (Sizemore-Barber, 2013:37). Tydens hierdie *performance* beweeg Cohen deur 'n verskeidenheid plekke wat gekenmerk word deur 'n geskiedenis van geweld en verlies soos Ground Zero in Manhattan. Cohen is geklee in 'n driestukpak, maar mees opvallend is die twee baie hoë spykerhakskoene geskep vanuit skedels wat hy dra (hy noem sy skepping *skulletos*) (Engelbrecht, 2012:2). Engelbrecht (2012) voer aan dat Cohen se inspirasie vir die *skulletos* by hom opgekom het nadat hy mensskedels te koop gevind het in 'n kuriositeitewinkel in New York se Soho-distrik. Die film is ook in 2010 by die Michael Stevenson Gallery in Kaapstad vertoon as deel van die kunstenaar se solo-uitstalling, getiteld *Life is Shot, Art is Long* (Stevenson Gallery, 2010).

gebruik te maak van skedels en ander referente van die dood. Die rou aspek kom na vore, deurdat Cohen beide werke skep na die afsterwe van 'n geliefde.

Benewens die kontekstskepping en agtergrondbespreking van *Put your heart under your feet... and walk* voer ek aan dat hierdie installasie 'n narratologiese ondersoek met klemplasing op narratiwiteit toelaat. Hierdie idee om *Put your heart under your feet... and walk* te anker in narratiwiteit spruit vanuit die gedagte dat die uitstalling oor die vier boublokke van 'n narratief beskik (kyk Hoofstuk Een se verwysing na Bal (1986) se *De Theorie Van Vertellen En Verhalen*). Dit vind eerstens neerslag in die wyse waarop hierdie uitstalling 'n narratiewe aard het, deurdat dit blyk dat *Put your heart under your feet... and walk* iets vertel van wat met iemand gebeur het op 'n sekere tyd (kyk Ryan, 2004:4–5); tweedens beskik die werke oor temporele en ruimtelike eienskappe; derdens suggereer die werke 'n soort karakter-element hetsy dit in die vorm is van Elu, Cohen of iemand geïmpliseer; en laastens is daar iets wat gebeur (*event*). Die vier boublokke soos reeds na verwys in Hoofstuk Een kom egter op 'n unieke wyse tot gestalte. Die voorgenoemde sluit aan by Ryan (2006a) se gedagte dat konseptualiserings soos karakter, gebeure en fiktiewe wêreldes narratologiese konsepte is wat toepaslik is vir interpretasie-raamwerke oor die grense van media, maar dat die toepassingsmoontlikhede en konkretisering van dié konsepte veranderlik is binne verskeie mediums.

Rudrum (2006:198) voer verder aan dat die konsep narratief eerder 'n kontekstuele as tekstuele eienskap is. Dit sou dus impliseer dat verskillende mediums narratiewe tot verskeie mates en op verskillende wyses oordra. Bydraend hierby is Ryan (2006c; 2007) se argument dat 'n narratief op sigself 'wollerig' (*fuzzy*) is en 'n soort graad-benadering moet volg. Herman (2002) sluit by Ryan (2006c; 2007) aan deur ook 'n graad-benadering op die voorgrond te plaas. Hierdie graad-benadering van Herman (2002:90–91) sinspeel op die gedagte dat sekere tekste (binne die bestek van dié studie verwys dit na die installasie) in 'n mindere of meerdere graad 'n narratief suggereer. Hierdie bespreking sal dus ondersoek in welke mate *Put your heart under your feet... and walk* 'n narratief suggereer en hoe hierdie multimodale storiëwêreld 'n potensiële moontlike wêreld (van baie) mag wees. Om hierdie gedagte te ondersoek sal die volgende onderafdeling 'n postklassieke benadering tot narratiwiteit bied ten einde 'n teoretiese wegspringpunt te skep vir die hoofstuk.

3.3 Narratiwiteit teoreties gekontekstualiseer in die visuele kunste

Ryan (2005a:347; 2006a:10–11) onderskei tussen *being a narrative* en *possessing narrativity*. Eersgenoemde kan verstaan word deur 'n narratief as semiotiese objek te beskryf,

terwyl narratiwiteit verwys na iets wat oor die vermoë beskik om 'n narratiewe reaksie te ontlok (Ryan, 2005a:347). 'n Praktiese toepassing van narratiwiteit verwys byvoorbeeld na stilleweschilderye of portretstudies wat op sigself nie 'n werklike storie in die konvensionele sin daarvan vertel nie, maar wel oor narratiwiteit beskik omdat dit 'n narratiewe reaksie kan inspireer.

Narratiwiteit as konsep geniet toenemend aandag in die veld van narratologie. Dit wil blyk dat Prince (1999:43) se stelling dat *narratiwiteit* die term *narratief* moontlik sal vervang profeties van aard kon wees. Tereg plaas Abott (2014) klem op Herman (2002; 2009) en Brooks (2005:415) se menings dat narratiwiteit deel moet word van ons narratologiese en kognitiewe 'gereedskapskis' (*toolbox*). Daar kan dus aangevoer word dat narratiwiteit 'n sleutelkonsep kan wees in die begrip van sogenaamde narratief-gekniehalterde kuns, in die sin dat hierdie narratief-gekniehalterde kuns ook oor narratiewe elemente beskik, maar dat dié elemente nie in die konvensionele sin daarvan te voorskyn kom nie. My studie poog dus om 'n bydrae te lewer ten einde die wyse waarop installasiekuns narratiewe elemente suggereer, te ondersoek.

Hoewel installasiekuns dikwels beskou word as 'n kunsvorm met narratiewe potensiaal (kyk Coleman, 2000:158–170) kon ek nie 'n bestaande akademiese studie vind wat spesifiek *narratiwiteit* (eerder as *narratief*) ondersoek in kunsuitstallings met besondere klem op metalepsis, moontlike wêrelde en installasiekunswerke nie. Ek neem wel deeglik kennis van Bal se argumente *Reading Rembrandt* (1991), *Louise Bourgeois' Spider: The Architecture Of Art–Writing* (1997), *Narrative inside out: Louise Bourgeois' Spider as theoretical object* (1999a), *Quoting Caravaggio* (1999b), *Looking In: The Art Of Viewing* (2001), en *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art* (2010). In Bal (1991; 1997; 2001; 2010) se publikasies bied sy baanbrekerswerk met betrekking tot die verwikkelde verhouding tussen narratief en kuns. Bal (1999a; 1999b) bespreek ook die nosie van narratiwiteit in die visuele kunste. Ek sal dus Bal se argumente verder neem en daarop uitbrei deur die klemplasing op *narratief* te verskuif na *narratiwiteit*.

Hierdie gaping met betrekking tot die gebruik van narratiwiteit as sleutelkonsep by die interpretasie van visuele kunste, en spesifiek installasiekuns, kan moontlik toegeskryf word daaraan dat die term 'n komplekse konsep is wat konkrete definiëring, met betrekking tot standvastige eienskappe, ontglip. Dit mag ook verder toegeskryf word aan studies wat die konsep 'narratief' gebruik, en narratief namate daarvan 'n geykte gebruiksvorm geword het in kunshistoriese sirkels (in stede van narratiwiteit). Gegewe die gevoelservaring en die subjektiewe aard van narratiwiteit is hierdie konsep veelvlakkig, vloeibaar, veranderbaar en

beïnvloedbaar. Narratiwiteit is daarom nie 'n verskynsel wat *per se* ontdek word in 'n teks nie, maar eerder iets wat gekonstrueer en ontgin word binne gegewe omstandighede. Na aanleiding daarvan moet daar in gedagte gehou word dat hierdie subjektiewe en veelvuldige konsep ditself verleen tot verskeie definisies en nuanses.

In hierdie verhandeling kan narratiwiteit in 'n graadmatige (*scalar*) sin verstaan word. Hierdie graadmatige benadering sluit aan by Herman (2002:90–91) wat verduidelik dat narratiwiteit (of die outeur se gekose term *narrativehood*) verwys na die beskouing dat die potensiële teks onder bespreking (soos byvoorbeeld *Put your heart under your feet... and walk*) prototipiese narratiewe elemente kan suggereer. Hierdie suggestie van narratiewe elemente is egter afhanklik van verskeie kontekstuele faktore, soos byvoorbeeld die teksgebruiker se bereidwilligheid om deel te neem aan die ontrafeling van tekstuele leidrade. Dié gedagte sluit aan by die essensie van installasiekuns, naamlik aanskouerdeelname (Reiss, 2002:xiii). Dié klemplasing op kontekstuele faktore en die teksgebruiker se deelname hou verband met die postklassieke benadering tot interpretasie (kyk Hoofstuk Een, afdeling een).

Buiten die kontekstuele veranderlikes wat in ag geneem moet word tydens die definiëring van narratiwiteit, is daar sekere teoretiese elemente wat ook 'n rol speel. Hierdie teoretiese elemente verwys na Abbott (2014) se argument dat ses elemente die narratiwiteit van 'n teks beïnvloed, naamlik fiksionaliteit, narratiewe bevoegdheid, gebeurtenisvolheid, sekwensialiteit, beliggaamde ervaring en vertelbaarheid⁶⁴. Deur die ses elemente van Abbott (2014) te anker in die kunsuitstalling as installasie, en deurlopend kontekstuele faktore eie aan die installasie in ag te neem, sal die potensiële narratiwiteit van *Put your heart under your feet... and walk* ondersoek word. Die bespreking sal ook verder *Put your heart under your feet... and walk* kontekstualiseer as eiesoortige storiewêreld. Hierdie bespreking van hoe storiewêreld tot stand kom kan beskryf word as 'n aktief-gekonstrueerde narratologiese studie, omdat dit die gekose installasie se wêreld en gepaardgaande narratiewe konstruksie belig (vgl. Ryan, 1991b:110). Die skeppingsaktiwiteit plaas 'n fokus op die teksgebruiker as mede-skepper van betekenis en beklemtoon narratiwiteit as 'n postklassieke konstruksie. Die bespreking word onderlê deur die resepsiematige 'invul' van gapings in die teks (kyk afdeling 1.4.2). Hierdie wêreld-skepping sal in die volgende afdeling bespreek word, deur die soeklig te plaas op die wyse waarop fiksionalisering, as narratiwiteitselement, 'n storiewêreld help skep binne *Put your heart under your feet... and walk*.

⁶⁴ Hier mag dit dalk belangrik wees om uit te lig dat Bal (1986) se argumente hoofsaaklik fokus op *narratiewe* in die visuele kunste, terwyl Abbott (2014) op *narratiwiteit* klem plaas.

3.3.1 Die fiksionalisering van *Put your heart under your feet... and walk* tot eiesoortige storiewêreld

Ryan (2001:93) voer aan dat beide fiktiewe en nie-fiktiewe narratiewe teksgebruikers nooit om 'n wêreld te verbeel. Herman (2013) merk dat die gebruik van semiotiese toegewings om storiewêreld te konstrueer en verbeeldingryk te betree, 'n fundamentele aspek in die interpretasie van narratiewe is. Currie en Ravenscroft (2002) sluit aan by Ryan (2001) en Herman (2013) deur hierdie verbeelde wêreldskopping as 'n proses van meelewende simulatie te definieer. Ter aansluiting by Ryan (2001), Herman (2013) en Currie en Ravenscroft (2002) argumenteer ek dat hierdie verbeelding en uiteindelijke konstruering van storiewêreld verstaan kan word met behulp van die narratiewe-konsep *fiksionalisering*. Fiksionalisering sal uiteindelik 'n bydra lewer tot die ondersoek om te bepaal hoe *Put your heart under your feet... and walk* uitstallingselemente verbeeldingryk transformeer tot objekte eie aan die potensiële storiewêreld, met spesifieke klemplasing op die gevonde objekte, outobiografiese aspekte, en die galeryruimte. Hierdie ondersoek noodsaak egter eers 'n definiëring van wat *fiksionalisering* behels.

Fiksionalisering kan gedefinieer word as die omskepping van 'n nie-fiktiewe teks na 'n fiktiewe verhaal óf die behandeling van 'n teks asof dit fiktief is (Merriam-Webster's dictionary, 2018). Walton (1978) argumenteer dat fiksionalisering nie bloot 'n verbale fenomeen is nie, maar eerder 'n menslike aktiwiteit is wat mediums transendeer. Die prototipiese vorm van fiksionalisering kom daarom tot gestalte in 'n verbeeldingryke spel (*game of make-belief*). Hierdie verbeeldingryke spel noodsaak 'n aktiewe teksgebruiker wat bereidwillig is om tekstuele leidrade (of die ekwivalent daarvan in ander media) na te speur en uiteindelik deel te word van die fiktiewe wêreld⁶⁵. As deelnemer van hierdie wêreld ontdek en ontsluit die teksgebruiker die storiewêreld deur sekere gebeure (bevestig of geïmpliseer deur die teks) te visualiseer en narratiewe potensiaal te realiseer.

Ryan (1980:418) voer aan dat 'n begrip van fiksionaliteit gekombineer moet word met die *beginsel van minimale vertrek*. Dié prinsiep verwys na die wyse waarop teksgebruikers gapings⁶⁶ binne fiktiewe vertellings vul met kennis van die werklike wêreld. Hierdie beginsel

⁶⁵ In hierdie studie word die terme *fiktiewe wêreld* en *storiewêreld* nie as wisselwoorde gebruik nie. Die konsep *storiewêreld* sal beperk word tot verwysings na *Put your heart under your feet... and walk* se eiesoortige gekonstrueerde wêreld. Hierdie stelling is deurlopend van toepassing, behalwe as dit pertinent anders gestipuleer word.

⁶⁶ Hierdie gedagte hou verband met resepsieteorie, aldus verskeie denkers soos Ingarden ([1937] 1973), Iser ([1976] 1978), Ruthrof (1981) en Jauss ([1977] 1982a; 1982b), omdat resepsieteorie die rol van die

van minimale vertrek spruit vanuit die denke van die filosoof David Lewis (1941–2001). Lewis (aangehaal deur Ryan, 2012) argumenteer enersyds dat die sogenaamde kwansuis werklike wêreld as die model vir die kognitiewe konstruering van fiktiewe storiewêrelde dien; maar dat dit andersyds nie 'n fiktiewe teks beperk tot die nabootsing (mimesis) van die werklikheid nie. Dit sou dus impliseer dat tekste vry is om fiktiewe wêrelde te konstrueer wat verskil van die werklike wêreld. 'n Voorbeeld is dat, indien 'n fiktiewe verhaal 'n perd met vlerke noem, sal teksgebruikers 'n skepsel verbeel wat in alle opsigte soos 'n werklike perd lyk, behalwe dat die wese vlerke het. 'n Verdere voorbeeld verwys na die geval as 'n fiktiewe teks 'n stad met die naam Parys noem, aanvaar die teksgebruiker sonder huiwer op geekte wyse dat hierdie genoemde stad van al dieselfde eienskappe as die werklike Parys beskik, tensy hierdie eienskappe uitdruklik ontken word binne die teks. Die kruks van die saak is dus dat teksgebruikers fiktiewe wêrelde so na as moontlik aan die 'werklike' wêreld verbeel, en 'afwykings' slegs sal toelaat indien dit deur die teks gestel word⁶⁷. Walton (1990) noem hierdie verskynsel die realiteitsbeginsel (*reality principle*), en Ryan (1980; 1991b) verwys na hierdie verskynsel as die "beginsel van minimale vertrek" (*principle of minimal departure*) (Ryan, 2012).

Ryan (1980:418) is dus van mening dat die beginsel van minimale vertrek die werklike wêreld gebruik as model vir die rekonstruering van die fiktiewe wêreld. Dit impliseer dat die beginsels van minimale vertrek te voorskyn kom tydens narratiewe betekenis konstruering en wêreldskepping. Fiktiewe wêrelde kan dus verstaan word as volledige en nie-werklike stelsels wat in terme van die werklike wêreld (nie-)geloofwaardige en ook moontlike aspekte kan bevat op grond van werklike wêreld elemente, soos verbeelding (Van der Merwe, 2011:35). Ten spyte van die idee dat fiktiewe wêrelde kan afwyk van die 'werklike' wêreld, erken meeste outeurs van moontlike wêreld-teorie die belangrikheid van die rekonstruering van fiktiewe wêrelde met behulp van 'n regulerende beginsel deur gebruik te maak van 'n 'stabiele wêreld' as verwysing (Ryan, 1992:533).

Ronen (1994) beklemtoon die ontologiese verskil tussen moontlike wêrelde en fiktiewe wêrelde (storiewêrelde). Sy grond haar argument op die idee dat moontlike wêrelde beskou kan word as die alternatiewe moontlike nie-geaktualiseerde verloop van gebeure, terwyl fiktiewe wêrelde onderworpe is aan ander beginsels wat fiktiewe aktualisering toelaat.

teksgebruiker as interpreteerder en betekeniskepper benadruk. Die teksgebruiker vul dus die 'gapings' in 'n teks in die konteks van resepsieteorie.

⁶⁷ Aansluitend by Lewis se gedagtegang argumenteer Ryan (1980) dat teksgebruikers geneig is om die storiewêreld as die werklike wêreld te verbeel – tensy die teks dit uitdruklik anders stel. Ryan (1980) merk dat dit die teksgebruiker toelaat om op hierdie wêreld alle kognisies te projekteer van hul 'werklikheid', en slegs aanpassings te maak wat deur die teks gesuggereer word.

Volgens haar het 'n fiktiewe wêreld sy eie duidelike ontologie en bied ditself aan as 'n relatief outonome stelsel. Fiktiewe ontologieë sluit fiktiewe 'feite' in – dinge wat eintlik in die fiktiewe wêreld plaasgevind het – terwyl moontlike wêrelde fokus op dit wat kon en nie kon plaasvind nie in die gerepresenteerde wêreld. In hierdie verband sluit ek aan by Doležel (1998) en argumenteer dat fiktiewe wêrelde (storiëwêrelde) gevestig kan word deur middel van verskillende semiotiese kanale. Fiktiewe wêrelde en moontlike wêrelde se ontologiese stature verskil dus van dié van die werklike wêreld, hoewel dit oënskynlik geanker is in die werklike wêreld.

Doležel (1998:282) se definisie van 'n wêreld kan verstaan word as die totaliteit van tasbare en kognitiewe entiteite wat deur middel van taalkundige of ander semiotiese kanale gesuggereer word. In die raamwerk van moontlike wêrelde is 'n fiktiewe wêreld dus, in die eerste instansie, 'n wêreld wat afhanklik is van bewussyn om te bestaan, en is Doležel (1998) se definisie van 'n wêreld gepas vir die begrip van wat 'n fiktiewe wêreld behels. Doležel (1998:280) se benadering tot 'n fiktiewe wêreld benadruk die idee dat hierdie soort fiktiewe wêreld gekonstrueer word deur linguistiese of ander semiotiese kanale. Dit behels dat 'n fiktiewe wêreld gekonstrueer word deur 'n fiktiewe teks of ander semiotiese medium (vgl. Van der Merwe, 2011:56). Hetsy of hierdie wêreld saamgesnoer word deur 'n vertelling in prosa, toneelspel, die voorstelling van ruimtes, beelde en dies meer, is die *performatiewe semiotiese kanale* 'n sleutelkonsep tot die skepping van die fiktiewe wêreld. Hierdie semiotiese kanale kom tot verskeie wyses tot gestalte binne *Put your heart under your feet... and walk*. Die bespreking vloei daarom nou na die wyse waarop kunswerke gefiksionaliseer kan word en as een van vele performatiewe semiotiese mediums in die verbeeldingryke skepping van 'n storiëwêreld dien.

Walton (1990:58) argumenteer dat sekere objekte die verbeelding van teksgebruikers aktiveer en dit lei dan tot fiksionalisering. Verder argumenteer Zetterberg-Gjerlevsen (2016) dat die objekte wat ons verbeelding aktiveer nie net in letterkunde toepaslik is nie, maar ook in ander semiotiese kanale wat prente, skilderye, beeldhouwerke en ander artefakte insluit. Ek voer aan dat die absurde samevoegings met die balletskoene in *Put your heart under your feet... and walk* as 'n voorbeeld hiervan dien. Hierdie gevonde objekte is iedereen vervreem(d) in die sin dat dit dekoratiewe en kitsch objekte aan balletskoene verbind (vgl. Shklovsky, 1916). Op hierdie wyse word die voorwerpe gelyktydig verwyder van hul oorspronklike betekenis, maar mag ook nostalgie by die teksgebruiker wek omdat dit assosiasies met die oorspronklike objek (en so ook betekenis) kan oproep. Wat hiermee bedoel word, is dat die teksgebruiker se verbeelding ontplooi kan word deur hierdie

samevoegings tussen gevonde objekte te probeer rasionaliseer óf die objekte in hul oorspronklike konteks verbeeldingryk te plaas en dit as vertrekpunt te neem vir die konstruering van 'n narratief.

Na aanleiding van die argument hierbo kan daar aangevoer word dat die getransformeerde balletskoene nimmereindigende leidrade en geleenthede bied veral vir 'n verbeeldingryke spel van fiksionalisering. Met betrekking tot die fiksionalisering van die outobiografiese elemente en die (hetero)outobiografiese verhaalvertelling van Cohen en Elu kan Doctorow (aangehaal deur Silverblatt, 1999) se argumente onder oë geneem word. Doctorow argumenteer dat outobiografiese bronne deur die prosesmatige rangskikking van 'n ensemble getransformeer word na fiksie, aangesien die outeur (of kunstenaar) selektief omgaan met feite en gebeure, en ook deur klemplasing op sekere aspekte van 'n lewensverhaal 'n subjektiewe blik bied op sy of haar 'storie'. Dit sou beteken dat, nadat outobiografiese elemente in 'n komposisie georganiseer word, dit nie langer as outobiografies beskou kan word nie (kyk Silverblatt, 1999:217). Alles, selfs al is dit werklik histories en feitelik verifieerbaar, se ontologiese aard verander sodra dit deel word van die gekonstrueerde fiktiewe wêreld. Hierdie gedagte sluit aan by Genette (1972:234; 1980:213) wat outobiografieë definieer as 'n vermenging tussen die wêreld van die verteller en die wêreld van die verhaal. Daar kan daarom aangevoer word dat die potensiële storiëwêreld 'n fiktiewe aard het wat geïnspireer is deur regte ervarings en belewenisse, kuns, teorie en bestaande fiksie. Op hierdie wyse word die outobiografiese elemente in *Put your heart under your feet... and walk* gefiksionaliseer en skep uiteindelik 'n soort (hetero)outofiktiewe verhaalvertelling.

Vervolgens word die subjektivering en konkretisering van ruimte tot 'n storiëwêreld ondersoek. Ruimtelikhede soos gesuggereer deur voorwerpe en die galeryruimte word verstaan as getransformeerde en ook as transformerend⁶⁸. Hierdie transformatiewe aard van die galeryruimte kom aan die orde deur die wyse waarop byvoorbeeld die Stevenson Gallery se Johannesburgruimte gefiksionaliseer word as die milieu waarbinne hierdie gesuggereerde storiëwêreld ontsluit word. Die galery as gelade ruimte en liminale sone van tyd en plek staan sentraal tot die fiksionalisering van ruimte en die verbeeldingryke spel van ontdekking en swerweling in die storiëwêreld. Storiëwêreld hou verband met die oproep van tyd en ruimte omdat tyd en ruimte sentrale boublokke van 'n narratief is (Alber *et al.*, 2010:116). Herman (2009:570) verduidelik dat 'n storiëwêreld dui op die omliggende konteks

⁶⁸ Kyk O'Doherty se *Inside The White Cube: The Ideology Of The Gallery Space* [1976]/(1986) vir 'n humoristiese, dog volledige en insiggewende bespreking van die gelade aard van 'n konvensionele galeryruimte.

of omgewing waarin bewuste wesens, hul eienskappe, en die verhaal se gebeure, ingebed is. Hoewel Herman (2009:105) hierdie gedagte van storiewêrelde (soos dit vandag grootliks gebruik en verstaan word) gepopulariseer het, was hy nie die enigste akademikus wat narratiewe werke bespreek het met betrekking tot die wêrelde wat gesuggereer en gerepresenteer word nie (Thon, 2017:289). Ryan (1991) voer aan dat 'n storiewêreld gedefinieer kan word as die storie-ruimte wat deur die teksgebruiker se verbeelding op grond van kulturele kennis en werklike wêreldondervinding voltooi word. Aansluitend daarby voer Margolin (1990) aan dat 'n storiewêreld beskou kan word as 'n onafhanklike dimensie wat gekonstrueer word deur die teks (of dan die kunswerk). Hierdie gedagte sluit aan by my standpunt dat Stevenson se Johannesburgruimte die gekose ruimte word waarbinne teksgebruikers 'n storiewêreld kan verbeel, hetsy die storiewêreld in die galery op sigself geleë is, of 'n ander plek.

Ter samevatting tot dusver: in *Put your heart under your feet... and walk* word onder andere balletskoene gefiksionaliseer deur die verbeeldingsvlugte van die teksgebruiker wat gefasiliteer word deur die soms surrealistiese samevoegings van objekte wat uiteindelik die skoene omskep na gelade objekte wat bepeinsing noop. Die outobiografiese elemente in die installasie, soos Elu se balletskoene, word gefiksionaliseer deurdat dit gerangskik word in 'n komposisionele ensemble en op so 'n wyse 'n ontologiese verandering ondergaan, omdat dit van 'n werklike wêreld-objek verander na 'n storiewêreldelement. Verder is die galeryruimte op sigself gefiksionaliseer deurdat die liminale tydruimtelike sones van die galeryruimte geapproprieer en omskep word tot die vertrekpunt waarbinne die storiewêreld gekonstrueer kan word. Gevolglik kan daar aangevoer word dat die fiksionalisering in *Put your heart under your feet... and walk* nie-fiktiewe elemente transponeer tot gefiksionaliseerde elemente in die gesuggereerde storiewêreld. Verder meer sal hierdie fiksionalisering die weg baan om die installasie as 'n eiesoortige (hetero)outofiktiewe storiewêreld te benader.

Na aanleiding van die bostaande klemplasing op die storiewêreld is dit van belang om 'n onderskeid te tref tussen die eksterne mediale voorstelling van 'n storiewêreld, en die interne verstandelike voorstelling van die storiewêreld (die storiewêreld op sigself). Ek argumenteer dat die belang van die bostaande neerslag vind in die wyse waarop fiksionalisering tot gestalte kom binne al twee die genoemde domeine. Die wyse waarop fiksionalisering plaasvind moet dus as interafhanklike proses verstaan word. Betekenis genereer nie ditself nie; en die komplekse vorms van intersubjektiewe betekenis-konstruering kan ook nie tot individuele betekenis-skepping gereduseer word nie. Aansluitend tot hierdie

beredeneringslyn moet besprekings van storiewêreld oor verskillende media die kollektiewe ingesteldhede van ontvangers in ag neem. Hierdie ingesteldhede sal ook natuurlik wissel en varieer. Ter samevatting kan daar geargumenteer word dat die bespreking van storiewêreld wat gerepresenteer word oor verskillende semiotiese kanale eerstens die teksgebruikers se kognitiewe disposisies in ag moet neem; tweedens multimodale en medium-spesifieke vertoëkonvensies in ag moet neem; en laastens (hipotetiese) outeurintensies in ag te neem, sonder dat dit (noodwendig) hul eie gekonstrueerde storiewêreld beïnvloed (vgl. Thon, 2017:291).

Daar moet dus 'n interaktiewe benadering tot die interpretasie van die installasie gevolg word waarin die 'werklike' wêreld se fiksionalisering en die storiewêreld se konstruering plaasvind deur middel van 'n gee-en-neem tussen die kunswerk se outobiografiese sleutels en narratiewe leidrade (geplant deur die kunstenaar) en die kognitiewe prosesse, emosies en beliggaamde ervaring van die teksgebruiker (en interpreteerder) wat in wisselwerking tree met die semiotiese mediums en *Put your heart under your feet... and walk* in die geheel (vgl. Combrink-Rathbone, 2014:198). Hierdie benadering tot interpretasie is dus nie soseer 'n 'legkaart' wat opgelos moet word nie, maar eerder 'n gereedskapkis wat met sy elemente vrye spel inspireer. In Barthiaanse terme kan dit dus as 'n soort spel verstaan word wat die teksgebruiker nooi om *jouissance*⁶⁹ te ervaar (Barthes, 1967; [1973] 1975). Dié eiesoortige tekstuele struktuur, die veelvoud van ooglopende narratiewe, sowel as die subtekste wat subtiel ingewef is in die installasie, stel 'n besondere uitdaging aan die teksgebruiker en vra terselfdertyd vir 'n aktiewe 'leesbenadering'. Die teksgebruiker word by die fiksionalisering, spel en vertelling van die narratief betrek ten einde 'n storiewêreld te genereer. Hierdie bespreking van die wyse waarop teksgebruikers *Put your heart under your feet... and walk* kan benader sluit aan by die hieropvolgende ondersoek na narratiewe bevoegdheid.

3.3.2 'n Bondige oorsig oor narratiewe bevoegdheid

Nie-ooglopende fiktiewe 'tekste' mag ook narratiewe eienskappe suggereer. Hierdie gedagte sluit aan by narratiewe bevoegdheid. Nelles (1997:116) argumenteer dat narratieweiteit (met inagneming van narratiewe bevoegdheid) na vore kom sodra 'n teksgebruiker 'n teks as 'n narratief raam of (her)beskryf. Tekste soos dié sluit 'n liriese gedig, argument, instrumentele musiek en dies meer in. Dit is belangrik om te merk dat dié soort tekste nie in die algemeen as narratiewe gedefinieer sou word nie. In die konteks van hierdie

⁶⁹ Kyk Barthes se teks *The pleasure of the text* (1973). Cloete (2011) definieer die Barthiaanse konsep *jouissance* as die blote plesier van die lees van die teks oorgaan in die orgasmiese ekstase van betekenis wanneer die teksgebruiker as subjek opgeneem word in die maak van die teks self.

studie kan dit ook verwys na 'n installasie soos *Put your heart under your feet... and walk*. Aansluitend by Nelles (1997) meen Fludernik (2003:244) dat narratiwiteit verstaan kan word as die kwaliteit van *narrativehood* (kyk Herman, 2002: 90–91) wat 'n teksgebruiker op 'n gegewe teks inreken, deur die teks te lees as narratief en die proses as *narrativization* te doop. Teksgebruikers *narrativize* (ver-storie) dus 'n teks deur hul kulturele kennis in die narratiewe konteks in te prent. Op so 'n wyse word die gespesifiseerde teks omraam met 'n moontlike narratief. Hierdie graad waartoe 'n teks as narratief omraam kan word, kan verstaan word as 'n teks se narratiewe bevoegdheid. 'n Teks se narratiewe bevoegdheid kan dus gedefinieer word as die mate waartoe 'n gegewe teks as narratief benader kan word deur die onderskeie rolle van die teksgebruiker(s), kunstenaar en semiotiese mediums in ag te neem.

Nelles (1997:120) voer aan dat narratiewe analisering toegepas word sodra 'n teks met hierdie soort narratiwiteit deurdrenk word. Dit impliseer dat as die teksgebruiker *Put your heart under your feet... and walk* as narratief benader, die gebruik van narratologiese konsepte soos *metalepsis*⁷⁰ toepaslik sou kon wees. Verder baan dit die weg vir die konstruering van wêrelde, omdat my interpretasie van moontlike wêrelde-teorie neerslag vind in 'n narratologiese konteks. Die vraag wat egter nou ontstaan is: hoekom sou teksgebruikers in 'n kunskonteks, 'n installasie soos *Put your heart under your feet... and walk*, as narratief en uiteindelijke storiewêreld benader?

Binne die oorkoepelende ruimte van die sogenaamde narratiewe omwenteling (*narrative turn*) argumenteer MacIntyre (1981) dat mense in essensie storie-vertellende 'diere' is, terwyl Fisher (1984:8) die mens as *homo narrans*⁷¹ karakteriseer. Argumente wat hierdie klem plaas op die mens as narratief-konstrueerder en storie-verteller het uiteindelik gelei na 'n nuwe beskouing van storie-vertelling teen die einde van die twintigste eeu (Norlyk *et al.*, 2013). Dié beskouing verwys na die gedagtegang dat die oordra van narratiewe 'n alomteenwoordige betekenis-konstruerende konsep is wat toegepas word in 'n wye reeks narratiewe prosesse. Vanuit hierdie argumentasielyn spruit ook hierdie studie se geïmpliseerde invalshoek, naamlik die narratiewe benadering.

⁷⁰ *Metalepsis* as die intensionele en paradoksale oorkruising of verwarring tussen (onto)logiese verskillende (sub)wêrelde en/of –vlakke binne verstoë van moontlike wêrelde (kyk Wolf, 2005:579) sal onder die loep geneem word in Hoofstuk Vier.

⁷¹ Niles argumenteer in sy boek *Homo Narrans: The Poetics And Anthropology Of Oral Literature* (1999) dat storievertelling 'n doodgewone biologiese spesie omskep het tot 'n baie interessante ding, naamlik 'n *homo narrans*. Die *homo narrans* is 'n hominied wat nie net daarin geslaag het om die wêreld van die natuur te bowe te kom en genoeg kos en skuiling vir oorlewing te versamel nie; maar ook geleer het om kognitiewe wêrelde te bewoon wat beskik oor verbeelde plekke en nie verband hou met huidige tye nie (Niles, 1999:3).

Dié benadering sinspeel op die gedagte dat die werklikheid aanmekaar *ge-storie* is. Walsh (2012) sluit aan by hierdie gedagte deur aan te voer dat narratiewe 'n ononderhandelbare deel van die mens se kognitiewe erfenis is. Voorts word sistematiese fenomene slegs verstaanbaar en betekenisvol nadat dit in verhouding gebring is met 'n narratief. Wat hiermee bedoel word, is dat amorfte gebeure histories gestruktureer word deur kontinuïteit en betekenisvolle ontwikkeling daarop toe te pas en uiteindelik die konvensionele verloop van 'n plot te volg (opbou, klimaks, ontknoping en afloop). Narratiewe is dus nie eie aan literatuur nie, maar behels 'n werklike, alomteenwoordige manier van begrip, strukturering, interpretasie en die oordra van werklike of verbeelde ervaring, kennis, idees en bedoelings (Chartier, 1988:61–63). Hierdie beskouing bevorder daarom die idee dat die werklikheid gekonstrueer is vanuit stories (Müller & Müller, 2017:612). Op soortgelyke wyse argumenteer Ricoeur ([1983/85] 1984/88) dat die werklikheid onderworpe is aan 'n narratiewe hervorming deur 'n proses van *mise en intrigue*. Vertalers van dié Franse filosoof, fenomenoloog en hermeunetiek-voorstander, vertaal dikwels sy prosesmatige konsep *mise en intrigue* na *emplotment*. *Mise en intrigue* of *emplotment* kan verstaan word as die alledaagse ervaring van vooraf gevisualiseerde (*prefigured*) tyd wat struktureel, simbolies en tydelik geïntegreer word om betekenisvolle narratiefkonstellasies te vorm (Kukkonen, 2014).

In ooreenstemming met denkers soos MacIntyre (1981), Ricoeur ([1983/85] 1984/88), Fisher (1984), Chartier (1988), Nelles (1997), Walsh (2012), en Müller en Müller (2017) voer ek aan dat teksgebruikers die installasie *Put your heart under your feet... and walk* as narratief en uiteindelijke storiewêreld kan benader op grond van die idee dat die mens 'n storie vertellende *homo narrans* is wat narratiewe gebruik om sin te maak van die sogenaamde werklike wêreld deur die reële *Put your heart under your feet... and walk* te omraam as narratief wat gevul is met kontinuïteit en betekenisvolle ontwikkeling. Ek voer dus aan dat die wisselwerking tussen die teksgebruiker en *Put your heart under your feet... and walk* die narratiewe bevoegdheid van die sogenaamde teks eksponensieel vermeerder.

Ricoeur (1988) baseer sy omvattende narratologiese hermeneutiek op idees voortgesit deur filosowe soos Aristoteles (385–322 v.C.), Augustinus (354–430), Dilthey (1833–1911), Husserl (1895–1938), en Heidegger (1889–1976). Hy vervleg dit ook met literêre en historiese teorie. Hieruit argumenteer ek dat 'n interpretatiewe raamwerk soos belig deur Ricoeur gepas is vir die praktiese en prosesmatige verstaan van 'n teks se narratiewe bevoegdheid en uiteindelijke wêreldskepping (vgl. Meuter, 2013). Soos reeds gemerk in die bespreking van fiksionalisering is 'n interaktiewe benadering tot vertelling belangrik, omdat

die werklike wêreld fiksionalisering en die multimodale storiewêreld konstruering plaasvind deur middel van 'n gee-en-neem tussen die kunswerk se outobiografiese sleutels en narratiewe leidrade en die verstand, emosies en beliggaamde ervaring van die teksgebruiker wat in wisselwerking tree met *Put your heart under your feet... and walk*. Daar is dus gedurig 'n wisselwerking tussen die teksgebruiker, die kunstenaar se ingebedde leidrade en semiotiese sleutels, en die spannings tussen die ensemble van objekte in *Put your heart under your feet... and walk*. Hierdie drie elemente wat betrek word by die konstruering van die storiewêreld moet as ewe belangrik beskou word, aldus Ricoeur ([1983/85] 1984/88).

Ricoeur se prosesmatige konsep *mise en intrigue* of *emplotment* sal vervolgens onder die loep geneem word deur sy mimesis model te beskryf en toe te pas op *Put your heart under your feet... and walk*. Die sleutel tot hierdie teoretiese konsep is die wyse waarop die aspekte nie in 'n hiërargiese verhouding geplaas word nie, maar in 'n integrerende verhouding. Ricoeur (1984:64–70) voer aan dat die samestelling van 'n storie (Mimesis II) altyd 'n kreatiewe daad is wat 'n nuwe en unieke siening van die werklikheid bied, maar dat dit terselfdertyd altyd 'n vervolging is van iets wat hierdie kreatiewe proses vooruit gegaan het. Elke storie sinspeel daarom altyd op 'n 'vooraf'. In hierdie verhouding (Mimesis I) verwys die referent dus na die 'lewende wêreld'⁷² wat alreeds gedeeltelik as verhaal georganiseer is (Ricoeur, 1984:54–64). Vanweë werklike wêreld handeling se simboliese en temporale aspekte het hierdie aksies 'n inherente pre-narratiewe struktuur (Kukkonen, 2014). Andersyds bereik elke storie hul beoogde teken sodra dit deur 'n ontvanger (Mimesis III) beskou word (Ricoeur, 1984:70–71).

In *Put your heart under your feet... and walk* word die konstruering van 'n eiesoortige storiewêreld 'n kreatiewe (her)rangskikking (Mimesis II). Soos reeds bespreek in die vorige afdeling, vind hierdie konstruering van die storiewêreld plaas met behulp van fiksionalisering wat die objekte, outobiografiese elemente en galeryruimte omskep na gefiksionaliseerde aspekte in die outofiktiewe storiewêreld. Binne dié raamwerk vervleg Cohen en die kunswerke outobiografiese elemente wat die proses van samestelling voorafgaan (Mimesis II). Hierdie implisering van 'n 'voor' vind ook neerslag in die wyse waarop die teksgebruiker sy of haar kennis van die 'werklike' wêreld (wat alreeds gedeeltelik as verhaal georganiseer is) gebruik om die storiewêreld te konstrueer. Mimesis III kom tot stand sodra die

⁷² In die raamwerk van Ricoeur (1988) se *Time And Narrative* gebruik hy die woord 'lewende wêreld'. Met die doel om eg te bly aan Ricoeur se interpretasie en bespreking gebruik ek dieselfde term, alhoewel dit in hierdie studie as sinoniem vir die sogenaamde werklike wêreld verstaan kan word.

teksgebruiker die skematiese opvatting – soos gesuggereer deur die kunstenaar en kunswerke – aktualiseer deur 'n verbeeldingryke spel van wêreldskepping. Dus word die storiewêreldskepping in *Put your heart under your feet... and walk* 'n sikliese en interaktiewe proses wat voortdurend ontwikkel.

En résumé: 'n bondige oorsig oor narratiewe bevoegdheid

In hierdie bespreking is aandag gegee aan die narratiewe bevoegdheid van *Put your heart under your feet... and walk*. Hier word spesifiek verwys na wat as narratiewe bevoegdheid gedefinieer kan word in 'n kuns-geïnspireerde narratiewe raamwerk; hoekom teksgebruikers hierdie installasie as narratief sal raam en hoe hierdie narratiewe bevoegdheid tot gestalte kom in *Put your heart under your feet... and walk*. Die insigte wat uit hierdie bespreking na vore kom suggereer dat die teksgebruiker as *homo narrans* die installasie as narratief sou kon omraam en herdefinieer. Op hierdie wyse word nie net fiksionalisering gebruik met die doel om 'n eiesoortige storiewêreld te skep nie, maar ook die teksgebruiker se ingebore neiging om tekste as narratiewe te benader. Deur Ricoeur se mimesis-model te gebruik, ten einde die storiewêreld konstrueringsproses te verduidelik, bly hierdie studie eg aan die gekose resepsie-metodologie soos uiteengesit in Hoofstuk Een. Ten einde uit te brei op hoe dié storiewêreld gekonstrueer word, sal die hieropvolgende bespreking gebeurtenisvolheid onder die soeklig plaas.

3.3.3 'n Interpretasie van gebeurtenisvolheid binne *Put your heart under your feet... and walk*

Hühn (2013) argumenteer dat 'n beter blik op die voorstelling van gebeure in media – buite die bestek van konvensionele literatuur – 'n interessante veld van studie mag wees. Hierdie afdeling van my studie sal poeg om aan te toon op welke wyse gebeure voorgestel word in installasiekunswerke soos verbeeld in *Put your heart under your feet... and walk*. Dié bespreking betrek die gebeurtenisvolheid wat in die gekose installasie gesuggereer word ten einde te verduidelik hoe die gebeure en gebeurtenisvolheid bydra tot die skepping van 'n eiesoortige storiewêreld.

Voordat gebeurtenisvolheid onder die vergrootglas geplaas word, moet die konsep 'gebeure' eers in 'n narratologiese raamwerk uiteengesit word. Daar kan tussen twee soorte gebeure onderskei word, wat beide in wese 'n verandering van toestand behels. *Tipe een-gebeure* vind plaas in die gemoed van die teksgebruiker. Hierdie soort gebeurtenis is subjektief en kom byvoorbeeld tot gestalte in emotiewe reaksies tot 'n teks. 'n Voorbeeld hiervan kan wees indien die teksgebruiker bewoë voel na hul in wisselwerking getree het met die paratekstuele

gegewens van *Put your heart under your feet... and walk*. Die *tipe twee-gebeure* vind ‘werklik’ plaas in die chronotoop van die storiewêreld, en kan verder in twee subtypes verdeel word (vgl. Herman, 2005:151). Die eerste van hierdie verwys na ’n verandering van toestand wat uitdruklik of op geïmpliseerde wyse in ’n teks voorgestel word en objektief beskryf kan word; hierdie gebeure staan bekend as *tipe twee (a)-gebeure*. ’n Voorbeeld hiervan is om ’n brood te bak – dit is alledaags. ’n Boeiende narratief moet dus nie bloot tipe twee (a)-gebeure uitbeeld nie, maar eerder ook pittige *tipe twee (b)-gebeure* wat ’n beduidende verandering tot gevolg het. Voorbeelde hiervan is byvoorbeeld om nie ’n brood te bak nie (tipe a), maar ’n brood te steel (tipe b); óf nie diere te jag vir voedsel nie, maar eerder ’n draak te slag met die doel om ’n prinses te red (Hühn, 2013).

In hierdie studie word *tipe twee (b)-gebeure* as belangrik geag, omdat dit volgens Hühn (2013) ’n teks gebeurtenisvol maak. *Tipe twee (b)-gebeure* word geken aan die ontplooiing van handeling wat afwyk van die sogenaamde normatiewe en voltooi word binne die chronotoop van die storiewêreld (Schmid, 2003; 2005:20–27). Hierdie tipe twee (b)-gebeure word geken aan ’n hermeneutiese diepte, afhanklikheid van interpretasie, konteks-afhanklikheid en eienskappe soos: relevansie, die onverwagte en die ongewone (kyk Bruner, 1991; Hühn, 2013). Ricoeur (1988) sluit ook aan by die voorgaande deur narratief te definieer as die bemiddeling tussen gemeenskaplike kulturele standaarde en uitsonderlike afwykings van hierdie standaard (Alber & Fludernik, 2014). Hierdie gedagtegang sluit aan by Cohen (2017:9) wat sy benadering tot die installasie soos volg verduidelik:

From being buried alive to bathed in blood, from ingesting cremains to radiating light, from sacrifice to survival and from worship to blasphemy, from Eros to Thanatos and back again – there is nothing I will not attempt in paying homage to the art Elu and I made in the past and which I am now making for the future, nothing too strong and nothing too strange.

Schmid (2003) voer aan dat die narratiwiteit van ’n teks neerslag vind in die nie-triviale ontknoping van gebeurtenis. Schmid (2003) identifiseer vyf onontbeerlike kenmerke in die konteks van tipe twee (b)-gebeure: relevansie, onvoorspelbaarheid, nawerking, onomkeerbaarheid en nie-iteratiwiteit. Relevansie kom aan die orde in die noemenswaardige bydrae wat ’n gebeurtenis lewer in die voorgestelde wêreld. Onvoorspelbaarheid kom op sy beurt tot gestalte in die wyse waarop ’n gebeurtenis afwyk van die normatiewe orde van dié wêreld. Die nawerking van die gebeurtenis word gekonkretiseer in die manier waarop die gevolge van gebeurtenisse ’n voortdurende en beslissende effek op die betrokke partye het. Onomkeerbaarheid word dan op die voorgrond

geplaas deur die onherroeplikheid van die verandering se gevolge. Nie-iteratiewiteit kom op sy beurt tot gestalte in die eiesoortigheid van die gebeurtenis. Die kategorisering van gebeure as tipe twee-(b) sal dus afhanklik wees van die mate waartoe hierdie vyf geïdentifiseerde eienskappe teenwoordig is.

In die domein van die konvensionele visuele kunste soos skilderkuns en beeldhoukuns, voer ek aan dat die voorgestelde gebeurtenisse gewoonlik as tipe twee (b)-gebeure gekenmerk word, omdat dit 'n interessante storie wil suggereer. Combrink-Rathbone (2014) plaas ook egter klem daarop dat gebeure binne die visuele kunste tipe twee (a)-gebeure kan wees indien kunswerke 'n baie duidelike narratief probeer oordra of 'n duidelike verhouding met die pre-teks⁷³ het.

Put your heart under your feet... and walk kan as gebeurtenisvol gedefinieer word. Ek grond my stelling op die tipe twee (b)-gebeure wat geïmpliseer/verbeel(d)/gewens word. Hierdie gebeure in *Put your heart under your feet... and walk* kan omskryf word as nie-triviale veranderinge van toestand soos byvoorbeeld gesien in die omskepping van Elu se balletskoene tot absurde gevonde objekte in die eiesoortige storiewêreld; die hermeneutiese diepte wat gesuggereer word deur die nie-triviale en nie-konvensionele gebruik van die galeryruimte en die gekose objekte (onlogiese plasing⁷⁴ van getransformeerde skoene); en die videografie-werke wat abjekte beeldsekwensies op die mespunt plaas. In hierdie studie sal die kategorisering van gebeure as tipe twee (b) afhanklik wees van die mate waartoe relevansie, onvoorspelbaarheid, nawerking, onomkeerbaarheid en nie-iteratiewiteit in *Put your heart under your feet... and walk* geïnterpreteer kan word.

⁷³ 'n Pre-teks kan gedefinieer word as die ware bedoeling of motief wat onder 'n dekmantel geplaas is om die ware stand van sake te bedek (Merriam-Webster, 2019). Bal (2006) brei ook uit op die konsep deur aan te voer dat dit verwys na kennis/stories of historiese gebeure wat die inhoud van 'n literêre teks beïnvloed soos byvoorbeeld 'n verslag of Bybelse verhaal.

⁷⁴ Hierdie plasing van die balletskoene op die vloer van die galery is op sigself onkonvensioneel, omdat kunsgalerye gewoonlik werke op oog-vlak posisioneer. Die plasing van die gevonde objekte kan ook op sigself grafte suggereer. Die holtes van die balletskoene word dikwels gebruik om lewelose objekte soos skedels (kyk *Melancholy* en *Coy* in Cohen, 2017:79,91) te huisves en roep assosiasies van lyke op. Die balletskoene mag dus grafte suggereer en deur letterlik af te kyk op die skoene tree die teksgebruiker in wisselwerking daarmee. Die plasing van die werke op die vloer het ook ontologiese implikasies deurdat dit die teksgebruiker herinner aan hul eie sterflikheid. Alles gaan tot niet en word tot stof gereduseer. Cohen maak die teksgebruiker bewus van die onomkeerbare entropiese wet – dat alles uiteindelik tot wanorde en chaos verdoem is.



Fig. 3.3. Steven Cohen. *Put your heart under your feet... and walk*. 2017. Blik van installasie.

Die *relevansie* van die gebeure soos vergestalt in *Put your heart under your feet... and walk* tree op die voorgrond in die vorm van die getransformeerde skoene. Die skoene wat ook vervreem word deur hulle in die konteks van die galery te plaas saam met ander nie-verbandhoudende objekte maak 'n besondere bydrae tot die verandering van werklike wêreld objekte tot gefiksionaliseerde storiewêreldkomponente, deurdat dit die teksgebruiker se verbeelding prikkel. Die kunstenaar verander die ontologiese aard van die objekte binne die voorgestelde wêreld deur werklike wêreld verbruikersitems te transponeer tot kunswerke, terwyl die teksgebruiker dit 'n tree verder neem en deur middel van verbeeldingsvlugte die objekte omskep na gefiksionaliseerde storiewêreldelemente. Een so 'n voorbeeld kan verwys na die werk, *Ongetiteld (British Hitler pull-string puppets)* (Cohen, 2017:118). Hierdie werk vertoon werklike wêreld marionette (geskoei op Hitler se voorkoms) wat vasgenael is aan 'n paar balletskoene. Deur dit uit te stal word die skoene verhef tot kunswerke. Die storie wat moontlik deur die werk gesuggereer word, kan speel op die gedagte dat die draer van hierdie balletskoene Hitler vertrap. Dit is 'n moontlike speling op die ommeswaai van mag deur Cohen as Jood. Daar kan dus aangevoer word dat die oproep van hierdie gebeure relevant is tot die gesuggereerde narratiwiteit van die installasie as geheel.



Fig. 3.4. Steven Cohen. *Ongetiteld (British Hitler pull-string puppets)*. 2017.

Die *onvoorspelbaarheid* van die gebeure in *Put your heart under your feet... and walk* verwys na die manier waarop die absurde samevoegings van Elu se balletskoene en ander objekte afwyk van dit wat konvensioneel met balletskoene geassosieer sou word. Dit wat egter as normatief gedefinieer word, is konteks-afhanklik en word bepaal deur die multimodale storiewêreld se eie ordes (Schmid, 2003). Hierdie klemplasing op die storiewêreld as aanduiders van wat as norm beskou word en wat al dan nie, kan potensieel problematies wees. Dié problematiek kom tot gestalte in die wyse waarop die teksgebruiker nie 'n duidelike uiteenlegging het van wat as normatief beskou word en wat nie. Die voorgestelde storiewêreld as ruimte wat deur die teksgebruiker se verbeelding op grond van kulturele kennis en werklike wêreld ondervinding voltooi word, sal vooropgestelde idees van tradisionele balletskoene toepas op die installasie. In die sogenaamde werklike wêreld is aapskedels en gemummifiseerde katte wat verbind word aan balletskoene normafwykend. So ook word olifantsterte, handsakke geskep vanuit regte paddas en ornamentele hane nie geassosieer met balletskoene nie en dra by tot die absurditeit van hierdie samevoegings en die uiteindelijke definiëring daarvan as tipe twee (b)-gebeure, omdat dit afwyk van die sogenaamde normatiewe of gewone.



Fig. 3.5. Steven Cohen. *Put your heart under your feet... and walk!* 2017. Blik van installasie.

Die *nawerking* van die gebeurtenisse binne *Put your heart under your feet... and walk* verwys na die wyse waarop die gebeure 'n voortdurende en beslissende effek op die betrokke partye het, soos byvoorbeeld die kunswerke en teksgebruikers. Kemp (2003:70–71) merk dat transformasie (wat verband hou met 'n verandering van toestand/gebeurtenis) kardinaal is vir 'n narratief om te kan bestaan. Combrink-Rathbone (2014) verduidelik dat hierdie transformasie ook kan verwys na materiale wat getransformeer word. Mieke Bal (1999b:30) sluit hierby aan deur aan te voer dat materiale wat vervleg en ineengevou is, of selfs geskilderde weergawes van hierdie vervouings of vervlegtings, gebeurtenisse eerder as 'dinge' is. Vanuit hierdie gedagte kan die balletskoene ook as 'agente' benader word (meer hieroor in afdeling 3.4.1.4). Dit word gegrond op die idee dat die absurde samevoegings op die balletskoene 'n eiesoortige wording suggereer en uiteindelik tipe twee (b)-gebeure impliseer.

Aansluitend hierby kan *nie-iteratiewiteit* ondersoek word. Hoewel die herhalende motief van die balletskoene amper 'n ritmiese en repeterende gevoel skep, is elke ensemble oorspronklik, individualisties en uniek – geen twee skoene lyk dieselfde nie. Die jukstaponeering van elke stel objekte dra uiteindelik by tot die gebeurtenisvolheid van die installasie deurdat dit voldoen aan beide die *nawerking* en *nie-iteratiewe* vereistes van tipe twee (b)-gebeure. Hierdie uniekheid van die skoene en hul voorwerp-kombinasies kan byvoorbeeld assosiasies met Cohen se verskillende subjekposies oproep en derhalwe verskillende gebeure. Soos vermeld in Hoofstuk Een en Twee verwys Cohen na homself as 'n "Queer Joodse Frats". Die verskillende aspekte van sy identiteit kom na vore in die werke *Manual (anal probe – three modes)*, *Enlightenment (menorah)*, en *Poise (hoof on wooden*

base) (Cohen, 2017:36,58,95). *Manual* kan verwys na Cohen se *queer*-heid, terwyl *Enlightenment* gedagtes van sy Joodsheid oproep. Die frats-aspek van Cohen se identiteit mag ook moontlik op die spits gedryf word in die werk *Poise* wat 'n gesplete hoef tentoonstel en op hierdie wyse mag sinspeel op Cohen se liminale identiteit tussen mens en monster.



Fig. 3.6. Steven Cohen. *Manual (anal probe – three modes)*. 2017.



Fig. 3.7. Steven Cohen. *Enlightenment (menorah)*. 2017.



Fig. 3.8. Steven Cohen. *Poise (hoof on wooden base)*. 2017.

Die *onomkeerbaarheid* geassosieer met tipe twee (b)-gebeure is moeilik meetbaar binne die raamwerk van *Put your heart under your feet... and walk*. Dit vind neerslag in die wyse waarop die onherroeplikheid van die verandering se gevolge in teksgebruikers se persoonlike kognisies tot gestalte kom. Vir my het dit hoofsaaklik neerslag gevind in die wyse waarop Cohen (2017) soos aangehaal deur (Kritzinger, 2017) tydens die video-werke bloed in sy mond gekry het:

I don't feel like I have the same body at all, since Elu died, and I thought it was because we shared a body and he took it. That's why the work has to be real, visceral... tactile. I have to be in the blood, it couldn't be all visual and aesthetic and associative. I even got it in my mouth by mistake, and I would never do that [on purpose], but I was glad [in a way] because I really know what it feels like to be died on.

Met betrekking tot die (hetero)outofiktiewe aard van die installasie kan ek nie anders as om ook aan Cohen en Elu se grens-verskuiwende aktiwiteite en identiteite te dink nie. In *Blood* laat Cohen 'n bees op hom sterf. Hierdie handeling is sigself gebeurtenisvol, omdat dit so ongewoon, skokkend en ontstellend is. Daarbenewens is Elu as manlike danser en Cohen as fopdosser insgelyks besig met dinge wat die sogenaamde (hetero)normatiewe uitdaag. Indien die teksgebruiker dus Cohen en Elu as vertrekpunte neem tydens hul storiewêreld skepping kan die afleiding gemaak word dat hierdie storiewêreld gebeurtenisvol sou wees.

