

Die ontmaskering van diepliggende stemme in sprokies: 'n polifoniese dialoog in Rosemarie Marriott se *relaas...*

D van der Walt
20027273

Verhandeling voorgelê ter nakoming vir die graad *Magister* in
Kunsgeskiedenis aan die Potchefstroomkampus van die
Noordwes-Universiteit

Studieleier: Dr MC Swanepoel

September 2014

INHOUDSOPGAWE

Bedankings		i
Abstract and keywords		ii
Opsomming en sleutelwoorde		iii
Hoofstuk Een	Inleiding	1
1.1	Inleiding	1
1.2	Bekendstelling van Rosemarie Marriott as konseptuele kunstenaar, haar oeuvre en <i>relaas...</i>	2
1.3	Teoretiese begronding	9
1.4	Metodologiese benadering	15
1.4.1	Literatuurstudie	15
1.4.2	Lees en interpretasie van visuele tekste	15
Hoofstuk Twee	Die karnavaleske en dialogisme: 'n Bakhtiniaans-teoretiese blik op die ontmaskering van diepliggende stemme	17
2.1	Inleiding	17
2.2	Bakhtiniaanse narratologie	18
2.3	Die karnavaleske	23
2.3.1	Die groteske	29
2.3.1.1	Die vreeseffek in groteske beelde	32
2.3.1.2	Walging vir groteske beelde	33
2.3.1.3	Die skokeffek van die groteske	35
2.3.2	Die maskerade: Harlekyn as karnaval-agent	40
2.3.3	Die karnavaleske lagreaksie	43
2.4	Dialogisme	46
2.4.1	Polifonie: die verhouding tussen outeur en protagonis	53
2.4.2	Heteroglossia: die beskouing van perspektiewe	57
2.4.3	Die chronotopiese bydrae tot fokalisasie	62
2.4.4	Karnaval as chronotopiese utopie	63
2.5	Slotbeskouinge	65

Hoofstuk Drie	Van Bakhtin tot Marriott: 'n Visuele vormgewing aan sprokies as narratiewe genre	67
3.1	Inleiding	67
3.2	Sprokies as Marriott se gekose narratiewe genre	68
3.3	Die ontwerp van 'n sprokieschronotoop deur Marriott as outeur	73
3.3.1	Die representasie en verwerking van sprokieskarakters	77
3.3.2	Bakhtiniaanse lesers en die lees van 'n visuele sprokie	91
3.4	Slotbeskouinge	101
Hoofstuk Vier	Die lees en interpretasie van <i>relaas...</i> as 'n sprokieschronotoop: Die Bakhtiniaanse leser se dialogiese posisie	104
4.1	Inleiding	104
4.2	Lees van installasiewerke in <i>relaas...</i> volgens visueel waarneembare en tasbare eienskappe	106
4.3	Marriott se dialogiese ontwerp: die veronderstelde polifoniese dialoog met die leser in <i>relaas...</i> se sprokieschronotoop	113
4.3.1	Die leser in die <i>relaas...</i> -installasieruimte as 'n verbeeldingschronotoop	114
4.3.2	Karnavalstrategieë in <i>relaas...</i>	130
4.4	Slotbeskouinge	138
Hoofstuk Vyf	Slotbeskouinge oor die lees van 'n sprokieschronotoop in <i>relaas...</i>	141
5.1	Inleiding	141
5.2	Werkplan van hierdie navorsing	141
5.3	Die ontmaskering van diepliggende stemme in sprokies; 'n samevatting van hoofargumente	142
5.4	Slot: die polifoniese dialoog in Rosemarie Marriott se <i>relaas...</i>	148
Bibliografie		150

Bylaag Een**Illustrasies van kunswerke**

1.	Indeks van die installasies van Rosemarie Marriott	1
2.	Afbeeldings van figure	5

BEDANKINGS

Ek wil graag die volgende persone van harte bedank vir die opbouende invloed wat hulle op my lewe uitoefen en die positiewe direkte en indirekte wyses waarop hulle onderskeidelik tot hierdie studie bygedra het:

My studieleier Dr. Rita Swanepoel, vir jou aanmoediging, advies, geduld, vriendskap en in besonder vir jou bekwame leiding en ondersteuning.

Teresa Lizamore, vir jou liefdevolle begrip, aanmoediging en ondersteuning tydens die afhandeling van die studie.

Les Cohn, vir jou insiggewende gesprekke en in die besonder vir die onderhoud waartydens jy my onbewustelik gefasiliteer het om op 'n nuwe wyse na Rosemarie se installasiewerke te kyk.

Die Navorsingsnis vir Visuele Narratiewe wat my finansiële ondersteuning vir my taalversorging vergun het.

Die Noordwes-Universiteit asook die NRF wat 'n beurs aan my bewillig het waarsonder ek nie hierdie studie sou kon voltooi nie.

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

Janette, Estelle, Louis, Trusia en Tannie Fébé wat my altyd aanmoedig, in my glo en in die besonder my Pa, wat sonder dat hy probeer, my dryfkrag is.

Ronel Gerber, vir jou besondere entoesiastiese aanmoediging en ondersteuning wat my deur 'n groot deel van hierdie navorsing "gedra" het.

Amé Snyman, my kritiese klankbord wat 'n besondere bydra gelewer het om my perspektief deurlopend te vernuwe.

Vanessa Snyders, Luned Lira en Carlos Huisamen vir die wyse waarop julle my tydens die voltooiing van hierdie studie ondersteun en aangemoedig het.

Doreen de Klerk, vir jou spesifieke en besondere aanmoediging en ondersteuning.

Suen Muller vir alles wat jy vir my doen en beteken, dit is meer as wat ek kan sê.

Tiina Liebenberg, vir alles wat jy vir my beteken. Sonder jou sou ek sekerlik nie hierdie studie kon voltooi nie.

Vianca du Toit, Willem Venter, Elzette de Beer, Jean le Clus-Theron, Elanie Willemse en Emarie Gouws, vir al julle bemoediging en saamwerkingsessies.

Prof. John Botha en Louise-Marie Combrink vir die buitengewone wyse waarop julle 'n liefde vir kunsgeskiedenis in my gekweek het.

ABSTRACT

In this thesis, I investigate the manner in which the installation works of Rosemarie Marriott's exhibition *re/aas...* (20110-2011), as exhibited in the main gallery on the Potchefstroom campus of the North-West University, can be read and interpreted as a narrative. In my reading and interpretation of Marriott's works, I concur with Bal's argument that works of art can be read as texts when the works of art are regarded as narratives. The theoretical grounding for such an investigation lies in Bakhtin's arguments with regard to the interaction between the author, the protagonist and the reader to determine how Marriott's exhibition [*re/aas...*] endeavours to involve all readers in a polyphonic dialogue in a Bakhtinian way. Within the scope of the study, Bakhtin's theorising of the carnivalesque forms the tempero-spatial context in which the equalisation of perspectives can occur. In addition, the Bakhtinian concept of dialogism explains [amongst others] that narratives must be developed from dialogues between jointly entitled conversationalists. Moreover, dialogism is utilised as the descriptive construct and the ideal design according to which the author must organise the narrative.

I argue that Marriott, in her design of *re/aas...*, similar to the Bakhtinian carnival, depicts an upside-down world through the grotesque rigmarole of concepts and material like fairy tales, children's playthings and taxidermy. Like a fairy tale chronotope, *re/aas...* has anthropomorphic animal characters that participate actively in the narrative, put on clothes and can even "talk". In conclusion, I argue that Marriott uses a complex masque in which she, like in the Bakhtinian masquerade, applies grotesque masks so that readers as participating characters, and as a consequence of Marriott's design, can unmask deep-seated meaning in fairy tales.

KEYWORDS

Rosemarie Marriott, Bakhtin, fairy tales, visual narratology, carnivalesque, dialogism, chronotope, polyphony, taxidermy, *re/aas...*

OPSOMMING

In hierdie verhandeling ondersoek ek die wyse waarop die installasiewerke van Rosemarie Marriott se uitstalling *re/aas...* (2010-2011), soos uitgestal in die hoofgalery op die Potchefstroomkampus van die Noordwes-Universiteit, deur aanskouers as 'n narratief gelees en geïnterpreteer kan word. In my lees en interpretasie van Marriott se werke sluit ek aan by Bal se argument dat kunswerke as tekste gelees kan word wanneer die kunswerke as narratiewe beskou word. Die teoretiese grondslag vir so 'n ondersoek is geleë in Bakhtin se argumente met betrekking tot die interaksie tussen die outeur, protagonis en die leser ten einde vas te stel hoe Marriott se uitstalling [*re/aas...*] op 'n Bakhtiniaanse wyse alle lesers in 'n polifoniese dialoog probeer betrek. Binne die bestek van die studie vorm Bakhtin se teoretisering van die karnavaleske die utopiese tydruimtelike konteks waarin die gelykstelling van perspektiewe kan plaasvind. Daarmee saam verduidelik die Bakhtiniaanse begrip van dialogisme [onder andere] dat narratiewe uit dialoë tussen medegeregtigde gespreksgenote opgebou moet word. Dialogisme word voorts benut as die beskrywende konstruk en die ideale ontwerp waarvolgens die outeur die narratief moet organiseer.

Ek voer aan dat Marriott in haar ontwerp van *re/aas...* op 'n soortgelyke wyse as die Bakhtiniaanse karnaval, die wêreld omgekeer voorstel deur die groteske sameflansing van onsamehangende konsepte en materiaal soos sprokies, kinderspeelgoed en taksidermie. Soos 'n sprokieschronotoop het *re/aas...* antropomorfe dierekarakters wat interaktief aan die narratief deelneem, klere aantrek, en selfs kan "praat". Ten slotte argumenteer ek dat Marriott van 'n komplekse maskerspel gebruik maak waarin sy, soos in die Bakhtiniaanse maskerade, groteske maskers oplê, sodat lesers as deelnemende karakters en as gevolg van Marriott se ontwerp, diepliggende betekenis in sprokies kan ontmasker.

SLEUTELWOORDE

Rosemarie Marriott, Bakhtin, sprokies, visuele narratologie, karnavaleske, dialogisme, chronotoop, polifonie, taksidermie, *re/aas...*

HOOFSTUK EEN

INLEIDING

1.1 Inleiding

Hierdie verhandeling behels 'n interdisiplinêre studie wat sowel kunsgeskiedenis as letterkundige aspekte aansny. Die ondersoek is gerig op die wyse waarop die installasiewerke van Rosemarie Marriott (geb. 1945) se uitstalling *relaas...*¹ (2010-2011) soos uitgestal in die hoofgalery van die Noordwes-Universiteit op die Potchefstroomkampus² deur aanskouers as 'n narratief geles en geïnterpreteer kan word [kyk Figuur 1 vir die ontwerp van die uitstalling]. In my lees en interpretasie van Marriott se werke sluit ek aan by Mieke Bal (2009:532), 'n bekende narratologiese teoretikus, se argument dat kunswerke as tekste geles kan word wanneer die kunswerke as 'n narratief beskou word. Vanuit so 'n beskouing volg dit dat Marriott se installasies as visuele tekste geles word en dat aandag geskenk word aan die wisselwerking tussen Marriott die kunstenaar [as outeur] en die aanskouers [as lesers]³. Die verhouding tussen die kunstenaar as outeur, die aanskouer as leser en die karakters as die visuele uitbeelding van figure in die installasies word binne die bestek van sprokies as 'n narratiewe genre geles. Vir hierdie doel word Marriott se installasiewerke as visuele tekste wat van sprokies vertel, ondersoek.

In aansluiting by Bal, is die teoretiese begroning vir so 'n ondersoek geleë in Bakhtin⁴ se argumente met betrekking tot die interaksie tussen die outeur, protagonist en die leser, wat in Hoofstuk Twee verduidelik word. Die studie is daarom gerig op hoe Marriott se uitstalling *relaas...* op 'n Bakhtiniaanse wyse alle lesers [in hierdie geval aanskouers] probeer betrek in 'n poging om weg te doen met 'n

¹ “*relaas...*” in kleinletters en kursief met drie punte verwys in die konteks van hierdie studie na Rosemarie Marriott se uitstallingstitel, terwyl “relaas” wat nie kursief is nie as 'n wisselterm vir “narratief” gebruik word.

² Die rondreisende uitstalling *relaas...* is in die volgende galerye/museums uitgestal: Die Grahamstad Nasionale Kunstefeas (Junie 2010), Oliewenhuis-kunsmuseum, Bloemfontein (3 Februarie tot 27 Maart 2011), die NWU-hoofgalery Potchefstroom (5 April tot 3 Mei 2011), William Humphreys-galery, Kimberley (7 tot 31 Mei 2011), KZNSA-galery, Durban (28 Junie tot 24 Julie 2011) en by die UNISA-galery in Pretoria (4 tot 19 Oktober 2011). In hierdie navorsing fokus ek op die tydruimtelike aspekte en installering van die werke in die NWU-hoofgalery in April tot Mei 2011.

³ Vierkantige hakies word gebruik vir persoonlike invoegings tot outeurs wat ek geraadpleeg het en/of vir verduidelikings van die teks waar ek dit nodig ag.

⁴ Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975) was 'n Russiese filosoof wat veral gefokus het op literêre teorie, etiek en die filosofie van taal. Sy teorieë sny 'n wye spektrum subjekte aan waarvan Marxisme, semiotiek, strukturalisme en religieuse kritiek voorbeelde is.

monoloog, oftewel 'n eensydige, outoritêre vertelling. Bakhtin (1984b:126) het die gelykstelling van alle stemme en elkeen se medegeregtigde perspektief in 'n dialoog ten doel. Binne die bestek van die studie vorm Bakhtin se teoretisering van die karnavaleske die utopiese tydruimtelike konteks [in hierdie geval die tydruimtelike konteks van die NWU-hoofgalery] waartydens die gelykstelling van perspektiewe kan plaasvind. Daarmee saam verduidelik die Bakhtiniaanse begrip van dialogisme [onder andere] dat narratiewe uit dialoë opgebou moet word. Dialogisme word voorts as die beskrywende konstruk en die ideale ontwerp waarvolgens die outeur die narratief moet organiseer, benut. Vervolgens word Marriott as outeur sowel as haar oeuure en die gekose uitstalling bekend gestel.

1.2 Bekendstelling van Rosemarie Marriott as konseptuele kunstenaar, haar oeuure en *relaas*...

Rosemarie Marriott is 'n kontemporêre konseptuele Suid-Afrikaanse kunstenaar wat op 'n familieplaas in die Kalahari [naby Kuruman en Hotazel in die Noordkaapprovinsie] grootgeword het. My belangstelling in haar werk is geprikkel deur enersyds haar stelling dat haar werke op bekende kindersprokies en -rympies gebaseer is, en andersyds haar gebruik van ongewone kunstenaarsmateriaal, naamlik diervelle en ander oorblyfsels van afgestorwe diere (Cohn, 2012:3). Marriott erken die tydruimtelike en kontekstuele invloed van die plaaslewe op haar werk (Bunn, 2004:2). Sy en haar susters is byvoorbeeld geleer dat sekere ruimtes op die plaas taboe vir vroue is. Dit sluit die kraal en slagpale waar die diere geslag, gekastreer en onthoring word, in. Alhoewel hierdie sogenaamde manlike ruimtes vir haar verbode terrein was, kon sy as kind steeds die benoude doods- en ander geluide van die diere wat geslag word, hoor. Hierdie konvensionele, patriargale⁵ beskouinge ten opsigte van ruimtes wat vir vroue verbode was, het later in haar volwasse lewe daartoe gelei dat sy 'n dwingende behoefte ervaar het om die "verbode" ruimtes en taksidermistie te besoek in haar soeke na ongewone en nie-

⁵ Alhoewel Marriott se werke sekerlik ruimte laat vir 'n geslagsmatige lees vanuit 'n feministiese perspektief, is dit nie die doel van hierdie navorsing nie.

konvensionele kunsmateriale as *readymades*⁶ (Bunn, 2004). Marriott se ontwrigting van konvensies ten opsigte van haar materiaalgebruik is byvoorbeeld in pas met aspekte van konseptuele kuns.

Sowel Chilvers (1990:101) as Osborne (2002:11) wys daarop dat konseptuele kuns aan kunstenaars die geleentheid bied vir artistieke interpretasies van filosofiese idees. Hierdie idees of informasie hoef slegs aangebied te word deur dokumentasie soos geskrewe voorstellings, foto's, films en video's. In dié verband merk Levin (1985:3) op: "Conceptualism came out of the closet and art became documentation." In die woorde van Sporre (2002:454) beteken dit dat konseptuele kuns "dring daarop aan dat slegs die verbeelding en *nie die kunswerk as sodanig nie*, kuns is" [my vertaling – D.v.d.W]. Wat konseptuele kuns in Suid-Afrika betref, maak Richards (2002:38) 'n belangrike opmerking met betrekking tot die onderbektoneering wat die "objektheid" van die kunswerk oor die algemeen in vroeë konseptuele kuns geniet het. Hy stel dat Suid-Afrikaanse konseptuele kunstenaars oor die algemeen nie hierdie beginsel volg nie, maar dat

in South Africa the political and material circumstances which conditioned art production have produced a kind of dialectic between craft and conceptualism, the manual and the mental, where the hand [and by implication, the body and materiality] was not simply rejected; where passion for conventional art media and the value of the hand and work interlace with a strong relationship to materiality, embodiment, language, consciousness of insurrection and dissent, an open attitude to found objects, and a preoccupation with documentation as a species of historical witnessing of ephemeral and traumatic events. If we consider some of the conceptual work there is a marked sense of work or labour, materiality and embodiment. ... It is the materialism which perversely conditions the 'aesthetic' dimension of a usually anti-aesthetic ... conceptualism (Richards, 2002:39; Hassan & Oguibe, 2001:10-22; vgl. Osborne, 2002:11 se neo- of postkonseptuele kategorieë waaronder hy installasies plaas).

Richards se beklemtoning van die materialiteit van kunswerke in die Suid-Afrikaanse konteks, is vir hierdie navorsing belangrik, aangesien Marriott van ongewone materiale, naamlik diervelle en dier-oorblyfsels gebruik maak. Richards se verdere

⁶ Die term *readymades* word in Afrikaans dikwels vertaal met *gevonde objekte*. Dit is egter meer as net gevonde objekte en sluit ook die herkontekstualisering van verbruikersitems in die kunskonteks in. *Readymades* is dikwels ook 'n verwysing na vreemdsoortige materiale wat kunstenaars gebruik. Die dadaïstiese kunstenaar Marcel Duchamp (1887-1968) het daarop aanspraak gemaak dat hy die term *readymade* geskep het (Ades *et al.*, 1999:151). Volgens Bakhtin (1986:120) is alles wat die kunstenaar gebruik om 'n kunswerk te skep, dit wil sê alles wat bestaan voordat die kunsskeppingsproses plaasvind, *readymade*. Verder nog word alles wat *readymade* is, deur die kunsskeppingsproses getransformeer terwyl die kunstenaar self, asook haar/sy perspektief, in die proses vernuwe word.

verbandlegging tussen handarbeid, materialiteit en beliggaming, asook sy klem ten opsigte van die estetiese dimensie is relevant, soos in die verloop van die verhandeling sal blyk. Terwyl konseptuele kunstenaars aanvanklik gedurende die 1960's die konsep of idee as die eintlike kunswerk beskou het in 'n poging tot die dematerialisering van die kunswerk, neem Marriott haar *materiaal* as vertrekpunt sodat die konsep of idee intuïtief deur die skeppingsproses na vore kom. Met betrekking tot kontemporêre konseptuele kuns meen Varela (1999:16) dat 'n kunstenaar [in hierdie geval Marriott] se kunsskeppingsproses deur die materiaal eerder as deur 'n stel reëls of konsepte gelei word. Wat hierdie stelling vir my navorsing inhou, is dat die materiaal en die gepaardgaande intuïtiewe kunsskeppingsproses, sowel as die konsep wat daaruit realiseer, belangrike aspekte vir die ondersoek van Marriott se werke is. Dit beteken dat die keuse van materiaal, en nie die konsep of idee as sodanig nie, die kunsskeppingsproses lei. In diskoerse oor kontemporêre konseptuele kuns (vgl. Hassan & Oguibe, 2001; Richards, 2002; Godfrey, 1999) blyk dat die besef dat kuns nie werklik van sy "objektheid" kan ontsnap nie, die *Leitmotiv* van kontemporêre konseptuele kuns is. In hierdie verband stel Godfrey (1999) dat vier gegewenhede hiertoe bygedra het:

- (i) the prevalence of the readymade, (ii) a critical strategy of contextual insurgence and intervention; (iii) extensive and intensive "documentation" of processes, performances and events; and (iv) a strong link to language, words and various scripto-visual forms (Godfrey, 1999:424).

Marriott se kunsskeppingsproses sou voorts as 'n tipe taksidermiese proses beskryf kon word, aangesien sy haar deur die materiaal [diervelle] laat lei om die materiaal op 'n spesifieke manier in haar installasiewerke te manipuleer. Die gebruik van diervel en ander dele van diereiliggame [soos bokpote en ystervarkpenne] kom deurlopend in Marriott se oeuvre voor alhoewel sy nie die diereeliggaam soos 'n konvensionele taksidermis op 'n natuurgetroue wyse probeer weergee nie. Terwyl 'n taksidermis poog om 'n diervel so natuurgetrou as moontlik aan te wend sodat beide die voorkoms en die karakter van 'n dier realisties weergegee word en die illusie van "lewe" vasgevang kan word (Aloi, 2008:47), pas Marriott 'n meer antropomorfiere benadering in haar gebruik van diervelle toe. Hierdie benadering verwys na die uitbeelding van die dier in menslike situasies. Die taksidermie-liggaam word byvoorbeeld in menslike klere aangetrek en in antropomorfiere liggaamshoudings en situasies gerangskik sodat dit 'n narratief kan versinnebeeld (Henning, 2007:665).

Dus, waar taksidermiste se werk gewoonlik in museums⁷ gebruik word om diere in hul natuurlike habitat voor te stel of om jagtrofeë te skep, laat Marriott haar lei deur estetiese eienskappe soos die verbeelding en om 'n oomblik in tyd soos in 'n *tableau*⁸ vas te vang (vgl. Henning, 2007:674; Frank, 2008:52; Creany, 2010:7-30).

Toegepas op hierdie navorsing, wend Marriott as outeur haar taksidermiese tegnieke aan, nie om 'n natuurgetroue voorstelling [mimesis] van 'n spesifieke dier weer te gee nie, maar juis 'n semantiese representasie om simboliese en esteties-betekenisdraende karaktereienskappe van 'n karakter in 'n narratief te verbeeld. Die manipulerings en plasing van die taksidermie-liggame in 'n tableau is betekenisdraend in sover die taksidermie-diere se liggaamshoudings en -gebare as dié van karakters in 'n narratief gelees kan word. Die tableau-vorm van antropomorfe taksidermie vries die diere in die tydruimtelike konteks en impliseer sodoende die onmiddellike verlede en ook die gebeure wat direk hierna sal/kan volg.

Terwyl antropomorfe taksidermie 'n bydrae lewer om die narratiewe inhoud van Marriott se kunsskeppings te verduidelik, is dit Baker (2000:16-71) se idee van verknoei taksidermie wat die groteske aspekte van haar omskeppings en saamgestelde diereliggames vasvang. Verknoei taksidermie [*botched taxidermy*] is 'n term wat deur Baker in sy *The Postmodern Animal* (2000) vasgepen is om 'n spesifieke kunsvorm, gegrond in taksidermie, te beskryf. Volgens Baker (2008:4) gebruik die kunstenaar van verknoei taksidermie nie noodwendig taksidermiese metodes nie, maar neem die dierlike liggaam [byvoorbeeld die diervelle] as 'n beginpunt. In Marriott se oeuvre neem sy deurlopend die dierlike liggaam as vertrekpunt en omskep dit op verskeie wyses. In haar uitstalling *Geslag* (2004) word die dierlike liggaam deur Marriott in objekte omvorm. *3 Sisters* [Figuur 22], wat deel

⁷ Dioramas is *in situ* voorstellings wat byvoorbeeld in museums 'n tydruimtelike raamwerk [die natuurlike habitat van die taksidermie-dier] skep. Die taksidermie-dier is in hierdie tydruimtelike raamwerk vasgevang sodat dit na die onmiddellike verlede verwys en terselfdertyd ook na dit wat direk hierna kan/sal volg (Creany, 2010:12; Henning, 2007:664).

⁸ 'n Tableau is 'n narratiewe vorm, verwysend na lewendige akteurs wat die liggaamshoudings van karakters in 'n spesifieke gevriesde oomblik van 'n narratief [of 'n kunswerk] aanneem (Baldick, 2001:256; Cuddon, 2013:707). 'n Tableau word veral gekenmerk deur die stil, statiese groepering van mense, wie se liggaamlike teenwoordigheid in 'n gedeelde tyd en ruimte as dié van die leser vasgevries is (Quinn, 2006:411). Voortspruitend hieruit is die taksidermie-tableau 'n *in situ* voorstelling wat 'n tydruimtelike konteks vir die liggaamlik teenwoordige taksidermie-karakters skep. Volgens Henning (2007:664) nooi die tableau die leser uit om die narratiewe wêreld – waarvan die tableau slegs een vasgevriesde oomblik versinnebeeld – op 'n verbeeldingryke wyse binne te tree.

van die *Geslag*-uitstalling vorm, bestaan byvoorbeeld uit drie bakagtige vorms wat uit saamgeweefde diervel opgebou is.

Inherent in die proses van verknoeide taksidermie, is die gewelddadige fragmentasie van die ledemate van die dier(e) asook die (her)rangskikking daarvan in nuwe saamgestelde liggame (vgl. Ulrich, 2008:20). As 'n moontlike doelbewuste nagedagte aan hierdie gewelddadige proses, kan skeure en lasplekke telkens op Marriott se verknoeide taksidermiese liggame aangetref word (Poliquin, 2008:41). Marriott se uitstalling *Wolhaarstories* (2005) bestaan byvoorbeeld uit 'n reeks teddiebere [kyk Figuur 23], geskep uit diervel. Vir hierdie teddiebere het Marriott onder andere sebra, impala-, njala-, blesbok- en gemsbokvel gebruik, terwyl die lasplekke en steke waarmee die diervel aanmekaar vasgewerk is, duidelik sigbaar is [kyk Figuur 24, 25, 26 en 27]. Die sigbare steke openbaar derhalwe die gewelddadige proses van taksidermie waarvolgens hierdie skepsels 'n nuwe vorm aanneem.

Op 'n meer metaforiese wyse kan die proses van verknoeide taksidermie as 'n wyse van transformasie beskryf word waarin die afgestorwe dier as 'n tipe reïnkarnasie in 'n nuwe skepsel omskep word. Marriott beskou haar kunsskeppingsproses as 'n intuïtiewe transformasie en reïnkarnasie van die afgestorwe diereliggame, sodat hulle in die nuwe konteks 'n tweede lewe gegun word (Cohn, 2012:5). In die werk *Pappa* [Figuur 3], wat deel van *relaas...* vorm, "reïnkarneer" of transformeer Marriott byvoorbeeld 'n gemsbok in die gestalte van 'n teddiebeer. Tydens hierdie proses van transformasie word alle konvensies, grense en beperkings, veral ten opsigte van die liggaam, bevraagteken sodat die idee van volledigheid en volmaaktheid – wat op grense steun – ontwig word (vgl. Poliquin, 2008:41).

Deurdadig verknoeide taksidermie opsetlik van onsamehorige materiale gebruik maak of die liggaam opsetlik *verkeerd* voorstel, word die leser met nuwe raaiselagtige skepsels gekonfronteer (vgl. Baker, 2008:6). In *relaas...* kan *Gebroedse* [Figuur 4] en *Basalisk* [Figuur 11] as voorbeelde van nuwe raaiselagtige skepsels dien. Die leser word in hierdie gevalle gekonfronteer met liggame wat nie volgens die konvensies van reeds bestaande kategorieë verduidelik of sinvol begryp kan word nie. Die slangagtige skepsel met horings in *Basalisk* en die bak met pote en ystervarkpenne wat Marriott in *Gebroedse* tot visuele *ver-beeld*-ing bring, kan ook nie binne die "grense" van reeds bestaande kategorieë begryp word nie. Die leser

word derhalwe daarvan weerhou om maklike verduidelikings te vind en op reeds bestaande konsepte staat te maak, aangesien bestaande grense en konvensies omtrent die diereliggaam ontwig word (Garcia, 2008:30). Daarom het verknoeië taksidermie, soos dié van Marriott, die vermoë om die leser te dwing om op nuwe maniere te dink en só van die visuele tekste te probeer sin maak.

Die idee van semantiese representasie word in Marriott se werk bevestig deur die titel *relaas...* en ook in haar kunstenaarsverklaring wat verduidelik dat die werke op bekende kindersprokies en -rympies gebaseer is (vgl. Cohn, 2012:3). *relaas...* [vergelykend met verhaal, storie, narratief] gee 'n belangrike aanknopingspunt met semantiese representasie en derhalwe ook met narratologie waarop hierdie navorsing steun. Semantiese representasie hou in dat betekenis wat aan sprokies geheg word, op 'n konseptuele wyse kan inspeel op die ontmaskering van Marriott se gekose installasies. Deurlopend is die titels wat Marriott aan haar uitstallings en kunswerke gee, betekenisdraend, en kan dit as sleutels vir die ontsluiting van die onderliggende betekenis dien. Die titel van haar uitstalling, *Geslag* (2004), het byvoorbeeld verskeie betekenis-konnotasies soos gender⁹, generasie, 'n eufemistiese verwysing na geslagdele en die slagting van diere as 'n metafoor vir geweld. Titels van werke in hierdie uitstalling spreek eerstens van seksuele konnotasies soos *Spyker* (2004) [Figuur 28] [sleng vir seksuele omgang], wat benadruk word deur die falliese vorms waaruit Marriott dié werk realiseer. In nog 'n werk, *Judasbok* (2004) [Figuur 29] [verwysend na die bok wat skape na hul slagting lei; verraaier/verleier], dui Marriott op verraad en die wreedheid van die slagting van diere wat sinspeel op geweld. Haar uitstalling *Wolhaarstories* (2005)¹⁰ bou voort op die tema van die slag van diere deur ook van taksidermiese materiaal gebruik te maak. Waar idees oor seksualiteit en geweld in *Geslag* in objekte en abstrakte vorms konkretisering vind, skep Marriott nuwe liggame uit dooie taksidermiese dierliggame in *Wolhaarstories* om dié konsepte tot visuele estetiese ver-beeld-ing te bring.

⁹Scott (1988:199) verduidelik die onderskeid [tussen geslag en gender] soos volg: "According to this rule, one would say, 'The effectiveness of the medication appears to depend on the sex [not gender] of the patient', but 'In peasant societies, gender [not sex] roles are likely to be more clearly defined'. This distinction is useful in principle, but is by no means widely observed, and considerable variation in usage occurs at all levels."

¹⁰ Soos haar uitstalling *relaas...* dui die titel *Wolhaarstories* ook op Marriott se voorliefde vir die verhaalmatige.

Buiten vir die idees oor seksualiteit en geweld wat in Marriott se oeuvre voorkom, wys talle werke in *relaas...* sterk heen na sprokies en kinderspeelgoed wat as simbolies van 'n kindertydperk geles kan word (vgl. Lambrecht, 2005:3). Installasiewerke soos *Pappa* [Figuur 3], wat 'n massiewe teddiebeer versinnebeeld, herinner aan die teddiebere in *Wolhaarstories* en is volgens Johnson (2005:7) 'n algemene verwysing na kinderlikheid, onskuld en 'n kindertydperk. Daarmee saam is die bekende kinderrympie *Ringe, ringe, rosie*¹¹ [Figuur 2] die eerste installasie wat die leser van *relaas...* in die NWU-hoofgalery konfronteer. Buiten vir die oorgrootte spinnekop, bestaan dié installasie ook uit elf babapoppe wat vir lesers 'n nostalgiese herinnering aan hul kindertyd kan simboliseer.

Marriott (*in* Roodt, 2012:1) noem dat sprokies verskeie vlakke van betekenis inhou wat soms met geweld en seksuele verwysings gevul is. Sprokies is veral daarvoor bekend dat hulle in 'n verbeeldingswêreld afspeel, waarin absurditeite soos diere wat praat moontlik is. Hieruit volg dat die diere op 'n antropomorfeise wyse aan die sprokie deelneem. Soortgelyke absurditeite word aangetref in die karnaval, wat as 'n Bakhtiniaanse begrip geteoretiseer word en breedvoering in Hoofstuk Twee ontrafel word. Volgens konvensie oorwin die goeie altyd die kwaad in sprokies sodat dit tot die kenmerkende “gelukkige einde” opbou. Bakhtin (*in* Lawson, 2011:385-389) se siening van die ontwerp van verbeeldingswêreld in narratiewe, oftewel die chronotoop van die narratief, verduidelik dat 'n simboliese verband met die werklikheid bestaan. Hierdie onderliggende verband wat die chronotoop van die sprokie met die werklikheid inhou, is gemasker, maar kan deur lesers ontdek en blootgelê word op 'n soortgelyke wyse as dié waarop ontmaskering in 'n Bakhtiniaanse maskerade onderliggende betekenis blootlê (Morson & Emerson, 1990:436). Orenstein (2002:10) stel byvoorbeeld dat sprokies telkens as sosialiseringsmeganismes ingespan word, sodat dit 'n templaar vir bepaalde gedragskodes kan voorstel. 'n Eienskap wat telkens in diens van die sosialiseringsinhoud gebruik word, is waarskuwingsboodskappe wat deur sprokies oorgedra word (vgl. Widdowson, 1978:36). Monsteragtige diere vervul telkens die rol van dreigende antagoniste as waarskuwings vir die protagonis [gewoonlik die goeie karakter in die narratief] om gedragskodes te gehoorsaam. Met die mikpunt om die

¹¹ Die Afrikaanse weergawe van die klassieke Victoriaanse rympie “Ring-a-Ring- o’Roses” vertel van die gevare om die “dosie” [met gepaardgaande seksuele konnotasies] oop te maak waarin 'n spinnekop onverwags skuil (McCusker, 2012:6).

dreigende karakter van die gekose dierlike antagonis te benadruk, word die dier meestal op 'n groteske wyse uitgebeeld. Voortvloeiend hieruit word die fisiese groteske voorkoms van die dierlike antagonis [soos die fisiese voorkoms van die ander karakters] in sprokies as 'n weerspieëling van hul innerlike karaktertrekke benut – in hierdie geval karaktertrekke soos sleg, skelm en boos. Hiervolgens kan Marriott se *relaas...*-uitstalling ondersoek word op grond van die wyse waarop dit die onderliggende betekenis van die bogenoemde sprokieskonvensies ontsluit. Om die onderliggende betekenis in sprokies bloot te lê, moet sekere strategieë [wat in die navorsing as karnavalstrategieë verduidelik word] in plek val, alhoewel dit in die geval van Marriott hoofsaaklik intuïtief gebeur (vgl. Cohn, 2012:3). Bakhtin (1984a:4-57) verduidelik hierdie strategieë aan die hand van die karnaval, as die ideale tydvak vir die gelykstelling van stemme in 'n dialoog.

1.3 Teoretiese begroning

Die ondersoek na onderliggende betekenis geskied aan die hand van Bakhtin se teoretisering van die karnavaleske en dialogisme. Hiervolgens kan 'n bewuswording van onderliggende stemme, as die voertuie vir verskillende lae van betekenis in sprokies, asook die gelykstelling van dié veelvuldige stemme, plaasvind. Bakhtiniaanse perspektiewe omtrent hierdie konsepte betrek 'n noodwendig wye hoek.

Bakhtin (1984a:5-10) baseer sy idee van die karnaval op die Middeleeuse fees waarin hy 'n ommekeer en verwerping van vasgestelde grense opmerk om sodoende 'n algehele gevoel van vryheid te simboliseer. Vir Bakhtin (1984a:10) is die karnaval veral 'n voorstelling van die afkeer van offisiële voorskrifte en beperkings soos bepaalde gedragskodes. Terselfdertyd is die karnaval 'n simbool van vryheid waarin alle teenwoordiges as gelykes met mekaar in aanraking kan kom (vgl. Morson & Emerson, 1990:443). Die speelse aard van die karnaval word deur die harlekyn as agent behartig. Die harlekyn lig absurde en ook lagwekkende elemente van bestaande sisteme uit deur byvoorbeeld 'n donkie as koning te kroon. Op 'n soortgelyke wyse as die harlekyn, speel Marriott met vasgestelde grense (Lambrecht, 2005:3), soos wat kinders met speelgoed speel of hulle in sprokies inleef. Die absurde in Marriott se installasies is eerstens die gebruik van kinderspeelgoed en sprokiekarakters as kunswerke wat in 'n galery uitgestal word,

asook die ongewone skaal en buitengewone keuse van taksidermiese materiaal in samehang met die tema van kindersprokies (vgl. McCusker, 2012:19).

Deur haar gebruik van taksidermie [veral in samehang met sprokies] val Marriott se estetiese konkretisering binne die bestek van die groteske as visuele genre. Die groteske word tans as 'n literêre en kritiese term in onder andere kuns en literatuur gebruik. Die groteske het egter in die klassieke tyd as 'n kunsstyl ontwikkel maar was teenstrydig met die normale beginsels van klassieke eenvoud. Saamgestelde figure [ooreenstemmend met Marriott se verknoeiende taksidermie] was kenmerkend van dié styl en het telkens diere en plante met menslike liggaamsdele vermeng. Kritici van die tyd, soos Vitruvius (c. 50-10 v.C.), het hierdie "nuwe" styl afgekeur (Harpham, 1976:461). Hy het gevoel dat die werke in 'n swak styl uitgevoer is en té ver van die ideale van *mimesis* wegbeweeg (Barasch, 1971:28). In die sestiende eeu is hierdie werke herontdek en die term *groteske* is as beskrywende term daaraan toegeken.

Dié vloeiende konstruk word verduidelik in Harpham (1976:463) se stelling dat elke eeu of onderskeie tydperk die groteske herdefinieer na gelang van wat die gevoel van essensiële menslikheid bedreig. Buiten vir die vloeiendheid van die groteske, het dit ook 'n inherente ambivalensie vanweë die vermoë om teenstrydige emosionele reaksies in lesers tot gevolg te hê. Korsmeyer (2006:60) verduidelik dat hierdie beelde moontlik vrees, walging en skok met vervreemding as einddoel tot gevolg kan hê. Om die reaksies te bewerkstellig, moet die voorgestelde beeld ook 'n gevoel van bekendheid in die leser aanwakker. Deur bekende speelgoedbeelde soos 'n teddiebeer en babapoppe in *relaas...* te gebruik, kan veronderstel word dat Marriott sodoende 'n gevoel van bekendheid in die leser [wil] aanwakker. Hierdie "bekende" beelde word so getransformeer dat dit reaksies soos vrees en walging in die leser tot gevolg kan hê.

Die omverwerping van bekende beelde het die doel om lesers se aangeleerde perspektiewe te bevraagteken sodat bestaande perspektiewe vernuwe kan word. Teenoor die walglike en vreesaanjaende kan 'n lagreaksie ook deur die groteske uitgelok word, wat volgens Steig (1970:255) en Kayser (1963:188) hoofsaaklik as 'n verweringsmeganisme teen die afstootlike aspekte van die groteske dien. Die karnavaleske het ook 'n bevrydende karakter [in terme van vrese en sosiale beperkings] wat vergelykbaar is met die verweringsmeganisme van 'n lagreaksie.

Volgens Harpham (1976:463) beklemtoon walging, vrees en die bespottende lag die afkeer van die absurditeit van die bedreigende elemente van die groteske. Die absurde verwys oor die algemeen na iets disharmonies en afwykend wat as belaglik, ongepas, onsinnig, verspot en/of mal beskou kan word. In die absurde word spesifieke klem op die ongewone [soos Marriott se *Pappa*: 'n teddiebeer met stekelrige borshare] geplaas. 'n Algehele kontrasterende karaktertrek vorm deel van die groteske en het die doel om die leser visueel of psigologies te verras of te skok deur die beklemtoning van die absurde (vgl. Harpham, 1976:426; Kayser, 1963:184). Volgens Fingesten (1984:419) is dit juis die oordrewe en verwronge beelde wat aan die groteske 'n kenmerkende karakter verleen.

In die Bakhtiniaanse karnaval is die groteske beduidend van groteske-liggame wat op 'n soortgelyke wyse oordrewe en verwronge, deur die samestelling van ongelyksoortige elemente [soos die vermenging van menslike en dierlike attribute], voorgestel word. Deurvleg in Bakhtin (1984a:220) se beskrywing van die groteske is sy idee dat die dood altyd met nuwe lewe verband hou. Alles wat sterf, sal volgens Bakhtin (1984a:220) oorsprong gee aan nuwe lewe, net soos Marriott deur haar installasiewerke “nuwe lewe” aan afgestorwe taksidermie-liggame gee.

Buiten vir die speelse element wat die groteske vir Marriott toelaat, help die groteske ook om die taksidermie-liggame as sprokieskarakters in *relaas...* te masker. In so 'n lees vervul Marriott die rol van 'n harlekyn in die karnaval om deur middel van 'n maskerspel die ontmaskering van vooropgestelde idees en perspektiewe bloot te lê of as 'n belaglikheid te ontsluit. Die doel van die sogenaamde harlekyn is om kommentaar op ongeregthede in menslike verhoudings, veral in terme van ongelyke magsverhoudings, te kan lewer. Wanneer die groteske geïnterpreteer word as maskers wat deur die outeur aan die installasies toegevoeg is, kan die beeldmateriaal wat Marriott gebruik as verskillende vlakke van betekenis afgeskil word. Die sprokies waarop sy die installasies baseer, kom op die oppervlak as gelukkig en onskuldig voor, maar versteek telkens onheil en gevaar (Zipes, 1993:15). Volgens Brown (2012:22), daarenteen, kom Marriott se installasies weens die gebruik van taksidermie aanvanklik skokkend en walglik voor. Ten spyte hiervan kan die bekende beelde [babapoppe en teddiebere] waarop die installasies geskoei is, soos reeds genoem, as 'n nostalgiese aantrekkingskrag dien. Vanuit 'n Bakhtiniaanse oogmerk word hierdie bekende beelde simbole van verskillende

vlakke van betekenis wat deur die leser ontdek kan word. Volgens Els (2011) lê die hoë inhoud van metafore en konsepte aan die leser die verantwoordelikheid op om die onderliggende temas te ondersoek en te ervaar.

Volgens Els (2011) vind 'n wisselwerking tussen Marriott se installasiewerke en die leser plaas sodat 'n konstante visuele dialoog ontstaan. Bakhtin se idee van dialogisme verduidelik dat die veronderstelde dialoog tussen die karakter [in hierdie geval die spesifieke installasie-karakter wat uitgebeeld word] en die outeur slegs deur die leser as buitestander waargeneem kan word. Aangesien die outeur volgens konvensie die outoriteit besit om die karakter as slaaf tot 'n eie doel te kan gebruik, sien Bakhtin (1984b:113) 'n asimmetriese magsverhouding daarin raak. Bakhtin (1984a:198) se dialogisme, soos sy teoretisering van die karnavaleske, is gebaseer op 'n fees/gesprek waarin alle lesers as gelykes betrek word. 'n Omverwerping van die hiërargiese verhouding tussen die outeur en die karakter moet volgens Bakhtin (1984b:57-58) plaasvind sodat die karakter se stem tot gelyke met [onder andere] dié van die outeur en die leser verhef word.

Volgens Van Rensburg (2008:1) bied Marriott deur haar werke alternatiewe denkwyses oor die werklikheid asook oor die aard van haar werk. Indien dit die geval is, is haar doeleindes in pas met die Bakhtiniaanse idee van polifonie, waarvolgens twee of meer stemme gelyktydig in 'n narratief bestaan en "gehoor" kan word. Polifonie verwys verder ook na elke verteenwoordigde stem of karakter se eie wêreldvisie, opinie, perspektief en "bewustheid" wat as gespreksgenote in 'n dialoog betrek word (Bakhtin, 1984b:50, 53). Die outeur en die protagonis van die narratief kan byvoorbeeld as medegeregtigdes in gesprek verkeer (vgl. Vice, 1997:112).

Bakhtin (1984b:50) lig uit dat ten minste twee stemme [dié van die outeur en dié van die protagonis] in so 'n dialoog gehoor kan word. Volgens Bakhtin (1984b:53) kan die stem van die outeur, met ander woorde Marriott, saam met die stem van die protagonis gehoor word. Verder nog is elke fokalisator en verteller wat 'n eie bewustheid in 'n narratief besit, dit wil sê elkeen wat die vermoë het om inligting oor te dra deur op 'n spesifieke manier na iets/iemand te kyk asook elkeen wat 'n stem het waarmee 'n eie weergawe van die narratief vertel, 'n "ons" en nie slegs 'n "ek" nie (Bakhtin, 1984b:41). Die rede wat Bakhtin (1984b:113-191) hiervoor aanvoer, is dat die woorde, beelde, tekste en tekens wat elkeen gebruik om betekenis oor te dra, nie

hul eie is nie. Woorde, beelde, tekste en tekens behoort aan iemand anders, omdat iemand dit reeds voorheen gebruik het. Die stem [en bewustheid] van die vorige “verbruiker” laat volgens Bakhtin (vgl. Claassens, 2003:129) ’n spoor op die betrokke woorde, beelde, tekste en tekens na. Wanneer enigiemand hierdie *readymades* [verwysend na alles wat bestaan voordat die kunsskeppingsproses plaasvind] gebruik, kan die stemme van die vorige “verbruikers” as ’n polifonie ook daarin gehoor word.

In ’n Bakhtiniaanse beskouing moet ’n bewuswording geskep word vir die veelstemmigheid wat in alle tekens en tekste bestaan, terwyl die verskeie teenstrydige perspektiewe as gelykes oorweeg word. Om ’n bewuswording van veelstemmigheid te skep, moet bestaande perspektiewe eers uitgedaag word. Derhalwe gaan die groteske, met die gepaardgaande omverwerping van bestaande perspektiewe, die Bakhtiniaanse dialoog vooruit.

Vanuit die voorafgaande kontekstualisering trek die probleemstelling vir hierdie verhandeling saam in die komplekse wyse waarop Marriott diepliggende stemme in sprokies deur haar uitstalling *relaas...* as ’n dialogiese karnaval-ontwerp blootlê en ontmasker en hoe hierdie ontmaskering bydra tot ’n polifoniese dialoog waarin alle stemme, insluitend dié van die leser, gelykberegting in ’n sprokieschronotoop verkry. Die volgende navorsingsvrae spruit uit die probleemstelling:

1.3.1 Hoe kan *relaas...* as ’n polifoniese sprokieschronotoop gelees word waarin die diepliggende stemme in sprokies ontmasker word?

1.3.2 Hoe kan Marriott se *relaas...* as verbandhoudend met dialogisme en die karnavaleske beskou word?

1.3.3 Hoe word die leser as medegeregig gelykgestel en tot deelname aan die polifoniese dialoog in *relaas...* geaktiveer?

As sentrale teoretiese stelling vir hierdie verhandeling word geargumenteer dat Marriott in haar ontwerp van *relaas...* die wêreld op ’n soortgelyke wyse as die Bakhtiniaanse karnaval as omgekeer voorstel. Hierdie omkering van normatiewe reëls en grense kan veral in haar groteske sameflansing van die onsamehorige konsepte gevind word. Marriott se gebruik van “onskuldige” sprokies en kinderspeelgoed, soos die babapoppe in *Ringe ringe rosie* [Figuur 2] en die

teddiebeer in *Pappa* [Figuur 3], saamgeveg met en opgebou uit die teenstellige diervelle en die gepaardgaande konnotasie met die dood, weerspieël veral hierdie groteske ambivalensie in haar werk. Deurdat Marriott taksidermie-liggame verknoei en in nuwe skepsels soos babapoppe en 'n teddiebeer reïnkarneer, oorbrug Marriott die beperkings van natuurgetroue taksidermie en liggaamlike grense van diere en sluit so aan by Bakhtin se idee van die groteske-liggaam. Soos 'n sprokieschronotoop het *relaas...* antropomorfiëse dierekarakters wat interaktief aan die narratief deelneem, klere aantrek en selfs kan "praat". Die buitengewone is moontlik, soos die oordrywende grootte van die spinnekop in *Ringe ringe rosie* en die nuwe groteske monsterskepsel in *Tweegatjakkals* [Figuur 18]. Soos die sprokieschronotoop, spreek *relaas...* derhalwe tot die verbeelding van die leser, terwyl dit terselfdertyd as verbandhoudend met die werklikheid gelees kan word.

Marriott maak ook van 'n komplekse maskerspel gebruik waarin sy, soos die Bakhtiniaanse maskerade, maskers oplê, sodat lesers diepliggende betekenis kan ontmasker. Die titels wat Marriott aan installasiewerke gee, kan in sekere gevalle as maskers gesien word, maar kan in ander gevalle en somtyds terselfdertyd as sleutels tot die ontsluiting en ontmaskering dien. In ander installasiewerke is die materiaalgebruik en/of dierlike voorkoms 'n masker. Deur hierdie maskerspel maak Marriott die leser bewus van diepliggende betekenis oftewel die polifonie van stemme wat daarin ontdek kan word. Daarmee saam het Marriott se gebruik van die groteske ambivalensie wat grense ontwig, die doel om hierdie polifonie van stemme gelyk te stel. Hiervolgens word elke stem se bydra betekenisvol as dié van 'n buitestander wat 'n nuwe perspektief kan bied sodat die onderskeie stemme mekaar se perspektiewe kan vernuwe.

Die leser van só 'n dialogiese, karnavaleske sprokieschronotoop word na gelang van die outeur se ontwerp tot deelname aan [die] *relaas/relaas...* geaktiveer. Soos reeds genoem, dwing Marriott se gebruik van die groteske om nuwe skepsels tot visuele *ver-beeld*-ing te bring die leser om op nuwe maniere te dink en so daarvan te probeer sin maak. Die leser word byvoorbeeld nader getrek deur die bekende kinderspeelgoed. Hiernaas speel Marriott se plasing van die driedimensionele installasies 'n rol in die aktivering van die leser wat om 'n werk soos *Ringe ringe rosie* kan beweeg en dit van verskillende kante kan aanskou. Die effek soos walging, vrees, skok en 'n lagreaksie wat die groteske in Marriott se installasies tot gevolg kan

hê, versinnebeeld 'n afkeer, verwerping en “uitwerping” van die groteske beelde. Wanneer hierdie emosies ervaar word, het die liggaam onwillekeurige reaksies wat daarmee gepaard gaan om die persoon van die beelde te verwyder en sodoende meer “persoonlike” ruimte aan die installasies te gee. Marriott se ontwerp van *relaas...* en die installasies waaruit dit bestaan betrek derhalwe dialogiese en karnavaleske eienskappe sodat die uitstalling 'n sprokieschronotoop kan versinnebeeld. Die voorstelling van *relaas...* as 'n sprokieschronotoop betrek en aktiveer die leser as 'n deelnemer aan die dialoog en 'n karakter van die relaas sodat sy/hy as medegeregtigde self die diepliggende betekenis in sprokies kan ontmasker deur in dialoog met die polifonie van stemme in die uitstalling te tree. Hierdie dialogiese ontmoeting is egter afhanklik van Marriott as die outeur se dialogiese ontwerp.

1.4 Metodologiese benadering

Die metode vir hierdie navorsing val in twee aanvullende dele uiteen: 'n literatuurstudie wat die teoretiese basis vorm, en uit die literatuurstudie word sleutelkonsepte geïdentifiseer. Die installasiewerke word volgens dié sleutelkonsepte gelees en geïnterpreteer. Die rede hiervoor is dat Marriott se benadering tot haar installasiewerke inspeel op die Bakhtiniaanse teoretisering van dialogisme en die karnavaleske.

1.4.1 Literatuurstudie

Verskeie bronne is geraadpleeg, waaronder relevante boeke en artikels wat betrekking het op die Bakhtiniaanse teorie omtrent die karnavaleske en dialogisme asook sprokies. Soektogte op Nexus- en Ebsco-host dui daarop dat genoegsame bronne vir die studie beskikbaar is en dat daar nie reeds 'n soortgelyke studie gedoen is nie.

1.4.2 Lees en interpretasie van visuele tekste

Eerstens word die werke afsonderlik gelees volgens die visueel waarneembare en tasbare eienskappe soos die materiaal, grootte, kleur- en tekstuurkontraste, ruimte en ander vormtaalelemente. Tweedens word hierdie vormtaalelemente vergelykenderwys geïnterpreteer volgens die Bakhtiniaanse sleutelkonsepte, *karnavaleske* en *dialogisme* asook die subkonsepte *groteske*, *maskerade*, *polifonie*,

heteroglossia en *chronotoop*. Hierdie benadering laat ook ruimte vir navorsing oor die invloed van sprokies op Marriott se kunsebese, asook die tematiek van haar uitbeelding.

Die werkplan vir die verhandeling val in die volgende hoofstukke uiteen: In die inleidende hoofstuk is die bekendstelling van die outeur, die tersaaklike agtergrond en konteks, probleemstelling, navorsingsvrae en sentrale teoretiese stelling geformuleer. Hoofstuk Twee bied 'n uiteensetting van die Bakhtiniaanse sleutelkonsepte, naamlik die karnavaleske en dialogisme, met gepaardgaande subkonsepte. Die konsepte wat uit dié bespreking voortvloei, is noodsaaklik vir die lees en interpretasie van die gekose installasiewerke. In Hoofstuk Drie word sprokies en die lees daarvan in die visuele tekste van Marriott ondersoek. Voortspruitend hieruit word Marriott se uitstalling *re/laas...* as 'n konkretisering van sprokies in Hoofstuk Vier geles met 'n toeligting van die installasiewerke soos nodig. Die slothoofstuk behels 'n samevatting van die hoofargumente en belangrikste gevolgtrekkings wat ek uit die navorsing aflei.

HOOFSTUK TWEE

DIE KARNAVALESKE EN DIALOGISME: 'n BAKHTINIAANS-TEORETIESE BLIK OP DIE ONTMASKERING VAN DIEPLIGGENDE STEMME

2.1 Inleiding

In Hoofstuk Een is die agtergrond en teoreties-kontekstuele raamwerk vir hierdie studie geskets. Die outeur, naamlik Rosemarie Marriott, is as 'n Suid-Afrikaanse konseptuele kunstenaar aan die leser bekend gestel. Die probleemstelling, navorsingsvrae en sentrale teoretiese stellings is geformuleer en die metodologiese benadering is uiteengesit. Hierdie hoofstuk belig tersaaklike Bakhtiniaanse konsepte wat die omverwerping van bestaande hiërargiese ordes deur 'n herbedinking van aangeleerde konvensies probeer bewerkstellig ten einde diepliggende stemme te ontmasker. Die ondersoek is gegrond in twee Bakhtiniaanse sleutelkonsepte, naamlik die karnavaleske en dialogisme. Vanweë Bakhtin se literêr-toegespitste teoretiese konsepte, word dit in lyn met Bal (2009:532) se argumente van visuele narratiewe as visuele tekste na die terrein van kunsgeskiedenis getransponeer. Terselfdertyd word na die kunstenaar as die outeur verwys en na aanskouers in 'n galery as lesers. Dit word gedoen sodat die onderliggende betekenis wat Marriott in sprokies opmerk, ontrafel en ontmasker kan word vir die lees en interpretasie van haar installasiewerke in Hoofstuk Vier.

Naas die inleidende kontekstualisering van narratologie, verduidelik die hoofstuk vervolgens die karnaval as die kontekstuele ruimte vir die bewuswording en gelykstelling van teenstrydige en veelvuldige stemme. Voortvloeiend hieruit word die karnavalstrategieë, naamlik die groteske, die maskerade en die feestelike lag, onder die loep geneem. Die idee van die gelykheid van perspektiewe en gesprekvoering word daarna onder die begrip dialogisme bespreek met 'n toeligting van tersaaklike konsepte soos polifonie, heteroglossia en die chronotoop. Die hoofstuk sluit af met 'n bespreking van die karnaval as Bakhtin se chronotopiese utopie waarin die gelykheid van perspektiewe en stemme seëvier. 'n Bakhtiniaans-geïnspireerde teoretiese kontekstualisering van narratologie word vervolgens bondig bespreek.

2.2 Bakhtiniaanse narratologie

Indien die titel wat Marriott aan haar uitstalling gee as 'n sleutel tot die ontsluiting daarvan ingespan word, is *relaas...* tekenend van 'n narratief wat in die uitstalling gelees en ontmasker kan word. Volgens Baldick (2001:165) verwys 'n narratief of relaas na die vertel van 'n ware of 'n valse gebeurtenis of reeks gebeurtenisse wat op die een of ander manier met mekaar verband hou. Die teoretisering en bestudering van narratiewe, asook die vorms en funksies daarvan, word deur Prince (1982:4) as *narratologie* beskryf. Een narratief kan deur verskillende outeurs in verskillende *tekste* vertel word, soos wat 'n sprokie soos *Rooikappie* in verskillende tekste¹² vertel word. Alhoewel die volgorde en besonderhede in die onderskeie tekste kan verskil, is elke teks essensieel inhoudelik van dieselfde relaas. Voortvloeiend hieruit is "narratologie de theorie van verhalende teksten" volgens Bal (1980:12). 'n Uiteensetting van verskillende elemente waaruit 'n narratiewe teks ontwerp word, is derhalwe noodsaaklik as inleiding en agtergrond vir 'n narratologiese soeklig op Marriott se installasiewerke.

Elke teks het 'n outeur wat die skepper van die spesifieke teks is, maar volgens konvensie ook outoriteit in terme van die karaktertekening en die verloop van gebeure kan uitoefen (Harris, 2006:47). Onderskeie tekste van een narratief verskil van mekaar, aangesien elke outeur se perspektief op die karakters [dít waaroor die narratief handel] van mekaar kan verskil. Volgens Bakhtin (1984b:119, 131, 243, 280, 625) moet die outeur as skepper en outoriteitsfiguur van 'n spesifieke teks, sekere keuses uitoefen in terme van die ontwerp van die teks. Sodoende ontwerp die outeur die verbeeldingswêreld van die narratief wat as 'n "tweede wêreld" afgesonder van die werklikheid kan "bestaan" en waarin die narratief afspeel (Claassens, 2003:130). Hierdie ontwerp sluit gewoonlik by 'n spesifieke genre aan sodat sekere herkenbare konvensies¹³ ten opsigte van die verloop van gebeure, die organisering van tyd en ruimte en die karaktertekening die outeur se ontwerp rig (vgl.

