

COMBRINCK, JAN CHRISTOFFEL

**DIE TERAPEUTIESE WAARDE VAN HUMOR EN SATIRE IN DIE
VISUELE KUNSTE**

MA

UP

1997

**DIE TERAPEUTIESE WAARDE VAN HUMOR
EN SATIRE IN DIE VISUELE KUNSTE**

deur

JAN CHRISTOFFEL COMBRINCK

Voorgelê ter vervulling van 'n deel van die vereistes vir die graad

MAGISTER ARTIUM

in Beeldende Kunste in die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte,

UNIVERSITEIT VAN PRETORIA

MEI 1997

HIERDIE VERHANDELING IS ONDERHEWIG AAN REGULASIE G.35 VAN DIE UNIVERSITEIT VAN
PRETORIA EN DIT MAG IN GEEN VORM GEHEEL OF GEDEELTELIK GEREPRODUSEER WORD
SONDER SKRIFTELIKE TOESTEMMING VAN HIERDIE UNIVERSITEIT NIE

INHOUDSOPGAWE

VOORWOORD -	i
LYS VAN FIGURE -	v
INLEIDING -	1
HOOFSTUK I - ONTSTAAN VAN HUMOR EN SATIRE	3
HOOFSTUK II - DIE VERSKYNSEL EN BETEKENIS VAN TERAPIE IN DIE SIELKUNDIGE, SOSIOLOGIESE EN FISIESE MEGANISMES EN PROSESSE VAN DIE HUMOR EN LAG FENOMEEN	37
HOOFSTUK III - HUMOR, SATIRE EN PARODIE IN STROKIESPRENTE	61
HOOFSTUK IV - HUMOR, SATIRE EN PARODIE IN SKILDERYE EN BEELDHOUWERKE	131
SLOT - SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKINGS	170
BIBLIOGRAFIE - BOEKE EN TYDSKRIFTE	178
BYLAE: SINOPSIS	187
WOORDELYS	190
SYNOPSIS	191

VOORWOORD

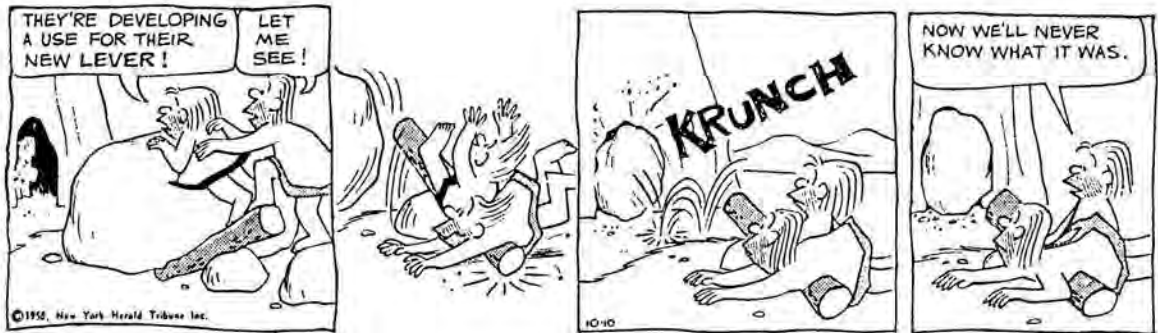
Die ondersoek na die moontlike terapeutiese uitwerking van humor en satire in die visuele kunste is gemotiveer deur die navorser se persoonlike belangstelling in sielkunde en sosiologie, en die verband wat daar bestaan tussen hierdie dissiplines en die visuele kunste. Die moontlikhede wat hierdie navorsingsveld bied, was te omvangryk om in sy geheel in hierdie verhandeling te ondersoek, en die keuse het in die besonder geval op die ondersoek van humor en satire as terapeutiese instrument in die visuele kunste. Intensiewe navorsing deur verskeie deskundiges is op die afsonderlike gebiede van humor, satire en terapie gedoen, asook die manifestasies van humor in die visuele kunste. Dit blyk egter dat daar tot hede toe geen navorsing gedoen is wat die verband tussen die komponente van humor, satire en terapie ondersoek nie.

Wat psigoterapie en humor aanbetref, kan daar huidiglik in die praktyk 'n vernuwing van gesindhede bespeur word. Vorige verbintenisse tussen humor en psigoterapie wat deur Fry en Salameh (1993: vii) in hul eerste publikasies voorgestel was, was met agterdog bejeën en selfs deur sekere persone afgekeur. Hulle beweer dat hierdie vorige gesindhede en sienings in die psigoterapeutiese beroep besig is om te verander, en dat "...traditions have changed; humor [sic] has begun to receive recognition and acceptance as a valuable adjunctive force...which is dedicated to mental and emotional health and health care." (Fry & Salameh 1993: viii).