En résumé: 'n Interpretasie van gebeurtenisvolheid binne Put your heart under your feet... and walk!

Samevattend kan gestel word dat *Put your heart under your feet... and walk* deur tipe twee (b)-gebeure tipeer word. Die gebeure, hetsy geïmpliseer, verbeel(d) of gewens in die installasiekunswerke is dus nie-triviaal, het hermeneutiese diepte, is afhanklik van interpretasie, en is ook konteks-afhanklik, relevant, geken aan die onverwagte, en kan gedefinieer word as ongewone, uitsonderlike afwykings van die gewone. Dit is onvoorspelbaar en word gekenmerk aan nawerking, onomkeerbaarheid en nie-iteratiwiteit.

Die omskepping, fiksionalisering en omraming van die galeryruimte as narratiewe ruimte word terselfdertyd ook die ruimte waarbinne die reeds bespreekte tipe twee (b)-gebeure geïnterpreteer word. Abrams en Harpham (2005:135) en Blackburn (1994:172) voer beide aan dat die verhouding tussen sosiale kontekste, gebeure en ruimte(s) verstaan moet word in terme van 'n hermeneutiese sirkel. Hierdie verwante terme is interafhanklik en kan slegs verstaan word in die konteks van mekaar, asook die teks in geheel. Ruimte is in wese sosiaalgekonstrueer⁷⁵, en sosiale kontekste en gebeure is ruimtelik in die sin dat kontekste gesitueer is in ruimte en dat gebeure plaasvind in kontekste en ruimtes. Sosiale betekenis word ook dikwels gevind in ruimtes wat simbolies of representatief is. Daar kan dus aangevoer word dat die liminale tydruimtelike sones van die galeryruimte (hetsy simbolies en/of representatief) vervleg met die tipe twee (b)-gebeure 'n storiewêreld suggereer. Tydruimtelike aspekte en gebeure as die boublokke van die storiewêreld kan daarom verstaan word as drie uit die vier sentrale narratiewe elemente wat deel vorm van wêreld-skepping. Deur dié gebeure dus in die gefiksionaliseerde galeryruimte te plaas word 'n storiewêreld gesuggereer. Die storiewêreld word verder nie bloot geken aan objektiewe veranderinge van toestand nie, maar is ook gebeurtenisvol.

In die bostaande bespreking is gebeure en gebeurtenisvolheid onder die loep geneem. In samehang daarmee is daar ondersoek in welke mate *Put your heart under your feet... and walk* as gebeurtenisvol beskou kan word. Dit is bondig aan die orde gestel deur te vertoon dat hierdie installasie getipeer kan word aan tipe twee (b)-gebeure. Die wyse waarop hierdie gebeurtenisvolheid 'n storiewêreld mag suggereer is belig deur te vertoon dat hierdie

⁷⁵ Die gedagte dat ruimte sosiaal gekonstrueer is vind neerslag in die argumente bevorder deur die Marxistiese filosoof en sosioloog, Henri Lefebvre, se seminale werk *La Production De L'espace* (1974) (*The Production Of Space*). In dié invloedryke teks word ruimte verstaan as 'n sosiale produk, of 'n komplekse sosiale konstruksie wat ruimtelike praktyke en persepsies beïnvloed (kyk Lefebvre, [1974] 1991). Lefebvre (1976:30) noem verder dat *[Sp]ace is not a scientific object removed from ideology or politics. It has always been political and strategic. There is an ideology of space. Because space, which seems homogeneous, which appears as a whole in its objectivity, in its pure form, such as we determine it, is a social product.*

gebeure in die tydruimtelike konteks van die storiewêreld plaasvind. Met hierdie klempasing op ruimte word daar uitgelig dat gebeure ruimtelik van aard is in die sin dat kontekste gesitueer is in ruimte en dat gebeure plaasvind in kontekste en ruimtes. Die ruimte van die storiewêreld en die gebeure is dus interafhanklik van mekaar en ook boublokke van 'n narratief. Ek voer daarom aan dat 'n storiewêreld in wese nie kan bestaan sonder gebeure nie; die feit dat hierdie installasie gekenmerk word aan tipe twee (b)-gebeure het die gevolg dat die storiewêreld oor hermeneutiese diepte beskik.

Soos reeds vermeld, verwys gebeure na 'n verandering van toestand. Hierdie verandering impliseer 'n tyds-dimensie en 'n eiesoortige soort opeenvolging van gebeure (sekwensialiteit). Deur die verloop en oorweging van gebeure in die hande van die teksgebruiker te laat, word hierdie teksgebruiker 'n konstrueerder van betekenis binne die storiewêreld. *Put your heart under your feet... and walk* word op hierdie wyse 'n wêreld wat meervoudige temporele gerangskikte gebeure toelaat en kan aan die hand van Barthes (1967) se benadering as 'n *scriptible*⁷⁶ teks beskou word, wat die rol van die teksgebruiker verander vanaf teksgebruiker tot betekenisproduseerder. Voortspruitend hieruit sal 'n aantal tydsaspekte in *Put your heart under your feet... and walk* nagespeur word.

3.3.4 'n Ongewone verwerking van tyd en sekwensialiteit in *Put your heart under your feet... and walk*

Ricoeur (1988:241) argumenteer dat die strukturering en omvorming van tyd tot 'n narratiewe vorm gewortel is in die mens se konstruering van die werklikheid. Soos reeds gemerk in die bespreking van gebeurtenisvolheid, word die tipe twee (b)-gebeure in *Put your heart under your feet... and walk* merendeels voltooi binne die teksgebruiker se verbeelding. Die hieropvolgende bespreking sal poog om te vertoon hoe *Put your heart under your feet... and walk* hierdie gebeure in 'n tydraamwerk struktureer ten einde 'n storiewêreld te konstrueer. Ter verheldering lig ek vervolgens enkele teoretiese aspekte ten opsigte van sekwensialiteit uit. Hierdie bespreking sal die wyse waarop tyd gesuggereer word in *Put your heart under your feet... and walk* belig.

Sekwensialiteit verwys na die lineêre, een-rigting opeenvolging van elemente of gebeure, wat omkeerbaar is (soos met beweging in ruimte) óf onomkeerbaar (soos in die vloei van

⁷⁶ Roland Barthes se onderskeid tussen *lisible* en *scriptible* tekste is uiteengesit in sy essay "The Death of the Author" (1967). *Lisible* tekste bied 'n ontsnapping vir die teksgebruiker en verg minimale interaksie met die teks; in teenstelling daarmee is *scriptible* tekste oop en uitdagend vir die teksgebruiker, en nooi die teksgebruiker om 'n eiesoortige skrywer te word en die teks te voltooi (Laurie, 2013). Deurdat die teksgebruiker haar eie narratief 'bou' deur genarratiseerde sleutels in *Put your heart under your feet... and walk* kan daar aangevoer word dat sy die medepligtige of medeskrywer word in Roland Barthes se siening van die *scriptible* teks (vgl. Hambridge, 2014).

tyd) (Grabes, 2014). In die konteks van 'n vertelling is sekwensialiteit die volgorde waarin gebeure aangebied word (die sg. diskoers/verhaal). Hier is dit ook belangrik om 'n onderskeid te tref tussen die volgorde van die vertelde gebeure in die werklike of verbeelde wêreld (storie); asook die volgorde waarin vertelde gebeure deur luisteraars of teksgebruikers ontvang word om 'n fabula⁷⁷ te konstrueer. In hierdie studie kan sekwensialiteit dus verstaan word as 'n komplekse konsep wat nie bloot verwys na die opeenvolging van gebeure nie, maar ook optree as 'n heenwyser na tyd as 'n multigelaagde fenomeen. Sekwensialiteit verwys daarom na die temporele dimensies wat gesuggereer word in die installasie. Van hierdie dimensies is die vertellingstyd, vertelde tyd, die tyd van besigtiging, die arbeidstyd wat verband hou met die skepping van die objekte, die gesuggereerde temporele lae en uiteindelik die tydsdimensies inherent in die materiële aspekte.

Combrink-Rathbone (2014) voer aan dat installasiekuns dikwels oor al die hierdie tydsdimensies beskik, maar dat tyd nie *per se* 'n tematiese element binne die kunswerk is nie. In die raamwerk van narratiewe kom tyd op verskeie vlakke na vore. Die mees voor-die-handliggende tydsaspek kom voor in die onderskeid tussen die vertellingstyd en die vertelde tyd (Laurie, 2013:72). Chatman (1980:122) brei hierop uit deur 'n onderskeid te tref tussen vertellingstyd en vertelde tyd wanneer hy verduidelik dat narratiewe onderhewig is aan dubbele tydstrukture. Alle narratiewe beskik daarom ten minste oor twee temporaliteite soos vergestalt in die diskoers (vertellingstyd) en storie (vertelde tyd) (Jones, 2018:11). Vertellingstyd verwys na die tydsduur wat dit neem om die narratiewe gebeure te vertel (diskoers). In die letterkunde word hierdie tyd gewoonlik gemeet in die aantal bladsye, of dan die fisiese lengte van 'n verhaal of 'n boek (wat ironies genoeg 'n ruimtelike dimensie is). Vertelde tyd verwys in hierdie selfde raamwerk na die tyd wat dit die vertelde gebeure neem om af te speel in die fiktiewe wêreld (storie).

Om uit te brei op die voorgaande en dit toe te pas in 'n kunsgeskiedkundige studie kan daar aangevoer word dat die verandering gesuggereer word deur die geïmpliseerde/verbeel(de)/gewenste gebeure wat ook ruimte suggereer. Hierdie ruimtelike aspek kan enersyds verwys na die aanpassing van ruimtelike rangskikkings en andersyds ook 'n innerlike ruimte wees, aangesien verandering ook in iemand se gedagtes kan plaasvind. Hierdie innerlike ruimte word belangrik binne die kader van installasiekuns, omdat

⁷⁷ 'n Fabula word ook soms 'n *storie* genoem word. Dit kan gedefinieer word as die kronologiese volgorde van 'n verhaal se gebeure. Die fabula word deur die teksgebruiker gekonstrueer (Kafalenos, 2001:139; Chatman, 1978). Dit is dus 'n abstrakte waarneming (Eco, 1979). In die studie word die fabula verstaan as 'n gesintetiseerde konstruksie in die verbeelding van die teksgebruiker (vgl. Combrink-Rathbone, 2014:48).

die verandering van toestand waarskynlik in die teksgebruiker se liggaam of verstand, of albei, gevoel word (Combrink-Rathbone, 2014:179). Met betrekking tot *Put your heart under your feet... and walk* sal beide vertellingstyd en die vertelde tyd dus plaasvind in die teksgebruiker se persoonlike gedagtes soos wat die teksgebruiker in wisselwerking tree met die werke. Hierdie vertellingstyd en vertelde tyd mag moontlik in installasiekuns saamsmelt en verstaan word as die tyd van besigtiging en bepeinsing. Kortweg kan hierdie tydsone verstaan word as die nou-tyd (die tyd waarin gekyk word – die hede). Hierdie tyd van besigtiging word egter ook gefasiliteer deur die uiterlike galeryruimte wat as die vertrekpunt dien vir die fiksionalisering en omraming van die installasie as gebeurtenisvolle en multimodale storiewêreld.

Hierdie tyd van besigtiging as die nou-tyd suggereer op sigself ook verdere tydsgedrewe dimensies, met betrekking tot palimpses. Die hede kan nie anders gesien word as in die verstrengeling daarvan met die verlede nie. 'n Verhouding tussen verlede en hede word dus gesuggereer. Dié historiese gelaagdheid is dus die effek van 'n palimpses (Gouws, 2008:25). Hierdie gedagtegang word gekonkretiseer in die werk *Ongetiteld (Turn of the century (Mutoscope) Kinora flip films)* (Cohen, 2017:55). Die een flip-film beeld 'n wit man uit wat lag, terwyl die ander 'n militêre optog inspeksie uitbeeld. Die strak kontras tussen die twee onderwerpe herroep Cohen se eie ervaring in die weermag. Die wit man wat lag, opper die idee van 'n spesifieke tydperk en lewer kommentaar op die superioriteitskompleks van wit heteroseksuele mans wat neergekyk het op jong homoseksuele mans soos Cohen en Elu. Deur die laggende wit man aan die punt van die balletskoene te hul, word die verhouding tussen Elu en die struwel-tydperk van sy jeug gesuggereer. Die terugverwysing van Elu se verlede asook die terugverwysing na Cohen se militêre diensplig insinueer sekwensialiteit, herinneringe en die hede. Die fisiese beweging van die flip-film help ook om die terugflits te illustreer.



Fig. 3.9. Steven Cohen. *Ongetiteld (turn of the century (mutoscope) kinora flip films)*. 2017.

In ag genome dat die verlede skynbaar slegs bereikbaar is deur herinneringe, is dit ook belangrik om in ag te neem dat herinneringe nie 'n spieëlbeeld van die verlede is nie, maar eerder 'n seleksie daarvan (kyk Riessman, 1993:6). Nel (2017:256) verduidelik dat in hierdie gelaagde struktuur die verlede en hede, die oue en die nuwe saamsmelt, sodat tydsgrense tussen verlede, hede en toekoms vervaag. Die hede staan nie op sigself nie; dit is altyd slegs die jongste laag van die palimpses. In *Put your heart under your feet... and walk* vind daar dus 'n versmelting van tydsones plaas. Hierdie plooiing van tydsones word dan ook gelykertyd 'n platform waardeur die verlede ingrypend hervorm en die toekoms hervisualiseer kan word (vgl. Nel, 2017:256). Die heroorweging van verskillende tydsdimensies is dus nie bloot 'n prosesmatige saak omdat dit verlede, hede en toekoms verbind nie, maar ook omdat dit in essensie 'n narratiewe handeling is en so bydra tot die konstruering van 'n storiewêreld. Die versmelting van tyd vind plaas deur objekte van verskillende tydsones aan die balletskoene te verbind, en ook deur middel van die blokkies informasie wat die werke vergesel en verdere tydgrepe uit stippel. Voorbeelde hiervan sluit in *19th century photographic prints of found skeletons and skulls; Turn of the century mutoscope kinora flip films, the one showing a white man laughing, the other a military parade inspection; Progeny en Genealogy*⁷⁸ (Cohen, 2017:54,55,65,106).

⁷⁸ In *Progeny en Genealogy*, word bykomende inligting tot die werke byvoorbeeld verskaf. In *Progeny* word die volgende bygevoeg: *Model trees; headgear from the performance Cradle of Humankind, 2011–2012* (kyk Cohen, 2017:106). In samehang daarmee word die agtergrondinligting: *Model trees. Headgear worn at Black Milk: Holocaust in Contemporary Art exhibition, 2014 by Genealogy* gevoeg (kyk Cohen, 2017:107). In *Cradle of the Humankind* (2011–2012), vertel Nomsa Dhlamini haar lewensverhaal. Hierdie veelsydige produksie vertoon video's van beelde as agtergrond teen *performances* uitgevoer deur Cohen en Dhlamini. Cohen en Dhlamini wat figureer in die voorgrond van hierdie *performance* poog om die essensiële aspek van die mensdom se evolusie te ontlok. Die evolusie word verbeeld deur beweging en klank. Die *performance* maak ook gebruik van kontraste tussen ruimte en tyd waartydens oertydse werke in die vorm van grot-skilderye

Hierdie werke versmelt tydsones van die 18de eeu, 19de eeu, 2011–2012, en 2014. Die spesifieke objekte verbind aan die balletskoene suggereer elk 'n vorm van kuns. Hierdie kunsvorms kom tot gestalte in fotografie, film, en *performance* kuns. Sodra hierdie werke se geïmpliseerde tydsones oorvleuel word kuns se vermoë om 'n tydgreep ewigdurend te laat voortleef vasgevang. Elk van hierdie objekte vang 'n oomblik in tyd vas – deur middel van temporeel gelade artistieke praktyke.

Sternberg (2001:117) merk dat die tydsgewyse herrangskikking van gebeure tussen die voorgestelde tyd (sg. storie/vertelde tyd) en kommunikatiewe tyd (sg. diskoers/vertellingstyd) lei na spanning, nuuskierigheid en verassing. Sternberg (2001:117) gebruik ook die konsepte vooruitsig/vooruitskouing (*prospection*), retrospeksie en herkenning as wisselwoorde vir spanning, nuuskierigheid en verassing. Spanning, nuuskierigheid en verassing as uitwerkings van die dubbele gelade en strukturele tydsrangskikking hou elk verband met 'n spesifieke tydsaspek binne die narratief. Spanning hou verband met die deurlopende ontvouing van gebeure; terwyl nuuskierigheid gekoppel word aan tydsgebonde vervorming (Sternberg, 1978:65). Verassing word ontlok deurdat die generiese speling tussen verskillende tye skielik ontwrig kan word; verassing kom dus tot gestalte deur die onderbreking van die konvensionele sekwensie van tyd (Sternberg, 1992:523).

Op die keper beskou kan spanning in *Put your heart under your feet... and walk* gewek word deur die teksgebruiker wat te gelykertyd deur die installasie beweeg en daarvoor nadink. Die gebeure in die sogenaamde storiewêreld sal dus deurlopend in die teksgebruiker se gedagtegang ontvou. Spanning word verder ontlok in die beeldsekwense van die twee video se *performance* stukke. Die eerste video *Fat* duur 6 minute en 5 sekondes; terwyl die tweede video *Blood* 8 minute en 37 sekondes duur. Sassen (2017) voer aan dat die besigtigingservaring in die galeryruimte die hede tydelik opskort en die weg baan vir die abjekte beelde om beleef te word. Die narratiewe onvolledigheid van beelde kan dus 'n opwekker van nuuskierigheid wees.

Deurdat hierdie objekte in *Put your heart under your feet... and walk* gelade objekte is, belaaï met temporale vervorming en plooiing, kan daar geargumenteer word dat hierdie absurde

eietydse kunsvorme eggo. Hierdie stuk is hoogs persoonlik en verken kwessies soos identiteit, ras, evolusie en kolonialisme. Volg gerus die hiperskakels om 'n beter blik van Cohen en die *performance* te kry: <https://www.youtube.com/watch?v=Xkfjlh3QPCg> en https://www.maropeng.co.za/news/entry/the_cradle_of_humankind_inspires_a_play. In die uitstalling *Black Milk: Holocaust in Contemporary Art exhibition* (2014) het dertien internasionale kunstenaars vanaf Bolivië, Denemarke, Israel, Pole, Suid-Afrika en die VSA hul unieke kulturele en persoonlike perspektiewe gebruik ten einde te bevraagteken hoe die Holocaust as massamoord in 'n kontemporêre artistieke kader benader moet word – kyk gerus na die hiperskakel: <http://www.samtidskunst.dk/en/exhibitions/black-milk-holocaust-contemporary-art>.

objekte 'n soort nuuskierigheid en opwinding sal wek by die teksgebruiker. Die verassingsaspek waarna Sternberg (1992:523) verwys kan in die res van die installasie tot gestalte kom deurdat *Put your heart under your feet... and walk* 'n unieke tydsraamwerk konstrueer waarbinne verskeie tydsones konvergeer en heroorweeg word. Voorbeelde van hierdie tydsones sluit in die 1940's en 1950's soos gesuggereer deur die werke *Bound (barbed wire from 1940's sign "Actung minen" and wedding posy cord)*; en *Stain (little Devil's 1950's plaster figurine and AWB insignia)* (Cohen, 2017:82,112). Hier word die nou-tyd (besigtigingstyd van die uitstalling) vervleg met die verlede.



Fig. 3.10. Steven Cohen. *Bound (barbed wire from 1940's sign "Actung minen" and wedding posy cord)*. 2017.



Fig. 3.11. Steven Cohen. *Stain (little Devil's 1950's plaster figurine and AWB insignia)*. 2017.

Met betrekking tot die arbeidstyd wat verband hou met die skepping van die kunswerke, kan die teksgebruiker die tydsbesteding wat dit geneem het om hierdie skoene te maak intuïtief aanvoel. Dié tydsverloop kom tot gestalte in die merke van arbeid, hetsy dit verwys na die fisiese materiale óf die oorweging van Cohen se skeppingsproses. Deur na te dink en te reflekteer oor hoe Cohen in sy woonstel in Lille, Frankryk die absurde objekte aan Elu se skoene vasskroef en plak, tree, 'n verdere tydsdimensie na vore. Dit sluit ook aan by Cohen (2017) wat aanvoer dat:

I worked all night on bizarrely beautiful ballet shoes with animal hooves attached (Cohen, 2017:29).

For me the making is the best part. The making is the moment the world disappears, no one exists. I start with recollections of Elu and intense emotion, but soon I'm forced to concentrate on how to drill through ceramic, or how to fight metal, and in that moment everything is resolved, in the doing (Cohen, 2017:84).

Dié ensemble, wat saamgestel word toon dan ook spore van die maker se belangstelling en agentskap – insluitend estetiese oorwegings (kyk Greyling, 2017:168). Kritzinger (2017) sluit hierby aan deur te merk dat daar 'n gevoel van tyd en arbeid in hierdie installasiewerke gesuggereer word. Kritzinger (2017) verduidelik die voorgaande deur aan te voer dat die

skepping van hierdie kunswerke selfs idees van reinigingsrituele en veredeling van materiale oproep met spesifieke verwysing na rituele wat herinneringe en verdriet verdryf.

Die tydselemente inherent in die materiële aspekte van die kunswerke word gesuggereer deur hierdie materiale wat inherent sekere tydwende manipulasies suggereer. Die materiale is ook gelykertyd veelvlakkig sowel as getransformeerde en transformerend. Die absurde kombinasie van objekte suggereer tydsverloop deurdat van hierdie skoene verweer en geplooi is, terwyl ander byna splinternuut lyk wat dui op die tyd wat balletoefening in beslag neem. Cohen (2017:60) verduidelik dat van hierdie balletskoene jare en selfs dekades oud is; en nie immuun was teen die verwoesting van tyd nie. Die skoene op sigself lyk dus nie een dieselfde nie: *some of them have been danced with in rehearsal and sweated soft, called "dead" pointe ballet shoes; some of them have only slight wear because they have a 20 minute life, used in performance only, once... the performing so much briefer than the endless readying*. Soos elders vermeld, suggereer hierdie skoene 'n eiesoortige *becoming rather than being* en dra dit sodoende by tot die geïmpliseerde tydsverloop. Hierdie gedagtegang sluit aan by Cohen (2017:30) wat vermeld dat *objects are not dead matter. Objects are alive. Objects have got spirit and soul*. 'n Verdere tydsdimensie word op die voorgrond geplaas deurdat die objekte wat verbind is aan die skoene hul eie tydgrepe ook mag suggereer en bydra tot die 'verdikking' van tyd (vgl. Bal, 2001a:214). *It's not like plaster or concrete; it's things with stories, with histories, and with secrets* (Cohen, 2017:30).

Aansluitend by die fokus op die materiële aspekte van die kunswerke wil ek klem plaas op die aard en 'normatiewe' assosiasies gekoppel aan balletskoene. Myns insiens impliseer skoene beweging – beweeglikheid hou ook gevolglik met tydsbelewing verband, hetsy dit verwys na stap of meer spesifiek in die konteks van *Put your heart under your feet... and walk* dans/ballet (kyk Nel, 2017:259). Die plasing van hierdie skoene is binne hierdie konteks noemenswaardig. Soos reeds gemerk is meeste van hierdie skoene nie teen die galerymure gehang nie, maar eerder op lae plinte geplaas, sodat dit skaars van die galeryvloer geskei is. Die plasing kan sinspeel op die gedagte dat die skoene 'na onder' beweeg. Lotman (1977:222) voer aan dat die dood, die beëindiging van beweging, op paradoksale wyse 'n beweging na onder is. Hierdie plasing word daarom 'n ruimtelike metafoor vir die dood en Elu se reis tot die hiernamaals – 'n eiesoortige katabasis⁷⁹. Dit sluit verder aan by die gedagte dat Elu nie meer kan loop (*walk*) nie en dat Cohen op metaforiese wyse sy hart (die lae plinte) onder Elu se skoene plaas (*heart under your feet*), sodat Elu op besondere wyse dalk weer kan loop (*walk*). Cohen word dus die hart waarop Elu se dans-suggesties figureer (*Put*

⁷⁹ Katabasis verwys na 'neerdaal'. Dit kan vergelyk word met 'n reis na die onderwêreld.

your heart under your feet... and walk). Hierdie beweging suggereer dus op komplekse wyse ook 'n unieke tydsgedimensie, juis omdat tyd *loop* (beweeg).



Fig. 3.12. Steven Cohen. *Blood*. 2017. Snit uit videografie-werk.

Binne die bestek van tyd en beweging moet daar verwysings gemaak word na die uitstallingstitel, gekose werke se name en ook verdere paratekstuele aanwysers. Die uitstalling se titel *Put your heart under your feet... and walk* suggereer tydsbelewing in die sin dat dit op twee onderskeidelike gebeure sinspeel. Eerstens moet die hart onder die voete geplaas word en tweedens moet gestap word. Die suggestie van tyd kom ook na vore in die titels van die werke soos *Temporality*, *That time in Austria*, *That time in Poland*, en *That time in France*. Uiteindelik kom daar ook verdere verwysings van tyd na vore soos vergestalt in die hieropvolgende uittreksels van *Put your heart under your feet... and walk* se katalogus:

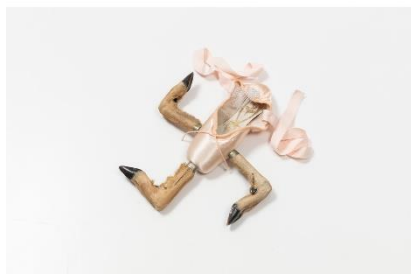
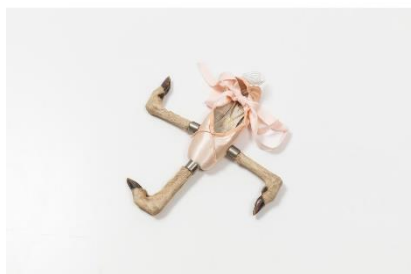
*Recovering from death of a soul mate and life partner can be one of two things – a wound that heals **over time**, or a disease that installs itself and worsens. I think what makes the difference is the choice of **movement*** (Cohen, 2017:42; my klemplasing).

*We lost each other bit by bit, under **time**, neither to blame nor blameless* (Cohen, 2017:81; my klemplasing).

*In grieving everything is distorted... it is impossible, then sometimes **slow**, then suddenly super **rapid**... **time** becomes capricious rather than **constant*** (Cohen, 2017:83; my klemplasing).

*The real danger of grief is to get stuck, to get petrified and **stagnant**. You have to **keep moving**, and this is **my movement***⁸⁰ (Cohen, 2017:110; my klemplasings).

Na aanleiding van die bostaande bespreking kan daar aangevoer word dat tydsverloop selfs in die benaming van die installasie en kunswerke na vore tree, asook binne grepe vanuit die katalogus.



That time in France; *That time in Poland;* *That time in Austria* (Fig. 3.13; 3.14; en 3.15 Steven Cohen. 2017.)

Hume (aangehaal deur Deleuze, [1968] 1994:70) argumenteer dat *repetition changes nothing in the object repeated, but does change something in the mind which contemplates it*. Hierdie herhaling mag iteratief word. Die leitmotief van balletskoene in die installasie word 'n komplekse saak met betrekking tot gebeurtenisvolheid en sekvensialiteit. Elders is daar tot die gevolgtrekking gekom dat hierdie skoene nie-iteratief is nie op grond van die idee dat elke paar skoene uniek is met betrekking tot die objekte wat daaraan vasgemaak is. Daar moet dus 'n onderskeid getref word tussen die absurde objekte wat vasgemaak is aan die skoene en die skoene op sigself. Die herhalende motief van die balletskoene skep sodoende wel ook 'n ritmiese en repeterende gevoel wat uiteindelik 'n suggestie van tydsverloop tot gevolg het. Met betrekking tot bovermelde gevonde objekte (*That time in Austria*, *That time in Poland*, en *That time in France*) kan tydsverloop waargeneem word deur die geïmpliseerde verwysing na die Joodse-voet tydens die Eerste Wêreldoorlog (1914–1918). Jode is weggewys as soldate, omdat hulle sogenaamde 'plat voete' gehad het en nie lang afstande sou kon loop nie (kyk voetnota nr. 51 in Hoofstuk Twee). Die terugverwysing na tyd, sowel as die swastika-ikoon wat geassosieer word met die Tweede Wêreldoorlog (1939–1945) suggereer ook tydverloop.

In hierdie afdeling het ek geargumenteer dat Cohen se installasie 'n enigmatiese multigelaagde fenomeen van tyd bied. Daar vind ook egter 'n 'herontdekking' van tyd plaas. Hierdie samesmelting van verskillende tydsdimensies skep 'n unieke tydsraamwerk

⁸⁰ Hierdie aanhaling kan moontlik verwys na die wyse waarop Elu beweeg het tydens dans, maar nou versmelt Cohen en Elu se identiteit en word die beweging eerder dié van Cohen.

waarbinne die eiesoortige storiewêreld van *Put your heart under your feet... and walk* gesitueer kan word. Die vertellingstyd, vertelde tyd, die tyd van besigtiging, die arbeidstyd wat verband hou met die skepping van die kunswerke, die tyd-lae gesuggereer, en uiteindelik die temporele elemente inherent aan die materiële aspekte (her)verbind. In effek word die verlede en toekomshorisonne van tyd op radikaal nuwe maniere hervorm, sodat 'n nuwe benadering en begrip van tyd voorkom. Dit impliseer nie dat dié horisonne gekanselleer of uitgeskakel is nie, maar dat die verlede en toekoms in die moment van besigtiging opgeskort word. In hierdie komplekse konvergensie van tyd kan herinneringe en 'n verbeeldingryke spel uitgevoer word waartydens *Put your heart under your feet... and walk* ge(her)kontekstualiseer word as 'n gefiksionaliseerde teks wat omraam word as narratief gevul met tipe twee (b)-gebeure en uiteindelik 'n eiesoortige storiewêreld.

Fludernik (1996:12) stel verder dat die opeenvolging van gebeure (sekwensialiteit) as konstituerende aspek in narratiwiteit vervang kan word met beliggaamde ervaring. Sy argumenteer dat die kognitiewe grense wat prototipiese menslike ondervinding vorm noodsaaklik is in die situering van 'n verhaal as narratief. In haar argument kan narratiewe dus bestaan sonder 'n opeenvolging van gebeure, maar nie sonder 'n menslike (antropomorfiëse) ondervinder/individu wat dit ervaar of beleef (*experiencer*) nie (kyk Fludernik, 1996:13). Hierdie klemplasing op die menslike liggaam sluit aan by die fenomenologiese filosoof Merleau-Ponty ([1945] 2002:169) wat aanvoer dat: *The body is our general medium for having a world*. Na afloop van hierdie bespreking van tyd (sekwensialiteit) en die wyse waarop Fludernik (1996) en Merleau-Ponty (2002) die belangrikheid daarvan beklemtoon is dit nodig dat die gedagte van beliggaamde ervaring onder die soeklig geplaas moet word.

3.3.5 'n Beliggaamde ervaring as bydraend tot die storiewêreld in *Put your heart under your feet... and walk*

In hierdie afdeling word 'n oorsig gebied van wat beliggaamde ervaring behels. Hierdie bespreking fokus veral op argumente bevorder deur Fludernik (1996; 2003). Daaropvolgend sal die konsep 'beliggaaming' gebruik word om te toon hoe beliggaamde ervaring ontvou in *Put your heart under your feet... and walk*. Hieruitspruitend sal die karakterdimensies binne die gekose installasie nagespeur word. Hierdie bespreking sal dan ook ondersoek instel na die wyse waarop beliggaamde ervaring 'n rol speel in die konstruering van 'n eiesoortige storiewêreld.

Soos reeds aangetoon in die bostaande bespreking van sekwenialiteit wyk Fludernik (1996; 2003) af van die idee dat narratiwiteit geassosieer moet word met die teenwoordigheid van 'n plot wat deur 'n narratiewe diskoers oorgedra word (kyk Abbott, 2014; Caracciolo, 2014). Hoewel meeste narratologiese teoretici aanvoer dat narratiwiteit deur sekwenialiteit of die progressie van die opeenvolging van gebeure gedefinieer word, argumenteer Fludernik (1996) dat narratiwiteit tot gestalte kan kom sonder 'n definitiewe storielyn, maar dat daar geen narratief kan bestaan sonder 'n bewuste (menslike) ervaring nie (Alber & Fludernik, 2014). Fludernik (1996:29) benader daarom ook tydsverloop vanuit 'n eiesoortige hoek; sy verwys dus eerder na die dinamiese patroon van menslike tydelikheid wat altyd gepaard gaan met emosionele, evaluerende prosesse. Volgens die outeur sluit beliggaamde ervaring die gevoel van beweging met tyd in.

Fludernik (1996:12) definieer beliggaamde ervaring verder as die quasi-mimetiese oproeping van werklike wêreld ervarings. Fludernik (1996) argumenteer voorts dat beliggaamde ervaring 'n deurslaggewende kenmerk van narratiewe is. Beliggaamde ervaring gebruik teksgebruikers se vertrouetheid met 'n ervaring deur die aktivering van 'natuurlike' kognitiewe parameters (kyk Fludernik, 2003). Hierdie natuurlike kognitiewe parameters verwys na die beliggaming van kognitiewe fakulteite, die begrip van intensionele aksies, die persepsie van tydelikheid en die emosionele evaluering van ervaring (Caracciolo, 2014). Fludernik (1996; 2003) voer dus aan dat beliggaamde ervaring en narratiwiteit as wissel terme gebruik kan word. Dit sou beteken dat Fludernik (1996; 2003) die vermoë van 'n teks om 'n narratiewe reaksie te ontlok toeskryf aan die teks se vermoë om 'n quasi-mimetiese oproeping van werklike wêreld ervarings te konkretiseer. Abbot (2014) voer aan dat Fludernik (1996; 2003) haar argumente baseer op die idee dat alle narratiewe funksioneer deur die projeksie van 'n bewustheid – hetsy dit verwys na 'n karakter, verteller of teksgebruiker. Myns insiens word hierdie beliggaamde ervaring 'n beslissende faktor in die omskepping van 'n semiotiesgelade artefak tot narratief. Daarbenewens brei Fludernik (kyk Alber & Fludernik, 2014) uit op die soort tekste wat as narratiewe benader kan word en sluit sodoende aan by denkers soos Chatman (1978:96; 1990:115) en Bal ([1985] 1997:5). Caracciolo (2014) verduidelik dat na aanleiding van Fludernik se werk, beliggaamde ervaring uitgebrei is om 'n kontinuum te dek van tekstuele voorstellings van fiktiewe ervarings tot die skepping van 'storiegedrewe' ervarings in narratiewe gehore.

Fludernik (1996:26) herdefinieer dus narratiwiteit in terme van beliggaamde ervaring, met beliggaming as die sentrale en mees basiese element. Beliggaming roep parameters van 'n lewenswerklike ervaring van wees en bestaan op. Hierdie lewenswerklike ervaring van wees

word ook in 'n bepaalde tydruimtelike raamwerk gesitueer. Dié beliggaming kan verstaan word as die verbeeldingryke spel wat alreeds vlugtig bespreek is tydens die proses fiksionalisering. Hierdie verbeeldingryke spel kan verstaan word as die teksgebruiker wat op bereidwillige wyse deelneem aan 'n psigologiese verbeeldingspel waartydens gebeure en bewuste wesens geprojekteer word tot 'n quasi-ontologiese domein in die vorm van 'n storiewêreld (kyk Walton, 1990:242; Fludernik, 1996:35). Sodanige beliggaamde ervaring word dikwels geassosieer met estetiese illusie⁸¹.

In *Put your heart under your feet... and walk* word die quasi-mimetiese oproeping van werklike wêreld ervaringe beleef deur die projeksie van 'n bewustheid. Hierdie bewustheid kom tot gestalte in die teksgebruiker se beliggaamde ervaring van die installasie. Merleau-Ponty voer aan dat die mens se toegang tot begrip van die wêreld deur die liggaam en nie net deur die verstand gefasiliteer word nie (kyk Emerling, 2005:215). Gevolglik beteken dit dat die psigologiese projeksie en verbeeldingspel in die quasi-ontologiese domein ondersoek kan word vanuit 'n fenomenologiese eerder as 'n suiwer rasonale perspektief. Dit spruit vanuit die gedagte dat fiktiewe wêreld onvolledig is vanuit 'n logiese perspektief, dog dat fiktiewe wêreld verstaan moet word as 'n lewende, verbeeldingryke ervaring. Merleau-Ponty ([1945] 2002:174) voer aan dat die menslike liggaam 'n ekspressiewe ruimte is wat bydra tot die betekenis van persoonlike aksies. Scott (2002) verduidelik verder dat die liggaam in die denke van Merleau-Ponty (1945] ook die oorsprong van ekspressiewe beweging is en 'n kardinale medium vir die persepsie van die wêreld. Die liggaam moet daarom nie vergelyk word met 'n fisiese voorwerp nie, maar eerder met 'n kunswerk. Trouens is Merleau-Ponty se filosofiese uitgangspunte gebruik deur verskeie installasiekunstenaars⁸² wat die kunsbesigtigingservaring se fokus wou rig na die vleeslike met betrekking tot die wyse waarop teksgebruikers die kunswerk binnetree en daaraan deelneem (kyk Bishop, 2005:54–57).

In die konteks van narratologie en meer spesifiek narratiwiteit voer Fludernik (1996:29–30) aan dat die konsep beliggaming:

... evokes all the parameters of a real-life schema of existence which always has to be situated in a specific time and space frame, and the motivational and experiential

⁸¹ Estetiese illusie verwys na die subjektiewe indruk dat 'n persoon op 'n quasi-beliggaamde wyse (her)sentreer word in 'n gerepresenteerde wêreld, ongeag of dié wêreld werklik of fiktief is (Gerrig, 1993:108,239). Wolf (2014) sluit hierby aan deur te argumenteer dat estetiese illusie hoofsaaklik bestaan uit 'n gevoel dat 'n persoon emosioneel en op verbeeldingryke wyse ingedompel word in 'n gerepresenteerde wêreld. Voortvloeiend ervaar hierdie persoon dié wêreld as soortgelyk (maar nie identies nie) aan die werklike wêreld.

⁸² Voorbeelde van hierdie kunstenaars sluit in Chicago (geb. 1939), Hatoum (geb. 1952), Gonzalez-Torres (geb. 1957–1996), Salcedo (geb 1958) en Hirst (geb. 1965).

aspects of human actionality likewise relate to the knowledge about one's physical presence in the world.

Beliggaming behels dus eienskappe van Fludernik se konseptualisering van narratiwiteit en beliggaamde ervaring. Daar is verskillende benaderings tot hierdie psigologiese verbeeldingspel en beliggaming waartydens gebeure en bewuste wesens geprojekteer word tot 'n quasi-ontologiese domein in die vorm van 'n storiewêreld. Hierdie benaderings vind hoofsaaklik neerslag in die wyse waarop die teksgebruiker besluit om die teks te benader. Die moontlike-wêreld teoretikus Thomas Pavel⁸³ (1987) argumenteer dat daar 'n onderskeid getref kan word tussen eksterne en interne lesings *vis-à-vis* die storiewêreld (Laurie, 2013:21). Eksterne lesings verwys na 'n beskouing van die fiktiewe wêreld vanuit 'n meer objektiewe en kritiese posisie, 'n soort buite-na-binnetoë blik. Hierdie soort lees is slegs moontlik nadat 'n teksgebruiker die teks resepsiematig voltooi het. 'n Interne lees van 'n teks verwys op sy beurt na 'n wêreld soos wat dit sou voorkom vir die karakters en teksgebruikers wat in die fiksie kognitief en emosioneel ingedompel word. In Pavel (1986:85) se artikulasie onderneem die teksgebruiker 'n sogenaamde reis, wat 'n aspek of eiesoortige inkarnasie van hom/haarself na die fiktiewe wêreld projekteer. Hierdie aspek/inkarnasie word na verwys as die fiktiewe ego.

Hierdie verskillende lees-style (intern versus ekstern) is verwant aan die twee pole van fiktiewe ondervinding soos geïdentifiseer deur Ryan (2001; kyk ook Laurie, 2013:21–22). Dié pole van fiktiewe ervaring word gekonsepsualiseer as interaktiwiteit en indompeling, en is geneig om mekaar teen te werk. Dit kom te voorskyn in die wyse waarop 'n immersiewe teks minder interaktief is deurdat die teksgebruiker nie werklik 'n invloed kan hê in die uitkoms van die teks nie; een so 'n voorbeeld is grufilms (*horror*). Leesstrategieë en benaderings tot fiktiewe tekste se interaktiewe aard hou verband met die teksgebruiker se analise en bevraagtekening van die teks en die uiteindelijke aanpassing van die fiktiewe wêreld; terwyl absorpsie verwys na 'n passiewe houding tot die narratief en immersie binne die fiktiewe wêreld. Laurie (2013:22) beklemtoon verder dat Ricoeur daarop aandring dat teksgebruikers doelbewus beide leesbenaderinge (naamlik intern en ekstern) ontplooi. Tydens die oorspronklike lees van die teks volg die teksgebruiker die 'instruksies' van die teks en word ingedompel in gebeure wat verband hou met die gesuggereerde of werklike karakters. Daaropvolgend word 'n tweede lees ondergaan. Hierdie proses word gebruik ten einde die reis van die eerste lees te verstaan en die teks in perspektief te bring met werklike

⁸³ Pavel staan bekend as die eerste literêre kritikus wat die narratiewe potensiaal van moontlike wêreld-teorie raakgesien het. In sy 1975 artikel getiteld "Possible Worlds in Literary Semantics" skets hy moontlike wêreld as 'n instrument vir die beëindiging van strukturalistiese moratoriums op verwysingsvrae (kyk Ryan, 2013).

wêreld-gebeure en ervaringe. Aansluitend by hierdie gedagtegang voer Laurie (2013:22–23) aan dat Ryan (2001:97) van mening is dat 'n komplekse teks eerder simulatie tydens die tweede lees sal konkretiseer as die gevolg van die proses van worsteling en ontdekking. Die tweede moment van betekenisproduksie vind dus plaas wanneer die teksgebruiker nie bloot die betekenis wat aangebied word deur die teks ondersoek nie, maar addisionele moontlikhede naspur en op uiteenlopende wyses daarmee te werk gaan.

Myns insiens is installasiekunswerke 'n geskikte forum vir die ontplooiing van beide interne en eksterne leesbenaderings. Die teksgebruiker neem deel aan 'n verbeeldingryke spel waartydens die persoon emosioneel ingedompel word in die gerepresenteerde wêreld. Daar kan dus aangevoer word dat die ideale teksgebruiker as kultureel gesofistikeerde modelleser sal deelneem aan beide 'n interne en eksterne lees van *Put your heart under your feet... and walk*. Op hierdie wyse sal die teksgebruiker meegevoer word in die installasie en 'n soort indompeling ervaar, hoewel die unieke deelname aan die betekenisopbouw binne installasiekunste ook interaktiwiteit sal verg.

Met beliggende ervaring is daar verskeie ervaringsnuanses wat verbeeldingryk beleef kan word. Gevolglik word verskillende terme gekonseptualiseer in filosofie soos Pavel (1986), Ryan (1994; 2001) en Ricoeur (1988) se argumente rakende die leeservaring van 'n teks. Ryan (1994:75) se benadering tot lees gebruik 'n meer konserwatiewe formulering as Pavel (1986). Die ekwivalent van die fiktiewe ego in Ryan se argumente kom tot gestalte in die verpersoonliking van 'n fiktiewe luisteraar binne die fiktiewe wêreld. Ricoeur (1988:179) skryf min of meer in dieselfde trant deur die term 'emigreer' en die frase 'te wandel in' te gebruik ten einde die leesproses te omskryf. Konsepte soos emigrasie, fiktiewe ego en fiktiewe luisteraar spreek van 'n interne leesproses waartydens die teksgebruiker ingedompel word in die fiktiewe wêreld. As 'n gespesialiseerde instrument bied 'n eksterne leesstrategie insig tot die ervaring van die interne lees, maar soos Laurie (2013:21) benadruk, weerspieël 'n onderskeidelike interne of eksterne leesstrategie nie die volle omvang van die moontlikhede in die teks nie.

Ricoeur meen dat 'n groot deel van die aantreklikheid van narratiewe neerslag vind in die verbeeldingryke spel wat verskillende tydkonfigurasies óf verskillende *wesens-in-die-wêreld* toelaat (kyk Laurie, 2013:39). Dit laat teksgebruikers toe om buite die raamwerk van menswees te beweeg tot binne 'n affektiewe ruimte van wording, waar hul in 'n *queer* ruimte/lichaam kan tree. Fiksie bied daarom die geleentheid om moontlikhede wat ons werklike geleefde wêreld nie toelaat nie te verken; *fiction can give readers a glimpse of their un-lived lives* (Vernay, 2014:139). Vanuit Ricoeur se invalshoek kan hierdie moontlike

storiewêreld 'selwe' voorlopig gedefinieer word as verbeelde voorstellings van die self in die storiewêreld. Hierdie storiewêreld 'selwe' word gekonstrueer vanuit 'n vermenging tussen die ooreenstemmende eienskappe van die teksgebruiker se selfkonsep en die interpreteerder se karakterkonstruksie wat ook konkretiseer in beide afwesigheid en teenwoordigheid. Hierdie komplementerende eienskappe word geaktiveer deur aanwysers in die narratiewe diskoers wat relevante selfskemas en moontlike selwe in die teksgebruiker se selfkonsep-netwerk aktiveer. 'n Voorbeeld hiervan kan verwys na die teksgebruiker se religieuse oortuiging en hoe dit geaktiveer en mee vereenselwig word in van die werke. 'n Jood se selfkonsep mag byvoorbeeld gekataliseer word deur werke soos *Enlightenment* met die menorah-kandelaar (Cohen, 2017:95).

Met verwante terme soos fiktiewe ego, fiktiewe luisteraar, *wesens-in-die-wêreld*, en moontlike storiewêreld selwe lei die bespreking na die karakterdimensies binne *Put your heart under your feet... and walk*. 'n Karakter kan gedefinieer word as 'n wese wat deel vorm van die betrokke storiewêreld (kyk Jannidis, 2009:14; Jannidis, 2013). Margolin (1983:7) stel dat karakters as semiotiese elemente in 'n gekonstrueerde verhaalwêreld beskou kan word. Margolin (2007:71) brei later uit op haar oorspronklike definiëring van karakters en vervleg dit met die moontlike wêreld vertrekpunt. Sy voer aan dat 'n karakter kan verwys na enige entiteit wat bestaan in die storiewêreld of in enige van die storiewêreld se subdomeine. Hierdie subdomeine verwys na die oortuigings, wense, intensies en verbeeldings van een of meer van die karakters óf selfs sekondêre ingebedde wêreld geprojekteer deur stories waaraan die karakters blootgestel word. Die verskillende karakters binne *Put your heart under your feet... and walk* word gesuggereer deur verskillende grade van teenwoordigheid en afwesigheid. Die verskillende karaktermanifestasies is soos volg:

(1) Die *kunstenaar* wat in sommige objekte gesuggereer word en as hoof-karakter figureer in die video-werke. Daar is ook mymeringe na die geïmpliseerde en historiese kunstenaar as fasette van sy karakter⁸⁴.

(2) Die *teksgebruiker* wat 'n karakter word deur die storiewêreld te betree. In hierdie installasie kan die teksgebruiker self 'n karakter word. Dit verwys na die wyse waarop hierdie werklike wêreld individue steeds hulself bly, maar ook tydelik kan deel voel van die storiewêreld se ontologiese statuur (Combrink-Rathbone, 2014:187).

⁸⁴ Kyk ook Foucault (1969) se *What Is An Author*.

(3) *Ander karakters*⁸⁵ soos Elu. Combrink-Rathbone (2014) merk dat hierdie laaste groepering van karakters dikwels gesuggereer word deur die installasie. Hierdie karakters is dus fisies afwesig, hoewel sekere leidrade en narratiewe sleutels hul teenwoordigheid suggereer.

Gell (1998) voer aan dat kunswerke nie net verwys na die sosiale, kulturele en geskiedkundige raamwerk waarbinne hul geproduseer is nie, maar dat die werke deelnemers word in 'n verdere stel sosiale verhoudings (vgl. Jones, 2018:10). Gell (1998) is dus van mening dat kunswerke of aspekte van kunswerke as plaasvervangers kan instaan vir persone of sosiale agente. Hierdie instaan/plaasvervanging suggereer dat die objek onder bespreking oor agentskap beskik. Deurdad die kunstenaar 'n unieke vorm van uitdrukking gebruik word 'n sogenaamde 'ander' geskep. Wat hiermee bedoel word, is dat hierdie objekte 'n eiesoortige wese suggereer. Hierdie 'ander' is in werklikheid deel van die kunstenaar se self-ervaring en deur die konkretisering, met behulp van media, word hierdie 'ander' ekstern met eienskappe van 'n aparte subjektiwiteit. Op metaforiese wyse word die prosesmatige skepping van die kunswerk en gepaardgaande verbeeldingsvlugte daarom beskou as 'n transformasie of metamorfose waarin die gebruikte balletskoene as 'n tipe reïnkarnasie in 'n nuwe skepsel omskep word. Dit sluit aan by Cohen (2017:44) wat verduidelik dat:

The shoes are all particular and have their own weight and balance and quirks and faiblesse... Some like to lie down, some will hang, some want wall, some stand, some are skeef and some don't want to know at all... They are shoes and objects with enough energy attached to them to have opinions about themselves.

Hierdie gedagtegang gaan voort met verwysings na Cohen (2017:90) se uitspraak dat: *The objects speak. The objects decide which ones are useful, which ones to reject. They call me, they present themselves. They say, look at me, want me. In Put your heart under your feet... and walk* neem hierdie agentskap en interpretasie 'n dialektiese verhouding aan, deurdat die kunswerk en teksgebruiker saam streef om 'n dieperliggende narratiewe betekenis te konstrueer.

⁸⁵ Aangesien aktiewe deelname ook 'n kenmerk van installasiekuns is, is dit opmerklik dat afwesige karakters 'n belangrike deelname van die gehoor vereis omdat hul verbeel moet word (Mahfouz, 2012:398). Mahfouz (2012:406) verduidelik dat in baie gevalle waar 'n karakter afwesig is (as gevolg sterfte) word die karakter onthou in die sin van rou of berou. Die afwesige persone word dus verwerklik deur die teksgebruiker se verbeelding en op hierdie manier ook (tydelik) beliggaam en/of selfs vleeslik (vgl. Combrink-Rathbone, 2014:340).

Buiten dat die kunswerke 'n eiesoortige agentskap as karakters ontwikkel is dit ook belangrik om in ag te neem dat hierdie skoene aan Elu behoort het en op hierdie wyse sy teenwoordigheid en gelykertyd afwesigheid suggereer. Sassen (2017) sluit hierby aan deur te stel dat wanneer die teksgebruiker die galeryruimte betree, daar 'n veelfasettige persoonlike ervaring na vore tree wat so onherroeplik eie aan die danser is dat dit voel asof Elu fisies teenwoordig is. Hierdeur word die protagonis Elu onthou en herbeleef. In 'n sin word Elu tydelik verwerklik en vleeslik. Dit is egter van kardinale belang om in ag te neem dat Elu in die installasie slegs in die domein van die storiewêreld bestaan. Karakters met dieselfde name as werklike historiese persone bly fiktief, hoewel hul kommentaar kan lewer op die werklike mense en ander mense met soortgelyke karaktertrekke in die werklike wêreld (Van der Merwe, 2011:40). Daar ontwikkel dus 'n spanning tussen fiktief en 'eg'.

Pavel (1986:29) kategoriseer karakters wat geskep of beskryf is deur die outeur as 'inheemse objekte', terwyl 'immigrante' karakters is wat van die werklike wêreld of 'n ander (sub)wêreld afkomstig is. Binne hierdie konteks sal die teksgebruiker moontlik na verwys kan word as die 'immigrant', terwyl Elu 'n inheemse objek is. In die lig van Ryan (1991b:51) se beginsel van minimale vertrek is karakters toegerus met perspektiewe vergelykbaar met die van regte mense. Omdat hierdie studie gesitueer word binne moontlike wêreld-teorie is dit belangrik om te verduidelik hoe teksgebruikers as karakters die storiewêreld konstrueer.

En résumé: 'n Beliggaamde ervaring as bydraend tot die storiewêreld in Put your heart under your feet... and walk

Na afloop van die bogenoemde ondersoek na die verskeie karaktersdimensies binne *Put your heart under your feet... and walk* kan die volgende saamgevat word: dit blyk dat daar feitlik altyd 'n karakter in installasiekunswerke gesuggereer word (Combrink-Rathbone, 2014). Dit vind neerslag in die wyse waarop die kunstenaar se teenwoordigheid 'n karaktersdomein word; die absurde objekte verkry agentskap en word eiesoortige karakters; die kunswerke verwyl Elu se teenwoordigheid; en uiteindelik vervul die teksgebruikers die rol van karakter deurdat hul met behulp van 'n interaktiewe en indompelingles deelneem aan 'n verbeeldingryke spel en so in die ontologie van die storiewêreld tree. Hierdie wye register van verskillende karakters sluit aan by Fludernik (1996:13) se voorvereiste dat 'n narratief 'n antropomorfe karakter moet suggereer wat in 'n unieke tydruimtelike raamwerk funksioneer. Beliggaamde ervaring dra dus by tot die konstruering van 'n eiesoortige storiewêreld deur die wêreld te vul met karakters wat hierdie wêreld verbeeldingryk kan skep en beleef. Hierdie eiesoortige storiewêreld word daarom gebaseer op die wyse waarop teksgebruikers *Put your heart under your feet... and walk* sal omraam as narratief deur die

fiksionalisering van die objekte en ruimte; waarbinne karakters wat op sigself ruimte beslaan tipe twee (b)-gebeure beleef. Hierdie karakters wat ook gelykertyd in die ruimte gesitueer is ervaar 'n verskeidenheid tydsdimensies en vorm uiteindelik deel van 'n komplekse proses waartydens hul deel vorm van die wêreld wat hul verbeeldingryk konstrueer.

3.3.6 Vertelbaarheid in gesprek gebring met *Put your heart under your feet... and walk*

Vertelbaarheid as narratologiese konsep is gekonseptualiseer deur Labov (1972). Labov voer aan dat vertelbaarheid die eienskap is wat 'n storie die moeite werd maak om te vertel; die verhaal se *raison d'être*. In die raamwerk van Hühn (2008) se beskouing word daar geargumenteer dat hierdie vertelbaarheid afhanklik is van gebeurtenisvolheid. Aanvullend hierby is Lotman (1977:290–294) se onderskeid tussen 'estetika van identiteit' en die verwagting-oortreding van 'estetika van opposisie'⁸⁶. In teenstelling met Hühn (2008) en Lotman (1977) argumenteer Fludernik (2003) dat die vertelbaarheid geheg moet word aan betekenisvolle persoonlike ervarings en nie die breuk van verwagtinge soos wat met tipe twee (b)-gebeure geassosieer word nie. Persoonlike betekenisvolheid kan gesien word as 'n sentrale kriterium vir vertelbaarheid (Fludernik 2003:245). Die tipe twee (b)-gebeure word in Fludernik (2003:245; vgl.1996:70) se argumente dus meldingswaardig, juis omdat dit op 'n emosionele vlak hersien, herorganiseer en geëvalueer word. Deur die twee bostaande argumente te sintetiseer kan die vertelbaarheid van *Put your heart under your feet... and walk* na voorskyn kom in die wyse waarop tipe twee (b)-gebeure op emosionele wyse deur die teksgebruiker gevisualiseer en beliggaam word.