¹² Rooikappie as sprokie word byvoorbeeld deur Charles Perrault (1628-1703) in sy *Le petit chaperon rouge* (1697) asook deur die Grimm-broers [Jacob (1785-1863) en deur Wilhelm (1786-1859) se *Rötchapchen* (1812)] vertel.

¹³ 'n Konvensie verwys volgens Quinn (2006:97) na 'n aanname of algemene gebruik, in hierdie geval ten opsigte van die samestelling en verloop van 'n teks. Die waarde van konvensies as 'n ongesproke kontrak tussen die leser en die teks beteken dat die leser telkens bekend is met die ontwerp en makliker die outeur se kreatiewe afwykings daarvan kan opmerk en waardeer (Child & Fowler, 2006:35).

Mikics, 2007:132-133; Quinn, 2006:97). Deur 'n spesifieke narratiewe genre soos sprokies¹⁴ te kies, kan lesers die teks makliker kategoriseer, terwyl die betrokke genre ook spesifieke verwagtinge ten opsigte van die teks by die lesers aanwakker (Abrams, 2009:135; Baldick, 2001:105).

In die ontwerp van die verbeeldingswêreld moet die outeur in gedagte hou dat die narratief aan die leser oorgedra moet word. Vanuit 'n teoreties-narratologiese raamwerk veronderstel 'n narratief volgens Fludernik (2009:4) ook die teenwoordigheid van 'n verteller¹⁵ wat die narratief, "namens" die outeur aan die leser vertel. Volgens Cuddon (2013:535) is die verteller dié stem wat in die narratief "gehoor" kan word. Hierdie verteller-stem se teenwoordigheid is in verskeie gevalle slegs van tyd tot tyd ter sprake om die leser in die "lees" van die teks te lei en kan daarom 'n daadwerklike invloed hê op die manier waarop die leser die teks interpreteer (Mikics, 2007:200). Die stem van 'n verteller wat van tyd tot tyd na vore kom, word telkens as 'n derdepersoonverteller of alomteenwoordige verteller geklassifiseer, wat byvoorbeeld verskil van 'n karakter wat die rol van 'n eerste persoonverteller kan inneem en die narratief noodwendig vanuit 'n meer beperkte perspektief vertel (Baldick, 2001:198). Teenstrydig met die outeur, weet die verteller nie noodwendig wat die uiteinde van die narratief is nie. Terwyl hierdie verduideliking die konvensionele gebruik en beskouing van die verteller kortliks saamvat, kan die narratief volgens Bakhtin (1984b:116) deur die stem van die outeur, die stem van die verteller of deur dié van die karakter vertel word.

Met die doel om 'n onderskeid te tref tussen wie iets in die narratief vertel en wie iets in die narratief sien, identifiseer Gérard Genette (*in* Abrams, 2009:213) die verteller en die fokalisator as die twee bevoorregte posisies wat in die ontwerp van die teks gebruik word. Soos wat die verteller die stem het waarmee die narratief vertel word, het die fokalisator die perspektiefpunt waarmee daar na iets gekyk word. Die perspektiefpunt word hier gebruik as die plek en bevoorregte posisie waaruit en waarvolgens die gebeurtenisse en karakters in die narratief waargeneem is en aan die lesers bekend gestel word. Volgens Bal (2009:263) het die perspektiefpunt

¹⁴ Konvensies ten opsigte van sprokies as 'n narratiewe genre word in Hoofstuk Drie omvattend verduidelik.

¹⁵ Bal (2009:78) gebruik die voorbeeld: die verteller van *Pride and Prejudice* (1813) is nie Jane Austen (1775-1817) – die biografiese outeur van die werk – nie. Daar is 'n agent wat die narratief namens haar aan die leser "oorvertel".

waarvandaan die elemente in die verbeeldingswêreld van die narratief voorgestel en waargeneem word, 'n radikale invloed op die betekenis wat die leser aan die teks sal toeken. In hierdie opsig is dit waardevol om daarop te let dat betekenis wat in 'n beeld en/of oor die karakters in 'n narratief ontdek kan word, beperk word deur die perspektiefpunt waarvandaan dit waargeneem word (Quinn, 2006:319). Volgens Bakhtin (1986:7) is elke persoon se perspektief [fisiek sowel as kognitief] uniek, wat die implikasie het dat dieselfde gebeurtenis of teken verskillend vanuit verskeie perspektiewe “beskou” word. Hierdie aanslag op fokalisasie lei Bakhtin (1984b:890) se argument dat 'n teks, teken of narratief nie 'n vaste betekenis het wat daarin ontdek kan word nie, maar dat betekenis in die interaksie tussen verskillende stemme [elk met 'n unieke perspektief] ontstaan. Soos wat dit verder in die bespreking van dialogisme duidelik sal word, het elke teks, teken en narratief diepliggende betekenis [of stemme] wat deur die interaksie van medegeregtigde stemme in 'n dialoog daarin ontdek kan word. In hierdie opsig is dit so dat die ontwerp van die teks hierdie diepliggende stemme kan versluier en versteek óf daaraan nuwe betekenis gee deur sekere aksente daarop te lê. Die outeur kan derhalwe die verbeeldingswêreld van die teks só ontwerp dat die leser diepliggende stemme, perspektiewe en betekenis daarin kan ontmasker. Vanuit hierdie Bakhtiniaanse perspektief kan Marriott die blootlegging van sprokies tot gevolg hê deur die verbeeldingswêreld van die sprokie op 'n spesifieke manier te ontwerp.

Volgens Bakhtin (1984b:232, 274-278) wentel die konsep waarvan die verteller vertel en waarna die fokalisator kyk, rondom die protagonis van die narratief. Hiervolgens kan die protagonis as die konsep van die teks, dit waaroor die narratief gaan, beskryf word. Verder nog as die konsep van die teks is die protagonis dit wat deur die outeur geskep word. Die betekenis van die protagonis is nie alleenlik 'n verwysing na die hoofkarakter van 'n narratief nie, maar is op 'n Bakhtiniaanse dubbelsinnige wyse 'n heenwysing na enige karakter. Die terme *karakter* en *protagonis* word daarom in hierdie studie, soos in Bakhtin¹⁶ se hantering daarvan, as wisselwoorde gebruik, aangesien alle karakters die protagoniste van hul eie weergawe van die narratief word. Hieruit vloei sy gelykstelling van alle karakters se perspektiewe voort, sodat elke karakter die protagonis van sy of haar eie en unieke

¹⁶ Kyk Pechy (2007:2) se stelling dat Bakhtin 'n outeur is wie se karakters ook protagoniste [of helde] is en ook die vertellers of “outeurs” van hul eie weergawe van die narratief is.

weergawe van die narratief word (vgl. Bakhtin, 1984b:6). In *relaas...* word die uitbeelding van die onderskeie figure in Marriott se installasiewerke as die onderskeie karakters van haar relaas hanteer.

Volgens Bakhtin (1986:120) word dit wat geskep word – die karakter of protagonis – altyd geskep uit iets wat reeds bestaan¹⁷. Meer nog, die gegewe [dit wat reeds bestaan, 'n *readymade*¹⁸] word heeltemal getransformeer in dit wat daaruit geskep word. Vir my studie beteken só 'n siening dat Marriott in haar gebruik van die gegewe of *readymade* taksidermie-diereliggame wat sy in haar skeppingsproses verknoei, die gegewe diereliggame transformeer in nuwe skepsels of protagonis(te). Vir Bakhtin (1986:120) wil dit voorkom asof alles wat geskep word, deur dié transformasie vernuwe word. Só 'n perspektief oor transformasie loop parallel met die transformasie van diereliggame tydens die proses van verknoeiing van taksidermie, soos in Hoofstuk Een uitgelig. Volgens Bakhtin (1986:120) word die outeur se perspektief sowel as haar/sy skeppingsproses terselfdertyd in die proses van transformasie vernuwe.

Die ontwerp van die outeur behels derhalwe die wyse waarop die protagonis voorgestel word, die tweede verbeeldingswêreld waarin die narratief plaasvind, die rol van die verteller in die oordra van die narratief, en die fokalisator as die perspektiefpunt waaruit gebeure waargeneem word – as 'n manier hoe die leser deur die outeur gelei word om na die karakters te “kyk”. Waar die ontwerp van die outeur 'n groot invloed het op die wyse waarop die leser die teks lees en interpreteer, kan die narratologiese term *fabula*¹⁹ die manier beskryf hoe die leser die teks sal onthou. Op 'n ooreenstemmende wyse beskryf Bal (2009:47-50) die verbeeldingswêreld van die fabula as die chronologiese volgorde van gebeurtenisse soos wat dit gebeur en onthou sal word eerder as hoe dit in die relaas aangebied word. Die fabula is sodoende die geheuespoor [*memory trace*], en die manier hoe die leser die

¹⁷ As voorbeelde van dit wat reeds bestaan waaruit iets nuuts geskep kan word, lys Bakhtin (1986:120) taal, 'n waargenome gebeurtenis, 'n gevoel en 'n “pratende” subjek.

¹⁸ Soos in voetnota 5 in Hoofstuk Een verduidelik, verwys 'n *readymade* in Bakhtiniaanse terme na alles wat reeds voor die skeppingsproses bestaan en wat gebruik word om 'n teks of kunswerk te skep.

¹⁹ *Fabula* is afgelei van die Latynse *fabulae* (Cuddon, 2013:265). Die generiese term word gebruik om verskeie aspekte van narratiewe verduidelik, waarvan die algemeenste gebruik geskoei is op die Russiese formalistiese gebruik daarvan as verwysend na die *rou materiaal* waaruit die narratief opgebou word en wat byvoorbeeld in teenstelling staan met die ontwerp van die teks (Baldick, 2001:93).

verbeeldingswêreld van die teks interpreteer (Bal, 2009:532). In hierdie navorsing gaan ek akkoord met Kafalenos (2001:138) se verduideliking dat die fabula die tweede wêreld is wat die leser in haar/sy verbeelding skep as die geheuespoor wat agterbly ná die lees van die narratief. Só 'n siening van die fabula is in pas met Bakhtin (2008:656) se verduideliking dat die outeur, die protagonis en die leser op 'n gelyke vlak deelneem aan die dialogiese interaksie waartydens die verbeeldingswêreld omvorm, vernuwe en opnuut [as die fabula] geskep word. In die lees van 'n teks, skep die interaksie tussen die outeur, die protagonis en die leser vervolgens 'n nuwe verbeeldingswêreld wat in hierdie verhandeling voorts as die fabula beskryf word.

Die laaste belangrike keuse wat die outeur in die ontwerp van die teks in gedagte moet hou, en wat in hierdie verhandeling vermelding verdien, is die medium [bv. mondelings, literêr of visueel] waarin die narratief vertel word. Soos in Hoofstuk Een vermeld, kan enige artefak wat 'n narratief versinnebeeld, volgens Bal (2009:532) as 'n narratiewe teks gelees word. In hierdie verhandeling is die waarde van so 'n verduideliking van narratiewe tekste dat Marriott se driedimensionele installasiewerke as visuele tekste gelees en geïnterpreteer kan word. Die rol van die outeur word aan Marriott toegeken, aangesien sy die skepper en outoriteitsfiguur is wat visuele tekste skep wat beide visueel aanskou en as 'n relaas gelees kan word. Voortvloeiend hieruit kon besoekers aan die NWU-hoofgalery (2011) waar *relaas...* uitgestal was, as aanskouers van haar installasies asook lesers van haar visuele tekste optree. Soos wat Marriott as die outeur getipeer word, word die besoekers van *relaas...* as die lesers beskryf. Aangesien narratiewe wat gelees word, in 'n verbeeldingswêreld afspeel, belig ek die moontlikheid dat die *relaas...*-uitstalling ook die doel van 'n verbeeldingswêreld kan vervul.

Bakhtin (1984a: 6-12; 2008:656) verduidelik verskeie aspekte van 'n "tweede wêreld" waarin narratiewe kan afspeel en/of waarin hy die moontlikheid van 'n bewuswording en gelykstelling van veelvuldige stemme raaksien. Waar Bakhtin (2008:276-284) se konseptualisering van die chronotoop as die organisering van tyd en ruimte die verbeeldingswêreld van narratiewe verduidelik, is sy idee van die karnavaleske die utopiese sfeer of verbeeldingswêreld waarin gelykheid kan seëvier. Vervolgens bespreek ek die karnaval as die gepaste tydvak en ruimte vir die bewuswording en

gelykstelling van veelvuldige perspektiewe as gevolg van die algehele omverwerping van die bestaande ordes en kategorieë wat dit simboliseer.

2.3 Die karnavaleske

Bakhtin se filosofie oor die bevryding en ommekeer van bestaande sosiale ordes val in twee sleutelkonsepte uiteen, naamlik die karnavaleske en dialogisme. Die ondersoek na die werke van Francois Rabelais (1494-1553) lei Bakhtin tot die teoretisering van die karnavaleske wat in hierdie gedeelte bespreek word. Die karnavaleske is 'n breë term wat in sigself die idee van die Middeleeuse karnaval oproep en waarop Bakhtin sy teoretisering daarvan baseer. Die karnaval is daarom gebaseer op 'n historiese gebeurtenis; die karnaval-feesvieringe wat tot en met die tyd van Rabelais in die sestiende eeu kenmerkend van die Middeleeue was. Volgens Bakhtin (1984b:109-124) het die karnavaleske hierna slegs in tekste en kunswerke voortgeleef op twee onderskeie wyses: die karnavaleske-inhoud of karnaval-onderwerp van die betrokke teks óf die "karnavalisering" as die omverwerping van bestaande kategorieë en konvensies van die teks of kunswerk (vgl. Vice, 1997:149). Die gebruik van die karnavaleske in hierdie studie fokus op die feesvieringe as 'n absurde voorstelling van die wêreld wat omgekeer is en wat simbolies gelees word vir die omkering en karnavalisering van bestaande ordes, grense en konvensies. Soos wat die karnavalfees die Middeleeuse samelewing omgekeerd voorstel, is Marriott se *relaas*... 'n absurde voorstelling en karnavalisering van kindersprokies. In beide gevalle word die groteske [wat later in die hoofstuk aan die bod kom] geïmplementeer om goed vasgestelde grense uit te daag en/of om te keer. Die karnaval is noodsaaklik as die gepaste tyd en plek vir die bewuswording en gelykstelling van diepliggende stemme. Hierdie gunstige omstandighede is toe te skryf aan die gelykstelling van alle deelnemers [met hul teenstrydige perspektiewe] van die karnavalfeesvieringe.

In die tekste *Die lewe van Gargantua en Pantagruel (La vie de Gargantua et de Pantagruel*²⁰) van Rabelais ondersoek Bakhtin die sosiale sisteem van die Middeleeue in terme van aanvaarbare en onaanvaarbare gedrag en taalgebruik. Deurgaans gebruik Rabelais se karakters taal wat as ongeskik, onvanpas of walglik

²⁰ *Die lewe van Gargantua en Pantagruel (La vie de Gargantua et de Pantagruel)* is 'n reeks van vyf romans geskryf deur Francois Rabelais in die sestiende eeu (1532-1564).

beskou word en teenstellig is met die konvensies van “goeie en aanvaarde gedrag”. Bakhtin verwys daarna as ’n tipe groteske taal wat verband hou met die laer strata²¹ van die Middeleeuse kultuur. Die groteske is ook ’n visuele genre [soos die studie sal verduidelik] wat op ’n soortgelyke wyse gelees kan word as verbandhoudend met die laer strata.

Na gelang van die sogenaamde laer strata, onderskei Bakhtin (1984a:4-6) tussen twee ordes, naamlik die offisiële en onoffisiële ordes van sosiale bestaan soos dit in die Middeleeue voorgekom het. Die offisiële orde verwys na die aanvaarbare, “normale”, amptelike en ernstige verwagtinge wat deur alledaagse sosiale strukture in plek gestel word. Die offisiële orde is streng deur die feodale²² maghebbers, staatsamptenare en kerklike leiers gereguleer, terwyl humor volgens Bakhtin (1984a:212) heeltemal uit dié orde verwyder is (Heyns, 2006:12). Die mense se onderdanigheid aan die offisiële orde is onder andere deur die feodale maghebbers deur middel van erns, vrees, intimidasie en dreigemente gereguleer. Die offisiële feeste het hierdie ongelyke magsverhoudinge duidelik geïllustreer (Vice, 1997:150).

Hierteenoor is die karnaval as deel van die laer strata en as ’n onoffisiële fees gesien wat bepaalde reëls en beperkings sou uitdaag. Volgens Childs en Fowler (2006:53) is Bakhtin se idee van die Middeleeuse karnaval, waarin die wêreld “omgekeer” word, ’n tydruimtelike konteks waartydens reëls, “waarhede” en betekenis voortdurend getoets en uitgedaag word. Sodoende word alle reëls, beperkings en konvensies wat telkens sonder meer aanvaar word, uitgedaag, en daarom word die idee van ’n enigste bevoorregte perspektief, ontwig.

As gevolg van die streng beperkings van die offisiële orde, dien die karnaval as ’n simbool van vryheid (Morson & Emerson, 1990:443). Tydens die karnaval word alle beperkings, reëls en aanvaarbare gedragkodes verwerp deur persone van verskillende hiërargiese posisies as gelyke deelnemers van die “tweede lewe van die mense”. Bakhtin (1984a:9) verwys na die karnaval as die “tweede lewe van die

²¹ Die laer strata staan teenoor die offisiële orde van die kerk, die staat en die feodale sisteem van die Middeleeue (Heyns, 2006:12).

²² Butt (2006:246, 340) verduidelik die feodale sisteem [14e tot 17e eeu in Europa] soos volg: “The decentralization of power and authority into a severe hierarchy of nobility where the subordinate noble [vassal] owed military service to another noble [lord] in return for protection and land [a feud or fief]. This land was held by the lord and rented out to peasants [serfs when bound in manorialism] who worked it, paying both in kind [goods produced] and in work [obligations to cultivate the lord’s portions of land on the manor].”

mense” aangesien hulle vir hierdie “eiland in tyd” die utopiese²³ sfeer binnetree, gekenmerk deur ’n gevoel van gemeenskap, vryheid, gelykheid en oorvloed. Hierdie karnavalfees word verder gekenmerk deur algehele vryheid waartydens die mense [tydelik] deur die gebruik van humor, maskers en die groteske van die streng beperkings van die offisiële orde kan ontsnap. Bakhtin (1984a:7) verduidelik dat die karnaval “nie ’n opvoering is met toeskouers wat toekyk nie”, maar dat “almal” daaraan deelneem. Alle deelnemers gebruik byvoorbeeld die karnavalstrategieë soos die groteske om bestaande kategorieë uit te daag. Hierin word die gelykberegtiging van die karnavaldeelnemers as die eenheid van die karnaval gesimboliseer en in radikale teenstryd geplaas met die offisiële orde en feeste waartydens groteske beelde byvoorbeeld verban word (vgl. Clark & Holquist, 1984:302).

In ’n soortgelyke hoedanigheid as Bakhtin se onderskeid tussen die twee ordes van die Middeleeue, kan offisiële en onoffisiële ordes ook in kuns geïdentifiseer word. Die offisiële orde in kuns verwys byvoorbeeld na modernistiese kunskonvensies waarvolgens die aanvaarde kunsmateriale byvoorbeeld brons, marmer en olieverf is met die gepaardgaande aanvaarde en konvensionele kunskategorieë soos beeldhou, skilder en argitektuur (Wartenberg, 2002:xiii; Richards, 2002:35; vgl. Enwesor, 2001:73). Volgens modernistiese beskouings sou konvensionele kunstentoonstellings op ’n ooreenstemmende wyse as die bogenoemde offisiële feeste ontwerp word. Die bogenoemde modernistiese kunskonvensies verwys na bepaalde benaderings en opvattinge wat sedert die vroeg-Renaissance deur ’n Westerse kulturele groepering herken en aanvaar word. Wartenberg (2002:xiii) verwys na kunskritici maar ook na instellings vir “hoër” kuns soos kunsgalerye en -museums as die “knowledgeable experts”. Onderdanigheid aan die konvensie is byvoorbeeld deur die “ideale” aanskouer, met ander woorde die “knowledgeable expert”, gesanksioneer en gereguleer (vgl. Bal & Bryson, 1991:183-184). Die “ideale aanskouer” verwys in die breë na die verskeie rolle en reaksies wat vir ’n aanskouer veronderstel word asook die posisies en funksies wat die ideale aanskouer veronderstel is om aan te neem (Bal & Bryson, 1991:185). As ’n voorbeeld hiervan kan die “moenie-aanraak-konvensie” van galerye genoem word, wat as ’n

²³ Utopie kan beskryf word as ’n denkbeeldige plek wat alledaagse lewe getransformeer voorstel en simboliseer daardeur telkens ’n visie en die moontlikheid vir ’n beter lewe (Sargent, 2010:4; Gardiner, 1992:22-25) Die konsep word later in hierdie studie in terme van Bakhtin verder belig.

ongeskrewe reël die gedrag van talle aanskouers sal rig. Tydens die modernisme is die manlike “knowledgeable expert” byvoorbeeld as die ideale aanskouer beskou. Hierdie veronderstelde rolle, reaksies, posisies en funksies wat die ideale aanskouer inneem, staan in diens van en word bepaal deur die kunstenaar se ontwerp.

’n Konvensionele ontwerp waarvan die kunstenaar gebruik kan maak is byvoorbeeld liniêre perspektief. Die konvensie van “liniêre perspektief”²⁴ wat op die aanskoue van kuns betrekking het, plaas die ideale aanskouer in die middel van die hipotetiese “wêreld” wat in die kunswerk uitgebeeld word (Holly, 1990:373). Hiervolgens word die perspektieflyn, met een verdwyningspunt op die horison in die kunswerk, só ontwerp dat dit in lyn is met die oë van die ideale aanskouer wat voor dit staan. Dit veronderstel terselfdertyd dat die kunswerk op ooghoogte van die ideale aanskouer in die galery gehang sal word. Die ruimtelike posisie wat die ideale aanskouer inneem, word sodoende as die middelpunt beskou, terwyl die kunswerk hiervolgens ontwerp word. Volgens hierdie eensydige benadering tot die aanskoue van visuele tekste, is waarneming ’n eenrigting-verhouding wat hanteer word tussen die aktiewe, ideale aanskouer as die fokalisator en die objek wat in die kunswerk waargeneem word (Holly, 1990:375). Só ’n benadering tot die aanskoue van kuns bewerkstellig ’n outoritêre verhouding tussen die aanskouer wat vanuit die voorafopgestelde perspektiefpunt die karakters in die verbeeldingswêreld waarneem. Sodoende is die kunswerk volgens die liniêre perspektiefkonvensie rondom die ideale aanskouer as middelpunt en fokalisator ontwerp, terwyl die ideale aanskouer as die fokalisator van die narratief vanuit ’n bevoorregte posisie na die protagonis [dít wat in die kunswerk gerepresenteer word] kyk.

Die sogenaamde ideale aanskouer word gekontrasteer deur die empiriese²⁵ aanskouer as die werklike, lewende aanskouer wat byvoorbeeld kunsuitstallings bywoon. Hierdie aanskouer beweeg deur die uitstalruimte, alleen, in pare of groter

²⁴ Die Renaissance-kunstenaars Filippo Brunelleschi (1377-1446) en Leon Battista Alberti bedink deur hul wiskundig gekonstrueerde perspektieftekeninge die metode van “liniêre perspektief”. Twintigste-eeuse kunskritici soos Gombrich (1979) en Panofsky (1970) grond hul teorie omtrent die aanskoue van kuns op hierdie Renaissance-perspektief.

²⁵ Bal en Bryson (1991:186) verduidelik dat empiriese lesers op grond van hul sosiale groepe begryp moet word, aangesien hul interpretasie deur die groep se raamwerk ingelig is, terwyl die invloed daarvan vir elke lid van die groep verskillend sal wees. Hierdie idee hou ook verband met Peirce (1957:179) se verduideliking dat die leser soos die outeur op grond van *gewoontes* [*habit*] nuwe betekenis tydens interpretasie skep. Die leser se *gewoontes* word ingelig en gevorm in hul sosiale lewe [die sosiale groepe waaraan hulle behoort].

groepe terwyl hulle die werke aanskou en daarop reflekteer. Empiriese aanskouers kan vergelyk word met die “onsigbare massas” van die Middeleeue wat nie gelykberegting met byvoorbeeld die feodale maghebbers tydens die offisiële feeste gehad het nie. Soos wat die moontlike teenstrydige perspektiewe van die onsigbare massas geen grondslag gehad het in die offisiële orde van die Middeleeue nie, is die perspektiewe van die empiriese aanskouers telkens ongehoord en vergete agtergelaat. Hadjinicolaou (1978:12) se verduideliking van die spore wat deur die empiriese aanskouer op die kunswerk agtergelaat word, is in pas met Bakhtin se beskouing van verskillende stemme wat spore van betekenis op ’n teks of kunswerk agterlaat. Hiervolgens is die kunswerk as’t ware ’n toonbeeld van die ontvangs daarvan. Só ’n beskouing van kuns is teenstellig met die outeur of kunstenaar wat volgens konvensie oor outoriteit in die teks of kunswerk beskik en sodoende die betekenis daarvan kan bepaal.

Na gelang van Barthes (1977) se bekende verklaring dat die outeur “dood” oftewel “afwesig” is, is die outoriteit wat volgens konvensie aan die outeur toegeken is, ontwig. Hiervolgens word betekenis wat in ’n teks ontdek kan word, nie meer aan die outeur verbind nie. Volgens Barthes (1977:148) is die outeur dood ten gunste van die geboorte van die leser as ’n bepalende faktor in die betekenis van ’n teks. Bakhtin (1984b:206, 231, 289) se dialogiese of polifoniese teks plaas hierdie bekende verklaring van die “dood van die outeur” in ’n nuwe lig (Childs & Fowler, 2006:53). Die protagonis is nie meer ’n objek wat as ’n tipe “slaaf” aan die besluite en ontwerp van die outeur of die bevoorregte posisie van die leser onderhorig is nie. Die protagonis verkry eerder gelykberegting in ’n dialoog met die outeur sowel as met die leser. Die belangrike rol van die leser word onder andere in resepsieteorie²⁶ vasgevang. Die resepsieteorie kyk na die ontvangs van ’n teks deur lesers oor ’n tydperk terwyl die leser-reaksie-teorie die effek op en die reaksies van die leser wat deur die teks ontlok kan word, ondersoek. Intensionalste soos Booth (*In* Childs & Fowler, 2006:53) argumenteer hierteenoor dat slegs die besluite en ontwerp van die outeur die “eenheid” van die teks kan verseker sodat betekenis vanaf die outeur aan die leser oorgedra kan word.

²⁶ Die resepsieteorie ontwikkel op grond van Hans-Robert Jauss (1978, 1982) en Wolfgang Iser (1978; 2000) se gedagtegang met betrekking tot die leser wat ’n “horison van verwagtinge” het waarvolgens hy of sy bewus is van genre-konvensies wat in die betrokke werk bevestig of ontwig kan word (Mikics, 2007:253). Jauss benadruk veral die sosiohistoriese konteks waarin die leser die betrokke teks lees en verbind só die betekenis van ’n teks aan ’n spesifieke tydperk.

Bakhtin (1984b:232-240) bevraagteken en ontwig hierdie konvensies in terme van die intensie en die gepaardgaande outoriteit wat die outeur oor die teks beskik. Soos dit in die bespreking van dialogisme in hierdie hoofstuk duidelik sal word, beskou Bakhtin hierdie konvensies omtrent die outoriteit van die outeur as monologies en stel 'n dialogiese ontwerp in die plek daarvan voor.

Die ontwigting van bestaande konvensies in kuns, soos ten opsigte van die outoriteit van die outeur en bepalings in terme van die materiale, tegnieke en konsepte, vorm gevolglik die onoffisiële orde van kuns. Die “voorskrifte” vir sogenaamde aanvaarbare kuns word reeds sedert die twintigste eeu deur kunstenaars ontwig. Die kubiste, met Pablo Picasso (1881-1973) en George Braque (1882-1963) aan die voorpunt, maak byvoorbeeld van verskuivende perspektiefpunte gebruik. Die uitbeelding van hul kunswerke vind groning in die verduideliking dat 'n objek, byvoorbeeld 'n tafel, vanuit verskeie hoeke aanskou kan word: Dit kan van bo gesien word terwyl die aanskouer staan, vanaf die sykant wanneer die aanskouer sit en van onder af indien die aanskouer een poot van die tafel optel. Hiervolgens verwerp die kubiste die eensydige perspektiefpunt deur objekte terselfdertyd vanuit hierdie verskillende perspektiefpunte uit te beeld. Sodoende word die ideale aanskouer van 'n enkele bevoorregte perspektiefpunt ontnem en gekonfronteer met gefragmenteerde dele van objekte, waargeneem vanuit verskeie punte en saamgesnoer as 'n geheel.

Soos in Hoofstuk Een [voetnoot 5] genoem, ontwig dadaïste soos Marcel Duchamp (1887-1968) die voorskrifte vir aanvaarde materiaalgebruik, maar ook die idee van die outeur as die skepper van die werk deur van *readymades* gebruik te maak. Duchamp gebruik *readymades* as gevonde objekte wat vanaf 'n verbruikerskonteks na 'n kunskonteks herkontekstualiseer word. Postmodernistiese kunsgenres soos konseptuele installasiekuns, waaruit Marriott vir die ontwerp van *relaas...* leen, ontwig ook kunskonvensies soos wat die karnaval die beperkings van die offisiële orde van die Middeleeue ontwig. Deurdat konseptuele kuns die konsep as vertrekpunt vir die kunswerk neem, soos in Hoofstuk Een genoem, is kuns as sodanig gedematerialiseer (Golde & Schellekens, 2007:xii). Konseptuele kuns ontwig sodoende die konvensionele materiale van kuns deur die konsep as “materiaal” te gebruik. Hiervolgens is ook die aanskoulikheid van kuns en sig as die primêre [en enigste] sintuig waarmee kuns ervaar kan word, ontwig. Terwyl Marriott

se installasies steeds aanskoulik is, betrek dit ook ander sintuie waarmee die werke ontdek kan word. Terselfdertyd is Marriott se ongewone materiaalgebruik in lyn met die *readymades* van die dadaïste en die verdere ontwrigting van konvensionele materiaalgebruik deur konseptuele kuns. Installasiekuns, wat ook in *relaas...* voorkom, ontnem die ideale aanskouer, soos kubisme, van 'n spesifieke voorafopgestelde perspektiefpunt waarvandaan die werke aanskou moet word. Die aanskoue van kuns kan sodoende nie meer as 'n eenrigting-verhouding tussen die aktiewe, ideale aanskouer en die protagonis wat in die kunswerk uitgebeeld word, benader word nie. Die plasing van installasiewerke dra daartoe by dat die aanskouer telkens betekenisdraende perspektiefpunte moet soek en daarom op 'n simboliese wyse aan “die soeke na betekenis” in die kunswerk deelneem (vgl. Cherry, 1998:12; Bishop, 2005:13).

Die onoffisiële orde van kuns kan vervolgens verduidelik word as die ontwrigting of “karnavalisering” van sogenaamde aanvaarbare kuns deur byvoorbeeld diervel, tekstiel en aluminium as media te gebruik, waarvan Marriott se installasies as voorbeelde dien. Deur byvoorbeeld by konseptuele en installasiekuns aansluiting te vind, kan aangeleerde konvensies, soos modernistiese kunskonvensies, getoets en uitgedaag word. Met die hoofdoel om die omkering van ordes te bewerkstellig, word die karnavaleske en *relaas...* soos dit in die verloop van die verhandeling duidelik sal word, aangevul deur die groteske, maskerade en die gepaardgaande lagreaksie wat die absurdheid van die groteske maskerade kan uitlok. Die groteske, as een van hierdie karnavalstrategieë maar ook Marriott se gekose visuele genre, het die doel om die gevoel van gelykwaardigheid tot stand te bring deur in 'n konstante stryd met grense gewikkel te wees. Die ambivalente idee van die groteske word gevolglik ondersoek.

2.3.1 *Die groteske*

Die groteske kan eerstens as 'n spesifieke visuele genre beskryf word en tweedens as inhoudelik van 'n sekere perspektief op die werklikheid. Die groteske breek bestaande perspektiewe af sodat 'n nuwe manier van dink voorgestel kan word. Soos in Hoofstuk Een verduidelik, is die groteske 'n uiters wisselvallige term wat onder andere verwys na teenstrydige elemente wat op 'n absurde wyse in een teks of kunswerk saamgevoeg word, en daardeur walging, vrees of skok tot gevolg kan

hê, maar ook 'n vernederende lagreaksie kan ontlok (vgl. Bakhtin, 1984a:38-71; Carrol, 2003:308; Fingesten, 1984:420; Harpham, 1976:463; Kayser, 1963:187; Korsmeyer, 2006:60; Thomson, 1972:58). Binne die kader van die karnaval sentreer Bakhtin se idee van groteske-realisme rondom liggaamlike aspekte wat oordrewe en misvormd is.

Die groteske-liggaam word in die Bakhtiniaanse beskouing gevier en verhef in teenstelling met die belangrikheid van die gees en die dogmatiese onderdrukking van liggaamlike instinkte soos gevind binne die offisiële orde van die Middeleeue (Bakhtin, 1984a:122-123). Die groteske as konsep het 'n lang geskiedenis wat, soos Bakhtin opmerk, teruggetrek kan word na die Middeleeuse tydperk, veral na die karnavaltyd (Vice, 1997:155). Tydens opgrawings wat in Rome in die vyftiende eeu plaasgevind het, is buitengewone fresko's by die baddens van Titus [later vasgestel as Nero (37-68 n.C.) se *Domus Aurea*] gevind (vgl. Rosen, 1990:126; Bakhtin, 1984a:31; Barasch, 1971:18). Aangesien die kamers waarin die kuns gevind is, ondergronds is, redeneer Connely (2003:5) dat dit *verkeerdelik* as grotte geklassifiseer is. Om hierdie rede het die fresko's die Italiaanse beskrywing *la grottesca* en *grottesco* ontvang, afgelei van *grotta* [grot]. Die kunsstyl waarna *la grottesca* oorspronklik verwys het, het bestaan uit 'n kombinasie van menslike, dierlike en plantaardige elemente wat in een kunswerk saamgesnoer is (Harpham, 1976:461; Carrol, 2003:294). Zamperini (2008:9) beskryf die beelde wat in die ondergrondse kamers gevind is as teratologiese kreature, hibriede figure en afwykings van die natuur wat met vreemde argitektoniese strukture vermeng is.

Hierdie ineenmelting van onsamehorige elemente oorskry nie alleenlik offisiële [konvensionele] idees omtrent kuns nie, maar simboliseer die belangrikheid van die absurde vir die groteske. Terwyl offisiële en konvensionele kunstyle aan die beperkings en reëls van konvensies onderworpe is, bied die groteske as kunsgenre die kunstenaar absolute kreatiewe vryheid. In hierdie instansie verduidelik Barasch (1968:xxv) en Rosen (1990:132) dat die groteske as kunsgenre artistieke vryheid en oorspronklike skeppingsprosesse impliseer. Marriott se kunsskeppingsproses kan as 'n voorbeeld hiervoor dien, aangesien sy die algemene huishoudelike taak van naaldwerk met die kuns van taksidermie vermeng om diereliggame wat met antropomorfe eienskappe saamgesnoer is, tot stand te bring (vgl. Cohn, 2012:3). Die verknoeiing van taksidermie-liggame wat Marriott in haar *relaas...*-installasies

gebruik, word deur Baker (2008:4) as 'n kreatiewe proses gelees, aangesien dit die liggaam opsetlik *verkeerd* voorstel. Die verknoeiing van taksidermie toon gevolglik die gewilligheid en vryheid om iets *verkeerd* voor te stel.

Sedert die ontdekking van die beelde en die vasstelling van die tipe beelde waarop die term betrekking het, het die idee van die groteske oor die eeue herhaaldelik verander. Gevolglik het talle teoretici gepoog om hierdie vloeiende konsep te omskryf. Volgens Harpham (1976:463) herdefinieer elke samelewing van 'n onderskeie tydperk die idee van die groteske na gelang van wat hul gevoel van menslikheid bedreig. Connely (2003:6) is egter reg om hiernaas op te merk dat die betekenis van die groteske spesifiek aan die kultuur van die weste verbind word. Die rede hiervoor is dat dít wat die weste as grotesk beskou, nie noodwendig in ander wêrelddele vanuit dieselfde wêreldbeskouing of perspektief beskou word nie.

Thomson (1972:14, 21) werp verdere lig op die wisselvallige idee van die groteske deur die innerlike konflik daarvan te omskryf as 'n konflik of ambivalensie tussen emosies wat in die leser ontlok kan word en tot 'n groter "effek" of impak van die groteske beelde sou kon bydra. In ooreenstemming met hierdie beskrywing van die "effek" van die groteske, dui Korsmeyer (2006:60) aan dat emosionele reaksies telkens 'n aanskouer of 'n leser se ervaring van 'n teks of kunswerk verdiep. Hiervolgens dui beide Thomson en Korsmeyer op die groteske se vermoë om die leser in die galery op 'n aktiewe wyse by die aanskouing van beelde te betrek. Na gelang van die bespreking van die betrokkenheid van die leser in die dialoog tussen die outeur en die protagonis in die narratief, blyk die emosionele reaksies van die leser ten opsigte van die visuele teks noodsaaklik. Soos wat dit in die res van die hoofstuk duidelik sal word, is die reaksies van die leser tekenend van die leser se deelname aan 'n dialoog met die protagonis en die outeur [as die skepper van die werk]. Om die belangrikheid van die ontvangs van die kunswerk aan te dui, verduidelik Kayser (1963:181) dat die groteske slegs in die resepsieproses ervaar word: "Even in defining the structural properties of the grotesque we have to refer to its reception, with which we cannot dispense under any circumstances."

Die groteske kan verskeie emosionele reaksies, waarvan vrees, walging, skok en feestelike lag die algemeenste is, tot gevolg hê. Die verskeie emosionele reaksies wat die ontvangs van die groteske kan oproep, word vervolgens kortliks bespreek.

2.3.1.1 Die vrees effek in groteske beelde

Volgens Fingesten (1984:419) kan die groteske 'n uitdrukking van 'n persoon se onbewuste vrese wees. Op grond van só 'n beskouing kan die groteske as 'n ontsnapping van die werklikheid dien en as 'n wyse om hierdie vrese te oorbrug. Derhalwe veronderstel Fingesten (1984:419) dat die groteske 'n psigologiese uitlaatklep is om 'n persoon se welstand in stand te hou. In sy bespreking oor vrees noem Ekman²⁷ (2007:152) dat enige bedreiging wat nadelig of skadelik vir die mens op 'n fisiese of psigologiese vlak kan wees, dié emosie karakteriseer. Dit beteken dat vrees ook na die moontlikheid van pyn verwys. Die negatiewe aspekte van vrees word op 'n soortgelyke wyse deur Korsmeyer (2006:60) verduidelik as die identifisering van iets gevaarlik en verskriklik, maar ook dat die emosie uiters onaangenaam is. Korsmeyer (2006:60) voeg egter by dat vrees positief is in sover dit die leser teen 'n naderende bedreiging waarsku. Dit wil sodoende voorkom asof hierdie emosie 'n waarskuwingsboodskap kan versterk wanneer in ag geneem word dat emosionele reaksies 'n leser se ervaring kan verdiep. Hoofstuk Drie verduidelik veral die belang van waarskuwingsboodskappe wat in sprokies gelees kan word.

In dié verband is dit ook so dat lesers angstig sou kon word indien hulle met iets waarmee hulle nie vertrou is nie, oftewel die onbekende, gekonfronteer word (Ekman, 2007:153). Verbeeldingsbeelde of saamgestelde beelde soos die skepsels wat Marriott in *relaas...* tot visuele estetiese *ver-beeld*-ing bring, en wat ook in sprokies as monsteragtige bedreigings voorkom, dien as voorbeelde van “onbekende” beelde. Die laaste eienskap van vrees wat vermelding verdien, is die onwillekeurige fisieke veranderinge wat in die liggaam aangetref word. Wanneer 'n leser vrees op 'n intense vlak ervaar, word die bloedvloei na die groot spiere in die bene versterk om die leser gereed te maak om aksie te neem [byvoorbeeld om weg te hardloop of te skuil] (Ekman, 2007:153). Wanneer 'n leser egter met 'n indirekte bedreiging gekonfronteer word – soos in die lees en aanskoue van 'n installasiewerk – word die emosie op 'n minder intense vlak ervaar. Dit beteken dat die leser moontlik steeds die situasie sal probeer “baasraak”, aangesien die ervaring van

²⁷ Paul Ekman (1934-) is 'n kenner op die gebied van emosionele reaksies en outeur van onder andere *Emotions Revealed* [2003], waarin hy 'n wetenskaplike metode om emosionele reaksies in persone waar te neem, uiteensit. Volgens Ekman (2007:23) ontlok 'n groep vasgestelde gebeurtenisse spesifieke emosionele reaksies in 'n mens. Hierdie reaksies kom natuurlik tot die mens aangesien dit noodsaaklik vir die voortbestaan van die mensdom is.

vrees die leser se geneigdheid om tot aksie oor te gaan, versterk (Ekman, 2007:155; Korsmeyer, 2006:60). Dit is belangrik om in gedagte te hou dat vrees ervaar word ten opsigte van iets wat fisiese of psigologiese skade kan aanrig. Tesame hiermee sal die aksie wat geneem word, 'n goeie bedoeling hê, maar ook daarop gemik wees om die bedreiging te oorkom of te elimineer.

Na aanleiding van die voorafgaande bespreking sou afgelei kon word dat vrees 'n tipe afkeer van die bedreiging en absurde voorstel. Gaut (2002:319) en Kearney (2003:117) stem saam dat monsters [soos Marriott se saamgestelde monsteragtige karakters] die tipe beelde in kuns is wat as metafore vir lesers se angs en vrese dien. In hierdie opsig word monsters in kuns die beliggaming van lesers se vrese en fobies sodat hulle 'n gesig op die vrese kan plaas (Kearney, 2004:117, 121). Hiervolgens kan Marriott se monsteragtige skepsels soos die figure in *Ongenooïdes* [Figuur 21], die monsteragtige *Basterma* [Figuur 7] en ook die monsterskepsels in onder meer *Voor my ma se agterdeur* [Figuur 6] as metafore vir lesers en/of die outeur se vrese dien. As 'n ooreenstemmende onaangename emosionele reaksie wat deur die groteske opgeroep kan word, kom walging voorts aan die bod.

2.3.1.2 Walging vir groteske beelde

Op 'n soortgelyke wyse as vrees, verwys walging na die leser se direkte afkeer van die beeld (Carrol, 2003:308; Ekman, 2007:174; Kayser, 1963:187). Anders as by vrees, is bewys dat spesifieke beelde universeel walging by mense ontlok, alhoewel die intensiteit van die emosie by lesers sal verskil (Curtis et al., 2004:131). Rozin et al. (2000:638) argumenteer dat walging oor die algemeen ten opsigte van sweet, bloed, ontlasting, braaksel, wonde, seksuele vloeistowwe, lyke, verrotte vleis, slym, luise, wurms en rotte ervaar word. Gebeurtenisse of aksies wat dieselfde effek het, is diefstal, wreedheid en bloedskaande. Liggame, ook die uitbeelding daarvan in tekste en kunswerke wat deur spesifieke lesers as walglik ervaar word, is byvoorbeeld dié wat vir die leser vreemd voorkom [misvormd en abnormaal], liggame wat siek is en dié wat as moreel aanstootlik gevind word. Monsteragtige, saamgestelde figure soos dié in veral Marriott se *Tweegatjakkals* [Figuur 18] kan byvoorbeeld deur lesers as walglik ervaar word, veral op grond van die swere en uitgroeisels wat uit die monsterliggaam groei. Op hierdie punt kan 'n ooreenkoms tussen walging en vrees geïdentifiseer word, naamlik die afkeer van vreemde of absurde beelde. Die

moontlikheid bestaan dat walging ontwikkel het met die doel om die leser te verhoed om toksiese materiale in te neem en daardeur siektes te voorkom (Curtis et al., 2004:131). Daar kan derhalwe afgelei word dat hierdie emosie as 'n beskermingsmeganisme vir die leser optree. Soos Hoofstuk Drie sal verduidelik, het waarskuwingsboodskappe wat in sprokies ontdek kan word, meestal die doel om lesers bewus te maak van bedreigings en hul sodoende daarteen te beskerm. Alhoewel spesifieke uitbeeldings van walglike beelde nie as sodanig in *relaas...* voorkom nie, is dit moontlik dat die beelde as walglik deur sekere lesers ervaar kan word.

Aangesien walging ook op 'n sosiale vlak toegepas word, waar die moreel aanstootlike 'n sterk bron van walging is, het hierdie emosie ook die doel om die leser van hierdie tipe aksies af te sonder. In hierdie opsig is walging 'n sterk morele oordeel waarin die leser geen skikking ten opsigte van die walglike persoon of aksie kan aangaan nie (Ekman, 2007:178). Die klassifikasie van walging as 'n vorm van morele oordeel is van belang vir die studie, aangesien dit die gebruik van walglike beelde in tekste en kunswerke verduidelik. Moontlike walglike aspekte kan byvoorbeeld in die uitbeelding van tekste en kunswerke gebruik word om gemaskerde betekenis en aangeleerde konvensies onder die leser se aandag te bring. Wanneer die aspek van beskerming en die morele oordeel in gedagte gehou word, blyk walging as 'n emosionele reaksie waardevol in die alledaagse lewe, maar ook in tekste en kunswerke waarin morele boodskappe verskuil kan word.

Samevattend word gestel dat vrees en walging as negatiewe emosies op 'n positiewe wyse in tekste en kunswerke gebruik kan word. In hierdie opsig word ek ondersteun deur Korsmeyer (2006:60) wat stel dat vrees en walging onder die negatiewe emosies val wat deur tekste en kunswerke tot 'n positiewe doel omskep kan word. Soos reeds genoem, het vrees die vermoë om 'n leser teen 'n naderende bedreiging te waarsku, terwyl walging as 'n morele oordeel optree. Albei emosies het verder die vermoë om 'n leser aan te moedig om tot aksie oor te gaan en die bedreiging of die moreel aanstootlike te elimineer. Indien Marriott se installasiewerke gevolglik hierdie tipe emosies by die leser kan aanwakker, kan boodskappe rakende moreel aanstootlike bedreigings op 'n meer intense manier oorgedra word.

Volgens Neill en Ridley (2002:305) is die dinge wat op lesers se konseptuele raamwerk inbreuk maak, ook dit wat hulle gewoonlik as onstellend [vreesaanjaend of walglik] ervaar. Aspekte van weersin en walging wat gevolglik in absurde beelde soos *Basterma* [Figuur 7] en *Dooprok I & II* [Figuur 14 & 15] voorkom, het gewoonlik die funksie om lesers se klassifikasiesisteme en “gehoorsaamheid” aan aangeleerde konvensies te bevraagteken en ’n herbedinking daarvan aan te wakker. Hierdie afwyking van bestaande sisteme het ook die vermoë om ’n leser se aandag te trek en te behou (Neil & Ridley, 2002:308). Die skokeffek, wat veral bydra om ’n leser se aandag te hou, val vervolgens onder die soeklig.

2.3.1.3 Die skokeffek van die groteske

Skok, wat Ekman (2007:148) as ’n emosionele reaksie beskryf, lewer ’n verdere merkwaardige bydrae tot die effek wat die gepaardgaande emosie [soos vrees of walging] laat. Die emosionele reaksie van skok word dikwels deur iets onverwags veroorsaak, soos twee teenstrydige of onsamehorige elemente wat byvoorbeeld in ’n installasiewerk saamgemeng word. In Marriott se antropomorfe voorstelling van *Ongenooides* [Figuur 21] vermeng sy byvoorbeeld die taksidermie-liggame van bokke met die onsamehorige tekstielrokke. Die absurde voorkoms van hierdie sameflansing kan gevolglik ’n skokeffek by die leser ontlok.

Thomson (1972:58) let ook die besondere effek van die groteske op. Die skielike skok wat die groteske tot gevolg het, beteken volgens hom (1972:58) dat dit telkens as ’n aggressiewe wapen gebruik kan word. Vir my interpretasie beteken dit dat die skokeffek lesers op ’n byna gewelddadige wyse van hul [gemaklike] perspektief beroof, sodat versluisde stemme [in en oor sprokies] ontbloot kan word. Skok het gevolglik die vermoë om lesers te disoriënteer en te ontwrig sodat hulle met nuwe, radikaal verskillende en/of ontstellende perspektiewe as nuwe moontlikhede gekonfronteer word. Volgens Baker (2008:4) kan verknoeië taksidermie, waarvan Marriott gebruik maak, as ondervraende entiteite beskryf word, aangesien dit op ’n groteske wyse bestaande grense bevraagteken. Hieruit vloei ’n belangrike karaktertrek van die groteske, naamlik die omverwerping van vasgestelde perspektiewe. Dit is belangrik om hier te noem dat die onvoltooide, monsteragtige liggame, soos *Tweegatjakkals* [Figuur 18] wat kenmerkend van die groteske is, ’n groot bydra tot die skokeffek van die genre lewer, aangesien die voltooidheid van die

liggaam, oftewel die liggaamlike grense, ontwig word (Kearney, 2004:92). Die verknoeiing van taksidermie dien as 'n voorbeeld van hoe liggaamlike grense ontwig of gekarnavaliseer word, aangesien die diereliggame opsetlik *verkeerd* voorgestel word. Volgens Garcia (2008:31) verhoed verknoeide taksidermie-liggame soos Marriott se *Tweegatjakkals* [Figuur 18] lesers om op reeds bestaande verduidelikings staat te maak om die werk te interpreteer. Aangesien bestaande grense gekarnavaliseer word, word lesers genoop om op nuwe maniere te probeer dink in die poging om van dié absurde, grotesk voorstellings te probeer sin maak.

Die korrelaat tussen “skok” en die groteske kan ook gevind word in Fingesten (1984:420) se verduideliking van die genre as twee of meer verskillende of selfs teenstrydige elemente in dieselfde werk wat visuele of psigologiese skok tot gevolg kan hê. In Marriott se *Dooprok I en II* [Figure 18 & 4] kan die titel byvoorbeeld aan 'n bekende Christelike ritueel herinner, terwyl die diervelmateriaal asook die gesigloosheid daarvan as vreemd en teenstrydig met die idee van onskuldige babas wat gedoop word, ervaar kan word. Die karnavalisering van kuns dui gevolglik daarop dat twee of meer kunsgenres of teenstrydige konsepte saamgesnoer word in 'n tipe groteske hibried, waarvan elk beduidend is van 'n unieke perspektief op die werklikheid. In die geval van *Dooprok I en II* [Figuur 15] word die beskermende Christelike instelling van die doop teenoor die steurende monsterskepsel gestel. Hierdie groteske tegnieke steun ook op die laer strata soos wat die literatuur van Rabelais in *Gargantua en Pantagruel* met die laer strata geassosieer word (vgl. Bakhtin, 1984a:11, 31).

In die Bakhtiniaanse beskouing van die ontwikkeling van die groteske, moet dié konsep verder onder die dekmantel van die karnaval beskou word. Soos reeds bespreek, word die karnaval gekarakteriseer deur die opheffing van hiërargiese ordes en ander beperkings wat sodoende 'n ommekeer van wat voorheen as “hoog” en “laag” beskou is, bewerkstellig (Vice, 1997:155). Die groteske, soos Connely (2004:4) tereg opmerk, is in 'n permanente stryd met bestaande grense gewikkel en word byvoorbeeld in die Middeleeue 'n uitdrukking van kreatiewe vryheid wat nie in ander [offisiële] kunsvorms van die tyd toegelaat is nie (Barasch, 1983:60). In hierdie opsig simboliseer die groteske vryheid van beperkings, maar ook vryheid van denke.

Wat Bakhtin se beskouing van die groteske-realisme betref, fokus hy veral op aspekte wat 'n heenwysing inhou na vernedering en misvormdheid van die groteske-liggaam. Bakhtin gebruik die idee van die liggaam ook [soos ander Bakhtiniaanse konsepte] op 'n dubbelsinnige wyse. Die liggaam is eerstens die monsteragtige, absurde, misvormde liggaam waarmee tydens die karnaval die spot gedryf word en wat uitgelag word (vgl. Bakhtin, 1984a:232). In die tweede instansie vorm die liggaam deel van Bakhtin se utopiese beskouing van die spesiale tydperk van die karnaval, waartydens die mense as 'n kollektiewe en liggaamlike eenheid beskou is. In hierdie utopiese filosofie is die karnaval die ideale voorstelling van die werklikheid waarin eenheid en gelykheid seëvier. Holquist (2002:14) stel dat die individu deel voel van die onbreekbare eenheid van die mense se gesamentlike groteske-liggaam.

Bakhtin (1984a:306, 317) beskryf die monsteragtigheid van die groteske-liggaam as oordrewe en onvoltooid en as 'n liggaam wat aanhoudend groei en daardeur vernuwe word. Die oop, onvoltooide idee van die liggaam is veral van belang en wys heen na die liggaam se ontvanklikheid vir ander liggame en invloede. Derhalwe wemel die groteske van beelde wat liggaamlike grense oorskry, soos die liggaam wat kopuleer, ontlas, ooreet en geboorte gee. Die misvormde groteske-liggaam is veral op soek na aspekte wat die liggaamlike grense oorbrug asook dit wat die liggaam verleng en dit met ander liggame en met die res van die wêreld verbind. Hierdeur simboliseer die beelde die omverwerping van grense en beperkings in die werklikheid deur byvoorbeeld bekende beelde oordrewe uit te beeld. In *Tweegatjakkals* [Figuur 18] in Marriott se *relaas...* is twee liggame wat saamgesnoer is, maar ook swere het wat die normatiewe liggaamlike grense oorskry en die liggaam verleng.

In die verbinding van een liggaam met 'n ander, kan die groteske-liggaam simbolies wees van die vrypostige uitruiling, kommunikasie en invloed tussen alle mense en dinge (vgl. Morris, 1994:195; Morson & Emerson, 1990:444). As gevolg van hierdie wedersydse uitruiling wat plaasvind, is die groteske-liggaam voortdurend in die proses van vorming en word dit nooit voltooi nie (Morson & Emerson, 1990:92). In *Tweegatjakkals* [Figuur 18] het die karakter reeds die liggaamlike grense oorskry deur die twee liggame [van 'n jakkals en 'n grysbok] wat as één liggaam saamgeveg is. Ook in *Basterma* [Figuur 7] word 'n popliggaam met 'n aapliggaam as 'n nuwe skepsel saamgesnoer. Soos wat *Tweegatjakkals* voorkom om oorsprong te gee aan

nuwe liggame deur die swere wat uit die reeds dubbele liggaam groei, word die groteske voortdurend geskep en verander en gee dit oorsprong aan 'n nuwe liggaam. In hierdie opsig sluit dit aan by Bakhtin se idee van dialoog in dié sin dat ander perspektiewe as gelykwaardig oorweeg word sodat 'n nuwe manier van dink “gebore” kan word. Spesifieke liggaamlike elemente word daarom in die groteske as oordrewe en onmeetbaar beskryf (Bakhtin, 1984a:205). Hierdie oordrywing het die doel om na vrugbaarheid te verwys in die sin dat dit wat as monsteragtig in die liggaam beskou word, met die tekens van swangerskap ooreenstem. *Tweegatjakkals* [Figuur 18] se opgeswelde liggaam, asook die byna “swanger” *Basterma* met haar dooie “aap-embrio”, het tekens wat met swangerskap ooreenstem.

Terselfdertyd dra hierdie oordrewe kwaliteite van die groteske-liggaam [*Tweegatjakkals* se dubbele gesigte en gesweerde pels] by tot die vernedering en bespottling daarvan. Waar vernedering in alledaagse situasies as negatief beskou word, is dit binne die kader van die Bakhtiniaanse karnavaleske, positief. Dit het die doel om alles wat “hoog” in die samelewing is, af te breek en te “verlaag” (Coates, 1998:131). Volgens Steinarsdóttir (2009:9) is dit 'n verlaging na die aardse vlak, waar die aarde simbolies is van die element wat verslind en insluk, soos in die geval van 'n graf of 'n baarmoeder (Bakhtin, 1984a:206). Aan die ander kant is die aarde vir Bakhtin ook 'n metafoor vir geboorte en wedergeboorte. Hierdie konneksie vind hy in die idee van die aarde as die “vrugbare moeder aarde” – die bepalende skakel in die sirkel van lewe en dood. Terwyl die aarde dit wat doodgaan, verorber, gee dit juis as gevolg van hierdie sterftes ook oorsprong aan nuwe lewe. Die dood word altyd deurvleg met nuwe geboortes; daarom simboliseer alle eindes vir Bakhtin 'n nuwe begin (Bakhtin, 1984a:220). Marriott se kunsskeppingsproses is in pas met só 'n beskouing van lewe en dood. Sy gebruik diervel en die oorblyfsels van afgestorwe diere om nuwe taksidermiese liggame te skep waarvan *Ongenooïdes* [Figuur 21] en ook die skepsels in die installasiewerk *Voor my ma se agterdeur* [Figuur 6] voorbeelde is. Soos vroeër genoem, bestaan *Ongenooïdes* en *Voor my ma se agterdeur* uit afgestorwe liggame wat deur Marriott se estetiese konkretisering daarvan as 't ware aan 'n nuwe groteske-liggaam geboorte gee. In *Voor my ma se agterdeur* skep sy nuwe liggame uit bokvel, lateks en gevonde, harige, dierskedels. Sodoende reïnkarnear sy die onderskeie dooie diereliggame in die karakters wat deel van die *Voor my ma se agterdeur*-installasiewerk vorm.

Die konsep van geboorte en wedergeboorte is derhalwe van uiterste belang vir Bakhtin, en hy verbind dit ook met die groteske in terme van die liggaamlike laer stratum [die arena vir geboorte] (Heyns, 2006:16). Ook *Basterma* [Figuur 7] se “baster-status” vorm deel van die laer strata maar word in die karnaval, oftewel Marriott se *relaas...*, tot ’n nuwe status verhoog. Die groteske het hivolgens altyd ’n katabatiese [verwysend na beide neerdalend en afkrakend] beweging tot gevolg, gerig op die aarde, die genitalieë en boude wat almal aan die sogenaamde liggaamlike laer stratum behoort.