Om humor en satire op sinvolle wyse in verband met kunswerke te bring, het groot uitdagings gebied. Die meeste navorsing wat gedoen is op die gebied van humor en satire, verwys na die geskrewe of gesproke woord. Teorieë rondom die meganismes van humor word gevolglik meestal om die teks van geskryfte gepostuleer, en geskiedkundig was dit meestal karikature wat vroeëre jare deur middel van beeldmateriaal humor en satire kommunikeer het. Huidiglik is daar 'n groter getal kunstenaars wat hulle toelê op humor en satire in die visuele kunste, maar die getalle kunstenaars wat skilderye en beeldhouwerke skep, bly steeds relatief laag.

Aangesien humor grootendeels kultureel gebonde is, was besluit om ook plaaslike kunstenaars se werk in die bespreking in te sluit. Intensiewe onderhoude is met drie Suid-Afrikaanse humoristiese kunstenaars gevoer. Dit was slegs Norman Catherine se werk wat by ontleding genoegsame algemene waardering geniet het onder 'n groot aantal toeskouers. Daar is gevolglik besluit om slegs sy werk te bespreek. Afbeeldings van sy werk in hierdie verhandeling was gekopieer van materiaal goedgegunstiglik verskaf deur die kunstenaar.

'n Groot gedeelte van die bespreking draai om strokiesprente, en daar is gepoog om deur die teks of illustrasies, verband in die narratief van die strokies te behou wanneer dit van toepassing sou wees. Verwysings in strokiesprente geskied volgens aanvaarde metodiek, maar as byvoeging vir die vergemakliking van naslaandoeleindes, word daar na panele verwys in nommer volgorde wat links bo aan die bladsy begin, en van links na regs na onder beweeg, soos in Westerse gebruik. Die paneel nommers volg na die bladsy nommer. Die dimensies van



1. Johnny Hart, *B.C.* (1958). Litografiese drukwerk op papier.
Bron: Meglin (1981: 83 strokie 3).

3. Antropologiese perspektiewe:

Antropologiese navorsers het meereendeels die veld van etnisiteit nagevors, waar daar byvoorbeeld in 'n gemengde etniese gemeenskap toegelaat word dat een etniese groep met goedkeuring die spot kan dryf met 'n ander, wat dit dan toelaat. Uitgebreide studies is hierin onderneem in die kultuur van die Navajo (Robinson 1977: 16). Raskin (1985: 180-221), bespreek etniese humor redelik breedvoerig, en verdeel dit in drie kategorieë naamlik konvensionele, fiktiewe en mitologiese tekste.

4. Sosiologiese perspektiewe:

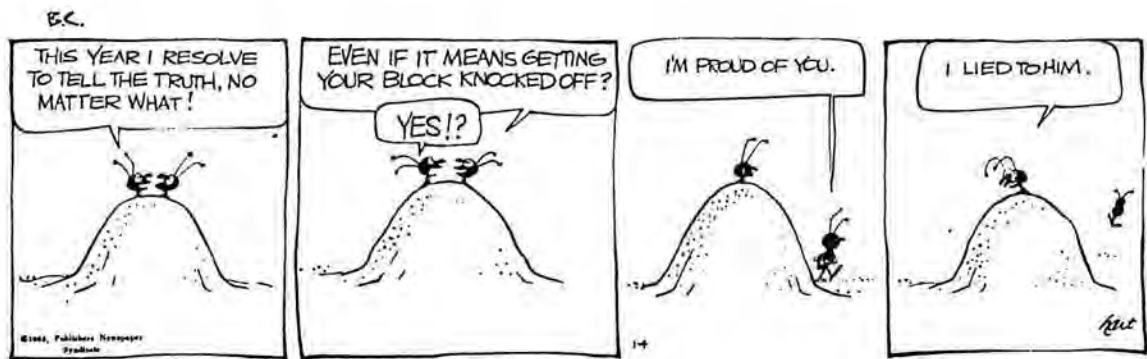
Volgens Bergson (1960: 43-64) word die individu wat moeilik verander om by 'n situasie aan te pas, as komieklik beskou. Die aksie van lag is 'n sosiale gebeurtenis wat binne 'n groep afspeel. In voortsetting van Charles Darwin se teorie dat, in sy oorspronklike vorm, lag 'n aanduiding was van 'n toestand van vreugde en optimisme, het McComas (1923: 30, 45-55)

gemeen dat dit 'n essensiële teken was van 'n positiewe gemoedstoestand, en 'n uitnodiging gevorm het vir ander om dit te deel. Lag dien gevolglik ook as 'n metode vir die sosialisering van 'n individu.