Die bloedvergiëting van die beeste bo-oor Cohen in die videografie-werk *Blood* – kan as 'n tipe twee-(b) gebeurtenis beskou word. Die verloop van gebeure is nie ordinêr of arbitrêr op enige vlak nie. Die teenwoordigheid van die bees se lewelose liggaam en die vleeslikheid van Cohen sinspeel op die verganklikheid en banaliteit van die mens. Ons word almal aan die einde van ons lewens gereduseer tot stukke vleis – net soos die lewelose beeste in die agtergrond. Die uittreksel waar Cohen 'n lewelose stuk vleis hang tussen die beeste illustreer die voorgenoemde analogie. Die optooisels wat Cohen aantrek en die masker effek van die grimering op sy gesig word besmet met bloed. Op die wyse transformeer Cohen se vlinderagtige voorkoms tot 'n bebloede abjekte liggaam. Daar kan dus aangevoer word dat hierdie komponent van die installasie vertelbaar is, want daar is tipe-twee gebeure (b) wat afwyk van die normatiewe en die teksgebruiker (waarskynlik) die skokkende gebaar beide boeiend en afstootlik sal vind en op hierdie wyse emosioneel gedompel word in die werk.

⁸⁶ Kyk Lotman (1977:290–294).



Fig. 3.16. Steven Cohen. *Fat*. 2017. Snit uit die videografie-werk.



Fig. 3.17. Steven Cohen. *Blood*. 2017. Snit uit videografie-werk.

Vanuit moontlike wêrelde-teorie beskou Ryan (1991b) vertelbaarheid as die vermoë van 'n narratief om veelvuldige nie-werklike moontlike wêrelde op te roep. Na aanleiding van hierdie hoofstuk se argumente, met betrekking tot die wyse waarop fiksionalisering, narratiewe bevoegdheid, gebeurtenisvolheid, sekwensialiteit en beliggaamde ervaring tot gestalte kom en *Put your heart under your feet... and walk* as 'n eiesoortige storiewêreld kontekstualiseer, word 'n vertrekpunt vir Ryan (1991b) se argumente geskep. Die bogenoemde aspekte van narratieweiteit werk interaktief saam om 'n uiteindelijke storiewêreld te konstrueer. Hierdie multimodale storiewêreld kan verstaan word as die eerste nie-werklike

moontlike wêreld wat die teks oproep. Na aanleiding van Hoofstuk Vier se bespreking van wat multimodale ontologiese metalepsis behels in *Put your heart under your feet... and walk*, sal Hoofstuk Vyf die verdere moontlike (sub)wêreld wat ontlok word binne *Put your heart under your feet... and walk* aan die orde stel.

3.4 Slotopmerkings

In hierdie hoofstuk is 'n ondersoek gerig na hoe fiksionalisering, narratiewe bevoegdheid, gebeurtenisvolheid, sekvensialiteit, beliggaamde ervaring en vertelbaarheid tot gestalte kom in *Put your heart under your feet... and walk*. In die lig hiervan is die wyse waarop hierdie narratiewitelemente *Put your heart under your feet... and walk* as 'n eiesoortige storiewêreld kontekstualiseer ondersoek. Voortspruitend hieruit is uitgewys dat die teksgebruiker as *homo narran* die installasie *Put your heart under your feet... and walk* as narratief sal omraam en herdefinieer deur hul ingebore tendens om tekste as narratiewe te benader. Fiksionalisering as narratiewitelement skep 'n storiewêreld in *Put your heart under your feet... and walk* deur die kunswerke, outobiografiese elemente en galeryruimte te fiksionaliseer deur vreemde samevoegings, rangskikking van ensembles en die liminale tydruimtelike sones van die galeryruimte te approprieer en te omskep tot die vertrekpunt waarbinne die storiewêreld verbeeldingryk gekonstrueer kan word. In hierdie ruimte vind tipe twee (b)-gebeure plaas. Die wyse waarop hierdie gebeurtenisvolheid 'n storiewêreld mag suggereer is belig deur te toon dat hierdie gebeure in die tydruimtelike konteks van die storiewêreld plaasvind. Die ruimte van die storiewêreld en die gebeure is dus interafhanklik van mekaar en ook gelykertyd boublokke van 'n narratief. *Put your heart under your feet... and walk* suggereer voorts 'n samesmelting van verskillende temporele dimensies en skep 'n unieke tydsraamwerk waarbinne die eiesoortige storiewêreld van *Put your heart under your feet... and walk* gesitueer kan word.

In hierdie komplekse konvergensie van tyd kan herinneringe opgeroep word en 'n verbeeldingryke spel uitgevoer word, waarin *Put your heart under your feet... and walk* ge(her)kontekstualiseer word as 'n (hetero)outofiktiewe teks. Hierdie verbeeldingryke spel kan ook verstaan word as beliggaming. Beliggaamde ervaring dra dus by tot die konstruering van 'n eiesoortige storiewêreld deur teksgebruikers wat die wêreld verbeeldingryk skep en vul met karakters wat die storiewêreld beleef. Hierdie medewerking tussen tipe twee (b)-gebeure en die beliggaamde ervaring skep 'n meldingswaardige en vertelbare storiewêreld. *Put your heart under your feet... and walk* ondergaan dus 'n proses waartydens nie-fiktiewe elemente getransponeer word tot gefiksionaliseerde entiteite in die storiewêreld. Dit kom tot gestalte deur 'n interaktiewe benadering waarin die werklike wêreld

fiksionalisering en die storiewêreld konstruering plaasvind deur middel van 'n gee-en-neem tussen die kunswerk se outobiografiese aanwysers en narratiewe leidrade; en die verstand, emosies en beliggaamde ervaring van die teksgebruiker wat in wisselwerking tree met die kunswerke en *Put your heart under your feet... and walk* in die geheel. In hierdie bespreking is verder aandag gegee aan die wyse waarop hierdie narratiewitelemente *Put your heart under your feet... and walk* as storiewêreld help konstrueer. Die bespreking het dan die installasie as eiesoortige storiewêreld gekontekstualiseer wat aanleiding gegee het tot die daarstelling van 'n potensiele moontlike wêreld.

Die storiewêreld in *Put your heart under your feet... and walk* sal gebruik word as vertrekpunt ten einde die intrinsieke ontologiese kompleksiteit van 'n kunsuitstalling te ondersoek. Die installasie het 'n heteronome aard. Hierdie heteronome kompleksiteit kom tot voorskyn in die wyse waarop die storiewêreld outonoom in sy eie reg bestaan, sinspeel op ander (sub)wêrelde en ook terselfdertyd afhanklik is van die teksgebruiker se verbeeldingryke spel en beliggaming van die teks. Ek argumenteer dus dat beide die storiewêreld en ander moontlike wêrelde gekonstrueer word. Deurdat hierdie storiewêreld geskep en veranderlik is afhange van elke teksgebruiker se interpretasie voer ek aan dat dié wêreld die eerste potensiele moontlike wêreld in *Put your heart under your feet... and walk* is. Dié installasie is dus nie ontologies uniform of monolities nie, maar polifonies gestratifiseer. Elk van sy lae het 'n ietwat ander ontologiese status en funksioneer verskillend in die ontologiese samestelling van die geheel. Hierdie lae kan ook oorvleuel en verwys na oorkruisings tussen die ontologieë van die 'werklike' wêreld, storiewêreld en ander (sub)wêrelde. Ten einde hierdie onderwerp meer volledig te behandel bied die volgende hoofstuk 'n uiteensetting van ontologiese multimodale metalepsis. Dit sal gedoen word deur die konsep in 'n tweegesprek te laat tree met betrekking tot die definiëring daarvan en hoe dit figureer in die installasie.

Hoofstuk Vier

'n Verkennende ondersoek van ontologiese multimodale metalepsis in *Put your heart under your feet... and walk*

4.1 Inleidend

In Hoofstuk Drie is die wyse waarop narratiwiteit tot gestalte kom in *Put your heart under your feet... and walk* ondersoek. Met verwysing na kontekstuele faktore en narratiwiteitskonsepte soos fiksionalisering, narratiewe bevoegdheid, gebeurtenisvolheid, sekwensialiteit, beliggaamde ervaring en vertelbaarheid is *Put your heart under your feet... and walk* as storiewêreld nagespeur. Die installasie is sodoende geïnterpreteer as 'n teks wat 'n narratiewe reaksie by die teksgebruiker kan ontlok en is na aanleiding daarvan as 'n eiesoortige storiewêreld gekontekstualiseer. In die lig hiervan word daar aangevoer dat *Put your heart under your feet... and walk*, deurdrenk met narratiwiteit, die weg baan vir die gebruik van verdere narratologiese konsepte soos veral metalepsis en moontlike wêrelde. Dit skep 'n platform vir die konstruering van wêrelde, omdat my interpretasie van moontlike wêrelde-teorie neerslag vind binne 'n narratologiese konteks. Die moontlike wêrelde-teorie is dus binne Hoofstuk Drie na die installasie getransponeer deur dit in verband te bring met *Put your heart under your feet... and walk* se eiesoortige storiewêreld, waartydens dié wêreld as die eerste potensiële moontlike wêreld geteoretiseer is.

Konsepte wat geïdentifiseer en bespreek is in Hoofstuk Drie suggereer 'n ontologiese oorvleueling tussen die werklike wêreld en die storiewêreld. Hierdie konsepte hou verband met fiksionalisering en beliggaamde ervaring. Die huidige hoofstuk wentel rondom die wyse waarop die werklike wêreld en storiewêreld(e) oorvleuel. Die doel van hierdie bespreking is om 'n narratologies-gesitueerde raamwerk te skep wat 'n interpretasie bied vir die speling tussen ontologieë. Die oorkruising tussen wêrelde mag ook uiteindelik sinspeel op die idee van talle moontlike wêrelde. Hierdie speling en oorkruising van ontologieë word vergestalt in die konsep *metalepsis*. Metalepsis as narratologiese konsep kan gedefinieer word as die intensionele en paradoksale oorkruising of verwarring tussen (onto)logiese verskillende (sub)wêrelde en/of –vlakke binne verstoë van moontlike wêrelde (Wolf, 2005:579). Ek sal binne die konteks van hierdie studie poog om 'n definisie en gepaardgaande tipologie van ontologiese multimodale metalepsis te bied soos wat dit voorkom in die gekose installasie. Ek sal dus die wyses waarop hierdie media-spesifieke konsep op unieke wyse manifesteer in *Put your heart under your feet... and walk* belig. Voorlopig kan daar aangevoer word dat die ontologiese multimodale metalepsis in hierdie installasie plaasvind deur die oorvleueling

tussen die werklike wêreld en storiewêreld (en ander subwêrelde⁸⁷) met behulp van die interaktiewe en indompelende aard van installasiekunswerke soos vergestalt in die bespreking van fiksionalisering en beliggaamde ervaring. Deur hierdie oor-en-weer spel tussen die werklike wêreld en storiewêreld te resoneer sal 'n teoretiese begronding met betrekking tot *ontologiese multimodale metalepsis* uiteengesit word. Hierdie bespreking van ontologiese multimodale metalepsis word dan gebruik as grondslag vir die wyse waarvolgens *Put your heart under your feet... and walk* moontlike wêrelde suggereer.

Voortvloeiend hieruit sal die hoofstuk ontologiese multimodale metalepsis in 'n dialoog laat tree met betrekking tot die definiëring daarvan en hoe dit figureer in die installasie. In samehang hiermee word metalepsis verken met verwysing na die ontologiese aard en multimodale potensiaal daarvan. Die klemplasing op die ontologiese en multimodale sal sodoende die toepassing daarvan in die konteks van die installasie belig. In dié verband word 'n ondersoek gerig na die rede waarom die toepassing van ontologiese multimodale metalepsis as narratologiese konstruk geskik is binne *Put your heart under your feet... and walk*. Die ondersoek van ontologiese multimodale metalepsis word in verband gebring met die verskillende wyses waarop dit tot gestalte kom in die uitstalling. Hierdie hoofstuk belig eerstens oorvleuelings tussen die werklike wêreld en storiewêreld. Vervolgens word ontologiese multimodale metalepsis onder die soeklig geplaas.

4.2 Wat is ontologiese multimodale metalepsis?

Die lees en interpretasie van 'n teks impliseer altyd twee verskillende wêrelde: die wêreld waarin die teksgebruiker gesitueer is, en die wêreld geprojekteer deur die teks. Laurie (2013:48) merk dat postmoderne fiksie die voorafgaande idee kompliseer. Hierdie komplisering kom na vore in die wyse waarop die grense tussen die werklike wêreld en fiktiewe wêreld geproblematiseer word, en ook op die wyse waarop daar nie net twee nie, maar eerder talle wêrelde deur 'n teks geprojekteer kan word (Laurie, 2013; kyk ook Martínez, 2014:112). Ek sal hierdie argumente verder uitbou deur die oorvleuelings tussen wêrelde (en die implikasies daarvan) te ondersoek. Die volgende afdeling neem ontologiese multimodale metalepsis onder die loep. Hierdie bespreking skets eerstens 'n agtergrond met betrekking tot metalepsis se teoretiese oorsprong. Voortvloeiend daaruit word verskeie definisies van metalepsis aan die bod gestel. In die lig van hierdie studie se uiteindelijke doelstelling word metalepsis gekontekstualiseer in die konteks van moontlike wêrelde-teorie. Hierdie bespreking lei na 'n onderskeid tussen twee tipes metalepsis, naamlik metalepsis tussen die werklike wêreld en storiewêreld; en metalepsis tussen die

⁸⁷ Die gedagte van subwêrelde sal in Hoofstuk Vyf afdeling 5.4 verder ontgin word.

storiewêreld en ander (sub)wêreld. Vanweë die oorvleueling tussen wêreld word klem geplaas op die ontologiese aard van metalepsis. Gepaardgaande daarmee word die multimodale aard van metalepsis binne hierdie studie aangeraak. Uiteindelik word die koppelkonsep, ontologiese multimodale metalepsis, in hierdie studie ingeprent as 'n interaktiewe konstruksie.

Die konsep narratiewe metalepsis is deur Genette (1972:243–251) gemunt in sy werk *Figures III*. Genette (1972:236,245) definieer metalepsis as: *the shifting but sacred frontier between two worlds, the world in which one tells, the world of which one tells*. In klassieke strukturalistiese narratologie is daar 'n duidelike en hiërargiese⁸⁸ onderskeid tussen die narratief en die vertelling daarvan (Thoss, 2015). Rimmon-Kenan (1983:92) verduidelik dat vertelling altyd deel vorm van 'n hoër vlak as die storie wat dit vertel. Dit beteken dat elke narratief gekenmerk kan word aan 'n tweevoudige struktuur (ten minste) wat bestaan uit 'n ekstradiëgetiese en 'n diëgetiese vlak. Hierdie struktuur kan dus verstaan word as 'n stratifikasie van vlakke waarbinne elke narratief onderskik is aan die narratief waarin dit ingebed⁸⁹ is (Rimmon-Kenan, 1983:91). Dié uiteensetting van die sogenaamde vlakke is belangrik, omdat metalepsis juis 'n oorvleueling tussen hierdie vlakke behels. Genette (1983) brei verder uit op hierdie idee in sy werk *Nouveau Discours Du Récit* (kyk ook Martín-Jiménez, 2015:17). Genette (2004) voer hierdie konseptualisering tot 'n hoogtepunt in sy werk *Métalepse: De La Figure À La Fiction*. In hierdie studie ondersoek hy metalepsis nie net in narratiewe fiksie nie, maar ook in teater, film, televisie, skilderkuns en fotografie en bevind dat die konsep ook toepaslik is binne ander media (buiten die letterkunde) (vgl. Pier, 2016).

Pier (2011:269) voer aan dat daar relatiewe konsensus is met betrekking tot metalepsis se bepalende eienskappe. Bydraend tot die voorgaande argumenteer Thoss (2015:9) dat Genette (1972) se konseptualisering van metalepsis grootliks onveranderd gebly het in

⁸⁸ Rimmon-Kenan (1983) voer aan dat narratiewe hiërargies is met betrekking tot die storiewêreld en werklike wêreld. Na aanleiding van post-strukturalisme waartydens hiërargieë gedestabiliseer is en die daaropvolgende Derridiaanse dekonstruksie waartydens die gedagte van hiërargieë (met betrekking tot binêre pare) nietig gemaak is, wil ek binne 'n postklassieke invalshoek enige uitsprake wat moontlike rangordes suggereer versigtig benader. Ek sluit dus aan by Rimmon-Kenan (1983) in die sin dat storiewêreld en werklike wêreld oorvleuelings tweesydig is, maar baseer my argument eerder op die idee dat *Put your heart under your feet.. and walk* polifonies gestratifiseer is. Elk van sy lae het dus 'n ietwat ander ontologiese statuur, maar gelykberegting in die (narratiewe) heelaal.

⁸⁹ Ryan (1986:320) voer aan dat ingebedde narratiewe nie bloot verwys na vertellings wat uitdruklik voorgestel word in die narratief nie, maar ook enige storiematige (*story-like*) voorstelling geproduseer in die gedagtegang van 'n karakter en weergegee in die kognisies van die leser. Ingebedde narratiewe vind daarom hul oorsprong in twee tipes kognitiewe aksies: retrospektiewe interpretasies van die verlede en projeksies van die toekoms (Ryan, 1986:323). In hierdie studie kan *ingebedde narratiewe* as wisselterm gebruik word vir die konsep *subwêreld*. Hierdie subwêreld verwys voorlopig na die oortuigings, wense, intensies en verbeeldings van een of meer van die karakters óf selfs sekondêre ingebedde wêreld geprojekteer deur stories waaraan die karakters blootgestel word.

narratiewe teorie, aldus denkers soos Nelles (1997:152) wat metalepsis beskryf as die verskuiwing waardeur 'n karakter – dikwels die verteller – van een diëgetiese vlak na 'n ander beweeg; en Herman (1997:133) wat metalepsis definieer as een of meer 'onwettige' (*illicit*) bewegings op of af binne die hiërargie van diëgetiese vlakke; sowel as Fludernik (2003:383) wat metalepsis omskryf as die verskuiwing van bestaendes (*existents*) of karakters (aktante⁹⁰) in enige hiërargies-geordende vlak – boontoe of ondertoe. Pier (2005b:303) bespreek metalepsis as die kontaminasie tussen vlakke in 'n hiërargiese struktuur soos wat dit voorgestel word in die narratief. Nelles (1997:152) verduidelik verder dat 'n persona in die narratiewe wêreld van een diëgetiese vlak na 'n ander kan beweeg. Hierdie metalepsis waar 'n primêre narratief met 'n sekondêre narratief oorvleuel behels dus 'n oorskryding tussen narratiewe vlakke en gevolglik 'n ontologiese wisseling tussen narratiewe vlakke (Pier, 2016).

Ter verheldering lig ek 'n bekende voorbeeld uit. In die roman *Sophie's World* (1991) deur Jostein Gaarder word die hoofkarakter *Sophie* en ondersteunende karakter *Alberto* bewus daarvan dat hul en hul eie werklike wêreld 'n literêre konstruksie van Albert Knag is. Knag skryf hierdie literêre gekonstrueerde wêreld vir sy dogter Hilde. Hilde poog om Sophie te help vlug vanuit Knag se verbeeldingswêreld wat in die manuskrip gekonkretiseer word. Uiteindelik ontsnap Alberto en Sophie uit Knag se verbeelding na Hilde se tekstuele werklike wêreld⁹¹. Die paradoksale wyse waarop Sophie en Alberto bewus word van hul tekstuele werklike wêreld se fiktiewe aard en die wyse waarop hul intensioneel die grens tussen hul wêreld en Hilde se tekstuele werklike wêreld oorkruis is dus 'n metaleptiese oorkruising van ontologieë tussen narratiewe vlakke.

Metalepsis behels daarom die handeling waartydens entiteite tussen ontologiese verskillende vlakke wissel (Bell, 2011:2). In hierdie konteks voer Pier (2013:1,3) aan dat metalepsis verwys na die oorkruising tussen narratiewe vlakke, maar ook kan verwys na die oorvleueling tussen vlakke van die werklike wêreld en storiewêreld. Aansluitend hierby argumenteer Herman (1997:134) dat metalepsis nie bloot die grens tussen diëgetiese vlakke transendeer nie, maar ook die grens tussen die werklike en nie-werklike vervaag. In dieselfde trant stel McHale (1987:119,213) en Klimek (2010:57) dat metalepsis beskryf kan word as 'n kortsluiting tussen die fiktiewe wêreld en die ontologiese vlak soos bewoon deur die outeur. Chen (2008) en Kukkonen (2011) merk verder dat metalepsis gebruik kan word

⁹⁰ Kyk Greimas (1966) se aktansiële model.

⁹¹ Die konsep *tekstuele werklike wêreld* word as wisselterm gebruik vir die konstruk *storiewêreld* in die konteks van moontlike wêreld-teorie.

om die geleentheid waartydens 'n outeur binne hul eie werk na voorskyn kom, te beskryf⁹². Voorbeelde van literatuur waarin die outeur as karakter verskyn, sluit in Kurt Vonnegut se *Breakfast of Champions* (1973)⁹³, Grant Morrison se *Animal Man #25* (1990)⁹⁴, en Charles Yu se *How To Live Safely In A Science Fictional Universe* (2010)⁹⁵.

In die raamwerk van moontlike wêreld-teorie, soos dit aangebied word deur Ryan (1991b; 1992; 2004b), McHale (2002) en Doležel (1998), word hierdie narratiewe vlakke nie sodanig as vlakke behandel nie, maar eerder as afsonderlike wêreld wat elk oor 'n duidelike en gerealiseerde ontologie beskik (Thoss, 2015:9). Een wêreld, soos voorgestel deur die medium, moet dus die storiewêreld konstitueer (vgl. Thoss, 2015:10). Met die aanname dat die storiewêreld ten opsigte van die werklike wêreld as outonome entiteit verstaan kan word, is dit belangrik om in ag te neem dat die storiewêreld altyd aan die verbeeldingryke domein behoort en daarom oor 'n ander ontologiese statuur beskik. Thoss (2015:9) plaas wel klem op die wyse waarop Genette (1972) verwys na die wêreld waarin vertel word en die wêreld waarvan vertel word, maar merk dat moontlike wêreld-teorie die term *wêreld* in 'n baie meer spesifieke sin gebruik. McHale (1987:120) hersien Genette se narratiewe vlakke in terme van ontologiese wêreld en beskryf metalepsis as die ontologiese dimensie van rekursiewe inbedding. Hierdie klempasing op wêreld eerder as vlakke mag met eerste oogopslag soos 'n klein verandering lyk, maar dit speel 'n deurslaggewende rol in die verskuiwing van metalepsis buite strukturalistiese taksonomieë (Thoss, 2015:9–10). Bell (2011:2; 2016:296) kom tot die gevolgtrekking dat metalepsis altyd oor 'n ontologiese grens beweeg. Metaleptiese 'oortredings' bevraagteken dus nie net die narratiewe hiërargie nie, maar destabiliseer ook die ontologieë van hierdie onderskeie wêreld (Thoss, 2015:9). Pier (2013) verduidelik daarom dat metalepsis soos metafore of metonomie 'n transformatiewe troep is. Ryan (1991a:558) beklemtoon dat 'n teks 'n volledige heelal projekteer. Vir hierdie studie sou dit beteken dat *Put your heart under your feet... and walk* nie net 'n geïsoleerde storiewêreld

⁹² Hierdie selfde soort ontologiese oorkruising word ook geassosieer met die verdubbeling van die teksgebruiker (Pier, 2013:3). Dié verdubbeling van die teksgebruiker verwys na die fenomeen waartydens die 'leser' van die teks in twee wêreld (naamlik die werklike wêreld en storiewêreld) gelyktydig 'bestaan'. Hierdie gedagte sal ontgin word in afdeling 4.4.1.5.

⁹³ Hierdie roman wentel rondom die fiktiewe dorp Midland Stad, Ohio. Dit fokus op twee karakters naamlik Dwayne Hoover, 'n Midland-inwoner, en Kilgore Forel 'n wyd gepubliseerde maar meestal onbekende wetenskapsfiksie outeur. Die oorvleueling van wêreld kom tot gestalte in die wyse waarop die outeur Kurt Vonnegut as karakter in die storie verskyn.

⁹⁴ *Animal Man* is 'n strokiesprent waarbinne die sogenaamde vierde muur deurgaans gemanipuleer en gedekonstrueer word. Dit is dikwels gedoen deur karakters voor te stel in 'n staat van gedeeltelike verwydering deur hul te verbeeld as potloodontwerpe wat 'uitgevee' word. Hier word die outeur op die spits gedryf, omdat spore van sy kunsskepping gevind kan word. Daarbenewens word sommige karakters bewus daarvan dat hulle deur 'n gehoor besigtig word en met die grense van die panele op die bladsy kan kommunikeer.

⁹⁵ Die roman vertoon 'n konstante selfverwysende/vierde-muurverduisterende aard, deurdat die werklike wêreld outeur die hoofkarakter vas maak in 'n tydloop (*time loop*) en dat die leser bewus word van die werklike wêreld outeur se paradoksale teenwoordigheid in die fiktiewe wêreld.

konstrueer nie, maar 'n voltooide uitspansel van moontlikhede aan die hand doen. Daarom is dit belangrik om 'n onderskeid te tref tussen die twee domeine van transwêreldverhoudinge: **(1)** die trans-universumdomein met betrekking tot die verhoudinge wat die werklike wêreld aan die storiewêreld verbind; en **(2)** die intra-universumdomein van verhoudinge wat die storiewêreld verbind aan alternatiewe (sub)wêrelde (dit is met ander woorde die interne konfigurasie van die tekstuele heelal). Wolf (2005) se definisie van metalepsis is daarom besonder geskik in die konteks van moontlike wêrelde-teorie. Hy (2005:91) definieer metalepsis as die intensionele en paradoksale oorvleueling of verwarring tussen (onto)logies verskillende (sub)wêrelde en/of –vlakke binne verwoë van moontlike wêrelde.

Daar is dus twee wyses waarop wêrelde kan oorvleuel. Na aanleiding van die bogenoemde kan daar afgelei word dat daar gevolglik ook twee tipes metalepsis is. Hierdie wêreld-oorvleuelings verwys na die storiewêreld wat verweef word met die werklikheid óf entiteite wat die storiewêreld met 'n ander (verbeelde) wêreld oorkruis. In die konteks van hierdie studie kan die oorvleueling tussen die werklike wêreld en storiewêreld as tipe een metalepsis verstaan word. Metaleptiese oorkruisings tussen die storiewêreld en ander denkbeeldige (sub)wêrelde behels dan die tweede tipe metalepsis (hierdie metalepsis word in Hoofstuk Vyf bespreek).

Soos reeds elders vermeld gebruik ek die koppelkonsep *ontologiese multimodale metalepsis*. Ek sal die ontologiese sy daarvan vervolgens onder die vergrootglas plaas met spesifieke verwysing na *Put your heart under your feet... and walk*. Ryan (2006a:207) verwys na die ontologiese aard van metalepsis deur aan te voer dat metalepsis ontologiese vlakke verstrengel sodra 'n bestaande/aktant/karakter (*existent*) behoort aan twee of meer wêrelde. In Hoofstuk Drie is die konsep verbeeldingryke spel gebruik om die teksgebruiker se ervaring van die storiewêreld te bespreek. Hierdie konseptualisering is in dié hoofstuk verwerk en verfyn in die konteks van narratiewiteit en installasiekuns en uiteindelik is daarna verwys as fiksionalisering en beliggaamde ervaring. Fiksionalisering en beliggaamde ervaring word beskryf deur terme soos meelewende simulاسie, indompeling en absorpsie wat binne die konteks van Martínez (2014:110–111,115) se argumente ook aansluit by die term om te vermeng.

Ryan (2006a:207) argumenteer dat wanneer 'n bestaande/aktant/karakter (*existent*) migreer van een vlak na 'n ander lei dit na twee omgewings wat vermeng. In hierdie studie word daar geargumenteer dat hierdie oorvleueling en vermenging van ontologiese grense gesien kan word in installasiekuns waartydens werklike wêreld-kunsaanskouers/teksgebruikers genooi

word om 'n fiksionaliserings-spel en beliggaamde ervaring te ondergaan en *tydelik* die rol van karakter te beklee binne die gekonstrueerde storiewêreld (meer hieroor later onder afdeling 4.4.1.5).

Met betrekking tot die fiksionalisering en beliggaamde ervaring van die teksgebruiker mag daar problematiek ontstaan ten opsigte van die mate waartoe buite-tekstuele (*extratextual*) werklikhede betrokke kan wees by metalepsis. Hoewel daar reeds aangevoer is dat werklike wêreld en storiewêreld-metalepsis kan plaasvind, is daar outeurs wat nie akkoord gaan met hierdie standpunt nie. In Genette (1972; 2004) se argumente is metalepsis 'n suiwer intra-fiktiewe (*intra-fictional*) verskynsel. Hierdie selfde intra-fiktiewe argumentasielyn kom na vore in Ryan (2004:444) se argumente dat ontologiese oorvleuelings nie die grondvlak van die werklikheid kan betrek nie en Klimek (2010:341) wat ook vurig hierdie standpunt verdedig. Lavocat (2016) stel hierdie selfde idees deur aan te dring op die intra-fiktiewe kwaliteit van metalepsis.

In teenstelling met hierdie gedagtegang argumenteer McHale (1987:115,204,225), Bareis (2008:208) en Bell (2016:297–298) egter dat metalepsis die vlak van die werklike wêreld-outeur of teksgebruiker kan betrek. Thoss (2015:11) stel dat die voorgenoemde outeurs (McHale, 1987; Bareis, 2008; en Bell, 2016) nie so naïef is om te postuleer dat die grens tussen werklikheid en fiksie letterlik en fisies oorgesteek kan word nie, maar dat narratiewe dit baie oortuigend kan suggereer. Thoss (2015) sluit aan by McHale (1987) en Bareis (2008) deur aan te voer dat metalepsis tussen die werklike en fiktiewe egter altyd geveinsde en verbeelde oorvleuelings is. Vir hierdie studie sou dit dus beteken dat die werklike wêreld-kunstenaar en die teksgebruiker die skeidslyn tussen die werklike wêreld en storiewêreld kan oorstek deur deel te neem aan 'n verbeeldingryke spel in die vorm van fiksionalisering en beliggaamde ervaring. Hierdie uitgangspunt sluit aan by die definisie van metalepsis as die oorskryding van 'n storiewêreld se outonome status; 'n paradoksale oortreding van die lyn wat die binnekant en die buitekant van die storiewêreld skei.

In *Put your heart under your feet... and walk* beklemtoon ek Wolf (2005) se argument dat metalepsis nie bloot 'n eienskap van narratiewe is nie, maar van representatiewe mediums in die algemeen. In aansluiting hiermee argumenteer Thoss (2015:16) dat metalepsis laterale realiteitsfiksie-oorvleuelings insluit. Deur hierdie kwessie vanuit 'n moontlike wêreld-teorie benadering te ondersoek, merk Lavocat (2016) dat die versmelting tussen wêreld die grens tussen feit en fiksie tot niet maak – 'n neiging wat die uitbreiding en studie van metalepsis binne ander mediums bevoordeel. Soos reeds aangedui in Hoofstuk Een word postklassieke narratologie geken aan 'n klem op multimodale en transmediale

benaderings. Hierdie bespreking verskuif dus nou die klem vanaf die ontologiese aspek binne ontologiese multimodale metalepsis tot die multimodale potensiaal daarvan. Multimodale narratiewe skep 'n oorkoepelende narratiewe storiewêreld deur middel van tekste wat uit verskillende semiotiese kanale en mediums bestaan en op verskillende platforms beleef kan word (vgl. Dena, 2010).

Wolf (2005:580) merk dat navorsing tot op hede metalepsis se transmediale potensiaal grootliks geïgnoreer het. Hy (2005:580–581) stel ook dat sedert Genette (1972:243–251) metalepsis bekendgestel het binne eietydse narratologie hierdie term byna uitsluitlik gebruik is met verwysings na literatuur. Ek het metalepsis as teoretiese vertrekpunt gekies, omdat my studie hierdie multimodale (transmediale) potensiaal van metalepsis kan ontgin binne die raamwerk van postklassieke narratologie in die visuele kunste. Dit vind neerslag in die multimodale aard van *Put your heart under your feet... and walk*. Omdat *Put your heart under your feet... and walk* multimodaal is moet al die modusse gelykertyd in interafhanklike wyse geïnterpreteer word, ten einde die moontlike betekenis van die eiesoortige storiewêreld te ontsluit. Hierdie gedagtegang dien as verdere motivering vir die gebruik van 'n multimodale interpretasie-instrument in die installasie.

Wolf (2005) se argumente speel 'n kardinale rol in die bevordering van 'n transmediale⁹⁶ omraming van die begrip metalepsis (kyk Meuter, 2013; Pier, 2016; Thoss, 2015). Wolf (2005) het deur die bestudering van drama, film, strokiesprente en skilderkuns die grondslag gelê vir die oordrag van metalepsis na ander media buite die grense van literatuur. Gelyktydig word metalepsis in sy argumente ontvou op vier vlakke: **(1)** dit word gevind binne artefakte (gevonde objekte/artefakte)/*performances* wat moontlike wêreldes verteenwoordig (vgl. Ryan 1991b:hoofstuk 9) maar nie 'n noodwendige verband met die sentrale narratief nie; **(2)** bestaanswyse binne hierdie artefakte (gevonde objekte/artefakte)/*performances* verwissel tussen moontlike (sub)wêreldes wat van mekaar verskil met verwysing na die 'werklikheid' versus 'fiksie' (kyk Wolf, 1993:38–39); **(3)** werklike oorkruising of verwarring tussen (sub)wêreldes; en **(4)** die paradoksale aard van hierdie kruising met verwysing na die moontlike oortuiging dat hierdie (sub)wêreldes onversoenbaar is in die werklikheid en fiksie (Pier, 2016; kyk Wolf, 2005:286–287).

⁹⁶ Diensooreenkomstig word die term transmediale narratologie dikwels gebruik as 'n sambreelterm vir narratologiese praktyke wat op ander mediums as literêre tekste fokus (Thon, 2017:287). Herman (2009:194) verduidelik dat transmediale narratologie verwys na storievertellingspraktyke in verskillende mediums. Aanvullend daarby gebruik Ryan (2006a) transmediale narratologie as wisselterm met uitdrukkings soos 'die studie van narratief oor media', 'narratiewe media studies', 'die studie van narratiewe verwesenliking in verskeie media', en die 'transmediale studie van narratief' (vgl. Thon, 2017:287). Myns insiens kan dit verstaan word as narratologie toegepas op verskillende semiotiese kanale. In die konteks van die studie word die konsep multimodale verkies bo verwante terme soos transmediale en intermediale.

Die multimodale aspek in my koppelkonsep ontologiese multimodale metalepsis verwys dus na die wyse waarop hierdie metalepsis plaasvind buite die konteks van teksgebaseerde literatuur en tot gestalte kom in 'n installasie wat 'n kombinasie van mediums en modusse insluit, onder andere *performance* kuns, die visuele objekte, dans, videografie, mode, klank, en beeldhouwerk (vgl. Cohen, 2017:9). Hierdie bespreking sal later in hierdie hoofstuk fokus op hoe metalepsis plaasvind met verwysing na geïdentifiseerde mediums binne *Put your heart under your feet... and walk*. Dit is egter belangrik om te beklemtoon dat die multimodale aard van die metalepsis in *Put your heart under your feet... and walk* interaktief is. Soos reeds vermeld in Hoofstuk Drie vind verskeie grade van ruimtelike, temporele en emosionele indompeling plaas tydens die wisselwerking van die teksgebruiker en die installasie.

Omdat modellesers 'n interne en eksterne lees van *Put your heart under your feet... and walk* 'voltooi' en 'n eiesoortige storiewêreld konstrueer wat hul deur middel van fiksionalisering en 'n beliggaamde ervaring betree, kan daar aangevoer word dat hul tegelykertyd ingedompel word in die storiewêreld, maar ook interaktief daarmee omgaan. Op grond hiervan argumenteer ek dat interaktiewe metalepsis plaasvind deur middel van 'n interaksie tussen die werklike wêreld installasie en storiewêreld performatiewe medium geaktualiseer in die denke van die teksgebruiker wat die ontologiese drumpel tussen werklike wêreld en storiewêreld oorkruis en betree. Dus word metalepsis in hierdie studie beklemtoon as ontologies van aard, maar ook interaktief weens die spesifieke mediums en verbeeldingsaktiwiteite wat die metalepsis fasiliteer.

Metalepsis is dus 'n veelfasettige konsep. Verder blyk dit dat metalepsis 'n indompelingseffek mag hê, maar soos Ryan (1991b; 2001) tereg, opmerk kan metalepsis ook 'n vervreemdingseffek tot gevolg hê. Hierdie vervreemdingseffek kom tot gestalte in die wyse waarop metalepsis teksgebruikers verhoed om (her)senteer of ingedompel te word binne die moontlike wêreld en op hierdie wyse hul te herinner van die dikwels komiese onmoontlikheid van die metaleptiese oortreding (kyk Wolf, 2005). Aansluitend by Bell (2011) se argumente sal ek aanvoer dat hoewel meeste gevalle van metalepsis in geskrewe narratiewe die teksgebruiker vervreem, interaktiewe metalepsis in 'n installasiekonteks 'n indompelende effek kan impliseer. Dit sou uiteindelik beteken dat hierdie vorm van interaktiewe metalepsis die teksgebruiker in wisselende mates by die storiewêreld betrek (vgl. Bell, 2016:299). Hoewel hierdie vorm van metalepsis nie voorkom in klassieke narratologiese argumente nie, voer ek aan dat hierdie interaksie binne installasiekunswerk-uitstallings 'n gevestigde wyse van beleving is. Vanweë hierdie eiesoortige toepassing van metalepsis sal die hieropvolgende afdeling die redes waarom hierdie besondere vorm van

metalepsis toepaslik is binne die raamwerk van *Put your heart under your feet... and walk*, ondersoek. Hierdie bespreking sal ook verder uitbrei op die multimodale aard van metalepsis.

4.3 Die teoretiese toepaslikheid van metalepsis in *Put your heart under your feet... and walk*

In 2005 het Wolf 'n ondersoek getiteld *Metalepsis As A Transgeneric And Transmedial Phenomenon: A Case Study Of The Possibilities Of 'Exporting' Narratological Concepts* uitgevoer. In dié studie het hy die voorwaardes en moontlikhede vir die sinvolle ontplooiing van narratologiese terminologie geïdentifiseer. Wolf (2005) se studie het spesifiek gefokus op metalepsis buite die verbale storievertellingsveld. Hy (2005:282–284) het vier maatstawwe aan die hand gedoen om hierdie toepaslikheid te meet. Hierdie vier konvensies is soos volg: **(a)** die uitvoer-fasiliterende⁹⁷ potensiaal van die verskynsel onder bespreking; **(b)** 'n duidelike narratologiese konseptualisering; **(c)** formele toepaslikheid en; **(d)** die heuristiese waarde van die uitgevoerde begrip vir die gebruik in die invoerveld. Die bespreking wat volg sal dus die toepaslikheid van metalepsis in *Put your heart under your feet... and walk* ondersoek. Die doel van hierdie bespreking is om die wyses waarop metalepsis toepaslik is in my studie na te speur om aan te toon dat metalepsis gebruik kan word as interpretasie-instrument in die ontginning van moontlike wêrelde in *Put your heart under your feet... and walk*.

Die eerste kriterium wentel rondom die uitvoer-fasiliterende potensiaal (*export facilitation potential*) van die verskynsel onder bespreking. Wolf (2005:282–283) argumenteer dat hierdie uitvoerpotensiaal beïnvloed word deur die konsep se verbintenis met verbale narratiewe. Konsepte wat verbind kan word aan narratiewe sal 'n hoër graad van toepassingspotensiaal hê. Fenomene wat meer transgenre en multimodale karaktertrekke het, is ook makliker uitvoerbaar in velde buite verbale storievertelling. Metalepsis met sy multimodale potensiaal (soos bespreek in afdeling 4.2) word dus in hierdie konteks 'n trans-narratiewe konsep met verskeie interpretasiemoontlikhede en uitvoerpotensiaal (vgl. Wolf, 2005:283). Dit word konkreet vergestalt in die wyse waarop metalepsis in ander media soos films en ook in interaktiewe aanlynboeke (hiperteksfiksie) plaasvind. Ek is voorts van mening dat metalepsis as multimodale konsep gebruik kan word in *Put your heart under your feet... and walk*, omdat dit 'n multimodale installasie is deurdrenk met narratiewiteit.

⁹⁷ Mits dit toegepas gaan word in 'n ruimte wat narratiewe potensiaal het (*export facilitation potential*).

Die tweede maatstaf soos geïdentifiseer deur Wolf (2005:283) verwys na 'n duidelike narratologiese konseptualisering. Binne die konteks van hierdie konvensie is dit belangrik dat die toepassing van die fenomeen steeds getrou bly aan sy oorspronklike narratologiese beskrywing. Dit beteken dat die konstituerende eienskappe van die konsep soortgelyk en herkenbaar moet bly binne die nuwe invoerveld. Binne die vier hoeke van my studie (wat by kunsgeskiedenis sowel as narratologiese aspekte aansny) bly metalepsis getrou aan die oorspronklike definiëring daarvan. Ek baseer hierdie argument op my gebruik van narratologiese konseptualiserings van metalepsis deur te fokus op definisies wat voorgehou is deur narratoloë soos Genette (1972:243–251; 2004); Nelles (1997:152); Herman (1997:133); Fludernik (2003:383); Pier (2005b:303; 2013:3), en Wolf (2005:91). Die konsep word egter aangepas binne die raamwerk van installasiekuns deur 'n meer interaktiewe karakter aan te neem, 'n multimodale dimensie te belig, en die fokus op wêreld eerder as vlakke te plaas. Dit is dus gepas in *Put your heart under your feet... and walk* omdat die installasie 'n interaktiewe teksgebruiker verg, multimodaal is, en 'n storiewêreld kan suggereer.

Die derde konvensie vind neerslag in die formele toepaslikheid van die narratologiese konsep as konstituerende beskrywing van die teikenverskynsel. Hierdie formele toepaslikheid vind gestalte in die wyse waarop daar 'n besondere ooreenstemming is tussen die fenomeen binne die uitvoer-domein en die konsep wat daarmee geïdentifiseer word. Dié kriterium kan nie as toepaslik of ontoepaslik uitgepluis word nie, maar is eerder meer of minder toepaslik en opinies mag moontlik varieer van waar om die uitvoerlyn te trek (Wolf, 2005:283). Wolf (2005:284) voer verder aan dat die vlak van ooreenkoms nie bloot afhanklik is van individuele fenomene nie, maar ook van die mediale uitvoerkontekste waarin dit voorkom. Narratiewe genres en mediums sal daarom buite die grense van verbale stories gunstiger toestande bied vir die gebruik van narratologiese konsepte as nie-narratiewe genres en media. Vanuit die narratiewe benadering as invalshoek kan daar aangevoer word dat die narratiewe genre (die eiesoortige storiewêreld) en mediums (semiotiese toegewings wat hier gekonkretiseer word in die onder meer die absurde balletskoene) in *Put your heart under your feet... and walk* die toepaslikheid vir die gebruik van metalepsis fasiliteer. Dit word ondersteun op grond van die wyse dat die installasie as storiewêreld narratiewe suggereer.

Nelles (1997:120) sluit by hierdie gedagte aan deur aan te voer dat sodra 'n teks met narratiewiteit deurdrenk word, die gereedskap van narratiewe analisering toegepas kan word. Na aanleiding van die teoretisering van *Put your heart under your feet and walk* as

eiesoortige storiewêreld wat oor baie narratiwiteit en narratiewe bevoegdheid beskik kan daar aangevoer word dat die invoerveld (teks/uitstalling) gunstige omstandighede bied vir die toepassing van metalepsis. Metalepsis stem ook ooreen met die oorvleueling tussen (onto)logiese verskillende (sub)wêreldes in die raamwerk van *Put your heart under your feet... and walk* (soos bespreek sal word onder afdeling 3.4). Ek argumenteer dus dat *Put your heart under your feet... and walk* aan hierdie derde maatstaf voldoen.

Die finale uitvoer-voorwaarde kom tot gestalte in die heuristiese waarde van die uitgevoerde begrip. Dié heuristiese waarde vind hoofsaaklik neerslag in die wyse waarop dit 'n bydrae lewer tot die invoer-domein mits daar nog nie 'n gepaste term geskep is binne die invoerveld nie (Wolf, 2005:284). Wolf (2005) argumenteer verder dat die moontlikhede wat 'n heuristiese waarde mag konstitueer 'n holistiese beskrywing verwerp, omdat dit baie afhanklik is van individuele gevalle en belange. 'n Heuristiese voordeel van die uitvoer van metalepsis is dat daar geen 'inheemse' terme buite die veld van verbale narratiewe is, wat hierdie fenomeen met dieselfde presisie beskryf nie (Wolf, 2005:598). Wolf (2005:580) verduidelik die voorafgaande deur klem te plaas op die gekykte wyse waarop *mise-en-abyme*⁹⁸ byvoorbeeld binne 'n kunsgeskiedkundige konteks gebruik word. Wolf (2005) verduidelik dat hierdie narratologiese term die inbedding van prente in prente met vrag kan ondersoek, soos gesien in Victor Stoichita (1997) se *The Self-Aware Image: An Insight Into Early Modern Meta-Painting*. In aansluiting hiermee argumenteer ek dat *Put your heart under your feet... and walk* as installasie 'n konsep soos metalepsis noodsaak ten einde die oorkruising tussen (sub)wêreldes sinvol te kan ondersoek. My navorsing het getoon dat daar nie reeds 'n soortgelyke konsep binne die raamwerk van installasiekunsuitstallings geskep is nie. Na aanleiding van die geïdentifiseerde heuristiese waarde argumenteer ek dat die gebruik van metalepsis binne *Put your heart under your feet... and walk* toepaslik sal wees.

4.4 Die metaleptiese benadering tot (sub)wêreld oorvleuelings in *Put your heart under your feet... and walk*

Ek het aangevoer dat *Put your heart under your feet... and walk* 'n installasie is wat deurdrenk is met narratiwiteit. Hierdie narratiwiteit bied 'n vertrekpunt waar daar geteoretiseer kan word oor *Put your heart under your feet... and walk* as eiesoortige

⁹⁸ In die Westerse kunsgeskiedenis verwys hierdie term na die plasing van 'n kopie van 'n beeld in die beeld sigself. Hierdie beelde word op so 'n wyse geplaas dat dit 'n nimmereindigende reeks beelde suggereer (vgl. Hawthorne, 1998:138; Lawlor, 1985). Welbekende voorbeelde vanuit kunsgeskiedenis sluit in die *Arnolfini* portret (1434) geskep deur Jan van Eyck, *Las Meninas* (1656) geskilder deur Velázquez en *The Village of the Mermaids* (1942) deur Paul Delvaux. Hierdie werke skep die illusie van spieël wat in spieël reflekteer en op hierdie wyse 'n eindelose hoeveelheid refleksies illustreer. Kyk ook na Yayoi Kusama se *Infinity Series* (2013) waarbinne *mise-en-abyme* op letterlike wyse plaasvind.

storiewêreld en moontlike wêreld. Hoofstuk Vier het tot dusver ontologiese multimodale metalepsis gedefinieer en getoon waarom metalepsis toepaslik is vir hierdie studie. Hierdie prosesmatige fenomeen is vernou en verwerk ten einde dit as teoretiese onderbou te gebruik tydens ondersoek na die oorvleuelings tussen wêreldde in *Put your heart under your feet... and walk*. Die bespreking wat volg sal daarom die unieke wyse waarop metalepsis vergestalt in *Put your heart under your feet... and walk* ondersoek. Daarna word die werklike wêreld en storiewêreld se oorkruisings belig, met spesifieke verwysing na paratekstuele sleutels, die kunstenaar, die ruimte, die kunswerke en die teksgebruikers as karakters. Die doel van hierdie bespreking is om 'n interpretasie aan die hand te doen wat toon dat 'n pluraliteit van eiesoortige mediums, wat ontologies tussen wêreldde oorvleuel, sinspeel op moontlike wêreldde. Interpretatiewe konvensies van hierdie wêreld-oorkruisings sal deurlopend belig word.

Ek beklemtoon hoe die werklike wêreld en storiewêreld oorkruis. Voortvloeiend argumenteer ek dat die oorvleueling tussen die werklike wêreld en storiewêreld in *Put your heart under your feet... and walk* plaasvind op vyf wyses, naamlik: **(a)** spel tussen wêreldde deur die klemplasing op verskillende ontologieë met betrekking tot paratekstuele aanwysers; **(b)** 'n (nie-) fiktiewe voorstelling van die kunstenaar (outeur); **(c)** indringing van die storiewêreld binne die teksgebruiker se fisiese en sensoriese ruimte soos vergestalt in die galery-milieu; **(d)** deurgang van een vlak van inbedding na 'n ander deur middel van gevonde objekte wat van alledaagse gebruikersitems getransformeer word tot storiewêreldelemente; en **(e)** teksgebruikers as karakters in dieselfde wêreld. Vervolgens word werklike wêreld en storiewêreld oorvleuelings onder die loep geneem met spesifieke verwysing na paratekstuele aanwysers.

4.4.1 Metalepsis in die konteks van werklike wêreld en storiewêreld-oorvleuelings

4.4.1.1 Die verwarring tussen wêreldde deur middel van paratekstuele gegewens

Hierdie bespreking ondersoek na die wyse waarop paratekstuele gegewens 'n metaleptiese oorkruising van wêreldde suggereer. Ek verken ook moontlike interpretasiekanale met betrekking tot die storiewêreldskepping en wêreldoorvleueling. Ter inleiding hiervan word die term parateks eers onder die soeklig geplaas. Die term parateks is gemunt deur Gérard Genette en uitvoerig bespreek in sy *Paratexts: Thresholds Of Interpretation* (1997b). Nel (2017:265) verduidelik dat soos hierdie titel aandui, is die parateks vir hom (Genette) die drempel wat die leser (*teksgebruiker*) toelaat om die teks binne te tree (kyk Genette 1997b:1–2). In navolging van Lejeune (1975) beskryf hy dit as *a fringe of the printed text which in reality controls one's whole reading of the text*. Van Gorp (1991:294) som die begrip

op as *alle tekstuele gegevens die de 'eigenlijke' tekst aan de lezer als tekst presenteren en die voor hem als drempels, richtingwijzers, valstrikken e.d. fungeren*. '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 (kyk Gey van Pittius, 2018:3). Volgens Genette (1997b:1–2) word die parateks (in die meeste gevalle) deur die skrywer gewettig, en hy wys op die geweldige invloed daarvan op die publiek, die resepsie van die teks en die wyse waarop die boek gelees en verstaan word.

Alhoewel Genette fokus op die paratekste van 'n boek, word daar in hierdie studie aangevoer dat soortgelyke elemente in 'n kunswerk geïdentifiseer kan word (vgl. Gey van Pittius, 2018:18). Daarom argumenteer ek dat paratekste, soos dit in die konteks van 'n boek voorkom, ook van toepassing gemaak kan word op 'n kunswerk. Vanweë hiervan kan paratekste sekere dele van die storiewêreld ontsluit en as bemiddelaar tussen die storiewêreld en werklike wêreld dien (vgl. Thoss, 2015:32). Tydens hierdie bemiddeling mag paratekste ook lei na 'n oorkruising van wêrelde, waartydens die grens tussen die werklike en nie-werklike vervaag (vgl. Herman, 1997:134). In *Put your heart under your feet... and walk* word die verskillende paratekstuele sleutels geïnterpreteer as: **(1)** die titels van kunswerke; **(2)** brokkies inligting wat die werke vergesel⁹⁹; en **(3)** biografiese inligting van die kunstenaar. Die meerderheid van die voorafgaande informasie word gebied in die katalogus van hierdie uitstalling wat Cohen geskryf het en wat geredigeer is deur Perryer.

Soos reeds vermeld in Hoofstuk Drie sal die interaktiewe aard van *Put your heart under your feet... and walk* werklike wêreld-kunstoeskouers nooit om deel te neem aan 'n fiksionaliseringspel en beliggaamde ervaring. Tydens hierdie fiksionalisering en beliggaamde ervaring word die teksgebruiker ingedompel binne die eiesoortige storiewêreld. Buiten hierdie indompeling sal die teksgebruiker ook interaktief met hierdie installasie omgaan. Dié interaktiwiteit vind neerslag in die betekeniskonstruering in *Put your heart under your feet... and walk*. Tydens hierdie betekenisproduksie mag die teksgebruiker gebruik maak van paratekstuele sleutels. Hierdie argument word gestaaf op die gedagte dat betekenis nie sigself genereer nie, en die komplekse vorme van intersubjektiewe betekeniskonstruering ook nie tot individuele betekenisgeving gereduseer kan word nie. Met betrekking tot die resepsie-teoretiese benadering van hierdie studie is ek van mening dat teksgebruikers intertekstuele kennis gebruik. Eco (2005:198–199) en Genette (1997a)

⁹⁹ *Put your heart under your feet... and walk* het nie 'n kunstenaarverklaring gehad nie. Die brokkies inligting sal daarom verwys na die inligting wat saam die objekte uitgestal is, soos die beskrywings van die gevonde objekte. Die inligting sal ook verwys na die geskrewe elemente in die uitstalling se katalogus.

se opvatting oor transtekstualiteit¹⁰⁰ sal gebruik word tydens die ondersoek na storiewêreldfiksjonalisering en beliggaamde ervaring. Hierdie idee sluit aan by Ricoeur (1984:64–70) wat argumenteer dat die samestelling van 'n storie (*Mimesis II*) altyd 'n skeppende daad is wat 'n nuwe en unieke siening van die werklikheid bied, maar dat dit terselfdertyd altyd 'n uitvloeisel is van iets wat hierdie skeppende proses vooruit gegaan het.

Die heenwys na werklike wêreld informasie vind ook gestalte in *Put your heart under your feet... and walk* se besondere graad van narratiewe bevoegdheid en resepsiematige benadering waarvolgens die teksgebruiker(s) biografiese en intensionele kennis in ag neem, omdat die (hetero)outobiografiese inslag van die werke impliseer dat sekere inhoudelike betekenis slegs bereik kan word deur kennis van die kunstenaar se biografie en intensionele leidrade. Daar kan daarom voorlopig aangevoer word dat die teksgebruiker die installasie as storiewêreld benader deur deel te vorm van die vertel-, interpreteer-, hervertel- en refleksieprosesse wat betrokke is in die skepping van die storiewêreld met behulp van paratekstuele leidrade.

Die teksgebruiker se kennis van die eiesoortige storiewêreld word dus nie net gekonstrueer vanuit die semiotiese betekenaars soos byvoorbeeld die absurde balletskoene nie, maar ook deur die informasie wat buite die fisiese grense van die storiewêreld bestaan (vergelyk met Ryan (1991b) se beginsel van minimale vertrek). Hierdie gebruik van paratekste lei na 'n beweging vanaf die eiesoortige gekonstrueerde storiewêreld (binne die innerlike ruimte van teksgebruikers se kognisies), tot informatiewe bronne wat bestaan buite die grense van die storiewêreld en dus binne die werklike wêreld. Metalepsis vind hier plaas in die wyse waarop die interpretasie van paratekste die grens tussen werklikheid en fiksie oorskry.

Metalepsis deur middel van paratekste kom byvoorbeeld tot gestalte in die titels van kunswerke. Die vreemde toevoegings en die wyse waarop dit geheg is aan die balletskoene in *Put your heart under your feet... and walk* mag die teksgebruiker se verbeelding prikkel (kyk Walton, 1990:58). Hierdie prikkeling mag ook lei na die verbeeldingryke konstruering van tipe twee (b)-gebeure waartydens sekere voorwerpe 'n metamorfose ondergaan, byvoorbeeld in sprokies soos *Skoonheid en die Ondier* (1991/2017¹⁰¹). In die laasgenoemde sprokie word sogenaamde lewelose huis-items en meublement lewende subjekte. Mynsiens kan *Cuckoo Clock* (kyk Cohen, 2017:47) byvoorbeeld 'n vergestaltung word van

¹⁰⁰ Nel (2009) merk dat Genette (1997) 'n taksonomie van intertekstualiteit skets wat hy onder die sambreelterm transtekstualiteit teoretiseer. Hy definieer transtekstualiteit as *all that sets the text in relationship, whether obvious or concealed, with other texts* (Genette 1997:1).

¹⁰¹ Hierdie studie neem kennis daarvan dat daar talle aanpassings en variasies op hierdie verhaal is. Ek verwys dus binne die bestek van hierdie studie spesifiek na die Disney-weergawes vrygestel in 1991 en 2017.