Die gebruik van die groteske as visuele genre tydens die karnaval is ’n uitlewing van die idee dat alle beperkings tydens karnavaltyd tydelik opgeskort word. Derhalwe weier dié visuele genre om aan die vereistes van etiket en ander hooggeagte waardes en norme [as voorbeelde van sosiale konvensies] te voldoen (Bakhtin, 1984a:165). Die perspektief waarvan die groteske as visuele genre spreek, is een wat altyd teenstrydig met offisiële denkwyses en gepaardgaande reëls en grense is. Dit wil eensydige denkwyses op ’n byna gewelddadige wyse uit die aangeleerde, beperkte wêreldbeskouings skok. Dit behels naamlik dat die absurde, skokkende walgbeelde lesers forseer om op ’n nuwe manier te dink en só sin van die beelde te probeer maak. In *relaas...* word die idee van ongeskrewe galery-reëls en -konvensies²⁸ byvoorbeeld verbreek deur Marriott se keuse van beeldmateriaal [poppe en jagtrofeë] asook haar materiaal [diervel, tekstiel en aluminium] waarin aspekte van die groteske gevind word.

Groteske voorstellings kan selfs as maskers dien om ’n spesifieke situasie of ’n wêreldbeskouing absurd voor te stel, byvoorbeeld om aanvaarbare kunsmateriaal bespotlik te maak. Hierdie oogmerk word bereik deur teenstrydige materiaal soos diervel, tekstiel en aluminium in die uitbeelding van driedimensionele werke te gebruik. Sodoende word die groteske-liggaam in die karnaval as vernedering van bestaande ordes gebruik, terwyl dit spesifiek met behulp van die maskerade uiting kry. Die harlekyn bereik hierdie oogmerk deur die groteske as ’n masker aan te wend. In *Ongenooïdes* [Figuur 21], wat reaksies van vrees, walging en lag kan ontlok as gevolg van die kombinasie van tekstiel en diervel, word dié groteske materiaal byvoorbeeld ’n masker. Soos in Hoofstuk Een verduidelik, kan die masker die doel

²⁸ Ongeskrewe galery-reëls behels onder andere die “moenie-aanraak”-reël waarvolgens besoekers aan die uitstalruimte daarvan bewus is dat hulle nie aan kunswerke binne die spatie mag raak nie.

hê om die installasiewerk as sprokieskarakter te versluier en/of om diepliggende betekenis bloot te lê. Die spel van maskering en ontmaskering, wat in die karnaval deur die harlekyn behartig word, word vervolgens onder die loep geneem.

2.3.2 *Die maskerade: Harlekyn as karnaval-agent*

Unieke karnavalverrigtinge soos die maskerade word deur die karnaval-agent, die harlekyn²⁹, behartig. Die algemene betekenis of konnotasie wat aan 'n harlekyn geheg word, is dié van 'n persoon of argetipe wat 'n lagreaksie ontlok (vgl. Willeford, 1969:52). Vir Bakhtin is die harlekyn die agent wat die karnavalgees beliggaam (Heyns, 2006:22). In terme van hierdie studie word die harlekyn benut as die rol wat Marriott as outeur moet inneem. Bakhtin stel voor dat die rol van die harlekyn met verloop van tyd oorgedra is aan die outeur wat deur sy/haar kunswerk ontkroon word en met belaglikheid of absurdheid bedek word om sodoende die ou wêreld [n tipe outoritêre bestek] te vernietig en dit met nuwe perspektiewe te vervang. Die outeur [Marriott], in die rol van die harlekyn, vind 'n wyse om byna as buitestander die wêreld voor te stel, sonder om noodwendig deel daarvan te wees. Die outeur neem sodoende die rol van die ewigdurende spioen en weerkaatser van enige problematiese menslike verhoudings aan (vgl. Coates, 1998:142). Buiten vir die rol as skepper en outeur van die werke, het die outeur gevolglik die doel om die ontmaskering en karnavalisering van ongeregthede te behartig. Dit het die gevolg dat die outeur die ontwerp van die visuele teks volgens hierdie doelwitte oprig.

Die harlekyn behoort aan beide die offisiële en die onoffisiële strata van die samelewing, wat haar/hom in staat stel om vanaf verskillende perspektiewe kommentaar te lewer (Parsons, 2009:10). Die karaktereienskappe van die harlekyn word verder direk verbind aan die gebruik van maskers om 'n ander rol aan te neem en sodoende die perspektief van buitestanders op 'n nuwe wyse voor te stel. Die algemene aanwending van maskers het die verdoeseling van identiteite en betekenis ten doel. Maskers wat hiervolgens misbruik word, versteek iets, hou geheime en mislei die leser (Bakhtin, 1984a:40). Maskers as blote verberging is egter teenstrydig met Bakhtin se idee daarvan. Volgens Morson en Emerson (1990:352-353) is maskers in Bakhtin se teorie altyd in diens van die waarheid en

²⁹ Die harlekyn hou ook verband met die nar en die gek. Vir die doel van eenvormigheid, en aangesien die harlekyn die karaktereienskappe van beide 'n nar en 'n gek insluit, word slegs die term *harlekyn* in hierdie studie gebruik (vgl. Parsons, 2009:18).

outentiekheid eerder as sinnelose wapens ter wille van ontvlugting. Vir Bakhtin (1984a:39) is maskers gevolglik simbolies vir reïnkarnasie [soos Marriott se nuwe skeppings in *re/aas...*], transformasie en vernuwing en die afkeer van eenvormigheid en gelyksoortigheid. Bakhtin (1984b:403) sien die versluiting wat deur maskers gebied word as beduidend van die onbloting van ongeregthede soos wat dit deur die harlekyn geïllustreer word.

Deur van maskers gebruik te maak, skep die harlekyn 'n komiese spel van kroning en ontkroning waartydens byvoorbeeld 'n donkie as koning gekroon word. Die harlekyn kan haar-/homself ook met 'n tweede masker as 'n koning vermom. In die komiese spel van kroning en ontkroning maak die harlekyn van die maskerade gebruik deur 'n karakter as iets anders te vermom, maar ook van die groteske deur absurde, onsamehorige eienskappe aan die "karnavalkoning" te skenk. Buiten vir die rol as beliggaming van die karnavalgees (vgl. Coates, 1998:142), kan die harlekyn ook, byna soos 'n gedaanteverwisseling, nuwe perspektiewe oor enige persoon of situasie kry deur van maskers gebruik te maak. Die harlekyn kan 'n buiteperspektief ervaar deur homself te vermom en op 'n manier 'n ander tydruimtelike posisie in te neem. Met so 'n masker moet die harlekyn enige seremoniële gebaar of ritueel afbreek (Morson & Emerson, 1990:436). Sodoende word voorgehou konvensies gedekonstrueer deur lesers van die absurdheid van hierdie aangeleerde perspektiewe bewus te maak. Deurdat Marriott se *re/aas...*-installasies die leser telkens by die besigtiging daarvan van 'n enkele bevoorregte posisie ontnem, word die leser op 'n "praktiese" wyse in die uitstalruimte gedentraliseer en van een spesifieke voorgeskrewe perspektief ontnem en/of bevry.

In die rol van die harlekyn, lewe die outeur die filosofie van die karnaval uit en bewerkstellig só 'n tydelike ommekeer van ordes. As beliggaming van die fees, verteenwoordig die harlekyn die karnavaluitkyk of -perspektief op die werklikheid. Die harlekyn poog ook [deur die komiese kronings en ontkronings] om alle deelnemers van 'n karnavalperspektief oor die werklikheid te oortuig en hulle sodoende te desentraliseer. Wat hiermee bedoel word, is eerstens dat die harlekyn die absurdheid van die ongelyke verhoudings belig. So 'n openbaring van die absurdheid impliseer ook die bewuswording van diepliggende stemme. Tweedens stel die harlekyn die moontlikheid van 'n gelykwaardige beskouing van buitelanders en hulle sieninge voor. Marriott moet gevolglik soos die harlekyn deur haar

installasies die spreekwoordelike oë van die lesers open en 'n bewuswording van ongelyke magsverhoudings bewerkstellig. Hierdie proses kan in die lesers 'n aanvang neem deur eerstens van 'n bekende perspektiefpunt in die besigtiging van die installasiewerke ontnem te word. Hiernaas masker die outeur die installasies om 'n bestaande perspektief oor die betrokke beeld of karakter te ontmasker. Die masker wat gebruik word, is tydelik en het die doel om die subjek van vernedering in werklikheid te ontmasker om sodoende 'n nuwe perspektief op die situasie te belig.

Die outeur se rol is gevolglik die blootlegging van wat konvensioneel van aard is asook die ontmaskering van wat *verkeerdelik* in menslike verhoudings gestereotipeer is (vgl. Bakhtin, 2008:161). Buiten vir die komiese en absurde groteske voorstellings wat deur die harlekyn gebruik word om ongeregthede te ontmasker, word ook die lagreaksie vir dié doel ingespan. Deur die byna gewelddadige vrees, walging en skokreaksie wat die groteske implementeer, het dit die vermoë om maskers van ongeregtheid af te ruk en daardeur 'n ongeïnhibeerde gesprek tussen mense te verseker. Marriott as harlekyn versluier op 'n soortgelyke wyse die karakters in haar installasies agter groteske en/of semantiese maskers wat in werklikheid die doel van ontmaskering dien. In die installasie *Ringe, ringe, rosie* [Figuur 2] word byvoorbeeld die belaglikheid van 'n oorgrootte spinnekop, gevorm uit diervel, wat bo-oor die babapoppe toring, uitgelig – 'n ooreenstemmende voorstelling van die Suid-Afrikaanse weergawe van dié kinderrympie [kyk voetnoot 10 en die gebruik van “dosie” as 'n heenwysing na 'n seksuele domein waarin 'n spinnekop skuil]. Die diervel as groteske masker is in hierdie geval bydraend tot 'n herbedinking van die betekenis of konnotasie van die betrokke kinderrympie (vgl. McCusker, 2012:6).

Die gebruik van maskers inkorporeer regstreeks aspekte van die groteske en onregstreeks of implisiet ook die absurde. Hierdie absurdheid van die groteske beelde is noodsaaklik om 'n lagreaksie wat die betrokke beelde en of konsepte afbreek en verneder, te ontlok (vgl. Morris, 1994:195). Vernedering, wat 'n lagreaksie kan uitlok, “grawe” 'n simboliese “graf” vir die Bakhtiniaanse wedergeboorte van denkwyses (Morson & Emerson, 1990:443). Die ontmaskering werk gevolglik saam met vernedering sodat verandering teweeg gebring kan word om die vrye karnavalkultuur [as 'n tydelike “tweede lewe”] in 'n werklikheid te omskep (vgl. Heyns, 2006:27).

Terwyl die groteske en maskerade die absurdheid van byvoorbeeld eensydige outoritêre denkwyses uitlig, is die lagreaksie, vrees, skok en walging wat daardeur uitgelok kan word, maniere om dit te verwerp. Die lagreaksie is 'n belangrike deel van die maskerade en die groteske waarop Bakhtin herhaaldelik klem lê en word vervolgens onder die loep geneem.

2.3.3 *Die karnavaleske lagreaksie*

Die absurdheid waarvan die groteske en maskerade spreek, word met behulp van die Bakhtiniaanse lagreaksie tydens die karnaval afgekeur. Lag as verwerping van absurdheid is volgens Bakhtin (1984a:66-67, 73) tekenend van die afkeer van eensydige denkwyses. Hierin lê die belang vir die Bakhtiniaanse idee van lag en die noodsaaklikheid daarvan vir die blootlegging van diepliggende stemme.

Volgens Bakhtin (1984a:66) is sekere essensiële perspektiewe oor die werklikheid slegs deur lag toeganklik. Lag kan beskryf word as 'n onwillekeurige reaksie op alle genotvolle emosies, maar kan ook willekeurig deur 'n leser vir verskillende redes gebruik word (Ekman, 2007:204-211). Lag as 'n reaksie op vermaaklikhede verwys byvoorbeeld na iets soos grappe wat snaaks of komies ervaar word. Volgens Harpham (1976:463) is lag wat met die groteske en karnavaleske verband hou, dualisties van aard, aangesien dit beide wreed en onskuldig is. Bakhtin (1984a:38-71) benader die idee van lag op 'n filosofiese wyse. Hy sien lag ook as dubbelsinnig en teenstrydig in dié sin dat dit 'n bespottende, vernederende lag kan wees wat die doel het om af te breek sodat regenerasie en groei kan plaasvind. Om hierdie idee van Bakhtin te verduidelik, is dit belangrik om Carrol (2003:308) se verduideliking van die doel van lag in gedagte te hou, naamlik as 'n "manier om die absurde uit te lag en afstand daarvan te doen". Deur iets uit te lag, verwerp die liggaam die absurdheid en word dit in die vorm van lag uit die liggaam verwyder.

Die absurde lewer volgens Thomson (1972:58) 'n bydrae tot die bevraagtekening van aangeleerde konvensies en perspektiewe. Die absurde voorstelling van die wêreld wat omgekeer is, soos dit in karnavaltyd voorkom, lewer byvoorbeeld kommentaar op die huidige toestand van die werklikheid. Deur bestaande samelewingsstrukture en/of konvensies te karnavaliseer, word hierdie "grense" bespotlik gemaak sodat lesers se aandag daarop gevestig kan word. Sodoende word lesers "geforseer" om na te dink oor wat telkens sonder meer aanvaar word. Die absurdheid open lesers

se spreekwoordelike oë vir nuwe perspektiewe oor die wyse hoe die werklikheid gestruktureer is. In Marriott se *Ringe ringe rosie* [Figuur 2] word die oorgrootte, harige spinnekop op 'n absurde wyse beide die beskermmer en bedreiging vir die babapoppe wat onder die spinnekoppote gegroep is. Op 'n soortgelyke wyse, soos verduidelik in Hoofstuk Drie, is die uitbeeldings van Marriott 'n toonbeeld vir die absurdheid wat telkens in kindersprokies voorkom. Waar die offisiële aspekte van die kultuur ernstig en outoritêr is [soos tydens die Middeleeue], waar reëls en beperkings met behulp van dreigemente en intimidasie bewerkstellig word, oorwin feestelike lag enige vorm van vrees (Coates, 1998:127). Op hierdie wyse is lag selfs 'n oorwinning oor aardse outoriteit en magposisies. Tydens die karnaval is daar gevolglik juis 'n fokus op persone wat byvoorbeeld hiërargiese skeidings deur intimidasie – die Middeleeuse koning, priesters en feodale maghebbers – instel en in stand hou. Sodoende “speel” die mense met die angsbevange en lag daarvoor sodat die verskriklike in 'n komiese monster verander word (Bakhtin, 1984a:209). Die besondere aard van feestelike lag is ook gerig op diegene wat lag. Die deelnemers sluit hulself nie uit dié eenheid van die werklikheid uit nie. Hulle is self onvolmaak en bewus van die feit dat hulle ook sal doodgaan en aan nuwe lewe oorsprong sal gee.

Steinarsdóttir (2009:8) beskryf Bakhtin se feestelike lag as 'n regenererende krag wat vrees en bedreiging kan versag. Hierdie lagreaksie kan gevolglik 'n nuwe uitkyk op die werklikheid bewerkstellig – 'n uiters belangrike aspek vir Bakhtin. Elliot (1999:130) is byvoorbeeld van mening dat die objekte wat uitgelag word, nie so belangrik vir Bakhtin is soos die perspektief wat die feestelike lag aan die leser besorg nie. Elliot (1999:131) verduidelik verder dat lag veral die leser se aandag op die tipe verhoudings tussen mense fokus maar ook die idee van vryheid van gedagte verdedig. Die ambivalensie van feestelike lag blyk duidelik uit die feit dat dit aan die een kant vernederend is en perspektiewe afbreek, maar terselfdertyd die doel het om nuwe denkwyses voor te stel en vernuwing en groei aan te wakker.

Die feestelike lag werk hand aan hand met die ander karnavalstrategieë soos die groteske en maskerade deur absurdheid uit te lag. Deur die absurde uit te lag, word bestaande perspektiewe bevraagteken en “geboorte” gegee aan 'n nuwe perspektief. Binne die karnaval is die nuwe perspektief bo alles in pas met 'n gevoel van gelykwaardigheid tussen alle deelnemers. Die feestelike lag word derhalwe as gevolg van die absurde voorstellings, soos deur die groteske en maskerade

geïmplementeer, uitgelok. Hierdie lagreaksie het egter die doel om die absurde voorstellings te verneder sodat vernuwing, groei en verandering kan plaasvind. In Bakhtiniaanse terme is hierdie hernuwing simbolies vir 'n herbedinking wat deel van sy utopiese werklikheid vorm. In Marriott se uitbeelding van *Pappa* [Figuur 3], 'n teddiebeer gerealiseer uit gemsbokvel, "forseer" sy die lesers om bestaande perspektiewe oor dié bekende kinderspeelding te heroorweeg deur die teddiebeer met stekelrige borshare voor te stel en dit die naam [titel] van "pappa" te gee. Die absurdheid van hierdie semantiese toevoeging kan moontlik 'n lagreaksie uitlok wat sodoende die leser se aandag sal fokus op die bestaande perspektief wat oor die beeld en/of konsep gehuldig word.

Die lagreaksie wat deur absurde voorstellings in die karnavaltyd uitgelok is, dra gevolglik by tot 'n gevoel van vryheid en gelykberegting. As gevolg van die gelykwaardigheid van deelnemers heers daar 'n spesiale vorm van vrye kontak tussen die mense wat gewoonlik [soos in die Middeleeuse ordes] geskei is deur 'n hindernis wat deur profesie, eiendom, ouderdom en aansien teweeggebring is. Die bevrydende effek wat lag en die gepaardgaande groteske en absurde tot gevolg het, het selfs die ongehoorde stemme of die "onsigbares" in die Middeleeuse samelewing 'n gelyke stem laat kry.

Aangesien die hiërargiese verskille tydens die karnaval tydelik opgeskort is, kon 'n ideale en ook 'n meer "menslike" vorm van gesprek plaasvind, wat onmoontlik sou wees in die werklikheid buite die karnaval (Bakhtin, 1984a:10). Mense wat andersins deur reëls en regulasies geskei is, kon tydens hierdie fees met mekaar in gesprek tree. Aangesien die hiërargiese skeidings in die offisiële orde besonder groot was, was die vryheid en gelykheid tydens die karnaval baie prominent en 'n belangrike aspek daarvan. Volgens Heyns (2006:13) is die samelewing toegelaat om van die offisiële orde te ontsnap, maar slegs onder die dekmantel van die kultuur van lag. Hierdie feestelike lag is as 'n tipe wapen gebruik in die sin dat mense ander sou "uitlag" of "verneder" met die doel om hiërargiese skeidings af te breek. Diepliggende stemme wat telkens onaangehoor is, kry – te danke aan die karnavalstrategieë – 'n gelykwaardige stem binne die bestek van die karnaval. Terselfdertyd is binne die karnaval 'n bewuswording van teenstrydige perspektiewe van die diepliggende stemme. Deurdat absurde eienskappe in installasiewerke soos *Pappa* [Figuur 3] en *Ringe ringe rosie* [Figuur 2] lagreaksies kan uitlok (in teenstelling tot *Basterma*

[Figuur 7] en *Ongenooides* [Figuur 21]) kan die leser in die galery se aandag op bestaande perspektiewe oor byvoorbeeld teddiebere of kinderrympies gevestig word. Verder nog kan die leser as gevolg van die absurde voorstelling aangemoedig word om die verband met die werklikheid, en die absurdheid van betrokke samelewingskonvensies te besef. Sodoende is 'n konfrontasie met teenstrydige perspektiewe moontlik. Die begrip *dialogisme* wat voorts belig word, verduidelik in die besonder hierdie bewuswording en Bakhtin se beskouing van perspektiewe.

2.4 Dialogisme

Die idee van dialogisme vind oorsprong in Bakhtin se ondersoek na die werke van die Russiese romanskrywer Fyodor Dostoevsky (1921-1881). Die term *dialogisme* is nooit self deur Bakhtin gebruik nie, maar word deur teoretici soos Michael Holquist aangewend om na Bakhtin se filosofie oor die dialogiese aard van die werklikheid te verwys (Holquist, 2002:14). Dialogisme is in sigself nie 'n sistematiese filosofie nie, aangesien dit nie deel van enige sistematiese gedagtegang vorm of daarby aansluiting vind nie.

Soos alle Bakhtiniaanse konstrakte, is dialogisme ambivalent in dié sin dat dit enersyds verwys na 'n dialoog waarin alle partye op 'n gelyke vlak met mekaar kan kommunikeer, en andersyds ook as simbolies figureer vir die inherente dialoog tussen alle mense³⁰, tekste en tekens. Bakhtin (1984b:202) verduidelik dat “daar geen neutrale of objektiewe woord, teken of teks is nie maar dat tekens draers van ontelbare hoeveelhede lae en kompleksiteite” is. In die narratief word elke perspektief as 'n eie “bewustheid” en “'n vurige menslike stem” verteenwoordig. Hierdie stem is egter self die draer van 'n ontelbare aantal assosiasies, aangesien elke teken of woord wat die “stem” gebruik, 'n verwysing is na vorige assosiasies wat reeds aan die betrokke teken of woord geheg is (Holquist, 2002:22).

Volgens Pomorska (1984:viii) is kommunikasie vir Bakhtin die hoofdoel van 'n narratief, terwyl Booth (*In Pomorska*, 1984:xiii) verduidelik dat die spesifieke ontwerp van 'n narratief vanuit 'n Bakhtiniaanse beskouing as tekens³¹ van spesifieke

³⁰ Bakhtin (1984a:19) verwys telkens in die algemeen na “al die mense” aangesien die karnaval nie 'n opvoering is nie, maar die fees waaraan “almal” moet deelneem. In hierdie studie sluit “al die mense” die aanskouers in die galeryruimte in.

³¹ Die studie van tekens [semiotiek] se oorsprong is geleë in die strukturalistiese taalkunde van Saussure (1857-1913) en die Amerikaanse filosoof Peirce (1839-1914). Wat die tekens betref,

perspektiewe gesien moet word. Die bogenoemde tekens is in sigself 'n heenwysing na betekenis en word verder herlei na Bakhtin se idee dat betekenis of “waarheid” altyd dualisties of dubbelstemmig van aard is (Bakhtin, 1984b:6-7). Hiermee bedoel Bakhtin dat die “waarheid” en/of betekenis altyd vanuit meer as een perspektief waargeneem en geïnterpreteer word, wat inhou dat die betekenis nooit eensydig kan wees nie. Verder is betekenis in Bakhtiniaanse terme nie 'n standpunt of 'n frase nie, maar 'n proses of 'n gebeurtenis. Betekenis bestaan volgens Bakhtin (1984b:113, 184-204) in dialoog tussen verskillende stemme of perspektiewe, en kan sodoende nooit vasgepen word nie. Betekenis is daarom onvoltooid en “oop”, aangesien die invloed wat verskillende perspektiewe onvermydelik op mekaar het, sal veroorsaak dat verskillende perspektiewe mekaar sal beïnvloed en aanvul. Die “onvoltooidheid” en daarom veranderlikheid van die individu veroorsaak dat betekenis altyd 'n veelvuldigheid van stemme oftewel perspektiewe benodig om as 'n gebeurtenis tydelik betekenisvol te kan wees.

Buiten vir die dualistiese aard van die tekens wat die onderskeie stemme in dialoog gebruik, verwys dialogisme volgens Vice (1997:45) merendeels na “dubbelstemmigheid”. In die Bakhtiniaanse diskoers is dubbelstemmigheid aanduidend van twee stemme wat terselfdertyd in een teken of teks gehoor kan word. Hierdie dubbelstemmigheid kan op verskeie wyses manifesteer, soos in die verhouding tussen die outeur en die protagonis, aangesien twee stemme terselfdertyd in die gesprek van die protagonis “gehoor” kan word. Die stem van die protagonis word as simbolies vir 'n spesifieke perspektief gebruik [vgl. Bakhtin (1984a) i.t.v. die protagonis as simbolies van 'n spesifieke perspektief]. In die dialoog tussen die protagonis en die outeur word een stem voorgestel of verteenwoordig – dié van die protagonis. Die ander stem is dié van die aanwesige outeur, wat die protagonis se afwesige stem voorstel (vgl. Vice, 2007:27). Die afleiding hieruit is dat Marriott die outeur is wat die stem van [die] protagonis[te] in haar installasies

onderskei Saussure tussen die *signifiant* [betekenaar] en die *signifié* [betekende]. Die *signifiant* is die woord soos wat dit gesien of gehoor word, en die *signifié* is die betekenis of konsep [idee] wat by die aanhoor van die woord opgeroep word. Die verhouding tussen die *signifiant* en die *signifié* is arbitrêr (Saussure, 1966:44-50; 75-80). Op sy beurt onderskei Peirce (1957) tussen ikoniese, indeksikale en simboliese tekens. Ikoniese tekens is tekens waar daar 'n bepaalde ooreenkoms tussen die teken en die afbeelding is, en indeksikale tekens is tekens wat op oorsaaklikheid/kousaliteit berus. Die een word gewoonlik by of naby die ander aangetref, en daarom word die twee met mekaar verbind. Simboliese tekens is tekens wat op konvensie of sosiale afspraak berus (Van der Merwe & Viljoen, 1998:111-114), soos wat ons tipies by Saussure se *signifiant* en *signifié* kry.

voorstel. Marriott se stem is onvermydelik hoorbaar tussen die stemme wat in die onderskeie installasiewerke van *relaas...* opgeneem is.

Binne die Bakhtiniaanse dialoog word die protagonis en die outeur aan hulle onderskeie stemme eerder as aan hul fisiese karaktertrekke geken (Bakhtin, 1984b:65). Die belang van sodanige stemme is om as draers van die onderskeie perspektiewe wat deur onder andere die protagonis en die outeur versinnebeeld word, te funksioneer. Die gesprekvoering tussen die protagonis en die outeur met hulle onderskeie perspektiewe vind binne 'n narratief oftewel 'n relaas plaas. In *Problems of Dostoevsky's Poetics* verduidelik Bakhtin (1984b:16) die besondere dialoog in Dostoevsky se werk as 'n twisgesprek waarin verskillende stemme hulle onderskeie opinies belig en dit in samehang met die ander [kontrasterende] opinies heroorweeg word. Bakhtin kontrasteer dié unieke dialogiese ontwerp van Dostoevsky met wat hy “outoritêre dialoog” noem.

Bakhtin is teen outoritêre dialoog gekant, aangesien dit bloot informasie, opdragte, aanwysings en reëls gee eerder as om in 'n gesprek met ander kontrasterende perspektiewe te tree (Zappen, 2004:42). Hierdie outoritêre gesprek sluit ook die idee van 'n monoloog in. Dit is 'n uitspraak wat voorgee om in sigself reeds die “waarheid” oor byvoorbeeld sosiale gedrag te bevat en daarom geen antwoord verlang nie (Bakhtin, 1984b:79). In 'n outoritêre narratief vertel die outeur die relaas. Die protagonis word “gebruik” as 'n tipe “slaaf” tot die outeur se idees om die outeur se perspektief oor te dra. Gevolglik is slegs een perspektief of stem in 'n outoritêre ontwerp “hoorbaar” aangesien dit die moontlikheid van ander opinies onderdruk. Die outoritêre gesprek kan derhalwe as die konvensionele rol van die outeur gelees word – die rol wat Barthes (1984) reeds omgekeer het in sy verklaring dat die outeur as't ware “dood” verklaar moet word. In 'n outoritêre ontwerp van die narratief is die protagonis afwesig in die mate wat haar/sy stem afwesig is deurdat die konvensionele outeur die relaas namens die protagonis vertel (vgl. Bakhtin, 1984b:63). Só 'n vertelling veroorsaak dat die direkte perspektief van die protagonis nie “gehoor” word nie. Hiervolgens is die outeur aanduidend van 'n outoriteitsposisie wat onderdrukking van die karakters in 'n narratief sanksioneer. Dit is gevolglik hierdie onderdrukking oftewel die afwesigheid van karakters se stemme waarop Marriott – volgens die argument in hierdie studie – deur haar visuele tekste op sinspeel.

Bakhtin se ondersoek na die ongelyke magsverhoudinge tussen die ordes van die Middeleeue, sowel as die outoriteitsposisie van die outeur teenoor die protagonis, is gerig op 'n ommekeer van sodanige ordes. Aangesien Bakhtin in sy filosofiese benadering begaan is oor gelykheid en die idee van vryheid wat daarmee gepaard gaan, is hy fundamenteel teen enige tipe outoritêre gesprek of monoloog gekant (vgl. Bakhtin, 1984b:8). Daarom plaas Bakhtin in die besonder klem op die karnaval wat hierdie ommekeer van outoriteit simboliseer. Hy (Bakhtin, 1984b:57) poog om 'n dialoog te skep waar alle outoriteit omvergewerp en omgekeer word – soos tydens karnavaltyd. Hierdeur probeer Bakhtin die protagonis van die ondergeskikte rol as objek³² bevry. Vir Bakhtin (1984b:64) word 'n persoon se perspektief en opinies slegs in 'n dialoog, wat deelname van ander vereis, ernstig oorweeg. Die uitwerking van so 'n beskouing van dialoog is dat die lesers slegs in 'n gesprek waarin die gespreksgenoot as medegeregig beskou word, werklik na die buitestander se stem en opinie luister en dit oorweeg. Die rol wat Marriott as outeur derhalwe moet aanneem is om 'n dialogiese gesprek deur die ontwerp van haar installasies te ontlok sodat die leser in die galeryruimte met die karakters in die installasies, asook met die outeur self, in gesprek kan tree. Sodoende kan die onderskeie stemme wat in die narratief waargeneem word, as gelykes teenoor mekaar gestel word. Hierin vind Bakhtin (1984b:155) die grondslag vir sy filosofiese beskouing as enersyds 'n bewuswording van ander perspektiewe en andersyds as die aanhoor en gesprekvoering met hierdie perspektiewe as gelykwaardig.

Volgens Bakhtin (2008:1029) moet die outeur alle buitestanders se teenstrydige en telkens “ongehoorte” stemme [inhoudelik van 'n unieke perspektief en “bewustheid”] toelaat om vir hulself in hul eie taal te “praat”. Bakhtin (2008:1029-1031) baseer gevolglik sy idee van die ontwerp van die outeur op die konsep van dialogisme. Hiervolgens het die protagonis, net soos die outeur, 'n individuele stem wat volgens Bakhtin (1984b:65) 'n afsonderlike perspektief in die relaas verteenwoordig. Die protagonis het gevolglik die taak om 'n spesifieke perspektief uit te beeld – 'n perspektief wat 'n standpunt inneem, maar ook as gevolg van ander se sieninge kan aanpas en verander (Ponzio, 2012:275). Bakhtin se idee van die protagonis kan

³² Bakhtin (1986:120) beskryf 'n objek as 'n *readymade*, iets wat die outeur gevind en nie geskep het nie. In terme van karakters, beskou Bakhtin (1984b:111) hulle as objekte indien hulle in diens van die outeur se outoritêre stem staan en as 'n vaste eenheid in die narratief aangebied word en daarom ten volle beskryf of “geken” kan word.

verduidelik word as die “wie” of “wat” waaroor die dialoog handel, derhalwe die tema van die narratief. Die outeur hanteer verder nie die protagonis as ’n volronde entiteit of objek nie, maar “forseer” eerder die leser om self na die protagonis as ’n selfstandige “bewustheid” te “luister”.

Die dialoog tussen die outeur en die karakters in ’n narratief betrek nog ’n stem, wat Bakhtin (1984b:120, 177, 765; 1986:125) die *buitestander* noem, wat in hierdie konteks die aanskouer van ’n kunswerk en die leser van ’n teks is. Hiervolgens sal die lees van ’n Bakhtiniaanse visuele teks inhou dat die leser ontnem word van ’n bevoorregte en eensydige perspektiefpunt waarvolgens die karakters in die verbeeldingswêreld aanskou en geles word. Deur die protagonis se stem met dié van die outeur asook met dié van die leser gelyk te stel, poog Bakhtin om die protagonis se perspektief van die outoriteit van die outeur en die bevoorregte posisie van die aanskouer of die leser te bevry. Vir hierdie doeleindes fokus Bakhtin op Dostoevsky se hantering van die protagonis, wat behels dat die outeur en die protagonis se stemme op ’n gelyke vlak “gehoor” word en die een nie meer gewig as die ander dra nie. Vanuit ’n Bakhtiniaanse teoretiese perspektief is die afleiding hieruit dat die dialoog in Marriott se uitstalling tussen die karakters in die onderskeie visuele tekste, die outeur en die lesers plaasvind.

Die rede waarom Bakhtin tekens as veelstemmig beskou, word gegrond in die idee dat elke persoon se perspektief uniek is en die implikasie het dat dieselfde situasie of teken verskillend vanuit verskeie perspektiewe “beskou” word. Hiermee saam word tekens, soos reeds genoem, onvermydelik vanuit vorige literêre en visuele tekste geleen, terwyl die oorspronklike betekenis van die teken daarmee saam geleen word. Die outeur kan dié “gegewe” betekenis aksentueer, ontken [onderdruk] of op een of ander wyse ombou. Soos vroeër in die hoofstuk genoem, word alles wat die kunstenaar skep, uit iets wat gegewe of *readymade* is, geskep en terselfdertyd in dié proses getransformeer (Bakhtin, 1986:120).

Terwyl die veelvuldige stemme ’n reg en bewustheid van hul eie besit, ontwerp die outeur ’n superstruktuur³³ wat bo-oor die veelvuldige stemme geplaas word. Dit

³³ Hegel ([1807] 2002) se generiese gebruik van die term *superstruktuur* lei daartoe dat filosowe dit telkens vir hul eie argumente kontekstualiseer. Die Marxistiese gebruik van die superstruktuur verwys byvoorbeeld na die ideologiese bobou [superstruktuur], byvoorbeeld die parlement, die wetstelsel en die opvoedingsstelsel – alles wat die produksie in stand hou. Die bobou word gedryf deur Ideologie.

impliseer dat 'n verbeeldingswêreld deur die outeur geskep en geskets moet word, met ander woorde 'n spesifieke organisering van tyd en ruimte. Die verbeeldingswêreld van die sprokie waarop *relaas...* betrekking het, is 'n voorbeeld van só 'n spesifieke organisering van tyd en ruimte. Die superstruktuur wat die outeur ontwerp, bestaan uit die outeur se eie intensies en aksente, wat die doel het om die reeds bestaande diepliggende stemme uit te lig (Bakhtin 2008:1029). Die outeur se eie perspektief en stem vorm as't ware die superstruktuur wat deur die outeur gebruik word om die veelvuldige stemme te aksentueer en te belig. Die outeur se stem is sodoende "hoorbaar" en opgesluit in die ontwerp van die narratief en in die dialoog van die protagonis sonder dat dit die protagonis se die stem, vryheid en uniekheid belemmer. Die protagonis se gesprek oor haar-/homself en oor die res van die wêreld word organies as 'n stem van 'n buitestander met dié van die outeur saamgesnoer (Bakhtin, 2008:1030). Hierdie konstruk het die doel om die stemme van die protagonis, die outeur en die lesers teenoor mekaar te stel om 'n dialoog aan te wakker waarin almal as gelykes deelneem. Marriott as outeur se doel is gevolglik om 'n raamwerk vir gesprekvoering deur haar driedimensionele installasiewerke te ontwerp waarin sy aksente op diepliggende stemme plaas. Deur aksente op diepliggende stemme te plaas, bring Marriott dit vir die leser na die voorgrond, terwyl dit terselfdertyd haar stem as outeur versinnebeeld. Op grond van hierdie beskouing van die ontwerp van die outeur, sien Bakhtin (2008:1031) die narratief as 'n georganiseerde sisteem van veelvuldige maar ook ongeïntegreerde stemme.

Hieruit vloei dat Marriott spore van betekenis op die karakters wat sy uit taksidermie skep, agterlaat, aangesien haar keuse van verknoeiing en/of transformasie van die diereiliggame as haar aksente gelees kan word. Volgens Bakhtin (vgl. Booth *In Childs & Fowler*, 2006:53) is die konvensionele outeur altyd in beheer van fokalisasie en gun sy/hy karakters die "voorreg" van fokalisasie slegs vir haar/sy eie doel. Die fokalisator, die agent met die perspektief waarmee die narratief voorgestel word, bepaal grotendeels die verhouding tussen die leser en die protagonis (vgl. Bal, 2009:87). Aangesien die outeur oor die outoriteit beskik en die ontwerp van die teks bepaal, kan die outeur die perspektief van 'n karakter ook daarin toelaat (Bal &

Ideologie kan omskryf word as 'n sisteem van samehangende idees wat die struktuur van die samelewing en ook die denke van die lede van die samelewing ingrypend beïnvloed. Bakhtin gebruik op sy beurt die superstruktuur om die struktuur van die outeur se ontwerp van 'n narratief te verduidelik, wat vir die leser aksente op die reeds bestaande diepliggende stemme plaas.

Bryson, 1991:204). Tradisioneel sou Marriott as die outeur in beheer van die verteller en die fokalisator van die relaas of sprokies wees, maar na gelang van Bakhtin se teoretisering van die outeur se ontwerp ten opsigte van die protagonis, blyk dit dat die protagonis 'n onafhanklike verteller van haar/sy relaas moet wees. Hierdie vryheid wat die protagonis in staat stel om haar/sy eie relaas te verwoord, word deur Marriott as die outeur aan haar/hom gegun. Nietemin is die aanvanklike betekenis van die *readymade* waaruit die protagonis geskep is vir Bakhtin steeds inherent daarin "hoorbaar" in die vorm van vorige stemme of perspektiewe daaroor, alhoewel dit nou in 'n nuwe konteks voorkom (vgl. Holquist, 2008:30-31). Hieruit blyk dat die organiserende konstruk of ontwerp van 'n narratief betekenisdraend³⁴ is, maar ook dat die tekens waaruit dit opgebou is, meer as een verwysing inhou en daarom dubbelstemmig of veelstemmig is.

Op 'n soortgelyke wyse as die karakters in die narratief, word die fokalisasie van die lesers [ten minste gedeeltelik] in die galeryruimte deur die outeur bepaal³⁵. Volgens Bal en Bryson (1991:206) is die manier waarop die leser uitgenooi word om aan die kunswerk deel te neem, veral betekenisdraend en afhanklik van die outeur, in hierdie geval Marriott, se ontwerp. Om hierdie verhouding verder te verduidelik is dit betekenisvol om kortliks na die teorie van Benveniste (1971), 'n linguis, te verwys. Volgens Benveniste (1971:195-214) is die subjek van die dialoog [wat Bakhtin die *protagonis* noem] die implisiete "ek"³⁶ wat praat. Linguistiese kategorieë soos "ek" en "jy" dra slegs binne die dialoog betekenis, aangesien dit vir die verloop van die gesprek na die betrokke stemme verwys. Elke "ek" impliseer 'n "jy" vir wie die "ek" aanspreek. Die ekwivalent van "ek" in 'n visuele teks is telkens die karakter wie se proses van kyk [fokalisasie] uitgebeeld word en sodoende deelname aan die narratief simboliseer (Bal & Bryson, 1991:206). Die "ek" vind daarom telkens konkretisering in die uitbeelding van 'n oog waarmee die karakter kan kyk of fokus

³⁴ Bakhtin se perspektief ten opsigte van die betekenis wat kunswerke dra, is in teenstelling met dié van Derrida (1976) se dekonstruksiedenkwyse. Volgens Derrida kan die ondersoeker van tekens nie "waarheid" daarin vind nie, maar wel konvensionele sisteme ontrafel en nuwe konnotasies opbou (kyk Van der Merwe en Viljoen, 1998:122). Derrida (1976:19) se opmerking "[T]he sign is that ill-named thing" moet in hierdie konteks gelees word.

³⁵ Kyk Holly (1990:373) en sy verduideliking dat die kunshistorikus as aanskouer se analise deur die struktuur van die werke geantisipeer word.

³⁶ Kyk Benveniste (1971:195-246) vir 'n omvattende beskrywing van sy idees omtrent die "ek" as die sentrum van die waargenome veld van visie, asook Bal en Bryson (1991:199) met betrekking tot Lacan (1988) se verduideliking van die "ek" wat na die wêreld kyk vanuit 'n eie bevoorregte posisie sodat die visuele veld as gesentreer rondom die "ek" se betrokke perspektiefpunt beleef word.

(Bal & Bryson, 1991:206). Vanweë Bakhtin se gelykstelling van alle stemme sal elke stem aan die een kant 'n "ek"³⁷ moet verteenwoordig sodat alle stemme as gelykes in dialoog kan kommunikeer. Aan die ander kant verduidelik Childs en Fowler (2006:52) dat die "ek" wat in 'n Bakhtiniaanse dialoog "praat", in werklikheid terselfdertyd veelvuldige tale "praat", waarvan elk 'n unieke perspektief huisves. Die rede hiervoor is dat elke stem of "ek" in werklikheid 'n "ons" is. Die Bakhtiniaanse dialoog word daarom opgebou uit veelvuldige stemme wat elk 'n "ons" verteenwoordig en as gelykes met mekaar kommunikeer. Wanneer Bakhtin verwys na 'n teks wat "gedialogiseer" word, verwys dit na die bewuswording van ander moontlike betekenis [stemme] binne die teks wat aan die teks geheg kan word.

Dialogisme is vervolgens die ontwerp wat die outeur gebruik om die filosofiese aspekte van die Bakhtiniaanse dialoog te omvat. Dialogisme word verder aangevul en verduidelik deur Bakhtin se ander filosofiese aspekte soos polifonie, wat toegespits is op die bewuswording van veelvuldige stemme sowel as die idee dat die veelvuldige stemme gelyke waarde dra.

2.4.1 Polifonie: die verhouding tussen outeur en protagonis

Binne die karnavalbestek is gelykheid tussen alle deelnemers 'n direkte weerspieëling van die karnavalgees. Die begrip *polifonie* verduidelik hoe al die stemme, soos beskryf in dialogisme, tydens die karnaval as gelykwaardig beskou word. Die idee van polifonie is 'n oorspronklike musikale verwysing na die verskillende akkoorde wat terselfdertyd gehoor kan word. Bakhtin konseptualiseer egter polifonie om te verwys na verskillende stemme of perspektiewe wat tegelykertyd in 'n dialoog "gehoor" kan word (vgl. Vice, 1997:112).

Bakhtin se idee van polifonie fokus op die gelyktydige bestaan van twee of meer stemme in 'n narratief, en verwys verder, soos reeds in dialogisme uitgelig, na elke verteenwoordigde stem se eie perspektief en "bewustheid". Die outeur beklemtoon of aksentueer die verteenwoordigde stemme op so 'n wyse dat die protagonis as die tweede stem saam met die outeur se stem op 'n gelyke vlak "gehoor" kan word. Die

³⁷ Vergelyk Lacan (*in* Bal & Bryson, 1991:199) en sy ooreenstemmende subjek wat volgens 'n vooruitbepaalde stel reëls en konvensies aanleer hoe om te kyk – 'n begrip wat Lacan (kyk Ragland-Sullivan, E., 1986) uiteindelik die *gaze* [*le regard*] noem. Op grond van die vaste strukturering waarin Lacan die subjek en die *gaze* plaas, kan dit in Bakhtiniaanse terme as monologies gekritiseer word (vgl. Leitch, 2001:118).

outeur kom derhalwe voor om in gesprek met die protagonis te wees en nie hierdie tweede stem te domineer nie. Hierdie dubbelstemmigheid kan ook beskryf word as 'n veelsydigheid van onafhanklike en ongeïntegreerde stemme. Dit impliseer dat die leser gekonfronteer word met 'n onopgeloste interaksie van verskeie dialoë wat verskillende en kontrasterende perspektiewe kan voorstel. Die leser in die galeryruimte waar Marriott se visuele tekste uitgestal is, word op 'n soortgelyke wyse gekonfronteer met verskillende perspektiewe wat onafhanklik van mekaar en van Marriott as outeur tot die lesers kan spreek. Sodoende word die leser as't ware uitgenooi om aan die dialoog deel te neem. Elkeen van die karakters in die onderskeie visuele tekste [installasie-karakters], met hulle eie stemme, opinies en "bewusthede", word deur hul afsonderlike wêreldbeskouings gevorm (Lodge, 1990:58). Verder het elk van hierdie stemme volle outonomie en waarde (Bakhtin, 1984b:50, 53). Die veelsydigheid van geregverdigde stemme karakteriseer gevolglik ware polifonie. Die waarde en implikasie van so 'n polifoniese teks is dat verskillende perspektiewe oor 'n spesifieke situasie op só 'n wyse belig word dat elke perspektief ewe veel gewig dra. Soos in die bespreking van dialogisme verduidelik, het die outeur die doel om die teks op 'n dialogiese wyse te ontwerp sodat die dubbelstemmigheid "gehoor" kan word.

'n Teks is fundamenteel reeds gedeeltelik dialogies aangesien dit volgens Bakhtin voortdurend en soms onbewustelik [passief] in dialoog met ander eietydse en historiese tekste en assosiasies verkeer (Ponzio, 2012:7). Hierdie onbewustelike dialogiese aard van tekste kan as die onvermydelike polifonie of intertekstualiteit van die teks en tekens beskryf word. Alhoewel Julia Kristeva in haar "*Word, dialogue and the novel*" (1966) die term *intertekstualiteit* vasgepen het, beskryf Alfaro (1996:268) en Claassens (2003:127) Bakhtin as die "vader van intertekstualiteit". Volgens Landwehr (2002:2) word die konsep waarop die woord *intertekstualiteit* betrekking het, vir die eerste keer in Bakhtin se teorie omtrent die dialogiese en polifoniese interaksie tussen tekens en tekste aangetref. Die Bakhtiniaanse idee omtrent intertekstualiteit sien elke uitspraak, teken, teks en narratief as 'n skakel in 'n komplekse dialogiese ketting wat teruggaan in tyd, maar ook vooruit in die toekoms in. Elke teken en teks word soos 'n uitspraak in 'n dialoog, geposisioneer op grond van voorafgaande tekens en tekste, maar ook op grond van die geantisipeerde "antwoord". Die afleiding hieruit is dat die outeur die gespreksgenoot oftewel die

leser in gedagte hou in die ontwerp van 'n uitstalling soos *relaas...* Hiervolgens sal installasiewerke geplaas word volgens 'n voorafbepaalde roete wat vir die sogenaamde ideale leser veronderstel word. Terselfdertyd is die outeur daarvan bewus dat lesers van driedimensionele installasie meer vryheid het om te besluit of en hoe hulle wil deelneem asook watter roete hulle in die aanskoue van kuns wil volg (vgl. Kenseth, 1981:202).

Die polifoniese narratief is aanduidend van 'n spesifieke verhouding tussen die outeur en die protagonis. Die protagonis is nie 'n geslote, volronde entiteit nie, maar eerder 'n oop subjek wat die potensiaal het om deur die verloop van die relaas te verander en te ontwikkel. Sodoende word die leser aangemoedig om na die protagonis te "luister" eerder as om gekonfronteer te word met 'n vaste voorstelling [as 'n tipe outoritêre gesprek] wat deur 'n outeur opgestel is. Niks wat deel van die narratief vorm, bly buite die bereik van die protagonis in 'n polifoniese dialoog nie. Alles word teenoor die protagonis geprojekteer en dialogies in haar/hom gereflekteer deurdat alle moontlike evaluasies en perspektiewe oor die protagonis se persoonlikheid, idees en optredes in dialoë aan haar/hom gerig word (Bakhtin, 1984b:75). Sodoende word alle opinies, evaluasies en perspektiewe oor die protagonis dialogies teenoor haar/hom geprojekteer. Op hierdie wyse word die leser aangemoedig om opinies en evaluasies oor die protagonis in 'n "gesprek" met haar/hom te verwoord.

Alles wat die protagonis sien, word ook in 'n dialoog omskep, sodat geen gesprek monologies kan wees nie. Derhalwe is elke aspek van die onderskeie visuele tekste só ontwerp dat dit 'n antwoord op die protagonis se vrae kan wees. Terselfdertyd word nuwe vrae as gevolg van die leser se dialoog met die protagonis gestel sodat nuwe dialoë voortdurend aangewakker word. Hierdie dialoë is die gevolg van die perspektiewe van sowel die lesers as die ander installasie-karakters wat Marriott in die visuele tekste in *relaas...* verbeeld. Die perspektiewe van die stemme kan teenstrydig wees met dié van die protagonis, of dit kan haar/sy eie gedagtes bevestig. Soos reeds genoem, resoneer die outeur, wat ook aan die dialoog deelneem as gelykwaardig met die karakters en die leser (Bakhtin, 1984b:75).

Die protagonis se dialoog het nie net op haar-/homself en die onmiddellike omgewing betrekking nie. Bakhtin (1984b:78) verduidelik dat die protagonis se

dialogoos eerder getuig van veelfasettige menslike situasies en ervarings, en is só aanduidend van universele dialoë, vrae of idees. So sluit dit aan by die ambivalensie of dubbelstemmigheid wat in die karnavaleske te voorskyn kom. Wat hiermee bedoel word, is dat die gesprek oor die protagonis nie net op 'n individuele persoon betrekking het nie, maar as voorbeeld vir 'n algemene situasie in die samelewing dien. Daarom stel Bakhtin (1984b:78) dat die dialoog oor die persoonlikheid van die protagonis 'n direkte verwysing na en kritiek oor die sogenaamde waarheid oor die werklikheid is.

Hierdeur veronderstel Bakhtin dat die protagonis 'n eie bewustheid buite dié van die outeur moet aanneem en as sodanig “teenwoordig” moet wees (Bakhtin, 1984b:275; Vice, 2007:22). Myns insiens kan die protagonis egter nie heeltemal van die outeur se invloed ontslae raak nie, aangesien die karakter as gevolg van die outeur aan die dialoog deelneem. Die stem van die protagonis word steeds deur die outeur aan haar/hom gegun. Die protagonis se stem bly die tweede, afwesige stem, wie se relaas namens haar/hom vertel word alhoewel die karakter meer vryheid gegun word om 'n eie perspektief te hê en die fokalisator van haar/sy eie weergawe te wees. In die Bakhtiniaanse benadering beïnvloed die afwesige stem [ten spyte van haar/sy afwesigheid] die outeur se gesprek. Aangesien 'n dialoog altyd 'n vorm van debat aanneem, word die outeur – die aanwesige bewustheid en stem – geforseer om volgens die afwesige stem se perspektief en invloed aan te pas (vgl. Vice, 1997:25).

Die ambivalente aard van polifonie word waargeneem deur twee afsonderlike stemme wat in een uitspraak weerklink, terwyl dit terselfdertyd verwys na die invloed wat die stemme in 'n gesprek op mekaar het. Soos reeds genoem, posisioneer elke beeld of teken volgens Bakhtin (1984a:348) sigself op grond van die geantisipeerde interpretasie, terwyl dit terselfdertyd vorige interpretasies van ooreenstemmende tekens in gedagte hou. Op hierdie wyse beïnvloed die stem van byvoorbeeld die protagonis en die outeur of leser mekaar sodat 'n unieke gesprek in elke dialoog plaasvind (Vice, 1997:45). Die Bakhtiniaanse polifoniese dialoog is gevolglik nie 'n afgehandelde gesprek waarvan die uitkoms reeds deur die outeur besluit is nie, maar eerder die onmoontlikheid van 'n neutrale posisie³⁸ van enige teks (Ponzio,

³⁸ Hierdie neutrale posisie staan teenoor die subjektiwiteit van die tradisionele fokalisator in 'n narratief, aangesien Bakhtin die protagonis, outeur en leser as fokalisators van dieselfde narratief bemagtig.

2012:267). Die invloed van verskillende stemme en die gepaardgaande perspektiewe wat polifonie verduidelik, word verder deur die term *heteroglossia* aangevul. Terwyl dialogisme aan die een kant verwys na polifonie wat die verskillende stemme as medegeregig in die ontwerp van die dialoog hanteer, verduidelik heteroglossia op watter wyse hierdie gelykwaardige perspektiewe beskou moet word.

2.4.2 *Heteroglossia: die beskouing van perspektiewe*

Heteroglossia [*raznorechie*]³⁹ verwys eerstens na wat Bakhtin (1984a:34) die verskillende “tale” van heteroglossia noem en wat deur die polifonie van stemme “gepraat” word. Elke onderskeie “taal” wat “gepraat” word, is inhoudelik van ’n unieke perspektief wat gevolglik die perspektief van die “pratende stem” beïnvloed. Waar verskillende sosiale of nasionale tale ’n unieke kombinasie van waardes en aksente aandui, het visuele tale soortgelyke eienskappe. Kunsgenres soos die groteske kan as visuele tale gelees word, aangesien dit verskillende visuele aspekte aksentueer en daardeur ’n unieke siening oor die werklikheid voorstel.

Bakhtin gebruik die idee van verskillende visuele tale wat interaktief met mekaar verkeer as die tekens wat betekenis in ’n relaas oordra. Heteroglossia is hiervolgens die filosofiese idee wat die kompleksiteit rakende verskillende visuele tale verduidelik wat deur verskillende vertellers “gepraat” word. Die visuele tale van heteroglossia word deur Bakhtin (2008:908) verder beskryf as verskillende en unieke perspektiewe oor die werklikheid of ’n manier om die werklikheid in woorde en beelde te konseptualiseer. Wat hiermee bedoel word, is dat konteks⁴⁰ altyd die teken of teks vooruitgaan en sodoende ’n bydraende betekenis met die teken of teks saambring.

Soos reeds genoem, bestaan daar volgens Bakhtin (2008:913) geen “neutrale” woorde of beelde nie, aangesien enige taal [ook visueel] deur intensies en aksente oorheers word. Soos vroeër gestel, is elke woord of beeld die draer van oneindige lae betekenisse, elk afkomstig van die onderskeie kontekste waarin die teks al ’n sociaal gelade “lewe” geleef het. As gevolg van hierdie “lewe”, ontvangs of

³⁹ Bakhtin se oorspronklike Russiese begrip *raznorechie* kan as *heteroglossia* of *heteroglossie* vertaal word (vgl. Booth *In Childs & Fowler*, 2006:53).

⁴⁰ Kyk Bal en Bryson (1991:176) vir hulle verduideliking dat teks en konteks interafhanklik is en die een nie sonder die ander kan bestaan nie, asook Derrida (1979:81) se verduideliking dat geen betekenis buite konteks bepaal kan word nie, alhoewel konteks opsigself nie volledige betekenis kan inhou nie.

geskiedenis van die teks, is elke woord of beeld gedeeltelik iemand anders s'n (vgl. Bakhtin, 1984b:202). Dit bestaan in ander mense se gesprekke, kontekste en intensies (Bakhtin, 2008:914). 'n Veelvuldigheid van ander stemme [die intertekstualiteit] weerklink in enige woord of beeld as gevolg van vorige assosiasies wat al daaraan geheg is en gee verdere betekenis of konnotasies aan tekste [naas die stemme van die outeur, leser en die protagonis]. Die taal wat die protagonis "praat", word derhalwe "iemand anders se gesprek in iemand anders se taal" (Bakhtin, 2008:1137). Elke teken of teks verwys gevolglik terug na vorige betekenis wat al daaraan geheg is en wat volgens Bakhtin (1984b:684, 759) hoorbaar is in die polifonie van stemme wat daarin opgesluit is.

Die wyse waarop hierdie tale in 'n teks in wisselwerking tree, is dialogies, aangesien hulle in 'n tipe dialoog met mekaar tree. Die wisselwerking gebeur omdat die visuele tale van mekaar bewus is – dit is gedialogiseer in dié sin dat 'n bewustheid geskep word van die teenstrydige perspektiewe wat elk van die ander visuele tale met hulle saambring. Die groteske as visuele taal dra 'n perspektief daarmee saam en tree in gesprek met ander visuele tale wat nie noodwendig in *relaas...* teenwoordig is nie. Zappen (2004:43) verwys na hierdie tipe gesprek as gedialogiseerde heteroglossia. Op hierdie wyse beïnvloed die visuele tale mekaar en reageer op die ander perspektiewe, sonder dat die onderskeie opinies vermeng of saamsmelt (Vice, 1997:19).

Heteroglossia is derhalwe nie 'n ineensmelting van stemme nie, maar die beskouing van elke stem vanaf 'n tydruimtelike posisie wat buite en afgesonder van dié van die gespreksgenoot is. Volgens Bakhtin kan die gesprek tussen die outeur en die protagonis slegs vanuit die perspektief van 'n buitestander as dialogies waargeneem word. Gevolglik kan 'n dialoog tussen die outeur en die protagonis in die verbeelding van die leser bestaan (vgl. Claassens, 2003:131).

Die aanskouer van die kunswerk of die leser van die teks as buitestander is nie heeltemal van die dialoog verwyder nie. Die buitestander word ook 'n deelnemer aan die dialoog, maar op 'n spesiale manier. Terwyl die aanskouer na die kunswerk kyk en die leser die teks lees, roep die kunswerk of teks ooreenstemmende woorde, beelde, tekens en konsepte in die verbeelding van die leser op. Deur verbande met ander historiese en/of kontemporêre kunswerke en tekste te ontdek, "sien" die leser

hoe hierdie tekste interaktief met mekaar in 'n dialogiese ketting verkeer. Die leser word derhalwe bewus van die intertekstualiteit van die woorde, tekens, konsepte en/of beelde. Hiernaas word die leser ook in die dialoog betrek deur op die een of ander manier op die kunswerk of teks te reageer. Volgens Bakhtin (1986:69) kan die leser byvoorbeeld reageer deur saam te stem, simpatie te toon, of dit te verwerp. Op grond van die groteske taksidermie-liggame wat Marriott in *relaas...* gebruik, kan vrees, walging, skok en/of 'n lagreaksie ook as die leser se reaksies op die betrokke kunswerk of teks gelees word.

Bakhtin is gekant teen die idee dat 'n gespreksgenoot volgens simpatie begryp moet word. Elke stem het 'n unieke perspektief as 'n buitestander wat 'n ander tydruimtelike posisie as die gespreksgenoot inneem. Elke "ek" of "ons" neem 'n tyd en ruimte buite die gespreksgenoot in. Volgens Bakhtin (1986:7) moet elke stem die gespreksgenoot se perspektief vanuit haar of sy eie perspektiefpunt oorweeg. Só 'n dialogiese ontmoeting beteken nie dat die onderskeie perspektiewe ineensmelt nie, maar eerder dat beide stemme wedersyds verryk word. Hiervolgens verduidelik Bakhtin dat lesers ander stemme se perspektiewe benodig om te "sien" wat hul nie self kan "sien" nie en om vrae te vra wat hulle nie self aan sou dink om te vra nie. Hierdie idee is van uiterste belang vir hierdie studie, aangesien dit ten grondslag aan Bakhtin se gelykstelling en waarde van ongeïntegreerde perspektiewe lê.