Gedurende moeilike tye soos in oorlogstye, word humor gebruik om hierdie moeilike situasies te verwerk. McDougall (1903: 67, 318-319) meen dat lag in die mens ontwikkel het as 'n biologiese meganisme om oormatige simpatie vir ander mense se teëspoede en probleme teen te werk, sodat die psigologiese las vir die individu nie te hoog word nie. Hier kan ook verwys word na die sogenaamde 'galge humor'. Hierdie vorm van humor is onderliggend in Freud se teorie dat die maak van grappe onderdrukte impulse en spanning omskep vanaf onaangename na aangename gevoelens (McGhee 1979: 61). So word humor ook gebruik om byvoorbeeld onaanvaarbare of toelaatbare gedrag in die gemeenskap af of goed te keur, vandaar ook die gesegde: 'Many a true word spoken in jest!' Dit is dan ook binne hierdie sosiologiese aspek van humor waar satire sy inslag kry, aangesien dit met die gemeenskapswaardes en norme te make het. Mintz (1977a: 17) beweer:

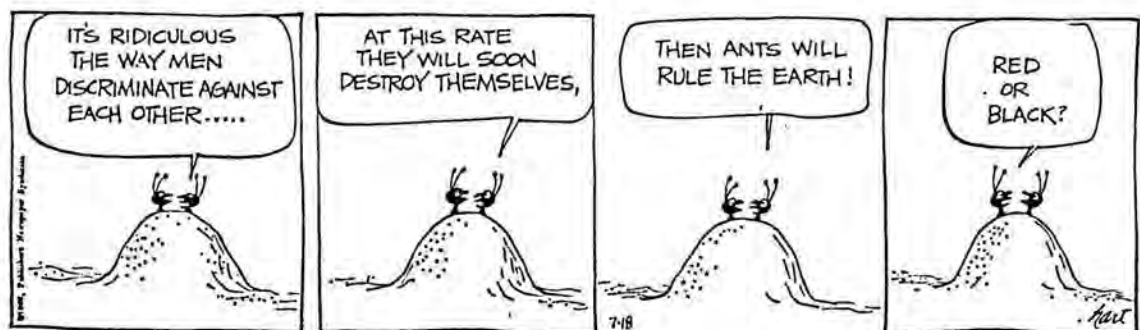
Humor [sic] as a cultural and historical phenomenon is not merely a matter of content; such elements as form, style, structure and convention reveal values, beliefs and concerns.

Kunstenaars vorm 'n gedeelte van die spreekbuis waardeur hierdie afwykings onder die aandag gebring kan word, en byvoorbeeld die strokiesprenttekenaar Johnny Hart se *B.C.* reeks spreek op satiriese wyse baie van die tekortkominge in die optredes van die gemeenskap aan. Skynheiligheid word uitgelig in sy mier-karakters (wat hier ikone is van die mens), in *B.C.* (1965) (fig. 2) wanneer die een mier jok om geweld te voorkom.



2. Johnny Hart, *B.C.* (1965). Litografiese drukwerk op papier.
Bron: Meglin (1981: 85 strokie 1).

In die volgende strokie word dweepsug aangespreek op 'n inkongruente manier wanneer die een mier die mensdom hiervan beskuldig, en toe dieselfde vooroordeel toon (fig. 3).



3. Johnny Hart, *B.C.* (1965). Litografiese drukwerk op papier.
Bron: Meglin (1981: 85 strokie 2).

Humor as sosiale manifestasie vereis dat ten minste twee mense, direk of indirek, betrokke moet wees by die skep van humor. Alhoewel die sosiologiese invloede noodsaaklik is by die skep en waardering van humor, is dit nie al invloede wat bestaan nie. Psigologiese, fisiologiese, estetiese, taalkundige en geskiedkundige omstandighede bepaal ook hoe ons sal reageer teenoor humor (McGhee 1983: 176).