Cogsworth¹⁰² die gepersonifieerde huiskneg pendulum-horlosie in *Skoonheid en die Ondier*, en *Elightment*¹⁰³ (kyk Cohen, 2017:95) kan Lumière, die kandelaar-karakter, voorstel. Die teksgebruiker kan dus dié werklike wêreld koekoeklok en kershouer gebruik as die vertrekpunt vir die konstruering van karakters en die karakters se eie unieke stories. Hier vind nog geen metalepsis plaas nie, maar bloot die skepping van 'n storie.



Fig. 4.1. Steven Cohen. *Cuckoo Clock*. 2017.



Fig. 4.2. Cogsworth & Lumière van Disney se *Beauty and the Beast*. 1991.



¹⁰² David Ogden Stiers (1942-2018) en Ian McKellen (geb. 1939) het beide die rol van Cogsworth beklee. Stiers was deel van die 1991 produksie, en McKellen het die rol in 2017 vertolk.

¹⁰³ Jerry Orbach (1935-2004) en Ewan McGregor (geb. 1971) het beide die rol van Lumière beklee. Orbach was deel van die 1991 produksie, en McGregor het die rol in 2017 vertolk.

Fig. 4.3. Steven Cohen. *Enlightenment - Menorah*. 2017.



Fig. 4.4 Lumière & Cogsworth van Disney se *Beauty and the Beast*. 2017.

Metalepsis vind plaas sodra die teksgebruiker (wat ingedompel is in hierdie eie gekonstrueerde storiewêreld) die titels van die werke lees en wêrelde as sodoende oorkruisend ervaar, van die storiewêreld kandelaar-karakter na die werklike wêreld kershouer. Met koue en kil titels soos *Cuckoo clock* en ander voorbeelde soos *Vertebra*; *Fossiled tooth*; *Cow horns*; *Taxidermied bird*; en *Crayfish ashtray* (as enkele gevalle) word die teksgebruiker herinner aan die werklike wêreldobjekte waaruit die kunswerke gekonstrueer is (kyk Cohen, 2017:39,43,47,62,80). Deur middel hiervan word die ensemble, wat fiksionalisering toelaat, gedestabiliseer. Cogsworth verander van 'n storiewêreldkarakter na 'n werklike wêreld koekoeklok en so ook word Lumière 'n kandelaar verbind aan 'n balletskoen.



Fig. 4.5. Steven Cohen. *Vertebra*; *Fossiled tooth*; *Cow horns*. 2017.



Fig. 4.6 Steven Cohen. *Taxidermied bird*. 2017.



Fig. 4.7 Steven Cohen. *Crayfish ashtray*. 2017.

Verder is daar kunswerke wat in 'n groot mate antropomorfiëse eienskappe suggereer en sodoende die weg baan vir die skepping van 'n storiewêreld met eiesoortige karakters. Voorbeelde hiervan verwys na *American folk doll's body* en *American folk doll* (kyk Cohen, 2017:52,90).



Fig. 4.8. Steven Cohen. *American folk doll's body*. 2017.



Fig. 4.9. Steven Cohen. *American folk doll*. 2017.

Deurdat hierdie objekte werklike menslike liggame en koppe denoteer, kan daar aangeneem word (weens die prinsiep van minimale vertrek) dat die teksgebruiker hierdie objekte as mens(like) karakters verbeel. Die verslete voorkoms van hierdie werke mag, die teksgebruiker herinner aan grufilms wat poppe as karakters gebruik soos Anabelle¹⁰⁴ en die Chucky-genre¹⁰⁵. Hierdie assosiasies met gru-films kan moontlik die vertrekpunt bied vir die konstruering van 'n storie gebaseer op makabere en moordenaar-karakters. Deur hierdie

¹⁰⁴ Die onderskeie hiperskakels bied 'n idee van die Anabelle-films: <https://www.youtube.com/watch?v=jdUysoK6tdQ>; https://www.youtube.com/watch?v=KisPhy7T_Q; en <https://www.youtube.com/watch?v=7duatYO5h1Y>.

¹⁰⁵ Chucky is 'n persoon wie se siel in 'n pop oorgeplaas is deur middel van voedoe. Hierdie pop word uiteindelik 'n moordenaar. Daar is verskeie Chucky-film variante. Voorbeelde sluit in: *Child's Play* (1988), *Child's Play 2* (1990), *Child's Play 3* (1991), *Bride of Chucky* (1998), *Seed of Chucky* (2004), *Curse of Chucky* (2013), en *Cult of Chucky* (2017). Vir 'n beter idee van wat hierdie films bied, volg die hiperskakel: https://www.youtube.com/watch?v=p3a_-qplnyw.

kunswerke egter te benoem na die werklike wêreld objekte waarop dit geskoei is, oorvleuel die werklike wêreld en storiewêreld tydelik. So word die illusie van 'n unieke (en dalk selfs bisarre en/of groteske) storiewêreld verkrummel. Die interpretatiewe teksgebruiker word uit haar storiewêreld geneem en word herinner aan die werklike wêreld. Daar is 'n oorvleueling tussen haar storiewêreld ontologie en die werklike wêreld ontologie.



Fig. 4.10. *Chucky*. 2017.



Fig. 4.11. *Annabelle*. 2019.

Titels kan ook verwys na werklike fenomene. Dit kom tot vergestaltung in titels soos: *Paris (ornamental rooster)* en *Coq/Cock* (kyk Cohen, 2017:100,107). Hierdie titels mag verwys na 'n *performance* wat Cohen 'opgevoer het' in 2013. Tydens hierdie *performance* het Cohen gedans op die toeris-ge vulde Trocadero Plaza voor die Eiffel-toring. Hy was geklee in 'n korset, hoë hakke, lang rooi handskoene en 'n uitspattige geveerde hooftoisel. Aansluitend daarby was 'n lewendige haan (as embleem van Frankryk) met 'n rooi lint aan sy penis vasgemaak (McPartland, 2014). Die stuk wat uitgevoer is in Parys was 'n reaksie op die toenemend homofobiese, xenofobiese en anti-Semitiese wêreld. Cohen (aangehaal deur

Easterman, 2014) het self aangevoer dat: *In showing the most intimate part of me, I'm saying: I'm male, I'm Jewish, I'm queer, I'm white.* Deur hierdie storiewêreldelement te benoem na aanleiding van 'n werklike wêreld gebeurtenis kan daar aangevoer word dat hierdie paratekstuele toegewing wêér op 'n oorkruising tussen wêrelde sinspeel. Ek is dus van mening dat titels van kunswerke as paratekstuele aanwyser mag lei na metalepsis. Dit kom te voorskyn in die wyse waarop titels as informatiewe bronne klem plaas op die werklike wêreld objekte en *performances* en op hierdie manier lei na 'n oorvleueling tussen die storiewêreld en werklike wêreld.



Fig. 4.12. Steven Cohen. *Paris – ornamental rooster.* 2017.



Fig. 4.13. Steven Cohen. *Coq.* 2013. *Performance.*

Die ontologiese grens tussen die werklike wêreld en storiewêreld word dus oorkruis deur 'n epistemologiese instrument – die parateks. Hoewel daar reeds in Hoofstuk Drie se bespreking van fiksionalisering tot die gevolgtrekking gekom is dat die konstruering van wêrelde altyd kognitief gebruik maak van die werklike wêreld (Ryan (1991b) se beginsel van

minimale vertrek), maak paratekste ook die teks ontologies bereikbaar. Hierdie oorkruising van grense is egter nie letterlik of fisies nie, maar kan oortuigend gesuggereer word. Paratekste is dus diskursiewe elemente. Die diskursiewe aard van paratekste, in hierdie studie, word gebaseer op die gedagte van die modellesers wat reageer op die informasie wat aangebied word in hierdie aanwysers en uiteindelik dwaal tussen wêrelde. Hierdie suggestie van metalepsis vind byvoorbeeld plaas in die wyse waarop brokkies inligting wat die werke vergesel op die voorgrond tree. Met betrekking tot die werke *Progeny* en *Genealogy* word bykomende inligting tot die werke byvoorbeeld verskaf. In *Progeny* word die volgende bygevoeg: *Model trees; headgear from the performance Cradle of Humankind, 2011–2012*¹⁰⁶ (kyk Cohen, 2017:106). In samehang daarmee word die brokkie agtergrondinligting *Model trees. Headgear worn at Black Milk: Holocaust in Contemporary Art exhibition, 2014* by *Genealogy* gevoeg (kyk Cohen, 2017:107). Wat belangrik is om te merk, is dat hierdie brokkies inligting 'n diepere blik en begrip tot die werke bied. Dit bied 'n kanaal waardeur die teksgebruiker die historiese agtergrond van hierdie werke kan waardeur en gebruik tydens betekeniskonstruering. Vir hierdie studie skep dit die geleentheid om te let op die oorkruising tussen die werklike wêreld en storiewêreld. Werklike wêreldkennis dring dus die storiewêreld binne en mag lei tot 'n unieke oorvleueling tussen wêrelde.



Fig. 4.14. Steven Cohen. *Progeny*. 2017.

¹⁰⁶ Kyk Hoofstuk Drie voetnota nommer 78.



Fig. 4.15. Steven Cohen. *Genealogy*. 2017.

'n Verdere voorbeeld van die wyse waarop paratekstuele toegewings, in die vorm van brokkies inligting, na vore tree kan gesien word in *La Chaise d'Elu*. Bykomend tot *La Chaise d'Elu* is die stelling: *Chair found abandoned in the street after Braderie, with the marks of several repairs; stained glass angels* (Cohen, 2017:31). Ek voer aan dat hierdie verwysing na Braderie – 'n fees gesitueer in die werklike wêreld – oorvleuelings tussen storiewêreld en werklike wêreld moontlik maak.



Fig. 4.16. Steven Cohen. *Chaise d'Elu*. 2017.

Hierdie argumentasielyn kan ook toegepas word op Cohen (2017:33) se kunswerk wat 'n skaal, plastiekdruive, balletskoene en lint behels (hierdie werk is ongetiteld). Die kunswerk word vergesel met die stelling: *Scales, plastic grapes, ribbon: 1970's kitsch from my parents'*

*home in Orange Grove*¹⁰⁷. Dié stelling dien as platform waarop inligting van die kunstenaar se agtergrond aan die bod gestel word. Weereens vind daar 'n wankeling van wêrelde se ontologieë plaas, omdat die epistemologiese parateks grense tussen wêrelde verbeeldingryk oorkruis. Gelykertyd maak hierdie paratekstuele sleutels in die vorm van brokkies informasie die storiewêreld ontologies bereikbaar met betrekking tot werklike wêreldkennis (vergelyk met Ryan (1991b) se beginsel van minimale vertrek). Myns insiens kan hierdie kunswerk geïnterpreteer word as 'n simbool van die ewewig tussen lewe en dood. Die druiwe roep idees op van lewe; die druiwe is egter van plastiek gemaak (leweloos) en so word die dood ook op komplekse wyse op die voorgrond geplaas. Hierdie tros druiwe kan dus 'n gelade objek word wat 'n speling tussen lewe en dood orkestreer. Die skaal (as balansinstrument) beaam hierdie gedagte van lewe en dood. Die kunswerk lyk ook soos 'n onderstebo uterus. Die uterus word dikwels beskou as 'n simbool van lewe en daarom kan die onderstebo plasing daarvan ook moontlik sinspeel op 'n kruising/ommekeer tussen lewe en dood. Elu se balletskoen as finale element in die werk kan binne my interpretasie beskou word as 'n voorstelling van hoe die mens (of spesifiek Elu) tussen lewe en dood wankel en so ook tussen verskillende liminale (werklike wêreld en storiewêreld) ontologieë.



Fig. 4.17. Steven Cohen. *Ongetiteld*. 2017.

Paratekstuele aanwysers het daarom beide 'n kommunikatiewe en metafiksionele funksie (vgl. Bell, 2011:77)¹⁰⁸. Dit ontsluit informasie van die storiewêreld aan die teksgebruiker,

¹⁰⁷ Orange Grove is 'n voorstad van Johannesburg, Suid-Afrika.

¹⁰⁸ Bell (2011; 2016) se argumente is geskoei op die wyse waarop hiperteksskakels in digitale storiewêreld metaleptiese oorvleuelings konstateer. In hierdie studie verwys ek dikwels na haar argumente met betrekking tot my bespreking van paratekstuele gegewens in *Put your heart under your feet.. and walk*. Die parallelle tussen Bell (2001; 2016) se hiperskakels as epistemologiese instrumente en die paratekste in hierdie installasie as skakel tussen die werklike wêreld en storiewêreld bied interessante en insiggewende vergelyking- en toepassingsgeleenthede deurdat beide digitale storiewêreld en *Put your heart under your feet.. and walk* interaktiewe metalepsis konstitueer.

maar beklemtoon ook die domein se ontologiese statuur as verbeeldingryk in aard. Paratekstuele aanwysers kan dus beide 'n epistemologiese en ontologiese funksie hê. Daar kan gevolglik aangevoer word dat wanneer paratekste gebruik word, in die interne en eksterne lees van kunsuitstallings, hul die ontologiese raamwerk van fiksie transendeer en dus gebruik kan word as 'n vorm van interaktiewe ontologiese metalepsis.

Hierdie verbreking van fiksie sluit aan by Ryan (1991b; 2001) se formulering van die vervreemdingseffek. Hierdie vervreemdingseffek kom tot gestalte in die wyse waarop metalepsis teksgebruikers verhoed om (her)senteer of ingedompel te word in die moontlike wêreld. Hierdie struweling om (her)sentreer te word in die storiewêreld mag dalk die meeste beïnvloed word deur die biografiese kennis van die kunstenaar. Ek voer daarom aan dat die modelleser/teksgebruiker vooraf biografiese informasie sal verwerk en dit tydens fiksionalisering inkorporeer in die eiesoortige storiewêreld. Metalepsis vind egter plaas as hierdie biografiese informasie *na* die wêreldskepping opduik en 'n oorvleueling tussen storiewêreld en werklike wêreld tot gevolg het.

Uittreksels uit die katalogus is belaaï met (hetero)outobiografiese informasie, voorbeelde verwys na Cohen (2017:6,71) wat die hieropvolgende uitsprake maak:

*The first time I saw Elu dance I literally physically ran away – because I knew I had seen a sacramental vision. Elu means “beautiful” in native American, Elu means “elected representative” in French, Elu means “life” in Estonian – but Elu means much more than all that put together for me*¹⁰⁹ (Cohen, 2017:6).

It was interesting to be hated for the work that I am making. The people hated me because I am a Jew, a queer, a drag queen and English-speaking, South African... but the final straw was a little pair of Mai-Mai shoes – for them that was proof of witchcraft. So, beyond and above anti-Semitism, xenophobia, homophobia, was racism (Cohen, 2017:71).

Biografiese inligting soos dié mag dus enersyds interpretasie-dimensies uitbrei deur 'n ryk en persoonlike tapisserie van agtergrond kennis te bied; of andersyds kan dit die lees *van Put your heart under your feet... and walk* vernou tot 'n (hetero)outofiktiewe narratief van Cohen en Elu. Dié metalepsis kom daarom tot gestalte in die wyse waarop paratekstuele toegewings met betrekking tot biografiese informasie lei na die oorskryding van 'n

¹⁰⁹ Dit is ook belangrik om kennis te neem van die wyse waarop stellings soos die bostaande homoseksuele liefde op die voorgrond plaas en heteroseksuele normatiewe uitdaag en grense oorskry. Hoewel Hoofstuk Vier fokus op die oorskryding tussen werklike wêreld en storiewêreld ontologieë is dit steeds noemenswaardig (veral in Cohen se geval) om hierdie seksuele grens-oortredings uit te wys en te benadruk.

storiewêreld se outonome status; 'n paradoksale oortreding van die lyn wat die binnekant en die buitekant van die storiewêreld skei (vgl. Thoss, 2015:7).

Dié gedagtegang sluit aan by Ryan (1991b) wat aanvoer dat metalepsis gevind kan word binne artefakte wat moontlike wêrelde verteenwoordig, maar nie 'n noodwendige verband met die sentrale narratief het nie. Hierdie biografiese informasie dien dus as alternatiewe betekenisproduksie roete, as dit nie met die teksgebruiker se oorspronklike eie gekonstrueerde storiewêreld ooreenstem nie. 'n Komponent van die installasie wat kan bydra tot hierdie gedagte is byvoorbeeld *Territory (Roots)* (kyk Cohen, 2017:37). Hierdie werk is geskep uit balletskoene en boomwortels. Die teksgebruiker mag byvoorbeeld 'n storie konstrueer waar hierdie skoene soos blomme of bome uit die wortels ontkiem. Sodra die teksgebruiker egter kennis dra van Cohen en sy tussengevoel rakende sy woonomstandighede, kan ander interpretasies posvat. Cohen (2017:34,40) beskryf sy ruimtelike en geestelike liminaliteit tussen Frankryk en Suid-Afrika soos volg:

Exile! My ancestral birthright! I feel like I never chose it, but I let it happen and there's only a squawk of difference between those two. I have been in (and out of) France for fifteen years now, not quite the barefoot wandering Jew... more like the heavily made-up high-heeled Golem on tour, but I only ever think of South Africa as home because who, how and what I love have always been there.

In France I am a ghost of me. Always longing, never belonging.

Na my mening lyk die wortels in *Territory (Roots)* nie baie sterk nie, maar eerder uitgedroog en broos. Die werk kan dalk dan eerder 'n storie oproep van hoe Cohen nie standvastige wortels het nie. Hy is histories 'geplant' in Suid-Afrika, maar wankel ook tussen Frankryk en sy geboorteland. Na aanleiding van die bostaande bespreking kan daar aangevoer word dat biografiese informasie interpretasies mag beïnvloed en so ook kruisings tussen die werklike wêreld en storiewêreld suggereer.



Fig. 4.18. Steven Cohen. *Territory (roots)*. 2017.

En résumé: die verwarring tussen wêrelde deur middel van paratekstuele gegewens

In hierdie bespreking is die eerste werklike wêreld en storiewêreld se oorvleueling in *Put your heart under your feet... and walk* geskets. 'n Bondige raamwerk van die parateksgeïnduseerde metalepsie het aangedui dat die titels van werke, brokkies inligting wat die werke vergesel, en biografiese informasie van die kunstenaar nie 'n voorvereiste is vir die interpretatiewe lees van kunswerke nie. Dit is egter belangrik om in ag te neem dat toegang tot sekere inhoudelike betekenis slegs bereik kan word deur kennis van die kunstenaar se biografie en intensionele leidrade (vgl. Combrink-Rathbone, 2014:307). Daar is dus enersyds tot die gevolgtrekking gekom dat hierdie paratekstuele aanwysers nie die teksgebruiker se unieke gekonstrueerde storiewêreld vernietig nie, maar (indien dit gebruik word) eintlik die interpretatiewe kanale wat verken kan word vermenigvuldig. Daar kan dus aangevoer word dat die bekwame en interaktiewe teksgebruiker, wat besluit om in wisselwerking te tree met paratekste (na die oorspronklike storiewêreld skepping), 'n metaleptiese oorkruising tot gevolg sal hê; waartydens die skeidslyn tussen die storiewêreld en werklike wêreld vervaag.

Ter samevatting word ontologiese metalepsie gekonkretiseer met betrekking tot paratekste in die wyse waarop dit as epistemologiese instrument nuwe interpretasiemoontlikhede tot die voorgrond bring, maar ook lei na die oorvleueling tussen wêrelde. Hierdie paratekste in die onderskeie vorme van – **(1)** die titels van kunswerke; **(2)** brokkies inligting wat die werke vergesel; en **(3)** biografiese inligting van die kunstenaar – vind neerslag in die werklike wêreld-domein. Daar is bevind dat die titels illusies breek deur te verwys na werklike wêreldobjekte en *performances*. Met verwysing na brokkies inligting oor Cohen, Elu en die

kunswerke is daar tot dieselfde gevolgtrekking gekom. Uiteindelik is die biografiese inligting van die kunstenaar onder die loep geneem. In hierdie bespreking is daar tot die gevolgtrekking gekom dat paratekste interpretasiemoontlikhede mag vermeerder óf vernou en dat die storiewêreld en werklike wêreld oorvleuel deur die onderskeie ontologieë van die werklike wêreld en storiewêreld te verwar. Daarom kan die gevolgtrekking gemaak word dat die paratekstuele aanwysers binne *Put your heart under your feet... and walk* lei na die paradoksale oorkruising en/of verwarring tussen ontologies verskillende wêrelde (vgl. Wolf, 2005). Met betrekking tot die parateks maak metaleptiese oorvleuelings steeds gebruik van woorde. Die volgende bespreking plaas die multimodale potensiaal van metalepsis (tot 'n groter mate) onder die soeklig deur te fokus op die kunstenaar as semiotiese medium.

4.4.1.2 Die kunstenaar as performatiewe medium wat wêreldoorvleuelings konkretiseer

Dié afdeling dien as teoretiese lens wat fokus op die wyse waarop die kunstenaar se teenwoordigheid metaleptiese oorkruisings laat plaasvind. Hierdie bespreking sal Cohen onder die soeklig plaas. Die doel van hierdie ondersoek is om aan te dui hoe die verwikkelde wyses waarop Cohen as protagonis, geïmpliseerde kunstenaar en historiese persoon oorvleuelings tussen wêrelde suggereer. Ter verheldering van die argumente word verwysing gemaak na die verskillende karakterdimensies wat beliggaam word deur Cohen. Dit sal die moontlike metaleptiese oorvleuelings – met spesifieke verwysing na Cohen as performatiewe medium – aan die orde stel. Vervolgens word 'n agtergrond van kunstenaar-geïnduseerde metalepsis geskets.

Thoss (2015:29) voer aan dat werklike wêreld en storiewêreld oorvleuelings kan plaasvind deur die voorstelling van die werklikheid (of dele daarvan) in die narratief. Hierdie voorstelling impliseer dan dat die werklike wêreld getransformeer word tot 'n ander/verdere gerepresenteerde wêreld, wat in semiotiese terme, ewewaardig is aan die werklike wêreld. Soos reeds vermeld, beteken dit dat die storiewêreld, op ontologiese vlak, op gelyke dog eiesoortige voet staan met die werklike wêreld. Na aanleiding hiervan stip Thoss (2015:29) dat daar twee wyses is waarop 'n narratief storiewêreld en werklike wêreld kan laat oorvleuel. Hierdie wêreld-oorvleuelings verwys na die storiewêreld wat verweef met die werklikheid óf entiteite van een wêreld wat met 'n ander oorkruis (Wolf, 2005).

Die mees berugte voorbeeld van die laasgenoemde is die narratiewe troop waartydens die werklike wêreld outeur die storiewêreld binnedring. Die outeur stel 'n karakter aan die bod wat na hulself gemodelleer is. Hierdie karakter word bekendgestel in die sogenaamde storiewêreld en word tradisioneel as die ware Jakob (werklike wêreld outeur) voorgehou.

Argumente deur Eco (1979) mag verdere lig werp op die outeur se identiteit in die storiewêreld. Eco (1997:229) konseptualiseer die idee van 'n transwêreld-identiteit (kyk ook McHale, 2011:153). Hy voer aan dat indien 'n entiteit verskil van sy prototipe in 'n ander wêreld met verwysing na toevallige en nie essensiële eienskappe nie en as daar 'n een-tot-een ooreenkoms tussen die prototipe en die ander wêreld-variant is, kan die twee entiteite as identies verstaan word, hoewel hul in verskillende wêrelde bestaan (kyk ook McHale, 1987:35). Hierdie studie pas Eco (1997) se konsep losweg toe en maak nie nougeset van al sy teoretiese aannames gebruik nie. As gevolg hiervan maak ek van die (myns insiens) meer konserwatiewe konseptualisering multiwêreld-identiteit eerder as transwêreld-identiteit¹¹⁰ gebruik.

Die (hetero)outofiktiewe aanslag van *Put your heart under your feet... and walk* stel komplekse gevolge voor wat wentel om Cohen as beide skepper en karakter. Met verwysing na letterkunde argumenteer Genette (1988) dat outobiografieë veronderstel dat daar 'n gedeelde identiteit is ten opsigte van die naam van die outeur (soos wat dit figureer op die omslag van die boek), die verteller van die verhaal en die karakter waaroor gepraat word. Deur uit te brei op die voorgenoemde en dit toepaslik te maak in *Put your heart under your feet... and walk* kan daar gestel word dat die kunstenaar in ten minste drie afsonderlike (karakter)dimensies figureer (vgl. Combrink-Rathbone, 2014). Dié dimensies verwys na die historiese persoon, geïmpliseerde kunstenaar en ook Cohen as protagonis. Cohen as ware geskiedkundige persoon resoneer die eerste dimensie. Hierdie dimensie vind neerslag in die historiese individu, naamlik Cohen as 'n 'doodgewone wese' wat 'n gay, wit, middeljarige, Suid-Afrikaanse Jood en konseptuele kunstenaar is.

Die tweede dimensie kom tot vergestaltung in die vorm van die geïmpliseerde kunstenaar. Hierdie karakter-aspek vind neerslag in Cohen as die skepper van *Put your heart under your feet... and walk*, maar ook as skepper van 'n groter oeuvre. Cohen se oeuvre is histories hoofsaaklik gesetel in *performance* kuns, *queer* identiteitskwessies, die uitdaging van taboes, en die ondermyning van gendernorme deur as fopsdossier gelaagde subjekposises op die spits te dryf.

¹¹⁰ Transwêreld-identiteit mag moontlik meer relevant wees in terme van Cohen se karakterdimensies wat oorspoel na nie net sy installasies nie, maar ook na sy optredes in die publiek in sy *performances*. Omdat dié afdeling (4.4.1.2) fokus op werklike wêreld en storiewêreld kruisings met spesifieke verwysing na *Put your heart under your feet... and walk* is multiwêreld-identiteit dus die meer toepaslike konsep.



Fig. 4.19 Steven Cohen. *Fat*. 2017.

Die laaste kunstenaar-karakterdimensie, in die konteks van hierdie installasie, kom te voorskyn in die vorm van Cohen as protagonis in die videografie-werke *Fat* en *Blood*. Soos reeds bespreek in Hoofstuk Een en Hoofstuk Drie is Cohen in hierdie werke geklee in 'n wit ballerinakostuum, lewensgrootte skoenlappervlerke, hoë hakskoene en 'n teatraal-gegrimeerde gesig (Sassen, 2017). In beide hierdie video's dans hy tussen die witheid van vet en bloedlose karkasse, beskermende rubberstewels en voorskote; en die rooiheid van bloed vermeng met ander liggaamsvloeistowwe tussen beeste waarvan dié lewens op gewelddadige wyse geneem word. Cohen word in hierdie konteks 'n eiesoortige fiktiewe element. Dit vind neerslag in die wyse waarop videoskote altyd in 'n mate gefiksionaliseer word deur 'n proses van sny en redigering¹¹¹. Dié fiksionalisering vind ook gestalte in die teksgebruiker se kognisies waartydens Cohen se outobiografiese identiteit onderwerp word aan 'n prosesmatige herrangskikking waartydens enige biografiese bronne in 'n artistieke komposisie omskep word. Dit beteken dus dat daar steeds 'n ontologiese verskil tussen Cohen as kunstenaar en Cohen se fiktiewe voorstelling in *Fat* en *Blood* is, maar dat die historiese figuur tot 'n bepaalde mate vergelykbaar is met sy fiktiewe voorstelling. In *Put your heart under your feet... and walk* neem Cohen dus 'n multiwêreld-identiteit aan.

Hierdie verskillende konseptualiserings van Cohen sinspeel op die gedagte dat hy as historiese persoon, kunstenaar en karakter uit 'n reeks verskillende afgesonderde dimensies bestaan wat elk bestudeer kan word as 'n vermenging tussen die wêreld van die verteller en die wêreld van die verhaal (vgl. Genette, 1972:234; Genette, 1980:213). In hierdie studie

¹¹¹ Hierdie gedagte dat videografiewerke altyd in 'n mate gefiksionaliseer is spruit vanuit filmkritiek met betrekking tot die kwansuis eerste dokumentêre film geproduseer deur Robert Flaherty, genaamd *Nanook of the North* (1922). Hierdie sogenaamde dokumentêre film het talle manipulasies bevat, ten einde 'n 'outentieke' blik van die Inuitiese leefwyse te skets.

kan die drie karakterdimensies gekategoriseer word met betrekking tot die onderskeie wêrelde waarin hul gesitueer is. Die historiese persoon en geïmpliseerde kunstenaar word in die werklike wêreld aangetref; terwyl Cohen as protagonis binne die storiewêreld geplaas word (dit is belangrik om te merk dat Cohen nie die enigste potensiële protagonis is nie – Elu en die teksgebruiker kan ook die rol van protagonis beklee, omdat dit 'n onstabiele 'karakterwêreld' is).

Thoss (2015:30) merk dat die blote bestaan van 'n karakter, gemodelleer na gelang van die werklike wêreld persoon, nie 'n metaleptiese oorkruising konstateer nie, maar dat die uitdruklike aanspraak dat hierdie karakter die werklike wêreld persoon is wat ons wêreld verlaat het om by die fiktiewe een aan te sluit 'n metaleptiese oorvleueling eggo. Deur die geïmpliseerde kunstenaar (as estetiese vormgewer) en geskiedkundige individu (as ware persoon) te fiksionaliseer tot die hoofkarakter wat figureer in die video-werke, oorvleuel die storiewêreld en werklike wêreld, maar kan dit nog nie as metalepsis gedefinieer word nie. Die aanspraak dat Cohen 'n multiwêreld-identiteit aanneem en doelbewus die werklike wêreld tydelik verlaat om deel te neem aan die storiewêreld (as homself) bevorder egter die idee van metalepsis. Dit vind gestalte in die wyse waarop Cohen sy *performance* (as homself) gebruik om die afsterwe van Elu te verwerk; kyk Cohen (2017:110): *The real danger of grief is to just get stuck, to get petrified and stagnant. You have to keep moving, and this is my movement.* Cohen word dus hier 'n eiesoortige en braaf vlinder-karakter wat tussen grilligerige vet en bloed dans (beweeg), ten einde sy/haar rou te verwerk. Dié geïntegreerde bestaan van die kunstenaar as karakter kan daarom ook uitloop op 'n ryker interpretasie van *Put your heart under your feet... and walk*, en terselfdertyd ook die verwisseling tussen moontlike wêrelde, wat van mekaar verskil met verwysing na die 'werklikheid' versus 'fiksie', konstitueer.

Met die onderliggende tema van moontlike wêrelde bied konsepte wat deel uitmaak van moontlike wêreld-teorie insigte met betrekking tot die wyse waarop die outeur (kunstenaar) (her)gesentreer word in verskillende domeine; 'n (her)posisionering van die werklike wêreld tot die storiewêreld (Wolf, 2005:600). Jordan (2014:331) voer aan dat hierdie beweging nie liniêr is nie, maar eerder 'n deurlopende ossillasie is waartydens die outeur die narratief van 'n verskeidenheid (her)senterderde domeine besigtig en ontleed. Dit beteken dat Cohen deurlopend wissel tussen skepper en karakter van die storiewêreld. Hierdie gedagtegang sluit aan by Ricoeur (1984:71–76) se mimesismodel. Die gelaagde, multidimensionele en interaktiewe proses van die omraming van 'n teks as narratief laat die verlede en hede saamsmelt, sodat temporele grense tussen verlede, hede en toekoms vervaag en

gelykertyd siklies voortbestaan (kyk ook Du Plooy, 2014:13,16,19–20). Dit beteken dat hierdie verskillende karakterdimensies intyds en gelykertyd bestaan. Binne die afbakening van hierdie studie is hierdie gedagtegang toepaslik op die kunstenaar wat voortdurend ossilleer tussen die werklike wêreld kunstenaar en storiewêreldkarakter. Hier is daar dus 'n aanhoudende beweging tussen Cohen as werklike wêreldkunstenaar en 'n storiewêreldvlinder. Die intensionele ossilasie tussen wêreld materialiseer dus 'n metaleptiese oorkruising tussen die wêreld van die verteller en die wêreld van die verhaal.

En résumé: die kunstenaar as performatiewe medium wat wêreldoorvleuelings konkretiseer

Cohen figureer op 'n aantal verskillende ontologiese vlakke en vervaag die skeiding tussen fiksie en werklikheid. Hierdie vervaging tussen die geskiedkundige/geïmpliseerde/werklike en verbeelde/fiktiewe kan verstaan word as metalepsis. In *Put your heart under your feet... and walk* word Cohen dus die sogenaamde performatiewe medium wat grense tussen die storiewêreld en werklike wêreld oorvleuel. Deur interaktief deel te neem aan die installasie oorkruis hy intensioneel ontologiese wêreld. Cohen en sy voortspruitende karakterdimensies word dus 'n konkrete vergestaltung van ontologiese multimodale metalepsis deurdat die historiese en geïmpliseerde kunstenaar, Cohen ('n werklike wêreldpersoon) as interaktiewe medium, die ontologiese drumpel van die storiewêreld oorkruis en betree as protagonis en 'n multiwêreld-identiteit aanneem.

4.4.1.3 Die oorkruising van wêreld soos gematerialiseer deur ruimte en bemiddel deur beliggaamde ervaring

'n Verdere domein wat onderwerp word aan 'n oorkruising van wêreld verwys na die galeryruimte as liminale sone van tyd en plek. Die lokus van hierdie argument vind neerslag in wyse waarop die galeryruimte 'n gelade milieu¹¹² is wat beide storiewêreld en werklike wêreld materialiseer en (her)verbeel. Voordat ek die bespreking rig na metalepsis, verwys ek weer vlugtig na die Stevenson Gallery se Johannesburgruimte die gekose ruimte waarbinne teksgebruikers 'n storiewêreld kan verbeel, hetsy die storiewêreld in die galery op sigself geleë is, of 'n ander plek. 'n Voorvereiste van hierdie ruimte-omskepping is dat 'n antropomorfiëse karakter aanwesig/gesuggereer moet word wat in hierdie unieke tydruimtelike raamwerk funksioneer (vgl. Fludernik, 1996:13). Die bespreking belig dus die moontlike metalepsis wat plaasvind in Stevenson Gallery se uitstillingsruimte, in ag genome dat die metalepsis afhanklik is van die subjektiewe indruk dat 'n persoon op 'n quasi-

¹¹² Kyk Lefebvre ([1974] 1991; 1976) en ook O'Doherty (1986).

beliggaamde wyse (her)sentreer word in 'n gerepresenteerde wêreld, ongeag of dié wêreld werklik of fiktief is.

Na aanleiding van Hoofstuk Drie se bespreking oor fiksionalisering en die wyse waarop dit die galeryruimte transformeer tot vertrekpunt vir die konstruering van 'n eiesoortige storiewêreld, kan daar aangevoer word dat die galeryruimte 'n vorm van metamorfose ondergaan. Die galeryruimte word dus getransformeer vanaf ruimte tot plek. Plek is emotief, multimodaal en gelaagd; terwyl ruimte abstrak en sonder beduidende betekenis is (vgl. Greyling, 2015:318). Soos Buell (2005:63) en Relph (1976:49) in hul afsonderlike argumente merk, verwys die konsep *sin van plek* dat plekke met betekenis en gevoel geassosieer word (vgl. Greyling, 2015). Hierdie assosiasie van betekenis en gevoel sluit aan by Sassen (2017) se stelling met betrekking tot die hoogs persoonlike dampkring van *Put your heart under your feet... and walk* se ruimte:

... when you enter this space, there is something so richly personal, so irrevocably about the dancer himself, that it feels that Elu is present. Immortalised. Dancing with his characteristic sense of anguish and self-belief, in these shoes, or those. In pain and in joy.

Die Stevenson Gallery gee nie slegs 'n sin van plek weer nie, maar word ook op sigself 'n 'plek'. Dié plek en sin van plek wat deur 'n galery vergestalt kan word, kan dus wissel tussen 'n abstrakte en konseptuele ruimte tot 'n konkrete en spesifieke plek; en van persoonlike en private ervarings tot gemeenskaplike en gedeelde belewenisse (vgl. Kinoshita 2012; Greyling 2014:90–91 aangehaal deur Greyling, 2015:313). In hierdie studie verwys plek en sin van plek dus na die storiewêreld wat gekonstrueer word in *Put your heart under your feet... and walk*. Soos reeds vermeld, voer Ryan (2014) aan dat 'n storiewêreld gedefinieer kan word as die storieruimte wat deur die teksgebruiker se verbeelding op grond van kulturele kennis en werklike wêreldondervinding voltooi word. Met betrekking tot hierdie persoonlike en private ervarings tot gemeenskaplike en gedeelde belewenisse in die storiewêreld voer Greyling (2015:309) aan dat die idee om binne-in 'n plek te wees en talle ervaringsdimensies te beleef beskryf kan word deur woorde soos ingeplaastheid, beliggaming en 'immersie'.

Hierdie studie gebruik die term beliggaamde ervaring om die quasi-mimetiese oproep van werklike wêreld-ervaringe te beskryf (kyk Hoofstuk Twee afdeling 2.3.5). Hierdie oproep van werklike wêreld-ervaringe sal dus ook die beleving van ruimte insluit. Na aanleiding hiervan beleef die teksgebruiker die galeryruimte as 'n dialogiese ruimte wat gesuspendeer is tussen die storiewêreld en werklike wêreld. Sodra die ruimte egter gefiksionaliseer word en die

teksgebruiker aan 'n beliggaamde ervaring deelneem, transformeer Stevenson Gallery van 'n werklike wêreld-ruimte tot 'n storiewêreldplek (of die vertrekpunt daarvan). Die dialogiese suspensie van die galery tussen verskillende wêreldde kom byvoorbeeld tot gestalte in die wyse waarop die ruimte transformeer word tot 'n storiewêreldplek en die manier waarop die plasing van byvoorbeeld die balletskoene die teksgebruiker herinner aan grafte¹¹³. Die galery kan dus op verbeeldingryke wyse tydelik 'n begraafplaas¹¹⁴ word – hier word die galeryruimte die letterlike tyd-ruimtelike milieu van die storiewêreld. Die teksgebruiker beweeg dan letterlik deur die storiewêreld begraafplaas en konstrueer deur middel van hul aksies en kognisies die gebeure in die verhaalwêreld.

Met verwysing na strokiesprente argumenteer Denson (2013) dat die rame wat die panele van mekaar skei die teksgebruiker toelaat om 'n onderskeid te kan tref tussen die voorgestelde/gerepresenteerde objek en die voorstelling/representasie daarvan, en dat hierdie rame die teksgebruiker nooi om die grens tussen besigtiging en beeld te oorkruis. Ek is van mening dat hierdie argumentasielyn toepaslik is in *Put your heart under your feet... and walk*. Die sogenaamde *white cube*¹¹⁵ van die galery word sigself 'n metaforiese raam wat die galeryruimte in die geheel omraam. Hierdie raam stel teksgebruikers in staat om die voorgestelde/gepresenteerde objek (soos byvoorbeeld 'n balletskoene) en die voorstelling/representasie van die objek ('n gevonde objek in die vorm van 'n balletskoene) waar te neem. Dié dialektiek van die beeld kan toegeskryf word aan omraming wat die grens (wat 'n beeld as 'n eenheid definieer) merk. Volgens Denson (2013:274) is 'n raam (hetsy fisies gekonkretiseer of virtueel) 'n toestand van perseptuele seleksie. Die raam skei dus die beeld van die ruimte daaromheen. Dit beteken dat die 'raam' van die galery die teksgebruiker toelaat om 'n onderskeid te kan tref tussen werklike wêreld entiteite en storiewêrelddelemente. Hierdie gedagtegang mag ook toepaslik wees met betrekking tot die

¹¹³ Myns insien kan die gevonde objekte verbeeldingryk omskep word na grafte. Hierdie gedagte word geskoei op drie idees: 1.) graf(stene) word gebruik in onder andere die Joodse-religie en mag daarom in die konteks van *Put your heart under your feet... and walk* as gedenkteken(s) funksioneer; 2.) grafte bevat gewoonlik die oorledene se naam, geboortedatum, doodsdatum, saam met 'n persoonlike boodskap of gebed en soms selfs kuns, Elu se skoene en die objekte verbind daaraan kan daarom sinspeel op hierdie persoonlike inligting gewoonlik gevind op 'n grafsteen; 3.) die toon van *Put your heart under your feet... and walk* as kanaal vir die verwerking van Elu se afsterwe sluit aan by hierdie gedagte dat die gevonde objekte grafstene word wat Elu gedenk.

¹¹⁴ 'n Begraafplaas kan ook beskou word as die epitoom van 'n liminale ruimte – vir meer inligting rakende dié onderwerp kan Legacey (2019) se boek *Making Space for the Dead: Catacombs, Cemeteries, and the Reimagining of Paris, 1780–1830* onder oë geneem word.

¹¹⁵ O'Doherty (1986:14-15) verduidelik dat die sogenaamde *white cube* verwys na 'n galery estetika waarmee geëksperimenteer is gedurende die 1950's. Hierdie estetika materialiseer in dor wit mure, gepoleerde vloere en kunswerke wat eweredig en van bo kunsmatig verlig is. Dié estetika het die toonbeeld van ruimte in 'n galery milieu geword. Grespan (2015) noem verder dat die sogenaamde *white cube* ook 'n eiensortige etiket word wat die belangrikheid merk van die galeryruimte en teksgebruiker se interaktiewe verhouding. Dit is op grond van die voorgenoemde dat die konsep *white cube* ideaal is om die unieke rol van die galeryruimte binne *Put your heart under your feet... and walk* te belig.

lae plinte wat die objekte op unieke wyse omraam, beklemtoon en onderskei van die res van die ruimte. Dié raam kan ook as 'n sone van konneksie dien en die teksgebruiker nooi om die drempel liminaal van die werklike wêreld kunswerke na die storiewêreld te oorkruis (vgl. Kukkonen, 2017). Die raam bied dus die vertrekpunt tussen die balletskoene as kunswerke na die balletskoene as eenaardige 'karakters', omdat dit die teksgebruiker motiveer om 'n verbeeldingryke spel te ontplooi.

Indien die teksgebruiker besluit om hierdie grens oor te steek, neem hul deel aan 'n verbeeldingryke spel. Smiley (1999:12,46) benadruk die doelbewuste betrokke indompeling in 'n plek. Vir hom is ingeplaatheid 'n doelbewuste daad van verbinding en herverbinding (kyk Greyling, 2015). Aansluitend by hierdie idee van verbinding en herverbinding is die argument dat sosiale kontekste, gebeure en ruimte(s) 'n hermeneutiese sirkel karteer (Abrams & Harpham, 2005:135; Blackburn, 1994:172). Hierdie gedagtegang sluit aan by die voorafgaande bespreking van die kunstenaar, waar daar gestel is dat die kunstenaar en sy unieke karakterdimensies voortdurend ossilleer tussen die werklike wêreld en storiewêreld. Die galeryruimte word 'n milieu waarin die teksgebruiker van sy of haar alledaagse bestaan kan ontsnap (werklike wêreld) en hulleself oop stel vir 'n ander soort ervaring, wat ook tot nuwe en groter perspektiewe kan lei (vgl. Duncan, 1995:12,20 aangehaal deur Greyling, 2015). Hier kan die galery dalk verbeeldingryk omskep word na 'n doolhof waardeur die teksgebruiker moet beweeg. Tydens hul verkenning van die doolhof word hul (die teksgebruikers) deurlopend gekonfronteer met raaiselagtige objekte wat hul 'uitdaag'. Die teksgebruiker word uitgedaag in die wyse waarop die absurde objekte nadenke verg. Die teksgebruiker moet dus probeer sin maak van hierdie objekte en hul potensiële betekenis. Verbeeldingryk is die teksgebruiker daarom gesitueer in 'n uitdagende doolhof-ruimte, maar omdat beliggaamde ervaring slegs tydelik is, word die teksgebruiker ook gereeld herinner daaraan dat hul eintlik in 'n galery is. Dit beteken dat die doelbewuste ossillasie tussen die werklike wêreld en storiewêreld ruimtes (met die nodige fiksionalisering en beliggaamde ervaring) 'n metaleptiese oorvleueling konstitueer.

En résumé: die oorkruising van wêreldes soos gematerialiseer deur ruimte

Die fiksionalisering van die galeryruimte van werklike wêreld 'ruimte' tot storiewêreld 'plek' sinspeel op die gedagte dat die storiewêreld die teksgebruiker se fisies-sensoriese ruimte (werklike wêreld) kan betree. Die verreikende implikasie hiervan is dat dit 'n metaleptiese oorvleueling eggo – wat buite die raamwerk van letterkunde plaasvind en dus die multimodale potensiaal van metalepsis beklemtoon. Die metalepsis vind daarom plaas as geveinsde oortreding van grense deur die ruimte wat 'n oorvleueling tussen die werklike

wêreld en storiewêreld fasiliteer. Die galeryruimte, as gefiksionaliseerde en fasiliterende medium, baan dus die weg vir 'n laterale oorkruising tussen werklike wêreld en storiewêreld en die uiteindelijke vervaging tussen die grense van fiksie en die werklike.

4.4.1.4 Gefiksionaliseerde kunswerke ondersoek as vergestaltung van wêreld-oorvleuelings

Die metalepsis wat plaasvind in *Put your heart under your feet... and walk*, met betrekking tot die kunswerke, word hier ondersoek. Hoewel Hoofstuk Vier tot op hede reeds verskeie media onder die vergrootglas geplaas het met verwysing na die parateks as epistemologiese instrument, kunstenaar as performatiewe medium, en die ruimte as fasiliterende medium, sal hierdie bespreking fokus op die gevonde objekte as mediums wat ook 'n metaleptiese oorvleueling suggereer. Die doel hiermee is tweeledig: eerstens om 'n metaleptiese oorkruising onder die loep te neem en tweedens verder klem te plaas op metalepsis se multimodale potensiaal. Die bespreking rakende die kunstenaar en metalepsis in afdeling 4.4.1.2 het reeds die video-werke *Fat* en *Blood* onder die teoretiese lens geplaas. Gevolglik sal slegs die sogenaamde gevonde objekte as komponente van die installasie bespreek word.

Deur voort te bou op wat reeds in Hoofstuk Een en Drie bespreek is, is hierdie kunswerke eiesoortige gevonde objekte. Richards (2002:38) argumenteer dat Suid-Afrikaanse konseptuele kunstenaars veral daartoe geneig is om gevonde objekte (in Cohen se geval balletskoene en kitsch objekte) en semantiese representasie (hetero-outofiktiewe narratief) as kunsmateriale te benut in 'n skeppingsproses waarvolgens die verbeelding en handewerk samehangend gebruik word (vgl. Van der Walt, 2014). Cousijn (2016) redeneer binne die raamwerk van eietydse kunspraktyke dat daar nie 'n ontologiese onderskeid getref kan word tussen kunsskepping en kunstentoonstelling nie. In die konteks van kontemporêre kuns word daar geargumenteer dat: *“to make art is to show things as art”* (Groys, 2010). Hierdie gedagtegang sluit aan by die gevonde objek aspek in *Put your heart under your feet... and walk*. In *Put your heart under your feet... and walk* word ontologiese kompleksiteite op die voorgrond geplaas met betrekking tot die gevonde objekte. Ter verheldering lig ek vervolgens enkele voorbeelde uit ten opsigte van alledaagse objekte wat Cohen gebruik in sy kunswerke soos onder andere: *Eternity* ('n servethouer wat soos 'n verlowingsring lyk) *Hang* (vleishake), *Right angle* (meublementlyswerk), en *Dispossession* ('n sleutel) (Cohen, 2017:51,66,85,122).



Fig. 4.20. Steven Cohen. *Eternity* (engagement ring napkin holder). 2017.



Fig. 21. Steven Cohen. *Hang* (meat hooks). 2017.



Fig. 4.22. Steven Cohen. *Right angle (furniture moldings)*. 2017.

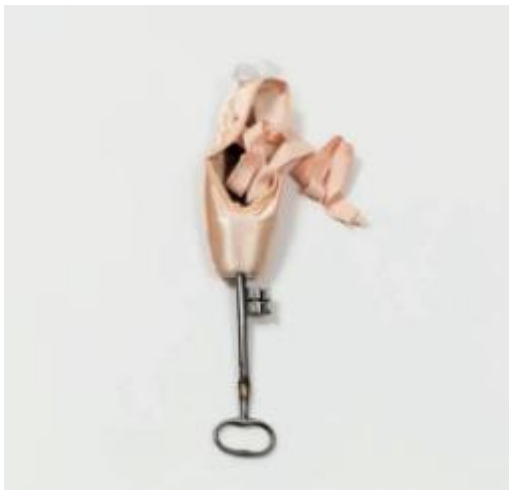


Fig. 4.23. Steven Cohen. *Dispossession (key)*. 2017.

Die verdere gebruik van verbruikersobjekte kom ook te voorskyn in werke soos *Abject* wat verflenterde en verskeurde balletskoene toon (Cohen, 2017:104). Die kruks van die probleem kom na vore in die wyse waarop al die objekte in mindere of meerdere mate onderworpe is aan 'n proses van 'samevoeging'. Daar is reeds verwys na hierdie samevoegings met betrekking tot die arbeidstyd wat verband hou met die skepping van die kunswerke binne Hoofstuk Drie se fokus op sekwensialiteit.



Fig. 4.24. Steven Cohen. *Abject (lace fragments)*. 2017.

Hierdie samevoegings het interessante gevolge. Dit kom tot gestalte in die wyse waarop die kunswerke gekonstrueer vanuit gevonde objekte 'n simulاسie van die oorspronklike *objets trouvés* word. Hierdie werke, verwyder vanuit hul oorspronklike konteks, verloor dus hul aanvanklike betekenis. Hierdie samevoegings mag ook gelykertyd 'n nostalgiese ervaring

by die teksgebruiker kweek, juis omdat die objekte assosiasies met die sogenaamde werklike wek (kyk Combrink-Rathbone, 2014). Dit kan byvoorbeeld aangespoor word deur paratekstuele aanwysers met betrekking tot die kunswerke. Een so 'n voorbeeld kom tot gestalte in Cohen se opmerking: *The terrible things in my work are the things out there, the things I find* (kyk Cohen, 2017:116). Na aanleiding van die voorafgaande kan daar afgelei word dat *things out there* verwys na objekte in die werklike wêreld. Daar kan dus aangevoer word dat hierdie kunswerke nie op sigself objekte of gekonstrueerde samevoegings is nie, maar beide. Met verwysing na Derrida ([1967] 1976) bereik hierdie werke dus *différance*¹¹⁶; dit is onmoontlik tog moontlik, teenwoordig dog suggereer dit afwesigheid (kyk Hart, 2004:56; Combrink-Rathbone, 2014).

Die werke as fragmente word daarom verwyder van hul oorspronklike konteks en word geherrangskik binne 'n nuwe ensemble om sodoende nuwe kontekste en verhoudings te vorm (vgl. Nel, 2017:240). Buiten die multigelaagde en ewigdurend uitgestelde betekenis in hierdie gevonde objekte ondergaan hierdie objekte ook 'n proses van fiksionalisering waartydens die alledaagse voorwerpe omskep word tot storiewêreldelemente. Met betrekking tot die voorgenoemde sou een so 'n kunswerk verwys na *Vigour Mortis* wat van 'n werklike wêreld gemummifiseerde kat tot fiktiewe element omskep word (kyk Cohen, 2017:126). In hierdie werk is daar elemente wat sinspeel op dood en die oorblyfsels van hierdie wesens wat dui op die soeke na behoud van die gestorwe wesens. Katte is simbolies van wedergeboorte en opstanding (weens hul 'nege lewens'). Die gebruik van die kat saam met Elu se skoene as instaan-element kan sinspeel op die storie dat Elu deur *Put your heart under your feet... and walk* herleef en verwerklik word. Die benaming van hierdie kunswerk is interessant en mag hierdie storie verder beïnvloed. *Vigour* se betekenis kan verstaan word deur dit te vergelyk met konsepte soos goeie gesondheid, robuustheid, lewenskragtigheid, vitaliteit en geesdriftigheid. Die tweede helfte van die kunswerk se naam *Mortis* is die Latynse woord vir dood en word gewoonlik geassosieer met die mediese term rigor¹¹⁷ mortis. Die spel tussen lewe en dood en stilstand en beweging in beide die titel en mummie kan, myns insiens, die teksgebruiker aanspoor

¹¹⁶ Derrida se konseptualisering genaamd *différance* bevorder die gedagte dat volkome betekenis nooit ten volle ontbied kan word nie (Biro, 1990:40; Willette, 2014). Deur gebruik te maak van assosiatiewe strategieë skep Derrida die begrip *différance* met 'n spel op die assosiasies “difference – differing – deferring” (Culler 1983:97 aangehaal deur Lategan, 2011:5). In die opstel *Différance* (1968) dui Derrida aan dat betekenis 'n eindelose ketting van *to differ* en *to defer* is (vgl. Prasad, 2007). Deur middel van *différance* wil Derrida doelbewus die volle potensiaal en veelduidigheid van tekste aantoon (Lategan, 2011:5).

¹¹⁷ Rigor mortis verwys na die derde stadium van die dood waartydens die ledemate van die lyk verstyf en rigied word.

om die kat te fiksionaliseer tot 'n zombie¹¹⁸—karakter wat katvoet tussen die lewe en dood beweeg.



Fig. 4.25. Steven Cohen. *Vigour Mortis (mummified cat)*. 2017.

In ag genome van die bostaande voorbeeld en argumente aangebied in Hoofstuk Drie beskik hierdie werke oor agentskap. Dit vind neerslag in die wyse waarop die skepping van die kunswerk beskou kan word as 'n transformasie waartydens die (gebruikte) balletskoene (verbind aan 'n objek) in 'n nuwe skepsel omskep word en die teksgebruiker hierdie reïnkarnasie aktualiseer tydens 'n verbeeldingryke spel. Hier word 'n verbeeldingryke spel 'n beslissende faktor binne die omskepping van 'n semiotiese artefak tot storiewêreldelement. 'n Potensiële interpretasies kan verwys na die wyse waarop die werke *That time in Austria*, *That time in Poland*, en *That time in France* (kyk Hoofstuk Drie, afdeling 3.3.4) verbeeldingryk gefiksionaliseer word tot driepootkreature. Die vormgewing van die konstruksie roep idees van die swastikateken op. Hierdeur kan die teksgebruiker die objekte omskep na *queer* en liminale karakters wat enersyds die Jode representeer en ook te gelykertyd die sogenaamde Ariese ras. Dit vind gestalte in die wyse waarop dié dierpote idees van Jood-voete ontlok en die perfekte balletskoene tekenend kan wees van die kwansuis Ariese ras. Hierdie oorvleueling tussen die werklike en nie-werklike sinspeel op 'n eiesoortige oorvleueling tussen die werklike wêreld en storiewêreld. Metalepsis vind plaas in die wyse waarop die ontologiese aard van hierdie werke as werklike wêreld gevonde objekte (balletskoene en dierhoewe) die parameters van die eiesoortige gekonstrueerde storiewêreld (gevul met driepoot kreature) van *Put your heart under your feet... and walk* oorkruis. Dit beteken as hierdie sogenaamde objekte gefiksionaliseer word en 'n eiesoortige

¹¹⁸ Zombies is lyke wat weer lewend word, en so as 'n liminale synde tussen lewe en dood bestaan.

agentskap ontwikkel deur middel van die teksgebruiker se verbeeldingryke praktyke vind 'n metaleptiese oorvleueling plaas.

Die werklike wêreld-skoen en verbonde objekte (soos byvoorbeeld 'n gemummifiseerde kat of dierpoot) as kunswerke vervaag die grense tussen wêreldes deurdat dit storiewêreldelemente word tydens die storiewêreldskepping. Verbruikersitems wat 'n proses van samevoeging, vertoning, fiksionalisering en aktualisering tot eiesoortige agent ondergaan vergestalt dus 'n oorvleueling tussen die werklike wêreld en storiewêreld. In hierdie interdisiplinêre navorsingsruimte argumenteer ek dus dat die eiesoortige gevonde objekte binne *Put your heart under your feet... and walk* nie net eindelose interpretasiegeleenthede karteer nie, maar ook 'n metaleptiese oorkruising tussen die werklike wêreld en storiewêreld daarstel.