In 'n dialogiese ontmoeting moet enige stem ander stemme van 'n eie perspektief oorreed. Dit veroorsaak dat die verskillende visuele tale van heteroglossia met mekaar en met die outeur se "taal" kan bots, aangesien teenstrydige stemme in 'n dialoog saamgesnoer word (Vice, 1997:19). Die interaksie tussen teenstrydige, medegeregtigde stemme in 'n dialoog veroorsaak dat 'n nuwe betekenis tydelik geskep word. Die samevoeging van outonome denkwyses antisipeer sodoende 'n Bakhtiniaanse herbedinking en herontdekking van dit wat as die "waarheid" deur outoritêre [offisiële/konvensionele] denkwyses voorgehou word. Elliot (1999:129) meen dat verskillende vlakke van betekenis byvoorbeeld in beelde en woorde as gevolg van dié herbedinking en herontdekking ontmasker kan word.

Holquist (2008:31) se verduideliking van heteroglossia fokus spesifiek op die veelvuldigheid van ander stemme wat altyd in tekens en tekste teenwoordig is. Hy beskryf dit soos volg: Op enige gegewe tyd en plek is daar 'n reeks omstandighede

[soos sosiaal, psigologies en histories] wat sal verseker dat enige uitspraak of beeld op daardie spesifieke tyd en plek 'n betekenis het wat in ander omstandighede sal verskil. Hierdeur raak Holquist ook die idee van die chronotoop aan wat op die verband tussen tyd en ruimte en die invloed daarvan op 'n betrokke perspektief betrekking het. In hierdie verband wys Vice (1997:46) en Zappen (2004:63) tereg daarop dat dialoë op enige gegewe oomblik kontekstueel [in verhouding met ander kontemporêre literêre of visuele tekste] ingelig is as gevolg van die tekste waarmee lesers in aanraking kom, buite-tekstueel [in verhouding met die literêre of visuele teks se geskiedenis] geposisioneer is soos dit deur die onderskeie stemme beliggaam word, maar ook beïnvloed word deur die toekomstige assosiasies wat daarvoor geantisipeer word. Voortvloeiend hieruit verduidelik Bakhtin (1986:69) se idee van “groot tyd” [*great time*] as die nimmereindigende dialoog waarin geen betekenis verlore gaan nie en wat byvoorbeeld in 'n teks ontdek kan word. Bakhtin (1986:69) verduidelik dit soos volg:

Trying to understand and explain a work solely in terms of the conditions of its epoch alone, solely in terms of the conditions of the most immediate time, will never enable us to penetrate into its semantic depths... Works break through the boundaries of their own time, they live in centuries, that is, in *great time*, and frequently [with great works, always] their lives there are more intense and fuller than are their lives within their own time.

Volgens Bakhtin (1986:69) hou belangrike tekste soos Shakespeare (1564-1616) se werke aan om in die nimmereindigende toekoms te leef. In dié proses word die betekenis wat stemme in 'n dialogiese interaksie in die teks geskep het, 'n skakel in die dialogiese ketting van betekenis in en oor die werk. Vir Bakhtin (in Claassens, 2003:131-132) is dit asof hierdie werke die aanvanklike betekenis wat daaraan geheg is, uitgroeï en vir ewig aanhou lewe en deurlopend aan nuwe betekenis “geboorte gee”. In Bakhtiniaanse gedagtegang is daar derhalwe geen eerste of laaste woord nie, aangesien dialoë as “oop” en veranderlike konstruksie ontwerp word.

Die unieke spore van betekenis wat na gelang van elke interaksie van verskillende stemme in dialoë op tekste agterbly, word deur talle veranderlikes beïnvloed. Die identiteit van die protagonis en die leser, asook hulle verhouding met mekaar, elkeen se intensie vir hul deelname, die rede waarom hulle waarneem/lees en reageer, die toonaard van die gesprek tesame met die konteks van die beelde dra byvoorbeeld

tot die unieke dialoog by. Bal (2009:475) verduidelik verdere invloede op die tyd-spesifieke perspektief waarvandaan lesers na literêre en visuele tekste “kyk”. Volgens Bal (2009:475) is die mate waartoe die leser met die beeld vertrouwd is, ’n belangrike invloed in die vorming van ’n perspektief oor die voorgehoue beeld. Buiten vir die leser se voorafgaande kennis ten opsigte van die beeld, moet die posisie wat die leser inneem [fisiese perspektiefpunt], die val van lig, die afstand tussen die leser en die literêre of visuele teks sowel as die leser se psigologiese houding teenoor die voorgehoue beeld in ag geneem word. Hierdie faktore speel in op die geheuespoor wat die betrokke teks by die leser agterlaat; met ander woorde die leser se vorming van ’n fabula. Dié faktore vorm vir Bakhtin die betekenis van die literêre en visuele teks, meer as die spesifieke beelde of tekens daarin (Elliot, 1999:135).

Die polifoniese dialoog moet gevolglik nie bloot ’n gesprek tussen die outeur, die protagonis, hulle omgewing en waarnemings teweegbring nie, maar ook as ’n geheel dialogies met die samelewing verkeer [dit is, die leser moet dialogies met die betrokke teks kan omgaan] (Bakhtin, 1984b:18). Lesers van *relaas...* moet hiervolgens op grond van kennis wat hulle dra van en assosiasies wat hulle al voorheen met die betrokke beelde [soos die jagtrofeë, kinderspeelgoed, diervel] en tematiek [kindersprokies] gemaak het, met die karakters in die visuele tekste en Marriott in gesprek tree. Enige betekenis of “waarheid” wat in die dialoog na vore kan kom, sal slegs tydelik wees, aangesien die bogenoemde veranderlike faktore, wat op betekenisvorming inspeel, aan tyd en plek gebonde is. Dit wil sê, die konteks waarin die gesprek plaasvind, is altyd onvoltooid en kan nooit as ’n totaliteit omskryf word nie (vgl. Bal & Bryson, 1991:177). Betekenis is hiervolgens onvoltooid en kan soos ’n tipe groteske-liggaam voortdurend groei, verander en aan nuwe liggame oftewel betekenis oorsprong gee.

’n Benadering gegrond in heteroglossia met betrekking tot die beskouing van perspektiewe sal gevolglik inhou dat ander perspektiewe op grond van ’n eie perspektief, en nie vanuit die gespreksgenoot se verwysingsraamwerk nie, oorweeg word. ’n Drievoudige beskouing van konteks word vervolgens gehuldig; die konteks waaruit die outeur die teken of teks neem asook opnuut kontekstualiseer, maar ook die konteks waarin die leser die literêre of visuele teks aanskou/lees (Bal & Bryson, 1991:180). Die laaste aanvullende aspek tot die dialogiese gesprek van die leser

met die literêre of visuele tekste, veral in terme van fokalisasie, is die tydruimtelike konstruksie van die chronotoop wat vervolgens bespreek word.

2.4.3 Die chronotopiese bydrae tot fokalisasie

Die begrip van die chronotoop⁴¹, [Grieks *chronos* – tyd en *topos* – plek], verwys spesifiek na die feit dat Bakhtin nie aan tyd óf ruimte voorkeur gee nie, maar dit eerder as interafhanklik beskou. Hiervolgens is tyd en ruimte fundamenteel aan mekaar verbind. In terme van perspektiewe, is die chronotoop tekenend dat alles vanaf 'n unieke tydruimtelike posisie waargeneem word (Bakhtin, 2008:247; Holquist, 2002:21). Die betekenis van wat ook al waargeneem word, word gevorm na gelang van die tyd en plek waarvandaan dit waargeneem word [die perspektiefpunt(e) waarvandaan die leser die installasiewerk besigtig]⁴². Bakhtin verduidelik hierdie idee aan die hand van 'n voorbeeld: Indien een persoon na 'n ander persoon kyk, kan die betrokke persone onderskeidelik sien wat agter die ander persoon se rug gebeur, terwyl die persoon self dit nie kan sien nie. Albei voer essensieel dieselfde handeling uit, maar vanaf verskillende ruimtes. Alhoewel hulle in dieselfde gebeure is, is dit verskillend vir elk van hulle. Hulle “plekke” of ruimtelike posisies is verskillend omdat hulle liggame verskillende posisies in die fisiese ruimte inneem, maar ook omdat hulle die werklikheid en mekaar vanaf verskillende plekke in kognitiewe tyd en ruimte beskou (Holquist, 2002:21). Kognitiewe tyd en ruimte verwys hier na die sfeer waarbinne alle persepsies ontwikkel. Die fisiese ruimte wat lesers byvoorbeeld inneem wanneer die onderskeie visuele tekste aanskou word, is die uitstalruimte van die betrokke galery [in hierdie geval die NWU-hoofgalery], wat gevolglik 'n invloed op hul beskouing van die visuele tekste sal hê. Terselfdertyd beskik elke leser oor 'n unieke kognitiewe tydruimtelike posisie of perspektief waarvandaan die visuele tekste waargeneem word. Hiervolgens is elke leser se interpretasie verskillend vanweë sy of haar uniek saamgesnoerde perspektief. Op hierdie wyse hou die chronotoop verband met fokalisasie, aangesien die perspektief waarvolgens die fokalisator die relaas voorstel, direk verband hou met die posisie waarvandaan die fokalisator 'n spesifieke situasie waarneem. Die outeur [Marriott], wat in beheer van

⁴¹ Die term *tydruimte* [*space time*] word in fisika gebruik en is in Einstein se *Theory of Relativity* (1905/1916) bekendgestel.

⁴² Wat die perspektiefpunte betref, verwys ek terug na Hoofstuk Een en die idee dat daar geen “regte” perspektief is om die wêreld te “aanskou” nie en ook nie 'n bevoorregte posisie is waarvandaan oordele uitgespreek kan word nie (Bishop, 2005:13). Sodoende moet die lesers as't ware hul eie perspektiefpunt(e) soek en ontdek, soos in die aanskoue van installasiewerke.

die fokalisator is, versinnebeeld die betrokke visuele teks op 'n spesifieke wyse vanweë haar unieke perspektief. Hiermee saam sal sy die karakter terselfdertyd toelaat of bemagtig om as 'n fokalisator van haar/sy eie narratief op te tree, al dan nie.

Volgens Bakhtin (1984b:116, 257) moet die outeur 'n nuwe wêreld skep waarin karakters voorgestel word en moet die outeur van die organiserende kategorieë van die werklikheid gebruik maak. Voortvloeiend hieruit bedoel Bakhtin (2008:660-661) dat die chronotopie van narratiewe as brûe wat die verbeeldingswêreld aan ooreenkomstige chronotopie met die werklikheid verbind, beskou moet word. Die brug tussen die verbeeldingswêreld en die werklikheid verwys eerstens na die invloed wat die werklikheid op die strukturering en samestelling van die outeur se verbeeldingswêreld het. Tweedens dui die brug op moontlike ontdekkings wat tussen die twee chronotopie betekenisvol kan wees, deurdat die verbeeldingswêreld telkens sekere aspekte van die werklikheid uitlig of oopvlek (Lawson, 2011:385-389). Die chronotopie is derhalwe ook 'n narratiewe kenmerk van tekste en, ten spyte van verbeeldingselemente, hou dit verband met die werklikheid (vgl. Morris, 1994:246).

Volgens Bemon en Borhart (2010:3) word chronotopiese analise as 'n konseptuele metode gebruik om die veld van narratologie te verryk. Bakhtin (*in* Bemon & Borhart, 2010:4) se persepsie van narratiewe tekste sien dit nie bloot as die aaneenloop van gebeurtenisse en dialoë nie, maar ook [en moontlik essensieel] as die samestelling van die spesifieke verbeeldingswêreld van die chronotopie. Die karnaval is gevolglik die chronotopiese ruimte waarbinne die polifoniese narratief en dialoog kan plaasvind. Op hierdie wyse word die karnaval as chronotopie Bakhtin se utopiese beskouing van hoe die werklikheid moet funksioneer.

2.4.4 Karnaval as chronotopiese utopie

Die idee van hierdie subafdeling is nie om te argumenteer dat Bakhtin se teorieë bloot as utopiese beskouinge gelees moet word nie. Dit is egter onafwendbaar dat Bakhtin se konneksie met die gedagtegang van utopiese beskouinge vermeld word. Bakhtin het immers herhaaldelik na die verband met die utopie in *Rabelais and his World* verwys [vgl. Bakhtin, 1984a:7-9, 16, 33-34, 89]. Alhoewel Bakhtin se karnaval nie 'n volronde beskrywing vir 'n alternatiewe werklikheid is nie, is sy filosofiese beskouing van die karnavaltydperk utopies van aard. Dit kan veral gesien word in sy

verkenning van die utopiese manier van dink, byvoorbeeld in sy beskrywing van die groteske-liggaam as die “eenheid van die mense”.

Volgens Sargent (2010:12-13) se onderskeid tussen twee tipes utopieë, kan Bakhtin se idees onder die vaandel van die fantasie-been⁴³ geplaas word. Dit is telkens 'n ontsnappings-utopie wat daartoe neig om die wêreld onderstebo, soos die Bakhtiniaanse karnaval, voor te stel. Hiervolgens word onderdrukte tydelik in posisies van mag geplaas, met hul sogenaamde onderdrukkers as onderdanig. Volgens Sargent (2010:12) delf Bakhtin diep in die utopiese tradisie met die gebruik van die utopiese karnaval. Soos wat dit 'n belangrike deel van Bakhtin se karnaval vorm, is die funksie om huidige omstandighede as absurd voor te hou deur die gebruik van byvoorbeeld oordrywing [soos in die groteske] 'n fundamentele aspek van die utopiese tradisie (Gardiner, 1992:28-42).

Bakhtin se utopiese visie spreek veral deur sy verduideliking van die karnaval as “'n fees vir al die mense”, waaraan almal as gelykes deelneem. Ook die positiewe wyse waarmee hy die funksie van die groteske, maskerade en feestelike lag beskryf, getuig van sy byna liries-utopiese ingesteldheid teenoor die feesvieringe. Hierdie benadering van Bakhtin noep Clark en Holquist (1984:310) om die onderhoubaarheid van so 'n geïdealiseerde wêreldbeskouing te bevraagteken. Sy utopiese beskouing, soos vele ander, is 'n nostalgiese terugblik in sover dit na 'n geïdealiseerde weergawe van die verlede [die Middeleeuse karnaval] teruggryp (vgl. Sargent, 2010:21). Die geïdealiseerde verlede word dan na 'n toekomstige chronotop verplaas. Die utopie word gevind in die opgeruimde weergawe eerder as in die werklike omstandighede waarin mense geleef het. Derhalwe word Bakhtin se beskrywing van aspekte van die Middeleeuse karnaval, soos die algehele gevoel van gelykheid en vryheid, as sy optimistiese weergawe van die werklike gebeure geles. Hierin lê die kritiek teen hom ook opgesluit. Terry Eagleton (*In Stallybrass & White*, 1986:13) bevraagteken byvoorbeeld die beweerde vryheid van die karnavaltydperk. Die vraag ontstaan of hierdie onbepaalde vryheid nie in wese neerkom op 'n tipe vergunde uitlaatklep wat die offisiële orde toelaat nie. In beginsel stem so 'n vergunde vryheid ooreen met Bakhtin se beskrywing van die bevryding van die protagonis se stem deur die outeur as die regerende orde.

⁴³ Teenoor die fantasie-utopie is die “mensgemaakte” utopieë, oftewel sogenaamde ideale samelewings wat met behulp van menslike denke tot realisering kom (Sargent, 2010:12).

In sy beskrywing van die positiewe groteske beelde waar die liggaamlike grense byvoorbeeld deur swangerskap oorskry word, word hierdie beeldspraak die onsterflike universele liggaam of utopie. Die liggaam word vernuwe deur aan 'n nuwe liggaam geboorte te skenk. Bakhtin (vgl. Holquist, 1983:15) beskou dit egter as 'n geboorte met 'n geïmpliseerde dood, aangesien dit wat oud is, altyd moet doodgaan om vir iets nuuts plek te maak. Die groei en vernuwing asook die geboorte van 'n nuwe liggaam is simbolies van Bakhtin se filosofiese idee dat perspektiewe vernuwe moet word. Op 'n soortgelyke wyse kan die "nuwe lewe" wat Marriott aan afgestorwe taksidermie-diere gee deur dit in nuwe "liggame" of installasiewerke te "reïnkarneer", as simbolies van die vernuwing van perspektiewe van die leser gelees word.

Aangesien hierdie Bakhtiniaanse idee van die groteske-liggaam voortdurend groei, dui die onvoltooidheid daarvan ook na die inherente dialoog tussen alle mense en dinge. Volgens Sargent (2010:47) is utopieë noodsaaklik vir hul rol om 'n samelewing se ontevredenheid met spesifieke samelewingstrukture uit te druk. Hiervolgens beskryf Sargent (2010:8) die utopie as 'n filosofie van hoop [n karaktertrek wat Holquist (1984:xxii) in Bakhtin se oortuiging opmerk] as 'n essensiële dryfkrag tot positiewe verandering.

2.5 Slotbeskouinge

In hierdie hoofstuk is bevind dat die outeur volgens Bakhtin 'n dialogiese ontwerp moet daarstel wat enersyds 'n bewuswording van diepliggende stemme tot gevolg het en andersyds die polifonie van stemme as medegeregtigdes hanteer. Bakhtin teoretiseer die karnaval, 'n onoffisiële Middeleeuse fees, as die gunstige tydvak waarbinne hierdie gelykstelling van stemme kan plaasvind. Offisiële ordes soos klassieke en modernistiese kunskonvensies, kan byvoorbeeld uitgedaag en gekarnavaliseer word in 'n karnavaltyd waarin grense ontwig word. Die rede wat hiervoor aangevoer word, is dat die harlekyn, as karnaval-agent, van die groteske en die maskerade gebruik maak om bestaande grense en denkwyses uit te daag. Sodoende word ongeregthede na die voorgrond gebring, soos die ondrukking van "ondergeskikte" en/of onaangehoorde stemme sowel as absurde samelewingstrukture. Reaksies soos vrees, walging, skok en lag wat die groteske tot gevolg kan hê, simboliseer 'n verwerping en afkeer van 'n absurdheid wat die leser in 'n bekende konsep, teken of konvensie kan oplet. Die leser neem die plek van

Bakhtin se buitestander in, wat eerstens die dialoog tussen die outeur en die protagonis, sowel as die intertekstuele dialogiese interaksie met vorige tekens en tekste “waarneem”. Tweedens word die leser ook ’n gespreksgenoot in die dialoog wat in die leser se verbeelding gekonstrueer word.

Na afloop van die bespreking van die diepliggende polifonie wat in tekste voorkom, blyk dit dat ’n teks of teken nie betekenis huisves nie, maar dat betekenis slegs in die interaksie tussen die medegeregtigde polifonie van stemme in ’n dialoog gevind kan word. Die wyse waarop die outeur die teks ontwerp, bepaal of die leser slegs ’n outoritêre dialoog waarneem, óf in ’n dialogiese ontwerp as deelnemer betrek word. Deur die narratief se verbeeldingswêreld oftewel chronotoop op ’n dialogiese wyse te organiseer, het die leser gelyke beregtiging met die outeur en die protagonis in die skep van tydelike betekenis in ’n fabula.

Waar die karnaval vir Bakhtin die utopiese chronotoop is wat die outeur op ’n dialogiese wyse moet ontwerp, loop die sprokiesgenre se verbeeldingswêreld parallel met só ’n organisering van tyd en ruimte. Hoofstuk Drie bespreek die wyse waarop die verbeeldingswêreld van die sprokie met die Bakhtiniaanse utopiese chronotoop ooreenstem en/of verskil deur ’n soeklig op die dialogiese en karnavalstrategieë daarin te plaas ten einde sprokies in die visuele tekste van Marriott te belig.

HOOFSTUK DRIE

VAN BAKHTIN TOT MARRIOTT: 'n VISUELE VORMGEWING AAN SPROKIES AS NARRATIEWE GENRE

3.1 Inleiding

In Hoofstuk Twee is Bakhtin se teoretisering van die karnavaleske en dialogisme met die gepaardgaande narratologiese aspekte nagevors. Ek het aangetoon dat Bakhtin diepliggende betekenis vind in 'n polifonie van stemme wat in tekste en tekens ingebed is en wat op grond van die interaksie in 'n dialoog na die voorgrond gebring kan word. Die outeur se ontwerp van die narratief bepaal die interaksie tussen stemme, terwyl Bakhtin 'n ontwerp voorstaan wat alle stemme, soos dié van die outeur, protagonis en die leser, gelykstel.

Hierdie hoofstuk ondersoek sprokies as 'n narratiewe genre en die konseptuele onderbou van Marriott se installasiewerke in *relaas...* Sodoende kan bepaalde sprokiekonvensies blootgelê word sodat dit in Hoofstuk Vier, met die bespreking van *relaas...* uitgedaag kan word. Die verkennende ondersoek van sprokies het verder die doel om op 'n Bakhtiniaans-narratologiese wyse die polifonie van stemme in die verhouding tussen onder andere die outeur, die karakters en die leser op te diep (vgl. Bakhtin, 1981:661, 1029). Sodoende kan die diepliggende betekenis wat Marriott (vgl. Brown, 2012:22) in sprokies opmerk, tot die voorgrond gebring word, wat verder van belang is aangesien hierdie polifonie ook in haar visuele relaas tot estetiese taksidermiese vergestaltung kom. Die leser se skep van 'n verbeeldingsfabula as 'n "antwoord" op die outeur se ontwerp en middel tot die lees en interpretasie van karakters in 'n sprokiesnarratief, word as die deelname van die leser in die sprokie bestudeer. Dit word gedoen sodat die inwerking van Marriott se estetiese *ver-werkliking* van karakters met behulp van verknoeide taksidermiese installasies in die lees van *relaas...* toegelig kan word.

Die hoofstuk belig eerstens sprokies as Marriott se gekose narratiewe genre. Dit word opgevolg deur 'n bespreking van die outeur se ontwerp van 'n sprokieschronotoop as die groter raamwerk waarbinne ander elemente in die sprokie georganiseer word. Voortvloeiend hieruit belig ek die representasie van karakters in sprokies, asook die vormgewing van karakters deur middel van verknoeide

taksidermie. Hiernaas word die leser se rol in die lees van visuele sprokies en die skep van 'n fabula verkennend ondersoek. Slotopmerkings en 'n bondige samevatting sluit die hoofstuk af. Vervolgens word sprokies as 'n narratiewe genre onder die loep geneem.

3.2 Sprokies as Marriott se gekose narratiewe genre

Die sprokie as 'n literêre en narratiewe genre het in die 1690's as deel van die Salonkonvensie in Frankryk tot stand gekom (Zipes, 2007:12). Die term *sprokies*, oftewel *contes de fées*, is deur vroulike Franse skrywers soos Marie-Catherine d'Aulnoy (1650-1705)⁴⁴ vasgepen om hul literêre narratiewe, wat in die Salons vir volwasse gehore voorgelees is, te beskryf. Dié genre leen storielyne, motiewe en beelde van veral mondelinge volksverhale⁴⁵ en word as deel van die breër *folklore*⁴⁶ geklassifiseer (Zipes, 2001:xii; Haase, 2008:322).

Degenaar (1992:43) wys daarop dat vermaak die aanvanklike doel van literêre sprokies was, terwyl Zipes (1993:31) verduidelik dat Charles Perrault (1628-1703) se sprokies, wat ook in hierdie tydvak in Frankryk gesirkuleer het, daarop gemik was om as 'n waarskuwing vir vroulike promiskuïteit aan die hof van Versailles te dien. Simboliese betekenis wat veral 'n heenwysing na seksualiteit inhou, is derhalwe in hierdie volwasse narratiewe ingebou (Delarue in Dundes, 1989:20; Jones, 1987:102). Alhoewel literêre sprokies aanvanklik nie op kinderlesers gemik was nie,

⁴⁴ Ingesluit in Marie-Catherine d'Aulnoy se *Les contes des fées* (1697) is haar sprokies wat op volwassenes gemik is, soos *Die storie van mooi Gouelokkies* [*Le Belle aux cheveux d'or*] en *Die geel dwergie* [*Le nain jaune*] (Seifert, 2002:29-32).

⁴⁵ Propp (1984:4-8) verduidelik volksverhale, oftewel mondelinge narratiewe, as die voertuie van kennis wat nooit 'n outeur het nie, aangesien dit in die spreekwoordelike "volksmond" leef. Daar is altyd twee agente, naamlik 'n verteller en 'n aanhoorder. Die mondelinge oorvertelling is 'n dinamiese, aanpasbare proses, aangesien elke aanhoorder 'n potensiële toekomstige verteller is en [bewustelik of onbewustelik] die narratief verander of aanpas. Volgens Bakhtin (1984a:348) is elke verteller se perspektief aan die spesifieke tyd en ruimte van die vertelling gekoppel, aangesien elke uitspraak of vertelling op grond van die geantisipeerde antwoord van die gespreksgenoot geposisioneer word. Hiermee word bedoel dat dieselfde verteller se perspektief van vertelling tot vertelling sal verskil, wat inhou dat die mondelinge oorvertelling van een narratief voortdurend aangepas word.

⁴⁶ William Thoms (1803-1885) het die term *folklore* in 1846 vasgepen as "the Lore of the People", en volgens Haase (2008:359) is dit 'n moontlike vertaling van die Duitse *Volkskunde*. In Thoms se verduideliking verwys *folklore* na "the manners, customs, observances, superstitions, ballads and proverbs of the old times". Die bekende folkloris, Alan Dundes (1996:24), brei uit op hierdie verduideliking deur mitologie en sprokies as deel van *folklore* te klassifiseer.

het die ontstaan van die idee van 'n kindertydperk⁴⁷ as afgesonder van 'n persoon se volwasse lewe veroorsaak dat die aanvanklike teikengehoor sou verander om kinders in te sluit (vgl. Marshall, 2004:262). Hierdie gewaarwording van kinders as potensieel beïnvloedbaar tot negatiewe gedragswyses, het met 'n sterker gevoel van die belang van die aanleer van bepaalde gedragkodes en daarom ook die sosialisering van die kind gepaard gegaan (Marshall, 2004:260-261). Sprokies is op grond hiervan ook as 'n opvoedkundige instrument vir kinders omskep.

Degenaar (1988:127) verduidelik dat die sosiale bewussyn in Wes-Europa die menslike aard as demonies beskou het, en dat hierdie demoniese aard onderdruk moes word.⁴⁸ Verskeie skrywers, soos Perrault, maak van die sprokiesgenre gebruik om bepaalde gedragkodes op 'n implisiete wyse aan te moedig (Degenaar, 1992:43). Dit word gesien in die morele les wat Perrault byvoorbeeld aan die einde van elke teks in sy versamelwerke *Histoire ou contes du temps passé* [*Die geskiedenis van verlore tye*] (1697) met die subtitel *Contes de ma Mère l'Oye* [*Verhale van Moeder Gans*] byvoeg met die opskrif "Die Moraal". Die moraal verskaf 'n uiteensetting van die betekenis van die beeldspraak wat in die sprokie gebruik word sodat 'n duidelike boodskap aan die lesers oorgedra word (Bettleheim, 1979:168). Die ontwikkeling van die sprokiesgenre het daartoe gelei dat dit teen die einde van die agtiende eeu in Europa 'n goed vasgestelde genre met herkenbare konvensies was, gemik op 'n dubbele teikengroep van beide kinder- en volwasse lesers (vgl. Canepa, 2003:38-39). Hierdie inherente digotomie van die sprokie is egter verder omgebou sodat die meeste hedendaagse lesers kinders as die primêre en enigste teikengroep van die sprokiesgenre beskou (Oates, 1997:99; Zipes, 2007:1). Hierdie aanname of verband wat tussen sprokies as 'n narratiewe genre en

⁴⁷ Shavit (1989:131) verduidelik dat die idee van "kindertyd" nie voor die sewentiende eeu bestaan het nie, aangesien die kind nie as "verskillend" van 'n volwassene beskou is nie. Om hierdie rede het die samelewing nie spesifieke kinderbehoeftes erken nie. Mense het op 'n baie jong ouderdom getrou, met die gevolg dat die "kinder"-tydperk korter was. Verder nog het kinders van die "hoër" klasse op 'n jonger ouderdom 'n aktiewe deel van die samelewing gevorm [tussen tien- en dertienjarige ouderdom]. Hierteenoor is jong kinders uit die burgerklas [laer strata] as arbeiders ingespan (Shavit, 1989:132). Daarmee saam het hoë kindersterftes voorgekom, met die implikasie dat diegene wat oorleef het, nie vir lank "kinders" kon bly nie en noodgedwonge die volwasse wêreld moes betree. Met die erkenning van 'n sogenaamde kindertyd, is erkenning aan hulle spesiale behoeftes gegee.

⁴⁸ Buiten vir die idee dat die kind 'n sogenaamde "skoon bladsy" is wat deur óf goeie óf slegte gewoontes beïnvloed kan word, is kinders telkens ook as verbandhoudend met wilde diere beskou. Volgens só 'n gedagtegang moet die kind gesosialiseer en "beskaafd" gemaak word (Yolen, 1978:699).

kinders getrek word, lei verder daartoe dat die konsep van kinderlike onskuld ook daarmee saamgesnoer is (Stiebel, 1987:60).

In haar kunsskeppingsproses probeer Marriott die perspektief aanneem van 'n kind wat sprokies vir die eerste keer hoor en daarvan sin probeer maak (vgl. Cohn, 2012:3). Die aanhoor van sprokies begin normaalweg vroeg in 'n persoon se lewe en oorvleuel daarom met die tydperk waarin 'n kind se perspektiewe gevorm word. Volgens Nicolopoulou (1992:157) gebruik kinders spel as onbewuste gereedskap om van hul fisieke en emosionele werklikheid sin te probeer maak. Spel laat kinders toe om idees [waarvan hulle byvoorbeeld in sprokies leer] binne 'n narratiewe raamwerk te toets en om moontlike rolle in verbeeldingswêreld te skep (Dyson, 1997:14). Met behulp van kinderspeelgoed skep kinders telkens hul eie verbeelde narratiewe wêreld en word sodoende na 'n tweede verbeeldingswerklikheid "weggevoer" (Root-Bernstein & Root-Bernstein, 2006:406). Holler en Götz (2011:3) wys daarop dat babapoppe en teddiebere – wat ook in *relaas...* voorkom – die algemene gespreksgenote en speelmaats vir kinders is en 'n eie "bewustheid" besit. Hulle (Holler en Götz, 2011:7) verduidelik verder dat teddiebere en babapoppe veral in rolspel gebruik word – 'n strategie wat kinders toepas om die [gewoonlik traumatiese] gebeure rondom hulle te verwerk. Sodoende het teddiebere en babapoppe die vermoë om as reisigers tussen werklikhede op te tree sodat hierdie speelgoed simbolies van kinderspel in 'n verbeeldingswêreld word (Root-Bernstein & Root-Bernstein, 2006:406).

Deurdad kinderspeelgoed die kind as reisgenote na 'n verbeeldingswêreld vergesel, kan die kind, op 'n ooreenstemmende wyse as Bakhtin (Childs & Fowler, 2006:53) se idee van die karnaval, idees in 'n narratiewe verbeeldingsraamwerk⁴⁹ toets en bevraagteken. Volgens Ahn en Filipenko (2007:288) leen kinders beelde en ander elemente uit hul onmiddellike omgewing vir die skep van 'n verbeeldingswêreld wat hulle as 'n tydruimtelike konteks vir spel gebruik. Hieruit vloei Nicolopoulou et al. (1994:108) se stelling dat die kulturele en fisiese tydruimtelike konteks 'n daadwerklike invloed op die vorming van 'n kinderverbeelding en die ontvanklikheid

⁴⁹ Deur middel van die toetsing en bevraagtekening van idees in 'n verbeeldingswêreld, vind kinders hul plek in die werklikheid (Nicolopoulou, 1992:157). Hierdie verbeeldingswêreld word beskryf as 'n dinamiese ontmoetingsruimte vir 'n kind se innerlike lewe [emosies en gedagtes] en die uiterlike werklikheid. Sodoende weerspieël die interaksie tussen die innerlike en die uiterlike lewe die werklikheid soos dit deur 'n kind ervaar word (Ahn & Filipenko, 2007:287).

van bepaalde idees het. In die geval van Marriott is die Kalahari-plaas waar sy haar kindertyd deurgebring het, die tydruimtelike konteks waaruit sy beelde en materiaal “leen” vir die skep van ’n verbeeldingswêreld vir *relaas...* Die proporsionele oordrywings en onnatuurlike kinderlike liggaamsposture wat in speelgoed soos teddiebere en babapoppe aangetref word, word byvoorbeeld deur Marriott gebruik in haar absurde voorstelling van sprokieskarakters wat sy esteties uit diervelle konkretiseer. Die afleiding hieruit is dat Marriott se gebruik van diervelle en onder meer dierskedels en -horings, beïnvloed is deur die Kalahari-plaas as haar outobiografiese landskap waaruit sy te werk gaan.

Wat sprokies betref, bestaan die moontlikheid dat die aanhoor daarvan ’n daadwerklike invloed op ’n persoon se vorming van ’n perspektief oor die wêreld kan uitoefen en daarom ook ’n invloed kan hê op die idees wat kinders in spel uittoets. Cohn (2014) verduidelik dat Marriott haar speelgoed in die veld in die vorm van onder andere dierskedels gevind het. Wanneer Marriott stel dat sy vanuit haar kinderperspektief te werk gaan om die skepsels van *relaas...* tot realisering te bring, bedoel sy onder meer dat haar materiaalkeuse direk beïnvloed is deur haar kinderspel sowel as haar outobiografiese landskap.

Volwassenes het ’n komplekse verhouding met sprokies, aangesien dit ’n mens se verbeelding telkens vroeg in die lewe vorm en daarna verder in die psige kan voortleef (Becket, 2008:4). Marriott se perspektief kon byvoorbeeld deur die aanhoor van sprokies sowel as haar tydruimtelike konteks en kinderspel gevorm word, terwyl dit nou onbewustelik in haar psige voortleef. Só ’n beskouing verduidelik waarom bepaalde aspekte op ’n onbewustelike, intuïtiewe wyse deur haar kunsskepping tot realisering kom. ’n Voorbeeld van hierdie aspekte wat intuïtief in *relaas...* voortspruit, is die herhaalde gebruik van elf karakters in ’n dialogiese interaksie in byvoorbeeld *Voor my ma se agterdeur* [Figuur 6] en *Ringe ringe rosie* [Figuur 2]. Die afleiding kan gemaak word dat Marriott haarself en haar tien sibbe as inspirasie vir ’n nuwe sprokie deur haar intuïtiewe skeppingsproses kon gebruik. As een van elf kinders, kon Marriott haarself en haar sibbe in haar kinderspel inleef, wat nou moontlik onbewustelik in haar visuele vergestaltung van sprokies in *relaas...* na vore kom. Deur in haar installasiewerke na sprokies te verwys – soos beïnvloed deur haar outobiografiese landskap – skep Marriott ’n terugverwysing na haar kindertyd wat ’n

onvermydelike invloed op die vorming van haar kunsbesef sou uitoefen (Marriott, 2011:1).

Soos in die hoofstuk duidelik word, is verskeie reëls soos voorgeskrewe gedragskodes dikwels in sprokies ingebed. Onder die masker van 'n verbeeldingswêreld, het sprokies die vermoë om mense voor te brei vir die sosiale en psigologiese realiteite waarmee hulle in die alledaagse bestaan gekonfronteer word (Becket, 2008:4; Orenstein, 2002:10). Dworkin (in Stiebel, 1987:60) verduidelik haar siening oor sprokies in *Woman Hating* (1974) wanneer sy stel dat volwassenes soms ten koste van hulleself die rolle uitleef wat [deur sprokies] aan hulle geleer is. Alhoewel volwassenes soms teen die voorgeskrewe rolle wil rebelleer, is hulle telkens nie daartoe in staat om dit te verander nie. In teenstelling hiermee oorbrug Marriott wel aangeleerde “reëls” en gedragbepalings. Soos in Hoofstuk Een genoem, besoek Marriott as volwassene die gebiede soos die slagpale wat haar as kind verbied is. In hierdie verband wys Gramsci⁵⁰ (1983:74-75) daarop dat sprokies as 'n spesifieke beskouing van die werklikheid benader moet word. Sprokies wat 'n bepaalde beskouing oor die werklikheid probeer oordra, kan vanuit 'n Bakhtiniaanse lees as monologiese, outoritêre vertellings gekritiseer word [soos uitgewys in Hoofstuk Twee] (Bakhtin, 1984b:8). Marriott se visuele vertelling van sprokies moet gevolglik nie 'n enkele spesifieke beskouing oor die werklikheid oordra nie, maar eerder verskillende beskouinge wat deur 'n polifonie van stemme oorgedra is, ontmasker. Hierdie oogmerk kan bereik word deurdat sy 'n ontwerp daarstel wat diepliggende stemme en betekenis herbeklemtoon ter wille van die bewuswording en opdieping daarvan.

In haar kunstenaarsverklaring vir haar *re/aas...*-uitstalling noem Marriott (2011:1) dat sy poog om die kinderverbeelding van volwasse lesers aan te spreek. Marriott vermeng beelde wat die meeste volwassenes as bekende speelgoed onthou – die teddiebeer en babapoppe – met die speelgoed waarmee Marriott as kind na 'n verbeeldingswêreld weggevoer is [diervel en dierskedels]. Die gebruik van hierdie bekende kinderspeelgoed kan die leser herinner aan speelyd waartydens eie

⁵⁰ Antonio Gramsci (1891-1937), 'n Italiaanse Marxist, het 'n daadwerklike invloed op die studie van *folklore* en sprokies gehad, soos gesien kan word in sy *Observations on folklore* (1935) (Haase, 2008:507).

verbeeldingswêreld⁵¹ geskep is. Sodoende kan Marriott die kinderverbeelding van volwasse lesers aanspreek terwyl sy ook verwysings na haar eie ondervinding van kinderspel in haar installasiewerke inbou. Die samesnoering van algemeen bekende speelgoed met dié van Marriott se dierkarkas-speelgoed het derhalwe die implikasie dat die skepsels in *relaas...* die leser se reisgenote na hulle eie kinderspel word, maar terselfdertyd die leser na Marriott se verbeeldingswêreld begelei.

Volgens Marriott (*in* Roodt, 2012:1) het sprokies telkens onderliggende betekenis wat sy as 'n volwassene daarin opmerk. Die onderliggende betekenis wat in sprokies gevind kan word, is verskillend vir elke leser en kan ook verskillend deur dieselfde leser in verskillende tye van haar/sy lewe ervaar word (Bettleheim, 1979:12). Becket (2008:3) stem saam dat die ontwerp van sprokies verskeie lae van betekenis in inkorporeer wat deur alle ouderdomsgroepe [die dubbele teikengroep van beide kinders en volwassenes] ontdek kan word. In die geval van Marriott, sien sy as volwassene steurende gewelddadige en seksuele verwysings in sprokies wat sy as kind gehoor het (Roodt, 2012:1). Volgens 'n Bakhtiniaanse lees, verwys die verskillende lae na verskeie spore van betekenis wat na gelang van die polifonie van stemme daarin agtergebly het. Dit behels naamlik dat sprokies deur middel van verskillende tekste, wat deur verskillende outeurs geskep is, aan lesers oorgedra word. Gevolglik bestaan 'n wye verskeidenheid weergawes of interpretasies van sprokies, wat derhalwe die polifonie van stemme in sprokies uitmaak (vgl. Vallenga, 1992:60). Volgens Bakhtin (1984b:63) kies die outeur om die onderliggende polifonie van stemme ten gunste van 'n outoritêre vertelling te versluier, óf om die stemme te herbeklemtoon en as gelykes in 'n dialoog te verhef. Hierdie keuse van die outeur spreek uit die ontwerp van die verbeeldingswêreld oftewel die chronotoop van die sprokie.

3.3 Die ontwerp van 'n sprokieschronotoop deur Marriott as outeur

Marriott se keuse van sprokies as 'n narratiewe genre veronderstel sekere konvensies wat tot die ontwerp van die chronotoop aanleiding gee (Haase, 2008:324). Die sprokieschronotoop is 'n tipe verbeeldingswêreld wat volgens 'n stel eie reëls georganiseer word, afgesonder van [alhoewel 'n weerspieëling van] die

⁵¹ Verbeeldingswêreld vir kinderspel kan ook as wêreldspel [*world play*] of *paracosms* beskryf word (Root-Bernstein & Root-Bernstein, 2006:405).

werklikheid (vgl. Bakhtin, 2008:289). Konvensionele kenmerke van die chronotoop van die sprokie word vervolgens onder die soeklig geplaas, sodat Marriott se ooreenkomste en afwykings daarvan in Hoofstuk Vier belig kan word.

Soos in Hoofstuk Twee verduidelik is, hou die chronotopiese konsep van tyd in dat meer as een tydruimtelike “wêreld” op dieselfde tyd kan “bestaan”. Soos Bakhtin (1984a:5-58) se idee van die karnaval, is die chronotoop van die sprokie is ’n “tweede wêreld” wat as ’n brug na die werklikheid opgerig word. Wat hiermee bedoel word, is dat die verbeeldingswêreld van die sprokie of die karnaval die “tweede wêreld” (vgl. Bakhtin, 1984a:6) is waarin die lesers tydelik “leef” terwyl hulle ook in die werklikheid funksioneer. Die outeur kies hiernaas om die chronotoop van die sprokie as ’n outoritêre vertelling of as ’n dialogiese ontwerp daar te stel. Hierdie keuse sal die leser óf toelaat om die vooruitbepaalde narratief as ’n eensydige, outoritêre vertelling van die outeur waar te neem, óf die leser uitnoui om as’t ware in ’n “oop” chronotoop “in te klim” en self betekenis daarin te vind op grond van haar/sy deelname aan ’n polifoniese dialoog [vgl. Goldstone (1989:595) m.b.t. ’n chronotoop wat die leser toelaat om in die verbeeldingswêreld “in te klim”]. Soos in Hoofstuk Twee gestel, het die outeur volgens Bakhtin (1981:1029) die doel om ’n superstruktuur op te rig bo-oor die polifonie van stemme wat op ’n dialogiese wyse in die narratief georganiseer word. Sodoende kan die outeur aksente op die onderliggende stemme plaas sodat dit saam met dié van die outeur na die voorgrond gebring en as gelykes “gehoor” kan word. Die outeur se aksente of herbeklemtoning van dieperliggende stemme kan gesien word in die wyse waarop die karakters in verhouding tot mekaar en tot die leser geplaas word, asook in dít wat die outeur kies om van die *readymade* [dit waaruit die teks opgebou is] te verander (vgl. Varga, 1989:42). Derhalwe sal Marriott se visuele tekste ook op grond van hoe sy die karakters teenoor mekaar [en in verhouding tot die leser] uitbeeld en watter taksidermiese, kunsskepping- en sprokieskonvensies sy verander, in Hoofstuk Vier geïnterpreteer word.

In die geval van sprokies is die chronotoop onbepaalbaar vanweë die verteller se bekende inleidingsfrase wat lui: “Eendag lank, lank gelede...” of “Daar was eens in ’n land ver hiervandaan...” (Dundes, 1989:64; Joosen & Vloebergs, 2008:67). Hierdie bekende inleidingsfrases tot ’n sprokie noui nie net die leser om ’n verbeeldingswêreld te betree nie, maar vermy en ondermyn enige bekende

raamwerk van tyd en plek (vgl. Dundes, 1989:89). Op 'n soortgelyke wyse is Marriott se titel van haar uitstalling *relaas...* as't ware die inleidingsfrase tot haar uitstalling. Die gebruik van die titel *relaas...*, wat, soos in Hoofstuk Een uitgelig is, na 'n verhaal, narratief of storie verwys, berei daarom die leser voor vir die "lees" van 'n narratief in 'n onbepaalde chronotoop wat deur Marriott geskep is. Voortspruitend hieruit val die chronotoop van die sprokie buite die raamwerk van die werklikheid, aangesien daar nie 'n spesifieke tyd en plek daaraan toegeken [kan] word nie. Dit laat die chronotoop van die sprokie toe om betekenis op 'n versluerde wyse, agter die masker van verbeelding of ontspanning, aan te bied (Joosen & Vloeberghs, 2008:64). Marriott sien juis hierdie gemaskerde betekenis raak en herbeklemtoon dit in haar visuele vertelling van sprokies, soos in Hoofstuk Vier verduidelik word.

In die sprokie, soos in die karnaval, word alle normatiewe reëls en beperkings tydelik opgehef. Absurditeite soos diere wat soos mense [antropomorfies] optree, soos die *Drie Varkies*⁵² wat "menslike" huise bou en die drie bere in *Gouelokkies*⁵³ wat in 'n huis bly en pap vir ontbyt eet, is byvoorbeeld in die sprokieschronotoop moontlik. Ander dierekaraktters in sprokies tree weer in gesprek met die protagonis soos die wolf wat met Rooikappie⁵⁴ in die woud praat om haar slinks te verlei. Hierdie absurditeite wat in die sprokieschronotoop moontlik is, vergelyk met Bakhtin se absurde kroning van 'n donkie as koning tydens karnavaltyd.

Soos wat die verteller van literêre sprokies van die antropomorfiëse eienskappe van dierekaraktters in sprokies vertel, het die visuele representasie en ontwerp van antropomorfiëse taksidermie 'n soortgelyke effek. Om hierdie ooreenkoms aan te toon, is dit eerstens belangrik om Claassens (2003:133) se beskrywing in ag te neem dat die leser van 'n narratief [in hierdie geval die literêre sprokie], vanuit 'n

⁵² Die *Drie Varkies* vorm deel van *The Nursery Rhymes of England* (1886) deur James Orchard Halliwell-Phillipps, terwyl 'n bekender weergawe in Joseph Jacobs se *English Fairy Tales* (1890) gepubliseer is.

⁵³ Die eerste literêre weergawe van *Gouelokkies* is as *Die drie bere* vir die eerste keer deur Robert Southey in 1837 gepubliseer alhoewel dit meer waarskynlik 'n oorsprong uit 'n mondelinge vertelling het (Elms, 1977:258). Southey se vertelling se protagonis is nie 'n jong meisie met goue lokke nie, maar 'n ouer vrou met onaanvaarbare gedrag.

⁵⁴ Talle sprokies gebruik die naam van die protagonis ook as 'n titel van die narratief, soos in die geval van *Rooikappie*. Derhalwe word die titel van sprokies as kursief in hierdie verhandeling aangetoon byvoorbeeld *Rooikappie*, terwyl die naam van die betrokke karakter nie kursief geskryf word nie, byvoorbeeld "Rooikappie".

Bakhtiniaanse perspektief, die sprokie sal vasvries [*freeze frame*⁵⁵] sodat die narratiewe interaksie “waargeneem” en gekontempler kan word. Op ’n soortgelyke wyse kan die visuele uitbeelding van ’n sprokie as die vasvries van ’n geïsoleerde oomblik in die narratief beskryf word (Kafalenos, 2001:143). Aangesien ’n narratief, soos in Hoofstuk Twee beskryf, gekenmerk word deur die aaneenloping van gebeure wat die een of ander verband met mekaar het, impliseer ’n geïsoleerde narratiewe oomblik voorafgaande én opvolgende gebeure. In hierdie opsig is dit so dat antropomorfe taksidermie die idee van ’n tableau of vasgevroesde oomblikke in ’n narratief [*freeze frames*] veronderstel, aangesien dit deurlopend aan hierdie kunsskeppingsproses verbind word (vgl. Henning, 2007:674; Brown, 2008:52; Creany, 7-30). Soos in Hoofstuk Een vermeld, is ’n tableau ’n narratiewe vorm, verwysend na lewendige akteurs wat die liggaamshoudings van karakters in ’n spesifieke gevriesde oomblik van ’n narratief [of ’n kunswerk] aanneem (Baldick, 2001:256; Cuddon, 2013:707). ’n Tableau word veral gekenmerk deur die stil, statiese groepering van mense wie se liggaamlike teenwoordigheid in ’n gedeelde tyd en ruimte as dié van die leser vasgevroes is (Quinn, 2006:411). Hierdie lewende dog statiese akteurs se liggaamshoudings, gesigsuitdrukings, gebare en liggaamlike verhoudings tot mekaar, word hul spreekwoordelike “stemme” wat die narratief aan die leser vertel. Voortspruitend hieruit is die taksidermie-tableau *in situ* voorstellings wat ’n tydruimtelike konteks vir die liggaamlik teenwoordige taksidermie-karakters skep (Henning, 2007:664).

Die idee van taksidermie as ’n tableau-voorstelling is waardevol vir hierdie studie, aangesien dit eerstens die liggaamlike teenwoordigheid van Marriott se taksidermie-voorstellings impliseer en tweedens die taksidermie-skeppings van *relaas...* as narratiewe karakters lees, wat derdens die tyd en ruimte waarin dit geïnstalleer is, as ’n narratiewe [srokies-] wêreld aktiveer. Derhalwe kan die liggaamlike teenwoordigheid van Marriott se taksidermie-skepsels in *relaas...* enersyds as speelgoed en andersyds as karakters wat ’n verbeeldingschronotoop vir die leser aktiveer, ondersoek word. Die rangskikking en plasing van die taksidermie-liggame in die tableau teenoor mekaar is derhalwe betekenisdraend in sover die taksidermie-diere se liggaamshoudings en -gebare as dié van karakters in ’n narratief oftewel ’n

⁵⁵ “Freeze frames” verwys na ’n tegniek in film waarvolgens ’n oomblik van aksie in die narratief gevries word (Quinn, 2006:174).

sprokie gelees kan word. Die tableau-vorm van antropomorfe taksidermie vries die dierekaraktêre in die tydruimtelike konteks en impliseer sodoende die onmiddellike verlede en ook die gebeure wat direk hierna sal/kan volg. In die lig hiervan sou gestel kon word dat Marriott vanuit 'n kinderspektief die antropomorfe sprokiesdiere, byvoorbeeld in *Ongenoides* [Figuur 21], konkretiseer deur twee bokagtige diere in menslike klere tot visuele estetiese verbeelding te bring. Marriott se gebruik van die vel van 'n gemsbok om 'n massiewe teddiebeer in die werk *Pappa* [Figuur 3] tot estetiese vergestaltung te bring, kan in 'n soortgelyke lig as 'n antropomorfe uitbeelding gelees word wanneer die titel *Pappa* as die antropomorfe karaktertrek en/of semantiese masker gelees word.

Hierdie antropomorfe representasie wat in *relaas...* voorkom, ontwig enersyds die normatiewe grense en beperkings van die sogenaamde reële werklikheid ten opsigte van diere wat kan praat en klere aantrek. Andersyds word dit wat in die werklikheid as onaanvaarbaar beskou word, soos om met 'n maghebbende soos 'n koning die spot te dryf, in die verbeeldingswêreld van die sprokieschronotoop, tableau, kinderspel en die karnaval tydelik opgehef. Verbeeldingschronotope soos dié van sprokies, poog om sodoende lesers voor te berei om hulle bekende verwysingsraamwerke te laat vaar en aangeleerde grense te oorskry ten gunste van 'n alternatiewe werklikheid of, in Bakhtiniaanse terme, 'n "tweede wêreld" wat oneindige moontlikhede en 'n gevoel van vryheid vir die leser inhou (Bakhtin, 1984a: 6-12; 2008:656). Die opheffing van normatiwiteit en grense in terme van die chronotoop van die sprokie of die relaas wat Marriott versinnebeeld, word in Hoofstuk Vier onder die soeklig geplaas. Hierdie verbeeldingschronotoop skep 'n tydruimtelike konteks waarin sprokieskaraktêre meedoen aan 'n dialogiese interaksie waarin die aaneenlopendheid van gebeure plaasvind.

3.3.1 *Die representasie en verwerking van sprokieskaraktêre*

In Bal (2009:95) se uiteensetting van visuele tekste verduidelik sy dat, "sodra daar uitbeeldings bestaan wat figure representeer wat dinge doen, is daar 'n vorm van narratologie aan die gang" [my vertaling – D.v.d.W.]. Gevolglik speel die voorstelling van karaktêre in sprokiestekste 'n deurslaggewende rol in die skep en lees van 'n sprokie. Die representasie van gebare, gesigsuitdrukkinge en liggaamshoudings van karaktêre dien hiervolgens 'n noodsaaklike narratiewe doel in 'n sprokiesnarratief. Op

sy beurt fokus Bakhtin (1984b:65) veral op die protagonis wat volgens hom die “wie” of “wat” van die narratief is, met ander woorde die versinnebeelding van die tema van die narratief.

Bal (2009:373) verduidelik verder dat karakters as antropomorfe figure voorgestel word, soos die bogenoemde diere in die sprokieschronotoop, karnaval en antropomorfe taksidermie-tableau van Marriott. Die verteller beskryf en brei telkens kortliks uit op hierdie figure se hoofsaaklik menslike karaktertrekke. Die vertel van verskillende karakters se unieke karaktertrekke bring karakters in ’n narratiewe interaksie vir die leser tot stand. Verder nog word karakters as komplekse semantiese entiteite beskryf, aangesien lesers saam met die karakters kan “kyk” [’n tipe fokalisasie] en “voel”. Lesers kan selfs van sekere karakters hou en nie van ander nie – soos die geval met mense is (Bal, 2009:374). Karakters is egter verbeelde akteurs wat die outeur vanuit die verbeelding of op grond van ’n nabootsing of herinnering skep. Konvensionele sprokieskarakters is sodoende eerder “papiermense” sonder ’n eie bewustheid (Bal, 2009:376; Bakhtin, 1984b:75; Vaz da Silva, 2000:5).

Karakters se moontlik vergunde “bewusthede” is afhanklik van die intensie van die outeur, gepaardgaande met haar/sy ontwerp van die sprokieschronotoop. Aan die een kant besluit die outeur volgens wie se stem die sprokie vertel word, met ander woorde wie die verteller(s) is. Aan die ander kant neem die outeur ’n besluit in terme van die perspektiefpunt(e) waarvandaan die karakters voorgestel en/of waargeneem word, dit wil sê wie die fokalisator(s) is. Deur outoriteit aan die verteller en die fokalisator te gee, skep die outeur reeds gedeeltelik die karakter wat deur die leser gelees kan word. Volgens Bakhtin posisioneer die outeur die teks asook die karakters wat in die teks voorkom, op grond van die gespreksgenoot, met ander woorde in verhouding met die veronderstelde leser (Claassens, 2003:129). Aangesien kinders deel van die teikengehoor van sprokies vorm en kinders hoofsaaklik in hiërargies-binêre terme oor goed en kwaad dink, is daar selde ambivalente karakters in sprokies (Bettleheim, 1979:8-9). Die skaarsheid van ambivalente karaktertekening in sprokies word in Hoofstuk Vier gekontrasteer met die wyse waarop Marriott se “karakters” in *relaas...* tot visuele *ver-werkliking* kom. Die sameflansing van bekende kinderspeelgoed soos die babapoppe in *Ontbloot* [Figuur 16] en ’n teddiebeer in *Pappa* [Figuur 3] met die dierkarkasse en diervelle

waarmee Marriott die installasiewerke tot estetiese ver-werklik-ing bring, spreek reeds van verskillende en ambivalente lae wat in Marriott se werk ontmasker kan word.

Konvensionele sprokieskarakters verrig derhalwe nie beide goeie en slegte dade nie. Die karakters is eerder eendimensioneel van aard, terwyl uiterlike kenmerke hoofsaaklik 'n weerspieëling van die innerlike of inherente goedaardige of bose aard van die betrokke karakters is (Joosen & Vloeberghs, 2008:68; Pullman, 2013:xiii). Eendimensionaliteit ten opsigte van karakterisering is in teenstelling met Bakhtin (1984b:13, 39) se beklemtoning van meerdimensionele en ambivalente karakters [gebaseer op sy afkeer van volronde karakters]. Vanuit 'n Bakhtiniaanse beskouing moet karakters deur die outeur toegelaat word om deur ander stemme in dialoog beïnvloed te word en ook haar/sy perspektief daarvolgens te kan aanpas. Dit het die gevolg dat die karakter se perspektief ontvanklik moet wees vir ander invloede en daarom veranderlik en ambivalent van aard is. Hiervolgens is die karakter se stem nie meer "vas" en afwesig nie, maar onafhanklik, oop en in 'n voortdurende proses van vernuwing (Bakhtin, 1984b:13, 39). Soos in Hoofstuk Twee genoem, hou Bakhtin se oortuiging in dat aan 'n karakter 'n eie "bewustheid" en stem gegun moet word sodat karakters die vertellers en fokalisators van hul eie weergawes van die narratief in 'n medegeregtigde dialoog kan word.

Hoofstuk Twee het verduidelik hoe dít wat deur die outeur geskep word, met ander woorde die karakter, vanuit dit wat gegee is, oftewel die *readymades*, geskep word (Bakhtin, 1986:120). Soos reeds genoem is 'n *readymade* volgens Bakhtin (1986:120) alles wat bestaan voor die skeppingsproses plaasvind. Taal, objekte, materiaal, 'n emosie wat ervaar word of iets wat in die samelewing waargeneem word, kan volgens Bakhtin as *readymades* verduidelik word. Sprokieskarakters kan byvoorbeeld as *readymades* vanuit bepaalde gedragskodes geskep word, terwyl dit deur die outeur van elke teks as iets heeltemal nuuts omgebou en vernuwe word.

Marriott se diervelle en ander dele van afgestorwe diere as gekose materiaal is hiervolgens ook *readymades*, maar só ook die sprokies en konsepte waarop haar visuele tekste betrekking het. Vanuit 'n Bakhtiniaanse perspektief word *readymades* as die vertrekpunt geneem in die skep van 'n karakter. Soos in Hoofstuk Een verduidelik, het Marriott 'n intuïtiewe kunsskeppingsproses en laat sy haar deur die

diervelle as *readymades* lei. Varela (1999:31-32) verduidelik só 'n intuïtiewe proses, waarin die materiaal of *readymade* as die vertrekpunt geneem word, as 'n "optrede in harmonie met die tekstuur van die situasie ter plaatse en nie in ooreenstemming met 'n stel reëls nie" [my vertaling – D.v.d.W.]. Aanvullend tot hierdie standpunt beskryf Ashton en Baker (2007:173) dat die outeur in só 'n geval deur objekte of *dinge*, eerder as deur konsepte, gelei word. Soos in Hoofstuk Een aangetoon, wys Richards (2002:38) daarop dat Suid-Afrikaanse konseptuele kunstenaars veral daartoe geneig is om gevonde objekte [soos diervelle] en semantiese representasie [sprokies] as kunsmateriale te benut in 'n skeppingsproses waarvolgens die verbeelding en handewerk samehangend gebruik word.