5. Teorieë oor inkongruensie, verrassing, konflik of dubbelsinnigheid:

Hierdie meganismes is die mees algemene strukture waarop humor gebou word. McGhee (1979: 10) argumenteer dat inkongruensie as sentrale meganisme bygestaan word deur 'n bykomstige emosionele disposisie van die toeskouer om verhoogde humor te bewerkstellig:

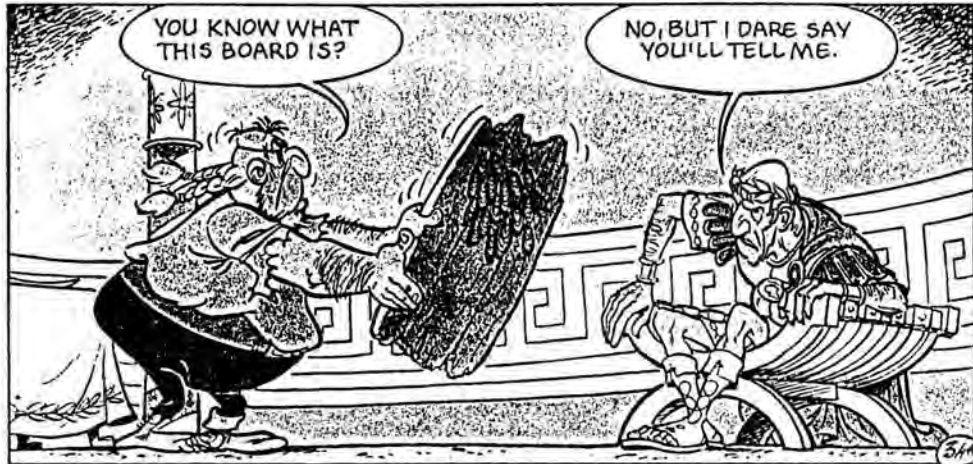
That incongruity is central to all humor [sic] is an assumption adopted throughout this book: that is, something unexpected, out of context, inappropriate, unreasonable, illogical, exaggerated, and so forth, must serve as the basic vehicle for the humor [sic] of an event, even though additional elements like sex and aggression maximise funniness.

Monro (1951: 45) beskryf inkongruensie as: "Importing into one situation what belongs to another."

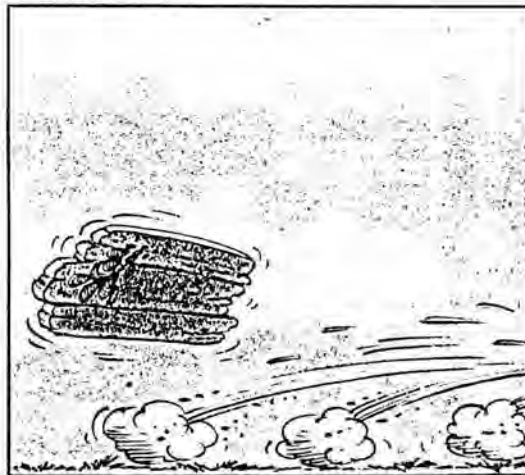
Baie skrywers beskryf hierdie aspekte as noodsaaklike elemente van humor, deurdat daar 'n verrassing of 'skok' aan 'n situasie gekoppel moet word, wat dan die teenstrydighede van

emosies of gedagtes van die deelnemer as katalisator begelei. Immanuel Kant (1790: 177) het gemeen dat lag "...an effection arising from the sudden transformation of a strained expectation into nothing..." is. Die woord *skielik* vorm die kern van Kant se stelling. Dit is juis die afwesigheid van verrassing wat 'n grap sy snaaksigheid ontnem wanneer dit die tweede maal vertel word (Raskin 1985: 33). Onvoorspelbaarheid gebeur juis wanneer 'n persoon 'n logiese proses verbeel en verwag, en 'n ander onverwagse gebeurtenis vind plaas.