4.4.1.5 Metaleptiese oorkruisings deur teksgebruikers in die vorm van karakters

In *Put your heart under your feet... and walk* is daar verskeie variasies op die nosie eweknieë-statuur (*counterparthood*). Soos reeds gemerk in afdeling 3.4.1.2 is die troop van die outeur-indringing gebaseer op die werklike wat inmeng met die fiktiewe. Hierdie bespreking sal 'n soortgelyke prosedure bestudeer. Die bespreking sal egter fokus op welke wyse 'n interne lees van die teks metalepsis tot gevolg het. Hierdie *modus operandi* kom tot gestalte in die wyse waarop teksgebruikers van hul werklike wêreld ontsnap en die eiesoortige storiewêreld betree. Die ondersoek is daarom gerig op die wyse waarop teksgebruikers gelykertyd hulself en ook karakters word en hoe hierdie werklike wêreld individue as performatiewe mediums deelneem aan 'n ontologiese multimodale metaleptiese oorkruising.

Beliggaamde ervaring versinnebeeld 'n komplekse en dinamiese verhouding waartydens die werklike wêreld en storiewêreld-gedrewe ervarings vervleg word (Caracciolo, 2014). Hierdie beliggaamde ervaring word gefasiliteer deur die installasie se enigmatiese en multigelaagde tydskedings. In installasiekunswerke neem die toeskouer tydelik en interaktief deel aan die kunswerk(e) en word dus vereis om sekere aktiwiteite uit te voer, hoewel dit nie meer hoef te behels as om deur 'n ruimte te navigeer en dit wat daar is te konfronteer nie (Combrink-Rathbone, 2014). In hierdie studie sal die voorafgaande aktiwiteite neerslag vind in die konstruering van 'n eiesoortige storiewêreld met behulp van die narratiewitelemente: fiksionalisering, narratiewe bevoegdheid, gebeurtenisvolheid, sekwensialiteit, beliggaamde ervaring en vertelbaarheid.

In die gekose installasie fiksionaliseer teksgebruikers – as werklike wêreld-kunstoekers – die galeryruimte, kunswerke, outobiografiese aanwysers en dies meer. Soos reeds na

verwys in Hoofstuk Drie, behels hierdie die tyd van besigtiging en bepeinsing. Hierdie tyd van besigtiging word ook gefasiliteer deur die uiterlike galeryruimte wat as die vertrekpunt dien vir die fiksionalisering en omraming van die installasie as gebeurtenisvolle storiewêreld. Binne die breër raamwerk van installasiekunswerke verwys teksgebruiker-deelname na die voltooiing van die stuk (kunswerk) (Reiss, 2001:xiii; kyk ook Davies, 1997:14; Bishop, 2005:11). In *Put your heart under your feet... and walk* kom hierdie voltooiing tot gestalte in die wyse waarop teksgebruikers 'n eiesoortige storiewêreld konstrueer (op interaktiewe wyse). Bykomend tot die voorafgaande ondergaan die teksgebruikers 'n verbeeldingryke spel in die vorm van beliggaamde ervaring waartydens die grens tussen die werklike wêreld en die storiewêreld vervaag. Hierdie oorvleueling vind plaas omdat een ontologie tydelik verlaat word vir 'n ander ten einde die werke te voltooi. Die werklike wêreld-tekstgebruiker oorvleuel dus die ontologiese grens en situeer hulself as 'n storiewêreldkarakter¹¹⁹ (kyk Hoofstuk Drie).

Voortvloeiend argumenteer Ensslin (2009:158) dat verbruiker-tekstgebruikers (*user-readers*) (her)beliggaam word deur terugvoer wat hul ervaar in hul gerepresenteerde vorm. In digitale literatuur verwys hierdie 'gerepresenteerde vorm' byvoorbeeld na sigbare of onsigbare grafiese of tipografiese voorstellings van die verbruiker-tekstgebruiker op skerm. Deur hierdie idee op *Put your heart under your feet... and walk* toe te pas en te verweef met argumente bevorder deur Caracciolo (2014) beteken dit dat tekstgebruikers (her)beliggaam word deurdat hul tydens hul wisselwerking met die eie gekonstrueerde storiewêreld 'n repertoire van vorige ervarings oproep. Deur hierdie versmelting van die verlede en hede kan verskuiwings en veranderinge tot gestalte kom in die tekstgebruiker se ervaringsagtergrond en verbeelde toekoms. Dit bied 'n vernuwe repertoire wat moontlik in 'n volgende kunsuitstalling ontplooi sal word. Hierdie idees sluit ook aan by *Put your heart under your feet... and walk* se vertelbaarheid deurdat tipe twee (b)-gebeure op emosionele wyse deur die tekstgebruiker gevisualiseer en beliggaam word. Die tekstgebruiker kan dus hulself in Cohen/Elu of ander karakters se skoene plaas. Hiertydens is dit asof die tekstgebruiker – op 'n onverklaarbare wyse – *Cohen/Elu* of iemand anders vir 'n oomblik word. Dit bied die geleentheid vir die tekstgebruiker om 'tussen karkasse te dans', om in wisselwerking te tree met absurde storiewêreldkarakters soos balletskoene-horlosies en

¹¹⁹ Hierdie gedagtegang sluit aan by Ensslin (2009:158) se dubbelgeleëheid (*double-situatedness*). Die konsep van dubbelgeleëheid word ontleen aan digitale storiewêreld. Ensslin (2009) voer aan dat 'n dubbele ontologie 'n onteenseglike deel vorm van die verkenning van 'n digitale storiewêreld. Aansluitend by Ensslin (2009) voer ek aan dat tekstgebruikers beliggaamde wesens is wie se liggame in wisselwerking tree met die hardeware (sogenaamde gevonde objekte, video-werke) en sagteware (paratekstuele aanwysers en enige ander semantiese representasie) van die uitstalling.

balletskoën-gemummifiseerde-katte en vir 'n oomblik te verbeel hoe dit sou voel om hul lewensmaat aan die dood af te staan. Dié absolute identifisering, empatisering en beliggaming van 'n *queer* karakter soos Cohen baan ook die weg vir 'n heteronormatiewe teksgebruiker om die gendermatige grens van rou oor te steek, en homoseksuele liefde (en ook die verlies daarvan) te normaliseer. Dit bied 'n geleentheid aan die teksgebruiker om iets te beleef wat hul nie noodwendig sou nie.

In Hoofstuk Drie is daar klem geplaas op die verskeie leesprosesse (intern versus ekstern) wat die teksgebruiker as kultureel-gesofistikeerde teksgebruiker sal volg, ten einde die verskeie ervaringnuanses wat verbeeldingryk beleef kan word onder die loep te neem. Tydens die teksgebruiker se ontsnapping aan die werklike wêreld en ontologiese spel tussen die werklike wêreld en storiêre wêreld onderneem hul 'n interne lees van *Put your heart under your feet... and walk*. Hierdie interne lees sal 'n oorkruising tussen werklike wêreld en storiêre wêreld tot gevolg hê, en by verstek 'n metaleptiese oorvleueling. Vervolgens sal hierdie leesprosesse bondig aangebied en toegepas word op *Put your heart under your feet... and walk* (vgl. Laurie, 2013:40–41).

'n Interne lees word in die hieropvolgende ses stappe gekonkretiseer:

- (1.) Die teksgebruiker projekteer 'n fiktiewe ego wat 'n verbeeldingryke spel onderneem tot die fiktiewe wêreld.
- (2.) Die voorbereiding vir en vroeë stappe van die reis word gestel, en word gelei deur 'n eiesoortige kontrak tussen teks en teksgebruiker, met uitwerkinge op die fiktiewe ego.
- (3.) Hierdie kontrak word gestruktureer deur onder andere die vertelling, die toon van die narratief, epistemologiese en ontologiese stabiliteit, en die verhoudings tussen teksgebruiker, verteller en teks.
- (4.) Die teksgebruiker verken die denkbeeldige ruimte van die fiktiewe wêreld deur middel van 'n temporale proses, vergelykbaar met 'n reis in die werklike wêreld. Beide ruimtelike en narratiewe elemente moet gerekonstrueer word met behulp van 'n proses van analise, ekstrapolasie (skatting/voorspelling/afrekening) en verifikasie (staving/verklaring) wat intyds plaasvind.
- (5.) Deur hierdie proses rekonstrueer die teksgebruiker die fiktiewe wêreld as 'n onafhanklike ontologie, wat in staat is om enige aantal nie-sigbare elemente te onderhou en 'n huis vir die karakters te bied.
- (6.) Die konstruksie van die fiktiewe wêreld word gedeeltelik gelei deur die karakters, wat gerekonstrueer word asof hul werklik in hul wêreld bestaan. Die woord bewoner (*denizen*)

is hier gekies om beide die karakters se afhanklikheid tot ruimte en tyd te weerspieël, en die term te verbreed om nie-menslike karakters in te sluit, sowel as die teksgebruiker se fiktiewe ego.

In *Put your heart under your feet... and walk* word stap een van hierdie interne lees gematerialiseer in die wyse waarop die teksgebruiker hul fiktiewe ego¹²⁰ projekteer tot binne die eiesoortige storiewêreld. Hiernaas onderneem die teksgebruiker se fiktiewe ego 'n verbeeldingryke spel. Hierdie verbeeldingryke spel word geken aan indompeling/immersie/simulasie/vermenging in die sin dat die teksgebruiker tydelik voel asof hul aan 'n ander wêreld behoort. Hierdie gevoelservaring is afhanklik van die teksgebruiker wat die storiewêreld toelaat om vir 'n bepaalde tydperk hul sensoriese insette van die werklike te vervang (Laurie, 2013). Op hierdie oomblik bestaan die teksgebruiker liggaamlik in die werklike wêreld, maar deur ossilasie ook as 'n fiktiewe karakter in die storiewêreld.

Gegewe die definisie van 'n karakter as 'n deelnemer in die storiewêreld of in enige van die storiewêreld se subdomeine (Jannidis, 2013:1; Margolin, 2007:66,71) laat die fiksionalisering van die galeryruimte en die interaktiewe aard van installasie die teksgebruiker toe om die storiewêreld fisies te betree en 'n karakter te word. Deurdat *Put your heart under your feet... and walk* die teksgebruiker toegang bied tot die tyd-ruimtelike en ontologiese moontlikhede van die storiewêreld word die teksgebruiker 'n karakter (kyk Combrink-Rathbone, 2014:172–175). Hierdie karakterstatuur kan gedeel word met ander agente wat enersyds fisies teenwoordig is, of wat andersyds gesuggereer word en dus net gedeeltelik teenwoordig of afwesig is. Hoewel die teksgebruiker fisies in die storiewêreld (as die galeryruimte hul gekose storiewêreldplek is) gesetel kan wees, moet daar – soos bespreek in Hoofstuk Drie – in ag geneem word dat hierdie installasie as teks 'n tyd-ruimtelike en ook psigologiese vertrekpunt is vir die konstruering van 'n storiewêreld. Dit is dus van kardinale belang dat die voorafgaande idee benadruk word, omdat dit klem plaas op die gedagte dat hierdie metaleptiese oorvleuelings altyd in die verbeeldingsdomein gesentreer is.

Stap twee van hierdie interne lees kom tot gestalte in die kontrak tussen die teksgebruiker en *Put your heart under your feet... and walk* wat hoofsaaklik gestruktureer word deur die organisasie van Stevenson Gallery as 'n soort draaiboek of scenario wat deur besoekers opgevoer (*perform*) word (vgl. Duncan 1995:20). Stap drie word gekonkretiseer in die wyse

¹²⁰ Hierdie karakterdimensie kan ook verstaan word as 'n fiktiewe luisteraar, wese-in-die-(storie)wêreld, en moontlike storie-wêreldself.

waarop hierdie kontrak se gegewens onderlê word deur die tematiese bemoeienis van die installasie met besondere verwysing na rou wat 'n teer toon skep; epistemologiese instrumente in die vorm van paratekstuele aanwysers; ontologiese onstabiliteit en aanvullende moontlikhede vir ontologiese spelings binne objekte; en ook die interafhanklike verhouding vir betekenis skepping tussen die teksgebruiker, kunstenaar en installasie sigself. Deur die voorwaardes van hierdie sogenaamde kontrak te 'onderteken' kry die teksgebruiker se fiktiewe ego toegang tot die storiewêreld.

Deur getrou te bly aan hierdie studie se uiteindelijke moontlike wêreld-uitgangspunt gebruik ek moontlike wêreld-teoretikus Ryan (1994; 2001) se argumente, ten einde die teksgebruiker se verkenning en reconstruering van die storiewêreld onder die soeklig te plaas (stap vier en stap vyf). Voordat ek die verkenning en reconstruering as interaktiewe en indompelingpraktyke navors, is dit belangrik om Ryan (1980:418; 1991b; 2012) se beginsel van minimale vertrek weer in gesprek te bring met *Put your heart under your feet... and walk*. Soos reeds elders bespreek, verwys hierdie beginsel na die wyse waarop teksgebruikers gapings in storiewêreld vul met kennis van die werklike wêreld. Dit beteken dus dat die teksgebruiker se verkenning van die storiewêreld aansluit by Laurie (2013) se gedagtegang dat dit vergelykbaar is met 'n reis in die werklike wêreld. Scholes (1982:61) sluit aan by hierdie studie se fokus op wêreld skepping deur aan te voer dat narratiwiteit verwys na fiktiewe wêreld konstruering deur gapings in te vul. Hierdie argumente hou ook verband met Fludernik (1996:12) se definiëring van beliggaamde ervaring as die quasi-mimetiese oproeping van werklike wêreld-ervaringe.

In Ryan (1991b; 2001) se teoretiese arsenaal argumenteer sy dat teenwoordigheid interaktiwiteit beïnvloed. In die konteks van *Put your heart under your feet... and walk* beteken dit dat die interaktiewe aard van die installasie verweef met die letterlike teenwoordigheid van die teksgebruiker, die betrokke partye in staat stel om die storiewêreld te verken. Ryan (2001; 2006a) identifiseer drie hoofvorme van indompeling: ruimtelike, temporele en emosionele. *Put your heart under your feet and walk* sal dus gelykertyd indompeling en interaktiewe wisselwerking ontketen. Die teksgebruiker sal dus eers die storiewêreld konstrueer deur middel van fiksionalisering, na aanleiding hiervan word die storiewêreld verken deur middel van ruimtelike, temporele en emosionele indompeling in die vorm van beliggaamde ervaring soos vergestalt in die teksgebruiker as karakter.

Uiteindelik beweeg hierdie karakter terug vanuit die grense van die storiewêreld na die werklike wêreld as teksgebruiker. As teksgebruiker kan die persoon weer interaktief in wisselwerking tree met die gerepresenteerde wêreld en dit reconstrueer. Die teksgebruiker

word nou weer in 'n posisie geplaas waartydens hul 'n eksterne lees kan uitvoer, wat soos bespreek in Hoofstuk Drie, verwys na 'n beskouing van die fiktiewe wêreld vanuit 'n objektiewe en kritiese posisie – 'n soort buite na binnetoe blik. Hierdie soort lees is slegs moontlik nadat 'n teksgebruiker die teks voltooi het.

Die belang van beide interne en eksterne lees vind neerslag in die wyse waarop daar nie 'n eenvoudige onderskeid getref kan word tussen die skrywer (teksgebruiker as betekeniskonstrueerder deur middel van fiksionalisering) en teksgebruiker (karakter ingedompel in die storiewêreld weens interne lees en by verstek beliggaamde ervaring) tydens die konstruering van 'n storiewêreld nie (kyk Jordan, 2014:331). Vanuit 'n fenomenologiese en suiwer logiese standpunt moet die skepper van die storiewêreld ontologies gesitueer wees in die werklike wêreld (vgl. Bell, 2011:77; Jordan, 2014:331). Dit beteken dus dat indompeling en interaksie beide ontplooi kan word, maar op verskeie tye in hierdie hermeneutiese sirkel plaasvind. Indompeling kom dus tot gestalte in die storiewêreld as die teksgebruiker 'n eiesoortige karakter beliggaam wat die storiewêreld verken deur middel van haar fiktiewe ego; in teenstelling daarmee vind interaksie plaas binne die werklike wêreld deur die teksgebruiker as storiewêreld (re)konstrueerder.

Met betrekking tot stap ses van hierdie interne lees speel gesuggereerde karakters ook 'n belangrike rol; 'n voorbeeld van sulke karakters mag Elu wees. Met verwysing na die tematiese bemoeiing met rou, dood en afwesigheid in *Put your heart under your feet... and walk* kan verdere karakters gesuggereer word in die vorm van 'n teksgebruiker se afgestorwe eggenoot en dies meer. Ter verheldering van die voorgenoemde mag hierdie karakterelement in die kader van die installasie tot voorskyn kom in die wyse waarop die teksgebruiker volledig terugkeer uit die storiewêreld, dog op simboliese wyse die ontologiese verwantskap met Elu én ander (h)erken. Dit word 'n kanaal waardeur suggesties van persone (in die vorm van karakters) omhels en verken kan word¹²¹.

¹²¹ In 'n Freudiaanse raamwerk (as psigologiese paradigma) behels gesonde rou om 'te laat gaan' (*let go*) van diegene waarvoor gerou word (kyk Mahfouz, 2012:393). Daar is egter 'n verskuiwing van hierdie idees in 'n post-Freudiaanse beskouing. In die eietydse argumente word dit as belangrik beskou om 'n verhouding met die afwesige ander (wat gewoonlik dood is) te behou (Maddrell, 2013:506). Oorgang, transformasie en kontinuïteit word sleutelaspekte in hierdie verband (Maddrell, 2013:507). In samehang met Combrink-Rathbone (2014:346) interpreteer ek hierdie drie aspekte soos volg: daar is 'n oorgang van lewe na dood en 'n ander oorgang met betrekking tot die persoon wat verander vanaf treurder na 'n persoon wat die gevolge van lewe en dood hanteer; transformasie verwys na beide die gestorwe (wat transformeer van lewe na dood) en die individu wat getransformeer word deur die rou en onthou; en uiteindelik sluit die kontinuïteit-aspek aan by die aanhoudende verbintenis tussen die oorledene en die oorlewene. *Put your heart under your feet... and walk* word die platform waarop hierdie post-Freudiaanse idees toegepas kan word – iets wat ook verdere ondersoek kan geniet.

Hierdie lees en voortspruitende indompeling en interaksie laat die teksgebruiker toe om die storiewêreld as beide protagonis en kunstoeskouer te beleef – 'n eiesoortige eweknieë-statuur. Hierdie aktivering van die teksgebruiker as karakter is dus van kardinale belang met betrekking tot metalepsis. Deurdat die teksgebruiker ruimtelik, tydelik en emosioneel ingedompel word in die eiesoortige storiewêreld van *Put your heart under your feet... and walk* beweeg hul op metaleptiese wyse van een wêreld na 'n ander. Hoewel hierdie fisieke en/of verbeeldingryke ontdekking en swerweling binne die ruimte van die storiewêreld nie konvensioneel is nie, is dit 'n geykte wisselwerking tussen installasiekuns en teksgebruikers. Hierdie visuele spoor van die teksgebruiker in die teks dra dus ook by tot die bevordering van metalepsis as multimodale fenomeen. Omdat die teksgebruiker tussen verskillende ontologiese ruimtes ossilleer kan daar uiteindelik aangevoer word dat die teksgebruiker – soos die kunstenaar, Cohen – 'n performatiewe medium word. Aansluitend by Ricoeur (1984) se mimese-model is daar dus 'n tydseenheid wat as sikliese kulturele proses voortdurend ontwikkel.

En résumé: metaleptiese oorkruisings deur teksgebruikers in die vorm van karakters

Daar kan tot die gevolgtrekking kom dat hierdie visuele en ontologiese manifestasie van die teksgebruiker as karakter binne die storiewêreld na aanleiding van hierdie eiesoortige interne en eksterne lees interaktiewe metalepsis konstitueer. Dit word gegrond op die wyse waarop die teksgebruiker (of representasie van hom/haar vergestalt in die vorm van 'n fiktiewe ego/karakter) die ontologiese grens tussen die werklike wêreld en storiewêreld oorkruis en 'n dubbelgeleëheid tot gevolg het. Die werklike wêreld-teksgebruiker oorvleuel dus intensioneel en op paradoksale wyse die ontologiese werklike wêreldse grense met dié van die storiewêreld en vergestalt ontologiese multimodale metalepsis.

4.5 Slotopmerkings

Hierdie hoofstuk is afgeskop deur ontologiese multimodale metalepsis te definieer. Daar is uitgewys dat Wolf (2005:91) se interpretasie van metalepsis as die intensionele en paradoksale oorvleueling of verwarring tussen, (onto)logies verskillende (sub)wêrelde en/of –vlakke binne vertoë van moontlike wêrelde pasklaar is in die bestek van hierdie studie. Na aanleiding hiervan is daar tot die gevolgtrekking gekom dat metalepsis altyd 'n ontologiese oorkruising tussen (sub)wêrelde konstitueer en dat die multimodale sy van metalepsis 'n interaktiewe dimensie op die voorgrond laat tree. Deur hierdie multimodale potensiaal en besondere vorm van interaksie as hoeksteen te gebruik, betoog ek dat metalepsis in installasiekunswerke 'n indompelingseffek eerder as vervreemdingseffek sal hê (vgl. Bell, 2016:295).

Verder is spesifieke aandag gegee aan die toepaslikheid van metalepsis in 'n kuns-kader met spesifieke verwysing na **(a)** die uitvoer-fasiliterende potensiaal van die verskynsel onder bespreking; **(b)** 'n duidelike narratologiese konseptualisering; **(c)** die formele toepaslikheid en; **(d)** die heuristiese waarde van die uitgevoerde begrip vir die gebruik in die invoerveld. Tydens hierdie ondersoek het ek aangetoon dat metalepsis as 'n transnarratiewe konsep getrou bly aan die oorspronklike narratologiese definiëring daarvan en toepaslik sal wees in *Put your heart under your feet... and walk* gegrond op die gedagte dat hierdie installasie deurdrenk met narratiwiteit gunstige omstandighede bied vir die ontplooiing van metalepsis. Daar is ook bevind dat die narratologiese konseptualisering van metalepsis ooreenstem met die ontologiese oorvleueling tussen (sub)wêrelde in 'n kunsuitstalling. In hierdie bespreking is daar verder uitgebrei op latente eienskappe van metalepsis, naamlik die interaktiewe karakter, multimodale dimensie, en die fokus op wêrelde eerder as vlakke.

Benewens die multimodale potensiaal van metalepsis en die voortspruitende toepaslikheid van die term in *Put your heart under your feet... and walk* is metalepsis geposisioneer binne die gekose uitstalling. Telkens is fiksionalisering en beliggaamde ervaring as kardinale aspekte in hierdie oorkruisings belig. 'n Oorsig van werklike wêreld en storiëwêreld-oorvleuelings is aan die orde gestel. Hiervolgens is die spel tussen wêreld ondersoek deur klem te plaas op die ontologiese verwarring tussen storiëwêreld en werklike wêreld met betrekking tot paratekstuele aanwysers as epistemologiese instrumente. Die uiteinde van hierdie ondersoek het aangetoon dat die titels van kunswerke, brokkies inligting wat die werke vergesel, en biografiese inligting 'n beduidende invloed speel op interpretasiemoontlikhede en die storiëwêreld en werklike wêreld se onderskeie ontologieë verwar.

Ek het tweedens die (nie-)fiktiewe voorstelling van die kunstenaar onder die loep geneem. Daar is bevind dat Cohen as performatiewe medium op intensionele wyse die grense tussen storiëwêreld en werklike wêreld oorvleuel deur middel van interaktiewe deelname, verwikkelde karakterdimensies en die aanneming van 'n multiwêreld identiteit. Daarnaas is die metalepsis tussen Stevenson Gallery as werklike wêreld-ruimte en die storiëwêreld-plek ondersoek. Daar is tot die gevolgtrekking gekom dat die indringing van die storiëwêreld in die teksgebruiker se fisiese en sensoriese ruimte 'n metaleptiese oorvleueling vergestalt. Hieropvolgend was die sogenaamde gevonde objekte se metaleptiese oorkruising afgeskil en nagespeur. In hierdie bespreking is daar aangevoer dat die alledaagse voorwerpe se aard van werklike wêreld objek/kunswerk tot storiëwêreldelement verander deur middel van fiksionalisering en aktualisering en dat daar dus 'n oorvleueling is tussen ontologiese grense.

Die laaste werklike wêreld en storiewêreldverwarring is op die voorgrond geplaas met betrekking tot die teksgebruikers wat deel word van die karakters se wêreld. Deurdat die teksgebruiker wikkelt tussen teksgebruiker en karakter deur middel van beliggaamde ervaring oorvleuel die werklike wêreld teksgebruiker dus intensioneel en op paradoksale wyse met die ontologiese grens van die storiewêreld.

Na afloop van die bogenoemde bespreking kan daar dus aangevoer word dat die ondersoek in Hoofstuk Vier aangetoon het wat ontologiese multimodale metalepsis is en hoe dit verwerklik word binne *Put your heart under your feet... and walk*. Na aanleiding van die wyse waarop (sub)wêreldes in *Put your heart under your feet... and walk* kruis kan daar aangevoer word dat talle wêreldes tot voorskyn kom deur 'n pluraliteit van platforms/eiesoortige mediums. Die oorvleueling van performatiewe semiotiese mediums is daarom die sleutelkonsep tot die skepping van 'n fiktiewe wêreld. Hierdie studie neem dus Doležel (1998) se argument dat fiktiewe wêreldes (storiewêreldes), soos moontlike wêreldes gevestig word deur middel van semiotiese kanale 'n tree verder. Ingevolge is daar tot die gevolgtrekking gekom dat intensioneel of al dan nie stel hierdie verskillende mediums wat tussen (sub)wêreldes ossilleer 'n eindelose hoeveelheid wêreldes aan die bod, wat elk in hul eie ontologiese domein gesitueer is en oor hul eie narratief beskik. Vanuit moontlike wêreldes-teorie as invalshoek kan daar dus aangevoer word dat *Put your heart under your feet... and walk* vertelbaar is in die sin dat dit veelvuldige nie-werklike moontlike wêreldes oproep (kyk Ryan, 1991b). Daarom gaan Hoofstuk Vyf ondersoek op welke wyses narratieweiteit en metalepsis moontlike wêreldes eggo in *Put your heart under your feet... and walk*.

Hoofstyk Vyf

Moontlike wêrelde in *Put your heart under your feet... and walk*

5.1 Inleidend

In die eerste hoofstuk van hierdie verhandeling is aangevoer dat die installasie *Put your heart under your feet... and walk* moontlike wêrelde mag suggereer met verwysing na die installasie se narratiwiteit en die metalepsis wat aan die hand gedoen word. Ten einde hierdie argumente, en aanverwante sake wat hierna aan die orde gebring is te ondersoek, sal hierdie hoofstuk moontlike wêrelde-teorie onder die loep neem. Die bespreking sal 'n narratologiese agtergrond skep van moontlike wêrelde-teorie en dit verfyn en van toepassing maak op die gekose installasie. Voorlopig kan daar geargumenteer word dat moontlike wêrelde-teorie toepaslike terminologie bied vir die ondersoek na verskillende ontologiese domeine as wêrelde (vgl. Bell, 2016:4). Die narratiwiteit wat binne *Put your heart under your feet... and walk* te voorskyn kom, is reeds in voorafgaande hoofstukke belig. So ook is die werklike wêreld en storiêre wêreld oorvleuelings uitgelig met betrekking tot metalepsis in Hoofstuk Vier (kyk afdeling 4.4.1).

Daar is deurlopend klem geplaas op die interaktiewe aard van die installasie met spesifieke verwysing na die rol van die teksgebruiker, die kunstenaar se paratekstuele konteks, en die ensemble van gevonde objekte en videografie-werke in die installasie¹²². Hoofstuk Drie en Vier het dus *Put your heart under your feet... and walk* as 'n eiesoortige storiêre wêreld geskets wat op interaktiewe en verbeeldingryke wyse 'n verskeidenheid wêreld-oorkruisings suggereer.

Na aanleiding van hierdie navorsing word *Put your heart under your feet... and walk* ondersoek om uit te lig hoe die narratiwiteit en ontologiese multimodale metalepsis in hierdie installasie moontlike wêrelde daarstel. In die bespreking sal uitgebrei word op die idee dat die ontplooiing van narratiwiteit die eerste moontlike wêreld konstrueer. Daar sal verder getoon word hoe die intensionele en paradoksale oorkruising of verwarring tussen

¹²² Hierdie gedagtegang sluit aan by die studie se resepsie-metodologie en Iser [1976] (1978) se fenomenologiese benadering wat 'n onderskeid help tref tussen die teks, die leser se konkretisering van die teks en die kunstwerk wat uiteindelik geskep word deur die konvergensie tussen die teks en leser (kyk Prince, 2013). In die konteks van hierdie studie kan dit dus verwys na die eksterne mediale voorstelling van 'n storiêre wêreld (die installasie), die interne kognitiewe voorstelling van die storiêre wêreld (die leser se verbeeldingryke konkretisering van die installasie) en die storiêre wêreld op sigself en die moontlike wêreld wat met hierdie storiêre wêreld gepaardgaan (konvergensie).

(onto)logiese verskillende (sub)wêrelde en/of –vlakke binne verstoë van (sub)wêrelde sinspeel op talle moontlike wêrelde.

Die hoofstuk val uiteen in twee dele. Die eerste deel behels 'n teoretiese begroning met die doel om moontlike wêrelde-teorie te situeer in die konteks van hierdie studie. Hier word verwys na die narratologiese agtergrond van moontlike wêrelde-teorie, met spesifieke klem op die werklike wêreld en moontlike (sub)wêrelde. Daaropvolgend word *Put your heart under your feet... and walk* se storiewêreld as moontlike wêreld omraam. Dit word gedoen deur die installasie se narratiwiteit en werklike wêreld en storiewêreld-metalepsis in lyn met moontlike wêrelde-teorie te interpreteer. Hierdie bespreking word opgevolg met 'n ondersoek na hoe die narratiwiteit en metalepsis met betrekking tot die storiewêreld en subwêreld(e) moontlike wêrelde suggereer (met verwysing ook na afsonderlike komponente van die installasiewerk ter toeligting). Die ondersoekmetode behels dat die multimodale storiewêreld se performatiewe semiotiese mediums¹²³ – wat grense tussen wêrelde vervaag – gelees word. Dit word gedoen ten grondslag van hoe die multimodale installasie as 'n geheel moontlike wêreld suggereer.

5.2 'n Teoretiese raamwerk van moontlike wêrelde-teorie in die konteks van *Put your heart under your feet... and walk*

Die onderbou van moontlike wêrelde-teorie is die set-teoretiese¹²⁴ (*set-theoretical*) idee dat die werklikheid (die som van dit wat verbeel kan word) 'n heelal is wat bestaan uit verskillende elemente (Ryan, 2006b:446). Die moontlike wêrelde-teoretikus McHale (1987:10) stel verder dat die oorgang vanaf die modernisme tot postmodernisme gedefinieer kan word as 'n verskuiwing vanaf 'n epistemologiese tot 'n ontologiese dominant. Aansluitend by moontlike wêrelde-teorie plaas McHale (1987:10) klem op die ontologiese pluraliteit en onstabieliteit wat met hierdie paradigmatverskuiwing (epistemologie – ontologie) gepaardgaan: *Intractable epistemological uncertainty becomes at a certain point ontological plurality or instability*. Dié ontologiese pluraliteit en onstabieliteit word gebruik as instrument

¹²³ Hierdie mediums is in hoofstuk vier geïdentifiseer as: paratekstuele gegewens, die kunstenaar, die galeryruimte, die kunswerke, die teksgebruiker(s) en geïmpliseerde karakters wat gesuggereer word deur die kunswerke.

¹²⁴ Die baie wêrelde (*many worlds*) interpretasie van fisika en die moontlike wêrelde-model van narratologie verskil in hul opvattinge van die ontologiese status van veelvoudige wêrelde (Ryan, 2006b). Ryan (2006b:633) verduidelik dat in fisika hierdie wêrelde werklik is, terwyl narratologie (narratoloë) die kontras tussen werklikheid en blote moontlikheid beklemtoon. In teenstelling met modale logika se klemplasing op waarheidstoestande is die kontemporêre narratologiese toepassing onverskillig teenoor die kwessie van modale realisme (Ryan, 2006b:652). Narratoloë is dus van mening dat moontlike wêrelde behandel kan word as teoretiese fiksie. Dit beteken dat solank as wat moontlike wêrelde hulp kan verleen met die konseptualisering van kognitiewe strukture en dinamiek van narratiewe dit nie saak maak of hierdie wêrelde objektief bestaan al dan nie.

in die narratologie om kognitiewe strukture, die dinamiek van narratiewe en wêreldskepping te ondersoek (kyk Ryan, 2006b:652). Ek ondersoek hierdie moontlike wêreldse benadering tot narratiewe aan die hand van Eco (1984; 1997; 2005), Pavel (1986), Doležel (1998), Ronen (1994), en Ryan (1986; 1991; 1992; 2001; 2004; 2005) (vgl. ook Ryan, 2006b:643–644).

Hierdie afdeling bied 'n bondige kontekstuele agtergrond met betrekking tot moontlike wêreldse-teorie se teoretiese oorsprong. Daarna word tersaaklike argumente deur Pavel (1986), Doležel (1988), Ryan (2006b) en Ronen (1994) onder oë geneem.

5.2.1 'n Agtergrondskepping van moontlike wêreldse-teorie

Kripke (1963) se modale¹²⁵ sisteem merk die historiese vertrekpunt vir die konseptualisering van moontlike wêreldse-teorie. Hierdie outeur (1963) se oorspronklike argumente is geskoei op Leibniziaanse¹²⁶ metafisika. Doležel (1998) beaam die voorafgaande deur klem te plaas op die wyse waarop moontlike wêreldse-teorie in die vroeë sestigerjare onder die narratief-filosofiese vergrootglas geplaas is met betrekking tot Kripke (1963) se modaal-gesentreerde artikel getiteld: “Semantical Considerations On Modal Logic” (vgl. Vernay, 2014:133).

Die narratologiese toepassing van moontlike wêreldse-teorie spruit dus vanuit 'n model wat ontwikkel is vanuit modale logika deur filosowe van die analitiese skool (Ryan, 2006b:644). Hierdie analitiese filosowe sluit in Kripke (1972), Hintikka (1967), Plantinga (1974), en in besonder Lewis (1973) en Rescher (1973). Na aanleiding hiervan het narratoloë soos Pavel (1986) en Doležel (1988; 1998) modale logika en die teorie van moontlike wêreldse op die narratologiese voorgrond geplaas (Meister, 2014). Ter aansluiting hierby het narratoloë soos Ronen (1994) en Ryan (1991a; 1991b) moontlike wêreldse-teorie geïnspireerde konsepte soos ontologie, verwysing (*reference*) en modaliteit geappropriëer en toegepas in die konstruksie van narratiewe wêreldse (Bell, 2011:68). In postklassieke narratologie word die gedagte ontgin dat 'n pluraliteit van moontlike wêreldse mag bestaan en dat daar 'werklike' en moontlike wêreldse bestaan. Hierdie benadering bied 'n teoretiese vertrekpunt met verwysing na die kognitiewe patrone waarin teksgebruikers inligting rangskik sodat dit geïnterpreteer kan word as 'n narratief (storie) (Ryan, 2006b:633).

¹²⁵ Modale logika is 'n vertakking van formele semantiek wat verband hou met die waarheidstoestande van die operateurs wat moontlikheid en noodsaaklikheid uitdruk (Ryan, 2006b:644).

¹²⁶ Die Duitse rasionalistiese filosoof, wiskundige en logikus, Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716), is waarskynlik die bekendste vir die ontwikkeling van differensiaal- en integraalrekeninge (onafhanklik van Sir Isaac Newton) (kyk Burnham, 2018).

Ryan (2006b:446) gebruik Kripke (1963) se modale sisteem om te verduidelik wat moontlike wêrelde is. Hierdie werklikhede oftewel narratiewe heelalle bestaan in 'n hiërargiese struktuur. Dié struktuur het een duidelike aangewese element, naamlik die werklike wêreld. Die werklike wêreld staan teenoor al die sogenaamde satelliete van die heelal. Hierdie ander satelliete is dan moontlike wêrelde (kyk Van der Merwe, 2011:27).

Die werklikheid is daarom gekonstrueer vanuit 'n pluraliteit van verskillende (verbeelde) wêrelde. Ryan (2006b:644) verduidelik hierdie narratologiese heelal deur die analogie van 'n sonnestelsel te gebruik. In die middel van hierdie sonnestelsel is 'n wêreld wat bekendstaan as die werklike wêreld. Hierdie werklike wêreld is omring deur subwêrelde (*byworlds*) wat moontlik, maar nie werklik is nie. Dié wêrelde bestaan op 'n veranderlike afstand van die werklike wêreld en verskil tot 'n mindere of meerdere mate van die werklike wêreld (Ryan, 2006b:645). Sodoende word 'n narratiewe heelal geskep wat die feitelike met die nie-feitelike, en die fisiese met die kognitief-verbeelde verbind (vgl. Ryan, 2006b:648; Van der Merwe, 2011:27). Omdat die som van die verbeelde beide die werklike en die onwerklike (fiktiewe) insluit, is daar 'n direkte verhouding tussen die werklike en die verbeelde. Die implikasie hiervan is dat 'n fiktiewe wêreld 'n moontlike wêreld kan wees (meer hieroor later in afdeling 4.2.2).

Hierteenoor word die sogenaamde werklike wêreld in die narratologie op twee uiteenlopende wyses behandel. Ryan (2006b:645) voer aan dat die nugtere (*commonsensical*) benadering verwys na die *absolutistiese* siening. Dié absolutistiese siening behels dat die werklike wêreld se ontologiese status verskil van moontlike wêrelde, omdat slegs dié wêreld op outonome wyse bestaan. In dié absolutistiese argument is die werklike wêreld tasbaar. In teenstelling daarmee is alle ander wêrelde die produk van verbeeldingryke aktiwiteite (vgl. Bell, 2016:6). Hierdie aktiwiteite verwys na dinge soos om te droom, te verbeel, te voorspel, of storievertelling. Soos in Hoofstuk Een reeds aangedui is, argumenteer Ryan (1991b; 2001; 2006a) en talle ander teoretici dat die werklike wêreld verteenwoordig word deur die domein waarin die teksgebruiker gesitueer is (Bell, 2011:69). Hier kan die kruks van my argument reeds kortliks geantisipeer word. Indien die beliggaamde ervaring (soos bespreek in Hoofstuk Drie) en daaropvolgende metalepsis (in Hoofstuk Vier) van die geïdentifiseerde performatiewe mediums in *Put your heart under your feet... and walk* se ontologiese pluraliteit en onstabiliteit in ag geneem word, kan die teksgebruiker/karakter se sogenaamde werklike wêreld-status geïnterproblematiseer word omdat hul moontlik deel vorm van 'n ander ontologie.

'n Ander beskouing van wat die werklike wêreld is, word aangebied deur Lewis (1973:84–91) en staan bekend as *modale realisme* (Ryan, 1992:529; 2006b:645). Hierdie beskouing behels dat alle moontlike wêrelde ewe werklik is. Ryan (2006b:645) merk egter dat indien alle moontlike wêrelde ewe werklik sou wees word die bepaling van watter wêreld die werklike wêreld is geïndeksiseer. Lewis (1973) voer aan dat die werklikheid 'n *indeksale* idee is. Dit sou beteken dat die werklike wêreld se status varieer met die situering van die teksgebruiker (*speaker* kyk Ryan, 1992:529) en gepaardgaande deiktiese soos 'ek', 'jy', 'hier' en 'nou'. Die 'werklike wêreld' verwys dus na 'die wêreld waarin ek (wie ook al die ek mag wees) geplaas is' en alle ander moontlike wêrelde is 'werklik' vanuit die oogpunt van hul inwoners (Ryan, 2006b:654). Volgens hierdie indeksale benadering is die wêreld wat ons as werklik beskou 'n nie-werklike moontlike wêreld vanuit die oogpunt van lede van die wêreld wat ons as nie-werklik beskou.

Die narratologiese benadering tot moontlike wêreld-teorie steun veral op die laasgenoemde indeksale teorie van die werklikheid (Ryan, 2006b:651). Die rede hiervoor is dat dit verduidelik hoe fiktiewe heelal gesentreer kan word rondom hul eie werklike wêreld, hoewel hierdie wêreld vanuit teksgebruikers (ons) se oogpunt nie-werklike konstruksies van die verbeelding is. My benadering sluit aan by beide die absolutistiese en indeksale teorie van die 'werklike wêreld'. Ek argumenteer dat die teksgebruiker letterlik gesitueer is (*absolutisties*) in die werklike wêreld, maar in meer as een 'werklike' wêreld (verbeeldingryk) geleë kan wees (*modale realisme/indeksale benadering*) (vgl. Ryan, 1991a:554). Die teksgebruiker kan dus letterlik gesitueer wees in werklike wêreld-installasiewerk (*absolutisties*), maar kan deur middel van narratiwiteit en metalepsis verbeeldingryk (figuurlik) getransponeer word tot die storiêre wêreld se ontologie en dit tydelik as hul nuwe werklike wêreld ervaar (*indeksaal*).

Ter verheldering van hierdie potensiële (werklike) wêreld waarin die bostaande teksgebruiker gesitueer kan wees, lig ek vervolgens enkele aspekte vanuit Ryan (1991b; 1992; 2006b), Ronen (1994), Doležel (1998) en Pavel (1986) se argumente uit. Die voorgenoemde teoretici het die verskeie nuanses van wat as moontlike (sub)wêreld gedefinieer kan word aanmekaar deug. Na aanleiding van hierdie bespreking sal my studie se benadering tot die konsep *moontlike wêreld* belig word.

Soos reeds gemerk, maak Ryan (1991b; 1992; 2006b) van Kripke (1963) se modale sisteem gebruik om moontlike wêreld te bespreek. Kripke (1963:84) se drievoudige model is gebaseer op drie stelle verhoudings, vergestalt in die letters: G, K en R. K is 'n stel objekte

(’n narratiewe heelaal)¹²⁷. G is een van die objekte wat aan K behoort. Laastens is R die verhouding tussen K en G (*R is a ... relation defined over the members of K*). Kripke (1963) interpreteer K as die stel van alle moontlike wêreld. G verteenwoordig die werklike wêreld (die middelpunt van die narratiewe sisteem) en R is die toeganklikheidsverhouding. ’n Toeganklikheidsverhouding is ’n ooreenstemming tussen die moontlike wêreld en die sisteem van werklikheid (werklike wêreld) (kyk Van der Merwe, 2011:10). Ryan (1991b:31) verduidelik dat ‘moontlikheid’ sinoniem is met ‘toeganklikheid’: ’n wêreld is dus moontlik in ’n werklikheidsstelsel mits dit toeganklik is tot die wêreld in die sentrum van hierdie stelsel. Binne die raamwerk van Ryan (2005b:446) se skrywe omarm toeganklikheidsverhoudinge hoofsaaklik logiese werklike wêreldwette: *every world that respects the principles of non-contradiction and the excluded middle is a possible world*. Ryan (1991b:31–47) brei uit op hierdie toeganklikheidsverhoudinge in haar boek *Possible Worlds, Artificial Intelligence And Narrative Theory*. Sy (1991a) stel verder dat hierdie toeganklikheidsverhoudinge tot gestalte kom in ’n wye register en fenomene insluit soos fisiese wette, materiële oorsaaklikheid, aardrykskunde of geskiedenis, bevolkings van natuurlike spesies, stadiums van tegnologiese ontwikkeling, menslike inventarisse en dies meer (kyk Pearson, 2017:115). ’n Wêreld is dus moontlik in ’n werklikheidsstelsel (K) indien dit toeganklik (R) is tot die wêreld wat gesitueer is in die middelpunt (G) van hierdie stelsel (vgl. Ryan, 2006b:645).

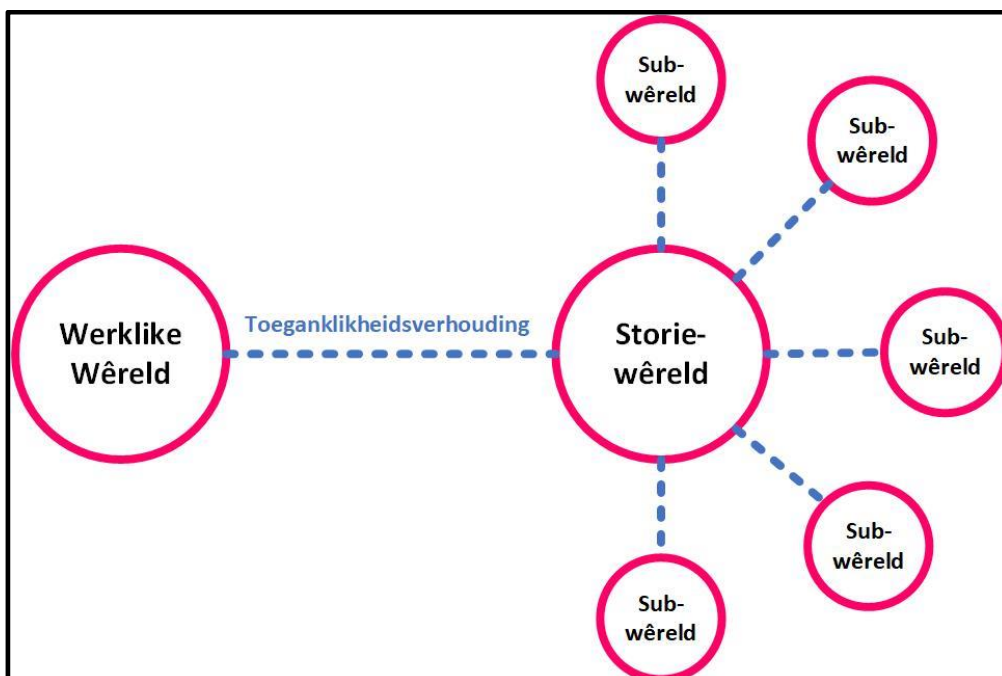


Diagram 5.1 van die narratiewe sisteem.

¹²⁷ Vergelyk met die trans-universum domein in afdeling 3.2.

Die implikasie hiervan is dat die sogenaamde satelliete, in Ryan (2006b:446) se argumente, slegs moontlike wêreld kan wees indien daar toeganklikheidsverhoudinge teenwoordig is. Verder is 'n wêreld slegs moontlik indien dit verbind word aan die narratiewe heelal se middelpunt (die sogenaamde werklike wêreld) deur 'n toeganklikheidsverhouding. 'n Wêreld is dus moontlik in 'n werklikheidsstelsel indien dit toeganklik is vir die wêreld in die middelpunt van die stelsel (Ryan, 1991b:31). Die grense tussen moontlike en onmoontlike wêreld hang daarom af van die spesifieke interpretasie wat aan hierdie toeganklikheidsverhouding gegee word (Ryan, 2006b:645).

Laurie (2013:47) voer aan dat moontlike wêreld in die letterkunde altyd verwant is aan die werklike wêreld, omdat die konvensionele begrip van woorde aan die werklike wêreld behoort. 'n Konkrete vergestaltung hiervan is die wyse waarop 'n leser verstaan wat 'n fiktiewe boot is, juis omdat hul weet wat 'n werklike boot is. Ryan (2006b:646) beskryf fiktiewe wêreld as nie-werklike moontlike wêreld. Van der Merwe (2011:14) benadruk hierdie idee deur te stel dat:

Ryan (2006b:646) considers fiction as not merely a non-actual possible world, but a complete modal system centred around its own actual world, yet whose relations to the actual world make the fictional world "possible" in terms of the actual world as well.

Ronen (1996:21) definieer 'n moontlike wêreld op sy beurt as 'n nie-werklike en hipotetiese wêreld wat bestaan in terme van die werklike wêreld: *a model constituted of a set of objects, related in certain ways and maintaining some relationship with the actual state of the world.* Hierdie outeur (1996) se beskouing sluit daarom aan by Ryan (1991b; 1992; 2006b) se definiering van moontlike wêreld in die sin dat hierdie moontlike wêreld ook rondom die werklike wêreld roteer met toeganklikheidsverhoudinge tussen die werklike wêreld en die moontlike wêreld (kyk ook Van der Merwe, 2011:43).

Toeganklikheid is ook van belang in Doležel (1998:282) se definisie van 'n moontlike¹²⁸ wêreld. Hierdie outeur (1998:282) beskou 'n moontlike wêreld as die totaliteit van tasbare en kognitiewe entiteite wat deur middel van taalkundige of ander semiotiese middele¹²⁹ aangewys word. Dié definisie se betrekking van verskillende semiotiese middele maak dit

¹²⁸ Die byvoeglike naamwoord 'moontlik(e)' etiketteer dié wêreld as iets wat nie op sigself bestaan nie, maar bestaan in verhouding met die werklike wêreld (kyk Van der Merwe, 2011:56). As sodanig is die moontlike wêreld nie konkreet nie. Dit is eerder 'n versameling van verbeeldingryke komponente wat ook (artistiek) verteenwoordig kan word deur vertellings en/of ander mediums (Van der Merwe, 2011:56).

¹²⁹ Hierdie sogenaamde ander semiotiese middele verwys binne die raamwerk van hierdie studie na die performatiewe mediums soos paratekstuele gegewens, die kunstenaar, ruimte, kunswerke, teksgebruikers en gesuggereerde karakters.

besonder toepaslik vir die ondersoek na 'n moontlike wêreld wat gesuggereer word deur modusse soos *performance* kuns, die visuele kunste, dans, videografie, mode, klank, en beeldhouwerk.

Na aanleiding van die bostaande teoretici se argumente kan die gevolgtrekking gemaak word dat 'n moontlike wêreld gekonstrueer word vanuit teksmatige of ander semiotiese middele en bestaan binne die verbeeldingsdomein van die teksgebruiker en/of karakter met behulp van toeganklikheidsverhoudinge. In die lig hiervan word *Put your heart under your feet... and walk* se storiewêreld as moontlike wêreld kortliks hersien ter uitbreiding van die ondersoek na die installasie se storiewêreld as *potensiële* moontlike wêreld in Hoofstuk Drie.

5.3 *Put your heart under your feet... and walk* as moontlike wêreld

Put your heart under your feet... and walk kan 'n eiesoortige storiewêreld aan die hand doen, soos elders in Hoofstuk Drie bespreek, deur middel van narratiewe bevoegdheid, gebeurtenisvolheid, sekwensialiteit, vertelbaarheid, fiksionalisering en beliggaamde ervaring as elemente van narratiwiteit. Hierdie eiesoortige storiewêreld word nou verder onder die soeklig geplaas met betrekking tot die wyse waarop dit 'n moontlike wêreld mag wees. Ek toon hoe narratiwiteit, met besondere verwysing na beliggaamde ervaring, 'n bydrae lewer tot die kategorisering van die storiewêreld as moontlike wêreld. Hiermee saam word ondersoek hoe die metaleptiese oorkruising van paratekstuele gegewens toeganklikheidsverhouding(e) skep tussen die storiewêreld en werklike wêreld. Uiteindelik sal die narratiwiteit en paratekstuele metalepsis die storiewêreld as moontlike wêreld omraam.

Put your heart under your feet... and walk as 'tekstuele werklike wêreld', storiewêreld, en nie-werklike moontlike wêreld word in die raamwerk van Ryan (2006b:646) se argumente beskou as 'n volledige modale sisteem wat gesentreer is rondom sy eie werklike wêreld. Hierdie sisteem se eie werklike wêreld is egter steeds verbind aan die teksgebruiker se werklike wêreld (absolutisties) met behulp van toeganklikheidsverhoudinge en hierdeur word die fiktiewe wêreld 'moontlik' in terme van die werklike wêreld. Die kern van my argument steun egter op die idee dat daar in werklikheid (sover ons kennis strek) slegs een objektiewe wêreld onafhanklik van die menslike bewussyn bestaan, maar dat daar deur middel van verbeeldingryke aktiwiteite ontsnap kan word vanuit hierdie wêreld. Tydens hierdie verbeeldingryke aktiwiteite kan 'n ander wêreld gekies word as die nuwe tydelike werklike wêreld en kan daar ook op verbeeldingryke wyse 'n verdere netwerk van alternatiewe moontlike wêreld (subwêreld) rondom die nuwe middelpunt gekonstrueer

word. Hierdie gedagtegang sluit aan by Ryan (1992:535) wat merk dat teksgebruikers wat op verbeeldingryke wyse gedompel word in 'n fiktiewe teks tydelik die fiktiewe heelal as die werklike wêreld ervaar. So kan die teksgebruiker ook assosieer met karakters asof hulle vlees en bloed-mense is (Ryan, 2006b:651).

Soos reeds vermeld in Hoofstuk Drie, afdeling 3.3.5. is die indompeling asof die teksgebruiker 'n plaasvervangende binne-in-heid ervaar. Ryan (1991a) definieer hierdie meelewende simulatie as (her)sentrering¹³⁰. (Her)sentrering verwys na die ervaring waartydens die teksgebruiker in 'n nuwe heelal geplaas word (Amani *et al.*, 2017:70). Tydens die (her)sentrering word die tekstuele werklike wêreld (die storiewêreld) tydelik die werklike wêreld vir die teksgebruiker. Hierdie gedagte is reeds onder die loep geneem en van toepassing gemaak op die installasie in Hoofstuk Drie. Met betrekking tot die voorgenoemde is daar bepaal dat die teksgebruiker deur middel van hul verbeelding, fiksionalisering en beliggaamde ervaring die storiewêreld as werklik ervaar. Hierdie (her)sentrering/beliggaamde ervaring is 'n sentrale element van narratiewe fiksie (Ryan, 1991a:554). Dié (her)sentrering/beliggaamde ervaring versoen ook tegelykertyd die onderskeie benaderings (absolutisme en indeksale) tot die werklikheid (Ryan, 1991b:555; Ryan, 1992:535). Rescher (1973) en Lewis (1973) se uiteenlopende beskouings word sodoende versoen in die wyse waarop die teksgebruiker bewus is daarvan dat daar slegs een enkele werklike wêreld is, maar optree asof die wêreld gepostuleer deur die teks onafhanklik van die teks bestaan en asof dit die werklike wêreld is (vgl. Ryan, 1991a:555). Van der Merwe (2011:36) merk ook dat hierdie moontlike wêreld (ongeach of die voorgestelde aksies letterlik moontlik of onmoontlik is in die werklike wêreld) kommentaar kan lewer oor werklike wêreldkwessies en elemente soos individue, en ook individuele ervarings van sosiale kontekste, gebeure en ruimtes.

Na aanleiding hiervan sou dit beteken dat die teksgebruiker wat *Put your heart under your feet... and walk* as 'n eiesoortige storiewêreld kontekstualiseer tegelykertyd ook 'n nuwe (tydelike en verbeeldingryke) moontlike werklike wêreld vir hulself konstrueer. Hierdie gedagte sluit aan by Eco (1984:246) wat aanvoer dat 'n moontlike wêreld geskep word deur die teksgebruiker se poging om die gebeure van die narratief te rasionaliseer. Teksgebruikers situeer hulself uiteindelik in hierdie 'ander' (en dalk selfs *queer*) werklike wêreld deur middel van fiksionalisering en beliggaamde ervaring (hersentrering) wat 'n

¹³⁰ Ryan (1991a:21–23) definieer (her)sentrering as 'n epistemologiese proses waartydens teksgebruikers vir die duur van hul wisselwerking met 'n teks in 'n mate glo dat die tekstuele werklike wêreld (storiewêreld) soos gesuggereer deur die teks werklik bestaan (vgl. McIntyre, 2006).

ontologiese multimodale oorkruising vergestalt. Van der Merwe (2011:36) se argument dat hierdie moontlike wêrelde kommentaar kan lewer op werklike wêreldkwessies (rou, dood en afwesigheid) en individue (die (hetero)outofiktiewe verhaal van Cohen en Elu) sluit aan by *Put your heart under your feet... and walk* se tematiek en paratekstuele gegewens wat weereens 'n oorvleueling tussen wêrelde suggereer (metalepsis).