Bestaande perspektiewe op die betrokke *readymade*, wat in die geval van Marriott diervelle en sprokies is, ondergaan terselfdertyd 'n transformasie in die skeppingsproses (Bakhtin, 1986:120). Soos wat verskillende stemme in 'n dialogiese interaksie elk 'n unieke perspektief in dialoog lewer, kan verskillende perspektiewe op 'n betrokke *readymade* as spore van betekenis daarin geaktiveer en ontdek word. Gevolglik kan konvensionele beskouinge in en omtrent sprokies as Marriott se konseptuele onderbou van haar uitstalling, en taksidermie as deel van haar visuele taal en vormgewing, as spore van betekenis gelees word. Hierdie spore van betekenis in en oor die *readymade* dui op die geskiedenis van die resepsie daarvan. Hierdie diepliggende betekenis, of polifonie van stemme, word deur Marriott as outeur, wat terselfdertyd 'n buitestander tot die *readymade* is, in 'n "dialogiese interaksie" geaktiveer. Haar skeppingsproses waarin die *readymade* getransformeer word, kan sodoende as 'n dialogiese interaksie met die *readymade*, sowel as met die polifonie van stemme wat daarin ingebed is, beskryf word.

Verder is in Hoofstuk Twee verduidelik dat elke stem in werklikheid veelvuldige tale praat, aangesien elke woord of beeld gedeeltelik aan iemand anders behoort. Die woord [sprokies] of beeld [taksidermiese liggame] is al in vorige kontekste gebruik en dra sodoende betekenis wat in vorige dialogiese interaksies ontstaan het, daarmee saam. Soos in Hoofstuk Twee verduidelik, is elke stem derhalwe nie slegs 'n "ek" en 'n gelykwaardige "bewustheid" nie, maar ook 'n "ons". Die betekenis wat in só 'n dialogiese ontmoeting tussen Marriott as 'n "ons" en die *readymades* met die gepaardgaande polifoniese stemme geskep word, is iets heeltemal nuuts, terwyl die interaksie nuwe spore van betekenis op die *readymade* nalaat. Bakhtin (1986:119)

verduidelik dat hierdie transformerende proses " altyd iets skep wat nog nooit tevore bestaan het nie, iets absoluut nuuts en onherhaalbaar" [my vertaling – D.v.d.W.]. Deurdat die polifonie van stemme wat in beide Marriott en die *readymade* [met 'n polifonie ingebed] gelyktydig in dít wat geskep is – die sprokieskarakter – “gehoor” kan word, word beide se stemme daardeur getransformeer.

Konvensionele sprokieskarakters, hoofsaaklik die protagonis, is egter op 'n ander vlak in 'n transformasieproses ingehok. Die protagonis is aan die begin van die sprokie telkens die ondergeskikte wat deur die een of ander maghebbende bedreig en/of onderdruk word. Die protagonis moet derhalwe deur die verloop van die sprokie 'n vorm van transformasie ondergaan sodat sy/hy daartoe in staat is om die bedreigende aspekte [die "maghebbendes"] te kan oorwin. Aangesien die gedragskodes wat normatief bepaal word en wat samelewingstrukture en -sisteme in plek hou, binne die chronotoop van die sprokie opgehef word, kan karakters wat voorheen die ondergeskikte of onderdrukte was, die oorhand in hierdie “tweede wêreld” kry. Sodoende kan die offisiële en die onoffisiële ordes omgekeer word – soos tydens die karnaval – sodat die "maghebbende" [byvoorbeeld die dreigende monster of die wrede stiefmoeder in sprokies] deur die ondergeskikte protagonis oorwin word.

Die Russiese folkloris, Vladimir Propp (*in* Haase, 2008:324) verwys na hierdie transformasieproses van die protagonis as 'n inisiasieproses. Kragtens hierdie siening is die sprokie 'n “padkaart” waarvolgens die leser saam met die protagonis 'n reis meemaak waartydens struikelblokke oorkom en probleme opgelos word (Haase, 2008:324). Gedurende hierdie inisiasieproses word die waarde van bepaalde gedragskodes byvoorbeeld aan enersyds die protagonis en andersyds die leser uitgelig. Sodoende is die protagonis wat aan die begin van die sprokie bekendgestel word, deur die loop van die sprokie in 'n bepaalde proses van transformasie wat dié karakter se gehoorsaamheid aan gedragskodes tot gevolg sal hê. Aangesien die protagonis dikwels in sprokies as 'n opvoedkundige instrument⁵⁶ ten opsigte van sosiale gedragskodes ingespan word, word die transformasie beperk tot die vooraf opgestelde chronotoop van die sprokie. Wat hiermee bedoel word, is dat die sprokie

⁵⁶ Kyk Bettelheim (1979:5) se verduideliking van hoe sprokies 'n kind se aandag kan trek en hou deur dikwels in pas te wees met die angstighede en kwessies wat hulle in hul alledaagse lewens sou kon ervaar en terselfdertyd oplossings hiervoor te bied.

– in teenstelling met die Bakhtiniaanse idee van ’n “oop” narratief – ’n definitiewe en kenmerkende begin [Eendag lank, lank gelede...] en einde [...en hulle was vir ewig gelukkig saam] het. Die transformasie van die protagonis staan verder in diens van die outeur se intensie en telkens ook van bepaalde gedragskodes. Met behulp van die beloning of oorwinning aan die einde van ’n konvensionele sprokie, aksentueer outeurs die waarde van gehoorsaamheid aan die voorgestelde gedragskodes vir die leser. Die konvensionele sprokie is derhalwe nie ’n “oop” narratief nie, maar in Bakhtiniaanse terme ’n geslote, outoritêre vertelling.

Wat die transformasie van die protagonis oor die verloop van die sprokie betref, word die protagonis telkens deur die een of ander vorm van towerkrag bygestaan. Soos reeds vermeld, is absurditeite soos diere wat antropomorfies optree, moontlik in die verbeeldingschronotoop van die sprokie. In ’n soortgelyke hoedanigheid is towerkuns ’n algemene verskynsel in sprokies. Towerkuns kan byvoorbeeld gevind word in ’n spieël wat kan vertel wie die “mooiste in die land” is, soos dit die geval in die bekende *Sneeuwitjie*⁵⁷ is. In *Repelsteeltjie*⁵⁸ het die gelyknamige karakter bonatuurlike kragte en kan hy goud spin. ’n Voorbeeld van ’n tower-transformasie kan gesien word in *Aspoestertjie*⁵⁹ wat met behulp van haar goeie fee getransformeer word tot ’n prinses sodat sy na die bal kan gaan waar sy haar prins ontmoet (Opie & Opie, 1992:16-42). Aspoestertjie se transformasie lei daartoe dat die prins met haar trou en sy deel van die “offisiële” of aanvaarde samelewing word, aangesien sy bewys het dat sy aan die voorgeskrewe gedragskodes voldoen en gehoorsaam is. Hierdie beloning wat die protagonis na afloop van die transformasieproses ontvang, is tekenend dat die “goeie” [gehoorsaamheid aan gedragskodes] altyd die “kwade” [ongehoorsaamheid] in konvensionele sprokies oorwin. Hierdie oormag wat die

⁵⁷ *Sneeuwitjie*, ’n vertelling van ’n onskuldige dog veroordeelde protagonis, is deel van die Grimm-broers [Jacob (1785-1863) en Wilhelm (1786-1859)] se bekende *Kinder- und Hausmärchen* [Kinder- en huislike verhale] waarvan die eerste uitgawe in 1812 gepubliseer is met hersiene weergawes tot en met 1857. Vorige weergawes van die sprokie is opgeneem in Giambattista Basile (1566-1632) se *Pentamerone* (1634-6) en J.K. Musäus se *Volksmärchen der Deutschen* (1782) (Goldberg, 2002:478).

⁵⁸ Die Grimm-broers het die bekendste weergawe van die sprokie in 1812 gepubliseer as ’n samestelling van drie verskillende verhale. Derhalwe is talle variasies van dié sprokie beskikbaar (Seago, 2002:429).

⁵⁹ Die eerste literêre weergawes van Aspoestertjie is opgeneem in Bonaventure des Périers (1501-1544) se *Les Nouvelles Recréations et joyeux devis* (1558) en Basile se *Pentamerone* (1634-6). Die meer bekende weergawes is dié van Perrault (1697) en/of die Grimm-broers se weergawe (1812). Aspoestertjie vorm ook deel van die Grimm-broers se versameling as ’n samesnoering van twee mondelinge vertellings wat hulle opgeteken het (Panttaja, 1993:85).

“goeie” oor die “kwade” binne die bestek van die sprokie uitbeeld, verbeeld op die oog af ’n utopiese optimisme en kinderlike onskuld. Hoofstuk Vier belig derhalwe die moontlikheid dat die karnavalisering van bestaande sprokieskonvensies wat in *relaas...* ontdek kan word, die voorgehoue onskuldigheid van sprokies kan ontmasker.

Vanuit die oorwinning van die “goeie” vloei die “gelukkige einde” van sprokies as een van die belangrikste karaktertrekke van dié genre. Só ’n optimistiese uitkoms en ontwerp van die verbeeldingschronotoop van die sprokie is, soos Hoofstuk Vier sal uitlig, in teenstelling met die verbeeldingschronotoop as ’n tipe nagmerrie waarvolgens Marriott *relaas...* ontwerp. Die gelukkige einde wat aan die chronotoop van die sprokie verbind word, het ’n utopiese potensiaal omdat die sprokie, soos die karnaval, aan die ondergeskikte die hoop van redding, verlossing of regstelling bied (vgl. Joosen & Vloeberghs, 2008:64). Bakhtin se beskrywing van die chronotoop as ’n brug tussen twee wêrelde het die doel om die relevansie van en die verband tussen die [sprokies-] chronotoop en die werklikheid aan te toon. Die outeur se ontwerp van die sprokieschronotoop het telkens die doel om onbewustelik op die werklikheid van toepassing te wees. Soos bo gestel, is die sprokieschronotoop op die oog af ’n onskuldige verbeeldingswêreld met ’n kenmerkende gelukkige einde⁶⁰ wat die idee vorm dat dit slegs die doel van ontspanning dien en gevolglik geen verband met die werklikheid hou nie. Die afskilling van verskillende lae van die sprokiesgenre belig egter veelvlakkige stemme wat as bydraend tot die Bakhtiniaanse dialoog moet funksioneer. Om op ’n Bakhtiniaanse wyse hierdie stemme of vlakke van betekenis met mekaar in dialoog te laat tree, kan sprokies as sogenaamde skilstories⁶¹ hanteer word. Die konsep waarop die woord betrekking het, hou in dat die verskillende lae of vlakke in die sprokie as’t ware afgeskil of ontsluit word sodat dit teenoor mekaar as gelyke perspektiewe geplaas kan word. Die identifisering in Hoofstuk Vier van verskillende maskers waarvan Marriott in haar

⁶⁰ Alhoewel daar gevalle is waar ’n sprokie hartseer eindig, met byvoorbeeld die dood van die protagonis, is dit ongewoon vir dié genre.

⁶¹ Kruger (2007:1-27) gebruik die term *skilstories* om die verskillende oorvertellings van tradisionele Venda *ngano*-narratiewe ofwel sprokies te verduidelik. Volgens Kruger word die boonste laag meestal deur almal begryp, insluitend kinders. Hierna volg die middellaag wat hy die “binnestorie” noem, gemik op volwassenes. Die meeste volwasse aanhoorders begryp hierdie inhoud alhoewel daar dikwels steeds verskuilde betekenis in simbole en metafore kan wees. Die onderste laag van die skilstorie hou verband met die vertellers se outobiografiese agtergrond. In Bakhtiniaanse terme sal hierdie vlak die tydruimtelik-ingeligte stemme van die vertellers wees wat tot die betekenis van die narratief bydra.

ontwerp van *relaas*... gebruik gemaak het, kan daartoe bydra dat die leser op 'n Bakhtiniaanse wyse kan deel vorm van die afskilling en ontmaskering van sprokies sodat diepliggende stemme opgediep kan word.

In sommige sprokies word karakters vir hul slegte dade gestraf deurdat hulle met behulp van towerkuns in diere verander, soos die prins wat in *Skoonlief en die Ondier*⁶² in 'n ondiere getransformeer word sowel as *Die paddakoning*⁶³ waar die prins in 'n walglike padder verander word. Hierdie tipe transformasie het die doel om die boosaardige innerlike karaktertrekke van die menslike karakters in hul uiterlike voorkoms te weerspieël. In beide die bogenoemde sprokies moet die dieragtige prinse hul gehoorsaamheid en goedaardigheid bewys deur 'n prinses of 'n beeldskone meisie se liefde te wen. Die goedgesindheid van die prinses of beeldskone meisie kan dan ook die prins se transformasie tot 'n mens bewerkstellig.

Die boosaardigheid van karakters kan verder omskryf word as hul ongehoorsaamheid aan 'n samelewing se gedragskodes soos dit deur die betrokke outeur geïnterpreteer is. Diere-karakters kan op grond van menslike gebare, gesigsuitdrukkings en liggaamshoudings as antropomorfe karakters geïdentifiseer word (Ashton & Baker, 2007: 170-172; Frank, 2008:56). Die menslike karakters word in hierdie dierlike liggame vasgevang sodat hulle as't ware "diere word", nieteenstaande daarvan dat hulle op grond van antropomorfe eienskappe steeds as menslike karakters geïdentifiseer kan word (Frank, 2008:52).

Hierdie transformerende proses, waarvolgens menslike karakters iets anders word, word aangevul deur Deleuze en Guattari se konstruk van dier-wording [*becoming-animal*] wat hulle in *A Thousand Plateaus* (1980) bekendgestel het en wat deur Baker (2000) op verknoeië taksidermie [soos deur Marriott aangewend] toegepas word. Vir Baker (2000:136) word dier-wording [*becoming-animal*] nie in een

⁶² Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780) se *Skoonlief en die Ondier* – as die bekendste weergawe van die sprokie – is as deel van haar *Magasin des enfants* (1743) gepubliseer met spesifieke morele boodskappe vir kinders (Zipes, 2002:xxiii). Die sprokie toon ooreenkomste met Apuleius (125-180 n.C.) se Latynse *Cupid and Psyche* in die versamelwerk *The Golden Ass* (twee eeu n.C.). Die oorvertaling van dié teks in die Middeleeue het verskillende variasies en omskeppings daarvan as *Skoonlief en die Ondier* tot stand gebring.

⁶³ Volgens Pullman (2012:8) is die algemene herinnering aan dié sprokie, dat die padder in 'n prins verander wanneer die prinses hom soen. In die Grimm-weergawe gooi die prinses egter die padder teen die muur uit frustrasie, met die gevolg dat hy in 'n prins verander (Massey, 1983:645). In 'n ander weergawe – Katharine M. Briggs (1898-1980) se *Paddaprins* – moet die prinses selfs die padder onthoof voordat hy in 'n prins verander. Pullman (2012:8) belig verder die absurdheid dat die padder deurlopend daarop aandring om die prinses se bed te deel.

representasie vasgevang nie, maar eerder deur die kreatiewe skeppingsproses, sowel as in die lees van 'n reeks representasies, dit wil sê in die leser se beweeg van een kunswerk na 'n volgende. Garcia (2008:33) verduidelik dat, wanneer die outeur van verknoeide taksidermie 'n [sprokies-] karakter representeer, dit in die proses van *wording* [*becoming*] is in sover die *readymade* in die proses is om in iets anders getransformeer te word. Implisiet in die proses van verknoeide taksidermie is die gewelddadige fragmentasie van diere-lyggame maar ook 'n herrangskikking van diervelle om 'n nuwe skepsel of karakter te vorm (vgl. Ulrich, 2008:20), soos wat reeds met betrekking tot Marriott se *relaas...* uitgelig is. Hierdie noodsaaklike proses wat die uitmekaarhaal, herrangskik en vaswerk behels, verryk volgens Ashton en Baker (2007:174) die *readymade*, aangesien dit telkens tot die ontdekking lei dat diepliggende betekenis reeds ingebou is en dat dit nou in 'n nuwe fokus geplaas kan word [vergelykend met Bakhtin (2008:109-422) se idee van herbeklemtoning]. As 'n moontlike doelbewuste nagedagte aan hierdie gewelddadige proses, kan skeure en lasplekke telkens op die verknoeide taksidermie-lyggame aangetref word (Poliquin, 2008:41). Hierdie aspek is reeds met betrekking tot Marriott belig. Volgens Ulrich (2008:20) het hierdie proses die implikasie dat geweld, vrees en onsekerheid tot iets nuuts getransformeer word. Sodoende kan die proses die moontlikheid voorstel om op 'n nuwe manier na te dink oor die gegewe *readymades* waaruit die nuwe skepping gevorm word. In die geval van Marriott se skepsels in *relaas...* is dit moontlik dat sprokieskarakters in die proses is om diere of speelgoed te word, en/of dat die diere [diervelle] in die proses is om sprokieskarakters en/of speelgoed te word. Die verknoeiing van die karakters dui op die groteske aspekte daarvan wat aaneenlopend met onvoltooidheid is, aangesien die groteske-lyggaam in die proses is om uit sigself te groei, met ander woorde in die proses van *wording* is.

Die groteske wat konvensioneel in sprokies aangetref kan word, word hoofsaaklik deur gevaarlike diere as monsteragtige bedreigings vir die protagonis versinnebeeld. Bettelheim (1979:75) verduidelik vanuit sy psigoanalitiese beskouing dat gevaarlike en destruktiewe diere in sprokies simbolies kan wees van die mens se dierlike aard. Volgens konvensie kan twee teenpole van diere in sprokies geïdentifiseer word, naamlik hulpvaardige diere en dreigende, groteske, monsteragtige diere. In hierdie verhandeling val die fokus spesifiek op diere wat teenoor die protagonis as dreigende, groteske antagoniste beskryf kan word. Hierdie dierekarakters se slegte

karaktereienskappe en groteske fisieke voorkoms word beklemtoon sodat hulle daartoe bydra om waarskuwingsboodskappe, as 'n kenmerkende karaktertrek van sprokies, betekenisvol oor te dra (vgl. Porter & Russell, 1978:33; Widdowson, 1978:35). Hierdie waarskuwingsboodskappe het telkemale met die gehoorsaamheid aan voorgestelde gedragskodes te doen. Een van die karakters in Marriott se *Ongenooides* [Figuur 21] kan as 'n bedreigende karakter beskryf word, aangesien die dier in 'n aanvallende uitdrukking met groot sigbare slagande vasgevang word. Deurdadig die figure in *Ongenooides* soos jagtrofeë teen die muur opgehang word, roep dit ook 'n konnotasie op met die taksidermie-konvensie van jagtrofeë waar die slagande en horings van die dier verder uit die liggaam getrek word as die wyse waarop dit in die natuur voorkom. Die doel hiervan is om bewondering in die aanskouer uit te lok vir die brawe jagter van so 'n gevaarlike dier (Creany, 2010:12).

Om 'n betekenisdraende waarskuwingsboodskap oor te dra, gebruik die outeur van sprokies hoofsaaklik diere wat aan die betrokke lesersgroep bekend is. Aangesien die lesers in só 'n geval telkens talle waarskuwings in terme van die gevaarlikheid van die dier gehoor het, sal die bedreiging in die sprokie meer effektief oorgedra word. Tydens die sewentiende eeu in Frankryk, waartydens *Rooikappie*⁶⁴ geskryf is, is Europa en veral Frankryk byvoorbeeld deur wolwe geteister (Russell & Russell, 1978:157). Die gebruik van die wolf in hierdie sprokie sou derhalwe 'n effektiewe waarskuwingsboodskap aan die lesers in Frankryk en Europa – die konteks waarin dit geskryf en vertel is – kon oordra. Dienooreenkomstig is die diere wat Marriott in *relaas...* gebruik inheems in die Suid-Afrikaanse konteks, soos die jakkals- en gemsbokvelle wat sy gebruik. Die lesers binne die *relaas...*-uitstalling sal daarom bes moontlik oor die nodige voorkennis beskik om hierdie diere en hul karaktertrekke te eien en te begryp.

Die monsteragtigheid waarmee diere voorgestel word, beklemtoon die gevaar wat sodanige diere vir die mens inhou. Kearney (2004:118) stel dat monsters wat groteske eienskappe toon, gewoonlik sterk en dikwels teenstrydige reaksies soos aanloklikheid, fassinatie, vrees en/of walging kan ontlok. As gevolg van die

⁶⁴ Die eerste literêre weergawe van *Rooikappie* het in Perrault se *Histoire ou contes du temps passé* (1697) as *Le petit chaperon rouge* verskyn, terwyl die Grimm-broers se teks *Rötchapchen* (1812) die meer gewilde en bekende weergawe is. Folkloriste soos Verdier (1997:101-123), Dundes (1989:3-20) en Zipes (1993:18-36) argumenteer dat dié sprokie op die mondelinge narratief *Storie van die Grootmoeder* gebaseer is.

oorskryding van normatiewe grense [tande en horings wat verder uit die diereelligaam getrek word], word die groteske dikwels met onsedelikheid en onheil geassosieer (vgl. Thomson, 1972:20). Sulke groteske en monsteragtige gediertes word derhalwe voertuie vir onheil aangesien die lesers daartoe geneig is om dit wat bedreigend is as sleg en boos te klassifiseer. Hiervolgens word die gebruik van gevaarlike diere in die sprokieschronotoop as die versinnebeelding van ongehoorsaamheid aan gedragskodes gelees. Hierdie ongehoorsaamheid word met boosaardigheid vereenselwig. So 'n idee gee ook oorsprong aan die sprokieskonvensie waarvolgens die fisieke [monsteragtige groteske] voorkoms van karakters in sprokies 'n weerspieëling van hul innerlike eendimensionele karaktertrekke [sleg en boos] word (Joosen & Vloeberghs, 2008:68).

Buiten vir die personifikasie van ongehoorsaamheid aan gedragskodes, argumenteer Frank (2008:52) dat ontstellende lewensgebeurtenisse soos geweld, dood en verwerping met behulp van dierekarakters as metafore in kindersprokies versinnebeeld word. Sodoende word die lesers van die inherente gruwel van die situasies verwyder. Ontstellende gebeurtenisse kan byvoorbeeld in *Rooikappie* gesien word, waar die protagonis sonder beskerming uit haar ouerhuis in die gevaarlike woud ingestuur word, en in *Aspoestertjie*, waar die protagonis deur haar gesin verwerp word en verder forseer word om al die huishoudelike take te verrig, en tussen die as van die kaggel te werk en te slaap (Panttaja, 1993:85). Die verteller van *Sneeuwitjie* verduidelik dat die protagonis se stiefmoeder haar uit jaloesie wil vermoor. Nadat die protagonis vergiftig word, word haar lyk in 'n glaskis tentoongestel (Goldberg, 2002:478). Beide *Aspoestertjie* en *Sneeuwitjie* gaan ook deur die trauma om hul onderskeie moeders aan die dood af te staan. In die sprokie van *Hansie en Grietjie*⁶⁵ word die twee hoofkarakters deur hul pa en stiefma haweloos gelaat wanneer die gesin byna van hongersnood omkom. Alhoewel die kinderprotagoniste 'n eetbare huis in die woud ontdek, word hulle deur die kannibalistiese heks wat daarin woon, gevangene geneem met die doel om hulle te eet (Freudenburg, 1998:284-311).

Soos vroeër vermeld, is sprokies herhaaldelik oorgeskryf en omgebou om in plaas van die aanvanklike volwasse gehoor, eerder kinders as teikengroep te bereik. Die

⁶⁵ Die sprokie *Hansie en Grietjie* is vir die eerste keer deur die Grimms in hul *Kinder und Hausmärchen* (1812) gepubliseer.

gevolg hiervan is dat eertydse seksuele en gruwelgebeurtenisse verwyder of aangepas word sodat dit nie die onskuld van die kinderverbeelding sou besmet nie. Ten gevolge daarvan het outeurs besonderhede verander, soos in die geval van *Rooikappie* waar die eertydse protagonis gedeeltes van haar ouma eet en haar bloed drink (Verdier, 1997:101-123; Zipes, 1993:7). Buiten vir hierdie gruwelike groteske aksies, is ook eksplisiete seksuele verwysings soos die protagonis wat haar klere uittrek en saam met die [weer-] wolf in die bed klim, omgebou tot 'n "onskuldige" vertelling van 'n meisie wat as gevolg van haar naïwiteit nie die gemaskerde wolf herken nie (Degenaar, 1992:43). Hierdie diepliggende geweld en seksuele inhoud dui derhalwe op soortgelyke gemaskerde betekenis in sprokies wat die leser, as gevolg van die groteske eienskappe in Marriott se installasiewerke, kan opdiep.

Buiten vir die klem op die groteske fisieke voorkoms, word die moreel afstootlike karaktertrekke soos slinksheid⁶⁶ telkens deur die besluite en dade van die dierlike antagonist in die sprokie uitgelig. 'n Jakkals versinnebeeld telkens karaktertrekke soos slinksheid en kul telkens ander karakters ten gunste van eie gewin. Hierdie venynigheid het byvoorbeeld aanleiding gegee tot die gebruik van die term *tweegatjakkals* as beskrywend vir 'n persoon wat agteraf is en nie vertrou kan word nie. Deurdat Marriott haar een installasiewerk *Tweegatjakkals* [Figuur 18] noem, sinspeel sy op daardie eienskappe van diere wat as beskrywend vir menslike karakters in sprokies gebruik word. Die jakkals as sprokieskarakter word byvoorbeeld in talle van die Grimm-broers se sprokies soos *Die Wolf en die Jakkals* (1812), *Die Jakkals en die Perd* (1812), *Die Jakkals en die Kat* (1812) en ook *Die troue van mev. Jakkals* (1812) aangetref.

Die transformasie tussen mens en dier, wat enersyds in sprokies aangetref word, en andersyds in *relaas...* voorkom, is vanuit 'n Bakhtiniaanse perspektief aanduidend van onvoltooide karakters. Volgens 'n Bakhtiniaanse beskouing beteken karakters wat in *wording* is dat hulle nie as eendimensionele en/of volronde entiteite deur die outeur beskryf word nie. Karakters in *wording* het eerder die vermoë om, soos in Hoofstuk Twee verduidelik, onafhanklik van die outeur vir hulself te kan dink, sodat

⁶⁶ Diere wat as waarskuwingstekens ingespan word, is meestal wild [eerder as mak troeteldiere of huisdiere], terwyl hulle telkens oor eienskappe soos wreedheid, gulsigheid en gevaarlikheid beskik (Widdowson, 1978:36).

hulle selfs met die outeur kan verskil. Hiervolgens is die karakter se stem nie meer “vas” en afwesig nie, maar onafhanklik en oop, en word dit deur ’n “eie bewustheid” gekenmerk (Bakhtin, 1984b:13,39). Die karakter het sodoende die vryheid om voortdurend te verander en vernuwe te word, soveel so dat die leser nooit die karakter ten volle kan “ken” nie.

Parallelopend met die onvoltooidheid van die karakter, beskryf Baker (2008:4) verknoeide taksidermie – waaruit Marriott se karakters geskep is – as ondervraende entiteite. Karakters wat deur die verknoeide taksidermieproses tot stand kom, verbreek liggaamlike grense en is daarom ’n visuele vormgewing van Bakhtin se idee van die groteske-liggaam wat voortdurend in *wording* is. Op grond van die veronderstelde vrae wat die uitbeelding van verknoeide taksidermie-karakters tot stand kan bring, ontwerp die outeur dit op grond van die geantisipeerde antwoord van die lesers (Bakhtin, 1984b:155; 2008:1029-1031). Gevolglik hou die outeur, soos reeds genoem, die teiken-lesergroep in die ontwerp van die betrokke teks in gedagte, terwyl die dialogiese interaksie tussen die leser en die karakters ’n konfrontasie is.

Deurdat menslike sprokieskarakters in diere getransformeer word en dierekarakters antropomorfe karaktertrekke versinnebeeld, is die karakters nie slegs onvoltooid nie, maar in ’n konstante en wedersydse proses van *wording* wat Willerslev (2004:649) *outside-of-speciesness* [buite-die-spesie-heid] noem. Die konsep waarop die term betrekking het, verwys daarna dat die karakters nie veronderstel is om diere te wees nie, maar dat hulle ook nie veronderstel is om menslike karakters te wees nie (Ashton & Baker, 2007:171). Die karakters is eerder veronderstel om ’n middelposisie⁶⁷ tussen mens en dier in te neem. In die Grimm-broers se sprokie, *Die prinses en die velmantele*,⁶⁸ gebruik die protagonis byvoorbeeld ’n diervelmantel as ’n masker om haar ware identiteit te verdoesel. Marriott se karakters in *relaas...* kan as ’n soortgelyke maskerade diervelle as kleding aanhê waaragter hulle skuil, terwyl dit ook ’n toevoeging van Marriott kan wees om innerlike karaktertrekke van die karakters bloot te lê – soos wat karakters in sprokies gestraf word deurdat hulle in

⁶⁷ Willerslev (2004:649) verduidelik dat jagters wat hul prooi naboots deur onder andere diervelle aan te trek, sodoende terselfdertyd as “not animal” en “not *not*-animal” geklassifiseer kan word.

⁶⁸ *Die prinses in die velmantele* word telkens as ’n variant van die Aspoestertjie-sprokie geklassifiseer (Goldberg, 1997:97). Die absurdheid in hierdie sprokie lê opgesluit in die protagonis se pa [die koning] wat ná sy vrou se dood met sy dogter wil trou. Die diervelmantel [in Perrault se teks is dit ’n katvel], het die doel om die protagonis se werklike identiteit te verdoesel.

diere verander word en uiterlike dierlike voorkoms die innerlike boosaardigheid weerspieël. Gevolglik kan dit die geval wees dat Marriott die menslike sprokieskarakters as diere reïnkarnear of masker op 'n wyse soortgelyk aan dié waarop karakters met behulp van towerkrag tot diere in sprokies omskep word.

Marriott gee egter nie slegs 'n literêre beskrywing of 'n representasie van die karakters en die gepaardgaande diereliggaam nie, maar skep “liggaamlik teenwoordige” karakters (vgl. Garcia, 2008:29, 30). Soos reeds genoem, vergelyk die driedimensionaliteit van haar antropomorfiëse, taksidermie-karakters en hul gebare met 'n tableau waarin menslike akteurs in 'n narratiewe aksie vasgevang word. Die “bewustheid” en stem van die karakter kan in 'n tableau of visuele voorstelling byvoorbeeld in hul gebare, gesigsuitdrukkings en liggaamshoudings gesien word, terwyl hul interaksie met mekaar in hul verhouding en plasing ten opsigte van mekaar waargeneem kan word (vgl. Bal & Bryson, 1991:186). Die visuele uitbeelding van gebare wat figure in figuratiewe kuns maak, is noodsaaklik om byvoorbeeld kommentaar op gebeurtenisse uit te druk en/of betekenis te onthul (Burrow, 2004:11; Goldman, 2004:37).

Buiten vir die driedimensionaliteit van die taksidermie-liggame, skep die verknoeiing daarvan volgens Baker (2008:9) 'n gevoel van teenwoordigheid. Deur die liggaam opsetlik *verkeerd* voor te stel, word die liggaamlike kategorieë en grense in gedrang gebring en word dit as't ware 'n groteske liggaam wat “uit sigself groei”. Soos in Hoofstuk Twee genoem, is die groteske in 'n voortdurende stryd met grense gewikkel, met die gevolg dat die absurdheid van groteske voorstellings 'n herbedinking van bestaande kategorieë, reëls en grense aanmoedig. Garcia (2008:31) noem dat die ontwinging van grense wat die verknoeiing van taksidermie tot gevolg het, buiten vir 'n gevoel van teenwoordigheid, ook die leser in 'n konfrontasie ontmoet. Volgens Frank (2008:52) is die konfrontasie met 'n taksidermie-dier dualisties van aard in dié sin dat dit terselfdertyd 'n konfrontasie met én 'n ontkenning van die dood is. Wat hiermee bedoel word, is dat die taksidermie-karakter in werklikheid 'n karkas is, maar ook 'n reanimasie van die dooie dier as 'n lewendige entiteit. Derhalwe word die “papiermense” wat konvensioneel die rol van sprokieskarakters vervul, deur Marriott se verknoeië taksidermiese reïnkarnasies by wyse van spreke “verwerklik”. Soos dit in Hoofstuk Vier duidelik sal word, is Marriott

se voorstellings nie slegs 'n vormgewing van konvensionele sprokieskarakters nie, maar ook 'n “verknoeiing” of karnavalisering daarvan.

Soos reeds aangedui, is talle lesers steeds onbewus van die veelvlakkigheid van sprokies. In Bakhtiniaanse terme behels die bewuswording, afskilling en blootlegging van diepliggende betekenis in sprokies telkens 'n bewuswording met behulp van 'n perspektief van 'n buitestander. Soos onder die konstruk van heteroglossia in Hoofstuk Twee verduidelik, het elke stem en/of fokalisator die perspektief van 'n buitestander nodig om te sien wat sy/hy self nie kan sien nie. Die outeur [Marriott] vervul die rol van buitestander [as 'n tipe harlekyn] wat die leser met 'n “nuwe” perspektief kan konfronteer. Terselfdertyd is die leser die buitestander of buitestandpunt waaruit die visuele teks [die karakter in 'n chronotoop, gerepresenteer deur Marriott] “waargeneem” word. Aanvullend tot hierdie stelling, is die karakter as't ware die tussenganger tussen die outeur en die leser. Volgens Margolin (2002:107) kan alles waaruit die karakter geskep word – wat Bakhtin *readymades* noem, die leser aanspoor en rig in haar/sy verbeelde dialoog en/of skep van 'n verbeeldingswêreld. Dit behels dat die karakter, soos die teks, self 'n brug word wat die outeur en die leser se “stemme” aan mekaar verbind (Goldman, 2004:159). Soos wat speelgoed as reisgenote kan optree om die kind na 'n verbeeldingswêreld te vergesel, kan Marriott se omskepping van speelgoed en sprokieskarakters in *relaas...* die leser na Marriott se verbeeldingswêreld lei. Sodoende kan hierdie onderskeie “bewusthede” in Marriott se verbeeldingswêreld mekaar konfronteer en aanvul. Die perspektief van die buitestander “vra” byvoorbeeld vrae waaraan die gespreksgenoot nie self sou dink om te vra nie, sodat elkeen met nuwe perspektiewe gekonfronteer word.

3.3.2 *Bakhtiniaanse lesers en die lees van 'n visuele sprokie*

Hierdie gedeelte verduidelik hoe lesers 'n fabula skep as 'n reaksie op die outeur se chronotoop in die lees van literêre en/of visuele sprokies. Bakhtin (1986:69) noem dat die outeur, in die ontwerp van 'n teks, van die veronderstelde lesers verwag om aktief daarop te reageer en nie bloot die gedagtes wat in die teks voorkom, in hul eie verbeelding na te boots nie. Die aktiewe reaksie van die leser behels dat die leser in haar/sy verbeelding met die verloop van gebeure in die sprokie saamstem, simpatie toon, dit teenstaan en/of dit afkeur, wat telkens met die een of ander emosionele

reaksie gepaard gaan. Bal en Bryson (1991:204) verduidelik die lees van 'n visuele narratief as 'n dinamiese proses op 'n soortgelyke wyse as wat Berger (1972:9) verduidelik dat “om te kyk” 'n aktiewe proses is wat voortdurend verander en aangepas word. Die leser beweeg voor [of in/om] die visuele teks om haar/sy perspektief op verskeie plekke te anker. Hierdie perspektiefpunte is nie net alternatiewe vir 'n enkele bevoorregte posisie nie, maar is interafhanklik van en ingebed in die narratiewe ontwerp van die teks. Die lees en interpretasie van tekste soos sprokies is 'n hermeneutiese proses wat impliseer dat die leser 'n “horison van verwagtinge” het waarvolgens die teks geïnterpreteer sal word (Bontekoe, 1986:15).

Na aanleiding van Bakhtin (2008:908) se konseptualisering van heteroglossia, impliseer die Bakhtiniaanse dialoog nie net 'n polifonie van stemme nie, maar ook die “botsing” van hierdie polifonie as ongeïntegreerde, selfstandige “bewusthede” met gelyke beregtiging. Soos in Hoofstuk Twee verduidelik, is die leser aan die begin van die “lees” van 'n teks die buitestander wat op verskeie wyses betrek moet word in 'n dialogiese interaksie in die teks wat deur die een of ander reaksie gekenmerk word. Die fabula, wat in Hoofstuk Twee verduidelik is as die geheuespoor waarop die leser tydens die lees-proses voortbou, word hier as aanvullend tot 'n Bakhtiniaans-geïnspireerde lees van sprokies toegepas. 'n Bakhtiniaanse leser van sprokies sal hiervolgens 'n aktiewe leesproses volg wat deur 'n heroorweging van bestaande idees in en oor sprokies gekenmerk word. Verder dra die verwerking van sprokieskarakters – soos hierdie studie argumenteer dit in *relaas...* voorkom – by tot verdere kompleksiteite omtrent die lees van 'n visuele teks en die skep van 'n fabula.

Soos reeds genoem, kan dialogiese interaksie tussen stemme in 'n sprokie vanuit die perspektief van die buitestander waargeneem word (Bakhtin, 1986:6-7, 69). Aangesien elke leser⁶⁹ vanuit 'n unieke tydruimtelike perspektief “kyk” en ook haar of sy eie kulturele bagasie saambring, is dit so dat elke leser [buitestander] se perspektief uniek is (Bal & Bryson, 1991:207; Vaz da Silva, 2000:220). Hierdie stelling is rigtinggewend vir die idee dat elke leser se lees, fabula en gevolglike

⁶⁹ Hierdie buitestander of leser is, soos die Bakhtiniaanse dialoog, voortdurend in *wording* en het daarom 'n “oop”, veranderlike perspektief (vgl. Bal & Bryson, 1991:187). Soos in Hoofstuk Twee verduidelik, is Bakhtin (*in* Zappen, 2004:44) se idee van dialoog daarop geskoei dat stemme in 'n dialoog op grond van ander se perspektiewe kan aanpas, aangesien ander stemme die vermoë het om die leser iets te kan laat sien wat sy/hy nie self besef nie. Die verskillende stemme in 'n dialoog vul mekaar aan sodat elkeen se perspektief voortdurend met die hulp van buitestandere vernuwe kan word.

interpretasie van die teks, karakter en/of sprokie(s) verskillend sal wees, as hul unieke bydrae tot die Bakhtiniaanse onvoltooide dialoog (vgl. Claassens, 2003:132).

Soos hierbo asook in Hoofstuk Twee aangedui met betrekking tot Marriott se “dialogiese interaksie” met *readymades* in haar skeppingsproses, verteenwoordig elke “ek” en “jy” wat die konvensionele gespreksgenote in dialoog is, vanuit ’n Bakhtiniaanse perspektief ’n “ons” (Childs & Fowler, 2006:52). Die interaksie tussen die leser en die karakter [dit wat Marriott uit die *readymade(s)* geskep het] kan op ’n ooreenstemmende wyse verduidelik word. Berger (1972:9) noem dat aanskouers [lesers] nooit net na een ding “kyk” nie. Die aanskouer kyk eerder na die verhouding tussen haar-/homself en dit wat waargeneem word. Aansluitend hierby word ’n interaksie tussen die leser en dit wat waargeneem word – die karakter – veronderstel. Volgens die liniêre perspektief-konvensie is die ideale aanskouer die “ek” en die fokalisator wat na die sprokieteks vanuit ’n bevoorregte posisie “kyk”. Volgens só ’n beskouing, word ’n dialogiese interaksie tussen ten minste die “ek” [aanskouer/leser] en “jy” [die sprokieskarakter] geïmpliseer. Só ’n eenrigting-verhouding tussen die leser as “ek” en die sprokieskarakter as “jy” veronderstel ’n outoritêre vertelling of ’n monoloog en is teenstellend met Bakhtin (1984b:79) se gelykstelling van gespreksgenote. Soos wat “alle mense” volgens Bakhtin (1984a:7) deelnemers is aan die karnaval waartydens idees getoets en uitgedaag word, moet die leser as’t ware ’n karakter in ’n dialogiese ontwerp van ’n teks word (vgl. Bal & Bryson, 1991:187). Bakhtin (1984a:306, 317; 1984b: 1984b:113, 184-204) staan derhalwe ’n onvoltooide dialogiese interaksie voor waarvolgens elke stem nie net medegeregig is nie, maar ook ’n polifonie van stemme insluit sodat die leser se stem, soos dié van Marriott, ’n “ons” verteenwoordig.

Hierdie onvoltooide dialoog, waartydens verskeie stemme interaktief verkeer, begin by die teken of die *readymade* self wat, soos reeds genoem, deur Marriott as outeur omskep en herbeklemtoon word (Claassens, 2003:132). Deurdat Marriott die inherente potensiaal in sprokies as ’n *readymade* herbeklemtoon, word die diepliggende polifonie as’t ware geaktiveer en/of vir die leser uitgelig (Bakhtin, 1981:409-410, 420-422). Die absurde antropomorfiëse rangskikking en voorstelling, asook die verknoeiing van taksidermie in *relaas...* kan enersyds as die konkretisering van Bakhtin (1984a:306, 317; 1981:1030) se konseptualisering van die groteskeliggame gelees word, en andersyds as “iets heeltemal nuuts wat nie herhaal kan

word nie”. Laasgenoemde stelling kan volgens Bakhtin (1986:120) as die uitkoms van Marriott as outeur se dialogiese interaksie met *readymades* beskou word.

Die *readymade* as bestaande materiaal [diervelle en -karkasse], die bestaande sprokiesnarratief en/of perspektief waaruit gekyk word, is met ander woorde in *wording*, aangesien dit met elke dialogiese ontmoeting tot iets nuuts omskep word. Hierdie “nuwe skepping” dra die spore van betekenis na die *readymade* oor. Marriott kan hiervolgens onder meer diervelle en -karkasse saam met ander materiale verknoei, antropomorfies herrangskik en omskep as ’n visuele vormgewing en herbeklemtoning van haar dialogiese interaksie met die inherente en gemaskerde konsep van sprokies. Voortvloeiend hieruit is dít wat Marriott skep – die sprokieskarakter en -teks – die vasvries van, sowel as die skakel in die aaneenlopende dialogiese ketting⁷⁰ van die *wording* van die sprokie as ’n *readymade*.

Soos wat speelgoed as reisgenote na ’n verbeeldingswêreld vir kinders optree ten einde ’n verbeeldingswêreld van spel binne te gaan, het die konkretisering oftewel die “vasvries” van sprokieskarakters, soos Marriott se verknoeide taksidermie-karakters, ’n soortgelyke effek. Deur die bekendheid van die speelgoed word lesers aangemoedig en geaktiveer om soos ’n Bakhtiniaanse leser aktief aan die dialoog deel te neem. Die aktiewe deelname van die leser kan manifesteer in onder andere ’n nostalgiese herinnering aan ’n eie verbeeldingswêreld wat tydens spel geskep is, maar ook deur die sprokieschronotoop waarmee sy/hy as kind vertrouwd geraak het, op te roep. Tegelykertyd word lesers deur onder meer die speelgoedkarakters in *relaas...* as’t ware na die sprokieschronotoop vergesel (vgl. Mikkonen, 2007:228). Die leser word na die chronotoop van die sprokie as ’n “tweede wêreld” gelei deur die unieke konkretisering en “vasvries” van Marriott se sprokieskarakters. Dit gee aanleiding tot Goldman (2004:159) se siening dat die sprokiesteks [waarin die karakter uitgebeeld word] optree as ’n sogenaamde tydmasjien wat die leser na die verbeeldingschronotoop wegvoer. Die konkretisering en vasvries van die sprokieschronotoop en -karakters veronderstel dat die voorwaartse momentum van tyd in die sprokie gevries word. Aangesien die leser se “inklim” in die

⁷⁰ Kyk Propp (1984:114) se argument dat die hele sprokiesgenre beskou moet word as ’n ketting wat opgebou is uit skakels wat verskillende variasies van mekaar is.

sprokieschronotoop as 'n "tweede wêreld", soos Bakhtin se karnaval, slegs tydelik is, is dit so dat die gebeure in die sprokie ook "tydelik" vasgevries word.

Soos reeds uitgelig, word die vasvries van gebeure in die sprokie, veral met betrekking tot Marriott se antropomorfe taksidermie, met 'n tableau vergelyk. Volgens Henning (2007:664) nooi die tableau die leser uit om die verbeeldingschronotoop, waarvan die tableau slegs een vasgevriesde oomblik versinnebeeld, binne te tree [soos Goldstone (1989:595) se verduideliking dat die leser in die verbeeldingswêreld kan "inklim"]. Die verteller van 'n sprokie bied inligting in 'n bepaalde volgorde aan sodat lesers tydens die leesproses slegs van segmente van die sprokie bewus is. Lesers van literêre sprokiestekste reageer telkens op die inleidingsfrase en/of eerste gebeurtenisse in die sprokie op 'n soortgelyke wyse as dié waarop 'n aanskouer van 'n kunswerk – as die visuele vasvries van 'n narratiewe oomblik – sal reageer. Dit behels dat die leser die inleidingsfrase en/of eerste gebeurtenis as 'n tydgebonde hoeksteen hanteer waarvolgens voorafgaande en opeenvolgende gebeurtenisse in die sprokie geposisioneer word (Kafalenos, 2001:142). Die leser van 'n literêre sprokie sal gevolglik die voorwaartse momentum van die sprokie tydelik stop, hoe kortstondig dit ook al mag wees, sodat sy/hy daarvoor kan reflekteer en dit as bepalende hoeksteen "oprig". In die geval van 'n visuele konkretisering van sprokies – soos dié van Marriott – het sy reeds deur haar konkretisering van byvoorbeeld 'n karakter in 'n narratiewe oomblik, die vooruitmomentum van die sprokie vir die leser vasgevries. In *relaas...* kan die titel as die inleidingsfrase van die sprokie óf die eerste vasgevriesde narratiewe oomblik wat die leser in *relaas...* kan lees, byvoorbeeld *Ringe ringe rosie* [Figuur 2], as die hoeksteen vir die leser in die uitstalruimte dien.

Aangesien die sprokiesnarratief uit die aaneenskakeling van gebeurtenisse bestaan, sal die leser opvolgende gebeurtenisse ontdek wanneer sy/hy verder lees. Die sprokiesleser posisioneer voorts die eerste gebeurtenis(se) wat sy/hy lees volgens moontlike voorafgaande en opvolgende gebeurtenisse (Kafalenos, 2001:138). Op hierdie stadium weet die leser nog nie wat in die verloop van die sprokie gaan gebeur nie, wat impliseer dat die leser die vasgevriesde, geïsoleerde oomblik vanuit haar/sy verbeelding of buite-tekstuele informasie sal aanvul. Aangesien die lees van 'n teks 'n hermeneutiese proses is, sal die leser, soos in Hoofstuk Twee uitgelig, die teks kontekstueel en buite-tekstueel volgens die leser se "horison van verwagtinge"

posisioneer. Claassens (2003:131) verduidelik vanuit 'n Bakhtiniaanse perspektief dat die leser voortdurend stemme oproep in die lees van 'n literêre of visuele teks. Sodoende kan die leser die geïsoleerde oomblikke van die teks aanvul met intertekstuele ooreenkomste wat die leser met ander tekste raaksien (Bakhtin, 1986:69). Soos reeds genoem, het elke leser as 'n buitestander 'n unieke stem wat inhou dat elke leser verskillende intertekstuele ooreenkomste sal raaksien en daarvolgens die geïsoleerde oomblik vanuit verskillende kontekstuele en buite-tekstuele inligting sal aanvul.

Indien die sprokie, naas die tydgebonde hoeksteen, in segmente opgebreek word, kan die sprokie uit 'n reeks geïsoleerde oomblikke bestaan wat in verhouding tot mekaar die aaneenloop van gebeure van die sprokie vorm. Hierdie segmente of reeks geïsoleerde narratiewe oomblikke kan elk getipeer word as 'n kruispad waardeur 'n aantal narratiewe paaie kan vloei, wat almal die vasgevriesde oomblik insluit (Kafalenos, 2001:140). Die visuele vasvries of konkretisering van 'n oomblik in die sprokie, rig die leser se aandag op die voorgestelde liggaamshoudings, gebare en gesigsuitdrukkinge en vertoon dit as vasgevries en verwyderd van 'n tydruimtelike konteks. Sodoende word die leser wat in dieselfde tyd en ruimte as die liggaamlik teenwoordige taksidermie-karakters is, genoop om te besin oor wat volgende kan gebeur. Luidens die Bakhtiniaanse idee omtrent intertekstualiteit is elke uitspraak, teken, teks en narratief 'n skakel in 'n komplekse dialogiese ketting (Bakhtin, 1981:660-661). Soos dit in Hoofstuk Twee verduidelik is, is hierdie aaneenlopende narratiewe ketting "oop" en word dit daarom voortdurend vernuwe. Gevolglik moet die vasgevriesde tableau-voorstelling nie geïsoleerd bly nie, maar die leser sal dit met behulp van haar/sy verbeelding in verhouding met 'n intertekstuele ketting of reeks lees.

Deurdad die leser spekulêr wat die opvolgende gebeurtenisse mag inhou, watter narratiewe "pad" geneem gaan word, word 'n tentatiewe fabula geskep, gebaseer op dít wat die leser se aandag getrek het. Hierdie stelling speel in op Kafalenos (2001:138) se verduideliking dat die leser 'n persepsie van die chronotoop van die narratief vorm deur, in 'n soortgelyke hoedanigheid as die outeur se skep van 'n chronotoop, 'n fabula as 'n tydruimtelike konteks vir die gerepresenteerde gebeurtenisse en karakters in haar/sy verbeelding te vorm. Die leser se skep van 'n fabula is terselfdertyd 'n "antwoord" op die outeur se chronotoop en vertelling. Die

fabula wat die leser oprig, beïnvloed die leser se interpretasie van die sprokie deur geïnterpreteerde idees in 'n tydruimtelike konteks te plaas sodat dit getoets, uitgedaag en bevraagteken kan word op soortgelyke wyse waarop kinders idees tydens spel in 'n verbeeldingswêreld uittoets.

Illustrasies,⁷¹ wat die konvensionele visuele interpretasie van sprokies is, kom telkens in 'n reeks voor wat verskillende geïsoleerde oomblikke van die sprokie visueel voorstel. Die leser het sodoende die rol om die ruimtes tussen die verskillende, dog opeenvolgende, visuele voorstellings met behulp van die verbeelding en intertekstuele ooreenkomste in te vul. Volgens Bal (2009:498) is lesers meestal daartoe geneig om 'n reeks visuele voorstellings as 'n narratief te interpreteer, aangesien opvolgende beelde “mekaar kan verduidelik” en gebeurtenisse in verhouding tot mekaar betekenisvol word. Vanuit 'n Bakhtiniaanse perspektief is geïsoleerde narratiewe oomblikke wat in 'n reeks voorkom, in 'n Bakhtiniaanse dialoog. Selfs indien geen voor-die-hand-liggende verbande tussen die opvolgende beelde voorkom nie, is lesers daartoe geneig om 'n chronologiese – en daarom 'n narratiewe – verhouding tussen die beelde te skep (Varga, 1989:35:43).

Konvensionele illustrasies van sprokies verskyn meestal in 'n boek saam met die literêre weergawe van die betrokke sprokie. Wanneer die teks en die visuele voorstelling daarvan op dieselfde bladsy verskyn, is dit volgens Varga (1989:39) in 'n verhouding van tussenverwysing, aangesien dit wedersyds na mekaar verwys. Só 'n verduideliking van die verhouding tussen literêre tekste en die visuele interpretasie daarvan is tekenend van 'n Bakhtiniaanse idee van intertekstualiteit wat 'n dialoog tussen die twee intertekste veronderstel. In die geval van installasiewerke soos Marriott se *Ongenooides* [Figuur 21] en *Tweegatjakkals* [Figuur 18], bestaan die tussenverwysing in die onderlinge betrekking van die titel van die uitstalling [*relaas...*], die installasiewerke waaruit dit bestaan en die titels wat die outeur daarvoor gee (Varga, 1989:39). Aangesien die titels as't ware op dieselfde “bladsy” as die onderskeie installasiewerke verskyn – dit wil sê die sigveld van die leser kan as 'n bladsy in 'n boek [installasieruimte] hanteer word – kan die titel en die visuele

⁷¹ Illustrasies word gedefinieer as die visuele interpretasie van 'n literêre teks (Varga, 1989:43).

beelde as tussenverwysings dien wat die leser in die lees van Marriott se *verwreking* van sprokies kan rig.

Soos in Hoofstuk Een gestel, kan die semantiese representasie in Marriott se installasiewerke in die titels, sowel as in die sprokies waarop dit betrekking het, gevind word (Golde & Schellekens, 2007:xii). In só 'n geval, waar die literêre en visuele teks nie in verhouding tot mekaar geplaas word nie [geen literêre weergawe van 'n sprokie is in *relaas...* geïnstalleer nie], kan dit steeds onafhanklik van mekaar na dieselfde konsep wys (Varga, 1989:42). In hierdie geval is die literêre en visuele tekste medeverwysend, aangesien Marriott se uitbeelding, afgesonder van ander sprokiestekste, op die sprokiesgenre kan dui. Marriott en ander outeurs van sprokies gaan afsonderlik te werk, en die visuele en literêre verband bestaan slegs in die gedagtes van die leser (Varga, 1989:42). Alhoewel die onderskeie tekste dieselfde konsep kan hê, tref die leser die vergelyking as gevolg van ooreenstemmende konnotasies. Die uitstalling *relaas...* en die onderskeie installasiewerke kan op 'n soortgelyke wyse as verskillende bladsye in 'n boek hanteer word, waar die titel as die semantiese tussenverwysing met die visuele uitbeelding beskou word, terwyl die leser ook die verband tussen die een "bladsy" en die volgende "bladsy" kan trek.

In die geval van driedimensionele beeldhouwerke of installasiewerke, het die leser dikwels 'n groter keuse-voorkeur om 'n reeks werke as narratief-verbandhoudend te interpreteer (vgl. Cherry, 1998:26). Met betrekking tot die leser se deelname, verduidelik Kenseth (1981:202) dat, indien die leser besluit om voor die driedimensionele werk stil te staan, die werk meer "oorredend" kan wees. Daarteenoor sal die leser wat besluit om nader aan en om die installasiewerke in *relaas...* te beweeg, verskillende en moontlik ook opeenvolgende vlakke in die werke kan ontdek wat as 'n narratief geïnterpreteer kan word. Garcia (2008:31) verduidelik verknoei taksidermie soos volg:

Spatially incorporating the body of the viewer, sculpture produces an encounter that thwarts passive contemplation, as it collapses the distance between the art-object and the viewer. The experience of [this] art is of an object in a situation – one that virtually by definition includes the beholder. Sculptural assemblage "trespass" into the viewer's space, producing a proximity and particularity between the viewer and the animal body that does not allow for a conceptual distance.

Baker (2008:31) maak bykomend 'n belangrike stelling wanneer hy beweer dat lesers in 'n tydgebonde proses van beweging vasgevang word wanneer hulle deur die galeryruimte beweeg om sodoende die verskuiwings en verandering te sien wat tussen die onderskeie geïsoleerde oomblikke of installasiewerke in verhouding tot mekaar plaasvind. In aansluiting by Bakhtin (1984b: 6-7, 113, 184-204) se idee van dialogisme, wil Baker die filosofiese idee tuisbring dat een representasie of 'n enkele uitbeelding of karakter nie betekenis inhou nie, maar dat betekenis eerder in die beweging tussen kunswerke in 'n uitstalruimte is, in die wisselwerking tussen installasiekarakters en skepsels sowel as in die verloop van die waarnemingsproses of leesproses gevind kan word. Só 'n benadering tot die lees van karakters plaas die klem op die onvoltooidheid en veranderlikheid van die karakter sodat die leser nie daartoe in staat is om die karakters met behulp van reeds bestaande konsepte te begryp nie. Die absurdheid van die representasie en die gepaardgaande ontwrigting van normatiwiteit soos ten opsigte van liggaamlike grense wakker eerder vrae in die leser se verbeelding aan. Volgens Baker (2008:31) kan die verknoeiing van taksidermie [as *readymade*] vir die leser daarop dui dat iets *verkeerd* gegaan het. Sodoende word die leser daarvan weerhou om op reeds bestaande konsepte staat te maak om dié karakters te begryp. Dit het die implikasie dat die leser, soos reeds genoem, op 'n nuwe manier moet dink om só te probeer sin maak van hierdie beelde. Nieteenstaande hiervan hou die absurde karakter verband met opvolgende karakters wat byvoorbeeld ook in die sprokie en/of in die uitstalling voorkom, sodat karakters aan die onvoltooide dialoog meespeel om as't ware "mekaar te verduidelik".

Hierdie onvoltooide dialoog waarby die leser gevolglik as 'n "ons" betrek word, begin by die sprokieskarakter [as Marriott se nuwe skepsel] wat met die stem van die verteller vertel word, en met die perspektief van die fokalisator "waargeneem" word. Volgens Bal (2009:263) is die uitbeelding van fokalisasie in visuele tekste rigtinggewend vir die insluiting of die uitsluiting van die leser se eie perspektief. Bal en Bryson (1991:203-205) stel dat die outeur en die verteller van 'n narratief oor die vermoë beskik om die aksie van "kyk" aan 'n karakter te gee. Sodoende sal die leser gelei word om saam met hierdie karakter te "kyk" en die verloop van gebeure uit hierdie perspektiefpunt waar te neem. In die geval van kinderlesers, vind hulle volgens Bettelheim (1979:9) oor die algemeen die meeste aanklank by die

protagonis van die sprokie en identifiseer daarom dikwels met hierdie hoofkarakter. So 'n identifikasie laat die leser toe om saam met die protagonis deur probleme te worstel en ook te deel in die oorwinning van die protagonis se goeie daed en die gepaargaande gelukkige einde van die sprokie (vgl. Bal, 2009:435). Vanuit 'n psigoanalitiese perspektief kan hierdie identifikasie en duplisering van die idee in die sprokie in die verbeelding van die leser betekenisvol wees wanneer dit die kind help om deur probleme of trauma te werk. Dit is egter ook 'n duplisering van gedragskodes wat in die sprokie ingebou word en implisiet as die "goeie" attribute in karakters aangebied word wat die "kwade" [die monsteragtige dier] sal oorwin.