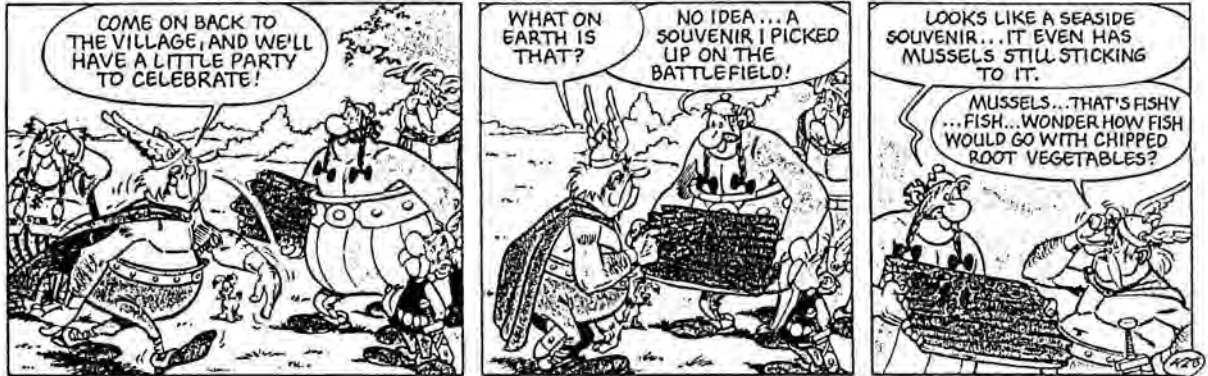
Schopenhauer (1819a: 76) het gemeen dat lag ontstaan by die skielike besef van inkongruensie tussen 'n voorwerp en 'n konsep, terwyl Herbert Spencer gereken het dat lag gebeur wanneer "...the conscious is unawares transferred from great things to small - a descending incongruity." (Soos aangehaal in Robinson 1977: 19). Henri Bergson (1960: 43-64) se mening was dat 'n situasie komies is wanneer dit tegelykertyd aan twee absoluut onafhanklike reekse van gebeurtenisse gekoppel kan word, wat terselfdertyd totaal ander betekenis sou hê. In *Asterix in Belgium* (1979) (fig. 22, laaste paneel), stap die seerower kaptein aan wal met slegs 'n stuk plank as oorblyfsel van sy skip wat gesink het. Die hoof komplot van die storie gaan voort, en die volgende verwysing na die plank is wanneer die kaptein dit aanbied as bewys vir Caesar as 'n gedeelte van sy skip wat hy verloor het (fig. 4). Hy verloor die plank in 'n geveg (fig. 5), en die stuk hout vorm die alternatiewe gebeurtenis wanneer Obelix dit optel (fig. 6).



4. Goscinny & Uderzo, *Asterix in Belgium* (1979). Litografiese drukwerk op papier.
Bron: Goscinny & Uderzo (1995: 38 paneel 4).



5. Goscinny & Uderzo, *Asterix in Belgium* (1979). Litografiese drukwerk op papier.
Bron: Goscinny & Uderzo (1995: 44 paneel 4).

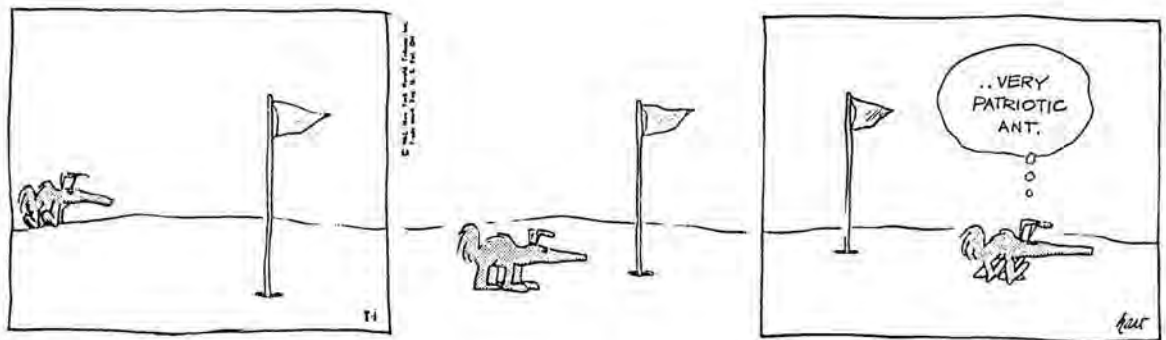


6. Goscinny & Uderzo, *Asterix in Belgium* (1979). Litografiese drukwerk op papier.
Bron: Goscinny & Uderzo (1995: 46 paneel 9-11).

Albei die gebeure, naamlik die hoof komplot van die storie en die roete wat die stuk hout volg, vind terselfdertyd maar onverwant aan mekaar plaas. Wanneer Obelix gevra word wat die hout is, misplaas hy onwetend die betekenis daarvan, en die gevolg is dat twee heeltemal onafhanklike reekse van gebeurtenisse aan mekaar gekoppel word aan die einde van die verhaal. Die leser is deurentyd bewus van die verskillendheid van die betekenis, en vind die uiteenlopende resultaat wat gepaard gaan met hierdie dualiteit, amuserend.