Soos reeds vermeld, is die grens tussen die moontlike en onmoontlike wêrelde afhanklik van die spesifieke interpretasie wat aan die toeganklikheidsverhoudinge gegee word. In teenstelling met Ryan (2005c; 2006b) se klemplasing op logiese werklike wêreldwette sluit hierdie studie aan by Alber *et al.* (2010:119) se interpretasie van Ronen (1994). Alber *et al.* (2010:119) argumenteer dat logiese onmoontlikhede nie 'n ontwrigting van moontlike-wêrelde semantiek is nie, maar eerder *a new domain for exercising... creative powers that we as readers are invited to make sense of* (vgl. Ronen, 1994:57). Hierdie gedagtegang sluit ook aan by die postklassieke narratiewe benadering se klemplasing op kognitiewe faktore tydens interpretasie en 'n fokus op die teksgebruiker as konstrueerder van betekenis (Meister, 2014:11–12).

Doležel (1998) voer aan dat 'n fiktiewe teks 'n eiesoortige moontlike wêreld konstrueer. Hierdie eiesoortige moontlike wêreld behels ook 'n fiktiewe ensiklopedie wat uniek is aan die gekonstrueerde wêreld (Jedličková, 2008:294). Die belang hiervan vind neerslag in die wyse waarop Doležel (1998:19) redeneer dat hierdie ensiklopedie in 'n mindere of meerdere mate kan afwyk van die werklike wêreld-ensiklopedie. Aldus Doležel (1998:20) moet teksgebruikers hul eie werklike domisilie tydelik opskort en kognitiewe inwoners word van die storiewêreld wat hul besoek deur middel van 'n (interne) lees. Hierdie gedagtegang sluit aan by Pavel (1986) se argument dat teksgebruikers nie die potensiële logiese moontlikheid van 'n wêreld moet evalueer relatief tot die werklike wêreld nie (Doležel, 1987:33). Hy voer aan dat die teksgebruiker eerder die werklike wêreld tydelik verlaat en die ontologiese perspektief van die teks (as potensiële storiewêreld) moet aanneem.

Put your heart under your feet... and walk se gebruik van performatiewe mediums ten einde 'n storiewêreld te konstrueer daag die werklike wêreldse wette uit¹³¹. In hierdie installasie word lewe in dooie objekte geblaas en vind paradoksale oorkruisings en/of verwarrings tussen (onto)logiese verskillende (sub)wêrelde en/of –vlakke binne moontlike wêrelde plaas. Soos reeds gemerk, vind hierdie aktiwiteite plaas deur middel van 'n ontplooiing van die verbeelding, fiksionalisering en beliggaamde ervaring. Die toeganklikheidsverhouding in

¹³¹ Daar kan ook melding gemaak word dat hierdie storiewêreld heteronormatiewe 'wette' uitdaag, en *queer* normaliseer.

Put your heart under your feet... and walk kan dus nie tot gestalte kom in die wyse waarop hierdie eiesoortige storiewêreld logies en mimeties ooreenstem met die werklike wêreld nie. Die toeganklikheidsverhouding kom tog veral tot gestalte in die tematiek van die installasie wat onteenseglik deel vorm van die werklike wêreld. Die tematiek verwys na *Put your heart under your feet... and walk* se fokus op gedeelde menslikheid met betrekking tot die dood.

Silverman (2009) argumenteer dat sterflikheid die mees omvattende en deurslaggewende eienskap is wat die mens met elke ander wese op aarde deel (Nel, 2012:414). Die gedagte sluit aan by Du Plooy (2014:22) se stelling dat:

The fact that all people live with the knowledge of the inevitability of their own death is the ultimate example of our thrownness into the world and of the ultimate boundary.

Hierdie persoonlike verwantskap kan van toepassing gemaak word op *Put your heart under your feet... and walk* deurdat die installasie nie bloot Cohen is wat leed vir Elu se dood betoon nie, maar dat Cohen dit ook gebruik as platform om die subjektiewe en emosionele dimensies van hierdie traumatiese ervaring te verwerk en die universele ewels van verlies en rou te herbesin (kyk Hoofstuk Vier voetnota nr. 121 om meer te lees oor Freudiaanse en post-Freudiaanse beskouings van rou). Die dood as tema mag moontlik geïdentifiseer word deur middel van die teksgebruiker se sensoriese persepsies soos byvoorbeeld sig (die teksgebruikers kan die referente van die dood sien). Die idee van die dood word verder beklemtoon in die taksidermie diere, gebeentes en skedels verbind aan die balletskoene, wat myns insiens, mymeringe van die dood eggo; voorbeelde sluit in: *Vertebra*, *Ongetiteld (bird Victorian beadwork)*, *Prosperity (toad purses)*, *Taxidermy Bird*, *Melancholy (monkey skulls)*, en *Vigour Mortis (mummified cat)* (kyk Cohen, 2017:39,52,57,62,79,126). Die gedagte van die dood kom ook tot gestalte in die videografie-werke *Fat* en *Blood* waartydens beeste geslag word. Hierdie ingebedde leidrade en semiotiese sleutels tot die dood sal dus deur die teksgebruiker gefiksionaliseer word na storiewêreldelemente en uiteindelik die storiewêreld op hierdie wyse na 'n moontlike wêreld omskep.



Fig. 5.1. Steven Cohen. *Ongetiteld (bird Victorian beadwork)*. 2017.



Fig. 5.2. Steven Cohen. *Prosperity (toad purses)*. 2017.



Fig. 5.3. Steven Cohen. *Melancholy (monkey skulls)*. 2017.

Ek argumenteer egter dat die paratekstuele gegewens, naamlik:

- (1) die titels van die kunswerke;
- (2) brokkies inligting wat die werke vergesel en;
- (3) biografiese inligting van die kunstenaar,

die tema van die dood klinkklaar op die voorgrond plaas. Die paratekstuele gegewens vorm deel van die semiotiese performatiewe mediums wat die grense tussen wêrelde oorvleuel. Soos reeds vermeld in Hoofstuk Vier, hoef die teksgebruiker nie die paratekste te gebruik tydens wêreldskepping nie, maar daar is gestel dat dit wel tot ryker interpretasies mag lei deurdat dit sekere dele van die storiewêreld ontsluit en as bemiddelaar tussen die storiewêreld en werklike wêreld dien (vgl. Thoss, 2015:32). Hierdie studie bevorder egter die idee dat narratieweiteit en metalepsis in 'n uitstalling as installasie moontlike wêreld mag eggo. Op grond hiervan sal die studie klem plaas en 'n oorsig bied van die wyse waarop die parateks sterflikheid as tema beklemtoon en uiteindelik die toeganklikheidsverhouding tussen die werklike wêreld en storiewêreld vaskluister. Titels van kunswerke wat by die dood aansny sluit in: *Ghost (glass chemistry apparatus)*, *We Killed The Flame (Napoleon III antique candle snuffer)*, en *Vigour Mortis* (Cohen, 2017:50,67,126).

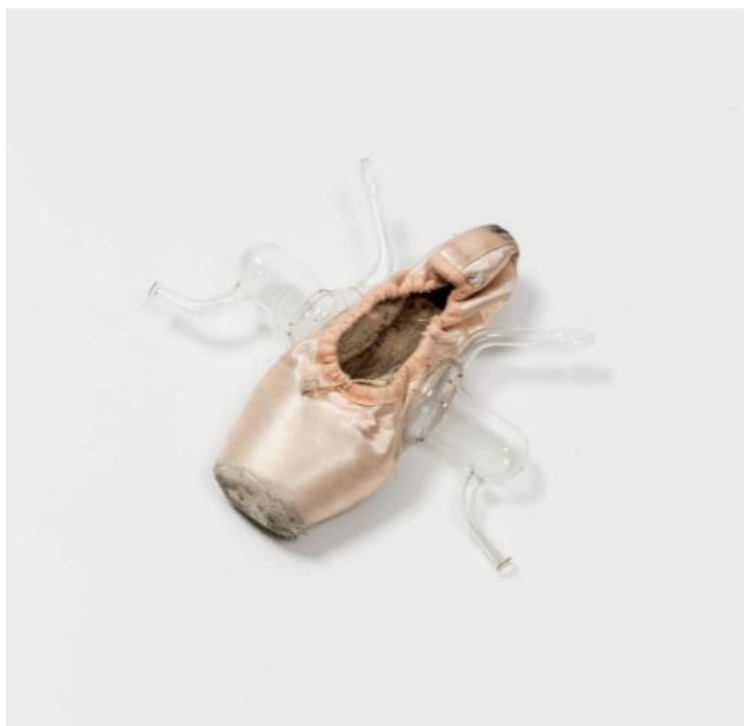


Fig. 5.4. Steven Cohen. *Ghost (glass chemistry apparatus)*. 2017.



Fig. 5.5. Steven Cohen. *We Killed The Flame (Napoleon III antique candle snuffer)*. 2017.

Soos reeds bespreek in Hoofstuk Vier (4.4.1.1.) argumenteer ek dat titels van kunswerke as paratekstuele aanwysers mag lei na metalepsis, deurdat hierdie titels as informatiewe bronne klem plaas op die werklike wêreld-temas en op dié manier lei na 'n oorvleueling tussen die storiewêreld en werklike wêreld. Hierdie oorvleueling beklemtoon verder die tematiek van die dood wat in die werklike wêreld en storiewêreld te voorskyn kom. Die titels kan op metaforiese wyse 'n kruising tussen die lewe en dood impliseer – 'n speling op Elu se oorvleueling tussen hierdie wêreld en die volgende.

Daar word ook op indirekte wyse na die dood verwys in die titels van die werke: *La Chaise d'Elu* en *Elu's shoes* (kyk Cohen, 2017:31,49). Die indirekte verwysing na die dood vind neerslag in die feit dat die objekte aan Elu behoort (*het*) (daar kan die aanname gemaak word dat die kultureel-gesofistikeerde modelleser sou bewus wees van die feit dat Elu gesterf het). Soos vroeër bespreek maak die konstruering van wêrelde altyd kognitief gebruik van die werklike wêreld (Ryan (1991b) se beginsel van minimale vertrek), maar in die geval word die storiewêreld ook ontologies bereikbaar deur die kruising tussen grense wat baie oortuigend gesuggereer word, omdat die dood weereens toeganklikheid bied tussen beide wêrelde. Met betrekking tot die brokkies inligting wat die werke vergesel kan die uittreksel *19th century photographic prints of found skeletons and skulls* uitgelig word (kyk Cohen, 2017:54). Hierdie aanhaling verwys na skelette en kopbene wat, na my mening, geykte kentekens van die dood is.



Fig. 5.6. Steven Cohen. *Elu's shoes (music boxes – my way, from Elu's performance monpunk, and La Marseillaise, from Coq, performance in development)*. 2017.



Fig. 5.7. Steven Cohen. *Ongetiteld (19th century photographic prints of found skeletons and skulls)*. 2017.

Die gedagte van die dood kom verder aan die bod deur aanhalings in die katalogus onder die vergrootglas te plaas. Hierdie aanhalings funksioneer as bondige opsommings van Elu se dood en hoe Cohen die beëindiging van hul gedeelde lewe dokumenteer en karteer. Voorbeelde hiervan sluit in:

*This work is an expression of accepting my destiny of **not dying** alongside Elu, an experiment in how to deal with **survivor guilt** in an effort to keep my amputated heart still beating, in how to bear tribute to our lives so richly danced in poverty (kyk Cohen, 2017:6; my klemplasinge).*

*Beware! The outsider artist couple is coming in, **one dead**, one living for two.* (kyk Cohen, 2017:7; my klemplasinge).

*Elu's final wish expressed to me on his **deathbed** was "I want to be with you forever" And so it shall be. "I will always love you Elu, you are **buried in me**, I am **your grave**. And forever is so much shorter than we thought!"* (kyk Cohen, 2017:7; my klemplasinge).

*...the way in which soulmates choreograph the annihilation of being forced apart in the **interim between life and afterlife*** (kyk Cohen, 2017:9; my klemplasinge).

Cohen verduidelik dat hy met sy oorleweningskuld (*survivor guilt*) en geamputeerde hart as een persoon vir twee moet lewe. Hy (Cohen) sal Elu se graf wees en hom (Elu) op die wyse ewig maak. So sal hul as sielgenote ewigheid saam choreografeer. Daar kan dus die gevolgtrekking gemaak word dat die fiktiewe wêreld, of eerder die storiewêreld, 'n moontlike wêreld is deur die oproeping van lewenswerklike ervaringe van die dood; dit stem dalk nie ooreen via mimetiese refleksie nie, maar bied toeganklikheid in die gevoelservaring deur middel van beliggaamde ervaring. Hierdie is egter net een moontlike toeganklikheidsverhouding binne die installasie en iets wat verdere ondersoek kan geniet¹³².

En résumé: Put your heart under your feet... and walk as moontlike wêreld

Ek voer aan dat die absolutistiese en indeksale benadering tot die werklike wêreld in 'n sintese beskou kan word in die gekose installasie, omdat die teksgebruiker in die storiewêreld van *Put your heart under your feet... and walk* bewus is dat daar een outonome en tasbare wêreld bestaan, maar dat hul deur middel van verbeelding, fiksionalisering en beliggaamde ervaring (hersentrering) van hul sogenaamde werklike wêreld ontsnap. Dit vind plaas deur middel van 'n metaleptiese oorkruising en die wyse waarop die teksgebruiker die fiktiewe ensiklopedie van die storiewêreld as hul nuwe (tydelike en verbeeldingryke) werklikheid aanneem. Hiervolgens is die storiewêreld as moontlike wêreld omraam deur die toeganklikheidsverhouding te belig. Vanweë hiervan word *Put your heart under your feet... and walk* se toeganklikheidsverhouding(e) uniek deurdat dit nie gebaseer word op logiese werklike wêreldwette nie, maar ruimte vir kreatiewe heroorweging laat. Die toeganklikheidsverhouding is geïdentifiseer as die gedeelde relasie van menslike sterflikheid en die gepaardgaande rou. Dit kom tot gestalte deur middel van die

¹³² 'n Potensiële wegspringpunt vir verdere navorsing kan wees om die onderliggende tematiek van die heteronormatiewe versus *queer*-heid as werklike wêreld kwessies te gebruik as moontlike toeganklikheidsverhoudinge.

paratekstuele gegewens wat die grense tussen die werklike wêreld en storiewêreld kruis. Daar kan ook tot die gevolgtrekking gekom word dat die parateks op sigself toeganklikheid bied, omdat die konvensionele begrip van woorde in die werklike wêreld behoort.

Put your heart under your feet... and walk as storiewêreld materialiseer uiteindelik as moontlike wêreld deurdat dit deur middel van taalkundige (paratekstuele metalepsis) en ander semiotiese middele (kunswerke, ruimte en outobiografiese verwysings) 'n versameling van komponente op artistieke wyse saamsnoer. Hierdie wêreld kom tot gestalte in die teksgebruiker se verbeelding en word die teksgebruiker se tydelike werklike wêreld. Dit word als gedoen deur middel van 'n unieke en alomteenwoordige toeganklikheidsverhouding gesetel in die tema van rou en die dood. *Put your heart under your feet... and walk* as storiewêreld en moontlike wêreld sal gebruik word as vertrekpunt om verder die intrinsieke ontologiese pluraliteite van die installasie te onthul. Hiernaas sal uitgebrei word op die moontlike subwêrelde in die gekose installasie deur die metaleptiese oorkruisings se ontologiese gevolge op die voorgrond te plaas.

5.4 *Put your heart under your feet... and walk* as storiewêreld wat moontlike subwêrelde ontsluit

In Hoofstuk Drie is die wyse waarop narratiwiteit *Put your heart under your feet... and walk* as 'n eiesoortige storiewêreld omraam, bespreek. Daarna is daar in Hoofstuk Vier nagespeur hoe hierdie narratiwiteit en aanverwante sake lei na 'n oorvleueling tussen wêrelde. Hierdie oorkruising(s) is ondersoek deur ontologiese multimodale metalepsis toe te pas op die installasie se semiotiese performatiewe mediums. Hierdie laasgenoemde mediums sluit in die teksgebruiker, die galeryruimte, installasiekunswerke, die kunstenaar soos gefigureer in die video-werke *Fat* en *Blood*, die paratekstuele gegewens, en laastens die karakters wat gesuggereer word in die installasie. Die voorafgaande afdeling (5.3) het getoon dat die storiewêreld die eerste moontlike wêreld is binne die gegewe installasie. Hieruit is beliggaamde ervaring en paratekste (onderworpe aan metalepsis) geïdentifiseer as kernelemente. Hierdie bespreking sal 'n ondersoek loods na die wyse waarop narratiwiteit en die daaropvolgende metalepsis moontlike subwêrelde suggereer in die installasie. Die bespreking hieronder fokus op die wyse waarop die storiewêreld moontlike subwêrelde konstrueer vanuit semiotiese middele en gekonkretiseer word in die verbeelding van die teksgebruiker-karakter.

In dié verband word aandag spesifiek geskenk aan die storiewêreld en moontlike subwêrelde. Die interpretasie ontvou in die wyse waarop die teksgebruiker as

storiewêreldkarakter in wisselwerking tree met die performatiewe mediums wat na aanleiding van die narratiwiteit (kyk Hoofstuk Drie) en die metaleptiese oorkruisings (kyk Hoofstuk Vier) ook omskep word in storiewêreldelemente. Hierdie narratiwiteit en metaleptis sal geïnterpreteer word aan die hand van moontlike wêreld-teorie. Die doel hiermee is om te toon hoe *Put your heart under your feet... and walk* as storiewêreld verskeie moontlike subwêreldde suggereer¹³³.

Na aanleiding van die voorgenoemde word daar in hierdie afdeling terugverwys na die wyse waarop die teksgebruiker getransformeer word na 'n karakter in die storiewêreld. Dié bespreking wentel rondom die wyse waarop narratiwiteit en metaleptis die teksgebruiker transformeer na 'n storiewêreldkarakter. Verder sal daar ondersoek ingestel word na die wyse waarop die gefiksionaliseerde performatiewe mediums – ruimte en die gevonde objekte – storiewêreldkarakters help om moontlike subwêreldde te konstrueer. Daarna word die storiewêreldkarakters onder die loep geneem om te toon hoe hul deur 'n proses van fiksionalisering, metaleptiese oorkruising en wisselwerking subwêreldde skep.

5.4.1 Die teksgebruiker-karakter as *vehicle* vir die ontplooiing van moontlike subwêreldde

Ek het in afdeling 5.2 'n moontlike wêreld gedefinieer as 'n wêreld gekonstrueer vanuit teksmatige en/of ander semiotiese middele. Hierdie wêreld bestaan in die verbeelding van die teksgebruiker en/of karakter en is afhanklik van toeganklikheidsverhoudinge. Omdat hierdie afdeling van my argument wentel rondom die storiewêreld, moet die teksgebruiker se ontologiese stuur daarvolgens aangepas word. Die studie het reeds in Hoofstuk Drie (3.3.5) en Vier (4.4.1.5) verduidelik hoe die teksgebruiker omskep word na 'n karakter en die grense tussen die werklike wêreld en storiewêreld oortree. Ek sal bondig weer daarna verwys. Die doel hiermee is om te vertoon hoe narratiwiteit (met spesifieke verwysing na beliggaamde ervaring) en ontologiese multimodale metaleptis die teksgebruiker omskep na 'n storiewêreldkarakter. Hierdie bespreking sal 'n onderbou bied vir die argument dat die teksgebruiker as karakter 'n *vehicle* word wat die semiotiese performatiewe mediums interpreteer en die weg baan vir moontlike subwêreldde.

Soos reeds in Hoofstuk Drie vermeld, neem die kultureel-gesofistikeerde teksgebruiker op interaktiewe en indompelinge wyse deel aan *Put your heart under your feet... and walk*. Hierdie deelname aan die installasie versinnebeeld 'n geykte benadering tot

¹³³ Hierdie gedagte komplementeer Eco (1979) se argument dat 'n teks 'n 'masjien' word vir die vervaardiging van moontlike wêreldde.

installasiekunswerke. Installasiewerke verg fisiese deelname en kognitiewe interpretasie (vgl. Bishop, 2005:6–11). Bishop (2005) voer aan dat installasiekuns die teksgebruiker *decenter*. Wat sy (2005) hiermee bedoel, is dat hierdie kunsvorm teksgebruikers toegang bied tot meer as een besigtigingsposisie. Dit gee aan die teksgebruiker die geleentheid om deur die installasie te navigeer en dit wat daar is te konfronteer en te interpreteer.

Hierdie interaktiewe deelname kom aan die bod in die konstruering van 'n eiesoortige storiewêreld met behulp van die narratiwiteit-elemente. Hierdie narratiwiteit-elemente word op interaktiewe en interafhanklike wyse vervleg. Dit vind ook plaas as 'n gee-en-neem tussen die kunswerk se outobiografiese paratekstuele sleutels en narratiewe leidrade (geplant deur die kunstenaar) en die kognitiewe prosesse, emosies en beliggaamde ervaring van die teksgebruiker (en interpreteerder) wat in wisselwerking tree met die kunswerke en *Put your heart under your feet... and walk* in die geheel (vgl. Combrink-Rathbone, 2014:198). Die narratiwiteit-element van beliggaamde ervaring sluit aan by installasiekuns wat die kunsbesigtigingservaring rig na die vleeslike met betrekking tot die wyse waarop teksgebruikers die kunswerk binnetree en daaraan deelneem (kyk Bishop, 2005:54–57).

In die gekose installasie word die teksgebruiker se beliggaamde ervaring vergestalt deurdat hy of sy 'n interne lees¹³⁴ van die installasie onderneem, sodat hy of sy tydelik in 'n ander ontologiese tydruimtelike raamwerk gesitueer is. Laurie (2013) en Fludernik (1993) verduidelik dat hierdie quasi-mimetiese oproeping van werklike wêreld ervaringe afhanklik is van die teksgebruiker wat die nie-werklike wêreld (storiewêreld) toelaat om vir 'n bepaalde tydstip hul sensoriese insette van die werklike te vervang. Hierdie tydstip behels die tyd van besigtiging en bepeinsing (kyk Hoofstuk Drie afdeling 3.3.4). Tydens hierdie (on)bepaalde tydstip word 'n affektiewe ruimte van wording gematerialiseer. In hierdie grenslose tussenruimte kan eiesoortige inkarnasies van die teksgebruiker ontplooi word of selfs verskillende (*queer*) *wesens-in-die-wêreld* 'aangepas' word.

Op hierdie oomblik bestaan die teksgebruiker as liggaamlik in die werklike wêreld, maar deur ossilasie van fiksionalisering en metalepsis ook as 'n fiktiewe karakter in die storiewêreld. Die implikasie hiervan is tweevoudig: aan die een kant toon dit dat daar altyd (in die konteks van installasiekunswerke) 'n karakter tydens interpretasie teenwoordig is. Aan die ander kant impliseer dit dat daar 'n wese in die storiewêreld is wat hom- of haarself verdere subwêreld kan verbeel. Hierdie gedagtegang het besondere reperkusies vir die

¹³⁴ 'n Interne lees van 'n teks verwys op sy beurt na 'n wêreld soos wat dit sou voorkom vir die karakters en teksgebruikers wat in die fiksie kognitief en emosioneel ingedompel word. Kyk Hoofstuk Drie, afdeling 3.3.5.

multimodale aard van hierdie studie, omdat installasiewerke, anders as ander media, interaktiwiteit en indompeling/immersie/simulasie/vermenging verg.

Die teksgebruiker as karakter word dus 'n aktiewe *vehicle* wat besin oor die gefiksionaliseerde semiotiese performatiewe mediums soos dit tot voorskyn kom in die storiewêreld. Ek ondersoek hierdie saak deur die performatiewe semiotiese mediums, naamlik die ruimte en afsonderlike gevonde objekte in die installasie, onder die soeklig te plaas.

5.4.2 Ruimte en gevonde objekte as 'n ryk tapisserie van moontlikhede

Soos reeds verduidelik word *Put your heart under your feet... and walk* se teksgebruiker 'n karakter. Hierdie transformasie na storiewêreldelement deur middel van narratieweiteit en metalepsis kom ook te voorskyn in ruimte en objekte¹³⁵ (dit is reeds bespreek in Hoofstukke Drie en Vier). Die hieropvolgende argument sal verduidelik dat die teksgebruiker as karakter die elemente, ruimte en objekte, interpreteer in die storiewêreld en vertoon hoe dit uiteindelik impakteer op die konstruksie van subwêreld.

In Hoofstuk Drie (afdeling 3.3.1) is daar aangevoer dat die galeryruimte omskep word van 'n werklike wêreld 'ruimte' tot storiewêreld 'plek'. Hiertydens word Stevenson se Johannesburgruimte die gekose ruimte waarbinne teksgebruikers 'n storiewêreld kan verbeel, hetsy die storiewêreld in die galery op sigself geleë is, of 'n ander plek. Die galeryruimte is 'n gelade milieu omdat dit beide die storiewêreld en werklike wêreld materialiseer en (her)verbeel. Die ruimte kan egter omskep word na die storie-ruimte (of die vertrekpunt daarvan) deur middel van 'n teksgebruiker wat doelbewus 'n beliggaamde ervaring ondergaan en die galeryruimte fiksionaliseer en as storiewêreld tydelik verken. Indien die laasgenoemde plaasvind word Stevenson Gallery omskep na die storie-ruimte en word die teksgebruiker gesitueer as karakter in dié ruimte. Hierdie belewing van die storie-ruimte vergestalt daarom ook 'n metaleptiese oorvleueling tussen Stevenson Gallery se Johannesburg-ruimte en die storiewêreldplek (óf die vertrekpunt daarvan).

Die gevonde objekte in die getransformeerde ruimte word gefiksionaliseer na storiewêreldelemente deur middel van die wyse waarop dit eerstens die verbeelding prikkel. Deur die samevoeging, vertoning, fiksionalisering en aktualisering tot eiesoortige agent kruis hierdie absurde saamgevoegde voorwerpe die grens van werklike wêreld tot storiewêreld.

¹³⁵ Tydens hierdie bespreking sal die verwysing na kunswerke gerig wees op die vervreemde balletskoene as gevonde objekte. Die videografie werke *Fat* en *Blood* word bespreek met betrekking tot die kunstenaar as semiotiese en performatiewe medium. Kyk afdelings 3.3.5 en 4.4.1.2.

Hierdie bespreking (5.4.2) sal egter nog nie die ‘aktualisering tot eiesoortige agent’ benadruk nie, omdat die skoene as karakter(s) in die volgende afdeling (5.4.3) ondersoek word

Na aanleiding van die bostaande kan gestel word dat beide die ruimte en objekte deur middel van narratiwiteit en die daaropvolgende metalepsis deur middel van die teksgebruiker se verbeelding as storiewêreldelemente gekategoriseer kan word. Dit is belangrik om beide hierdie performatiewe semiotiese mediums binne die storiewêreld se ontologie te plaas. Die belangrikheid hiervan is tweërlei. Die eerste vind neerslag in die feit dat hierdie afdeling spesifiek kyk na hoe storiewêreldelemente moontlike subwêreld suggereer. Daar is ’n tweede en miskien belangriker oorweging waarom ek hierdie mediums weer kortliks behandel het. Mediums is nie blote geleiers waardeur informasie op neutrale¹³⁶ en objektiewe wyse oorgedra kan word nie (kyk Wolf, 2017:263; Ryan, 2005b:290). Ryan (2005b) beaam dat dit wat as medium gebruik word, die inhoudelike betekenis wat opgeroep word beïnvloed. Hierdie gelade aard van mediums beïnvloed dus die potensiële wêreld wat aan die hand gestel word.

Die teksgebruiker as karakter word (soos vermeld) ’n *vehicle* wat die elemente in die installasie interpreteer en deur middel daarvan moontlike subwêreld konstrueer. Daar is ’n dialektiese verhouding tussen die ruimte en objekte. Dit kom tot gestalte in die wyse waarop die galeryruimte die objekte huisves, en ook hoe hierdie werke die verbeelding van die teksgebruiker prikkel en die vertrekpunt skep vir galeryruimte om omskep te word na ’n storie-ruimte. Die ruimte en objekte werk dus saam in die verbeelding van die teksgebruiker, ten einde ’n storiewêreld verbeeldingryk te konstrueer.

Die ruimtelike aard van *Put your heart under your feet... and walk* se doel is tweevoud. Vanuit ’n navigasie-oogpunt nooi dit die teksgebruiker as karakter uit om panoramiese blik oor die teks te verkry en moedig derhalwe die karakter aan om die storiewêreld se inhoud te verken (kyk afdeling 3.4.1.3 wat handel oor hoe die galeryruimte die teksgebruiker nooi om die drumpel tussen die werklike wêreld en storiewêreld te kruis). Die tweede doel kom tot gestalte in die wyse waarop die verskillende ‘rame’ (onder andere die ingang van die galery en die plinte wat die kunswerke ‘skei’ van die res van die galeryruimte (kyk Hoofstuk Vier afdeling 4.4.1.3) in die ruimte veelvuldige ingange tot die storiewêreld bied en sodoende die installasie se ontologiese veelheid op die voorgrond plaas. Die implikasie hiervan is dat

¹³⁶ Hier kan dit ook belangrik wees om te merk dat mediums dikwels gender-belaai (*gendered*) is. Wat hiermee bedoel word is dat sekere mediums normatiewe en sosiaalgekonstrueerde gender-assosiasies by die teksgebruiker sal oproep. Balletskoene word byvoorbeeld normatief met vroulikheid verbind, terwyl dier-elemente soos hoewe en horings met manlikheid geassosieer word. Deur die verskillende gender-belaaide mediums bymekaar te voeg konstrueer Cohen ’n kruising en samesmelting van gender en skep ’n stel oorvleuelende verdeeldhede – iets onteenseglik *queer*.

elke interpretasie en 'leespad' kan varieer. Daarom bied die installasie as teks 'n verskeidenheid moontlike lees-paaie, en by verstek wêreld. Belangrike eienskappe van die galery is dus die gebruik van die 'hier' (m.a.w. die konkrete tydruimte); die navigeringswyse; en die skep van verdere subwêreld. Daar is dus nie een enkele roete of besigtigingsvereiste nie. Die ruimte kan vrylik ondersoek word. Dié eiesoortige tekstuele struktuur stel daarom 'n besondere uitdaging aan die teksgebruiker: die teksgebruiker as karakter word op dwingende wyse by die interaktiewe spel van die storiewêreld (installasie) betrek deurdat hul deur die storie-ruimte beweeg ten einde verdere betekenis te (probeer) genereer. Hierdie handeling lei uiteindelik na 'n reis van ontdekking en skepping eerder as die soeke na 'n eindproduk. Tydens hierdie aktiwiteite word die teksgebruiker-karakter intyds blootgestel aan die objekte wat binne die konteks van hierdie bespreking ook storiewêreldelemente is.

Hoewel werke in galeryruimtes dikwels op 'n bepaalde en definitiewe narratief afstuur (met betrekking tot die kuratoriale keuses en plasings) voer ek aan dat *Put your heart under your feet... and walk* nie een so 'n geval is nie. Soos 'n skoffelneushaai wat sy kop van links na regs moet beweeg om 'n reuk te probeer optel, moet die karakter ook die storie-ruimte ondersoek om 'n narratiewe rangskikking (kyk Ricoeur, [1983/85] 1984/88) self te konstrueer.



Fig. 5.8. Steven Cohen. *Ongetiteld (sand shark jawbone)*. 2017.

Anders as konvensionele uitstallings is meeste van die werke op die vloer, eerder as teen die mure geplaas. By verstek spoor dit die teksgebruiker-karakter aan om nuwe en unieke roetes te volg, terwyl dit terselfdertyd 'n verskoning bied om iets verskillends of uiteenlopends daarmee te doen. Hierdie interpretasie en bewegingroetes is dus talryk. In

die bespreking van sekwenialiteit (afdeling 2.3.4) is daar verwys na die wyse waarop die skoene 'n ruimtelike metafoor kan wees vir die dood en Elu se reis tot die hiernamaals – 'n eiesoortige katabasis. Na aanleiding van die bostaande bespreking argumenteer ek dat die menigte roetes wat ontgin kan word, verskillende stories by die interpreteerder-karakter kan oproep. Die ruimte as storie-vertellende medium fasiliteer daarom die geleentheid om objekte as storie-elemente in wispelturige wyse te interpreteer en by verstek subwêrelde te suggereer.

In *Put your heart under your feet... and walk* kan daar aangevoer word dat die veelvoud van ooglopende narratiewe, sowel as die subtekste wat subtiel ingewef is in die installasie talle moontlike subwêrelde ontrafel. Deurdat die multimodale installasie saamgestel is uit verskillende gevonde objekte kan daar dus aangevoer word dat elke item 'n ander moontlike assosiasie by die karakter sal oproep. Dit beteken dat elke objek, hetsy dit verwys na 'n sandhaai se kakebeen, olifantstert of gemummifiseerde kat 'n ander storie suggereer (vgl. Cohen, 2017:108,123,126). Hierdie objekte is egter reeds in die werklike wêreld gefiksionaliseer en is die teksgebruiker se oorspronklike interpretasie en verbeeldingryke spel gebruik om dit te omskep na die storiewêreldelemente. Die tweede moment van betekenisproduksie vind plaas wanneer die teksgebruiker-karakter 'n ordening en wysiging van die gevonde objekte artikuleer en dit gebruik vir die vertrekpunt van verdere narratiewe en addisionele moontlikhede. Die laasgenoemde behels die oomblik waar die interpreteerder-karakter subwêrelde konstrueer.



Fig. 5.9. Steven Cohen. *Ongetiteld (elephant's tail)*. 2017.

Dit sou beteken dat elke gevonde objek se verskillende komponente 'n heelal van wêrelde impliseer – elk met 'n afsonderlike narratief en ontologiese domein (vgl. Jordon, 2014:331). Daarom kan elke gevonde objek 'n wêreld verwyder van die geheel suggereer. Die laasgenoemde wêreld word weer op hul beurt narratiewe lokusse met hul eie spesifieke stel moontlike wêrelde (vgl. Jordan, 2014:332). Die betekenis van die balletskoene en die objekte daaraan verbind word uitgestel (*deferred*), sodat daar gesinspeel word op die veelduidigheid van hierdie ruimte en die objekte wat daarin geplaas is. Dit kom byvoorbeeld tot gestalte in die speling tussen eendersheid (*sameness*) versus andersheid (*difference*), en suggereer dat die kunstenaar 'n eiesoortige sin van *différance* bereik het (kyk Derrida, [1967] 1976:63). Binne hierdie Derridiaanse raamwerk beteken dit dus dat die interpretasiemoontlikhede en die verskeie leidrade vir die karakter om te volg ewigdurend uitgestel word deur 'n eindelose ketting van betekenaars (kyk Combrink-Rathbone, 2014:54). Die definitiewe betekenis van die objekte gesitueer in *Put your heart under your feet... and walk* se storie-ruimte word dus tot *ad infinitum* uitgestel, omdat betekenis 'n nimmereindige proses van herinterpretasie en herdefiniëring is. Elke nuwe samevoeging tussen objek en balletskoene skep weer nuwe interpretasie en wêreldskepping moontlikhede, wat opnuut ontologiese kategorisering bevraagteken.

In die lig van Laurie (2013:47) se argument is daar egter een beperking tot die wêreld wat gesuggereer en gekonstrueer word en dit is, dat moontlike subwêreld moet aansluit by die oorspronklike storiewêreld en daarop van toepassing moet wees. Aangesien die teksgebruiker-karakter die oorspronklike storiewêreld konstrueer kan die aanname gemaak word dat die subwêreld sal aansluit by die storiewêreld.

En résumé: ruimte en gevonde objekte as 'n ryk tapisserie van moontlikhede

Na aanleiding van die bostaande argument kan daar aangevoer word dat die getransformeerde balletskoene gesitueer in 'n panoramiese storie-ruimte, nimmereindigende leidrade en geleenthede bied vir die skepping van verdere wêreld. Doelbewus of al dan nie bewerkstellig *Put your heart under your feet... and walk* se storiewêreld mediums – ruimte en kunswerke – 'n makrokosmos van moontlike subwêreld in staat. Dit vind plaas deurdadig die teksgebruiker-karakter as eiesoortige performatiewe medium verdere storiewêreldmediums onder die loep neem en interpreteer in die storiewêrelddomein. Hierdeur word die speelveld van moontlike subwêreld ontelbaar vermenigvuldig. Hierdie bespreking het dus getoon hoe narratieweiteit en metalepsie in die raamwerk van ruimte en gevonde objekte moontlike subwêreld suggereer.

5.4.3 Die karakters in *Put your heart under your feet... and walk*

In *Put your heart under your feet... and walk* se storiewêreld (wat ook 'n moontlike wêreld is) kom daar talle karakterdimensies na vore. Soos die performatiewe mediums – ruimte en kunswerke – word hierdie karakterdimensies die lokus vanwaar talle subwêreldde gelanseer word. Hierdie afdeling sal die wyse waarop die wisselwerking tussen die teksgebruiker-karakter en ander (potensieel *queer*) storiewêreldkarakters moontlike wêreldde suggereer, onder 'n vraagteken plaas. Voorts word geargumenteer dat die teksgebruiker-karakter die ander karakters opweeg en interpreteer en dat dit tot die konstruering van subwêreldde lei. Hierdie studie het reeds die verskillende karaktermanifestasies onder oë geneem in Hoofstuk Drie en Vier. In daardie besprekings is die karakters binne *Put your heart under your feet... and walk* se storiewêreld geïdentifiseer en gekategoriseer in vier verskillende groeperings; dit is soos volg:

- (1) Die teksgebruiker as storiewêreldkarakter;
- (2) Die kunstenaar as performatiewe medium in die videografie-werke *Fat* en *Blood*;
- (3) Die gevonde objekte wat na unieke agente getransformeer word;
- (4) Elu as karakter soos gesuggereer deur die kunswerke

Soos bespreek in Hoofstuk Een (afdeling 1.3.3) word moontlike subwêreldde verbeeldingryk geskep deur karakters se kognisies, dikwels vergestalt in die onderskeie vorme van oortuigings, wense, vrese, spekulasies, hipotetiese denke, drome, fantasieë en vertelde en/of verbeelde verhale (Ryan, 1991b:119). Dié kognitiewe representasies funksioneer as die moontlike subwêreldde van die narratiewe heelal (Ryan, 1991a:554). Ek is van mening dat die teksgebruiker-karakter se interaktiewe wisselwerking met die ander gesuggereerde karakters in die storiewêreld moontlike subwêreldde tot gevolg sal hê, omdat 'n aktiewe teksgebruiker die multimodale aard van die installasie sal verken en die wye register van karakters onder die loep sal neem. Hiermee saam is dit belangrik om te merk dat moontlike subwêreldde se moontlikheid nie bloot bepaal word deur toeganklikheidsverhoudinge nie, maar bestaansreg kry deur middel van tekstuele verwysings en paratekstuele leidrade.

Afdeling 5.3 het klem geplaas op die toeganklikheidsverhouding tussen die storiewêreld en die werklike wêreld. Daardie bespreking was gebaseer op die idee dat 'n moontlike wêreld 'n toeganklikheidsverhouding moet hê met die werklike wêreld. Gegrand daarop dat die subwêreldde in *Put your heart under your feet... and walk* gekonstrueer word vanuit die storiewêreld se ontologiese domein kan daar aangevoer word dat daar 'n verhouding tussen

die 'werklike wêreld' (storiewêreld) en subwêreld is. Na aanleiding hiervan kan die teksgebruiker-karakter se wisselwerking met karakters (gesuggereer deur die teks) en daaropvolgende kognitiewe praktyke subwêreld suggereer. Wêreld gekonstrueer rondom hierdie karakters se bestaan (in die gedagtes van die teksgebruiker-karakter) kan dus as subwêreld verstaan word. Die bespreking van karakters wat volg sal die gebondenheid tussen die karakters, narratieweiteit en metalepsis belig.

5.4.3.1 Die wisselwerking tussen die teksgebruiker-karakter en ander karakters konstrueer moontlike subwêreld

Hierdie hoofstuk het tot op hede die teksgebruiker-karakter voorgestel as *vehicle* vir die skepping van verdere subwêreld. Die huidige bespreking sal 'n wegspringpunt bied vir die teoretisering van *hoe* die teksgebruiker-karakter as *vehicle* moontlike subwêreld konstrueer met betrekking tot hul blootstelling aan die karakterdimensies van die kunstenaar, kunswerke, en verskillende manifestasies van Elu.

Soos reeds elders bespreek, voer Margolin (2007:71) aan dat 'n karakter verwys na enige entiteit wat bestaan binne die storiewêreld of in enige van die storiewêreld se subdomeine. Hierdie subdomeine verwys na die oortuigings, wense, intensies en verbeeldings van een of meer van die karakters óf selfs sekondêre ingebedde wêreld geprojekteer deur stories waaraan die karakters blootgestel word. Met behulp van narratieweiteit (in besonder beliggaamde ervaring) en metalepsis word die teksgebruiker een so 'n karakter wat in wisselwerking kan tree met die gesuggereerde en/of werklike karakters in die bepaalde (storie)wêreld(e). Hierdie wisselwerking tussen karakters word 'n kernaspek in die raamwerk van moontlike wêreld-teorie.

Die belangrikheid van die voorgenoemde word opgehaal in die wyse waarop karakters in fiktiewe wêreld die vermoë het om moontlike wêreld te projekteer (McHale, 1987:34). Dit sou in die konteks van *Put your heart under your feet... and walk* se storiewêreld as moontlike wêreld beteken dat karakters in die eiesoortige storiewêreld moontlike wêreld kan konstrueer – 'moontlike wêreld binne 'n moontlike wêreld'. Pavel (1986) verwys na hierdie 'moontlike wêreld binne moontlike wêreld' as narratiewe domeine (kyk ook McHale, 1987:34). Hierdie studie sluit veral aan by Eco (1984:246) se formulering van 'moontlike wêreld binne moontlike wêreld' deur dit te definieer as subwêreld. Hierdie sogenaamde subwêreld roteer rondom die ontologiese middelpunt wat binne die intra-fiktiewe domein van die storiewêreld geleë is (Ryan, 2006b:649). Daarom kan subwêreld

beskou word as klein 'sonnestelsels' wat die ontologiese sentrum (naamlik die sogenaamde storiewêreld as moontlike wêreld) omring.

Dié subwêrelde word gevorm in die private heelal van die storiewêreldkarakter (vgl. Ryan, 2012). Wat hiermee bedoel word, is dat elke subwêreld gekonstrueer word deur 'n storiewêreldkarakter se kognisies. Dié kognisies spruit vanuit en word beïnvloed deur die ontologiese middelpunt wat in die fiktiewe domein die karakter se werklike wêreld is. In *Put your heart under your feet... and walk* word die subwêrelde dus gekonstrueer vanuit die karakters se denke oor die storiewêreld en die elemente (soos ander karakters) wat in die storiewêreld gesitueer is.

Ryan (2006b:649) verduidelik dat elk van hierdie subwêrelde gesentreer word rondom sy eie epistemiese¹³⁷ wêreld. Hierdie epistemiese wêreld huisves die karakter se beskouing van die wêreld waarin hul geplaas is. Daarom word die werklike wêreld (van die karakter) en die karakter se subjektiewe persepsie van die private wêrelde van ander karakters ook ingesluit in hierdie epistemiese wêreld. Dié epistemiese wêreld word vanuit die karakter se oogpunt hul werklike wêreld. Daar kan aangevoer word dat die epistemiese wêreld van die teksgebruiker-karakter 'n potensiële onakkurate beeld van die werklike wêreld binne die narratiewe heelal kan wees (kyk Ryan, 1991a:649). Hierdie studie se postklassieke benadering tot narratief verwerp egter die idee dat daar slegs een moontlike konseptualisering van die storiewêreld is, en bevorder die idee dat die wêreldskepping vrye teuels kan geniet en 'n pluraliteit van moontlikhede bied. Dié gedagtegang sluit aan by Hoofstuk Drie (afdeling 3.3) se bespreking van narratiwiteit. *Put your heart under your feet... and walk* is nie noodwendig 'n narratief nie, maar beskik wel oor narratiwiteit (dit kan 'n narratiewe reaksie inspireer). Die installasie is dus nie 'n 'legkaart' wat opgelos moet word nie, maar eerder 'n konstruksiekis wat met sy elemente vrye en verbeeldingryke spel inspireer. Met verwysing hierna argumenteer ek dat elke karakter se epistemiese wêreld ewewaardig is in die narratiewe heelal.

Vroeër is daar melding gemaak van die karakters se private heelalle. By die sogenaamde private heelal word modelwêrelde ingesluit (Ryan, 1991a:649). Hierdie modelwêrelde is saamgesnoer vanuit begeertes en verpligtinge, wat toon hoe die karakter wil hê hul werklike wêreld moet wees; aktiewe doelwitte en planne; en fantasiewêrelde soos drome, hallusinasies en stories binne stories. Daarom kan die karakter se private heelal en die epistemiese wêreld se modelwêrelde gedefinieer word as subwêrelde (vgl. Ryan, 2014).

¹³⁷ Sommige teoretici beskryf die epistemiese wêreld as die 'K-wêreld' waarbinne die K as instaan-element dien vir die term: kennis (*knowledge*) (Ryan, 2012).

Hierdie subwêrelde kom dus tot gestalte in die karakter se kognitiewe domein in die vorm van oortuigings, wense, vrese, spekulasies, hipotetiese denke, drome, fantasieë en vertelde en/of verbeelde verhale (Ryan, 2014). Dit is belangrik om kennis te neem dat hierdie konstruksie nie blote satelliete is van die storiewêreld nie, maar volledige heelal wat bereik kan word deur middel van karakters wat hersentreer of 'n proses van beliggaamde ervaring ondergaan (kyk Ryan, 1991b:119). Aangesien die karakter hierdie subwêreld saam hul dra soos hul beweeg, is hul altyd in die middelpunt van hul perseptuele plek. Hul is daarom nie net in die subwêreld nie, maar ook deel van die subwêreld. Die karakter as medium word daarom ook 'n komplekse sekvensie van herposisionerings, soos wat die karakter beweeg tussen die verskillende ontologiese domeine (metalepsis).

Ryan (1991a:649) voer aan dat kognisies soos drome, hallusinasies, fantasieë en fiktiewe stories op rekursiewe wyse verdere model wêreld inbed, wat onder oorweging na 'n spieëlproses sou lei wat 'n eindelose herhaling tot gevolg sou hê. Dit is as gevolg hiervan dat ek die kognitiewe representasies, soos voorgestel in die epistemiese wêreld van die karakter, verkort en aanpas, sodat dit toepaslik is in die vier hoeke van my uiteindelijke argument. Die kognisies wat ek onder die loep gaan neem sluit in spekulasies (met vrese en wense as onderafdelings), fantasieë, hipotetiese denke, en verbeelde verhale in verhale. Elk van hierdie kognisies sal verbind word aan 'n unieke karakterdimensie ten einde aan te dui hoe die teksgebruiker-karakter se wisselwerking met ander karakters moontlike subwêreld skep (met verwysing na narratieweiteit en metalepsis waar toepaslik). Na afloop van hierdie bespreking sal ek ondersoek op welke wyse die teksgebruiker-karakter in *Put your heart under your feet... and walk* se storiewêreld verdere subwêreld konstrueer met betrekking tot die kunstenaar (Cohen) as performatiewe semiotiese medium en karakter.

5.4.3.2 Die teksgebruiker-karakter se spekulerende kognisies met betrekking tot Cohen as performatiewe medium

Hierdie bespreking sal die ontmoeting tussen die kunstenaar en teksgebruiker-karakter onder die loep neem met die doel om te toon hoe hul wisselwerking moontlike subwêreld tot gevolg mag hê. Soos vermeld in afdeling 5.4.3.1. word subwêreld gekonstrueer deur kognisies soos hipotetiese denke, fantasieë, spekulasies (met vrese en wense as onderafdelings) en verbeelde verhale wat binne die storiewêreld (moontlike wêreld) ontplooi word. Om die teksgebruiker-karakter en Cohen as performatiewe semiotiese medium en karakter se wisselwerking te ondersoek, sal spekulasie gebruik word as kognitiewe praktyk. Hierdie bespreking sal dus poog om te toon hoe die teksgebruiker-karakter se spekulasie oor Cohen as protagonis subwêreld konstrueer.

Soos reeds vermeld in afdelings 3.3.5 en 4.4.1.2 is daar verskillende manifestasies van die kunstenaar as karakter. Hierdie manifestasies is geïdentifiseer as protagonis in die video-werke (*Fat* en *Blood*), geïmpliseerde kunstenaar en historiese persoon. Omdat hierdie bespreking (afdeling 5.4) fokus op die wyse waarop *Put your heart under your feet... and walk* se storiewêreld moontlike subwêreld suggereer sal Cohen slegs as protagonis in die storiewêreld-ontologie ondersoek word. Cohen is 'n storiewêreldkarakter as gevolg van die wyse waarop sy outobiografiese identiteit onderwerp word aan 'n prosesmatige herrangskikking waartydens enige biografiese bronne in 'n artistieke komposisie omskep word (fiksionalisering). Cohen word verder gesitueer in die storiewêreld deur die ontologiese multimodale metalepsis wat hy ondergaan deurdat hy as historiese en geïmpliseerde kunstenaar ('n werklike wêreld persoon) 'n interaktiewe medium word en die ontologiese drumpel tussen die werklike wêreld en storiewêreld oorkruis en betree.

Die teksgebruiker-karakter tree veral in wisselwerking met Cohen (as storiewêreld-karakter) deur middel van die videografie-werke. Tydens hierdie wisselwerking mag die teksgebruiker-karakter sekere indrukke van Cohen skep in die vorm van spekulasie. Na aanleiding van die groteske en abjektie inhoud van *Fat* en *Blood* kan die teksgebruiker-karakter spekulêr oor Cohen en Elu en sal dalk selfs spekulêr oor Cohen se psigologiese welstand en rouproses na die afsterwe van Elu. Hierdie spekulasies kan wissel tussen utopies waar Cohen en Elu ongeskeid saam voortleef, omdat bloed¹³⁸ veral 'n simbool van lewe is. Hierdie spekulasies kan ook egter distopies van aard wees, omdat bloed ook vrees wek as 'n teken van siekte en dood (kyk McCarthy, 1969:166). Ter aansluiting by die laasgenoemde kan hierdie spekulasies narratiewe skep wat die gedagte bevorder dat hierdie grusame video's Cohen se vrese (eerder as wense) vergestalt. Die vrese mag in die vorm van 'n droom oftewel nagmerrie aan die bod kom. Dit kom tot gestalte in die wyse waarop die dood van Elu verweef word met bloed, beeste en bittersoet danspassies. Hier word 'n subwêreld van abjeksie geskep. Hierdie gedagte word veral gerugsteun deurdat daar 'n bedreigde ineenstorting van betekenis is. Dié ineenstorting van betekenis kan toegeskryf word aan die wyse waarop die inhoud van die video die onderskeid tussen onderwerp (Cohen) en voorwerp (die bees) en tussen die self (teksgebruiker) en ander (Cohen) vervaag (vgl. Arya, 2014:38). Die abjektie subwêreld word tot 'n hoogtepunt gevoer in die wyse waarop die bees se lyk as 'n direkte herinnering aan die onvermydelikheid van die dood dien. Daar is in die mensdom 'n diep gesetelde fassinasië met dit wat ons afstootlik en

¹³⁸ McCarthy (1969:166) merk dat 'n spesiale betekenis aan bloed toegeskryf word: *it is a divine sanguinary substance*. Hy verduidelik dat die verlies aan bloed swakheid en uiteindelik dood denoteer en daarom word bloed 'n teken van lewe.

gelykertyd aanloklik vind. Dit is binne dié paradoksale verhouding waar die abjekte as brug dien en 'n subwêreld van abjeksie posvat.

Die teksgebruiker-karakter kan ook Cohen as outonome wese (verwyder van die outofiktiewe-verhaalvertelling van Cohen en Elu) interpreteer en subwêrelde skep waarin hul spekulere oor Cohen as skoenlapper¹³⁹ wat dans tussen die makabere beelde van slagting en bloedvergiëting. Cohen as fopdosser en skoenlapperpersona vervaag gendergrense en dryf ook gender op die spits as subwêreld. Na aanleiding van Cohen se voorkoms kan die teksgebruiker-karakter spekulere oor Cohen se gender en die performatiwiteit daarvan. Is hy manlik, vroulik of dalk iets heeltemal anders?



Fig. 5.10. Steven Cohen. *Blood*. 2017. Snit uit videografie-werk.



Fig. 5.11. Steven Cohen. *Fat*. 2017. Snit uit videografie-werk.

So word subwêrelde geskep deur middel van die teksgebruiker-karakter en Cohen se sosiale omgang – deur die teksgebruiker-karakter se spekulerende kognisies word

¹³⁹ Die gedagte van Cohen as skoenlapper sluit aan by sy kostumering in die video's waar hy gegrymeer is om soos 'n vlinder te lyk.

subwêrelde van abjeksie, gender, sprokies en vele meer in die storiewêreld domein geprojekteer.

5.4.3.3 Subwêrelde geskep deur die teksgebruiker-karakter se fantasieë oor die kunswerk-agente

Daar is in Hoofstuk Drie (afdeling 3.3.5) tot die gevolgtrekking gekom dat die gevonde objekte 'n metamorfose ondergaan waarin die gebruikte balletskoene deur middel van 'n tipe reïnkarnasie na nuwe skepsels getransformeer word. Dit is deur middel van fiksionalisering en multimodale ontologiese metalepsis dat hierdie alledaagse voorwerpe omskep word tot storiewêreldelemente. Hoewel die teksgebruiker hierdie reïnkarnasie aktualiseer tydens 'n verbeeldingryke spel tree hul ook in gesprek met die eiesoortige objek as agent. Dit vind plaas sodra beide die teksgebruiker en objek die storiewêreld se ontologie betree en storiewêreldelemente word (kyk afdelings 3.4.1.3 en 3.4.1.5). Hierdie bespreking sal die fantasieë (as kognitiewe praktyk) van die teksgebruiker-karakter onder die vergrootglas plaas. Ek verwys veral na die wisselwerking tussen die teksgebruiker-karakter en kunswerk-agente. Tydens dié fantasievlugte skep die interaksie tussen die teksgebruiker-karakter en die kunswerk-agente nuwe verbeeldingswêrelde wat as subwêrelde beskryf word.

Aangesien die teksgebruiker reeds die kunswerke gefiksionaliseer het en op so 'n wyse omskep het na karakters in *Put your heart under your feet... and walk* se storiewêreld, kan daar aangevoer word dat die interaksie tussen die teksgebruiker-karakter en kunswerk-agent(e) 'n verdere wêreld konstrueer wat die teksgebruiker-karakter in haar/sy verbeelding skep as die geheuespoor wat agterbly ná die oorspronklike skepping van die storiewêreld narratief. Tydens hierdie wisselwerking neem die teksgebruiker-karakter en kunswerk-agent deel aan 'n dialogiese interaksie waartydens die assosiasie wat die teksgebruiker-karakter van die kunswerk-agent het omvorm, vernuwe en opnuut geskep word. Die teksgebruiker in die werklike wêreld het dus hierdie saamgevoegde objekte omskep en gefiksionaliseer tot eiesoortige kunswerk-agente; maar na aanleiding van beliggaamde ervaring op sigself 'n karakter geword, en kan daarom verdere fantasieë oor die kunswerk-agente ontplooi wat uiteindelik subwêrelde konstitueer.

Hierdie gevonde objekte is vol van betekenis en interpretasiemoontlikhede. Daar is reeds verwys na die werke se interpretasiekanale in afdeling 4.4.2. Die potensiaal van die kunswerke as eiesoortige agente is daarom 'n herkouing van hierdie interpretasie-pluraliteit. 'n Voorbeeld hiervan kan verwys na die manier waarop *La Chaise d'Elu* as kunswerk-agent fantasieë by die teksgebruiker-karakter kan oproep waartydens hierdie stoel begin dans (kyk

Cohen, 2017:31). Die skoene wat aan die stoel se pote (voete?) vasgemaak (aangetrek?) is, personifieer die stoel in 'n mate deurdat dit fantasieë in die teksgebruiker-karakter se verbeelding ontplooi. Hierdie fantasieë mag tot gestalte kom in die wyse waarop die stoel antropomorfies word en blyk asof dit (hy/sy) kan begin dans.



Fig. 5.12. Steven Cohen. *La Chaise d'Elu* (chair found abandoned in the street after Braderie, with the marks of several repairs; stained glass angels). 2017.