In teenstelling met die sprokieskonvensie waarvolgens lesers hulle met die fokalisasie van die protagonis van die narratief vereenselwig, bied installasiekuns verskillende perspektiefpunte en fokalisasiemoontlikhede waarvandaan die leser die esteties gekonkretiseerde karakter kan waarneem (Potts, 2001:9-18). Die verskillende perspektiefpunte wat installasiewerke voorstel, is ingebed in die idee dat daar geen "regte" perspektief is om die wêreld te aanskou nie en ook nie 'n bevoorregte posisie is waarvandaan oordele uitgespreek kan word nie (Bishop, 2005:13). Die leser besluit self hoe ver of hoe naby om aan die driedimensionele installasiewerk te staan, wat op 'n simboliese wyse kan weerspieël hoeveel persoonlike spasie die leser vir die karakter toe-eien.

Installasiekuns gebruik die materiële aspek van visuele kuns om installasies te realiseer wat die leser uitnooi om deel te neem. Die deelname van lesers is ingewef in die idee van installasiekuns, aangesien die liggaamlike teenwoordigheid van die leser geverg word (Cherry, 1998:12). Die rede hiervoor is dat installasiekuns 'n klemverskuiwing is van blote visuele waarneming na waarneming as 'n gebeurtenis en proses waartydens ander sintuie betrek kan word (vgl. Cherry, 1998:12). In *relaas...* word die tas- en reuksintuie van die leser byvoorbeeld aangespreek deur die tasbaarheid van die diervel, asook die reuk van die dooie diereliggame wat met tye ervaar kan word. Hierteenoor noem Wolterstorff ([1980]1996:24) dat die meeste kunswerke geskep word ter wille van kontemplasie. Die kontemplasie en oordenking van die kunswerk is 'n intellektuele en emosionele ervaring via die sig en nie via 'n taservaring nie.

Met die oog daarop dat die leser se deelname volgens Bakhtin (1986:125) op grond van die leser se reaksies bevestig word, kan die onwillekeurige reaksies wat in Hoofstuk Twee bespreek is, ook hier toepaslik wees. Emosionele reaksies, waaronder walging, vrees, lag en/of skok, word onwillekeurig deur lesers ten opsigte van hul afkeer van die betrokke visuele voorstelling ervaar. Hierdie emosionele reaksies kan byvoorbeeld na gelang van groteske voorstellings aangewakker word. Derhalwe is dit noodsaaklik dat lesers met hul liggame en verbeeldings aan die dialogiese interaksie van 'n visuele sprokie deelneem.

Die Bakhtiniaanse lees van visuele sprokies hou gevolglik in dat die leser aktief aan die dialogiese interaksie in die betrokke narratief deelneem. Die doel van hierdie dialogiese interaksie is om beide die sprokie en die leser te verryk. Die dialogiese uitruiling van verskillende perspektiewe skep nuwe en waardevolle betekenis waarvoor die leser of die betrokke *readymade* nie by die aanvang van die interaksie beskik nie (Morson & Emerson, 1990:289). Die konsep, die narratief en die sprokie word van die een karakter na die volgende getransformeer soos wat die leser in die galeryruimte van een perspektief na die opvolgende perspektief moet beweeg om die verskillende karakters in die sprokieschronotoop "waar te neem".

Die vasvries en waarneming van die dialogiese interaksie is verder gegrond in Bakhtin (1984b:166) se verduideliking dat die dialoog steeds sal voortgaan, op 'n soortgelyke wyse as dié waarop die tableau die onmiddellike verlede en die gebeure wat direk na die gevriesde oomblik sal [kan] plaasvind, impliseer. Sodoende word die onvoltooidheid van die dialoog met die voltooidheid daarvan geharmoniseer.

3.4 Slotbeskouinge

Hierdie hoofstuk het eerstens sprokies met gepaardgaande konvensies as Marriott se gekose narratiewe genre bespreek. Hiervolgens is Marriott se konkretisering van sprokies, soos deur haar outobiografiese landskap beïnvloed, belig. Marriott se skep van 'n verbeeldingswêreld vir *relaas...* is vergelyk met die wyse waarop kinders verbeeldingswêreld vir spel skep as 'n tydruimtelike konteks waarin idees getoets en uitgedaag kan word. Die oorbrugging na 'n "tweede wêreld" met behulp van kinderspeelgoed soos babapoppe is as 'n middel tot die aktivering van die leser en ook as die reisgenote vir die leser ontmasker. 'n Parallel met só 'n verbeeldingswêreld is eerstens met die Bakhtiniaanse karnaval getrek en tweedens

met die sprokieschronotoop waartydens normatiewe reëls en beperkings tydelik opgehef word.

Benewens die opheffing van normatiewe reëls, is die eendimensionaliteit van karaktertekening, sowel as die feit dat die karakters se innerlike karaktertrekke in hul uiterlike voorkoms weerspieël word, as belangrike sprokieskonvensies bespreek. Hiervolgens is die monsteragtige voorkoms van karakters 'n heenwysing na hul innerlike boosaardigheid. Ek het verder aangetoon dat die konvensionele protagonis van sprokies 'n tipe transformasie deur die verloop van die narratief ondergaan, wat as 'n inisiasie getipeer kan word. Die doel van so 'n inisiasie is om die waarde van bepaalde gedragskodes wat in sprokies ingebou is, vir die protagonis sowel as vir die leser te benadruk. Die transformasie van die protagonis word telkens deur die een of ander towerkrag verwerklik sodat die "goeie" altyd die "kwade" in sprokies kan oorwin. Voortvloeiend hieruit word die sprokie bowenal deur 'n gelukkige einde gekenmerk. Hierdie konvensies lei daartoe dat onskuldige, optimisme telkemale aan die sprokiesgenre verbind word. Juis hierdie byna utopiese, kenmerkende gelukkige einde word as 'n sluier oor diepliggende stemme in die bespreking van *relaas...* ontmasker.

Voortspruitend hieruit het die hoofstuk aangetoon dat, vanuit 'n Bakhtiniaanse beskouing, die karakters in sprokies uit *readymades* geskep word. Sodoende is aangetoon dat die dialogiese interaksie by die betrokke *readymade* ontstaan en dat 'n polifonie van stemme daarin ingebed is en voortdurend daaraan toegevoeg word. Hierdie dieperliggende stemme kan deur die outeur van die sprokie herbeklemtoon word, soos Marriott se verknoeiing van taksidermie-liggame. Marriott se omskepping van onder andere konvensionele taksidermie en sprokies, dui daarop dat sy die bestaande materiaal en narratiewe genre volgens haar eie stem transformeer. Daarom verbeeld Marriott se installasies, in die gees van Bakhtin, iets "nuuts" wat na aanleiding van elke dialogiese interaksie tot stand kom.

Marriott se skep van verknoeide taksidermiese sprokieskarakters versinnebeeld haar estetiese vormgewing aan sprokies. Hierdie estetiese vormgewing is terselfdertyd 'n konkretisering van sprokies, met die gevolg dat Marriott as't ware die narratiewe interaksie vasvries as 'n antropomorfe taksidermie-tableau. Só 'n vasvries van oomblikke in die sprokie lei daartoe dat die leser as deelnemer geaktiveer moet word

sodat sy/hy die verbandlegging tussen die reeks gevriesde oomblikke kan invul, aanvul en interpreteer. Die spesifieke installasie van werke het die doel om die leser te aktiveer om deel te neem deurdat die leser onder andere na verskillende fokalisasiemoontlikhede moet soek. Deurdat die leser op die een of ander wyse reageer, word deelname aan die dialoog en die sprokie gesimboliseer. Emosionele reaksies wat die visuele voorstellings tot gevolg kan hê, verhoog derhalwe die moontlikheid van die leser se deelname. Hierdie reaksies lei daartoe dat die leser 'n fabula in haar/sy verbeelding skep, gebaseer op die outeur se ontwerp van die sprokieschronotoop. Hierdie fabula waaraan die leser tydens die lees van die visuele sprokie voortbou, is 'n tydruimtelike konteks waarin idees getoets en uitgedaag kan word op 'n soortgelyke wyse as dié waarop die kind idees tydens spel in 'n verbeeldingswêreld uittoets.

In Hoofstuk Vier kom die lees en interpretasie van die installasiewerke in *re/aas...* aan die bod deurdat die uitstalruimte as 'n sprokieschronotoop verken word. Met behulp van die uiteensetting in hierdie hoofstuk in terme van die lees van 'n visuele sprokie, word die leser se dialogiese posisie in die uitstalling belig. Verder word die karnavalisering van bepaalde sprokieskonvensies deur middel van Marriott se visuele vormgewing aan sprokies in *re/aas...* onder die soeklig geplaas.

HOOFSTUK VIER

DIE LEES EN INTERPRETASIE VAN *RELAAS...* AS 'n SPROKIESCHRONOTOOP: DIE BAKHTINIAANSE LESER SE DIALOGIESE POSISIE

4.1 Inleiding

In die vorige hoofstuk is sprokies as 'n narratiewe genre ondersoek. Sodoende is die wyse waarop die polifonie van stemme in sprokies ingebou is en ook deur die leser ontdek kan word, op 'n Bakhtiniaanse wyse belig. Die titel van Marriott se uitstalling *relaas...* is as vertrekpunt geneem in die ondersoek na kindersprokies wat volgens haar kunstenaarsverklaring die konseptuele onderbou van haar uitstalling vorm. Waar Hoofstuk Twee die outeur se ontwerp van 'n dialogiese karnaval in die breë ondersoek, fokus Hoofstuk Drie op sprokies as narratiewe genre wat sekere konvensies in die ontwerp van 'n sprokiesteks, veral met betrekking tot die chronotoop en karaktertekening, veronderstel. Die leser as 'n buitestander van, en deelnemer aan die sprokiesteks is hiermee saam op 'n Bakhtiniaanse wyse belig.

Hierdie hoofstuk stel Marriott se *relaas...* voor as 'n polifoniese narratief waarvolgens sy 'n visuele estetiese *ver-werklik*-ing van sprokies daarstel sowel as die absurde aspekte van die genre uitlig en karnavaliseer. Soos reeds verduidelik, sien konvensionele beskouinge van sprokies dit telkens as blote onskuldige kindernarratiewe wat, veral as gevolg van die verbeeldingschronotoop waarin dit afspeel, geen verband met die werklikheid hou nie. Die hoofstuk argumenteer dat Marriott deur die ontwerp van *relaas...* nie slegs onderliggende betekenis na die voorgrond bring nie, maar ook die leser betrek om 'n eie dialoog met en oor die installasiewerke en sprokieskonsep te voer.

Die ondersoekmetode behels dat die visuele tekste [installasiewerke] afsonderlik volgens die visueel-waarneembare en tasbare eienskappe soos die materiaal, grootte, kleur-en tekstuurkontraste, beweegbaarheid van ledemate en die plasing binne die tydruimtelike konteks van die NWU-hoofgalery, asook ander vormtaalelemente gelees word. Dit word gedoen ten grondslag van die ondersoek na Marriott se ontwerp van *relaas...* waarvolgens die leser se dialogiese posisie in hierdie hoofstuk ondersoek word. Hiernaas word die uitstalling as 'n geheel belig

volgens die Bakhtiniaanse beskouing van kuns as 'n middel tot die kommunikasie van dualistiese of veelvuldige perspektiewe [vgl. Hoofstuk Twee]. Hierin opgesluit is Bakhtin se beskouing dat die spesifieke vorm en/of ontwerp van 'n kunswerk of visuele teks as deel van die outeur se stem en perspektief gelees moet word (Pomorska, 1984:xiii). Binne die Bakhtiniaanse kader van die karnavaleske vorm dialogisme die raamwerk vir die ondersoek van visuele tekste. Binne hierdie kader werk karnavalstrategieë soos die groteske en maskerade mee in die ontmaskering van verskillende stemme, oftewel perspektiewe. Die raamwerk wat dialogisme vorm, verwys eerstens na polifonie waarvolgens dit noodsaaklik is om meer as een perspektief oor 'n kwessie in ag te neem en as gelykwaardig te oorweeg. Vir hierdie doel gebruik ek die begrip *heteroglossia* as vertrekpunt en rigtinggewer in die ondersoek. Die idee van heteroglossia hou in dat die leser haar/sy unieke buitestandpunt moet behou en terselfdertyd ander perspektiewe waarmee sy/hy gekonfronteer word, as medegeregig oorweeg. Sodoende kan die leser as buitestander 'n waardevolle alternatiewe perspektief tot die "oop" en aaneenlopende dialoog bydra.

Die hoofstuk bied eerstens 'n lees van installasiewerke binne die NWU-installasieruimte van *relaas...* Na afloop hiervan word die dialoog of narratief in *relaas...* as uitstalling geanaliseer, met 'n toeligting van die onderskeie installasiewerke waar nodig. Dit word eerstens gedoen deur die leser se dialogiese posisie in die installasieruimte, wat as Marriott se verbeeldingschronotoop hanteer word, te ondersoek. Na afloop van die verskeie wyses waarop die leser 'n visuele sprokies-narratief in die werke kan vind en in 'n dialoog betrek kan word, word die karnavalstrategieë in *relaas...* ondersoek. Dié gedeelte verduidelik die wyses waarop bestaande taksidermie- en kunskonvensies [kyk Hoofstuk Twee] deur die installasiewerke gekarnavaliseer word, om so aanleiding tot die karnavalisering van konvensionele beskouinge oor sprokies te gee. Voortvloeiend hieruit word die invloed van die maskerade en veral ook die groteske as karnavalstrategieë in die werke ondersoek. Die doel hiermee is om vas te stel hoe Marriott die positiewe verbeeldingschronotoop van konvensionele sprokies karnavaliseer. Soos en waar nodig, word die polifonie van stemme deurlopend in die bespreking uitgelig, aangesien dit volgens 'n Bakhtiniaanse beskouing 'n onvermydelike deel van die dialoog vorm. Die hoofstuk sluit af met 'n samevatting van die wyse waarop die

installasiewerke in *relaas...*, met behulp van Marriott se ontwerp, tot die ontmaskering van diepliggende stemme in sprokies bydra deur die leser in 'n polifoniese dialoog te betrek.

4.2 Lees van installasiewerke in *relaas...* volgens visueel waarneembare en tasbare eienskappe

Die lees van die onderskeie installasiewerke in *relaas...* word aan die hand van 'n veronderstelde roete deur die uitstalruimte [kyk Figuur 1] aangebied. Hierdie lees het die doel om as 'n roeteaanwyser te dien, op grond waarvan die uitstalling as 'n geheel deur die verloop van die hoofstuk gelees word.

Die eerste installasiewerk waarmee lesers in die NWU-hoofgalery se uitstalruimte gekonfronteer word, is *Ringe ringe rosie* [Figuur 2]. Die installasie is 112 x 140 x 63 cm met gebreide wildsbokvel [antelope skin] en springhaaspels wat bo-op 'n 15 cm-hoë grys podium geplaas is. Die groter as lewensgrootte, harige spinnekop het 'n sagte, harige stert wat, soos die twee voorste tentakels, met die hand beweegbaar is. Die spinnekop het verder agt dun bene [van sagte springhaaspels] met bokpote waarmee dit bo-oor elf babapoppe staan. Die sittende babapoppe wissel in grootte, met die kleinste babapop wat ongeveer 20 cm hoog is en die grootste ongeveer 42 cm hoog. Op hulle beurt bestaan die babapoppe uit 'n kombinasie van growwe, harige en gladde bokvelle met een babapop wat 'n lang, harige stert en 'n gladde borslappie aanhet. Van die babapoppe is opgestop, terwyl ander hol binne is sodat die gladde diervel deursigtig voorkom. Lasplekke en steke is sigbaar, veral in 'n deursnit oor elke babapop se gesiglose kop. Die idee van ore, oë, 'n neus en 'n mond word slegs geïmpliseer deur 'n subtiele vormgewing aan die gesigsoppervlakte. Dit is opvallend dat al die babapoppe een arm het wat hoër in die lug as die ander een is, en ook dat almal behalwe een se koppe vooroor gebuig is. Slegs sekere ledemate van die babapoppe is beweegbaar, terwyl ander staties in bepaalde gebare vasgevries is. 'n Tipe interaksie tussen van die babapoppe kan opgelet word, alhoewel dit voorkom asof een babapop wat onder die pote van die spinnekop sit, buite die babapop-groepering geplaas is. Aan die regterkant van *Ringe ringe rosie* [Figuur 2] is *Pappa* [Figuur 3] op die galeryvloer in 'n hoek gesitueer.

Pappa is 'n teddiebeer wat 74 x 98 x 65.5 cm groot is en uit die velle en growwe pels van 'n gemsbok gevorm is. Waar die gemsbokvel aanmekaar gelas is, kan duidelike

steke waargeneem word, terwyl die harige pels op dele geskaaf is sodat die velle onder die pels sigbaar word. Hierdie skaafplekke kan veral gesien word op die voorkop van die teddiebeer, die regterkant van die bors, die regter voerpunt van die arm [voorpoot] en onder die regtervoet [agterpoot]. Die teddiebeerliggaam is swaar en opgestop. Die algemene roomkleurige pels word gekontrasteer met dik, donkerbruin strepe wat op die bobene, voorarms, ore, maag, onder die massiewe “pote” en in die middel van die gesig-area [snoet] voorkom. Lang, dun, swart plastiek “hare” hang onder die ken uit. Die groot voete [agterpote] kom buitengewoon groot in proporsionele verhouding met die res van die liggaam voor. Soos die babapoppe in *Ringe ringe rosie* [Figuur 2], hang *Pappa* [Figuur 3] se gesiglose kop vooroor. Aangesien die kop, arms [voorpote] en bene [agterpote] beweegbaar is, kan hierdie teddiebeer in verskillende liggaamshoudings geïnstalleer word [kyk Figuur 24]. *Pappa* het ook 'n geïmpliseerde snoet en harige teddiebeerore wat ook vooroor hang.

Wanneer die leser langs die “voorste” muur na die res van die uitstalling beweeg, is *Gebroedse!* [Figuur 4] bo-op 'n 120 cm-hoë grys podium langs die suidelike muur geplaas. Die hele installasie is 65 x 55.5 x 40 cm groot. *Gebroedse!* is 'n growwe, bakagtige vorm bestaande uit dieremis en skerp, swart en naaswit ystervarkpenne wat op twee eendpote staan. Die donkerbruin misbak se kleur word in die bruin, staal eendpote herhaal. 'n Rangskikking van groter ystervarkpenne is aan die agterkant van die bak vas, terwyl 'n kleiner rangskikking aan die middel-voorkant van die bak gesien kan word. Rondom die rand van die bak sowel as by die “enkels” van die eendpote, is kleiner ystervarkpanne sigbaar. Binne die bakagtige vorm is elf individuele babapopkoppe geplaas. Die hol babapopkoppe is verskillende groottes [ongeveer 8 x 5 x 5 cm] en bestaan uit gladde, roomkleurige wildsbokvel. Die steke en lasplek kan oor die deursnit van elke gesiglose kop waargeneem word.

Vanaf *Gebroedse!* word die leser na die volgende installasie gelei, naamlik *Dooprok II* [Figuur 5], wat op 'n 80 cm-hoë grys podium in die middel van die uitstalruimte geplaas is, alhoewel nader aan die suidekant. Bo-op die podium is 'n opgestopte babapop, aangetrek in 'n lang, harige, swart-en-wit bokvelrok, op die rugkant geplaas. Die afmetings van die babapop met die lang rok is 69 x 103 x 14 cm. Die babapop se gesiglose kop, arms en hande het 'n wit, harige oppervlakte, aangesien dit uit wit bokvel bestaan. Gebreide wildsbokvel vorm die frille op die skouers van die

rok, die onderkant van die rok sowel as 'n "lint" met 'n bokvelblom om die middel. Terwyl die beweegbare regterarm langs die babapop se sy is, is die linkerarm in die lug.

Teenoor *Dooprok II* is *Voor my ma se agterdeur* [Figuur 6] teen die suidelike muur geïnstalleer. Hierdie installasiewerk strek oor 116 x 134 x 16 cm. Elf liggame gemaak van lateks met klein, harige dierskedels as koppe vorm deel van die installasie met 'n twaalfde groter figuur wat uit gebreide wildsbokvel geskep is en links bo, ietwat buite die groepering, geplaas is. Hierdie figuur is roomkleurig, terwyl die karamelkleurige lateksliggame van die ander figure met hul harige skedels gekontrasteer word. Die lateksliggame is delikaat, byna deursigtig en hol aan die binnekant, sodat dit voorkom asof die liggame "afgeblaas" is. Hierteenoor is die twaalfde figuur opgestop met onbeweegbare ledemate.

Die figure is in verskillende groeperinge geplaas met liggaamshoudings en hand- en armgebare wat hul interaksie met mekaar versinnebeeld. Dit wil voorkom asof die figuur wat ver regs is, nie met die res van die figure in 'n interaksie is nie, maar eerder na die leser kyk. Die twaalfde figuur wat aan die linker bokant geplaas is, het terselfdertyd 'n sjamanistiese en aapagtige voorkoms met lang bene, kloue en 'n lang, harige stert. Twee ronde duike in die kop bied die suggestie van oë in die andersins gesiglose kop wat bo-oor die elf ander figure "kyk". Die gladde vel waaruit die figuur se kop bestaan, word gekontrasteer met 'n sagte pels wat agter die kop afhang en ook soos 'n borslappie onder die ken geplaas is. Die figuur se voete is gekruis, en die hande is voor die torso bymekaar om die lang stert vas te hou.

Links van *Voor my ma se agterdeur* is *Basterma* [Figuur 7] geïnstalleer. *Basterma* bestaan uit 'n aluminiumpop van 32.5 x 73 x 21 cm met 'n aluminiumrok, verwronge arms, popbene en -voete sowel as 'n oorgrote kappie op haar kop. Die grys, aluminiumkleurige rok hang tot net bokant die popbene se kuite. Die aluminiumkappie se strik hang op die figuur se bors, en 'n aluminiumstrik is ook om die middel van die popliggaam "gebind". Die rok se moue eindig by die verwronge, statiese hande wat beide in die lug is met die linkerkantste arm hoër sodat dit tot bokant die kappie strek. Met die eerste oogopslag wil dit voorkom asof *Basterma* geen gesig het nie, aangesien die groot kappie en die lig van bo slegs 'n groot skaduwee gooi oor die area waar die gesig behoort te wees. Wanneer die leser

nader aan die werk beweeg, word dit duidelik dat die aluminium waar die gesig sou wees, verwronge is. Die verwronge gesig is veral sigbaar wanneer die leser dit van 'n nader en regterkantste blik af aanskou. Verder nog, verduidelik die beskrywing van die medium dat *Basterma*, buiten vir die aluminium, ook uit 'n aapliggaam bestaan. Die dooie aapliggaam is nie visueel waarneembaar nie, want dit word deur die aluminium omsluit.

Links van *Basterma* hang *Gehul* [Figuur 8] ook teen die muur. *Gehul* is 83.5 x 136.5 x 50 cm en is daarom groter as *Basterma* [Figuur 7]. Uit gebreide wildsbokvel en iguana-vel is 'n roomkleurige blomruiker met lang stingels en 'n strik van iguana-vel gemaak. Die blomme, wat aan varkore herinner, is grotendeels wit en roomagtig met lang, dun sade in die middel van die blomme. Steke is op die rante van die blomme sowel as in die deursnit van die "sade" sigbaar.

Aan die ander kant van *Gehul* is *Goggabie* [Figuur 9], bestaande uit brons met 'n roesbruin afwerking. Hierdie installasiewerk is 35.5 x 96 x 30.5 cm groot en het 'n aapagtige liggaam met 'n lang torso en twee dun bene met kloue wat soos hande lyk, alhoewel dit verwronge is. Alle ledemate is onbeweegbaar. 'n Lang stert, wat 'n dun krul aan die onderkant maak, hang tussen die bene. Die figuur se arms is kort, in die lug gegooi met die linkerarm bokant die kop, soos dié van *Basterma* [Figuur 7]. Soos in die geval van *Basterma*, is albei die "hande" [voorpote] verwronge, alhoewel vingers in die linkerhand steeds herkenbaar is. In die brons liggaam is 'n groot, ronde gat waar die gesig van die figuur sou wees en iets wat soos 'n harige pels lyk, steek deur hierdie inham. Die oppervlakte van hierdie harige pels kontrasteer met die res van die gladde, brons liggaam.

Na 'n redelike oop ruimte kan *Lied van die kinders* [Figuur 10] volgende teen die muur waargeneem word. Hierdie installasiewerk, wat 79 x 72 x 7 cm is, het die voorkoms van 'n vierkantige kussing met frille om die kante. Soos die frille van *Dooptok II* [Figuur 5], is hierdie frille uit gebreide wildsbokvel gemaak, maar so ook die ovaal "blasies" binne die kussing. Dit wil voorkom asof die meeste van die sowat 90 blasies waaruit die "kussing" bestaan, "opgeblaas" is terwyl 'n paar in die hoeke lyk asof hulle "afgeblaas" is. Die "blasies" aan die buitekante van die kussing is 'n ligter roomkleur, soos die frille, met 'n strook in die middel wat 'n donkerder karamelkleur vertoon. Die meeste van hierdie donkerder "blasies" het miniatuur

porseleinpoparms en -hande. Die poparms het verskillende gebare, maar die meeste kom voor asof hulle uitgestrek is in die rigting van die veronderstelde leser se posisie.

'n Paar tree weg van *Lied van die Kinders* na die suidelike kant is 'n 100 cm-hoë, grys podium met die installasie *Basalisk* [Figuur 11]. Die installasiewerk se afmetings is 74 x 44 x 23 cm, en die materiaal is 'n kombinasie van iguana-vel en vlakvarkhorings. 'n Slangagtige skepsel met twee klein, roomkleurige horings aan weerskante van die ovaal voorkant, se dun, spiraalagtige "lyf" krul en word dunner na agter. 'n Plat, skerp punt vorm die stert aan die agterkant. Die liggaam bestaan uit donkerbruin iguana-vel met roomkleurige kolle en strepe. Links van die slangagtige figuur is drie vorms, soortgelyk aan die babakoppe wat in *Gebroedse!* [Figuur 4] voorkom. Hierdie drie ronde vorms is met 'n soortgelyke kleur iguana-vel oorgetrek, met steke wat sigbaar is, alhoewel dit voorkom asof dit nie heeltemal aan die onderkant afgewerk is nie en eerder van iets afgeskeur is.

Drie geraamde linosneë word teen die agterste westelike muur aangetref, van links na regs *relaas 1* [Figuur 12], *relaas 2* [Figuur 13] en *relaas 3* [Figuur 14]. Elkeen beslaan 'n ruimte van 180 x 90 cm. In elk van die linosneë word die swart agtergrond gekontrasteer met die wit linosneewerk, en elk beeld dieselfde ovaalvormige saadvorm op 'n tweedimensionele oppervlak uit. Dit wil voorkom asof die saad 'n harige oppervlakte het met langer "hare" wat aan die wyer bokant uitsteek. In *relaas 1* word die "saad" slegs op die swart agtergrond aangebied, terwyl doringagtige stekels rondom die onderste punt in *relaas 2* uitgebeeld word. Hierdie doringagtige stekels word in 'n groter mate in *relaas 3* aangetref.

In die ruimte voor die drie linosneë is *Dooprok I* [Figuur 15] geplaas op 'n 80 cm-hoë, grys podium. Bestaande uit roomkleurige gebreide wildsbokvel, is die babapop in *Dooprok I* 87 x 109 x 17 cm groot. In 'n soortgelyke hoedanigheid as *Dooprok II* [Figuur 5], word die babapop met die rugkant na onder op die podium geplaas. Hierdie babapop het 'n kappie met frille op, wat met 'n strik onder die ken vasgemaak is. Die lang rok wat die babapop aan het, het pofmoue, 'n band om die middel met 'n wildsbokvelblom in die middel sowel as drie groot frille aan die onderkant van die rok met soortgelyke bokvelblomme as op die band. Vanaf die middel van die babapop word die rok wyer na onder. Soos dit die geval in *Dooprok II* is, is die rok

buitengewoon lank in verhouding tot die babapop. Die oppervlak van die materiaal en dié van die gesiglose kop van die babapop is glad. Die pop se arms is beweegbaar, en die regterkantste arm is in die lug.

Skuins agter hierdie installasiewerk, is *Gegerf* [Figuur 16] op 'n soortgelyke manier as die dooprok installasies op 'n 80 cm-hoë grys podium in die middel van die uitstalruimte geplaas. Sodoende is hierdie werk diagonaal tussen *Dooprok I* [Figuur 15] en *Dooprok II* [Figuur 5] geïnstalleer. *Gegerf* is 64 x 128 x 37 cm groot en bestaan uit gebreide wildsbokvel en het hoofsaaklik 'n gladde afwerking met 'n roomwit tot ligbruin kleur. Soos *Gehul* [Figuur 8], bestaan *Gegerf* uit 'n wildsbokvelblomruiker van varkoorblomme, lang stingels en 'n strik wat dit saambind. Die langwerpige sade wat in die middel van die varkore in *Gehul* voorkom, groei saam met lang hare uit die blomme in *Gegerf*.

Ver regs teen die noordelike muur is *Drievoud* [Figuur 17] geïnstalleer. Hierdie installasiewerk strek oor sowat 49 x 76 x 7.5 cm en bestaan uit drie brons liggame wat elk twee bene, 'n opgeswelde maag, uitgestrekte arms en twee koppe het. Die middelste figuur hang hoër as die ander twee. Spykers word in die arms van die linker- en die regterfigure, sowel as in die tweede kop van die middelste figuur, aangetref. Al drie figure het popvoete, maar geen hande nie. In teenstelling met die babapoppe en teddiebeer in *relaas...*, het hierdie figure wel gesigte met duidelike ore, oë, neuse en monde. Alle ledemate is onbeweegbaar.

Links van *Drievoud* is *Tweegatjakkals* [Figuur 18] teen die muur geïnstalleer. Hierdie figuur bestaan uit 'n kombinasie van gebreide grysbok- en jakkalsvel en is 40.5 x 104.5 x 22 cm groot. Met 'n vierkantige, "hol" en "plat" torso, hang *Tweegatjakkals* se opgestopte kop vooroor en so ook die kort, dun arms [voorpote] en dun bene [agterpote] wat elk in 'n bokpoot eindig. *Tweegatjakkals* se ledemate is gevolglik nie in proporsie met die torso van die figuur nie. Bo-op die roesbruin, growwe pels wat aan die voorkant waargeneem kan word, word ronde uitgroeisels aangetref. Hierdie uitgroeisels is grys, bruin en naaswit met sommige wat harig is en ander wat voorkom asof hulle oopgebars het. Die agterkant van die slap, beweegbare nek en kop wat vooroor hang, het, anders as die voorkant, 'n grysbruin, sagte pels. Hierdie figuur het verder twee gesigte wat by die bek van die nuwe skepsel aan mekaar

vasgewerk is. Steke is sigbaar waar die bek sou oopgaan terwyl 'n snoet, ore en toegewerkte oë steeds aangetref word.

Links van *Tweegatjakkals* hang die opgestopte babapoppe van *Ontbloot* [Figuur 19]. Hierdie installasiewerk, bestaande uit vyf babapoppe wat teen die muur hang, is uit gebreide wildsbokvel geskep. Die installasie beslaan 'n ruimte van 68 x 103 x 21.5 cm. Die gladde vel wat die liggame van die vyf babapoppe vorm, varieer van roomkleurig tot ligbruin. Die babapoppe het elk 'n unieke liggaamsbou en word staande uitgebeeld, terwyl skaamdele met hul onbeweegbare arms toegehou word. Buiten vir die linkerkantste pop is elkeen se kop vooroor gebuk. Terwyl die eerste vier babapoppe as 'n groep naby mekaar geplaas is, is die vyfde eenkant [regs] met die rug en hele liggaamshouding weg van die groep gedraai. Die tweede babapop aan die linkerkant het 'n lang, harige stert wat oor die skouer kom en voor vasgehou word. Weereens is die babapoppe gesigloos [met slegs die subtiele suggestie van gesigte] en is die lasplekke en steke op die liggame sigbaar.

Skuins voor *Ontbloot* is *Nasleep* [Figuur 20] op 'n 120 cm-hoë, grys podium geïnstalleer. Vyf bronsbeelde is vir hierdie installasie saam gegroep. Die brons is in 'n roesbruin kleur afgewerk, en die installasie neem die ruimte van 42.5 x 32 x 22 cm in beslag. Die bronsbeelde wissel in grootte, maar elk verwerklik 'n hartseer kindergesig en arms wat vasgegiet is in voorwerpe wat lyk soos speelgoed rollers of wiele. Hierdie figure het duidelike gesigsuitdrukings. Terwyl drie van die kindergesigte hulpelose gesigsuitdrukings het, met trane wat oor hul wange loop, is die vierde een se gesig vasgevroes in emosies wat soos 'n kombinasie van frustrasie en hartseer voorkom. Die vyfde kindergesig, wat die kleinste is en moontlik die "jongste" figuur is, se arms is in die lug gegooi, met die regterarm hoër as die kop. Dié kindergesig se mond is oop, met trane oor die wange asof die "kind" besig is om huilend uit te roep.

Die laaste installasiewerk in die galeryruimte is dié van *Ongenooides* [Figuur 21], wat teen die noordelike muur hang. *Ongenooides* verbeeld twee dierefigure wat saam 76 x 76 x 25.5 cm in beslag neem en met hul rugkant teen die muur hang. Die figure bestaan uit gevonde dierekoppe waarvan die een bokagtig en die ander een wolfagtig voorkom. Die bokagtige figuur aan die linkerkant is in 'n swart tekstielrok geklee met 'n wit-en-swart kraag met 'n geruite patroon wat met rooi kant afgewerk is.

Die swart gewaad wat die gedierte dra, is kort en vertoon dwergagtig in verhouding met die kop. Die gedierte het twee ronde, swart, vlerkagtige “ledemate” aan die rugkant wat soos groot blare vertoon. Twee bokpote hang onder die kort, slap en hol moue van die rok uit. Die bokkop het letsels op die snoet en veral rondom die bek. Die bokkop is verder harig met twee glasoë en ’n effense oop bek waaruit tande sigbaar is. Aan die bokant van die kop is twee reguit, swart, gespitste horings tussen twee ore.

Aan die regterkant is die wolfagtige gedierte, geklee in ’n wit kleed met ’n kappie of boggel wat bokant die kop sigbaar is. Die kleed van hierdie karakter is heelwat langer as dié van die linkerkantste gedierte. Harige pote met skerp naels is voor die figuur in ’n knoop vasgebind. Anders as by die linkerkantste figuur, is geen horings hier sigbaar nie. Waar die eerste figuur se kop afwaarts wend, is hierdie gedierte se kop gelig en kyk die rooibruin glasoë die veronderstelde leser stip aan. Die kop is harig met ’n snoet en ’n oop bek waarin slagande en ’n tong duidelik sigbaar is, veral wanneer die bek van ’n sykant eerder as van voor besigtig word. Die aanvallende gesigsuitdrukking van die figuur word met die wit gewaad en vasgebinde pote gekontrasteer.

4.3 Marriott se dialogiese ontwerp: die veronderstelde polifoniese dialoog met die leser in *relaas...* se sprokieschronotoop

’n Bakhtiniaanse beskouing erken Marriott se “outoriteit” in die ontwerp van ’n relaas oftewel ’n uitstalling, maar lê haar terselfdertyd die verantwoordelikheid op om die rol van harlekyn aan te neem sodat asimmetriese magsbepalinge, soos ten opsigte van die outeur, die leser en die karakter in die visuele teks, ontmasker kan word. Soos in Hoofstuk Twee aangetoon is, is Marriott as outeur se hantering van die karakter in die visuele teks aanduidend van haar rol as óf skepper en outoriteitsfiguur óf harlekyn. Bykomend het ek in Hoofstuk Drie aangetoon hoe die verhouding tussen Marriott en die karakter veral gelees kan word in die wyse waarop die leser betrek word.

Marriott as ’n outeur van ’n sprokie [*relaas...*] is derhalwe verantwoordelik vir die ontwerp van ’n superstruktuur as die raamwerk vir die verbeelde sprokieschronotoop van *relaas...* waarin alle gebeurtenisse en moontlike dialoë kan plaasvind. Aangesien haar ontwerp by sprokies as ’n spesifieke narratiewe genre aansluit, sou

sekere herkenbare konvensies ten opsigte van die verloop van gebeure, die organisering van tyd en ruimte en die karaktertekening haar ontwerp kon rig (vgl. Mikics, 2007:132-133; Quinn, 2006:97). Sprokies, as Marriott se gekose narratiewe genre, veronderstel verder dat lesers as gevolg van hul “horison van verwagtinge” ten opsigte van die bekendheid van dié genrekonvensies, onbewustelik kan “verwag” om die teks gemaklik te kan kategoriseer, maar ook spesifieke verwagtinge oor die ontwerp van die teks kan hê (vgl. Abrams, 2009:135; Baldick, 2001:105).

Volgens 'n Bakhtiniaanse beskouing moet Marriott se ontwerp van *relaas...* van só 'n aard wees dat die leser, by wyse van spreke, in die sprokie kan “inklim”. Binne hierdie verbeeldingschronotoop is dit egter steeds moontlik vir die leser om slegs 'n buitestander te bly óf om terselfdertyd as 'n deelnemende karakter in die sprokie betrek te word. Die uitnodiging om deel te neem is belangrik, aangesien die sprokie sonder die leser se deelname as 'n outoritêre vertelling ervaar kan word en die diepliggende stemme versluier sal bly [kyk Hoofstuk Twee vir Bakhtin se afkeer van outoritêre vertellings]. Marriott as outeur moet derhalwe nie 'n afgehandelde sprokie ontwerp nie, aangesien die leser in só 'n geval slegs die sprokie wat reeds afgespeel het, kan lees en “waarneem”. Sodoende bly lesers se perspektief en stem afwesig en is daar geen moontlikheid vir hulle om 'n alternatief of bydrae in die verloop van gebeure te lewer nie. Op 'n Bakhtiniaanse wyse moet Marriott se ontwerp eerder dialogies van aard wees en deur die onvoltooidheid daarvan gekenmerk word, sodat die leser se stem deel daarvan kan vorm. Die vereenvoudigde omskrywing van dialogisme wat in Hoofstuk Twee weergegee is, naamlik dat 'n dialogiese interaksie tussen alle mense en dinge bestaan, maar deur die outeur se ontwerp herbeklemtoon óf versluier kan word, word vervolgens met betrekking tot 'n Bakhtiniaanse leser se dialogiese posisie in *relaas...* ondersoek. Marriott se ontwerp van *relaas...* het derhalwe 'n groot invloed op die fabula wat die leser sal oprig en as geheuespoor na afloop van die uitstalling sal onthou.

4.3.1 *Die leser in die relaas...-installasie-ruimte as 'n verbeeldingschronotoop*

Die leser wat die uitstalruimte van die NWU-hoofgalery waar *relaas...* uitgestal is, binnegaan, word [telkens onbewustelik] deur bepaalde galery- en kunskonvensies beïnvloed. Die meeste lesers speel byvoorbeeld telkens onwetend mee aan bepaalde ongeskrewe reëls, oftewel konvensies, wat gedragskodes vir die leser

oplê. Gedragskodes soos die “moenie aanraak”-konvensie wat in Hoofstuk Twee uitgelig is, dui daarop dat die leser sonder meer weet dat dit onaanvaarbaar is om aan kuns binne hierdie tydruimtelike konteks te vat of om daarmee te speel. Lesers wat die uitstalruimte van *relaas...* binnegaan, sal gevolglik [onbewustelik] daarvan “bewus” wees dat die tydruimtelike konteks van die galery wat hulle betree deur ’n stel eie reëls en gedragskodes beheer word, afsonderlik alhoewel deel van die werklikheid. Buiten vir die konsepsie van galerykonvensies wat die leser mag hê, speel bepaalde semantiese aspekte ook in op die leser in die uitstalruimte van *relaas...* se moontlike beskouing van die tydruimtelike konteks as ’n verbeeldingschronotoop. Die volgende gedeelte belig die moontlikheid dat Marriott se *relaas...* as ’n sprokieschronotoop gelees kan word.

Soos reeds genoem, kan die titel van Marriott se uitstalling *relaas...* as die inleidingsfrase tot die lees van ’n narratief beskou word. Die titel “*relaas...*” en die installasies waarna dit verwys, kan as tussenverwysings van mekaar dien: Die titel en die installasiewerke word in dieselfde installasieruimte [soos literêre sprokies en hul illustrasies in ’n boek] aangebied met die doel om aanvullend tot mekaar gelees te word [kyk ook Hoofstuk Drie m.b.t. die titel as semantiese representasie]. Volgens Kafalenos (2001:143) se uiteensetting – wat in Hoofstuk Drie verduidelik is – kan die eerste gedeelte van ’n [sprokies-] teks as ’n tydsgebonde hoeksteen beskryf word. Op grond van hierdie hoeksteen sal die leser die opeenvolgende en voorafgaande gebeurtenisse verder posisioneer. Wanneer die titel van die uitstalling *relaas...* vervolgens ook as die tydsgebonde hoeksteen gelees word, kan dit wees dat die leser dit as die semantiese hoeksteen of sleutel tot die ontsluiting van die uitstalling kan gebruik. Alhoewel die leser nie hiervolgens na die sprokieschronotoop gelei word nie, kan “*relaas...*” as ’n inleidingsfrase en tydsgebonde hoeksteen die leser na die “lees” van ’n narratief in *relaas...* as ’n verbeeldingschronotoop lei. Hieruit volg dat die semantiese bydra van “*relaas...*” die leser kan rig of lei in die lees van die afsonderlike installasiewerke as visuele tekste wat in verhouding tot mekaar, geïnstalleer in die spesifieke tydruimtelike konteks van die NWU-hoofgalery in Maart 2011, ’n verbeeldingschronotoop in die verbeelding van die leser tot stand kan bring.

Indien dít die geval is, kan die leser spore van ’n relaas in die uitstalling soek. Aangesien ’n [sprokies-] narratief gewoonlik met behulp van woorde deur ’n literêre teks of ’n mondelinge vertelling vertel word, sal die leser haar/sy verbeelding moet

gebruik om narratiewe aspekte in *relaas...*, wat slegs 'n visuele vertelling versinnebeeld, op te merk. Soos in Hoofstuk Drie aangetoon, het die leser volgens Gadamer (1989) en die hermeneutiek 'n "horison van verwagtinge", wat in hierdie geval beteken dat die leser verwagtinge ten opsigte van die lees van 'n narratief het. Die aktiewe leser [wat, soos in Hoofstuk Drie vermeld, deur Bakhtin veronderstel word] kan daarom narratologiese eienskappe in *relaas...* se uitstalruimte probeer opspoor. Die leser kan byvoorbeeld onbewustelik die aaneenloping van gebeure wat die een of ander verband met mekaar hou – soos wat dit in 'n narratief voorkom – probeer vind.

Soos in die vorige hoofstuk verduidelik, is lesers daartoe geneig om 'n chronologiese verhouding [wat aldus Varga (1989:35) op narratiewe lees dui] tussen 'n reeks visuele uitbeeldings te soek. 'n Verbeelde organisering van die installasiewerke in 'n volgorde dui verder op die leser se skep van 'n fabula – wat deur die chronologiese volgorde van narratiewe oomblikke gekenmerk word (Bal, 2009:53). Hierdie chronologiese verhouding kan gesoek word selfs wanneer geen voor-die-hand-liggende verbande tussen die beelde voorkom nie. Soos in Hoofstuk Drie verduidelik, kan visuele voorstellings, soos die installasies in *relaas...*, volgens Kafalenos (2001:140) as gevriesde narratiewe oomblikke beskryf word. Soos verder uitgelig, kom illustrasies, as die konvensionele visuele transponering van sprokies, telkens in 'n reeks voor. Die verskillende en opeenvolgende illustrasies van 'n sprokie soos *Raponsie* versinnebeeld byvoorbeeld verskillende oomblikke van dié sprokie. Aangesien die installasiewerke saam gegroepeer word om die uitstalling *relaas...* te vorm, kan die veronderstelling gemaak word dat die werke die een of ander verband met mekaar hou. Sodoende is dit moontlik dat die onderskeie installasies in *relaas...* as 'n reeks vasgevoerde en – vanweë die oop ruimtes tussen die werke – ook as geïsoleerde narratiewe oomblikke gelees kan word. Gevolglik is die rol van die leser om die oop ruimtes met behulp van haar/sy verbeelding en intertekstuele verbande wat opgemerk word, in te vul. Soos wat illustrasies van sprokies in reekse op opeenvolgende bladsye gepubliseer/geïnstalleer word, is Marriott se installasiewerke opeenvolgend langs die mure in die galery geïnstalleer en op podiums op die vloer geplaas. Hoewel geen literêre sprokie saam met die reeks installasiewerke aangebied word nie, kan die afsonderlike titels van die installasiewerke [soos die titel van die uitstalling self] as semantiese tussenverwysings dien [die bydrae van hierdie

afsonderlike titels kom later onder bespreking]. Só beskou, kan die reeks installasiewerke mekaar as't ware verduidelik deur op 'n Bakhtiniaanse wyse met mekaar en met die leser in dialoog te tree.

Buiten vir 'n aanduiding van oop ruimtes en afstand tussen werke, kan die oop ruimtes tussen die installasiewerke wat op die vloer geplaas is (*Ringe ringe rosie* [Figuur 2], *Pappa* [Figuur 3], *Gegerf* [Figuur 16], *Gehul* [Figuur 8], *Dooprok I* [Figuur 15], *Dooprok II* [Figuur 5], *Basalisk* [Figuur 11] en *Nasleep* [Figuur 20]) ook 'n veronderstelde roete vir die leser voorstel [soos hierbo in die lees van die werke aangetoon]. Alhoewel lesers in die installasieruimte [soos aanskouers van driedimensionele werke; kyk Hoofstuk Drie] vryheid toegestaan word om hul eie besluite te neem, word roetes steeds volgens die outeur se ontwerp, ingereken. Marriott se plasing van *Ringe ringe rosie* [Figuur 2] in die middel van die NWU-hoofgalery op 'n lae podium by die ingang van die uitstalruimte, "dwing" as't ware die leser om rondom die driedimensionele werk te beweeg en dit van verskillende fokalisasiepunte te aanskou. Die lae podium waarop die installasie gegroep is, het die gevolg dat die leser van "bo" na die werk kan kyk, op 'n ooreenstemmende wyse waarop 'n alomteenwoordige verteller van 'n sprokies-narratief al die gebeure van "bo" af waarneem en vertel. Deur die installasie van verskillende kante af te besigtig, kan die leser byvoorbeeld die interaksie tussen die babapoppe op meer as een wyse waarneem. Die harige stert van die een babapop kan byvoorbeeld net vanaf bepaalde fokalisasiepunte af waargeneem word. Hierdie verskillende perspektiefpunte is in pas met die doelwitte van installasiekuns en daarom terselfdertyd 'n afkeer van konvensies met 'n liniêre perspektief waarvolgens 'n voorafbepaalde perspektiefpunt deur die leser ingeneem moet word.

Cherry (1998:26) verduidelik dat die leser steeds kan kies om die veronderstelde roetes in die installasieruimte te volg, al dan nie. Dit is egter ook moontlik dat die leser sal kies om nie die werke in verhouding tot mekaar [n tipe tussenverwysing] te benader nie. Soos in Hoofstuk Drie verduidelik, word die lesers van driedimensionele installasiewerke meer vryheid gegun om te besluit of die opeenvolgende werke as 'n geheel of afsonderlik oorweeg moet word. Oop ruimtes wat tussen installasiewerke gelos word, kan byvoorbeeld die indruk van 'n doelbewuste afstand tussen die werke skep. Om dié rede kan die leser kies om die werke afsonderlik te lees, óf om met behulp van die verbeelding die ruimtes tussen die werke in te vul. Hierdie "invul van

besonderhede tussen een uitbeelding tot 'n volgende een in 'n reeks" stem ooreen met die wyse waarop die leser besonderhede invul tussen 'n reeks illustrasies wat die gebeure van een sprokie uitbeeld (vgl. Goldstone, 1989:594).

Die lees van die installasiewerke as afsonderlik, in plaas van as 'n reeks, beteken nie dat die leser geen narratiewe inhoud daarin kan vind nie. Soos in Hoofstuk Drie verduidelik, kan die leser verskillende en opeenvolgende vlakke in die betrokke werk ontdek wanneer sy/hy besluit om nader en/of om die installasiewerk te beweeg (Kenseth, 1981:202). Die rede hiervoor is dat tydens die proses van beweging deur die oop ruimtes, verskillende en ook opeenvolgende vlakke in die werke ontdek kan word wat as 'n narratief gelees kan word. In die aanskoue van *Basterma* [Figuur 7] is dit moeilik om van 'n ver afstand die verwronge gesig van die karakter agter/onder die oorgrote kappie op te merk. Eers wanneer die leser nader aan die werk beweeg, word die groteske uitbeelding van die gesig opvallend. Die leser moet naby genoeg aan die werk beweeg om die semantiese bydrae van die titel en beskrywing wat langs die werk teen die muur verskyn, as 'n tussenverwysing te kan inneem. Slegs met die lees van die titel as 'n tussenverwysing van die installasiewerk kan die leser ontdek dat sy/hy nie slegs op visueel waarneembare aspekte van die figuur kan staatmaak nie. Die titel verduidelik dat die werk nie slegs uit aluminium opgebou is nie, maar ook grafiet en 'n dooie aapliggaam insluit. Die leser kan egter nie die aapliggaam visueel waarneem nie, maar moet op die beskrywing van die materiaal op die titel vir hierdie inligting staatmaak. Daar is as 't ware verskillende vlakke [die verwronge gesig agter 'n kappie en die aapliggaam binne die aluminiumrok] wat die leser in *Basterma* [Figuur 7] kan ontdek. Hierdie verskillende en opeenvolgende vlakke [in enige chronologiese volgorde] wat ontdek kan word, kan derhalwe 'n uitnodiging wees om 'n narratief daarin te lees. Die ontdekking en lees van 'n narratief in die installasiewerk veronderstel 'n Bakhtiniaanse dialoog tussen die werk, *Basterma*, Marriott en die leser. Sodoende is Marriott se ontwerp van dié installasiewerk tekenend van haar stem as outeur, terwyl *Basterma* die "tussenganger" tussen die stem van die outeur en dié van die leser is.

Soos hierbo aangetoon, kan die afsonderlike installasiewerke as geïsoleerde visuele oomblikke en daarom ook, soos in Hoofstuk Drie verduidelik, as kruispaaie gelees word waardeur 'n aantal narratiewe paaie kan vloei. Volgens Bakhtin toets en bevraagteken die leser verskillende narratiewe paaie in die tydruimtelike konteks van

die fabula wat sy/hy op grond van die outeur se ontwerp en die verbeelde sprokieschronotoop oprig. Wat hierdie beskrywing inhou, is dat elke leser *relaas...* en die onderskeie installasiewerke as deel van die vasgevroesde narratiewe oomblikke, op 'n unieke wyse sal lees en aanvul – wat verder inhou dat elkeen se fabula van *relaas...* uniek sal wees.

Een van die narratiewe paaie wat deur die kruispad van *Ongenooides* [Figuur 21] kan vloei, is dat hierdie installasie herinner aan antropomorfe taksidermie, wat in Hoofstuk Een toegelig is. Volgens die konvensie van antropomorfe taksidermie sal die outeur vir die taksidermiese diere klere aangetrek en hulle telkens in 'n narratiewe verhouding teenoor mekaar plaas sodat dit die idee van 'n tableau oproep. Soos in die beskrywing van die onderskeie installasiewerke aangetoon, het talle karakters in *relaas...* een arm wat in die lug is (kyk *Ringe ringe rosie* [Figuur 2], *Voor my ma se agterdeur* [Figuur 6], *Dooprok I* [Figuur 15] en *Dooprok II* [Figuur 5], *Nasleep* [Figuur 20], *Lied van die Kinders* [Figuur 10] *Goggabie* [Figuur 9] en *Basterma* [Figuur 7]). Cohn (2014) verduidelik dat Marriott met elke installasie van die werke en daarom ook by die NWU-hoofgalery, die beweegbare ledemate van die babapoppe intuïtief met een arm in die lug geïnstalleer het. Die herhaalde aksent wat Marriott op hierdie gebaar plaas, kan op 'n vorm van selfbeskerming dui, 'n vasvries van 'n aggressiewe aksie wees en/of 'n uitroep om hulp versinnebeeld. In die geval van *Goggabie*, *Basterma*, *Dooprok I* en *Dooprok II* word die karakters en hul gebare nie lynreg in verhouding met ander karakters geïnstalleer nie, maar wil dit voorkom asof hulle in 'n narratiewe verhouding met die veronderstelde leser geplaas is.

Die idee van antropomorfe taksidermie kan veral in *Ongenooides* [Figuur 21] waargeneem word waar albei karakters [soos uitgewys in die beskrywing van die werk] tekstielrokke aan het. Eerder as om 'n interaksie met mekaar te versinnebeeld, “kyk” die glasoë van die karakters die leser stip aan. Dit wil sodoende voorkom asof die leser in hierdie geval betrek word en deel vorm van die veronderstelde narratiewe tableau waarin die karakters vasgevroes is. As 'n verdere narratiefpad wat deur *Ongenooides* [Figuur 21] kan loop, is dit so dat die tekstielrokke wat hulle aanhet die kinderverbeelding van die leser kan prikkel en aan kinderspeeltyd herinner. Soos uitgewys, gebruik kinders telkens speelgoed tydens speeltyd en in die besonder vir rolspel. Die kind se plasing van die speelding in narratiewe situasies

– soortgelyk aan die rangskikking van 'n taksidermie-tableau – beteken ook dat die kind tydelik bepaalde rolle aan die speelding toeken deur byvoorbeeld klere daarvoor aan te trek en beweegbare ledemate in narratologiese gebare te rangskik. In *relaas...* “trek” Marriott nie slegs klere vir die karakters in *Ongenooides* [Figuur 21] “aan” nie, maar ook 'n aluminiumrok vir *Basterma* [Figuur 7] en harige diervelrokke vir die twee babapoppe in *Dooprok I* [Figuur 15] en *Dooprok II* [Figuur 5]. Die oorblyfsels van diere [kyk die beskrywings hierbo] wat in al drie installasies aangetref word, kan ook heenwys na Marriott se eie kinderspeeltyd waartydens sy met die oorblyfsels van diere sou gespeel het. Deur aspekte van haar eie ervaring van kinderspel te leen en, soos reeds genoem, bekende kinderbeelde te gebruik, is dit moontlik dat Marriott lesers as't ware na hul eie onskuldige, kinderspeeltyd kan “terugvoer”. Die speelse “aantrek” van karakters in die tableau kan sodoende die idee van speelgoed in die verbeelding van die leser oproep sodat dié karakters as snellers en reisgenote die leser na Marriott se sprokieschronotoop kan vergesel.

Ongenooides [Figuur 21] se antropomorfiëse estetiese verwerkliking hou die verdere moontlikheid in dat dit as 'n heenwysing na die antropomorfiëse dierlike antagoniste in sprokies kan dien. Soos reeds vermeld, tree dierekarakters meestal op *menslike* wyses in sprokies op deurdat hulle onder meer kan praat, in huise bly en menslike reaksies toon. Verder word menslike karakters wat ongehoorsaam aan gedragskodes is, telkens as straf deur die een of ander towermag in diere verander. Wat hierdie transformasie vererger, is dat die dierekarakter in sprokies hoofsaaklik as sleg en boos geklassifiseer word, nie slegs deur die lesers nie, maar ook deur die ander karakters in die sprokie. Dít is die gevolg van die konvensie dat die uiterlike voorkoms die innerlike karaktertrekke van die karakter in sprokies verbeeld. Die dierekarakters, wat soos *Ongenooides* [Figuur 21] deel van *relaas...* is, versinnebeeld daarom op 'n sprokiesagtige wyse die karakters se veronderstelde boosaardige, innerlike karaktertrekke.

Die dierlike voorkoms van die babapoppe in *Dooprok I* [Figuur 15], *Dooprok II* [Figuur 5] sowel as die karakters in ondermeer *Voor my ma se agterdeur* [Figuur 6], kan in hierdie lig as die vasvries van die transformasieproses in sprokies tussen mens en dier beskou word. Daarmee saam is Marriott se skeppingsproses of haar “reïnkarnasie” van afgestorwe diere as't ware die “towermag” wat, soos in sprokies, die “menslike” karakters in diere transformeer. Dit wil voorkom asof die babapoppe in

die proses is om diere te word, en/of dat diere in die proses is om babapoppe te word, soveel so dat dit 'n verwerkliking van die idees van *dierwording* en/of *buite-diespesie-heid* kan wees [kyk Hoofstuk Drie]. Die karakters in *Voor my ma se agterdeur* [Figuur 6] toon 'n antropomorfiëse interaksie met mekaar en is ook in *menslike* liggaamshoudings geplaas. Die samesnoering van die “afgeblaasde” lateksliggame met die harige dierskedels oorbrug beide menslike en dierlike liggaamsgrense sodat dit nie as menslik of dierlik beskryf kan word nie. Dit is eerder groteske *buitespesie*-karakters.

Aangesien die uiterlike voorkoms die innerlike karaktertrekke van karakters in sprokies weerspieël, is die dierlike voorkoms van karakters gewoonlik 'n goeie aanduiding dat hulle 'n gevaar vir die konvensionele onskuldige kinderprotagonis inhou. Hiermee saam word swaar en traumatiese temas, soos in Hoofstuk Drie uitgelig, herhaaldelik in sprokies aangetref. Soos die een babapop in *Ringe ringe rosie* [Figuur 2], die babapop ver regs in *Ontbloot* [Figuur 19] sowel as die karakter ver regs in *Voor my ma se agterdeur* [Figuur 6], word kinderprotagoniste in sprokies telkemale verwerp [kyk Hoofstuk Drie]. In sprokies word so 'n verwerping of eensaamheid weerspieël, byvoorbeeld in Hansie en Grietjie wat deur hul ouers haweloos gelaat word en in Sneeuwitjie wat deur haar stiefmoeder verwerp word. Soos vermeld, word hierdie ontstellende gebeurtenisse wat in sprokies soos in die werklikheid plaasvind, deur middel van dierekarakters as metafore versinnebeeld. Hiervolgens kan die afleiding gemaak word dat die polifonie van stemme, wat in die dierekarakters in *relaas...* ingebed is, van ontstellende lewensgebeurtenisse spreek.

Verder word die onskuldige kinderprotagoniste telkens met die effekte van die dood en sterftes van geliefdes gekonfronteer. Cohn (2014), wat as kurator vir Marriott in die installing van die werke in *relaas...* bygestaan het, noem dat *Gegerf* [Figuur 16], *Dooprok I* [Figuur 15] en *Dooprok II* [Figuur 5], wat op dieselfde grootte podiums in die middel van die installasieruimte geplaas is, sowel as *Gehul* [Figuur 8] wat op die suidelike muur langs die dooprokke geposisioneer is, op 'n betekenisvolle wyse met mekaar [en moontlik ook met die leser] in dialoog kan tree. Volgens haar (Cohn, 2014) is *Dooprok I* en *Dooprok II* doelbewus met hul rugkante op medium-hoogte podiums geplaas, maar ook in verhouding met *Gegerf* en *Gehul* wat sy as begrafnisruikers omskryf. Sodoende kan *Dooprok I* en *Dooprok II*, *Gegerf* en *Gehul* in verhouding tot mekaar 'n konnotasie met 'n begrafnis oproep waartydens geliefdes

van die heengegaande begrafnisruikers ontvang en die heengegaande in sekere gevalle in 'n oop kis [soos Sneeuwitjie] besigtig kan word [kyk die babapoppe in *Dooprok I* en *II*]. Aangesien kinders ook begrafnisse bywoon, kan hulle in so 'n geval, soos die kinderprotagoniste in sprokies, op 'n direkte wyse met die dood en die afsterwe van geliefdes gekonfronteer word. In die woorde van McCusker (2012:21) kan 'n vraagstuk hiernaas ontstaan, naamlik watter effek hierdie blootstelling, wat in sprokies en ook in die werklikheid voorkom en in Marriott se *relaas...* verwerklik word, op die kinderverbeelding kan hê. In lyn hiermee noem Bettelheim (1979:7,12) dat die omskepping van sprokies wat die versluiering van hierdie inhoud tot gevolg het, die uitwerking is van volwassenes wat kinders teen dié gruwel en hartseer probeer beskerm.

Soos wat teddiebere 'n tipe nabootsing van werklike bere is, is babapoppe 'n nabootsing van *menslike* babas. 'n Verdere verband kan tussen die babapoppe in *relaas...* en die taksidermie-karakters gelê word: Soos wat taksidermie die voorwaartse momentum van tyd vasvries, kan die babapoppe as die vasvries van die “baba” se lewe gelees word. Marriott se installering van die babapoppe as taksidermie-karakters en saam met ander die taksidermie-karakters in die *relaas...*-tableau, impliseer dat die leser ook uitgenooi word om na te dink oor wat ná *relaas...* – as 'n vasgevriesde oomblik in die lewe van die kinderprotagoniste [vergestalt as babapoppe] – sal kan gebeur. In hierdie opsig kan die leser byvoorbeeld reflekteer oor wat moontlik ná die vasgevriesde oomblik van *Ontbloot* [Figuur 19] of in *Voor my ma se agterdeur* [Figuur 6] kan gebeur. In die laasgenoemde installasie kyk die aapagtige karakter aan die linkerkant onheilspellend bo-oor die ander karakters uit, terwyl dit voorkom asof dit met die stert in die hand konkel en boosaardige planne beraam. In die geval van *Nasleep* [Figuur 20] kan die leser genoopt word om na te dink oor wat tot die vasgevriesde oomblik – met huilende en hartseer kindergesigte – aanleiding kon gegee het.

Soos in die beskrywing van die installasies uitgelig, is al die babapoppe wat in *relaas...* aangetref word (kyk *Ringe ringe rosie* [Figuur 2], *Gebroedse* [Figuur 4], *Ontbloot* [Figuur 19], *Dooprok I* [Figuur 15] en *Dooprok II* [Figuur 5]), gesigloos met slegs die suggestie van oë, ore, neuse en monde. Saam met die gesiglose uitbeeldings van *Basterma* [Figuur 7], *Goggabie* [Figuur 9] en *Pappa* [Figuur 3] dra die babapoppe 'n gevoel van anonimiteit daarmee saam. Soos wat die uitbeeldings

van oë 'n "ek", eie "bewustheid" en 'n "vurige menslike stem" kan versinnebeeld, kan die afwesigheid van oë die teenoorgestelde effek hê en op die karakters se afwesigheid dui. *Lied van die kinders* [Figuur 10] is ook in lyn met die indruk van anonimiteit, aangesien die installasiewerk slegs armgebare – van wat as 'n massa kinderliggame gelees kan word – as 'n suggestie van liggame uitbeeld. Die leser wat die titel van hierdie werk as 'n semantiese tussenverwysing herken, sal die werk in verhouding met die outeur Lina Spies (Geb. 1939) se gelyknamige gedig⁷² [as die polifonie van stemme daar ingebed] kan lees. Sodoende kan Marriott se estetiese vormgewing gelees word as 'n massagraf van kinderlyke met uitgestrekte arms as gebare wat die leser om hul "roep".

In samehang met die titel as 'n semantiese tussenverwysing, kan die liggaamshoudings van die babapoppe in *Ontbloot* [Figuur 19] daarop dui dat die karakters nie op hulle gemak is nie en/of bedreig voel. Buiten vir die wyse waarop hulle "ontbloot" vir die leser teen die galerymuur aangebied word, is die plasing van hul arms en hande as hul gebare aanduidend van hul ongemak. Die babapoppe se koppe hang skaam vooroor, met hul handgebare in selfbeskermende posisies. Twee van die babapoppe draai selfs sywaarts, asof hulle probeer wegkruip en wegsteek. Op 'n soortgelyke wyse hang die massiewe teddiebeer, *Pappa* [Figuur 3], se kop vooroor, alhoewel sy liggaamshouding meer van moedeloosheid getuig, asof hy reeds verslaan is. Daarmee saam is hy alleen in 'n hoek op die vloer van die galery geplaas, sodat die leser hom aanvanklik kan miskyk. Indien *Pappa* wel later opgemerk word, sal die leser moet kies om op hom neer te kyk, of om af te buk en hom op 'n gelyke sigvlak te ontmoet. Die "teenwoordigheid" van *Pappa* in hierdie uitstalling is 'n heenwysing na Marriott se vorige uitstalling, naamlik *Wolhaarstories* [kyk Hoofstuk Een]. Uit al die teddiebere in *Wolhaarstories* is *Pappa* gekies, aangesien hy, soos Cohn (2014) opmerk, die bedreigendste teddiebeer van dié reeks was [kyk Figuur 23 en Figuur 24]. As sodanig verhoog *Pappa* die gevoel van gevaar in *relaas...* se sprokieschronotoop.

In ag geneem dat karakters se dierlike voorkoms na hul innerlike karaktertrekke verwys, spreek *relaas...* met behulp van die talle dieragtige karakters moontlik van

⁷² In die literêre teks leen Spies uit die geskiedenis van die geweld teen onskuldige kinders [Joodse, Viëtnamese kinders, en kinders van Belfast en Israel] en trek 'n verband met die Bybelse vertelling van Herodes wat 'n wet uitgevaardig het om alle eersgeborene [onskuldige] kinders te vermoor.

waarskuwings soos dit in sprokies voorkom. Soos in Hoofstuk Drie aangedui, dra die klem wat op die groteske fisieke voorkoms van dierlike karakters geplaas word, by tot 'n suksesvolle waarskuwingsboodskap. In terme van grootte en monsteragtige voorkoms is die spinnekop in *Ringe ringe rosie* [Figuur 2] aanduidend van visuele oordrywing, wat gelees kan word as 'n aksent wat Marriott daarop plaas.

Die antropomorfiëse voorstelling van diere-/dieragtige karakters in *relaas...*, asook die vasvries van wat as 'n tipe *dierwording* voorkom, dui daarop dat dié verbeeldingschronotoop op 'n absurde wyse georganiseer word. Selfs die “konkretisering” van kinderprotagoniste [met behulp van babapoppe] word van dierlike eienskappe voorsien deurdat hulle uit [somsyds harige] diervel bestaan en in sekere gevalle ook 'n lang, harige dierstert bykry (kyk *Ontbloot* [Figuur 19] en *Ringe ringe rosie* [Figuur 2]). Indien die uiterlike voorkoms op hul innerlike karaktertrekke dui, word die onskuldigheid van die kinderprotagoniste en die sprokies waarna hulle verwys, ontwig. Waar konvensionele sprokieskarakters eendimensioneel van aard is en slegs goed óf boosaardig kan wees, wil dit voorkom asof *relaas...* ambivalente karakters versinnebeeld – wat later in die hoofstuk verdere toeligting geniet.

Die teenwoordigheid van hierdie absurde karakters weerspieël 'n opheffing van normatiewiteit en grense waarvolgens die werklikheid gekategoriseer word. As sodanig is dit vergelykbaar met aspekte van Bakhtin se utopiese karnaval wat die wêreld omgekeer voorstel. Deurdat die verbeeldingschronotoop van *relaas...* in pas is met die onbepaaldheid van die chronotoop waarin die sprokie afspeel, saam met die oorfloedige gebruik van antropomorfiëse dierlike karakters, verwysings na onskuldige kinderprotagoniste [babapoppe], sowel as die swaar en traumatiese temas wat telkemale in sprokies aangetref word, is dit reeds moontlik dat *relaas...* as 'n estetiese verwerkliking van 'n sprokieschronotoop gelees kan word. Sodoende kan dieselfde vir *relaas...* as vir konvensionele sprokies geld, naamlik dat dit op die oog af voorkom as 'n onskuldige, verbeelde wêreld wat geen verband met die werklikheid inhou nie. Die teenoorgestelde is egter waar, aangesien Bakhtin (2008:660-661) uitlig dat die chronotoop as 'n brug tussen die narratiewe wêreld en die werklikheid optree. In die lig hiervan is in Hoofstuk Drie verduidelik dat sprokies – en so ook *relaas...* – betekenis agter die sluier van verbeelding aanbied (Joosen & Vloeberghs, 2008:64).

Soos reeds genoem, erken Marriott dat sy die kinderverbeelding van die volwasse leser in die galery wil aanspreek. Soos in Hoofstuk Drie aangetoon gebruik sy enersyds sprokies as konsep en andersyds die idee van sprokieskarakters sowel as bekende kinderspeelgoed as beeldmateriaal vir haar ontwerp van *relaas...* Die teddiebeer getiteld *Pappa* [Figuur 3] en die babapoppe in ondermeer *Ringe, ringe, rosie* [Figuur 2] en *Ontbloot* [Figuur 19] kan, soos uitgewys, as reisgenote optree wat die kinderverbeelding van die leser aanspreek en haar/hom aanspoor en vergesel om 'n verbeeldingswêreld van *spel* te betree. Bykomend stel Holler en Götz (2011:7) dat kinderspel wat buiten die verbeelding ook speelgoed betrek, gekenmerk word deur rolspel sodat die kind die driedimensionele speelgoed in antropomorfe liggaamshoudings en gebare posisioneer. Die driedimensionele speelgoed kan daarom 'n herinnering aan hierdie rolspel vir die kind maar ook vir die [kinderverbeelding van die] volwasse leser inhou en kan daarom as snellers optree. Hieruit vloei dat kinderspel nie 'n passiewe gebeurtenis is nie, maar dat die kind aktief daaraan moet deelneem en aan die speelgoed moet *vat* sodat dit in verskillende narratologiese posisies geplaas kan word.

Buiten hiervoor kan Marriott se omskepping van hierdie bekende kinderspeelgoed in diervel en -pels – soos die gemsbokvel waaruit *Pappa* [Figuur 3] geskep is – se taktiele oppervlakte die leser se “behoefte” en/of gewilligheid om die speelgoed aan te raak en daarmee te speel, verhoog. Die materialiteit van Marriott se installasies, meer spesifiek die sagte, growwe en/of gladde diervel en -pels wat sy vir die installasies van *relaas...* gebruik [kyk hierbo vir die beskrywings van installasies] kan sodoende as 'n sensoriese prikkel optree. Volgens 'n studie van Holler en Götz (2011:21), beskryf kinders die tasbaarheid van hul speelgoed as die kenmerkendste aspek daarvan en sal in die meeste gevalle die sagte speelding as hul gunsteling speelding kies. Die sagte, nagmaakte pels van teddiebere verseker volgens dié studie dat dit een van die gewildste speelgoed vir kinders is. Terwyl die diervel waaruit Marriott haar teddiebeer en babapoppe⁷³ in *relaas...* konkretiseer, op die oog af aan die sagte oppervlak van teddiebere herinner, is die pels van die taksidermie-diere in die meeste gevalle eerder grof en stekelagtig. Die nabootsing en omskepping van bere as teddiebeer-kinderspeelgoed wat menigmale vertroosting vir

⁷³ Babapoppe bestaan hoofsaaklik uit deursigtige plastiekoppervlaktes in vergelyking met die lateksliggame van Marriott se *Voor my ma se agterdeur* [Figuur 6] en *Lied van die kinders* [Figuur 10].

die kind bied, is teenstrydig met die werklike karaktertrekke van bere as uiters gevaarlike diere. Deurdat Marriott *werklike* diervel, wat grof en stekelagtig is, in haar verwerking van *Pappa* [Figuur 3] gebruik, benadruk sy die absurde idee dat teddiebere as kinderspeelgoed aangebied word [kyk Figure 25-27].

Indien Marriott daarin slaag om die leser se kinderverbeelding in *relaas...* aan te spreek, kan die leser moontlik 'n kinderlike nuuskierigheid ervaar om die vreemde dog op die oog af bekende oppervlakte van Marriott se kinderspeelgoed aan te raak en te “ontdek”. Die taktiele taksidermiese oppervlakte en die gebruik van bekende speelgoed as *readymades* en beeldmateriaal in *relaas...* kan die effek hê dat volwasse lesers se kinderverbeelding eerstens geprikkel word en sodoende Marriott se absurde uitbeeldings as uitnodigings kan ervaar om die “moenie aanraak”-galerykonvensie te “oorbrug” en aan die babapoppe en teddiebeer te [wil] raak. Soos in Hoofstuk Twee aangedui, is kuns- en galerykonvensies in 'n voortdurende stryd tot ontwrigting gewikkel met kunsgenres soos konseptuele en installasiekuns waarvan Marriott in haar ontwerp van *relaas...* gebruik maak. Aangesien galerykonvensies soos die “moenie aanraak”-konvensie steeds in sekere uitstallings geld, sal die ingeligte leser van 'n visuele uitstalling sensitief wees vir uitnodigings om hierdie konvensie te oorbrug, al dan nie. Die taktiele hoedanigheid van installasies in *relaas...* vorm sodoende een aspek van die materialiteit van Marriott se installasies (vgl. Richards, 2002:38).

Soos reeds genoem, kan lesers as gevolg van die vrye keuse wat aan lesers van *relaas...* gegun word, self besluit hoe ver of hoe naby, of van watter kant af, hulle die betrokke installasiewerk in *relaas...* wil besigtig. Deur veelvuldige perspektiefpunte aan te bied ontnem Marriott die leser van 'n bevoorregte perspektiefpunt. Simbolies kan dit inhou dat daar geen “regte” perspektief omtrent sprokies is nie, en ook nie 'n bevoorregte posisie waarvandaan oordele en outoritêre vertellings uitgespreek kan word nie. Sodoende moet die leser self na nuwe maniere soek om na kuns en sprokies, maar ook na die betrokke installasies oftewel vasgevroesde narratiewe oomblikke, te kyk. In die soeke na betekenisdraende perspektiefpunt(e), is die leser 'n deelnemer aan en 'n karakter in die narratief en staan so tyd af om deel van die dialoog/narratief te vorm. Hiertydens ontstaan betekenis tydelik tussen die installasiewerk(e) en die leser aangesien die betekenis volgens Bakhtin (1984b:684, 759) aan tyd en ruimte verbind word. Deur aan die soektoeg na verskillende

fokalisasiemoontlikhede deel te neem, kan die leser in *relaas...* die simboliese “vernuwing van perspektiewe” op ’n praktiese wyse “opvoer” en “inoefen”.

In die soeke na ’n [nuwe] manier om oor sprokies te dink, word die leser nie op ’n “veilige” afstand gehou nie, maar met die driedimensionele, taksidermiese liggaamlike voorstellings van onder meer *Basterma* [Figuur 7], *Ongenooïdes* [Figuur 21], *Ontbloot* [Figuur 19] en *Tweegatjakkals* [Figuur 18] gekonfronteer. Soos in Hoofstuk Drie genoem, skep hierdie verknoeide taksidermiese uitbeeldings, wat ruimte in die installasie opneem en ekstra “persoonlike ruimte” aan “hulself” toe-eien, die indruk van die installasiewerke se liggaamlike teenwoordigheid. McCusker (2011:19) beskryf dit as die “lewendigheid” van Marriott se voorstellings. Volgens Reiss (1999:59) is die distansiëring wat die leser ten opsigte van ’n installasiewerk soos *Tweegatjakkals* kan ervaar, soortgelyk aan situasies waar die leser deur die stille teenwoordigheid van ander lesers gedistansieer word. Die aluminiumomhulsel van *Basterma* [Figuur 7] distansieer nie slegs die leser van die tasbaarheid van die versteekte aapliggaam nie, maar kan die leser sodoende ook van die onsigbare, vasgevangde prismaat vervreem.

Hiermee saam kan taksidermiese uitbeeldings, byvoorbeeld die *Ongenooïdes* [Figuur 21] en *Tweegatjakkals* [Figuur 18] wat in *relaas...* voorkom, nie slegs as gevriesde narratiewe oomblikke gelees word nie, maar ook as ’n tipe tableau. Soos reeds verduidelik, is ’n tableau die vasvries van lewende akteurs in interaksie in ’n narratiewe oomblik. Die verband wat met ’n tableau gevind kan word, hang gevolglik af van die “lewende” gevoel van teenwoordigheid van die betrokke “akteurs” of karakters. Soos dit in Hoofstuk Drie uitgelig is, het die verknoeide taksidermiese voorstellings wat Marriott in *relaas...* gebruik, ’n gevoel van teenwoordigheid: Veral die taksidermiekoppe in *Ongenooïdes* [Figuur 21] vang die digotomie van taksidermie vas, waar die karkasse van *dooie* diere gebruik word om ’n gevoel van “lewe”, lewendigheid en teenwoordigheid te skep. Die “werklike” vel van die dier word in die representasie van die dier aangewend. Sodoende word die voorwaartse momentum van tyd gestop. Wat hiermee bedoel word, is dat die karkas en velle van die dier behandel word sodat dit nie volgens die natuurlike proses van verrotting sal disintegreer nie, maar eerder behoue bly – vasgevries in ’n uitdrukking wat die veronderstelde “lewe” van die dier versinnebeeld. Tesame hiermee word die vasgevriesde taksidermie dier in gedeelde “tyd” en ruimte met die leser geplaas. Die

“teenwoordigheid” van die dierekarakters in *relaas...* kan sodoende gevind word in die feit dat beide die “lewe” en die dood van die dier in een driedimensionele liggaam saamgesnoer en geharmoniseer word.

Buiten vir die liggaamlike/lewendige teenwoordigheid van die karakters in *relaas...*, het Marriott as outeur, soos in Hoofstuk Drie verduidelik, [in haar estetiese konkretisering] die “vermoë” om te kyk/te fokaliseer aan ’n karakter gegee sodat die karakter in die kunswerk daartoe in staat is om die leser te konfronteer. Gegewe die plastisiteit van die installasiewerk, kan die leser ervaar dat die karakters in *relaas...* die leser “aktief” aankyk (McCusker, 2011:10, 19). Daar word dus ’n appèl op die leser gemaak. Waar die konvensie van ’n liniêre perspektief die leser in ’n bevoorregte magsposisie [die “ek”] teenoor die karakter [die “jy”] in die kunswerk plaas en die uitbeelding van die karakter daarvolgens sou aanpas, word hierdie ongelyke fokalisering veral in Marriott se *Ongenooides* [Figuur 21] gelykgestel. Beide karakters in *Ongenooides* het glasoë wat die leser op ’n aggressiewe wyse kan konfronteer⁷⁴. Só beskou, word *Ongenooides* as die fokalisator(s) en “ekke”, wat in Bakhtiniaanse terme as eie bewusthede⁷⁵ aan die dialoog/narratief kan deelneem, uitgebeeld.

Die leser, in haar/sy waarneming van hierdie twee karakters wat die *Ongenooides* uitmaak, bring egter ’n eie bewustheid [nog ’n “ek”] na die veronderstelde dialoog. Volgens die Bakhtiniaanse begrip van heteroglossia, moet die onderskeie bewusthede [die leser en die karakters in *Ongenooides*] beide die rol van “ek”/n “vurige menslike stem” en “jy”/luisteraar aanneem sodat ’n dialoog, gegrond in die gelykwaardige beskouing van alle betrokke stemme, kan plaasvind. Die gelykwaardigheid van die leser en die *Ongenooides* kan in die plasing van dié werk op ooghoogte met die [“ideale”] leser gesien word. Marriott dra gevolglik met haar installering daartoe by dat die *Ongenooides* [Figuur 21] en die leser mekaar op dieselfde sigveld kan ontmoet. Die ontmoeting op ’n gelyke sigveld kan gelees word

⁷⁴ Soos in Hoofstuk Twee verduidelik, kan die visuele uitbeelding van ’n oog beskou word as die konkretisering van die “ek” as die fokalisator wie se proses van “kyk” uitgebeeld word. As fokalisator [die “ek”] word die deelname van dié karakter aan die narratief gesimboliseer (vgl. Bal & Bryson, 1991:206).

⁷⁵ Soos reeds in Hoofstuk Twee genoem, verduidelik Benveniste (1971:195-214) dat elke “ek” ’n “jy” impliseer vir wie hierdie “ek” aanspreek, soos in dié geval met die ideale aanskouer teenoor die karakter. Wanneer Holly (1990:395) se verduideliking dat die persoon of karakter wat kyk, die “karakter” met outoriteit is, in gedagte gehou word, kan die “ek” ’n maghebbende posisie teenoor die “jy” inneem.

as simbolies van gespreksgenote wat mekaar as gelykwaardiges ontmoet en die een nie op die ander [by wyse van spreke] sal “neerkyk” nie. Dié gelykwaardige dialoog, waarin geen magsverhoudinge tussen die gespreksgenote bestaan nie, skep die moontlikheid dat die stemme met mekaar kan bots as gevolg van hul moontlik teenstrydige perspektiewe. Die botsing van stemme is “waardevol”, aangesien die leser volgens Bakhtin (1984b:64) slegs wanneer die gespreksgenoot as medegeregig in ’n dialoog beskou word, waarlik die ander perspektief sal oorweeg, ten spyte van moontlike verskille. Hierop grond Bakhtin sy siening dat alle lesers ander stemme se perspektiewe benodig om haar/hom te wys wat sy/hy self nie kan sien nie.

Die “teenwoordige” taksidermie-karakters, elk met ’n eie bewustheid oftewel ’n “vurige menslike stem” kan daarom, soos die lewende akteurs in ’n tableau, die leser uitnooi om in die “oop” chronotoop “in te klim”. Die tableau verteenwoordig slegs één oomblik in die narratief en dui daarom op wat tot hierdie oomblik aanleiding gegee het en nooi die leser uit om te bespiegel oor wat hierna sal [kan] gebeur. Anders gestel, word lesers se verbeelding geprikkel om die narratief met behulp van intertekstuele, kontekstuele en buite-tekstuele inligting waaroor hulle beskik [gegrond in die leser se horison van verwagtinge] aan te vul. Naas die heenwysing na ’n tableau, het die vasvries van narratiewe oomblikke ook ’n ander doel. Volgens Claassens (2003:133) impliseer Bakhtin se beskouing van die leser as die buitestander wat die dialogiese interaksie in ’n teks kan waarneem, dat die leser die narratief as’t ware sal vasvries [freeze frame]. Sodoende kan lesers die dialogiese interaksie “waarneem” en in hul konstruering van ’n fabula toets en uitdaag.

Waar die leser gewoonlik kies watter oomblik hy of sy in die literêre teks of narratief wil vasvries, het Marriott dit reeds namens die leser in haar estetiese konkretisering van sprokies in die *relaas...*-installasies gedoen. Marriott rig derhalwe die leser se aandag op spesifieke oomblikke of aspekte in sprokies. Marriott se estetiese konkretisering van die sprokies is sodoende tekenend van die superstruktuur wat sy oprig en waarvolgens sy aksente op diepliggende elemente en stemme kan plaas. Waar die vasvries of die tableau hoofsaaklik die narratiewe oomblik onaangeraak dog staties aan die leser bied, dui Marriott se absurde voorstellings daarop dat sy besonderhede verander het [die betrokke *readymades verkeerdelik* voorstel soos die verknoeiing van taksidermie] en/of bykomende maskers op die “aktors” of karakters

geplaas het. In die woorde van Bakhtin (2008:1029-1031), plaas Marriott aksente op die inherente potensiaal van die beelde en/of lê sy maskers op, wat die doel het om hierdie inherente potensiaal te benadruk en te ontmasker. Waar die konvensionele verbeeldingschronotoop van sprokies gekenmerk word deur optimisme sodat die goeie oorwin en die kwade gestraf word (Joosen & Vloeberghs, 2008: 68), getuig *relaas...* nie van dieselfde ingesteldheid nie.

4.3.2 Karnavalstrategieë in *relaas...*

Soos wat die karnaval teenstellig is met offisiële beskouinge en bepalings wat byvoorbeeld deur die maghebbers van die Middeleeue opgelê is, is die *relaas...*-installasies teenstrydig met konvensionele beskouinge van kuns – soos gesanksioneer deur konvensionele kunskritici [kyk Hoofstuk Twee]. In navolging van konseptuele installasiekuns, ondermyn Marriott die konvensionele kunsbeskouinge ten opsigte van media waarmee gewerk word en die kunsskeppingsproses. Hierdie ondermyning kan opgemerk word in die kombinerings van “aanvaarde” kunsmedia soos brons (in *Goggabie* [Figuur 9], *Nasleep* [Figuur 20] en *Drievoud* [Figuur 17]) – as deel van die offisiële orde – met dele van dooie diereliggames (in *Pappa* [Figuur 3], *Ringe, ringe, rosie* [Figuur 2], *Gegerf* [Figuur 16], *Gehul* [Figuur 8], *Lied van die kinders* [Figuur 10], *Ongenooides* [Figuur 21], *Dooprok I* [Figuur 15], *Dooprok II* [Figuur 5], *Voor my ma se agterdeur* [Figuur 6], *Basalisk* [Figuur 11], *Basterma* [Figuur 7], *Ontbloot* [Figuur 19], *Tweegatjakkals* [Figuur 18] en *Gebroeders* [Figuur 4]) as deel van die laer strata en onoffisiële orde van die konvensionele kunswêreld. Alhoewel Marriott inspeel op konvensionele kunsmetodes soos die giet van driedimensionele [beeldhou-] bronswerke, karnavaliseer sy dié metode terselfdertyd deur die dooie aapliggaam binne die aluminiumomhulsel van *Basterma* te plaas. Die karnavalisering word veral gesien in die vermenging van kunsskeppingsmetodes wat aan die eertydse “hoë” kuns en kunsmateriale [die giet van brons beeldhouwerke] met die sogenaamde “lae” en onkonvensionele kunsmateriale verbind word – in dié geval ’n dooie aapliggaam en aluminium⁷⁶. Volgens McCusker (2011:19) is die materiaal van kunswerke dikwels deurtrek met betekenis-konnotasies wat in Bakhtiniaanse terme op ’n polifonie van stemme daarin dui. Op ’n soortgelyke wyse wys Edwards (2001:209) daarop dat die gebruik van materiaal nie slegs met die

⁷⁶ Kyk Edwards (2001:207-225) en sy verduideliking van aluminium se geskiedenis as ’n “ondergeskikte” materiaal in ’n hiërargiese verhouding met meer “waardevolle” materiaal.

“geskiktheid” daarvan vir ’n bepaalde doel nie, maar ook met ’n “algemene begrip” van die simboliese eienskappe [polifoniese stemme] daarvan verband hou.

Aluminium, wat tradisioneel as die ideale materiaal vir verpakking van byvoorbeeld voedsel beskou word vanweë dié materiaal se ondeurdringbaarheid en natuurlike weerstand teen roes, word hier opnuut gekontekstualiseer. As ’n ideale verpakkingsmateriaal, beskerm aluminium die inhoud wat dit omsluit teen veranderinge in die omgewing (Edwards, 2001:207; Ashby, 1999:79). In *Basterma* [Figuur 7] word die aluminiumomhulsel gebruik om ’n aapliggaam “in te hok” en ook van enige invloede van die buite-omgewing verwyderd te hou. Met die gebruik van aluminium as ’n “plaasvervanger” van brons in die giet van *Basterma* se popliggaam, neem Marriott deel aan die dialoog tussen byvoorbeeld die voorkeur wat in die kunsgeskiedenis aan konvensionele kunsmateriale gegun is met byvoorbeeld die dadaïste soos Marcel Duchamp (1887-1968) se karnavalisering van ’n kunsobjek op grond van sy idee van *readymades* [vgl. Duchamp se *The Fountain* (1917)] en konseptuele kuns [vgl. Joseph Kosuth (Geb. 1945) se *Art as idea as idea* (1966)] se poging tot [onder meer] die dematerialisering van die kunsobjek met die gepaardgaande doel om kunskonvensies af te breek. Hierdie polifonie van stemme [onder meer dié van Duchamp en die dadaïste, Kosuth en ander konseptuele kunstenaars], spreek eerstens van ’n geskiedenis van asimmetriese magverhoudinge tussen verskillende kunsmateriale, maar ook van ’n voortdurende proses om kunsmateriale wat uit die kunskanon gesluit was, tot ’n gelyke grond te verhef. Deurdat Marriott gevonde taksidermiese materiaal [*readymades*] soos die aapliggaam in *Basterma* [Figuur 7], maar ook die dierkoppe in *Ongenooides* [Figuur 21], as kuns aanbied [met minimale verwerkings en toevoegings], gee sy enersyds erkenning aan ’n polifonie van stemme [soos dié van Duchamp en sy *readymades*] en neem sy andersyds ook deel aan die voortdurende dialoog oor konvensies in terme van kunsobjekte en -materiaalkeuse. As gevolg van hierdie polifonie van stemme – as skakels in ’n aaneenlopende dialogiese ketting oor bepaalde kunsmateriale – word die pad terselfdertyd as’t ware vir Marriott oopgemaak om die gevonde aapliggaam en dierkoppe as deel van haar konkretisering van sprokies in *relaas...* aan te wend. Marriott se ontwerp van *relaas...* as ’n vergestaltung van haar unieke stem, vorm sodoende nog ’n skakel in die genoemde dialogiese ketting oor [onder andere] kunsmateriale.

’n Soortgelyke vermenging van wat eens hoog en laag in terme van kunsmateriaal en skeppingsprosesse beskou is, kan in *Ontbloot* [Figuur 19], *Pappa* [Figuur 3] en die babapoppe van *Ringe ringe rosie* [Figuur 2] gevind word. Terwyl hierdie karakters almal in diervel konkretisering vind, transformeer en reïnkarnear Marriott deur middel van naaldwerksteke die dooie diere in speelgoed. Die sorgvuldige naaldwerksteke wat sy gebruik om velle aanmekaar vas te werk, roep volgens Lambrecht (2005:3) die tuisteskepper en versorger op, terwyl naaldwerk volgens Huber (1987:41) as deel van *vroulike handwerk* getipeer word wat buite die raamwerk van die sogenaamde hoëre kunskonvensies val. Deur van naaldwerk in haar estetiese konkretisering gebruik te maak, neem Marriott spreekwoordelik deel aan die dialoog oor die gelykstelling van *handwerk* as deel van “lae” kuns met die meer aanvaarde “hoë” kuns. Die samesnoering van “hoë” en “lae” kuns is byvoorbeeld te vinde in Marriott se *Ongenooides* [Figuur 21], wat uit gevonde dierkoppe sowel as tekstiel [konvensioneel met naaldwerk verbind] bestaan, teenoor haar konkretisering van *Nasleep* [Figuur 20] in brons as deel van die aanvaarde “hoë” kunsmateriale.

Die proses van naaldwerk kan op ’n verdere simboliese vlak ontgin word. Aangesien verskillende dele van die diervel deur Marriott se naaldwerksteke aan mekaar vasgewerk word [’n tipe verknoeiing van die taksdermie-liggaam], skep dit hegstukke van twee afsonderlike diervelle of verskillende materiale. Die sigbaarheid van steke en nate waar die diervelle aanmekaar vasgewerk is, wys volgens Ullrich (2008:19) heen na die beseerde, maar kan op ’n Bakhtiniaanse wyse ook op die groteske-liggame se “ontvanklikheid” en ontwrigting van grense dui [kyk Hoofstuk Twee, die groteske-liggaam]. Soos reeds aangedui, is die verknoeiing van taksidermie waarvolgens diervelle gebruik word om nuwe skepsels te vorm, asook die sigbare steke, aanduidend van die gewelddadige⁷⁷ fragmentasie van die ledemate van die diere asook die omskepping daarvan. Deur só ’n omskepping, vermeng Marriott nie slegs telkens ongelyksoortige materiale [byvoorbeeld dierkoppe en tekstielrokke] nie, maar reïnkarnear sy as’t ware ook die dooie diere in nuwe vorms soos die towertransformasie wat in sprokies voorkom. Marriott se verknoeiing, transformasie en reïnkarnasie dui derhalwe daarop dat sy bestaande *readymades verkeerd* voorstel. In die woorde van Bakhtin (1986:120), skep sy iets “nuuts” en onherhaalbaar. Soos

⁷⁷ In ’n soortgelyke hoedanigheid is die skep van die linoosneë in *relaas 1-3* ’n “gewelddadige” proses, aangesien Marriott met ’n lem in die lino moet inkerf.

die geval in sprokies is, word mense in diere getransformeer en kry diere *menslike* attribute. Soos reeds genoem, word 'n gemsbok in *Pappa* [Figuur 3] in 'n massiewe teddiebeer "gereïnkarnier". Op hierdie wyse skenk Marriott "nuwe" lewe aan die dooie gemsbok wat nou 'n nuwe vorm – die vergestaltung van 'n massiewe teddiebeer – aanneem. Soos reeds verduidelik, is die digotomie van lewe en dood in die wese van taksidermie opgesluit. Hiervolgens is 'n verwysing na die dood in die diervelmateriaal wat Marriott gebruik, ingebed.

Soos reeds uitgelig, kan die kinderverbeelding van die leser se vertrouwdheid of bekendheid met die speelgoedbeelde in *relaas...*, hiernaas as snellers optree om die leser na 'n verbeeldingswêreld te vergesel. Die proporsionele oordrywings en onnatuurlike kinderlike liggaamsposture wat in speelgoed soos teddiebere en babapoppe aangetref word, word deur Marriott gebruik in haar absurde voorstelling van sprokieskarakters wat sy uit diervelle konkretiseer, soos die oordrewe ledemate in *Pappa* [Figuur 3]. Buiten hiervoor is Marriott se verknoeiing van taksidermie en speelgoed tekenend van haar verknoeiing van dié *readymades* en dui daarom op haar gewilligheid om liggame *verkeerd* voor te stel. Hierdie verknoeiing of *verkeerde* voorstelling van liggame kan byvoorbeeld gesien word in die skeure en skaafplekke op die pelse van die karakters in *Pappa* en *Ongenooides* [Figuur 21], sowel as in die ineensmelting van kindergesigte met rollers as "bene", soos dit in *Nasleep* [Figuur 20] voorkom. In *Drievoud* [Figuur 17] is die popliggame *verkeerd* voorgestel aangesien elke liggaam twee koppe het, maar so ook in *Tweegatjakkals* [Figuur 18] waar die verknoeide taksidermie-dier aan beide kante van die kop 'n saamgeweefde gesig van 'n jakkals en 'n grysbok het. Proporsionele oordrywing is weereens ter sprake in *Ringe ringe rosie* [Figuur 2], waar die spinnekop in 'n oordrewe grootte gekonkretiseer is.

Marriott se verknoeiing van die popbeelde, soos die verwronge arms [vgl. *Drievoud*, Figuur 17] en gesigte van *Basterma* [Figuur 7] en *Goggabie* [Figuur 9], sowel as die uitstalling daarvan as installasiewerke in 'n galery, kan die leser van aanvanklike "bekende" verwysing en herinneringe aan 'n speelyd distansieer en vervreem. Deur middel van die verknoeiing van onder andere taksidermie en kinderspeelgoed en die samesnoering daarvan [die idee van mens én dier] vir haar vormgewing aan karakters in *relaas...*, is dit moontlik dat die bekende sprokieskarakters waarop dit betrekking het, gekarnavaliseer word. Die verknoeiing van liggame, oftewel die

verkeerde voorstelling van sprokies in *relaas...* dien hivolgens 'n belangrike doel in die uitligting en bewuswording van 'n diepliggende polifonie van stemme. Sodoende kan veronderstel word dat Marriott sprokies vanuit 'n nuwe perspektief vir die leser aanbied.

Die groteske aspekte [soos die samesnoering van menslike en dierlike attribute] kan ook gelees word as maskers wat Marriott vir die karakters oplê. Hierdie maskers het volgens Bakhtin nie die doel om iets te versteek nie, maar eerder om die inherente potensiaal bloot te lê deur die betrokke beeld as “iets anders” voor te stel. Die maskers wat Marriott oplê, kan byvoorbeeld gelees word as die aksente wat Marriott as deel van haar ontwerp en superstruktuur op die beelde plaas. Die ambivalente semantiese tussenverwysings en maskers (vgl. die titel van *Pappa* [Figuur 3]) is sodoende absurde karaktertrekke van die *relaas...*-karakters, aangesien die aktiewe leser nie gemaklik 'n logiese verband tussen 'n pappa en 'n massiewe taksidermiese teddiebeer – soos wat Marriott se ontwerp en groepering voorstel – sal kan vind nie.

Soos dit ook die geval in die meeste konvensionele sprokies is, is die name van die karakters eerder 'n beskrywing van dié aspek wat hulle in die sprokie definieer, soos hul funksie in die sprokie, of hul voorkoms en/of kleredrag [vgl. *Sneeuwitjie*, *Slapende Skoonheid*, *Paddakoning*, *Swaanprinses*, *Rooikappie*, *Aspoestertjie*, *Skoonlief en die Ondier*, *Raponsie* en *Die Prinses en die velmantele*]. In *relaas...* is *Pappa* [Figuur 3], *Basterma* [Figuur 7], *Ongenooides* [Figuur 21] en *Tweegatjakkals* [Figuur 18] op 'n soortgelyke wyse eerder beskrywings van hul karaktertrekke. Die babapoppe in *Ringe ringe rosie* [Figuur 2], *Ontbloot* [Figuur 19], *Gebroedse* [Figuur 4], *Dooprok I* [Figuur 15] en *Dooprok II* [Figuur 5], wat soos speelgoed voorkom, kan as verwysings na kinderlike onskuld en kinderprotagoniste in sprokies ontmasker word. Soos reeds uitgelig, kan die diervel waarmee Marriott die babapoppe versinnebeeld, gelees word as 'n verdere masker wat op die karakters se innerlike karaktertrekke betrekking kan hê. Hieruit vloei dat Marriott se gebruik van diervelle en speelgoed maskers kan wees wat deur die leser afgeskil kan word om diepliggende betekenis te ontdek. Volgens die begrip van tussenverwysing wat in Hoofstuk Drie bekendgestel is, kan die leser in haar/sy verbeelding die verbande tussen byvoorbeeld die semantiese titel en die betrokke representasie, trek. Sodoende kan *Pappa*, *Basterma*, *Ongenooides* en *Tweegatjakkals* byvoorbeeld as

sleutels dien wat die leser kan “lei” in die lees van die werke, of die toetsing van verskillende narratiewe paaie wat deur die vasgevroesde kruispaaie kan vloei.

In *Basterma* [Figuur 7] wil dit voorkom asof Marriott ’n dooie aap as ’n pop in ’n aluminiumrok en -kappie “aantrek” en masker. Terselfdertyd kan die semantiese beskrywing “Basterma” gemasker wees as ’n dooie aapliggaam, vasgevang in ’n aluminiumpop. Op ’n soortgelyke wyse kan Marriott se titels *Dooptrok I* [Figuur 15] en *Dooptrok II* [Figuur 5] as maskers gelees word wat op die begin van ’n kind se lewe kan dui, terwyl dit, soos hierbo uitgelig, eerder die einde van die kinderlewe aandui. Waar die versluiering van sprokies telkens die doel het om diepliggende betekenis onbewustelik aan lesers oor te dra, het die maskers wat Marriott vir die karakters in *relaas...* op lê, die doel om op ’n Bakhtiniaanse wyse die versluierde betekenis bloot te lê deur die leser se aandag daarop te vestig.

Hierdie groteske sameflansing van ongelyksoortige elemente om nuwe skepsels tot stand te bring, het die gevolg dat die leser nie die werke volgens die konvensies van reeds bestaande konsepte of verduidelikings kan begryp nie. Die leser se moontlike “horison van verwagtinge” kan sodoende omvergewerp word. In *relaas...* vorm hartseer en gewelddadige aspekte ’n groot deel van die sprokiesnarratief, sodat ’n waarskuwing – soos in talle sprokies – daarin gevind kan word. Die onskuld ingebed in babapoppe en kindersprokies, saamgeveg met die gewelddadige proses van taksidermie en die gepaardgaande herinnering aan die dood, het die gevolg dat hierdie reeds bestaande konsepte getransformeer word. Die simbiose is van só ’n aard dat die rol van aanvaller/bedreiging en onskuldige slagoffer byna omgekeer en saamgeveg word (vgl. Ullrich, 2008:19). Dit is byvoorbeeld ’n moeilike taak om te probeer beslis of *Pappa* [Figuur 3] ’n vergestaltung van gevaar is of eerder ’n slagoffer versinnebeeld. Die saamvlegting van bedreiging en slagoffer kan verder ook gesien word in gevalle wat die idee van *dierwording* versinnebeeld kan wees, soos reeds genoem, byvoorbeeld in die geval van *Dooptrok I* [Figuur 15], *Dooptrok II* [Figuur 5] en *Voor my ma se agterdeur* [Figuur 6].

Dit beteken dat Marriott se visuele voorstellings nie gemaklik as sprokies, beeldhouwerke, taksidermie of speelgoed gekategoriseer word nie, aangesien dit die kategorieë en grense van hierdie reeds bestaande konsepte oorskry. Lesers moet gevolglik eerder op nuwe maniere dink, dit wil sê hul perspektief moet met behulp

van 'n Bakhtiniaanse dialoog met die karakters in *relaas...* en Marriott as outeur as gespreksgenote, vernuwe word. Sodoende word die aangeleerde perspektiewe van lesers uitgedaag sodat hulle op nuwe maniere moet dink om van dié verbeeldingskarakters te probeer sin maak.

Marriott se vormgewing aan verbeeldingskarakters, wat op 'n groteske sameflansing uitloop, het die verdere gevolg dat dit nie die eendimensionele karaktertekening van konvensionele sprokies weerspieël nie. Soos hierbo genoem, kan die karakters in *relaas...* eerder as ambivalente karakters beskryf word. Deurdat verknoeiende taksidermie opsetlik van skynbaar onversoenbare materiale gebruik maak of die liggaam opsetlik *verkeerd* voorstel, word die leser met nuwe, raaiselagtige skepsels gekonfronteer (vgl. Baker, 2008:6). In *relaas...* kan *Gebroedse!* [Figuur 4] en *Basalisk* [Figuur 11] as voorbeelde van nuwe, raaiselagtige skepsels dien. Waar konvensionele kinderspeelgoed en vasgevroesde sprokieskarakters die kind en moontlik die kinderverbeelding van die volwasse leser na die sogenaamde positiewe en onskuldige sprokieschronotoop kan vergesel, wil dit voorkom asof die ambivalente karakters in *relaas...* die leser eerder na 'n tipe nagmerriewêreld sal vergesel. Die verknoeiing en/of *verkeerde* voorstelling van speelgoed, taksidermiese en sprokieskarakters dui as gevolg van hul groteske eienskappe op monsteragtigheid wat op sigself 'n voertuig vir onheil word [vgl. Hoofstuk Twee]. Terwyl die kinderverbeeldings van volwasse lesers herinneringe aan kinderspel kan oproep, word hulle terselfdertyd as gevolg van die verknoeiing van die karakters in *relaas...* daarvan vervreem.

Die oorskryding van liggaamlike grense, soos dit in *Tweegatjakkals* [Figuur 18] waargeneem kan word, asook die samevoeging van twee verskillende dierkarkasse in een werk, is nie slegs aanduidend van die groteske nie, maar kan ook visuele skok tot gevolg het. Die leser kan byvoorbeeld nader aan dié werk beweeg, aangesien die pels *werklik* en op die oog af sag voorkom. Die walglike aspekte wat egter hiernaas ervaar kan word, terwyl die leser kyk na 'n karakter soos *Tweegatjakkals* wat uit dele van verskillende diere geskep is, is die besef dat die verskillende diere waaruit dit bestaan, elk 'n lewe van hul eie gehad het, maar dat beide nou dood is en met naaldwerksteke tot 'n "nuwe" liggaam saamgebind is.

In *Gebroedse* [Figuur 4] kan die leser deur die beskrywing van die materiaal ontdek dat Marriott die bakagtige vorm uit diermis gevorm het, wat in Hoofstuk Twee aangedui is as een van die universele snellers om walging in die leser op te roep. Daarmee saam het die skepsel in *Gebroedse* 'n figuratiewe vormgewing alhoewel dit weereens nie as menslik of dierlik beskryf kan word nie, maar eerder 'n tipe *dierwording* of monsterskepsel kan versinnebeeld. Die babapokkoppe wat in die bakagtige "torso" van *Gebroedse* geplaas is, kan verder die idee van gewelddadige onthoofding oproep, wat op sigself by die leser 'n tipe vrees vir só 'n absurde voorstelling kan ontlok. Aangesien hierdie absurde beelde van *relaas...* buite enige raamwerk, kategorie en grense val, word konvensies uitgedaag, en daarom word die leser se horison van verwagtinge ook telkens ontwrig. Die ontwrigting van die leser se verwagtinge ten opsigte van die sprokiesgenre en kunskonvensies kan die gevolg hê dat die leser die beelde op die een of ander manier sal afkeur. Soos in Hoofstuk Twee verduidelik, is emosionele reaksies soos walging, vrees, skok en lag vorms van verwerping of 'n afkeer van die betrokke beelde. Verder nog het hierdie emosionele reaksies onwillekeurige liggaamlike reaksies tot gevolg, wat die doel het om die leser van die afgekeurde objek te verwyder. Waar vrees en skok die leser se liggaam gereed maak om byvoorbeeld van die gevaar te "ontsnap" of daarteen te skuil, veroorsaak walging dat die liggaam van die betrokke walglike beeld wegdeins. Hoe ver of naby die leser aan die betrokke installasiewerke gaan, bepaal volgens Reiss (1999:54) hoeveel ruimte *Tweegatjakka's* [Figuur 18] byvoorbeeld [volgens die leser se indruk daarvan] aan sigself toe-eien. Sodoende "gun" die leser as't ware meer "persoonlike ruimte" aan die betrokke karakter deur die karakter as walglik of vreesaanjaend te ervaar. Buiten walging en vrees, kan die leser die absurde voorstelling van byvoorbeeld *Ongenooides* [Figuur 21] – twee dierkoppe wat rokke aan het – as komies en lagwekkend beskou. In hierdie verband het Hoofstuk Twee verduidelik dat lag ook 'n vorm van uitwerping en afkeer van die absurde is, maar dat die lagreaksie ook as 'n simboliese beskerming vir die leser optree. Deur die betrokke beeld as bespotlik te lees en dit uit te lag, werp die leser die absurdheid daarvan ook simbolies uit hul liggaam – as die asem wat tydens die lagreaksie uit die liggaam geforseer word.

Soos wat die karakters se spreekwoordelike stemme in hul gebare en liggaamshoudings gesien kan word, kan die stemme van die lesers byvoorbeeld in

die onwillekeurige liggaamlike reaksies wat die gepaardgaande emosies tot gevolg het, gesien word. In die woorde van Thomson (1972:14, 21), kan die ambivalensie van emosies wat moontlik in die leser ontlok word, tot die groter effek van die groteske beelde bydra. Hiervolgens dui Thomson op die vermoë van die groteske om die leser in die galery op 'n aktiewe wyse by die aanskouing van beelde te betrek.

Marriott se estetiese konkretisering van Bakhtin se idee van die groteske-liggaam, wat byvoorbeeld in *Tweegatjakkals* [Figuur 18] en *Basterma* [Figuur 7] gelees kan word, speel op 'n simboliese wyse in op die lees van Marriott se voorstellings as “oop” en ambivalente karakters wat in sigself die idee van die nimmereindigende “oop” dialoog kan versinnebeeld. Die lees van die onderskeie karakters in *relaas...* as Marriott se vasvries van 'n sprokies-tableau, kan sodoende impliseer dat die opvolgende gebeurtenisse en die uiteinde van die sprokie nie gelukkig sal wees nie. Terwyl konvensionele sprokies 'n positiewe sprokieschronotoop het, getuig *relaas...* eerder van 'n nagmerrieagtige atmosfeer. Geen duidelike onderskeid kan meer tussen goeie en boosaardige karakters getref word nie, wat die implikasie het dat die goeie nie meer die kwade – soos dit konvensioneel in sprokies gebeur – oorwin nie.

4.4 Slotbeskouinge

In hierdie hoofstuk is die wyses waarop Marriott se *relaas...* as 'n verbeelde sprokieschronotoop gelees kan word, ondersoek. Aan die hand van 'n veronderstelde roete deur die uitstalruimte van die NWU-hoofgalery is aangetoon hoe semantiese tussenverwysings die leser in die lees van *relaas...* as 'n esteties gekonkretiseerde sprokie kan rig,. Die ooreenkomste met konvensionele sprokies is aangetoon deur veral die klem te plaas op Marriott se verknoeide, antropomorfiere voorstelling van diere, die absurde vormgewings asook die swaar en traumatiese gebeure wat in beide die sprokiesgenre en in *relaas...* ontdek kan word.

Die lees van *relaas...* het verder uitgelig hoe die uitstalling se chronotoop met Bakhtin se karnaval, kinderspel asook met 'n tableau vergelyk kan word. Die beskouing van die installasies as 'n reeks vasgevriesde en geïsoleerde narratiewe oomblikke waardeur 'n aantal narratiewe paaie kan vloei, het die verband met 'n tableau versterk. Daarmee saam het die lees van die *relaas...*-karakters as liggaamlik teenwoordig, wat sodoende die leser kan konfronteer, die veronderstelde gevoel van 'n tableau versterk. Die ontwrigting van bestaande grense en konvensies,

enersyds ten opsigte van kunsmateriale en kunsskeppingsmetodes en andersyds ten opsigte van sprokieskonvensies, het Marriott se ontwerp met die Bakhtiniaanse karnaval vergelyk, wat terselfdertyd die deelname van die leser veronderstel.

Verskillende “uitnodigings” en aanmoedigings vir die leser om aktief aan die *relaas...*-dialoog deel te neem, is geïdentifiseer. Die gevolgtrekking is gemaak dat die leser, in die skep van ’n fabula, die chronologiese en daarom narratiewe verband tussen die onderskeie installasies in *relaas...* sal soek. Hieruit is die afleiding gemaak dat die leser die oop ruimtes tussen die onderskeie vasgevroesde, geïsoleerde narratiewe oomblikke in *relaas...* sal vul. Die vasvries van karakters in ’n tipe tableau veronderstel dat die leser aangemoedig word om die res van die sprokie aan te vul met behulp van intertekstuele en buite-tekstuele verbande wat haar/hom opval.

Aangesien Marriott die *readymade* taksidermie-liggame verknoei en as nuwe skepsels in *relaas...* as’t ware reïnkarnear of transformeer, word die leser met raaiselagtige karakters gekonfronteer. Aangesien sy bestaande liggaamlike grense ontwig, kan lesers telkens nie op reeds bestaande konsepte en verduidelikings staatmaak nie, maar moet hul op nuwe maniere dink om só van die verbeeldingsbeelde te probeer sin maak. Die groteske ontwrigting van grense en sameflansing van ongelyksoortige elemente in een installasiewerk speel derhalwe op ’n simboliese wyse in op die botsing van teenstrydige, dog gelykwaardige stemme en die gepaardgaande vernuwing van perspektiewe in ’n polifoniese dialoog.

Deurdadig kies waar die sprokie vasgevroes word, rig sy die leser se aandag op spesifieke aspekte van sprokies wat sy onder die leser se aandag wil bring. Deur van oordrywing gebruik te maak, byvoorbeeld in die oorgrote teddiebeer van *Pappa* en die oorgrote spinnekop in *Ringe ringe rosie*, beklemtoon sy bepaalde aspekte. Haar verknoeiing, dit wil se: haar *verkeerde* voorstelling van verskillende *readymades* soos speelgoed en taksidermie, is ook ’n heenwysing na haar *verkeerde* voorstelling van sprokies. Marriott se ombouing deur verknoeiing, wat uitloop op groteske voorstellings en maskers van hoofsaaklik onherkenbare sprokieskarakters, benadruk diepliggende aspekte wat sy in sprokies raaksien. Marriott se ontwerp van *relaas...* as ’n vergestaltung van haar unieke stem, vorm sodoende ’n skakel in die aaneenlopende dialogiese ketting van sprokies. Deur die lees van *relaas...* is tot die

beslissing gekom dat Marriott se ontwerp nie slegs onderliggende betekenis na die voorgrond bring nie, maar ook die leser betrek om 'n eie polifoniese dialoog met en oor die installasiewerke en sprokieskonsep te voer. Sodoende kan die leser as buitestander 'n waardevolle alternatiewe perspektief tot die “oop” en aaneenlopende polifoniese dialoog bydra.

Marriott se deurlopende ontwrigting van sprokieskonvensies, tesame met haar keuse van taksidermie en haar verknoeiing daarvan, belig die nagmerriewêreld wat sy vir *relaas...* skep. Aangesien speelgoed en sprokieskarakters as snellers en reisgenote in die navorsing getipeer is, en Marriott se installasies die brug tussen haar stem en dié van die leser in die veronderstelde dialoog vorm, knoop Marriott as't ware 'n dialoog met die leser aan oor diepliggende, steurende inhoud van sprokies.

Alhoewel die betrokke *readymade* en visuele tekste wat Marriott skep, inhoudelik van 'n polifonie van stemme is, omsluit dit nie op sigself betekenis nie. Die karakter of visuele teks is eerder die beginpunt vir die dialoog tussen die outeur en die leser. Met behulp van die outeur se ontwerp wat aksente op diepliggende stemme plaas, sowel as die leser se aktiewe deelname, kan die polifonie van stemme [opgesluit in die visuele teks] geaktiveer word. Gevolglik bestaan betekenis slegs tydelik tydens 'n dialogiese interaksie tussen die leser, *relaas...*-karakters en Marriott as die outeur. Hierdie tydelike betekenis sal slegs as die leser se unieke fabula – die geheuespoor – in die verbeelding van die leser voortleef. Spore hiervan asook die geskiedenis van voorafgaande resepsie van betrokke *readymades* en hul omskepping, bly wel op die visuele teks agter sodat dit – as die polifonie van stemme – ook deel van die dialoog tussen die outeur, die karakter en die leser is.

Vervolgens bied Hoofstuk Vyf 'n samevatting van die belangrikste argumente en gevolgtrekkings soos hulle in die verhandeling na vore gekom het.

HOOFSTUK VYF

SLOTBESKOUINGE OOR DIE LEES VAN 'n SPROKIESCHRONOTOOP IN *RELAAS...*

5.1 Inleiding

In hierdie verhandeling is Rosemarie Marriott se uitstalling *relaas...* (2010-2011) [kyk Figuur 1] volgens Bakhtin se konseptualisering van die karnavaleske en die vergestaltung van 'n polifoniese dialoog geles en geïnterpreteer. Die motivering hiervoor was om ondersoek in te stel na die komplekse wyse waarop Marriott diepliggende stemme in sprokies in haar uitstalling *relaas...* as 'n dialogiese karnavalontwerp blootlê en ontmasker. Die ondersoek het verder ingesluit hoe hierdie ontmaskering bydra tot 'n polifoniese dialoog waarin alle stemme, insluitend dié van die leser, in 'n sprokieschronotoop gelykberegtiging verkry. Sodoende kon die studie aandui hoe Marriott diepliggende stemme heraksentueer sodat die leser daarvan bewus kan word.

5.2 Werkplan van hierdie navorsing

Om die navorsingsvrae wat uit hierdie studie spruit te beantwoord, het die werkplan soos volg verloop: In Hoofstuk Een is Marriott bekendgestel as 'n konseptuele Suid-Afrikaanse kunstenaar sowel as outeur van *relaas...* sodat die figure wat sy skep karakters van 'n relaas word en die aanskouers as lesers getipeer kon word. Die hoofstuk het Marriott se skeppingsproses aan die leser verduidelik, naamlik dat sy haar deur materialiteit, in haar geval haar keuse van diervelmateriale, laat lei. Die volgende belangrike aspek wat bekendgestel is, is dat Marriott die perspektief van 'n kind wat sprokies vir die eerste keer aanhoor, probeer aanneem. Vanuit haar outobiografiese konteks op die Kalahari-plaas waar sy groot geword het, spruit haar estetiese konkretisering van sprokies intuïtief deur middel van verknoeide, antropomorfiëse taksidermie wat sy met kinderspeelgoed vermeng.

In Hoofstuk Twee is die Bakhtiniaanse teorieë met betrekking tot die dialoog en die karnavaleske ondersoek. Insgelyks beklemtoon Bakhtin in sy idee van dialogisme die gelykstelling van stemme. Wat die karnavaleske betref, is die konsep ondersoek vanuit Bakhtin se utopiese tydruimtelike konteks, waartydens só 'n narratief, bestaande uit dialoë wat deur die gelykberegtiging van gespreksgenote gekenmerk

word, kan plaasvind. Die hoofstuk het ook lig gewerp op die maskerade en groteske as karnavalstrategieë wat die ontwrigting van konvensies tot gevolg kan hê. 'n Bakhtiniaanse verduideliking van diepliggende stemme is aan die hand van sy begrip van polifonie bespreek, terwyl die verduideliking van heteroglossia die doel gehad het om aan te toon op watter wyse verskillende en botsende stemme mekaar in dialoog moet oorweeg.