Dié leitmotief van kunswerk-agente wat verdere narratiewe impliseer kom ook tot gestalte in die werk *Voilà!* (*French flag finial, silkscreened tricolour flags*) (kyk Cohen, 2017:35). Deur die vouing, bepaalde plasing van die skoene se lint en betrokke Franse vlaggies wil dit blyk asof hierdie skoene 'n menslike figuur aanneem. Die figuur dra 'n dekmantel en dra/swaai die vlage, terwyl hul op 'n gepunte platform geposisioneer is. Die kunswerk as agent in die storiewêreld kan ook verdere fantasieë in die teksgebruiker-karakter se kognisies ontlok; dalk word die figuur 'n kenteken van die Franse Revolusie en suggereer dinge soos bevryding, malligheid en die afbreek van bestaande orde.



Fig. 5.13. Steven Cohen. *Voila! (French flag finial, silkscreened tricolour flags)*. 2017.

Die gesprek tussen teksgebruiker-karakter en kunswerk-agent mag ook verdere fantasieë skep. Dit vind byvoorbeeld neerslag in die wyse waarop kunswerk-agente soos *Melancholy* as eiesoortige kunswerk-agent fantasieë ontlok (kyk Cohen, 2017:79). Daar is 'n gemeenskaplikheidsgevoel in hierdie werk. Dit kom te voorskyn in die wyse waarop skoene altyd in pare kom, en hoe daar twee aapskedels gerepresenteer word deur die kunswerk-agent. Dit mag dalk ook assosiasies van die gesegde 'twee koppe is beter as een' tot die oppervlak bring. Die teksgebruiker-karakter kan dus hierdie egpaarsgevoel neem en fantaseer oor Cohen en Elu se gedeelde lewensverhaal of selfs hoe die apies (wie se kopbene dit is) saam rondbaljaar het. Die kunswerk-agente word dus die vetrekpunt vir die konstruering van talle subwêrelde deur middel van fantasieë wat geïnspireer word deur die saamvoeg van objekte.

5.4.3.4 Subwêrelde na aanleiding van die teksgebruiker-karakter se hipotetisering oor Elu

Ek bespreek die teksgebruiker-karakter en Elu se kontak deur te fokus op hipotetiese denke, omdat hipotetiese denke gebaseer word op veronderstellings na aanleiding van sekere leidrade en narratiewe sleutels. Soos voortaan bespreek, is Elu fisies afwesig, hoewel sekere leidrade en aanwysers sy teenwoordigheid suggereer. Mymeringe van Elu word op talle vlakke aangetref; voorbeelde hiervan is semantiese gegewens soos paratekste wat die installasie omraam as 'n (hetero)outofiktiewe vertelling van Cohen en Elu se gedeelde lewensverhaal. Hierdie suggesties van Elu kom ook byvoorbeeld na vore in titels van die werke soos: *La Chaise d'Elu* en *Elu's Shoes* (kyk Cohen, 2017:31,49). Elu se teenwoordigheid en gelykertyd afwesigheid word egter vasgekluiser in die wyse waarop

talle van die balletskoene aan Elu behoort het en as *instaan-element* dien. Hy is daarom op sigself ook hipoteties en het ek daarom besluit dat hierdie kognitiewe praktyk die mees gepas sal wees vir Elu.

Die skoene vorm 'n interessante digotomie, deurdat die skoene Elu se afwesigheid beklemtoon en as eiesoortige kortsluiting weer Elu op unieke wyse teenwoordig maak. Hierdeur word Elu onthou, herleef, verwerklik en vleeslik. Elu se teenwoordigheid as karakter word dus grootliks gesuggereer deur die objekte (kyk afdeling 3.3.5). Dit is hierdie aktualiteit van Elu wat die vertrekpunt bied vir die teksgebruiker-karakter om hipotetiese denke te konstrueer. Dié hipotetiese denke kan byvoorbeeld tot gestalte kom, sodra die teksgebruiker-karakter in wisselwerking tree met die werk *Elu's Shoes* (kyk Cohen, 2017:49). Hierdie skoene is verflenterd en vuil. Dit wil blyk dat dit al deel was van ure se balletoefening, waartydens die skoene versag het, omdat dit al telkemale geweek was in sweet. Deurdat die teksgebruiker-karakter in kontak tree met Elu deur hierdie skoene, kan daar geargumenteer word dat skoene soos dié hipotetiese denke rondom Elu se balletoefeninge ontsluit. Ek voer aan dat skoene met so 'n verslete voorkoms hipotetiese assosiasies oproep van Elu se balletoefening en voorbereiding. Dit bied die wegspringpunt waar die teksgebruiker-karakter kan nadink aan hoe Elu swoeg, sweet, dans en voorberei vir 'n balletvertoning. Dit mag ook moontlik assosiasies van die Afrikaanse gesegde 'bloed sweet' oproep.

'n Werk wat ook aansluit by die bogenoemde gedagte is *Hang* (kyk Cohen, 2017:66). Hierdie werk vertoon twee balletskoene wat aan vleishake vasgemaak is. Die voorpunte van die skoene het 'n duidelike donkerpienk/rooi skynsel – wat bloed mag suggereer. Sodra die teksgebruiker-karakter dus in gesprek tree met hierdie skoene en Elu as gesuggereerde karakter kan die teksgebruiker-karakter verdere hipotetiese denke konstrueer rondom Elu as danser wat sal 'bloei' vir sy kuns.

Om uit te brei op die gedagte van die teksgebruiker-karakter en Elu se interaksie en die daaropvolgende hipotetiese denke en subwêreld skepping verwys ek ook na die werk *Eternity* (kyk Cohen, 2017:51). *Eternity* is 'n samevoeging van 'n balletskoene en servethouer wat soos 'n verloofring lyk. Verloofringe roep idees soos ewigdurende liefde en tradisionele troubeloftes op soos byvoorbeeld die stelling: 'tot die dood ons skei'. Andersyds word die woord 'eternity', myns insiens, ook geassosieer met idees van die hiernamaals, ewige lewe en onsterflikheid. As hierdie kunswerk, *Eternity*, daarom Elu se afwesigheid beklemtoon en as eiesoortige kortsluiting weer op unieke wyse teenwoordig maak, kan dit ook hipotetiese denke konstrueer. Hierdie hipotetiese naspeuring kom byvoorbeeld tot gestalte in die wyse

waarop *Eternity* kan sinspeel op die hipotese dat Elu en Cohen se liefde ewigdurend is, en dat dit nie eers deur die dood geskei kan word nie. Hierdeur is nie net Elu onsterflik nie, maar ook hul liefde. Dit is slegs 'n moontlike hipotese wat die teksgebruiker-karakter mag hê, maar daardeur skep hul 'n subwêreld waarin dit gekonkretiseer word.

Die laaste kognisie, naamlik verhale ingebed in verhale sal ondersoek word deur Elu as karakter wat met (ander) ingebedde verhale kruis onder die vergrootglas te plaas. Hoewel ander karakters ook moontlik gesuggereer kan word in *Put your heart under your feet... and walk* sal hierdie studie klem plaas op Elu. Uiteraard kan so 'n bespreking slegs met breë hale oor die installasie verf en is dit uit die staanspoor uiters selektief ten opsigte van watter materiaal bespreek word ten einde reg aan die argument te laat geskied binne hierdie verhandeling. Dit is weens hierdie redes dat daar besluit is om hoofsaaklik klem te plaas op Elu as 'inheemse' karakter.

Om die gedagtegang dat 'n storiewêreld en ander subwêreldde oorkruis te ondersoek sal ek 'n voorbeeld vanuit die literêre dissipline skets (kyk Wolf, 2005:590). Hierdie voorbeeld kom tot sy reg in die wyse waarop Alice 'n karakter in drie afsonderlike dimensies word in die befaamde teks *Through the looking-glass*¹⁴⁰ (1871) geskryf deur Lewis Carroll. Alice (A1) as wakker in hoofstuk een van hierdie boek bestaan in die diëgetiese raam (vlak/wêreld een). Alice oorvleuel egter hierdie storiewêreld (wat sy natuurlik as haar werklike wêreld ervaar). Na aanleiding van hierdie oorkruising word Alice (A1) 'n karakter in haar droom. Alice (A2) wat as karakter in haar droom die alternatiewe wêreld van die 'looking-glass' verken word dus 'n ekstradiëgetiese karakter (vlak/wêreld 2). Alice (A2) word in hierdie raamwerk 'n ekstradiëgetiese karakter juis omdat sy 'n fiktiewe refleksie van haar oorspronklike fiktiewe self is. Alice (A2) is dus onderskik aan die primêre narratief waarin sy ingebed is. Die primêre karakter Alice (A1) wat in die oorspronklike narratief (storiewêreld) gesitueer is beweeg na 'n sekondêre narratief (subwêreld) as Alice (A2). Tydens hoofstuk twaalf van hierdie verhaal word Alice (A2) gekonfronteer met die gedagte dat sy ook gelykertyd 'n ekstra-ekstradiëgetiese karakter (A3) is, omdat sy die objek van 'n ander ekstradiëgetiese karakter (die Rooi Koning) se droomwêreld mag wees en oorvleuel sy wêér die grens tussen haar ingebedde narratief en 'n nuwe narratief (vlak/wêreld drie).

Die aanknooppunt tussen die bostaande voorbeeld en *Put your heart under your feet... and walk* kom tot gestalte in die wyse waarop daar ook verskillende vlakke van wêreldde en karakters in die installasie is en dat hierdie verskillende wêreldde ook oorvleuel. Anders as

¹⁴⁰ Hierdie boek staan ook bekend as *Alice through the Looking-Glass*. Die roman is die opvolger van *Alice's Adventures in Wonderland* (1865).

Cohen, die fiktiewe ego van die teksgebruiker en die gevonde objekte is Elu 'n inheemse objek, eerder as 'n immigrant-karakter (kyk Pavel, 1986:29).

Soos Alice kan Elu slegs in die domein van die storiewêreld bestaan. Dit mag dalk wees dat Elu verwys na 'n werklike historiese persoon, maar in wese bly hy 'n fiktiewe konstruksie van die teksgebruiker se wêreldkonstruering en dus 'n inheemse objek eie aan die storiewêreld se ontologie. Hierdie is egter 'n verwickelde situasie, omdat Elu op verskeie vlakke bestaan binne die stratifikasie van die storiewêreld. Hy bestaan eerstens as 'n gekonstrueerde karakter wat verbeel en geaktualiseer word deur die teksgebruiker (met behulp van leidrade en sleutels deur die kunstenaar en kunswerke). Met betrekking tot die (hetero)outofiktiewe aard van hierdie installasie kan daar aangevoer word dat hierdie eerste weergawe van Elu (E1), Elu as artistieke medewerker en lewensmaat van Cohen aan die bod stel (vlak/wêreld een).

Daarnaas word Elu (E2) as ekstradiëgetiese karakter op die spits gedryf (vlak/wêreld twee). Hier is waar die kruks van die saak lê, omdat *Put your heart under your feet... and walk* nie beperk word tot een enkele sekondêre narratief soos *Through the looking-glass* nie. Deur dieselfde resep te volg soos met die parateks-bespreking (4.4.1.1) kan daar aangevoer word dat hierdie onbeslistheid van 'n definitiewe en enkele narratiewe subwêreld 'n ryk tapisserie van moontlikhede bied. Dit mobiliseer 'n wye register van interpretasie en verbeeldingsgeleentheid. Deurdat die hoogs persoonlike balletskoene 'n gemene deler is in *Put your heart under your feet... and walk* het ek tydens my interne lees 'n sekondêre verhaal geskep waartydens Elu (E2) dans in 'n balletopvoering. Hierdie visualisering van Elu (E2) as balletdanser mag toegeskryf word aan die narratiewe benadering asook die narratiewe bevoegdheid waarvoor *Put your heart under your feet... and walk* beskik (kyk Hoofstuk Drie afdeling 3.3.2). Ek as *homo narran* het die installasie as narratief omraam en herdefinieer deur my ingebore menslike tendens om tekste as narratiewe te benader. Daarnaas het ek as karakter binne die chronotoop van die storiewêreld 'n karakter verbeel in 'n sekondêre ingebedde wêreld. Voortaan word Elu (E1) 'n ekstradiëgetiese karakter, naamlik Elu (E2) deurdat hy as geïmpliseerde protagonis van die storiewêreld 'n ontologie oorkruis en deel vorm van my verbeelde narratief/subwêreld (vlak twee).

Hierdie gedagtegang sluit aan by die *mise en abyme*. Bloom (2007:228) merk dat hierdie konsep gebruik word in film en literêre teorie om die plasing van 'n narratief in 'n ander narratief te beskryf. Daar kan dus in die konteks van *Put your heart under your feet... and walk* 'n kruisbestuwing plaasvind met betrekking tot die kunshistoriese en literêre interpretasies van *mise en abyme*. Die leitmotief van die balletskoene skep 'n ritmiese en

repeterende gevoel wat uiteindelik ook 'n eiesoortige *mise en abyme* in die kunshistoriese sin word, deurdat dit 'n gevoel van 'n herhalende reeks beelde opper.

Hierdie skoene wat beskik oor narratiwiteit dien daarom as opkickers/stimuli van die verbeelding (kyk Hoofstuk Drie – bl 53) en mag ook talle wegspringpunte van verskillende narratiewe by die teksgebruiker aktiveer. Hierdie idee word gerugsteun deur die narratiewe benadering wat in soortgelyke hoedanighede die idee bevorder dat die werklikheid aanmekaar *ge-storie* is. Hierdie skoene as kunsmatige gevonde objekte, wat ook gelykertyd simulaties is van die oorspronklike objekte kan sinspeel op die gedagte van 'n narratief binne 'n ander narratief. Die jukstapositionering van absurde objekte roep ook idees op van die filmregisseur Sergei Mikhailovich Eisenstein (1889–1948) se *montage of attractions*¹⁴¹. Daar is dus, soos in Ricoeur se mimese-model gestel, geen werklike individuele gebeure nie, maar slegs skematiese opvattinge wat deur die ontvanger gekonkretiseer moet word.

Met betrekking tot die objekte verbind aan die balletskoene opper verdere tydskategorieë en interpretatiewe kanale. Dit vind neerslag in die wyse waarop die objekte wat verbind is aan die skoene hul eie tydgrepe mag suggereer. Hierdie verwysing lig ook palimpses uit. Dié historiese gelaagdheid weerklink daarom die verstrengeling tussen verlede en hede. Deur Hoofstuk Drie op te diep word hierdie plooiing van tye dus gelykertyd 'n vaartuig waardeur die verlede ingrypend hervorm en die toekoms hervisualiseer kan word.

Dié studie plaas klem op die verwarring tussen die diëgetiese 'n ekstradiëgetiese wêreld¹⁴². Elu (E1) bestaan dus binne die diëgetiese storiewêreld (vlak een) en oorvleuel wêreld sodra hy as Elu (E2) figureer in ander narratiewe of wêreld wat steeds in die fiktiewe kader geleë is. Die oorvleueling van Elu (E1) tussen die storiewêreld en ander verbeelde

¹⁴¹ Met betrekking tot Eisenstein se *montage of attractions* word arbitrêre-gekose beelde voorgestel binne 'n greep van 'n film (Eisenstein & Gerould, 1974:79). In Eisenstein se *montage of attractions* speel die gehoor 'n kardinale rol as aktiewe deelnemer in die teatrale optrede. Hierdie beelde is sonder enige kronologiese rangskikking aangebied met die klemplasing op die psigologiese impak wat die beelde sal maak. Die *montage* word dus gebruik om die mees basiese en emosionele reaksies van die gehoor uit te lok (Eisenstein & Gerould, 1974:78; Gunning, 2006:384). Hierdie ontsluiting van emosionele reaksies deur middel van 'n onlogiese plasing van beelde stem ooreen met *Put your heart under your feet... and walk* se absurde gevonde objekte en die narratiewe reaksies wat ontlok word daardeur.

¹⁴² Aan die hand van die *Through the looking-glass* voorbeeld, is daar aangetoon dat daar 'n derde oorkruising plaasvind waartydens Alice 'n ekstra-ekstradiëgetiese karakter (A3) word. Dit kom tot gestalte in die wyse waarop Alice (A1) en Alice (A2) eintlik 'n verbeeldingryke skepping van 'n ander fiktiewe karakter is. Met betrekking tot die teksgebruiker se ossilasie tussen die werklike wêreld as kunstoeskouer en die storiewêreld as karakter word Elu as moontlike ekstra-ekstradiëgetiese karakter Elu (E3) gekompliseer. Die probleem ontrafel in die wyse waarop die teksgebruiker se fiktiewe ego op ontologiese gelyke voet staan as Elu (E1). Die kwalitatiewe en spekulerende aard van hierdie studie kan dus nie 'n konkrete onderskeid tref tussen Elu (E1) en die teksgebruiker as karakter nie, en sal dus nie die moontlikheid van 'n verdere kruising ondersoek nie.

wêrelde/subwêrelde konstitueer dus 'n tipe twee metaleptiese oorkruising in *Put your heart under your feet... and walk*.

Thoss (2015) bevraagteken of daar werklik 'n verskil is tussen media wanneer dit kom by oortredings tussen 'n storiewêreld en ander denkbeeldige subwêrelde. Soos Thoss (2015) redeneer ek ook dat hierdie wêrelde immers verbeeldingryke konstruksie is wat teksgebruikers kan vorm. Daar kan dus in hierdie konteks aangevoer word dat media hier nie so 'n deurslaggewende rol speel nie en dat die multimodale potensiaal van metalepsie dus nie hier (met betrekking tot Elu) op die spits gedryf word nie.

Hierdie oorvleueling van ontologiese grense tussen die storiewêreld en ander subwêrelde in *Put your heart under your feet... and walk* word dus tot wasdom gebring sodra Elu (E1) van die storiewêreld beweeg na ander subwêrelde soos vergestalt in die verbeelding van die teksgebruiker/karakter. Hierdie oorkruising tussen storiewêreld en subwêrelde kan verstaan word as intra-fiktiewe metalepsie. E1 en E2 is beide in die fiktiewe domein geleë. E1 is egter deel van die eiesoortige storiewêreld, terwyl E2 deel word van die moontlike subwêrelde. Hierdie dubbele belade fiktiewe representasies van Elu (E1/E2) verteenwoordig ontologies-verskillende wêrelde. Die goue draad wat dus alles bymekaar bring is die wyse waarop hierdie metalepsie wêrelde binne wêrelde suggereer. Tydens hierdie ondersoek is die vonds dat die oorkruising tussen die storiewêreld en ander subwêreld(e) grense plaasvind sodra Elu (E1) van die storiewêreld beweeg na ander subwêrelde as Elu (E2), soos vergestalt in die verbeelding van die teksgebruiker/karakter.

En résumé: die skepping van subwêrelde deur teksgebruiker-karakters en ander karakters se wisselwerking

Die teksgebruiker-karakter beskik oor die vermoë om binne die storiewêreld subwêrelde te projekteer. Elke subwêreld word gekonstrueer deur die teksgebruiker-karakter se kennisies. Hierdie kennisies kom tot gestalte in die manifestasies soos hipotetiese denke, fantasieë, spekulasies (met vrese en wense as onderafdelings) en verbeelde verhale wat in die storiewêreld geplaas is. Deur middel van die teksgebruiker-karakter se wisselwerking met ander karakters en die daaropvolgende kognitiewe aktiwiteite ontkiem talle subwêrelde en word die teksgebruiker-karakter 'n *vehicle* vir die ontplooiing van subwêrelde.

5.5 Slotopmerkings

Hierdie hoofstuk was tweekantig; dit het gelykertyd 'n teoretiese begroning van moontlike wêrelde-teorie geskep en ook dit geïnterpreteer in die konteks van *Put your heart under your feet... and walk*. Ek het 'n ondersoek onderneem na moontlike wêrelde-teorie se teoretiese

oorsprong. Daar is bevind dat moontlike wêrelde-teorie spruit vanuit die analitiese skool se modale logika. Op grond daarvan word die heelal (geprojekteer deur die teks/uitstalling) 'n hiërargiese sisteem waarbinne die teksgebruiker se werklike wêreld die middelpunt word waar rondom al die ander gekonstrueerde (sub)wêrelde wentel (Ryan, 2006b:446). Verder is getoon dat hierdie studie die absolutistiese en indeksale benadering tot die werklike wêreld sintetiseer. Wat hiermee bedoel word, is dat die sogenaamde werklike wêreld verteenwoordig word deur die domein waarbinne die teksgebruiker letterlik gesitueer is (absolutisties), maar ook sinspeel op die indeksale idee dat die teksgebruiker deur middel van 'n verbeeldingryke spel en beliggaamde ervaring hierdie laasgenoemde wêreld tydelik en verbeeldingryk kan verlaat en vervang met die storiewêreld ontologie. Dit beteken dat die teksgebruiker kan ossilleer tussen verskillende (sub)wêrelde wat hul gelykertyd ook hul nuwe 'werklike wêreld' word. Daaropvolgend is daar bepaal dat 'n moontlike wêreld gekonstrueer word vanuit taalkundige of ander semiotiese middele en bestaan in die verbeeldingsdomein van die teksgebruiker en/of karakter met behulp van toeganklikheidsverhoudinge.

Na aanleiding van die bostaande bespreking is *Put your heart under your feet... and walk* omraam as 'n moontlike wêreld. Hierdie argument word baseer op die wyse waarop narratiwiteit die installasie omskep na 'n storiewêreld (óf die vertrekpunt daarvan). Hierdie storiewêreld word 'n moontlike wêreld deur middel van toeganklikheidsverhoudinge. Hierdie toeganklikheidsverhoudinge is nie gebaseer op die wyse waarop die storiewêreld met die werklike wêreld mimeties ooreenstem nie, maar die gedeelde menslikheid wat te voorskyn kom in die installasie. Hierdie gedeelde menslikheid kom tot gestalte in die vorm van die dood. Dood as deurslaggewende tema word ingeprent in die installasie nie net deur visuele gegewens in *Put your heart under your feet... and walk* nie, maar ook deur middel van paratekstuele data wat 'n metaleptiese kruising ondergaan. Daar is uiteindelik melding gemaak dat die installasie as storiewêreld en moontlike wêreld gebruik kan word as vertrekpunt ten einde talle moontlike subwêrelde te skep.

Met betrekking tot die bostaande is die intrinsieke ontologiese pluraliteite van die installasie onthul deur die moontlike subwêrelde te bespreek. Die gevolgtrekking wat gemaak is tydens hierdie ondersoek is dat indien die teksgebruiker op wisselwerkende en interaktiewe wyse die installasie benader kan hul ook omskep word na 'n teksgebruiker-karakter. Die teksgebruiker-karakter as storiewêreld-element kan verdere subwêrelde konstrueer, omdat subwêrelde ontplooi word binne die storiewêreld domein. Die teksgebruiker-karakter as 'n aktiewe *vehicle* neem die gefiksionaliseerde semiotiese performatiewe mediums (soos dit

te voorskyn kom in die storiewêreld) en skep verdere interpretasies daarvan. Die goue draad wat dus als bymekaar bind is die narratiwiteit wat die teksgebruiker ontplooi om 'n storiewêreld te skep, en die ontologiese multimodale metalepsis wat die kruising tussen verskillende (sub)wêrelde toelaat. Sonder hierdie narratiwiteit en metalepsis sou die teksgebruiker nie omskep kon word tot karakter nie, en sou daar geen waarneembare interpreteerder en wêreldskepper gewees het nie.

In die lig van die gevolgtrekking wat vroeër in hierdie hoofstuk gemaak is, kan daar aangevoer word dat die teksgebruiker-karakter die ruimte en gevonde objekte as storiewêreldelemente interpreteer en verdere wêreld verbeeldingryk konstrueer. Daar word ook geargumenteer dat die teksgebruiker-karakter as *vehicle* moontlike subwêreld konstrueer met betrekking tot hul blootstelling aan die karakterdimensies van die kunstenaar, kunswerke, en verskillende manifestasies van Elu. Die subwêreld word gekonstrueer deur middel van die teksgebruiker-karakter se kognitiewe praktyke tydens hul wisselwerking met ander karakters. Hierdie kognitiewe praktyke sluit in: spekulasie, fantasie, hipotetiese denke en verhale in verhale.

Put your heart under your feet... and walk as installasiekunswerk word dus 'n semantiese produktiewe struktuur wat ontologies gepluraliseer kan word tydens interpretasieprosesse. Hierdie gedagtegang sluit aan by Eco (1979) wat aanvoer dat 'n teks 'n masjien word vir die produsering van moontlike wêreld (kyk ook Ryan, 1992:542). Eco (1984:246) tref 'n onderskeid tussen drie verskillende moontlike wêreld: 1.) die wêreld verbeel en bevestig deur die outeur; 2.) die moontlike subwêreld wat verbeel word deur die karakters; en 3.) die moontlike subwêreld wat die modelleser konstrueer. In die konteks van hierdie studie pas ek egter Eco (1984) se uiteensetting losweg toe. Deur Eco (1984) se idees te (her)kontekstualiseer in my studie kan daar aangevoer word dat *Put your heart under your feet... and walk* talle moontlike (sub)wêreld suggereer, maar dat dit die konsepte van outeur, karakter en modelleser op verwickelde wyse saamsnoer. Binne die raamwerk van hierdie installasie word die teksgebruiker die 'outeur' van die oorspronklike storiewêreld – die teksgebruiker skep dus hul eie eiesoortige narratief. Daaropvolgend word Eco (1979) se 'karakter' en 'modelleser' konsepte verweef deurdat die teksgebruiker getransformeer word (met behulp van narratiwiteit en metalepsis) na 'n karakter wat as storiewêreldelement optree en as *vehicle* verdere subwêreld verbeeldingryk skep.

Na aanleiding van narratiwiteit en ontologiese multimodale metalepsis kan daar aangevoer word dat in hierdie eksperimentele en hibriede ruimte van *Put your heart under your feet... and walk* die onderskeid en grense tussen wêreld dikwels vervaag en oorvleuel. Die

teksgebruiker reis in die loop van hul indompelinge deur verskeie wêrelde: benewens die konkrete reis deur die verskillende aspekte van die installasie, reis hul ook deur die wêreld van Cohen en Elu se (hetero)outofiktiewe verhaalvertelling, asook die wêreld van die verbeelding. Dit plaas keer op keer verdere wêrelde op die tafel – alternatiewe wêrelde. Die ontologiese vertrekpunt is dus nie 'n geloof in objektiewe en vaste realiteit nie, maar eerder die gedurig veranderende en skeppende proses. Daar kan uiteindelik tot die gevolgtrekking gekom word dat *Put your heart under your feet... and walk* voorts die moontlikheid bied vir verskillende moontlike wêrelde, naamlik die storiewêreld en subwêreld.

Hoofstuk Ses

Opsommend: Hoofmomente van die verhandeling en gevolgtrekkings

6.1 Inleidend

In hierdie verhandeling is 'n ondersoek onderneem na die komplekse wyses waarop Steven Cohen se *Put your heart under your feet... and walk* moontlike wêreldes resoneer. Ek het die maniere waarop die kunsuitstalling as installasiekunswerk sinspeel op moontlike wêreldes ondersoek, met begrip van die narratiwiteit wat gesuggereer word en die ontologiese multimodale metalepsis wat plaasvind. Hierdie hoofstuk bied 'n samevatting van die voorafgaande hoofstukke se hoofargumente, asook gevolgtrekkings oor moontlike wêreldes in die konteks van *Put your heart under your feet... and walk*.

6.2 Struktuur van die verhandeling

Die inleidende hoofstuk van die verhandeling het die agtergrond, konteks, probleemstelling, navorsingsvrae en doelstellings uiteengesit. Daaropvolgend het Hoofstuk Twee aspekte van *queer*-heid en *performance kuns* in verband bring met Cohen se fopdosser *performance* oeuwe. Hoofstuk Drie het die wyse waarop narratiwiteit tot gestalte kom in *Put your heart under your feet... and walk* bespreek. Tydens hierdie bespreking is die installasie as storiewêreld omraam. Na aanleiding daarvan het Hoofstuk Vier ontologiese multimodale metalepsis onder die loep geneem en uitgelig hoe dit plaasvind in die installasie. Die bevindings rakende narratiwiteit en ontologiese multimodale metalepsis het oorgespoel in Hoofstuk Vyf waartydens die moontlike wêreldes in *Put your heart under your feet and walk* onder die soeklig geplaas is.

6.3 Samevattende gevolgtrekkings van hoofstukke

In **Hoofstuk Twee** is Steven Cohen aan die leser bekend gestel. Cohen se oeuwe is ook binne hierdie raamwerk bespreek. Daar is tot die gevolgtrekking gekom dat Cohen as *queer* Joodse frats sogenaamde gendernorme ondermyn en heteronormatiewe perspektiewe problematiseer. Hy doen dit deur middel van sy gelaagde subjekposisie wat normatiewe assosiasies van seksualiteit en gender op die spits te dryf. Hierdie gelaagde subjekposisie kom tot gestalte in Cohen se fopdosser *performances* soos gesien in sy werke *Ugly girl at the rugby*, *Chandelier*, *Jew*, *Cleaning time in Vienna ... un shandeh und a charpeh* en *Taste*. Tydens die bespreking is herhalende tematiek van Cohen geïdentifiseer. Met verwysing hierna kan die loci van Cohen se oeuwe saamgevat word in die konsepte: *performance*,

queer, geslag, gender, seksualiteit, Joodsheid en Cohen as abjekte frats. Benewens hierdie bespreking het ek dié temas ook in *Put your heart under your feet... and walk* ondersoek, hoewel die geïdentifiseerde temas nie ooglopend vergestalt word soos in die res van Cohen se vulgêre en dikwels aanstootlike *performances* nie, maar eerder op 'n meer genuanseerde wyse. Die hoofmotief van die installasie kom tot gestalte in die wyse waarop Cohen (sy) rou (verwerk) na Elu se afsterwe. Die installasie word 'n platform waarop hy (Cohen) iets uiters persoonliks deel. Dit mag dalk nie *per se* sy letterlike en/of performatiewe identiteit as *queer* Joodse frats wees nie, maar iets selfs meer persoonlik – sy *ander*(helfte). Op hierdie wyse word *Put your heart under your feet... and walk* 'n (hetero)outofiktiewe vertelling wat Cohen en Elu se gedeelde lewe skets, maar ook 'n vertrekpunt bied vir Cohen se lewe ná Elu.

In **Hoofstuk Drie** is die kontekstuele ruimte waarin *Put your heart under your feet... and walk* materialiseer afgebaken. Voorts is die installasie as eiesoortige storiewêreld omraam, met behulp van die narratiwiteit wat geïdentifiseer is in die installasie. Hierdie narratiwiteit kom tot gestalte in die elemente fiksionalisering, narratiewe bevoegdheid, gebeurtenisvolheid, sekwenensialiteit, beliggaamde ervaring en vertelbaarheid. In hierdie verhandeling is die fiksionalisering van die gevonde objekte, outobiografiese elemente en galeryruimte geïnterpreteer met verwysing na hoe dit verbeeldingryk gerekonstrueer word na storiewêreldelemente. Uit die bespreking is daar tot die gevolgtrekking gekom dat vreemde samevoegings, rangskikking van ensembles en die appropriasie van die galeryruimte se liminale tydruimtelike sone werklike wêreldelemente fiksionaliseer en hul ontologiese statuur verander na storiewêreldelemente. Hierdie bespreking het egter afgestuur na 'n bevraagtekening oor waarom die teksgebruiker die installasie as sodanig sou fiksionaliseer. As voortsetting hiervan is narratiewe bevoegdheid onder die vergrootglas geplaas. 'n Daarstelling van narratiewe bevoegdheid het getoon dat die teksgebruiker as *homo narran* die installasie hoogs waarskynlik sal benader as 'n narratief en op grond daarvan werklike wêreldelemente sal fiksionaliseer. Dit word gegrond op die mens se ingebore tendens om tekste (en by verstek kunswerke) as narratiewe te benader.

Sodra die gevonde objekte, outobiografiese aspekte en galeryruimte omskep is na 'n storiewêreldplek (óf die vertrekpunt daarvan) kan tipe twee (b)-gebeure plaasvind. Tipe twee (b)-gebeure se belangrikheid in *Put your heart under your feet... and walk* is tweeledig. Aan die een kant vind hierdie tipe gebeure plaas in 'n chronotoop (wat op sigself 'n storiewêreld suggereer), andersyds lei hul ook uiteindelik na 'n gebeurtenisvolle storiewêreld ('n voorvereiste vir narratiwiteit). Die tydruimtelike konteks van die storiewêreld en die gebeure in die wêreld word interafhanklik van mekaar. Hierdie klem op ruimte en gebeure noodsaak

'n verwysing na tyd(verloop)/sekwensialiteit. Die verskillende gesuggereerde temporele dimensies in die installasie onderstreep die unieke tydsraamwerk waarbinne die eiesoortige storiewêreld van *Put your heart under your feet... and walk* funksioneer. Hierdie storiewêreld word gevul deur karakters met behulp van beliggaamde ervaring. Die teksgebruiker plaas hulself in hierdie uniek-gekonstrueerde wêreld en neem deel aan 'n psigologiese verbeeldingspel waartydens hul geprojekteer word tot die quasi-ontologiese ruimte van *Put your heart under your feet... and walk* se storiewêreld. Die laaste narratiewe-element naamlik, vertelbaarheid kom tot voorskyn in die wyse waarop die storiewêreld die teksgebruiker boei met tipe twee (b)-gebeure en beliggaamde ervaring.

Opsommend kan daar bondig gestel word dat die installasie nie-fiktiewe elemente transponeer tot gefiksionaliseerde entiteite in die storiewêreld. Die skepping van *Put your heart under your feet... and walk* se storiewêreld vind dus plaas deur 'n gee-en-neem tussen die kunswerk se outobiografiese aanwysers en narratiewe leidrade, die kognisies, emosies en beliggaamde ervaring van die teksgebruiker wat in wisselwerking tree met die performatiewe semiotiese mediums, en *Put your heart under your feet... and walk* in die geheel. Verbandhoudend met die studie se algehele uitgangspunt is die gedagte opgehaal dat die storiewêreld 'n potensiële moontlike wêreld kan wees (dié idee is verder ontgin in Hoofstuk Vyf). Hierdie storiewêreld is egter nie ontologies uniform of monolities nie, maar polifonies gestratifiseer. Die kontekstualisering van *Put your heart under your feet... and walk* as storiewêreld skep 'n basis vir die teoretisering van die intrinsieke ontologiese kompleksiteite wat hierdie installasie mag suggereer. Die laasgenoemde kompleksiteite is gesetel in die manier waarop die storiewêreld op sigself bestaan, dog afhanklik is van die teksgebruiker se verbeelding en ook gelykertyd die lokus is vanwaar talle (sub)wêrelde gelanseer kan word. Dit is ook belangrik om te merk dat hierdie subwêrelde veranderlik is van elke teksgebruiker se storiewêreld-konstruksie. Voorlopig is daar geargumenteer dat die installasie se verskillende gesuggereerde ontologieë oorvleuel en verdere potensiële moontlike wêrelde suggereer. Ten einde hierdie onderwerp meer volledig te behandel het die volgende hoofstuk 'n uiteensetting van ontologiese multimodale metalepsie gebied. Dit is gedoen deur die konsep in 'n tweegesprek te laat tree met betrekking tot die definiering daarvan en hoe dit figureer in die installasie.

In **Hoofstuk Vier** is daar bevind dat Wolf (2005:91) se interpretasie van metalepsie as die intensionele en paradoksale oorvleueling of verwarring tussen, (onto)logies verskillende (sub)wêrelde en/of -vlakke binne verstoë van moontlike wêrelde toepaslik is vir my ondersoek. Na aanleiding van dié definisie en die multimodale aard van die installasie is

'ontologie' en 'multimodale' gekoppel aan die term, metalepsis. Die klem op ontologie spruit vanuit die wyse waarop metalepsis 'n ontologiese oorvleueling tussen (sub)wêrelde is. Verder sluit ontologie ook aan by die moontlike wêrelde-uitgangspunt van my studie wat die fokus op wêrelde eerder as narratiewe vlakke plaas. Die multimodale is bygevoeg tot metalepsis as gevolg van die interaktiewe karakter van installasiekunswerke en die multimodale aard van *Put your heart under your feet... and walk*. Met betrekking tot die multimodale bespreking is daar ook uitgelig dat hierdie unieke vorm van metalepsis 'n indompelingseffek vir die teksgebruiker konkretiseer. Die koppelkonsep – ontologiese multimodale metalepsis – word dus aan die hand gedoen.

Die ondersoek het voorts 'n nabetrugting uitgevoer van waarom die gebruik van metalepsis toepaslik sou wees in *Put your heart under your feet... and walk*. Wolf (2005) se argument was rigtinggewend in hierdie verband. Hy maak aanspraak daarop dat 'n narratologiese konsep soos metalepsis gebruik kan word in ander dissiplines mits dit **(a)** toegepas gaan word in 'n ruimte wat narratiewe potensiaal het; **(b)** 'n duidelike narratologiese konseptualisering het; **(c)** ooreenstem met die fenomeen wat beskryf word en; **(d)** heuristiese waarde voeg tot die invoerveld. Na aanleiding van hierdie maatstawwe is daar eerstens uitgelig dat metalepsis in die konteks van die installasie toegepas gaan word in 'n ruimte deurdrenk met narratiwiteit (soos gesien in Hoofstuk Drie). Tweedens is daar aangevoer dat my konseptualisering van metalepsis getrou bly aan die oorspronklike narratologiese definiëring daarvan. Derdens is aangedui dat metalepsis ooreenstem met die (sub)wêreld oorkruisings wat plaasvind in die installasie. Laastens het my navorsing getoon dat daar nie reeds 'n soortgelyke konsep in die raamwerk van installasiekunsausstallings geskep is nie, en daarom sal metalepsis heuristiese waarde voeg tot die veld van kunshistoriese literatuur.

Om hierdie oorvleuelings tussen (sub)wêrelde te versinnebeeld is ontologiese multimodale metalepsis daaropvolgend toegepas op *Put your heart under your feet... and walk*. Hiertydens is werklike wêreld en storiewêreld-oorkruisings ondersoek. Dit is uitgevoer deur die semiotiese performatiewe mediums, naamlik paratekstuele gegewens, die kunstenaar, die galeryruimte, die kunswerke, die teksgebruiker(s) en geïmpliseerde karakters wat gesuggereer word deur die kunswerke, onder die loep te neem. Fiksionalisering en beliggaamde ervaring is deurlopend op die mespunt geplaas tydens hierdie interpretatiewe bespreking.

Met betrekking tot paratekstuele aanwysers is daar tot die gevolgtrekking gekom dat dit die storiewêreld en werklike wêreld se onderskeie ontologieë deurbreek. Dié argument is

gebaseer op die wyse waarop die titels van kunswerke, brokkies inligting wat die werke vergesel, en biografiese inligting as epistemologiese instrumente 'n brug bou tussen die werklike wêreld en storiêreld. Dit skep 'n verwarring tussen ontologieë wat gelykertyd ook 'n geleentheid bied vir betekenisgeving wat kan (maar nie hoef nie) versinke wees in Cohen en Elu se (hetero)outofiktiewe verhaal. Vanuit dié bespreking vloei my verwysings na die (nie-)fiktiewe voorstelling van die kunstenaar. Ek het klem geplaas op Cohen as performatiewe medium wat intensioneel die grense tussen storiêreld en werklike wêreld oorkruis. Hier is aangetoon dat Cohen die ontologie tussen die werklike wêreld en storiêreld verwar deur die aanneming van 'n multiwêreld identiteit, interaktiewe deelname, en verwickelde karakterdimensies. Voorts is uitgewys hoe Stevenson Gallery as werklike wêreld-ruimte en storiêreld-plek 'n metaleptiese oorvleueling ondergaan. In samehang hiermee is daar verwys na die manier waarop die galerymilieu as storiêreldplek die teksgebruiker se fisiese en sensoriese ruimte binne dring en so 'n metaleptiese kruising konstitueer. Daarnaas is die bevinding gemaak dat die gevonde objekte se fiksionalisering en aktualisering tot eiesoortige agente 'n oorvleueling tussen ontologiese grense tot gevolg het. Hieruit is die afleiding gemaak dat die werklike wêreld-kunswerk se ontologiese verandering na 'n storiêreldelement en/of selfs karakter metalepsis vergestalt. Na afloop van die bespreking is die finale werklike wêreld en storiêreld se oorkruising in oënskyn geneem. Hierdie intensionele en paradoksale oorvleueling tussen ontologiese grense verwys na die teksgebruiker wat deur middel van beliggaamde ervaring en 'n interne lees tydelik 'n karakter word in *Put your heart under your feet... and walk*.

Die slotsom waartoe hierdie oorvleuelings lei verwys na hoe die kruising tussen die werklike wêreld en storiêreld potensieel talle moontlike (sub)wêreldes van stapel stuur. Hierdie idee word gebaseer op die pluraliteit van performatiewe semiotiese mediums wat die ontologiese multimodale metalepsis aan die orde stel. Storiêreldes, soos moontlike wêreldes, word gevestig deur middel van semiotiese kanale en ingevolge daarvan word die gevolgtrekking gemaak dat intensioneel of al dan nie stel hierdie verskillende mediums wat tussen (sub)wêreldes ossilleer 'n eindelose hoeveelheid wêreldes aan die bod (wat elk in hul eie ontologiese domein gesitueer is en oor hul eie narratief beskik). Hierdie idee is verder nagespeur in Hoofstuk Vyf.

In **Hoofstuk Vyf** is die wyses waarop narratiwiteit en metalepsis moontlike wêreldes eggo in *Put your heart under your feet... and walk* na die voorgrond gebring. Hoofstuk Vyf was tweeledig in die sin dat dit 'n teoretiese betragting van moontlike wêreldes-teorie gebied het, en ook gelykertyd 'n parallel tussen die teorie en *Put your heart under your feet... and walk*

getrek het. 'n Agtergrondbespreking het getoon dat moontlike wêreld-teorie ontwikkel vanuit die analitiese skool se modale logika. Na aanleiding daarvan word die heelal (geprojekteer deur die installasie) 'n hiërargiese sisteem waarbinne die teksgebruiker se werklike wêreld die middelpunt word waar rondom al die ander gekonstrueerde (sub)wêreld wentel. My studie het die absolutistiese en indeksale benadering tot die werklike wêreld saamgesnoer. Die onderbou van hierdie argument steun op die gedagte dat die teksgebruiker letterlik gesitueer is in die werklike wêreld (absolutisties), maar ook tydelik en op geveinsde wyse hierdie ontologie verlaat en (verbeeldingryk) die storiewêreld se ontologie binnetree (indeksaal). Hierdie verbeeldingryke aktiwiteit vind plaas met behulp van die gesuggereerde narratieweiteit en word beskryf deur ontologiese multimodale metalepsis. Die gevolgtrekking wat gemaak kan word is dat die teksgebruiker kan wikkel tussen verskillende (sub)wêreld wat gelykertyd en tydelik hul nuwe 'werklike wêreld' word. Hierdie afdeling van Hoofstuk Vyf is afgesluit deur 'n moontlike wêreld te definieer as 'n wêreld gekonstrueer vanuit taalkundige of ander semiotiese middele wat bestaan in die verbeeldingsdomein van die teksgebruiker en/of karakter met behulp van toeganklikheidsverhoudinge.

Dit beteken dat *Put your heart under your feet... and walk* as moontlike wêreld ontvou. Hierdie argument word gerugsteun deur die wyse waarop narratieweiteit die installasie omskep na 'n storiewêreld (óf die vertrekpunt daarvan). Dié storiewêreld word uiteindelik 'n moontlike wêreld deur middel van toeganklikheidsverhoudinge. Ek het tot die slotsom gekom dat hierdie toeganklikheidsverhoudinge nie tot wasdom gebring word met betrekking tot die wyse waarop die storiewêreld met die werklike wêreld mimeties ooreenstem nie. Die toeganklikheidsverhoudinge word gekonkretiseer in die gedeelde menslikheid wat deurvleg en byna tasbaar is in *Put your heart under your feet... and walk*. Dié gedeelde menslikheid ontsluit in die dood. Dood as deurslaggewende tema word ingeprent in die installasie nie net deur visuele gegewens nie, maar ook deur middel van paratekstuele data wat 'n metaleptiese kruising ondergaan. Hiernaas is die argument geskets dat die *Put your heart under your feet... and walk* as storiewêreld en moontlike wêreld die vertrekpunt word, ten einde talle moontlike subwêreld te skep.

Daar kan tot die **uiteindelike gevolgtrekking** gekom word dat indien die teksgebruiker op wisselwerkende en interaktiewe wyse die installasie benader, hul ook omskep kan word na 'n teksgebruiker-karakter. Hiertydens is daar melding gemaak van die wyse waarop subwêreld geskep word in die storiewêreld-ontologie. Indien die teksgebruiker-karakter as storiewêreld-element die gefiksionaliseerde semiotiese performatiewe mediums interpreteer,

kan subwêrelde gekonstrueer word. Die teksgebruiker-karakter word dus 'n aktiewe *vehicle* vir die ontplooiing van subwêrelde. In die konteks van my interdisiplinêre studie wat by kunsgeskiedenis sowel as narratologiese aspekte aansny is dit belangrik om te merk dat dit wat als bymekaar bind die narratiwiteit is wat die teksgebruiker ontplooi om 'n storiewêreld te skep, en die ontologiese multimodale metalepsis wat die kruising tussen verskillende (sub)wêrelde toelaat. Gevolglik is die ontologiese bestaan van subwêrelde afhanklik van narratiwiteit en metalepsis, omdat dit die teksgebruiker omskep tot karakter en die weg baan vir 'n waarneembare interpreteerder en (storie/sub)wêreldskepper.

Daaropvolgend is getoon dat die teksgebruiker-karakter die ruimte en gevonde objekte as storiewêreldelemente interpreteer en verdere subwêrelde verbeeldingryk konstrueer. In samehang hiermee is aangevoer dat die teksgebruiker-karakter se wisselwerking met die karakterdimensies van die kunstenaar, kunswerke, en verskillende manifestasies van Elu na die skepping van verder subwêrelde lei. In lyn met moontlike wêrelde-teorie word daar aangevoer dat die subwêrelde verbeeldingryk geskep word tydens kognitiewe praktyke soos spekulاسie, fantasie, hipotetiese denke en verhale binne verhale.

Put your heart under your feet... and walk kan uiteindelik verstaan word as 'n semanties-produktiewe struktuur wat ontologies gepluraliseer word tydens interpretasieprosesse – 'n eiesoortige uitkringeffect. Hiertydens is daar bepaal dat die installasie as masjien optree vir die produsering van moontlike wêrelde (kyk Eco, 1979; kyk ook Ryan, 1992:542). *Put your heart under your feet... and walk* suggereer talle moontlike (sub)wêrelde deurdat dit nie op sigself net 'n moontlike wêreld is nie, maar die vertrekpunt van nimmereindigende subwêrelde. Die teksgebruiker wat optree as die 'outeur' van die oorspronklike storiewêreld en 'n medetoesegger van betekenis konstrueer 'n eiesoortige wêreld en/of narratief. Met behulp van narratiwiteit en metalepsis word die getransformeerde teksgebruiker as storiewêreldkarakter 'n *vehicle* wat verdere subwêrelde verbeeldingryk skep vanuit die storiewêreld-ontologie.

Deur middel van narratiwiteit en ontologiese multimodale metalepsis word *Put your heart under your feet... and walk* 'n ruimte omsingel deur verskillende ontologiese (sub)wêrelde. Hier is die teksgebruiker-(karakter) die uitvinder, skepper en verkenner van nie net een wêreld nie, maar talle alternatiewe (sub)wêrelde. Elke teksgebruiker-karakter se reis skep nuwe betekenis en unieke resultate – wat keer op keer verdere wêrelde op die tafel plaas. Tydens die teksgebruiker se indompeling lees verwissel hul tussen wêrelde waartydens hul hulself met die werklike wêreld installasie beywer; dans in 'n storiewêreld wat (dalk) glimmer met Cohen en Elu se (hetero)outofiktiewe (verdwene) verhaalvertelling; en

subwêrelde wat meublement karakters en sterwende beeste sou kon insluit. As gevolg van hierdie skermutselinge tussen ontologieë, narratiewe en (sub)wêrelde kan geen kitsvoorskrifte of oppervlakkige voorspellings rakende watter wêrelde geskep word deug nie. Die installasie is 'n proses van ontologiese ontdekking en skepping eerder as 'n eindproduk. Die moontlike wêrelde in hierdie installasie is dus dig verweef. Daar kan uiteindelik tot die gevolgtrekking gekom word dat *Put your heart under your feet... and walk* die moontlikheid bied vir verskillende moontlike wêrelde, naamlik die storiewêreld en subwêrelde.

6.4 Voorstelle vir verdere navorsing

Na aanleiding van die fokuspunte in hierdie navorsing kan daar 'n aantal voorstelle vir verdere navorsing geïdentifiseer word:

Die feit dat die gevonde objekte in *Put your heart under your feet... and walk* se vorm en voorkoms 'n mens kan herinner aan grafstene maak dat die installasie ook gelees kan word vanuit 'n post-Freudiaanse perspektief. Die 'grafte' as simbole van oorgang, transformasie en kontinuïteit as sleutelaspekte van rou-verwerking is immers tekenend van post-Freudiaanse leerstellinge. Omdat hierdie 'grafte' deel was van *Put your heart under your feet... and walk* kan mens veronderstel dat dit ook sprekend kan wees van die liminale ervaring van 'n begraafplaas en die afsterwe van 'n lewensmaat – iets wat verdere ondersoek kan geniet.

Verder kan *Put your heart under your feet... and walk* ook gelees word as 'n gendermatige ver-beeld-ing van 'n liminale ervaring. Cohen se gelaagde subjekposisie as *queer* Joodse frats in die konteks van hierdie installasie se karakterdimensies kan hierdie liminale ervaring help rig. So 'n studie sal tipies van Cohen se oeuvre wees. Dit sal ook aansluit en uitbrei op bestaande akademiese studies van Cohen.

Verder kan 'n ondersoek gerig word na die sosio-politieke implikasies van Cohen se werk as 'n alternatiewe storiewêreld. Dit bied ook die geleentheid om te ondersoek hoe Cohen se wêreld(e) aansluit by eietydse denke rondom '*queer space*' as 'n alternatiewe ruimte vir nie-normatiewe beliggaming en uitdrukking.

Cohen se karakterdimensies kan verder ondersoek word in die konteks van die installasie en so ook sy breër oeuvre deur my interpretasie van die 'multiwêreld-identiteit' te vervang met 'transwêreld-identiteit'. Cohen se transwêreld-identiteit kan nagespeur word in terme van sy karakterdimensies wat oorspoel na nie net sy installasies nie, maar ook na sy publieke *performances*. Transmedialiteit sal in dié konteks verwys na die nie-materialistiese proses waarvolgens die kunswerk (Cohen) op verskeie maniere in die werklike wêreld

manifesteer. Transmedialiteit kan dus as teoretiese wegspringpunt gebruik word om die skepping van 'n groter storiewêreld rondom Cohen se persona te ondersoek. Dit word gegrond op die idee dat Cohen self as medium optree en so 'n aanhoudende en groeiende kunswerk, en ook eiesoortige storiewêreld, konstitueer. Transmedialiteit kan dus ingespan word om aan te dui hoe hierdie transwêreld-identiteit deur middel van verskillende ruimtes, optredes en platforms gevorm en oorgedra word aan die teksgebruiker. Dit sal ook die geleentheid bied om te ondersoek hoe word die normatiewe spanning tussen Cohen se wêreld(e) (binne 'n artistieke konteks) en 'n 'alledaagse' of normatiewe wêreld bilggaam.

Aansluitend by die laasgenoemde se klemplasing op 'transmedialiteit' kan my konseptualisering van 'ontologiese multimodale metalepsis' aangepas en verbreed word na 'ontologiese transmediale metalepsis'. Dit sal die geleentheid bied om verdere en meer omvattende navorsing te onderneem rakende ontologiese kruisings tussen Cohen se werklike wêreld, maar ook die storiewêreld wat rondom sy *queer* Joodse frats identiteit gekonstrueer word.

In die geval van narratiwiteit, kan verdere navorsing ontvou rondom ander visuele mediums en hoe dit narratiwiteit ontlok. Daar kan byvoorbeeld ondersoek word in welke mate beeldhoukuns of portretstudies narratiwiteit ontketen. Die gedagte sluit aan by Hühn (2013) se argument dat 'n beter blik op die voorstelling van gebeure in media – buite die bestek van konvensionele literatuur – 'n interessante veld van studie mag wees. Dit kan ook insiggewend wees om te ondersoek hoe (en of indien moontlik) beliggaamde ervaring ontrafel as 'n teksgebruiker in wisselwerking tree met kunsvorme wat nie besondere interaktiewe en liggaamlike deelname verg nie soos byvoorbeeld skilderkuns.

'n Ander ondersoekwaardige tema is verdere moontlike toeganklikheidsverhoudinge in *Put your heart under your feet... and walk*. Soos reeds vermeld in Hoofstuk Vyf is 'n potensiële wegspringpunt vir verdere navorsing om die onderliggende tematiek van die heteronormatiewe versus *queer*-heid as werklike wêreld kwessies te gebruik as moontlike toeganklikheidsverhoudinge in die konteks van die installasie.

Bibliografie

- Abbott, H.P. 2014. Narrativity. (In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid & J. Schönert, eds. 2014. The living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University Press <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrativity> Date of access: 13 June 2018).
- Abrams, M.H. & Harpham, G.G. 2005. A glossary of literary terms. Boston: Thomson Wadsworth.
- Amani, O., Pirnajmuddin, H. & Marandi, S.M. 2017. Sam Shepard and the “familial maze”: possible worlds theory in *Buried Child*. *Journal of language studies*, 17(2):69-83.
- Anstey, G. 2017. Shock tactics. *Sunday Times*, 22 October. <https://www.pressreader.com/south-africa/sunday-times/20171022/281505046460106> Date of access: 12 June 2018.
- Alber, J., Iversen, I., Nielsen, H.-S. & Richardson, B. 2010. Unnatural narratives, unnatural narratology: beyond mimetic models. *Narrative*, 18(2):113-136.
- Alber, J., & Fludernik, M. 2014. Mediacy and narrative mediation. (In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid & J. Schönert, eds. 2014. The living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University Press <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/mediacy-and-narrative-mediation#Fludernik1996> Date of access: 6 September 2018).
- Axelrod, J. 2017. The 5 stages of grief & loss. <https://psychcentral.com/lib/the-5-stages-of-loss-and-grief/> Date of access: 22 March 2019.
- Arya, R. 2014. Between abjection and the abject: abjection and representation, an exploration of abjection in the visual arts, film and literature. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bal, M. [1978] 1986. De theorie van vertellen en verhalen. Muidenberg: Coutinho.
- Bal, M. ([1985] 1997). Narratology: introduction to the theory of narrative. Toronto: University of Toronto Press.
- Bal, M. & Bryson, N. 1991. Semiotics and art history. *The Art Bulletin*, 73(2):174-208.
- Bal, M. 1999a. Narrative inside out: Louise Bourgeois' Spider as theoretical object. *Oxford Art Journal*, 22(2):103-126.
- Bal, M. 1999b. Quoting Caravaggio. Contemporary art, preposterous history. Chicago: Chicago University Press.