Die kontekstualisering van sprokies as Marriott se konseptuele onderbou is in Hoofstuk Drie aan die hand van die Bakhtiniaanse perspektiewe aangaande dialogisme en die karnavaleske bespreek. Die idee van kinderlike onskuld wat volgens konvensie aan sprokies geheg word, is bondig in samehang met Marriott as outeur se ontwerp en installing van, sowel as haar vormgewing aan sprokieskarakters, ondersoek. Hiernaas is die rol van die veronderstelde leser as beide buitestander tot en deelnemer aan die sprokiesteks belig.

Volgende op hierdie voorafgaande bespreking is die leser se dialogiese posisie as deel van die lees en interpretasie van die *relaas...*-uitstalling in Hoofstuk Vier ondersoek. Ten opsigte van die lees van die uitstalling met die gepaardgaande installasiewerke, is die klem geplaas op die wyse waarop die leser die uitstalling as 'n sprokieschronotoop kan lees. Voortvloeiend hieruit het die hoofstuk aangetoon hoe Marriott se ontwerp tot die karnavalisering van sprokieskonvensies lei, maar ook die leser as 'n deelnemer kan betrek in 'n polifoniese dialoog wat in die verbeelding, oftewel die fabula, van die leser afspeel.

In hierdie slothoofstuk word eerstens 'n samevatting van die belangrikste hoofargumente en gevolgtrekkings van die voorafgaande hoofstukke gebied. Die fokus val spesifiek op die leser se lees van 'n visuele sprokie in die uitstalruimte van *relaas...* as Marriott se ontwerp van 'n sprokieschronotoop. Die hoofstuk sluit af met die belangrikste afleidings en argumente wat in die slot van die verhandeling saamgevat word.

5.3 Die ontmaskering van diepliggende stemme in sprokies: 'n samevatting van hoofargumente

Uit die bespreking in Hoofstuk Twee en die verkennende ondersoek in Hoofstuk Vier is tot die gevolgtrekking gekom dat die outeur se ontwerp rigtinggewend is vir die

bewuswording van diepliggende stemme in onder meer sprokies en ook die gelykstelling van sodanige stemme met dié van die outeur, die protagonis en die leser. Die karnaval as Bakhtin se ideale tydruimtelike konteks vir die gelykstelling van ongelyke magsverhoudinge tussen stemme bewerkstellig 'n ommekeer van normatiewe reëls en grense. Die beslissing is gemaak dat hierdie oogmerk bereik kan word deurdat bestaande grense en denkwyses met behulp van die groteske en maskerade as die sogenaamde karnavalstrategieë uitgedaag word. Hieruit is die afleiding gemaak dat die outeur die rol aanneem van die harlekyn wat die karnavalstrategieë implementeer om bestaande konvensies te ontwig. Vir Bakhtin is sy ideale [utopiese] polifoniese dialoog die uiteinde wat die karnavalgelykheid tot gevolg kan hê.

Só 'n dialoog behels eerstens dat die gespreksgenote bewus word van die diepliggende stemme wat telkens “ongehoord” en onbewus agtergelaat word. Na afloop van die bespreking van Bakhtin se siening van tekste, blyk dit dat 'n teks of 'n teken nie betekenis kan huisves nie, maar dat betekenis tydens die interaksie van 'n polifonie van medegeregtigde stemme in die dialoog tydelik tot stand kom. Die invloed van die karnavalgees vul die polifonie van stemme as moontlike teenstrydige perspektiewe van mekaar aan in die unieke tydruimtelike konteks en onderskeie fokusasiepunte. Die polifonie van stemme, asook die onvermydelike polifonie wat daarin ingebed is, word deur die outeur bemagtig. Sodoende kan die verskillende stemme, saamgesnoer in 'n dialoog, mekaar vernuwe deur nuwe fokusasiemoontlikhede vir mekaar voor te stel ten einde elkeen se perspektief as ewewaardig te beskou [kyk Hoofstuk Twee m.b.t. heteroglossia].

Wat die outeur se ontwerp van die teks betref, is die afleiding gemaak dat dit deurlopend rigtinggewend vir die insluiting of uitsluiting van die veronderstelde leser se stem in so 'n dialogiese interaksie blyk te wees. Die leser, wat volgens Bakhtin as die buitestander tot die teks bestempel word, sal 'n doelbewuste boodskap in 'n outoritêre ontwerp van 'n teks kan vind. Bakhtin se afkeer van sodanige outoritêre vertellings is gegrond in sy siening dat medegeregtigde gespreksgenote mekaar iets kan laat sien wat die ander party nie self kan opmerk nie. Aanvullend tot hierdie idee argumenteer Bakhtin dat 'n buite-perspektief en stem slegs in 'n dialoog waarin die gespreksgenote gelyke beregtiging het, werklik oorweeg kan word en as 'n aanvullende perspektief aanvaar kan word.

Die slotsom waartoe hierdie Bakhtiniaanse idees kom, is dat die outeur se polifoniese ontwerp van 'n teks die leser, wat steeds die rol van buitestander vervul, ook as 'n deelnemer aan die dialoog moet betrek. Sodoende kan die leser 'n diepliggende polifonie van stemme ontdek, wat as gevolg van die outeur se ontwerp, opnuut belig en na die voorgrond in die polifoniese teks gebring word. As 'n deelnemende karakter kan die leser voorts haar/sy eie betekenis binne die [sprokies] chronotoop ontdek en sodoende tot die dialoog as 'n ewewaardige skakel in die aaneenloop en vernuwing van gebeure in die [sprokies-] narratief bydra.

Terwyl die karnaval vir Bakhtin 'n toonbeeld van 'n utopiese, dialogiese organisering en gelykstelling van 'n polifonie van stemme is, het Hoofstuk Drie voorts aangetoon dat Marriott se ontwerp van *relaas...* op die narratiewe sprokiesgenre geskoei is.

In die bespreking van Marriott se gekose sprokiesgenre is deurlopende blitsverwysings na dié genre se versluiering van die polifonie van stemme gemaak. Uit die studie blyk dat die konvensionele aspekte van sprokies bydra tot die wanopvatting dat sprokies onskuldige narratiewe is. Dit kom verder daarop neer dat die konvensionele eienskappe van sprokies as't ware maskers is wat sprokies agter die sluier van verbeelding aanbied. Soortgelyk aan die wyse waarop sprokies in 'n verbeeldingswêreld afspeel, word *relaas...* vergelyk met die wyse waarop kinders verbeeldingswêreld vir spel skep as 'n tydruimtelike konteks waarin idees getoets en uitgedaag kan word. Hierdie ooreenkoms word aangevuur deur Marriott se konkretisering van speelgoed soos babapoppe en 'n teddiebeer in *relaas...* Die oorbrugging na 'n "tweede wêreld" met behulp van kinderspeelgoed soos babapoppe is as 'n middel tot die aktivering van die leser en ook as die reisgenote vir die leser ontmasker. 'n Parallel met só 'n verbeeldingswêreld is eerstens met die Bakhtiniaanse karnaval getrek en tweedens met die sprokieschronotoop waarin normatiewe reëls en beperkings tydelik opgehef word.

Die studie het voorts die soeklig geplaas op Marriott se taksidermies-estetiese verwerking en konkretisering van haar karakters in *relaas...* Die gevolgrekking wat hieruit vloei is dat Marriott se keuse van diervelle en ander oorblyfsels van diere as verknoeiende antropomorfe taksidermie getipeer kan word. Dit is tekenend van die aksente wat sy in haar superstruktuur ontwerp en "bo-oor" *readymades* plaas. Hieruit word afgelei dat sy, deurdat sy bestaande konvensies soos die liggaamlike grense

van die taksidermie-dier omverwerp, daarin slaag om die Bakhtiniaanse idee van die groteske-liggaam te betrek. 'n Opvolgende afleiding is dat die groteske verknoeiing van die taksidermiemateriale, sowel as die sogenaamde reïnkarnasie wat dié proses tot gevolg het, ook op die transformasie tussen mens en dier dui, soos dit in sprokies voorkom. Hierdie verskynsel is as 'n tipe dierwording (vgl. Baker, 2002:136) beskryf. Die gevolgtrekking is gemaak dat Marriott se intuïtiewe skeppingsproses, wat die verwerkliking en karnavalisering van karakters tot gevolg het, as dierwording beskryf kan word, maar ook dat die leser dierwording tydens die leesproses en in die beweeg van een installasiewerk na 'n volgende kan “waarneem”.

Die hoofstuk het voorts, in die bespreking van die leser se rol in die lees van 'n visuele sprokie, aangetoon dat die aktiewe leser 'n unieke fabula skep waarin idees, soos tydens kinderspel, uitgetoets kan word.

Uit hierdie bespreking is in Hoofstuk Vier tot die gevolgtrekking gekom dat die leser veral op dié ses wyses as 'n deelnemer geaktiveer kan word, naamlik

- (1) deur die speelgoed (vgl. *Ringe ringe rosie* [Figuur 2], *Pappa* [Figuur 3], *Basterma* [Figuur 7], *Ontbloot* [Figuur 19], *Dooprok I* [Figuur 15] en *Dooprok II* [Figuur 5]) en sprokieskarakters wat as snellers en reisgenote die leser na 'n “tweede” verbeelde wêreld lei;
- (2) deur die leser se nostalgiese herinnering aan 'n eie verbeeldingswêreld wat tydens spel geskep is en/of die sprokieschronotoop waarmee sy/hy as kind vertrouwd geraak het;
- (3) deur die driedimensionaliteit van die installasies, wat inhou dat die leser die werke vanuit meer as een perspektief/fokalisasiemoontlikheid kan “waarneem” (vgl. *Ringe ringe rosie* [Figuur 2], *Dooprok I* [Figuur 5] en *Dooprok II* [Figuur 15]);
- (4) deur die leser se besluit om nader aan en om die installasiewerke te beweeg, sodat verskillende en opeenvolgende vlakke in die werke ontdek kan word, wat op aktiewe narratiewe lees dui;

- (5) deurdat die leser onwillekeurige emosionele reaksies soos walging, vrees, skok en/of 'n lagreaksie ten opsigte van die groteske beelde ervaar (vgl. *Tweegatjakkals* [Figuur 18] en *Gebroedse!* [Figuur 4]; en
- (6) deurdat die driedimensionaliteit en gevoel van “lewendigheid” of “teenwoordigheid” van die taksidermie-tableau wat op die leser se ruimte indring en aan haar/hom vra om na te dink oor wat voor en ná hierdie vasgevriesde oomblik kan gebeur.

Die gevolgtrekking, wat gebaseer is op die bogenoemde verskillende wyses waarop die leser tot deelname aan die narratief geaktiveer kan word, is dat die leser 'n verbeelde fabula skep waarop sy/hy voortdurend tydens die lees van die werke kan voortbou. Hierdie tydruimtelike konteks van die fabula is die leser se spreekwoordelike “antwoord” op die outeur se ontwerp en terselfdertyd die konteks waarin die leser verskillende interpretasiemoontlikhede kan uittoets. Uit die bespreking van die leser as buitestander wat 'n unieke bydra en perspektief kan lewer, is die afleiding gemaak dat elke leser se fabula uniek sal wees, aangesien elke leser se perspektief aan 'n spesifieke en unieke tyd en ruimte verbind word. As gevolg van die leser se “horison van verwagtinge”, sal die leser oop ruimtes met behulp van unieke buite-tekstuele en intertekstuele verbande wat sy/hy raaksien, kan aanvul. Die invul van oop ruimtes en die skep van 'n fabula behels egter dat die leser met behulp van haar/sy verbeelding aan die fabula sal deelneem. Hierteenoor is die liggaamlike reaksies wat die leser toon aanduidend van die leser se stem en/of antwoord op die outeur se ontwerp. Hierdie liggaamlike reaksies kan byvoorbeeld na gelang van groteske beelde ontlok word.

Die omkering van normatiewe reëls en grense kan in Marriott se materiaalgebruik waargeneem word as 'n konstellasie van skynbaar onversoenbare estetiese elemente (vgl. *Ongenooides* [Figuur 21], *Gebroedse!* [Figuur 4] en *Basterma* [Figuur 7]; Hoofstukke Twee en Vier). Die onskuld wat volgens konvensie aan sprokies en kinderspeelgoed soos babapoppe (vgl. *Ringe ringe rosie* [Figuur 2] en *Ontbloot* [Figuur 19]), verbind word, is deurweef en opgebou uit die teenstrydige taksidermiese diervelle wat die konsep van dood en geweld daarmee saamdra. Die afleiding hieruit is dat hierdie dialektiese spanning tussen onskuld aan die een kant en dood en geweld aan die ander kant tot die vormgewing van die groteske

ambivalensie aanleiding gee. Die omverwerping van konvensionele taksidermie deur die verknoeiing daarvan, is in wese 'n vormgewing en ver-beelde uitdrukking van Bakhtin se konsep van die groteske-liggaam wat uit sigself groei. Dit beteken dat, aangesien die liggaamlike grense ontwrig en in die estetiese konkretisering van Marriott se verknoeiing en "reinkarnasie" van diere en speelgoed oorbrug word, sy karakters bewerkstellig wat vir die leser raaiselagtig kan voorkom. Die verknoeide taksidermiese installasies as raaiselbeelde kan daarom vrae aan die leser stel en ook die leser met verbeeldingsbeelde konfronteer. Die leser word sodoende daarvan weerhou om op reeds bestaande konsepte en/of verduidelikings staat te maak, met die verdere implikasie dat die leser genoop word om op nuwe maniere te dink. Bogenoemde kom daarop neer dat Marriott van karnavalstrategieë soos die groteske (vgl. *Tweegatjakkals* [Figuur 18] en *Gebroedse!* [Figuur 4]; Hoofstuk Vier) gebruik maak om bestaande perspektiewe oor sprokies in die verbeelding van die leser te ontwrig.

Deurdat die verknoeide, antropomorfiere taksidermie-karakters in *relaas...* as raaiselagtige verbeeldingskarakters getipeer kan word [kyk Hoofstukke Drie en Vier] en in 'n galery as installasiewerke uitgestal word, oorskry Marriott konvensionele beskouinge oor enersyds taksidermie en andersyds oor kuns en kunsskeppingsprosesse. Die verbreking van "grense" in terme van kuns, speel in op die aaneenlopende dialoog en poging tot ontwrigting van die onderskeid tussen hoë en lae kuns – as 'n doelbewuste mikpunt van die konseptuele- en installasiekunsgenres. Soos die sprokieschronotoop, behels Marriott se antropomorfiere ontwerp dierekarakters wat interaktief in verhouding tot mekaar geplaas is (vgl. *Voor my ma se agterdeur* [Figuur 6]) en klere aanhet (vgl. *Ongenooides* [Figuur 21]). Ander buitengewone monsterskepsels is ook in die *relaas...*-chronotoop moontlik, soos die oordrewe groot spinnekop van *Ringe ringe rosie* [Figuur 2] en die nuwe monsterskepsels in *Tweegatjakkals* [Figuur 18], *Gebroedse!* [Figuur 4] en *Basalisk* [Figuur 11]. Derhalwe spreek *relaas...*, soos die sprokieschronotoop, tot die verbeelding van die leser wat die normatiewe reëls en grense waarop die werklikheid geskoei is, laat vaar om sodoende die "tweede" verbeelde wêreld van *relaas...* binne te kan gaan.

Die slotsom waartoe ek gekom het, is dat Marriott se skep van verknoeide taksidermiese sprokieskarakters haar estetiese vormgewing van sprokies

versinnebeeld. In die gees van Bakhtin is haar installasies tekenend daarvan dat sy deur haar dialogiese interaksie met *readymades* [o.a. taksidermie en sprokies] “iets nuuts” tot stand bring. Hierdie estetiese vormgewing is terselfdertyd ’n konkretisering van sprokies, met die gevolg dat Marriott as’t ware die narratiewe interaksie as ’n antropomorfe taksidermie-tableau vasvries.

Aangesien Marriott se verknoeiing en ombouing van *readymades* as haar aksente gelees word, is haar taksidermiese sprokieskarakters inhoudelik ’n polifonie van stemme, sodat dit die beginpunt vir die dialoog tussen die outeur, leser en die karakters word. Die installasie self hou nie betekenis in nie, aangesien betekenis tydelik tot stand kom tydens ’n dialogiese interaksie wat slegs in die fabula – die geheuespoor in die verbeelding van die leser – voortleef. Spore van hierdie interaksie, asook die geskiedenis van die resepsie van betrokke *readymades*, bly wel op die teks agter sodat dit, as die polifonie van stemme, ook deel van die dialoog tussen die outeur, die sprokieskarakter en die leser vorm.

5.4 Slot: Die polifoniese dialoog in Rosemarie Marriott se *relaas...*

Marriott bring Bakhtin se argument dat kuns nie as ’n outoritêre vertelling ontwerp en aangebied moet word nie, tot visuele uitdrukking. Sy slaag hierin, aangesien betekenis nie in ’n teken, teks of kunswerk ontdek kan word nie. Haar dialogiese karnavalontwerp van *relaas...*, as ’n visuele vormgewing aan en “lewende” vasvries van ’n sprokiesnarratief, is nie ’n outoritêre oorvertelling van sprokies wat bloot haar stem as outeur en haar eie perspektief oor sprokies aan lesers probeer oordra nie. Die uitstalling van *relaas...* is juis só ontwerp dat dit die leser in ’n dialoog oor sprokies betrek en as ’n deelnemende karakter in die *relaas...*-sprokie aktiveer. Ooreenstemmend met Bakhtin se teoretisering van die karnavaleske, kan *relaas...* as “die wêreld omgekeer” begryp word. Die leser in die installasieruimte word as gevolg van onder andere Marriott se *verkeerde* voorstelling van taksidermie, speelgoed sowel as konvensionele sprokies daarvan bewus dat hierdie tydruimtelike konteks op ’n unieke en absurde wyse deur Marriott georganiseer is.

Marriott se verknoeiing en *verkeerde* voorstelling van *readymades* dui op die aksente wat sy op diepliggende stemme in sprokies plaas, sodat bestaande konvensies en perspektiewe oor sprokies wat die leser mag huldig, ontwig kan word. Soos reeds genoem, verbeeld Marriott sprokies in ’n “nuwe lig” deurdat sy dit

in 'n verknoeide taksidermie-tableau vasvries. Sodoende word die leser genoop om opnuut oor sprokies na te dink en kan die leser die afleiding maak dat die uiteinde van dié sprokie nie gelukkig sal wees nie. Daarteenoor kan die leser *relaas...* eerder ervaar as 'n nagmerriewêreld wat die positiewe, onskuldigheid van konvensionele sprokies karnavaliseer.

Met behulp van die konstruk *heteroglossia* kan die konfrontasie van hierdie nuwe perspektief omtrent sprokies 'n waardevolle uitkoms hê, aangesien die buiteperspektief – in hierdie geval dié van Marriott – die leser iets kan laat sien wat sy/hy nie self oor sprokies sou oplet nie. Die effek en invloed van steurende gebeurtenisse wat in sprokies – soos in die werklikheid [vgl. 'n sprokieschronotoop as brug] – met betrekking tot die kinderverbeelding voorkom, word byvoorbeeld opnuut onder die aandag van die leser gebring. Die verdere gevolg hiervan is dat die leser se stem, na gelang van hierdie dialogiese interaksie met die karakters in *relaas...*, diepliggende stemme as gevolg van Marriott se ontwerp in sprokies kan ontmasker en blootlê, sodat die leser se stem en perspektief daardeur vernuwe kan word.

Die leser se fabula word sodoende een van die polifoniese stemme in die aaneenlopende dialogiese invloedsketting op sprokies. Onderliggend tot hierdie gevolgtrekking is Bakhtin se kritiese insigte ten opsigte van die polifonie van stemme wat onvermydelik in elke teken, teks, narratief en stem gesetel is. Die belang van hierdie studie is derhalwe daarin geleë dat, indien die leser met beide liggaam en verbeelding aan *relaas...* deelneem, die leser 'n medetoesegger van betekenis aan dié sprokie, sowel as die sprokiesgenre as geheel, kan word.

BIBLIOGRAFIE

Abrams, M.H. 2009. *A glossary of literary terms*. Boston: Wadsworth Cengage Learning.

Ades, D. & Cox, N. Hopkins, D. 1999. *Marcel Duchamp*. London: Thames & Hudson.

Ahn, J. & Filipenko, M. 2007. Narrative, imaginary play, art, and self: intersecting worlds. *Early Childhood Education Journal*, 34(4):279-289.

Alfaro, M.J.M. 1996. Intertextuality: Origins and development of the concept. *Atlantis*, 18(1/2):268-285.

Aloi, G. 2008. Rescuing what had become a dying art. *Antennea*, 7(3):45-51.

Ashton, E. & Baker, S. 2007. The salon of becoming-animal. *TDR*, 51(1):169-175.

Ashby, J. 1999. The aluminium legacy: the history of the metal and its role in architectures. *Construction History*, 15:79-90.

Baker, S. 2000. *The postmodern animal*. London: Reaktion Books.

Baker, S. 2008. Something's gone wrong again. *Antennea*, 7(3):4-9.

Bakhtin, M.M. 1981 [1965]. *Forms of times and of the chronotope in the novel*. trans. Emerson, C. & Holquist, M. Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, M.M. 1984a [1965]. *Rabelais and his world*. trans. Iswolsky, H. Bloomington: Indiana University Press.

Bakhtin, M.M. 1984b [1929]. *Problems of Dostoevsky's poetics*. trans. Emerson, C. Manchester: University of Manchester.

Bakhtin, M.M. 1986. *Speech genres and other late essays*. trans. McGee, V. Texas: University of Texas Press.

Bakhtin, M.M. 2008 [1981]. *The dialogic imagination: Four essays*. trans. Emerson, C & Holquist, M. Austin: University of Texas Press.

Bal, M. 1980. *De theorie van vertellen en verhalen*. Muiderberg: Coutinho.

- Bal, M. 2009 [1985]. *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.
- Baldick, C. 2001. *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford: Oxford University Press.
- Barasch, F. K. 1968. The meaning of the grotesque. (*In* Wright, T. *A history of caricature and grotesque in literature and art*. New York: Frederick Ungar Publishing. p. x-xxvi).
- Barasch, F. K. 1971. *The grotesque: a study in meanings*. Paris: Mouton.
- Barasch, F.K. 1983. Definitions: Renaissance and Baroque, grotesque construction and deconstruction. *Modern Language studies*, 13 (2): 60-67.
- Barthes, R. 1984. *Image, music, text: essays selected and translated by Stephen Heath*. London: Fontana.
- Beckett, S.L. 2008. *Red Riding Hood for all ages: a fairy-tale icon in cross-cultural contexts*. Detroit: Wayne State University Press.
- Bemon, N.& Borhart, P. 2010. State of art (*In* Bemon, N., Borhart, P., De Dobbeleer, M., Demoen, K., De Temmerman, K. & Keunen, B. *Bakhtin's theory of the literary chronotope: reflections, applications, perspectives*. Gent: Academia Press. p. 1-16).
- Benveniste, E. 1971. *Problems in general linguistics*. trans. Meek, M.E. Coral Gables: University of Miami Press.
- Berger, J. 1972. *Ways of seeing*. London: Penguin Books.
- Bettleheim, B. 1979. *The uses of enchantment: the meaning and importance of fairy tales*. Ontario: Penguin Books.
- Bishop, C. 2005. *Installation art*. London: Tate Publishing.

- Bontekoe, R. 1996. Dimensions of the hermeneutic circle. Atlantic Highlands: Humanities Press International.
- Brown, C. 2012. Marriott – an alchemist. (*In* Cohn, L. Relas...: Rosemarie Marriott. Exhibition catalogue. Johannesburg: Art Source Publishing. p. 22).
- Bunn, D. 2004. Slaughtered: an exhibition by Rosemarie Marriott. Exhibition opening speech (ongepubliseer).
- Burrow, J.A. 2004. Gestures and looks in Medieval narrative. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butt, J.J. 2006. The Greenwood dictionary of world history. London: Greenwood Press.
- Canepa, N.L. 2003. "Entertainment for little ones"? Basile's "Lo cunto de li cunti" and the childhood of the literary fairy tale. *Marvels & Tales*, 17(1):37-54.
- Carrol, N. 2003. The grotesque today: preliminary notes towards a taxonomy. (*In* Connely, F.S., ed *Modern art and the grotesque*. Port Melbourne: Cambridge University Press. p. 291-311).
- Cherry, D. 1998. Troubling presence: body, sound and space in installation art if the mid-1990s. *RACAR: Canadian Art Review*, 25(1/2):12-30.
- Childs, P. & Fowler, R. 2006. The Routledge dictionary of literary terms. London: Routledge.
- Chilvers, I. 1990. Concise Oxford dictionary of art and artists. Oxford: Oxford University Press.
- Claassens, L.J.M. 2003. Biblical theology as dialogue: continuing the conversation on Mikhail Bakhtin and Biblical theology. *Journal of Biblical Literature*, 122 (1):127-144.
- Clark, C. & Holquist, M. 1984. Mikhail Bakhtin. Cambridge: Harvard University Press.
- Coates, R. 1998. Christianity in Bakhtin: God and the exiled author. Melbourne: Cambridge University Press.

- Cohn, L. 2012. *Relaas...: Rosemarie Marriott*. Exhibition catalogue. Johannesburg: Art Source Publishing.
- Cohn, L. 2014. Rosemarie Marriott se *relaas...* [persoonlike onderhoud]. 8 Sept 2014. Johannesburg.
- Connely, F.S. 2003. *Modern art and the grotesque*. Port Melbourne: Cambridge University Press.
- Creany, C. 2010. Paralytic animation: the anthropomorphic taxidermy of Walter Potter. *Victorian Studies*, 53(1):7-35.
- Cuddon, J.A. 2013. *A dictionary of literary terms and literary theory*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Curtis, V., Aunger, R. & Rabie, T. 2004, Evidence that disgust evolved to protect from risk of disease. *Proceedings: Biological Sciences*, 271(4):131-133.
- Degenaar, J. 1988. Die wildernis in die mens. *De Kat*, 3(9):126-127.
- Degenaar, J. 1992. Die politiek van Rooikappie. (In Gouws, T. & Roodt, P.H. Granaat: 50 eietydse essays. Kenwyn: Jutalit. p. 42-48).
- Deleuze, G. & Guattari, F. 2005. *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. trans. Massumi, B. London: University of Minnesota Press.
- Derrida, J. 1976. *Of grammatology*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Dundes, A. 1989. *Little Red Riding Hood: a casebook*. London: The University of Wisconsin Press.
- Dundes, A. 1996. *The walled-up wife: a casbook*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Dyson, A.H. 1997. *Writing superheroes: contemporary childhood, popular culture, and classroom literacy*. New York: Teachers college Press.
- Edwards, C. 2001. Aluminium furniture, 1886-1986: the changing applications and reception of a modern material. *Journal of Design History*, 14(3):207-225.
- Ekman, P. 2007. *Emotions revealed*. London: Weidenfeld & Nicolson.

- Elliot, A. 1999. Carnival and Dialogue in Bakhtin's Poetics of Folklore. *Folklore forum*, 30 (1/2):129-139.
- Elms, A.C. 1977. "The Three Bears": four interpretations. *The Journal of American Folklore*, 90(357):257-273.
- Els, Y. 2011. Relaaas.... (ongepubliseer).
- Enwezor, O. 2001. Where, what, who, when: a few notes on African conceptualism. (In Hassan, S.M. & Oguibe, O. eds. *Authentic-Ex-centric at the Venice Biennale*. Ithaca, NY: Forum for African Arts. p. 72-82).
- Fingesten, P. 1984. Delimitating the concept of the grotesque. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42 (4):419-426.
- Fludernick, M. 2009. An introduction to narratology. trans. Häusler-Greenfield, P. & Fludernick, M. London: Routledge.
- Frank, E. 2008. Melancholic taxidermy. *Antennea*, 7(3):52-58.
- Freudenburg, R. 1998. Illustrating childhood – "Hansel and Gretel". *Marvels & Tales*, 12(2):263-318.
- Gadamer, H-G. 1989. Truth and method. New York: Continuum.
- Garcia, C. 2008. The ethics of botched taxidermy. *Antennea*, 7(3):28-39.
- Gardiner, M. 1992. Bakhtin's carnival: utopia as critique. *Utopian studies*, 3(2):21-49.
- Gaut, B. 2002. The paradox of horror. (In Neill, A. & Ridley, A. *Arguing about art: contemporary philosophical debates*. New York: Routledge. p. 317-338).
- Godfrey, T. 1999. Conceptual art. London: Phaidon.
- Goldberg, C. 1997. The donkey skin cycle (AT 510B). *The Journal of American Folklore*, 110(435):28-46.
- Golde, P. & Schellekens, E. 2007. Philosophy and conceptual art. Oxford: Clarendon Press.

- Goldman, E. 2004. *As others see us: body movement and the art of successful communication*. London: Routledge.
- Goldstone, B.P. 1989. Visual interpretation of children's books. *The Reading Teacher*, 42(8):592-595.
- Gombrich, E. 1979. *The Sense of Order*. London: Phaidon Press.
- Gramsci, A. 1983. National; popular literature: the popular novel, and observations on folklore (*In* Mattelart, A. & Siegelau, S. *Communication and class struggle: an anthology*. Bagnolet: International General. p.74-75).
- Haase, D. 2008. *The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales*. London: Greenwood Press.
- Hadjinicolaou, N. 1978. Art history and the history of the appreciation of works of art. *Proceedings of the Caucus for Marxism and art*, 3(1):10-16.
- Hambidge, J. 1992. Post-strukturalisme. (*In* Cloete, T.T., red. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. p.400-402).
- Harpham, G. 1976. The grotesque: first principles. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34 (4):461-468.
- Harris, J. 2006. *Art history: the key concepts*. London: Routledge.
- Hassan S.M. & Oguibe, O. 2001. Authentic/ex-centric: conceptualism in contemporary African art. New York: Forum for African Arts.
- Hassan, S.M. & Oguibe, O. 2001. Authentic/ex-centric: Conceptualism in contemporary African art. (*In* Hassan, S.M. & Oguibe, O. eds. *Authentic-Ex-centric at the Venice Biennale*. New York: Forum for African Arts. p. 10-22).
- Hegel, G.W.F. 2002. Development of the Ideal into the particular forms of art. (*In* Wartenberg, T.E. *The nature of art: an anthology*. Fort Worth: Harcourt College. p. 81-83).
- Henning, M. 2007. Antropomorphic taxidermy and the death of nature: the curious art of Hermann Ploucquet, Walter Potter, and Charles Waterton. *Victorian Literature and Culture*, 35(2):663-678.

Heyns, M. 2006. Elemente van die groteske realisme en karnavaleske in *Foxtrot van die vleisetters* deur Eben Venter. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch. (Verhandeling-MA).

Holler, A. & Götz, M. 2011. Not without my teddy! The companions of childhood. Munich: International Central Institute for Youth and Educational Television (IZI).

Holly, M.A. 1990. Past looking. *Critical Inquiry*, 16(2):371-396.

Holquist, M. 1983. Bakhtin and Rabelais: theory and praxis. *Boundary 2*, 11(1/2):5-19.

Holquist, M. 1984. Prologue. (In M.M. Bakhtin. *Rabelais and his world*. trans. Iswolsky, H. Bloomington: Indiana University Press, p. xiii-xxiii).

Holquist, M. 2002. *Dialogism: Bakhtin and his world*. London: Routledge.

Holquist, M. 2008. Introduction. (In Bakhtin, M.M. *The dialogic imagination: four essays*. trans. Emerson, C. & Holquist, M. Austin: University of Texas Press. p. 1-31).

Huber, B. W. 1987. What does feminism have to offer DBAE? Or so what if Little Red Riding Hood puts aside her crayons to deliver groceries for her mother? *Art Education*, 40(3):39-41.

Iser, W. 1978. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. London: Routledge & Kegan Paul.

Iser, W. 2000. *The range of interpretation*. New York: Columbia University Press.

Jauss, H.R. 1978. Literatuurgeschiedenis als een provocatie voor de literatuurwetenskap. (In Buursink, M., red. *De wetenschap van het lezen*. Assen: Van Gorcum. p. 1-12).

Jauss, H.R. 1982. *Toward an aesthetic of reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Johnson, A. 2005. Wolhaarstorie: Godart gallery 2005. *Business Day*: 7, Jun.

- Joosen, V. & Vloeberghs, K. 2008. Uitgelezen jeugliteratuur: een ontmoeting met traditie en vernieuwing. Leuven: LannooCampus/Biblion.
- Kafalenos, E. 2001. Reading visual art, making, and forgetting, fabulas. *Narrative*, 9(2):139-145.
- Kayser, W. 1963. The grotesque in art and literature. transl. Weisstein, U. Bloomington: Indiana University Press.
- Kearney, R. 2004. Strangers, gods and monsters: Interpreting otherness. London: Routledge.
- Kenseth, J. 1981. Bernini's Borghese sculptures: another view. *The Art Bulletin*, 63(2):191-210.
- Korsmeyer, C. 2006. Terrible beauties. (In Kieran, M. 2006. ed. Contemporary debates in aesthetics and the philosophy of art. Oxford: Blackwell Publishing. p. 51-63).
- Kruger, J. 2007. Songs of struggle: Dominance and resistance in Venda *ngano* song narratives. *Journal of Musical Arts in Africa*, 4(1):1-27
- Lacan, J. 1988. The seminar of Jacques Lacan: Book II: The ego in Freud's theory and in the technique of psychoanalysis. Cambridge: University of Cambridge.
- Lambrecht, B. 2005. Kuns is toe (nie) kinderspeletjies. *Beeld*: 3, 9 Jun.
- Landwehr, M. 2002. Introduction: literature and the visual arts: questions of influence and intertextuality. *College Literature*, 29(3):1-16.
- Lawson, J. 2011. Chronotope, story, and historical geography: Mikhail Bakhtin and the space-time of narratives. *Antipode*, 43(2):384-412.
- Levin, K. 1985. Farewell to Modernism. (In Hertz, R. ed. Theories of contemporary art. New York: Prentice-Hall. p. 1-7.)
- Leitch, V.B. 2001. The Norton anthology of theory and criticism. New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- Lodge, D. 1990. After Bakhtin: essays on fiction and criticism. London: Routledge.

- Margolin, U. 2002. Naming and believing: practices of the proper name in narrative fiction. *Narrative*, 10(2):107-127.
- Marriott, R. 2011. Artist statement: *relaas....* (ongepubliseer).
- Marshall, E. 2004. Stripping for the wolf: rethinking representations of gender in children's literature. *Reading Research Quarterly*. 39(3):256-270.
- Massey, I. 1983. The effortless in art and ethics: meditations on "The Frog King, or Iron Henry". *The Georgia Review*, 37(3):640-658.
- McCusker, S. 2012. Materiality both monstrous and beatific. (In Cohn, L. *Relaas...: Rosemarie Marriott*. Exhibition catalogue. Johannesburg: Art Source Publishing. 6-21).
- Mikics, D. 2007. A new handbook of literary terms. London: Yale University Press.
- Mikkonen, K. 2007. The "narrative is travel" metaphor: between spatial sequence and open consequence, 15(3):286-305.
- Morris, P. 1994. The Bakhtin reader. London: Edward Arnold.
- Morson, G.S. & Emerson, C. 1990. Mikhail Bakhtin; creation of prosaics. California: Stanford University Press.
- Neill, A. & Ridley, A. 2002. Arguing about art: contemporary philosophical debates. New York: Routledge.
- Nicolopoulou, A. 1992. Worldmaking and identity formation in children's narrative play-acting. (In Winegar, L.T. & Valsiner, J. *Children's development within social context*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum. p.157-175).
- Nicolopoulou, A., Scales, B. & Weintraub, J. 1994. Gender differences and symbolic imagination in the stories of four-year-olds. (In Dyson, A.H. & Genishi, C. *The need for story: cultural diversity in classroom and community*. Urbana: National Council of Teachers of English. p.102-123).
- Oates, J.C. 1997. In olden times, when wishing was having... Classic and contemporary fairy tales. *The Kenyon Review*, 19(3/4):98-110.

- Opie, I. & Opie, P. 1992. *The classic fairy tales*. Oxford: Oxford University Press.
- Orenstein, C. 2002. *Little Red Riding Hood uncloaked: Sex, morality, and the evolution of a fairy tale*. New York: Basic Books.
- Osborne, P. *ed.*, 2002. *Conceptual art*. London: Phaidon.
- Panofsky, E. 1970. *Meaning in the visual arts*. Hammondsworth: Penguin
- Panttaja, E. 1993. Going up in the world: class in "Cinderella". *Western Folklore*, 52(1):85-104.
- Parsons, J. 2009. *Undressing and redressing the harlequin: an Australian designer's perspective*. Perth: Edith Cowan University. (Thesis – MA).
- Pechy, G. 2007. *Mikhail Bakhtin: the word in the world*. New York: Routledge.
- Peirce, C.S. 1957. *Essays in the philosophy of science*. ed. Thomas, V. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Poliquin, R. 2008. Idiots : the alchemist vision. *Antennea*, 7(3):40-44.
- Pomorska, K. 1984. Foreword. (*In* Bakhtin, M.M. *Rabelais and his world*. trans. Iswolsky, H. Bloomington: Indiana University Press.)
- Ponzio, A. 2012. Otherness, intercorporeity and dialogism in Bakhtin's view of the text. trans. S. Petrilli. Nevmenandr.net/scientia/festschrift/ponzio.pdf. Datum van gebruik: 7 Augustus 2012.
- Porter, J.R. & Russell, W.M.S. 1978. *Animals in folklore*. Totowa: Rowman & Littlefield.
- Potts, A. 2001. Installation and sculpture. *Oxford Art Journal*, 24(2):7-23.
- Prince, G. 1982. *Narratology: The form and functioning of narrative*. New York: Mouton.
- Propp, V. 1984. *Theory and history of folklore*, trans. Martin A.Y. & Martin, R.P. Manchester: Manchester University Press.
- Pullman, P. 2013. *Grimm tales for young and old*. London: Penguin.

- Quinn, E. 2006. A dictionary of literary and thematic terms. New York: Facts on File, Inc.
- Ragland-Sullivan, E. 1986. Jacques Lacan and the philosophy of psychoanalysis. Chicago: University of Illinois Press.
- Reiss, J.H. 1999. From margin to center: the spaces of installation art. Cambridge: The MIT Press.
- Richards, C. 2002. The thought is the thing. *Art South Africa*, 1(2):34-40.
- Roodt, M.C. 2012. A prophecy of innocence (ongepubliseer).
- Root-Bernstein, M. & Root-Bernstein, R. 2006. Imaginary worldplay in childhood and maturity and its impact on adult creativity. *Creativity Research Journal*, 18(4): 405-425.
- Rosen, E. 1990. Innovation and its reception: the grotesque in aesthetic thought. *SubStance*, 19 (2/3):125-135.
- Rozin, P., Haidt, J. & McCauley, C. 2000. Disgust. (In Lewis, M. & Haviland, J.M. Handbook of emotions, 2ed. New York: Guilford Press. p. 637-653).
- Russell, W.M.S. & Russell, C. 1978. The social biology of werewolves. (in Porter, J.R & Russell, W.M.S. Animals in folklore. Totowa: Rowman & Littlefield. P. 151-168).
- Sargent, L.T. 2010. Utopianism: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press.
- Saussure, F. De. 1966. Kursus in algemene taalkunde. vertaal deur A. Lee. Pretoria: Van Schaik. (Publikasiereeks, nr. 14).
- Seifert, L.C. 2002. Fairy tales, sexuality, and gender in France 1690-1715: Nostalgic utopias. Cambridge: Cambridge University Press.
- Scott, J.W. 1988. Gender and the politics of history. New York: Columbia University Press.

- Shavit, Z. 1989. The concept of childhood in and children's folktales: Test case – "Little Red Riding Hood". (In Dundes, A. Little Red Riding Hood: a casebook. London: The University of Wisconsin Press. p.129-158).
- Silverman, K. 1989. Fassbinder and Lacan: a reconsideration of gaze, look and image. *Camera Obscura*, 7(19):54-85.
- Sporre, D.J. 1990. A history of the arts: prehistory to postmodernism. London: Bloomsberry.
- Stallybrass, P. & White, A. 1986. The politics and poetics of transgression. London: Methuen & Co.
- Steig, M. 1970. Defining the grotesque: an attempt at synthesis. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 29 (2):253-260.
- Stiebel, L. 1987. Classical fairy tales: The coming of age of Little Red Riding Hood. *Critical Arts*, 4(3):60-69.
- Steinarsdóttir, H.V. 2009. Grotesque physicality: female excess in Angela Carter's "Nights at the Circus". Reykjavik: University of Iceland (Dissertation – BA).
- Thomson, P. 1972. The grotesque. London: Methuen & Co Ltd.
- Ulrich, J. 2008. The taxidermy hybrid. *Antennea*, 7(3):18-21.
- Vallenga, C. 1992. Rapunzel's desire. A reading of mille de la force. *Marveilles & contes*, 6(1):59-73.
- Van der Merwe, C.N. en Viljoen, H. 1998. Alkant olifant: 'n inleiding tot die literatuurwetenskap. Pretoria: Van Schaik.
- Van Rensburg, W. 2008. Genus: exhibition catalogue. Johannesburg: Art on Paper Galery.
- Varela, F.J. 1999. Ethical-know-how: action, wisdom, and cognition. Stanford: Stanford University Press.
- Varga, A.K. 1989. Criteria for describing word-and-image relations. *Poetics Today*, 10(1):31-53.

- Vaz da Silva, F. 2000. Complex entities in the universe of fairy tales. *Marvels & Tales*, 14(2):2019-243.
- Verdier, Y. 1997. Little Red Riding Hood in oral tradition. *Marvels & Tales*, 11(1/2):101-123.
- Vice, S. 1997. *Introducing Bakhtin*. Manchester: Manchester University Press.
- Wartenberg, T.E. 2002. *The nature of art: an anthology*. Fort Worth: Harcourt College.
- Widdowson, J. D.A. 1978. Animals as threatening figures in systems of traditional social control. (In Porter, J.R. & Russell, W.M.S. *Animals in folklore*. Totowa: Rowman & Littlefield, p. 34-38).
- Willeford, W. 1969. *The fool and his sceptre: a study in clowns and jester and their audience*. London: Arnold.
- Willerslev, R. 2004. Not animal, not *not*-animal: Hunting, imitation and empathetic knowledge among siberian Yukaghirs. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 10(1):629-652.
- Wolterstorff, N. [1980] 1996. *Art in action*. New York: Wm. B. Eerdmans Publishing Co.
- Yolen, J. 1978. Shape shifters: every child's adventures in fairy tales. *Language Arts*, 55(6):699-703.
- Zamperini, A. 2008. *Ornament and the grotesque: fantastical decoration from antiquity to Art Nouveau*. London: Thames and Hudson.
- Zappen, J.P. 2004. *The rebirth of dialogue*. New York: State University of New York Press.
- Zipes, J. 1993. *The trials & tribulations of Little Red Riding Hood*. London: Routledge.
- Zipes, J. 2001. *The great fairy tale tradition: from Strapola and Basile to the Brothers Grimm*. London: W.W. Norton & Company.

Zipes, J. 2002. *Breaking the magic spell: radical theories of folk and fairy tales*.
Kentucky: The University of Kentucky.

Zipes, J. 2007. *When dreams came true: classical fairy tales and their tradition*.
London: Routledge.

BYLAAG EEN
ILLUSTRASIES VAN KUNSWERKE

Bylaag tot

Die ontmaskering van diepliggende stemme in sprokies: 'n polifoniese
dialoog in Rosemarie Marriott se *relaas...*

D. VAN DER WALT

20027273

Verhandeling voorgelê vir die graag MA Kunstgeskiedenis aan die Noordwes
Universiteit (Potchefstroomkampus).

Studieleier Dr. M.C. Swanepoel

Potchefstroom

2014

Inhoudsopgawe

1. Indeks van die installasies van Rosemarie Marriott	1
2. Afbeeldings van figure	5

1. Indeks van installasiewerke

FIGUUR 1

MARRIOTT, Rosemarie. *relaas... installering in NWU-hoofgalery* (2011).

FIGUUR 2

MARRIOTT, Rosemarie. *Ringe ringe rosie* (2007). Gebreide wildsbokvel en springhaas pels. 112 x 140 x 63 cm (Cohn, 2012:7).

FIGUUR 3

MARRIOTT, Rosemarie. *Pappa* (2007). Gebreide Gemsbokvel. 74 x 98 x 65.5 cm (Cohn, 2012:1).

FIGUUR 4

MARRIOTT, Rosemarie. *Gebroedse* (2010). Diermis, wildsbokvel en ystervarkpenne. 65 x 55.5 x 40 cm (Cohn, 2012:31).

FIGUUR 5

MARRIOTT, Rosemarie. *Dooprok II* (2010). Gebreide wildsbokvel en bokvel. 69 x 103 x 14 cm (Cohn, 2012:15).

FIGUUR 6

MARRIOTT, Rosemarie. *Voor my ma se agterdeur* (2009). Gebreide wildsbokvel, lateks en dierskedels. 116 x 164 x 16 cm (Cohn, 2012:16-17).

FIGUUR 7

MARRIOTT, Rosemarie. *Basterma* (2010). Aluminium, grafiet en taksidermiese aap (Cohn, 2012:20).

FIGUUR 8

MARRIOTT, Rosemarie. **Gehul** (2009). Gebreide wildsbokvel en iguana vel. 83.5 x 136.5 x 50 cm (Cohn, 2012:4).

FIGUUR 9

MARRIOTT, Rosemarie. **Goggabie** (2010). Brons. 35.5 x 96 x 30.5 cm (Cohn, 2012:29).

FIGUUR 10

MARRIOTT, Rosemarie. **Lied van die kinders** (2010). Gebreide wildsbokvel en porselein. 79 x 72 x 7 cm (Cohn, 2012:8).

FIGUUR 11

MARRIOTT, Rosemarie. **Basalisk** (2010). Iguana vel en vlakvarkhorings. 74 x 44 x 23 cm (Cohn, 2012:18).

FIGUUR 12

MARRIOTT, Rosemarie. **Relaas 1** (2010). Linosnee op 350gsm papier (Cohn, 2012:26).

FIGUUR 13

MARRIOTT, Rosemarie. **Relaas 2** (2010). Linosnee op 350gsm papier (Cohn, 2012:26).

FIGUUR 14

MARRIOTT, Rosemarie. **Relaas 3** (2010). Linosnee op 350gsm papier (Cohn, 2012:26).

FIGUUR 15

MARRIOTT, Rosemarie. **Dooprok 1** (2009). Gebreide wildsbokvel. 87 x 109 x 17 cm (Cohn, 2012:14).

FIGUUR 16

MARRIOTT, Rosemarie. **Gegerf** (2009). Gebreide wildsbokvel. 64 x 128 x 37 cm (Cohn, 2012:2).

FIGUUR 17

MARRIOTT, Rosemarie. **Drievoud** (2010). Brons. 49 x 76 x 7.5 cm (Cohn, 2012:11).

FIGUUR 18

MARRIOTT, Rosemarie. **Tweegatjakkals** (2010). Gebreide Grysbok- en Jakkalsvel. 40.5 x 104.5 x 22 cm (Cohn, 2012:30).

FIGUUR 19

MARRIOTT, Rosemarie. **Ontbloot** (2010). Gebreide wildsbokvel. 68 x 103 x 21.5 cm (Cohn, 2012:25).

FIGUUR 20

MARRIOTT, Rosemarie. **Nasleep** (2010). Brons. 42.5 x 32 x 22 cm (Cohn, 2012:28).

FIGUUR 21

MARRIOTT, Rosemarie. **Ongenooides** (2010). Gevonde trofeë en tekstiele. 76 x 76 x 25.5 cm (Cohn, 2012:13).

FIGUUR 22

MARRIOTT, Rosemarie. **3 Susters** (2004).

FIGUUR 23

MARRIOTT, Rosemarie. ***Wolhaarstories*** installering (2005) Godart gallery, Johannesburg

FIGUUR 24

MARRIOTT, Rosemarie. ***Teddiebeer I*** (2005)

FIGUUR 25

MARRIOTT, Rosemarie. ***Teddiebeer II*** (2005)

FIGUUR 26

MARRIOTT, Rosemarie. ***Teddiebeer III*** (2005)

FIGUUR 27

MARRIOTT, Rosemarie. ***Teddiebeer IV*** (2005)

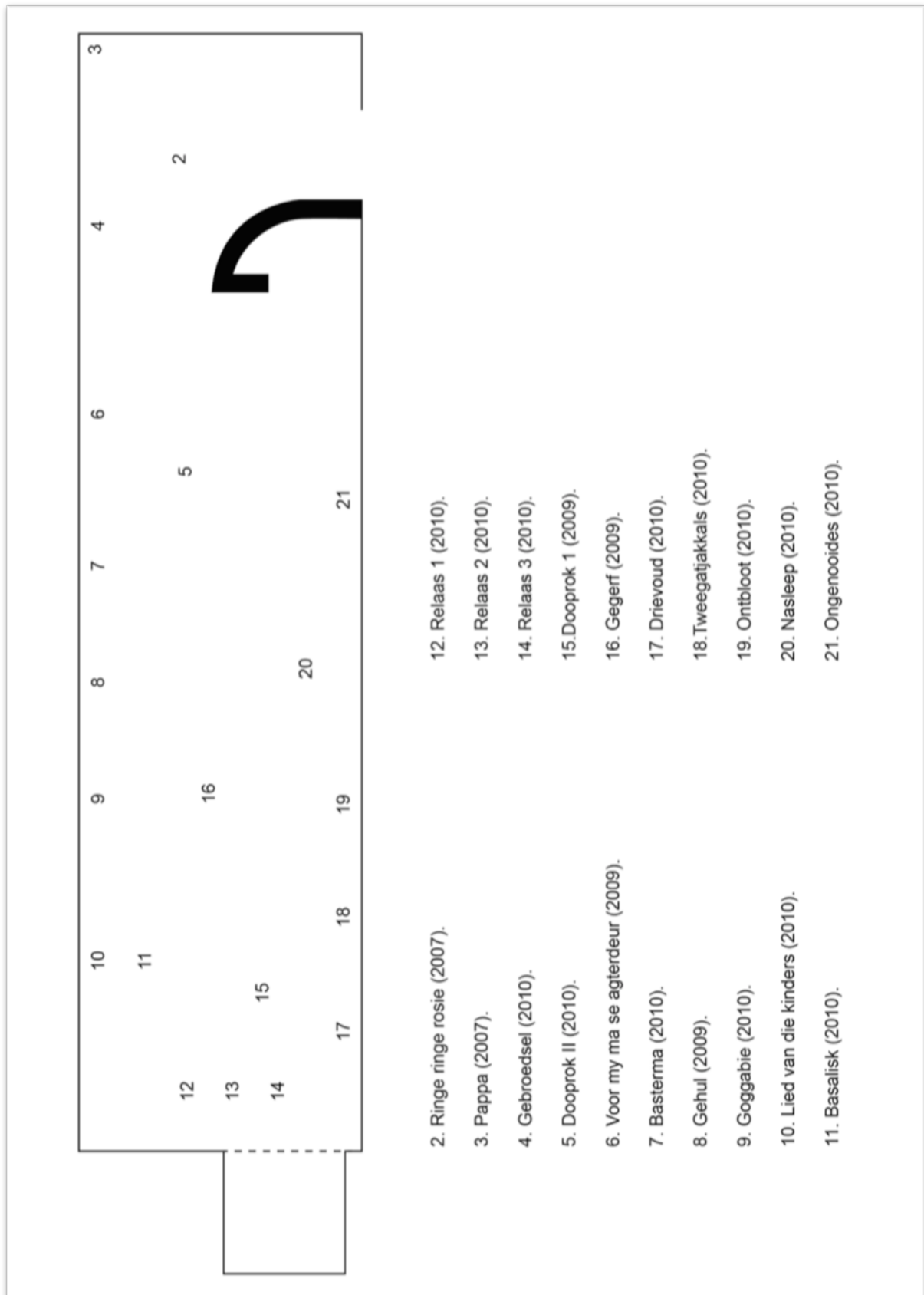
FIGUUR 28

MARRIOTT, Rosemarie. ***Spyker*** (2004)

FIGUUR 29

MARRIOTT, Rosemarie. ***Judasbok*** (2004)

2. Afbeeldings van figure



Figuur 1: MARRIOTT, Rosemarie. *relaas...* installering in NWU-hoofgalery (2011).



Figuur 2: MARRIOTT, Rosemarie. *Ring ring rosie* (2007). Fotograaf: John Hodgkiss.



Figuur 3: MARRIOTT, Rosemarie. *Pappa* (2007). Fotograaf: Ruphin Coudyzer.



Figuur 4: MARRIOTT, Rosemarie. *Gebroedsel* (2010). Fotograaf: John Hodgkiss.



Figuur 5: MARRIOTT, Rosemarie. *Dooprok II* (2010). Fotograaf: Ruphin Coudyzer.



Figuur 6: MARRIOTT, Rosemarie. *Voor my ma se agterdeur* (2009). Fotograaf: onbekend.



Figuur 7: MARRIOTT, Rosemarie. *Basterma* (2010). Fotograaf: Ruphin Coudyzer.



Figuur 8: MARRIOTT, Rosemarie. *Gehul* (2009). Fotograaf: onbekend.



Figuur 9: MARRIOTT, Rosemarie. *Goggabie* (2010). Fotograaf: onbekend.



Figuur 10: MARRIOTT, Rosemarie. *Lied van die kinders* (2010). Fotograaf: John Hodgkiss.



Figuur 11: MARRIOTT, Rosemarie. *Basalisk* (2010). Fotograaf: John Hodgkiss.



Figuur 12: MARRIOTT, Rosemarie. *Relaas 1* (2010). Fotograaf: John Hodgkiss.



Figuur 13: MARRIOTT, Rosemarie. *Relaas 2* (2010). Fotograaf: John Hodgkiss.



Figuur 14: MARRIOTT, Rosemarie. *Relaas 3* (2010). Fotograaf: John Hodgkiss.



Figuur 15: MARRIOTT, Rosemarie. *Dooprok I* (2009). Fotograaf: Ruphin Coudyzer.



Figuur 16: MARRIOTT, Rosemarie. *Gegerf* (2009). Fotograaf: onbekend.



Figuur 17: MARRIOTT, Rosemarie. *Drievoud* (2010). Fotograaf: John Hodgkiss.



Figuur 18: MARRIOTT, Rosemarie. *Tweegatjakkals* (2010). Fotograaf: onbekend



Figuur 19: MARRIOTT, Rosemarie. *Ontbloot* (2010). Fotograaf: onbekend.



Figuur 20: MARRIOTT, Rosemarie. *Nasleep* (2010). Fotograaf: John Hodgkiss.





Figuur 21: MARRIOTT, Rosemarie. *Ongenooïdes* (2010). Fotograaf: onbekend.



Figuur 22: MARRIOTT, Rosemarie. *3 Sisters* (2004).



Figuur 23: MARRIOTT, Rosemarie. *Wolhaarstories installering* (2005).



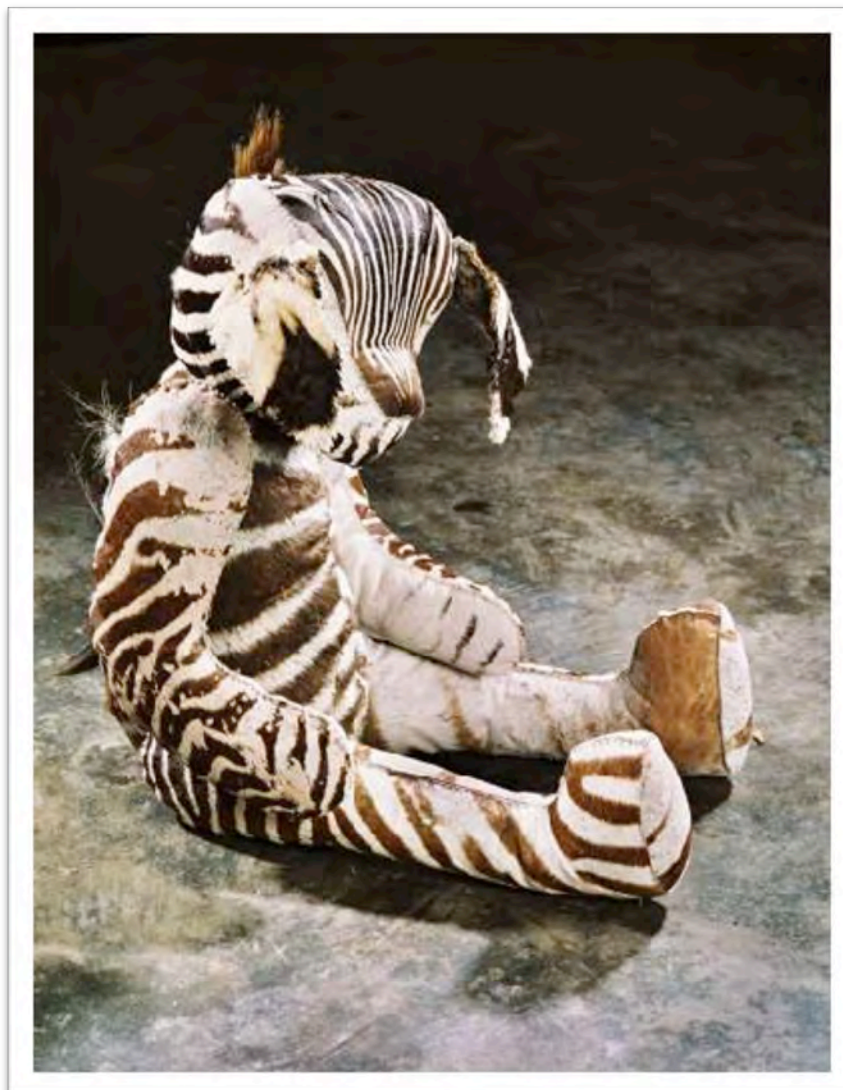
Figuur 24: MARRIOTT, Rosemarie. *Teddiebear I* (2005).



Figuur 25: MARRIOTT, Rosemarie. *Teddiebear II* (2005).



Figuur 26: MARRIOTT, Rosemarie. *Teddiebear III* (2005).



Figuur 27: MARRIOTT, Rosemarie. *Teddiebear IV* (2005).



Figuur 28: MARRIOTT, Rosemarie. *Spyker* (2004).



Figuur 29: MARRIOTT, Rosemarie. *Judasbok* (2004).