- Bal, M. 2001. Looking in. The art of viewing. With an introduction by Norman Bryson. Amsterdam: Overseas Publishers Association.
- Bal, M. 2006. Reading Rembrandt: beyond the word-image opposition. Amsterdam: Academic Archive.
- Baldwin, J. [1984]1988. On being white...and other lies. (*In* Roediger, D.R., ed. Black on white: black writers on what it means to be white. New York: Schocken Books. p. 177-180).
- Ballif, A.A. 2017. Felix gonzalez-torres and Ken Okiishi: the evolution and representation of experience. Vermont: University of Vermont.
- Balt, C. 2009. A Dark Revolt of Being: Abjection, sacrifice and the Real in performance art, with reference to the works of Peter van Heerden and Steven Cohen. Grahamstown: Rhodes University. (Verhandeling - MA).
- Bancroft, W.W.M. 1964. Joseph Conrad, his philosophy of life. New York: Haskell House.
- Bareis, A. 2008. The role of fictionality in narrative theory. *Narrativity, fictionality, and literariness, the narrative turn and the study of literary fiction* p. 155-175.
- Barnard-Naudé, J. 2010. Om krities te wees oor queer. *Litnet Seminare en essays*. <http://www.litnet.co.za/om-krities-te-wees-oor-queer/> Datum van toegang: 21 September 2018.
- Barnard-Naudé, J. & de Vos, P. 2017. Die naderende dood van queer-rolprentkuns: die LGBT films by die Cape Town International Film Market & Festival (CTIFMF). *Litnet film*. <https://www.litnet.co.za/die-naderende-dood-van-queer-rolprentkuns-die-lgbt-films-die-cape-town-international-film-market-festival-ctifmf/> Datum van toegang: 4 Maart 2019.
- Barthes, R. 1967. The death of the author. Originally published in *Aspen*, 5-6; published on http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death_authorbarthes.pdf. Date accessed 6 Septemeber 2018
- Barthes, R. [1973] 1975. The pleasure of the text. Transl. by Richard Miller. Paris: Édition du Seuil.
- Beardsley, M.C., Wimsatt, W. K. 1946. The intentional fallacy. *The Sewanee Review*, 54(3):468-488.

- Bell, A. 2011. Ontological boundaries and methodological leaps: the importance of possible worlds theory for hypertext fiction (and beyond. (In Page, R. and Thomas, T. eds. *New narratives: stories and storytelling in the digital age*. Nebraska: UNP. p. 63-82).
- Bell, A. 2016. Interactional metalepsis and unnatural narratology. *Narrative*, 24(3):294-310.
- Benshoff, H.M., & Griffin, S. 2006. *Queer images: A history of gay and lesbian film in America*. Lunham: Rowman and Littlefield Publishers.
- Berger, J. 1972. *Ways of seeing*. Penguin, London.
- Biro, M. 1990. Art criticism and deconstruction: Rosalind Krauss and Jacques Derrida. *Art Criticism*, 6(2):33-47.
- Bishop, C. 2005. *Installation art: a critical history*. London: Tate Publishing.
- Blackburn, S. 1994. *The Oxford dictionary of philosophy*. Oxford: University Press.
- Blignaut, C. 2011. Walking the dead.
<http://www.timeslive.co.za/lifestyle/2011/01/16/walking-the-dead> Date of access: 4 March 2019.
- Bloom, C. 2007. *Gothic horror*. London: Palgrave.
- Booys, E. & Mullagee, F. 2014. Straighten up or you're dead: the case for black lesbians in South Africa. *Pambazuka News*, 26 Feb.
<http://www.pambazuka.org/governance/straighten-or-you%E2%80%99re-dead-case-black-lesbians-south-africa> Date of access: 21 September 2018.
- Brooks, P. 2005. Narrative in and of the law. (In Phelan, J & Rabinowitz, P eds. *A companion to narrative theory*. Malden: Blackwell. p. 415–26).
- Bruner, J. 1991. The narrative construction of reality. *Critical Inquiry*, 18:1-21.
- Buell, L. 2005. *The future of environmental criticism: environmental crisis and literary imagination*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Buchanan, I. 2010. A dictionary of critical theory. (Oxford reference online).
<http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t306.e15> Date of access: 9 April 2018.
- Burnham, D. 2018? Gottfried Leibniz: metaphysics. (In Internet encyclopedia of philosophy <https://www.iep.utm.edu/leib-met/> Date accessed: 19 February 2019).

- Butler, J. 1988. Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*, 40(4):519–31.
- Butler, J. 1990. *Gender trouble*. London: Routledge.
- Butler, J. 1993. *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. Londen en New York: Routledge.
- Butler, J. 2004. *Undoing gender*. New York: Routledge.
- Butler, J. 2006. *Precarious life*. Londen en New York: Verso.
- Butler, J. 2008. Interview with Judith Butler. *Gender trouble: still revolutionary or obsolete?* <http://www.sophia.be/app/webroot/files/2006-2007%20-20Interview%20with%20Judith%20Butler.pdf> Date of access: 4 March 2019.
- Caracciolo, M. 2014. *Experientiality*. (In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid en J. Schönert, eds. 2014. *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/experientiality> Date of access: 6 September 2018).
- Carney, T.R. 2010. Gay- en queer-kodes in geanimeerde films. *LitNet Akademies*, 7(1). <https://www.litnet.co.za/gay-en-queer-kodes-in-geanimeerde-films/> Datum van toegang: 4 Maart 2019.
- Carter, C. 2013. The brutality of “corrective rape”. <http://www.nytimes.com/interactive/2013/07/26/opinion/26corrective-rape.html> Date of access: 21 September 2018.
- Chatman, S. 1978. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Chatman, S. 1980. What novels can do that films can't (and vice versa). *Critical Inquiry*, 7(1):121-140.
- Chatman, S. 1990. *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca: Cornell UP.
- Chartier, R. ([1988] 1988). *Cultural history: between practices and representations*. Ithaca: Cornell University Press.
- Chen, F. F. 2008. From hypotyposis to metalepsis: narrative devices in contemporary fantastic fiction. *Forum for modern language studies*, 44(4):394-411.

- Cloete, E. 2011. Die lekkerste perske is 'n vy: De smalle weg na die poort van die poësie. <https://www.litnet.co.za/die-lekkerste-perske-is-n-vy-de-smalle-weg-na-die-poort-van/>
Datum van toegang: 29 Oktober 2018.
- Coen, S. 2015. Has social media changed the way we grieve? <http://www.independent.co.uk/life-style/health-and-families/features/has-social-media-changed-the-way-we-grieve-10505504.html> Date of access: 22 March 2019.
- Cohen, S. 2015. Steven Cohen: performance artist. <http://www.jozilife.co.za/art/steven-cohen-performance-artist/> Date of access: 30 October 2018.
- Cohen, S. 2017. Steven Cohen: put your heart under your feet ... and walk! (*In Perryer, S. ed.*). Cape town: Stevenson Gallery.
- Coleman, J. 2000. Landscape(s) of the mind: psychic space and narrative specificity (notes from a work in progress). (*In Suderberg, E., ed. Situating installation art. Minneapolis: University of Minneapolis Press. p. 158-170*).
- Combrink, L. 2012. 'n Murgtere saak: 'n gendermatige lees van Boom van my lewe en Ad Hominiem, *Literator* 33(1).
- Combrink-Rathbone, L. 2014. Narration and focalisation in the installation art of Jan van der Merwe. Proefskrif, Noordwes Universiteit.
- Connell, R. 2009. Short introductions: gender. 2nd ed. Cambridge: Polity Press.
- Cousijn, M. 2016. Marcel Duchamp and the art of exhibition making. *Relief*, 10(1):143-149.
- Crous, M. 2013. Die uitbeelding van gay manlikheid in die werk van drie debuutdigters. *LitNet Akademies*, 10(1):440–474.
- Currie, G. & Ravenscroft, I. 2002. *Recreative minds*. Oxford: Oxford University Press.
- Davies, H. 1997. *Blurring the boundaries. Installation art 1969 – 1996*. San Diego: Museum of Contemporary Art San Diego.
- Deleuze, G. [1968] 1994. *Difference & repetition*. Transl. P. Patton. London: The Athlone Press.
- Dena, C. 2010. Beyond multimedia, narrative, and game: the contributions of multimodality and polymorphic fictions. (*In Page, R., ed. New Perspectives on narrative and multimodality. New York: Routledge. p. 198-217*).

- Du Plooy, H. 2014. Between past and future: temporal thresholds in narrative texts. *Journal of Literary Studies*, 30(3):1-24.
- McCarthy, D.J. 1969. The symbolism of blood and sacrifice. *Journal of Biblical Literature*, 88(2): 166-176.
- Denson, S. 2013. Afterword: framing, unframing, reframing: retconning the work of transnational comics. (In Stein, D., Meyer, C., Denson S., eds. *Transnational perspectives on graphic narratives: comics at the crossroads*. London: Bloomsbury. p. 271-284).
- De Waal, S. & Sassen, R. 2003a. Surgery without anaesthetic: the art of Steven Cohen. (In Carman, J. red. *Steven Cohen*. Johannesburg: David Krut Publishing p.4-28.)
- De Waal, S. & Sassen, R. 2003b. *Steven Cohen*. red. Jillian Carman. Johannesburg: David Krut Publishing.
- Derrida, J. [1967] 1976. *Of grammatology*. Transl. G.C. Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Doležel, L. 1998. *Heterocosmica: fiction and possible worlds*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Du Plessis, R. 2006. Exhibiting the expulsion of transgression. (In Van Marle, K. red. *Sex, gender and becoming: post-apartheid reflections*. Pretoria: University of Pretoria Centre for Human Rights. p.19-40).
- Duncan, C. 1995. *Civilizing rituals: Inside public art museums*. Londen: Routledge.
- Dyer, R. 1997. *White*. New York & Londen: Routledge.
- Easterman, D. 2014. Chicken dance by South African Jewish artist ruffles French feathers. <https://www.thejc.com/news/world/chicken-dance-by-south-african-jewish-artist-ruffles-french-feathers-1.54565> Datum van toegang: 12 Oktober 2018.
- Eco, U. 1979. *Lector in fabula: pragmatic strategy in a metanarrative text, in the role of the reader: explorations in the semiotics of texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eco, U. 1984. *The role of the reader: explorations in the semiotics of texts*. Bloomington: Indiana UP.
- Eco, U. 2005. Innovation & repetition: between modern & postmodern aesthetics. *Daedalus*, 134:191-207.

- Edelman, L. 2004. *No future: queer theory and the death drive*. Durham: Duke University Press.
- Eisenstein, S. & Gerould, D. 1974. Montage of attractions: for "enough stupidity in every wiseman". *The drama review*, 18(1):77-85.
- Emerling, J. 2005. *Theory for art history*. New York: Routledge.
- Engelbrecht, L. 2012. Sterflikheid vergestalt in 'n paar spykerhakke. *Litnet Seminare en essays*. <https://www.litnet.co.za/sterflikheid-vergestalt-in-n-paar-spykerhakke/> Datum van toegang: 13 Junie 2018.
- Ensslin, A. 2009. Respiratory narrative: multimodality and cybernetic corporeality in 'physio-cybertext'. (In Page, R, red. *New perspectives on narrative and multimodality*. London: Routledge. p. 155-165).
- Felluga, D. 2002. Modules on Kristeva: on the abject. *Introductory guide to critical theory*. <http://www.purdue.edu/guidetotheory/psychoanalysis/kristevaabject.html> Date of access: 26 October 2018.
- Fictionalize. 2018. *Merriam-Webster's dictionary*. Springfield: Merriam-Webster.
- Fiedler, L. 1978. *Freaks: myths and images of the secret self*. New York: Simon and Schuster.
- Fisher, W.R. 1984. Narration as human communication paradigm: the case of public moral argument. *Communication Monographs* 51:1-22.
- Fludernik, M. 1996. *Towards a 'natural' narratology*. London: Routledge.
- Fludernik, M. 2003. Natural narratology and cognitive parameters. (In Herman, D, red. *Narrative theory and the cognitive sciences*. Stanford: CSLI Publications. p. 243–67).
- Forte, J. 1988. Women's performance art; feminism and postmodernism. *Theatre Journal*, 40(2):217-235.
- Foucault, M. 1969. What is an author? (In *Textual strategies: perspectives in post-structuralist criticism*, ed. J.V. Harari, transl. H. Bouchard and S. Simon. Ithaca: Cornell University Press. pp. 141-160).
- Fuss, D. 1991. *Inside/out: lesbian theories, gay theories*. New York: Routledge.
- Gallagher, C. 2011. What would Napoleon do? Historical, fictional, and counterfactual characters. *New Literary History*, 42(2):315-336.

- Gell, A. 1998. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Genette, G. 1972. *Narrative discourse: an essay in method*. Ithaca: Cornell University Press.
- Genette, G. 1988. *Narrative discourse revisited*. Transl. Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Genette, G. 1997a. *Palimpsests: literature in the second degree*. (Vertaling Newman, C. En C. Dabinsky.) Lincoln & Londen: University of Nebraska Press.
- Genette, G. [1987] 1997b. *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gerrig, R.J. 1993. *Experiencing narrative worlds: on the psychological activities of reading*. New Haven: Yale University Press.
- Gey van Pittius, M. 2018. *Narratiewe identiteit en -herinneringe as paratekste in gekose werke deur Mary Sibande en Nandipha Mntambo*. Potchefstroom: NWU. (Verhandeling - MA).
- Gilman, S.L. 1991. *The Jew's body*. New York: Routledge.
- Gilman, S.L. 1995. *Damaged men: Thoughts on Kafka's body*. (In Berger, M., Wallis, B. & Watson, S. reds. *Constructing masculinity*. Londen: Routledge, p. 176-177.)
- Goldberg, R. 1998. *Performance: live art since the 60s*. New York: Thames & Hudson.
- Goldie, P., E. Schellekens. 2010. *Who's afraid of conceptual art?* Londen en New York: Routledge.
- Gouws, A. 2008. *Ingrid Winterbach as skrywer en as beeldende kunstenaar – enkele beskouings*. *Stilet*, XX(1):8–41.
- Grabes, H. 2014. *Sequentiality*. (In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid en J. Schönert, reds. 2014. *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/sequentiality> Date of access: 6 September 2018).
- Green, A.I. 2002. *Gay but not queer: towards a post-queer study of sociology*. *Theory and Society*, 31(4):521-545.

- Grespan, E. 2015. White cube: an idea of gallery space. <https://archiscapes.wordpress.com/2015/05/01/white-cube-gallery-space-idea/> Datum van toegang: 10 Oktober 2018.
- Greyling, F. 2014. Sin van plek en bioregionalisme: gelaagdheid in 'n kunstenaarsboekinstallasie van Stanley Grootboom. *South African Journal of Art History*, 29(4):112-131.
- Greyling, F. 2015. Sin van plek, ingeplaastheid en bioregionaliteit in 'n kunstenaarsboekinstallasie, Mooirivier: weerspieëling en weerklank. *LitNet Akademies*, 12(3):308-357.
- Greyling, F. 2017. Plekspesifieke digitale literatuur: samespel en wisselwerking in nuwe kontekste. *Litnet Akademies*, 14(2):147-189. <https://www.litnet.co.za/plekspesifieke-digitale-literatuur-samespel-en-wisselwerking-nuwe-kontekste/> Datum van toegang: 28 Julie 2018.
- Grosz, E. 1996. Intolerable ambiguity: freaks as/at the limit. (*In Thomson, R.G. ed. Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body. New York: New York UP. p. 55-69).*
- Groys, B. 2010. Going public. Berlin: Sternberg Press.
- Gunning, T. 2006. The cinema of attraction[s]: early film, its spectator and the avant-garde. (*In Strauven W., ed. The cinema of attractions reloaded. Amsterdam: Amsterdam University Press. p. 381-388).*
- Halperin, D. 1995. Saint Foucault: towards a gay hagiography. New York: Oxford University Press.
- Hambridge, J. 2014. Biebouw-resensie: Inboekeling deur Hans du Plessis <https://www.litnet.co.za/biebouw-resensie-inboekeling-deur-hans-du-plessis/> Datum van toegang: 29 Oktober 2018.
- Harrick, S. 2007. Come look at the freaks: the complexities of valorizing the "freak" in side show. Ohio: College of Bowling Green. (Theses - MA).
- Hart, K. 2004. Religion. (*In Reynolds, J. & Roffe, J., eds. Understanding Derrida. New York: Continuum. p. 54-62).*
- Hawthorne, J. 1998. A concise glossary of contemporary literary theory. 3rd ed. London: Arnold.

- Herman, D. 1997. Toward a formal description of narrative metalepsis. *Journal of Literary Semantics*, 26(2):132-152.
- Herman, D. 2002. *Story logic: problems and possibilities of narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Herman, D. 2005. Events and event-types. (In Herman, D., et al. eds. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge. P151-152).
- Herman, D. 2009. *Basic elements of narrative*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Herman, D. 2013. Cognitive narratology. In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid & J. Schönert, eds. 2013. *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/cognitive-narratology-revised-version-uploaded-22-september-2013> Date of access: 5 September 2018.
- Hiramatsu, B. 2015. queering photography: race, death, and sexuality in Roland Barthes's LA. *Modern humanities research association*, 110(2):438-455.
- Hoedl, K. 2001. Physical Characteristics of the Jews. *Journal of Jewish Studies*. http://web.ceu.hu/jewishstudies/pdf/01_hoedl.pdf Date of access: 20 March 2019.
- Horn, P.E. 2013. *Narrative empathy for “the other” in American literature, 1845–1945*. Proefskrif, University of North Carolina.
- Hühn, P. 2008. Functions and forms of eventfulness in narrative fiction. (In Pier, J & García Landa J. Á. eds. *Theorizing Narrativity*. Berlin: de Gruyter. p. 141–63).
- Hühn, P. 2013. Event and eventfulness. (In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid en J. Schönert, eds. 2013. *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/event-and-eventfulness> Date of access: 28 July 2018).
- Ingarden, R. [1937] 1973. *The cognition of the literary work of art*. Translated from the Polish by Crowley, R.A. Evanston: Northwestern University Press.
- Iser, W. [1976] 1978. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. London: The Johns Hopkins University Press.
- Jacobs, I. 2018. *Relasionaliteit in die outobiografiese poësie van Afrikaanse vrouedigters*. Potchefstroom: NWU. (Proefskrif – PHD).

- Jannidis, F. 2009. Character. (*In* P. Hühn, J. Pier, W. Schmid & Schönert, eds. Handbook of narratology. Berlin: De Gruyter, pp. 14–29).
- Jannidis, F. 2013. Character. (*In* P. Hühn, J. Pier, W. Schmid en J. Schönert, eds. 2014. The living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University Press. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/character> Date of access: 5 September 2018).
- Jauss, H.R. [1977] 1982a. Aesthetic experience and literary hermeneutics. Translated from the German by Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jauss, H.R. [1978] 1982b. Toward an aesthetic of reception. Translated from the German by Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jedličková, A. 2008. An unreliable narrator in an unreliable world. Negotiating between rhetorical narratology, cognitive studies and possible worlds theory. (*In* D’hoker, E. & Martens, G. eds. 2008. Narrative unreliability in the twentieth-century first-person novel. Berlin: Walter de Gruyter. p. 281-302).
- Jones, A. 1995. “Clothes make the man”: the male artist as performative function. *Oxford Art Journal*, 18(2):18-32.
- Jones, N.B. 2018. Starting from places: continuous narration and discontinuous perspectives in roman art. *The art bulletin*, 7-35.
- Jordan, S. 2014. An infinitude of possible worlds: towards a research method for hypertext fiction. *New Writing: International Journal for the Practice and Theory of Creative Writing*, 11(3):324-334.
- Kafalenos, E. 2001. Reading visual art, making, and forgetting, fabulas. *Narrative*, 9(2):138-145.
- Kemp, W. 2003. Narrative. (*In* Nelson, R.S. & Shiff, R., eds. 2003. Critical terms for art history. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press. p. 62-74).
- Kimmelman, M. 1996. How public art turns political. *The New York times*: 15, 28 Oct.
- Kinoshita, K. 2012. Sense of place in artist books. Architecture and Landscape Architecture Library, University of Minnesota. University of Minnesota Libraries.
- Klein, M. 2015. Steven Cohen's art in the context of ritual theory and performance art. <https://wikis.fu->

berlin.de/display/queer/Steven+Cohen%27s+art+in+the+context+of+Ritual+Theory+and+performance+art Date of access: 30 October 2018.

Klimek, S. 2011. Metalepsis in Fantasy Fiction. (*In* Kukkonen, K. & Klimek, S., eds. *Metalepsis in popular culture*. Berlin: de Gruyter. p. 213-231).

Kripke, S. 1963. Semantical considerations on modal logic. *Acta Philosophica Fennica* 16:83-94.

Kristeva, J. 1982. Powers of horror: an essay on abjection. Translated from the French by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.

Kristeva, J. 2000. The ethics of linguistics. (*In* Lodge, D. & Wood, N., eds. *Modern criticism and theory*. Essex: Pearson Education Limited. p. 205-206).

Kritzinger, N. 2017. What you need in the afterlife: Steven Cohen's 'put your heart under your feet... and walk!' <https://artthrob.co.za/2017/11/16/what-you-need-in-the-afterlife-steven-cohens-put-your-heart-under-your-feet-and-walk/> Date of access: 11 June 2018.

Kruger, E., Müller, J., Müller, M. 2017. Stories help om navorsing – en menswees – te verstaan. <https://www.litnet.co.za/stories-help-om-navorsing-en-menswees-te-verstaan/> Datum van toegang: 9 Augustus 2019.

Kübler-Ross, E. 1969. On death and dying. New York: The Macmillan Company.

Kuiper, K. 2019. Silkscreen: printmaking. <https://www.britannica.com/technology/silkscreen> Date of access: 10 April 2019.

Kukkonen, K. 2011. Metalepsis in popular culture: an introduction. (*In* Kukkonen, K. & Klimek, S., eds. *Metalepsis in popular culture*. Berlin: Walter de Gruyter. p. 1-21).

Kukkonen, K. 2014. Plot. (*In* P. Hühn, J. Pier, W. Schmid en J. Schönert, eds. 2014. *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/plot> Date of access: 5 September 2018).

Kukkonen, K. 2017. Adventures in duck-rabbitry: multistable elements of graphic narrative. *Narrative*, 25(3):342-358.

Labov, W. 1972. Language in the inner city. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Lajosi, K. 2010. Wagner and the (re)mediation of art: gesamtkunstwerk and nineteenth-century theories of media. *Frame*, 23(2):42-60.

- Lavocat, F. 2016. *Fait et fiction: pour une frontière*. Paris: Seuil.
- Lategan, B. 2011. Oor die veelduidigheid van tekste. <http://www.litnet.co.za/oor-die-veelduidigheid-van-tekste/> Datum van toegang: 31 Julie 2017.
- Laurie, H.D.G. 2013. *Transreferentiality: mapping the margins of postmodern fiction*. Potchefstroom: NWU. (Thesis – PhD).
- Lawlor P. 1985. Lautréamont, modernism and the function of the mise en abyme. *The french review*, 58(6):827-834.
- Leach, M. 1994. The politics of masculinity: an overview of contemporary theories. *Social Alternatives*, 12(4):36–37.
- Lefebvre, H. [1974] 1991. *The production of space*. Translated from the French by Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell's.
- Lefebvre, H. 1976. Reflections on the politics of space. Translated from French by M. Enders. *Antipode*, 8:31.
- Legacey, E.-M. 2019. *Making space for the dead: catacombs, cemeteries, and the reimagining of Paris, 1780–1830*. New York: Cornell University Press.
- Lejeune, P. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil.
- Lewis, D.K. 1973. *Counterfactuals*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lewis, D. K. 1986. *On the Plurality of worlds*. Oxford: Blackwell.
- Livingston, S. 2015. Mirror neurons and the king of abjection-Damien Hirst. <https://thefineartofabjection.wordpress.com/author/elfinsbl21/> Date of access: 26 October 2018.
- Li-Vollmer, M. en M.E. LaPointe. 2003. Gender transgression and villainy in animated film. *Popular Communication*, 1(2):89-109.
- Lotman, J. 1977. *The structure of the artistic text*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- MacIntyre, A. C. 1981. *After Virtue: A Study in Moral Theory*. Notre Dame: U of Notre Dame P.
- Mackenney, V. 2004. Steven Cohen. (*In Perreyer, S. red. 10 years 100 artists: art in a democratic South Africa*. Kaapstad: Struik. p. 91-94.)

- Maddrell, A. 2013. Living with the deceased: absence, presence and absence-presence. *Cultural Geographies*, 20(4):501-522.
- Mahfouz, S. M. 2012. The presence of absence: catalytic and omnipresent offstage characters in modern American drama. *The Midwest Quarterly*, 53(4):392-409.
- Margolin, U. 1983. Characterisation in narrative: some theoretical prolegomena. *Neophilologus*, (67):1–14.
- Margolin, U. 1990. Individuals in narrative worlds: an ontological perspective. *Poetics Today* 11, 843-71.
- Margolin, U. 2007. Character. (In D. Herman, ed. 2007. *The Cambridge companion to narrative*. Cambridge: Cambridge University Press. p. 66-79).
- Martínez, M.A. 2014. Storyworld possible selves and the phenomenon of narrative immersion: testing a new theoretical construct. *Narrative*, 22(1):110-131.
- Martín-Jiménez, A. 2015. A theory of impossible worlds (metalepsis). *Castilla Estudios de Literatura* 6:1-40.
- McHale, B. 1987. *Postmodernist fiction*. London: Methuen.
- McHale, B. 2011. *Constructing postmodernism*. London: Routledge.
- McPartland, B. 2014. Artist defends Eiffel Tower coq dance in court. <https://www.thelocal.fr/20140325/cockeral-stein-stein-cohen-eiffel-tower> Datum van toegang: 12 Oktober 2018.
- Merleau-Ponty, M. [1945] 2002. *Phenomenology of perception*. Translated from the French by Colin Smith. London: Psychology Press.
- Meister, J.C. 2014. Narratology. (In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid & J. Schönert, eds. 2014. *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narratology#Bal1977> Date of access: 28 July 2018).
- Meuter, N. 2013. Narration in various disciplines. (In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid en J. Schönert, eds. 2016. *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-disciplines> Date of access: 7 September 2018).
- McIntyre, D. 2006. *Point of view in plays: a cognitive stylistic approach to viewpoint in drama and other text-types*. Philadelphia: John Benjamins Publishing.

- Millington, B. 2001. *The wagner compendium*. London: Thames & Hudson.
- Molesworth, H. 1998. The everyday life of Marcel Duchamp's readymades. *Art journal*, 57(4):50-61.
- Mosely, E. 2007. "Visualizing" apartheid: contemporary and collective memory during South Africa's transition to democracy. *Antípoda*, 5:97-119.
- Muller, S. 2016. Watkin Tudor Jones se ver-werkliking van Ninja (2009) as 'n simulakrum. Potchefstroom: NWU. (Verhandeling - MA).
- Müller, J., Müller, M. 2017. Die gebruik van fiksie vir die ontwikkeling en optekening van navorsing in die sosiale wetenskappe. *Litnet Akademies*, 14(2): 609-626
https://www.litnet.co.za/wp-content/uploads/2017/10/LitNet_Akademies_14-2_Muller-Muller_609-626.pdf Datum van toegang: 28 Julie 2018.
- Nath, D. 2011. We'll show you you're a woman violence and discrimination against black lesbians and transgender men in South Africa.
<https://www.hrw.org/report/2011/12/05/well-show-you-youre-woman/violence-and-discrimination-against-black-lesbians-and#page> Date of access: 21 September 2018.
- Norlyk, B., Wolff- Lundholt, M. Hansen, P.H. 2013. Corporate storytelling. In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid en J. Schönert, eds. 2016. *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/corporate-storytelling>
 Date of access: 13 June 2018.
- Norris, M. 2013. Possible worlds theory and the fantasy universe of "Finnegans Wake". *James Joyce Quarterly*, 50(2):413-432.
- Nel, A. 2009. Sewe M-bleme vir Marlene (van Niekerk) en Marlene (Dumas): 'n metatekstuele lesing van Memorandum: 'n verhaal met skilderye. *Litnet Akademies*, 6(3):1-22 <https://www.litnet.co.za/sewe-m-bleme-vir-marlene-van-niekerk-en-marlene-dumas-n-metatekstuele-lesing-van/> Datum van toegang: 26 Julie 2018.
- Nel, A. 2012. Om 'n deeglike "aanmaning van sterflikheid" te kry: katabasis, relasionaliteit en retrovisie in Die benederyk van Ingrid Winterbach. *LitNet Akademies*, 9(2):413-441.
- Nel, A. 2017. Om wêrelde te verbeel(d): tekstuele relasionaliteit in Wonderboom (Lien Botha). *LitNet Akademies*, 14(2):238-266.
- Nelles, W. 1997. *Frameworks: narrative levels and embedded narrative*. New York: Peter Lang.

- Niles, J. D. 1999. *Homo narrans : the poetics and anthropology of oral literature*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- O'Doherty, B. 1986. *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*. San Francisco: The Lapis Press.
- Pavel, T.G. 1986. *Fictional worlds*. Cambridge, Massachusetts.: Harvard University Press.
- Pearson, R. 2017. Additionality and cohesion in transfictional worlds. *The velvet light trap*, 79:113-120.
- Perry, G. 2004. *Dream houses: installations and the home*. In G. Perry en P. Wood., reds. 2004. *Themes in contemporary art*. New Haven: Yale University Press.
- Pier, J. 2016. Metalepsis. (In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid & J. Schönert, reds. 2016. *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-13-july-2016> Date of access: 13 June 2018).
- Prasad, J. 2007. Derrida: the father of deconstruction. <https://newderrida.wordpress.com/2007/11/19/some-key-terms/> Date of access: 31 July 2017.
- Pretext. 2019. *Merriam-Webster's dictionary*. Springfield: Merriam-Webster.
- Prince, G. 1999. Revisiting narrativity. (In W. Grünzweig & A. Solbach eds. *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Tübingen: Gunter Narr. p. 43–51).
- Prince, G. 2013. Reader. (In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid & J. Schönert, reds. 2013. *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space> Date of access: 19 February 2019).
- Raphaely, C. 1991. Steven Cohen's culture shock. *Cosmopolitan* 129-132.
- Red Ant Security Relocation & Eviction Services. 2018. Red Ant Security Relocation & Eviction Services: about us. <https://red-ants.co.za/about-us/> Date of access: 6 March 2019.
- Reeser, T. 2010. *Masculinities in theory*. Wiley-Blackwell, Chichester.
- Relph, E. 1976. *Place and placelessness*. Londen: Pion.

- Reiss, J.H. 2001. *From margin to center: the spaces of installation art*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Rescher, N. 1973 (1979). *The ontology of the possible*. (In Loux, M., ed. *The Possible and the actual: readings in the metaphysics of modality*. Ithaca: Cornell UP. p. 166–81).
- Richards, C. 2002. *The thought is the thing*. *Art South Africa*, 1(2):34-40.
- Ricœur, P. ([1983/1985] 1984/1988). *Time and narrative*. 3 vol. Translated from the French by Kathleen Blamey & David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press.
- Riessman, C.K. 1993. *Narrative analysis*. Newbury Park, Calif.: Sage.
- Rimmon-Kenan, S. 1983. *Narrative fiction: contemporary poetics*. London: Methuen.
- Ronen, R. 1994. *Possible worlds in literary theory*. New York: Cambridge University Press.
- Ronen, R. 1996. *Are fictional worlds possible?* (In Mihailescu, C. & Hamarneh, W. eds. *Fiction updated: theories of fictionality, narratology, and poetics*. Toronto: University Press. p. 21-29).
- Roper, C. 2003. *Body of work: Steven Cohen*. *Mail and Gaurdian*, 28 Nov. <https://mg.co.za/article/2003-11-28-body-of-work> Date of access: 18 March 2019.
- Rothmann, J. 2014. *(De)constructing the heterosexual/homosexual binary: the identity construction of gay male academics and students in South African tertiary education*. Potchefstroom: NWU. (Proefskrif - PhD).
- Rubin, J.A. 2010. *An introduction to art therapy*. New York: Routledge.
- Rudrum, D. 2006. *On the very idea of a definition of narrative: a reply to Marie-Laure Ryan*. *Narrative*, 14(2):197-204.
- Rupp, L.J. & Taylor, V. 2003. *Drag queens at the 801 Caberet*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ruthrof, H. 1981. *The reader's construction of narrative* London: Routledge & Kegan Paul.
- Ryan, M.-L. 1980. *Fiction, non-factuals, and the principle of minimal departure*. *Poetics* 9:403-422.
- Ryan, M.-L. 1986. *Embedded narratives and tellability*. *Style*, 20(3):319-340.

- Ryan, M.-L. 1991a. Possible worlds and accessibility relations: a semantic typology of fiction. *Poetics Today*, 12(3):553-576.
- Ryan, M.-L. 1991b. Possible worlds, artificial intelligence and narrative theory. Bloomington: University of Indiana Press.
- Ryan, M.-L. 1992. Possible worlds in recent literary theory. *Style*, 26(4):528-553. Bloomington: Indiana University Press.
- Ryan, M.-L. 2001. Narrative as virtual reality. immersion and interactivity in literature and electronic media. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Ryan, M.-L. 2004. ed. Narrative across media: the languages of storytelling. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Ryan, M.-L. 2005a. On the theoretical foundations of transmedial narratology. (*In* Meister, J.C., ed. *Narratology beyond literary criticism: mediality, disciplinarity*. Berlin: de Gruyter p.1–23).
- Ryan, M.-L. 2005b. Media and narrative. (*In* The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, eds. Herman, D., Jahn, M. & Ryan, M.-L. London: Routledge p. 288-292).
- Ryan, M.-L. 2005c. Possible-Worlds Theory. (*In* The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, eds. by Herman, D., Jahn, M. & Ryan, M.-L. London: Routledge. p. 446–450).
- Ryan, M.-L. 2006a. Avatars of story: narrative modes in old and new media. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ryan, M.-L. 2006b. From parallel universes to possible worlds: ontological pluralism in physics, narratology, and narrative. *Poetics Today*, 27(4):633-674.
- Ryan, M.-L. 2006c. Semantics, pragmatics, and narrativity: a response to David Rudrum. *Narrative* 14, 188-96.
- Ryan, M.-L. 2007. Toward a definition of narrative. (*In* Herman, D., ed. *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press p.22-35).
- Ryan, M.-L. 2012. Possible worlds. (*In* P. Hühn, J. Pier, W. Schmid en J. Schönert, eds. 2013. *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds> Date of access: 13 June 2018).

- Ryan, M.-L. 2014. Space. (In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid en J. Schönert, reds. 2013. *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space> Date of access: 5 September 2018).
- Santana, A. 2018. *Freak performances: dissidence in Latin American theater*. Michigan: University of Michigan Press.
- Sassen, R. 2008. Under covers: South Africa's apartheid army - an incubator for artists' books. *The Blue Note Book: Journal for Artists' Books*, 3(1):7-16.
- Sassen, R. 2017. Steven Cohen 'putting his heart under his feet ... and walking'. *South African Jewish report*, 26 Oct. <http://new.sajr.co.za/sa/lifestyle-community/2017/10/26/steven-cohen-putting-his-heart-under-his-feet-and-walking> Date of access: 13 June 2018.
- Schwalm, H. 2014. Autobiography. (In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid en J. Schönert, reds. 2014. *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/autobiography> Date of access: 13 June 2018).
- Schmid, W. 2003. Narrativity and eventfulness. (In Kindt, T., Müller, H.-H. eds. *What is narratology? questions and answers regarding the status of a theory*. Berlin: de Gruyter, p. 17-33).
- Schmid, W. 2005. *Elemente der narratologie*. Berlin: de Gruyter.
- Schildcrout, J. 2014. *Murder most queer: the homicidal homosexual in the american theater*. Michigan: University of Michigan Press.
- Scott, A. 2002. Merleau-Ponty's phenomenology of perception. <http://www.angelfire.com/md2/timewarp/merleauponty.html> Date of access: 30 October 2018.
- Sejten, A.E. 2016. Art fighting its way back to aesthetics revisiting Marcel Duchamp's Fountain. *Journal of Art Historiography*, 15:1-8. <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2016/11/sejten.pdf> Date of access: 7 September 2018.
- Shields, K. 2017. What is Queer Art? https://medium.com/@kate_shields/what-is-queer-art-46ebecf93a89 Date of access: 21 March 2019.
- Shklovsky, V. 1916. Art as technique. (In Richter, D.H., ed. 1989. *The critical condition: classic texts and contemporary trends*. 3rd ed. New York: Queens College. p. 774-784).

Silverblatt, M. 1999 [1994]. E.L. Doctorow. (*In* Morris, C.D. ed. 1999. *Conversations with E.L. Doctorow*. Jackson: University Press of Mississippi. p. 183-190).

Silverman, K. 2009. *Flesh of my flesh*. Stanford: Stanford University Press.

Sizemore-Barber, A. 2013. *Prismatic performances: queer south african identity and the deconstruction of the rainbow nation*. Berkeley: University of California. (Thesis - PhD).

Smiley, S.P. 1999. *Musing the garden: a poetics of space and emplacement*. Ongepubliseerde DPhil-proefskrif, Departement Geografie en Antropologie, Louisiana State University.

Smith-Windsor, J. 2013. The absence and presence: disembodied clothing as relic. *Fibre Quarterly*, 6(2), unpaginated.

http://www.velvethighway.com/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=189&Itemid=5. Date of access: 28 July 2018.

Snyman, A. 2012. *Die karnavaleske as sosiale kommentaar: 'n ondersoek na geselekteerde werke van Steven Cohen*. Potchefstroom: NWU. (Verhandeling - MA).

Sorgdrager, M. 2018. *Die potensieële problematiek van kulturele toeëiening in Hosh Tokolosh*. Potchefstroom: NWU. (Verhandeling - MA).

Spivey, V.B. 2019. *Performance art: an introduction*. <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance/a/performance-art-an-introduction> Date accessed: 21 March 2019.

Sternberg, M. 1978. *Expositional modes and temporal ordering in fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Sternberg, M. 1992. Telling in time (ii). chronology, teleology, narrativity. *Poetics Today*, 13:463-541.

Sternberg, M. 2001. How narrativity makes a difference. *Narrative*, 9:115–122.

Stevenson Gallery. 2010. *Steven Cohen: Life is shot, art is long*. <http://archive.stevenson.info/exhibitions/cohen/index2010.htm> Date of access: 3 March 2019.

Stevenson Gallery. 2018. *Steven Cohen: biography*. <http://www.stevenson.info/artist/steven-cohen/biography> Date of access: 13 June 2018.

- Stoichita, V. 1997. *The self-aware image: an insight into early modern meta-painting*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ströh, R. 2017. Destabilisering van hegemonese Afrikanermanlikheid deur middel van die randfiguur in drie onlangse Afrikaanse films. Potchefstroom: NWU. (Verhandeling - MA).
- Tarnas, R. 2010. *The Passion of the western mind: understanding the ideas that have shaped our world view*. London: Pimlico.
- Thon, J.-L. 2017. Transmedial narratology revisited: on the intersubjective construction of storyworlds and the problem of representational correspondence in films, comics, and video games. *Narrative*, 25(3):286-320.
- Thoss, J. 2015. *When storyworlds collide : metalepsis in popular fiction, film and comics*. Leiden: Brill Rodopi. (Studies in intermediality, 7).
- Todorov, T. 1969. *Grammaire du décaméron*. The Hague: Mouton.
- Tucker, J. 2019. This Felix Gonzalez-Torres work may give you the sugar rush you need to keep gallivanting about the museum. <https://www.sartle.com/artwork/untitled-portrait-of-ross-in-l.a.-felix-gonzalez-torres> Date accessed: 21 March 2018.
- Van der Merwe, P.W. 2011. *Fictional worlds and focalisation in works by Hermann Hesse and E.L. Doctorow*. Potchefstroom: NWU. (Proefskrif – PHD).
- Van der Merwe, J. 2012. Destabilisering van heteronormatieweiteit ten opsigte van homoseksualiteit, vigs en dood in queer narratiewe. Potchefstroom: NWU. (Verhandeling – MA).
- Van der Wal, E. 2008. *The floating city: carnival, cape town and the queering of space*. Stellenbosch: University of Stellenbosch. (Dissertation - MA).
- Van der Wal, E. & Van Robbroeck, L. 2010. Narrations of defiance, vocabularies of compliance: queer carnival and post-apartheid identity. (In Farber, L. ed. *Imaging ourselves: visual identities in representation*. Johannesburg: University of Johannesburg Press. p. 132-141).
- Van der Wal, E. 2016. Crossing over, coming out, blending. *South African review of sociology*, 47(3):44-64.

- Van der Wal, E. 2018. Skewing the nation: mobilising queer citizenship in South Africa. (In Engel, U. & Rottenburg, R. eds. *SPP 1448*, 27. p. 2-21).
- Van der Wal. 2018. Skewing the nation: mobilising queer citizenship in south africa
- Van der Walt, C. 2012. Moeilik om te begryp, gelees teen hierdie landskap. *LitNet Akademies*. <http://www.litnet.co.za/moeilik-om-te-begryp-gelees-teen-hierdie-landskap/>
Datum van toegang: 21 September 2017.
- Van der Walt, D. 2014. Die ontmaskering van diepliggende stemme in sprokies: 'n polifoniese dialoog in Rosemarie Marriott se relaas... Potchefstroom: NWU. (Verhandeling – MA).
- Van Gorp, H. 1991. Lexicon van literaire termene. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Van Heerden. 2004. Hitchiking on the ox-wagon of destiny: voortrekker-draadtrekker-saamtrekker. University of Cape Town: Unpublished MA Thesis.
- Van Zyl, M. 2005a. Escaping heteronormative bondage: sexuality in sexual citizenship (In Gouws, A., ed. (Un)thinking Citizenship: Feminist Debates in Contemporary South Africa. Aldershot: Ashgate. p. 23–52).
- Van Zyl, M. 2005b. Shaping sexualities – per(trans)forming queer (In Van Zyl, M. & Steyn, M., eds. *Performing Queer*. Pretoria: Kwela Books. p.19–38).
- Vernay, J.-F. 2014. The truth about fiction as possible worlds. *Journal of language, literature and culture*, 61(2):133-141.
- Visagie, A.G. 2004. Manlike subjektiwiteit in die Afrikaanse prosa vanaf 1980 tot 2000. Stellenbosch: US. (Proefskrif – DLitt).
- Walsh, R. 2013. Dreaming and narration. (In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid en J. Schönert, reds. 2013. *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/dreaming-and-narration> Date of access: 5 September 2018).
- Walton, K. 1978. How remote are fictional worlds from the real world? *Journal of aesthetics and art criticism*, 37:11-23.
- Walton, K. 1990. Mimesis as make-believe: on the foundations of the representational arts. Cambridge: Harvard UP.

- Weinstock, J.A. 1996. Freaks in space: “extraterrestrialism” and “deep space multiculturalism”. (In Thompson, R.G. ed. *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body*. New York: New York UP. p. 327-338).
- White, H. 1981. The value of narrativity in the representation of reality. (In Mitchell, W. J. T., ed. *On narrative*. Chicago: University of Chicago Press. p. 5-27).
- Willemsse, E. 2014. Narratiewe terapie en eksternalisering in Durant Sihlali se Kliptown-en Pimpevillereekse. Potchefstroom: NWU. (Verhandeling - MA).
- Willette, J. 2014. Jacques Derrida and deconstruction. *Art History Unstuffed*. <http://arthistoryunstuffed.com/jacques-derrida-deconstruction/> Date of access: 31 July 2017.
- Williamson, S. [1999] 2009. Resistance art in South Africa. Kaapstad: David Phillip Publishing.
- Wolf, W. 1993. Ästhetische illusion und illusionsdurchbrechung in der erzählkunst: theorie und geschichte mit schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden erzählen. Tübingen: Niemeyer.
- Wolf, W. 2005. Metalepsis as a transgeneric and transmedial phenomenon: a case study of the possibilities of ‘exporting’ narratological concepts. (In Meister, J.C., ed. *Narratology beyond literary criticism: mediality, disciplinarity*. Berlin: de Gruyter. p. 83–107).
- Wolf, W. 2014. Illusion (aesthetic). (In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid en J. Schönert, reds. 2013. *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/illusion-aesthetic> Date of access: 4 September 2018).
- Wolf, W. 2017. Transmedial narratology: theoretical foundations and some applications (fiction, single pictures, instrumental music). *Narrative*, 25(3):256-285.
- Zetterberg-Gjerlevsen, S. 2016. Fictionality. (In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid en J. Schönert, reds. 2013. *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/fictionality> Date of access: 4 September 2018).

Lys van figure, tabelle en diagramme

Figure, en diagramme word volgens hul verskynsel in hoofstukke gelys en is dienooreenkomstig genommer.

Hoofstuk Een

Fig. 1.1. Cohen, Steven. 2017. *Put your heart under your feet ... and walk!* Blik van installasie. <https://www.stevenson.info/exhibition/2356/installation-views> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 1.2. Cohen, Steven. 2007. *Cleaning time in Vienna... a shame and a disgrace* <http://www.artvault.co.za/view.php?cid=277&pg=2&ob=artists.sname&od=0&id=21403> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 1.3. Cohen, Steven. 2013. *Coq*. <https://www.limelightmagazine.com.au/features/artist-goes-on-trial-for-displaying-his-coq/> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 1.4. Cohen, Steven. *Put your heart under your feet ... and walk!* Blik van videografiewerke. <https://www.stevenson.info/exhibition/2356/installation-views> Datum van toegang: 16 April 2019.

Hoofstuk Twee

Fig. 2.1. *Cohen, Steven as Miss Margate*. 1968. Kleurfoto van Cohen as Mej. Margate. [onttrek vanuit; Snyman, A. 2012. Die karnavaleske as sosiale kommentaar: 'n ondersoek na geselekteerde werke van Cohen, Steven. Potchefstroom: NWU. (Verhandeling - MA)].

Fig. 2.2. Cohen, Steven. 1988. *Untitled (Alice series)*. <http://archive.stevenson.info/exhibitions/cohen/untitled-alice.htm> Datum van toegang: 18 April 2019.

Fig. 2.3. Gilbert en George. 1970. *Singing Sculpture*. <https://arterakki.wordpress.com/2014/06/06/the-singing-sculpture-gilbert-george-1970/> Datum van toegang: 18 April 2019.

Fig. 2.4. Kris Grey. 2015. *Homage*. <https://www.artfilemagazine.com/Kris-Grey> Datum van toegang: 18 April 2019.

Fig. 2.5. Cohen, Steven. 1998. *Ugly girl at the rugby (performance)*. [onttrek vanuit; Snyman, A. 2012. Die karnavaleske as sosiale kommentaar: 'n ondersoek na geselekteerde werke van Cohen, Steven. Potchefstroom: NWU. (Verhandeling - MA)].

Fig. 2.6. Cohen, Steven. 2002. *Chandelier*. <https://archive.ica.art/whats-on/going-south-queer-cartographies-post-apartheid-south-africa> Datum van toegang: 18 April 2019.

Fig. 2.7. Cohen, Steven. 1998. *Jew (performance)*.

<http://archive.stevenson.info/exhibitions/cohen/pieces1.html> Datum van toegang: 18 April 2019.

Fig. 2.8. Cohen, Steven. 2007. *Cleaning time in Vienna... un shandeh und a charpeh (performance)*. http://www.mariannegreber.at/pro_steven.htm Datum van toegang: 18 April 2019.

Fig. 2.9. Cohen, Steven. 2019. *Taste (performance)*.

<https://petitfaucheux.fr/evenements/festival-ecoute-voir-steven-cohen-taste/> Datum van toegang: 18 April 2019.

Hoofstuk Drie

Fig. 3.1. Cohen, Steven. 2017. *Blood, Put your heart under your feet ... and walk!* Snit uit videografie-werk.

https://issuu.com/stevensonctandjhb/docs/steven_cohen_put_your_heart_cat_iss?e=9663888/56511306 Datum van toegang: 18 April 2019.

Fig. 3.2. Cohen, Steven. 2017. *Put your heart under your feet ... and walk!* Blik van installasie. <https://www.stevenson.info/exhibition/2356/installation-views> Datum van toegang: 18 April 2019.

Fig. 3.3. Cohen, Steven. 2017. *Put your heart under your feet ... and walk!* Blik van installasie. <https://www.stevenson.info/exhibition/2356/installation-views> Datum van toegang: 18 April 2019.

Fig. 3.4. Cohen, Steven. *Ongetiteld (British Hitler pull-string puppets), Put your heart under your feet ... and walk!*. 2017. Blik van installasie.

<https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 3.5. Cohen, Steven. 2017. *Put your heart under your feet ... and walk!* Blik van installasie. <https://www.stevenson.info/exhibition/2356/installation-views> Datum van toegang: 18 April 2019.

Fig. 3.6. Cohen, Steven. *Manuel (anal probe – three modes), Put your heart under your feet ... and walk!*. 2017. Komponent van installasie.

<https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 18 April 2019.

Fig. 3.7. Cohen, Steven. *Enlightenment (Menorah), Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installatie.

https://issuu.com/stevensonctandjhb/docs/steven_cohen_put_your_heart_cat_iss?e=9663888/56511306 Datum van toegang: 18 April 2019.

Fig. 3.8. Cohen, Steven. *Poise (hoof on wooden base), Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installatie. <https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 18 April 2019.

Fig. 3.9. Cohen, Steven. *Poise (hoof on wooden base), Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installatie. <https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 18 April 2019.

Fig. 3.10. Cohen, Steven. 2017. *Bound (barbed wire from 1940's sign "Actung minen" and wedding posy cord), Put your heart under your feet ... and walk!* Snit uit videografie-werk.

https://issuu.com/stevensonctandjhb/docs/steven_cohen_put_your_heart_cat_iss?e=9663888/56511306 Datum van toegang: 18 April 2019.

Fig. 3.11. Cohen, Steven. 2017. *Stain (little Devil's 1950's plaster figurine and AWB insignia), Put your heart under your feet ... and walk!* Snit uit videografie-werk.

https://issuu.com/stevensonctandjhb/docs/steven_cohen_put_your_heart_cat_iss?e=9663888/56511306 Datum van toegang: 18 April 2019.

Fig. 3.12. Cohen, Steven. 2017. *Blood, Put your heart under your feet ... and walk!* Snit uit videografie-werk.

https://issuu.com/stevensonctandjhb/docs/steven_cohen_put_your_heart_cat_iss?e=9663888/56511306 Datum van toegang: 18 April 2019.

Fig. 3.13. Cohen, Steven. *That time in France, Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installatie. <https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 18 April 2019.

Fig. 3.14. Cohen, Steven. *That time in Poland, Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installatie. <https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 18 April 2019.

Fig. 3.15. Cohen, Steven. *That time in Austria, Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installatie. <https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 18 April 2019.

Fig. 3.16. Cohen, Steven. 2017. *Fat, Put your heart under your feet ... and walk!* Snit uit videografie-werk.

https://issuu.com/stevensonctandjhb/docs/steven_cohen_put_your_heart_cat_iss?e=9663888/56511306 Datum van toegang: 18 April 2019.

Fig. 3.17. Cohen, Steven. 2017. *Fat, Put your heart under your feet ... and walk!* Snit uit videografie-werk.

https://issuu.com/stevensonctandjhb/docs/steven_cohen_put_your_heart_cat_iss?e=9663888/56511306 Datum van toegang: 18 April 2019.

Hoofstuk Vier

Fig. 4.1. Cohen, Steven. 2017. *Cuckoo Clock, Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installasie. <https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 4.2. Cogsworth & Lumière van Disney se *Beauty and the Beast*. 1991.

<http://collider.com/beauty-and-the-beast-live-action-images/> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 4.3. Cohen, Steven. 2017. *Enlightenment (Menorah), Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installasie.

<https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 4.4. Lumière & Cogsworth van Disney se *Beauty and the Beast*. 2017.

<http://collider.com/beauty-and-the-beast-live-action-images/> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 4.5. Cohen, Steven. 2017. *Vertebra; Fossiled tooth; Cow horns, Put your heart under your feet ... and walk!* Komponente van installasie.

<https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 4.6. Cohen, Steven. 2017. *Taxidermied bird, Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installasie. <https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 4.7. Cohen, Steven. 2017. *Crayfish ashtray, Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installasie. <https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 4.8. Cohen, Steven. 2017. *American folk doll's body, Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installatie.

<https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 4.9. Cohen, Steven. 2017. *American folk doll, Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installatie. <https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works>

Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 4.10. *Chucky*. 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=T5zQ7XxgiKU> Datum van toegang: 16 April.

Fig. 4.11. *Anabelle*. 2019.

<https://www.timesnownews.com/entertainment/news/international-news/article/annabelle-likely-to-return-in-july-2019-third-movie-in-the-conjuring-universe-in-works/222207> Datum van toegang: 16 April.

Fig. 4.12. Cohen, Steven. 2017. *Paris – ornamental rooster, Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installatie.

<https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 4.13. Cohen, Steven. 2013. *Coq*. <https://www.thelocal.fr/20140325/cockeral-steven-cohen-eiffel-tower> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 4.14. Cohen, Steven. 2017. *Progeny, Put your heart under your feet ... and walk!*

Komponent van installatie. <https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 4.15. Cohen, Steven. 2017. *Genealogy, Put your heart under your feet ... and walk!*

Komponent van installatie. <https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 4.16. Cohen, Steven. 2017. *La Chaise d'Elu, Put your heart under your feet ... and walk!*

Komponent van installatie. <https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 4.17. Cohen, Steven. 2017. *Ongetiteld (Scales, plastic grapes, ribbon: 1970's kitsch from my parents' home in Orange Grove), Put your heart under your feet ... and walk!*

Komponent van installatie.

https://issuu.com/stevensonctandjhb/docs/steven_cohen_put_your_heart_cat_iss?e=9663888/56511306 Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 4.18. Cohen, Steven. 2017. *Territory (roots), Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installasie. <https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works>
Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 4.19. Cohen, Steven. 2017. *Fat, Put your heart under your feet ... and walk!* Snit uit videografie-werk. <https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 4.20. Cohen, Steven. 2017. *Eternity (engagement ring napkin holder), Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installasie.
<https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 4.21. Cohen, Steven. 2017. *Hang (meat hooks), Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installasie. <https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works>
Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 4.22. Cohen, Steven. 2017. *Right angle (furniture moldings), Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installasie.
<https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 4.23. Cohen, Steven. 2017. *Dispossession (key), Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installasie. <https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works>
Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 4.24. Cohen, Steven. 2017. *Abject (lace fragments), Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installasie. <https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works>
Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 4.25. Cohen, Steven. 2017. *Vigour Mortis (mummified cat), Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installasie.
https://issuu.com/stevensonctandjhb/docs/steven_cohen_put_your_heart_cat_iss?e=9663888/56511306 Datum van toegang: 16 April 2019.

Hoofstuk Vyf

Diagram 5.1: Figuur van narratiewe heelal.

Fig. 5.1. Cohen, Steven. 2017. *Ongetiteld (Bird Victorian Beadwork), Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installasie.
<https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 5.2. Cohen, Steven. 2017. *Prosperity (toad purses), Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installatie. <https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works>
Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 5.3. Cohen, Steven. 2017. *Melancholy (Monkey Skulls), Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installatie.
<https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 5.4. Cohen, Steven. 2017. *Ghost (glass chemistry apparatus), Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installatie.
<https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 5.5. Cohen, Steven. 2017. *We Killed The Flame (Napoleon III antique candle snuffer, Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installatie.
<https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 5.6. Cohen, Steven. 2017. *Elu's shoes (Music Boxes – My way, from Elu's performance monpunk, and La Marseillaise, from Coq, performance in development), Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installatie.
<https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 5.7. Cohen, Steven. 2017. *Ongetiteld (19th century photographic prints of found skeletons and skulls), Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installatie. <https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 5.8. Cohen, Steven. 2017. *Ongetiteld (sand shark jawbone), Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installatie.
<https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 5.9. Cohen, Steven. 2017. *Ongetiteld (elephant's tail), Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installatie.
https://issuu.com/stevensonctandjhb/docs/steven_cohen_put_your_heart_cat_iss?e=9663888/56511306 Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 5.10. Cohen, Steven. 2017. *Blood, Put your heart under your feet ... and walk!* Snit uit videografie-werk.
https://issuu.com/stevensonctandjhb/docs/steven_cohen_put_your_heart_cat_iss?e=9663888/56511306 Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 5.11. Cohen, Steven. 2017. *Fat, Put your heart under your feet ... and walk!* Snit uit videografie-werk.

https://issuu.com/stevensonctandjhb/docs/steven_cohen_put_your_heart_cat_iss?e=9663888/56511306 Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 5.12. Cohen, Steven. 2017. *La Chaise d'Elu (chair found abandoned in the street after Braderie, with the marks of several repairs; stained glass angels).*, *Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installasie.

https://issuu.com/stevensonctandjhb/docs/steven_cohen_put_your_heart_cat_iss?e=9663888/56511306 Datum van toegang: 16 April 2019.

Fig. 5.13. Cohen, Steven. 2017. *Voila! (French flag finial, silkscreened tricolour flags)*, *Put your heart under your feet ... and walk!* Komponent van installasie.

<https://www.stevenson.info/exhibition/2356/works> Datum van toegang: 16 April 2019.