Arthur Koestler (1964) het humor gekoppel aan 'bisociation', waarin 'n situasie of gebeurtenis in twee gewoonlik onaanpasbare assosieerbare kontekste waargeneem sou word (soos ook aangehaal in McGhee 1983: 40 en Lefcourt 1986: 9). Hy het hierdeur ook 'n belangrike bydrae gelewer tot die beter begrip van kreatiwiteit en humor.

As voorbeeld hiervan kan die spotprenttekenaar Johnny Hart se strokiesprent *B.C.* gebruik word (fig. 7).



7. Johnny Hart, *B.C.* Litografiese drukwerk op papier.
Bron: Meglin (1981: 84 strokie 2).

In hierdie voorstelling word die vlagpaal op 'n setperk van 'n gholfbaan gebruik as dubbelsinnige assosiasie met 'n mier wat 'n 'landsvlag' ten toon stel. Die vlagpaal dien as assosieerbare verwysing van die twee onaanpasbare konsepte van die gholfbaan en 'n mier wat die vlag ten toon stel. Deur 'bisociation' word twee begrippe of gedagtegange wat voorheen beskou was as onverwant, in verwantskap gebring deur 'n gemene ooreenkoms (McGhee 1979: 164 en Lefcourt 1986: 51), in hierdie geval, 'n vlagpaal. Dit stel dus die persoon wat hierdie (hermeneutiese) skeppingsvermoë besit, in staat om met meer insig na iets te kyk deur 'n breë verwysingsraamwerk te gebruik. Hierdeur kan dus afgelei word dat 'n sogenaamde 'sin vir humor' meer onder skeppende persone voorkom, en dat laterale denke 'n voorvereiste is vir

die waardering van humor en satire, soos ook geargumenteer deur Raskin (1985: 34). Elitzur (1990: 32), som dit as volg op: "...humor [sic] requires not only those mental faculties characteristic of the infant and the lunatic but also the *maturity of creative people*, such as the artist and scientist." [My kursivering]. McGhee (1979: 165) bevestig hierdie siening deur te sê: "So creative thinkers should do better than less creative individuals both at creating humor [sic] spontaneously and at quickly understanding the humor [sic] initiated by others." Navorsers het die skep van 'n *nuwe realiteit* waargeneem in humor en Monro (1951: 248-249) beweer: "We then have *attitude-mixing* or *universe-changing*." [My kursivering].

Inkongruensie betrek die verwysingsraamwerk van die individu, en sou 'n sekere objek byvoorbeeld bots met 'n idee, kom inkongruensie voor. 'n Waardige man wat gly op 'n piesangskil is so 'n voorbeeld. Die aksie pas dus nie by die beeld van die waardige man en wat daarop volg nie. Wanneer na 'n statiese beeld soos in 'n skildery gekyk word, word daar van die toeskouer verwag om die vereiste narratief te verskaf. In hierdie geval is *tyd* as noodsaaklike element teenwoordig (verwys na die bespreking onder **Sielkundige en psigoanalitiese perspektiewe**). Wanneer die verwysingsraamwerk van 'n toeskouer slegs betrekking vind op die beeld sonder narratief, kan inkongruensie ook plaasvind deur verwringing, transformasie of oordrywing wat nie pas by die normale verwysing van die toeskouer nie. Monro (1951: 241-242) beweer: "...Humor [sic] depends on a fixed background of *conventional beliefs, attitudes, behaviour*. Humor [sic] upsets the pattern by abruptly introducing something inappropriate." [My kursivering]. Hier kan bygevoeg word

dat, aansluitend by gelowe, houdings en optredes, wat as konvensioneel beskou word, beeld ('image') assosiasies ook hieronder gekategoriseer kan word. Gesigsbeelde wat 'normaal' voorkom, word in die algemeen deur die toeskouer as verwysingsraamwerk gebruik. In 'n skildery wat 'n inkongruente, verwronge beeld bevat, word die toeskouer deur hierdie ongewone beeld verras. Die besondere voorstelling van verskeie visuele leidrade deur middel van die manipulasie van die formele elemente in 'n kunswerk, kan aanleiding daartoe gee dat die toeskouer die verwronge beeld as byvoorbeeld skrikwekkend, amuserend of komieklik ondervind. Voorbeelde hiervan kan gevind word in die oordrewe vet karakters in die werk van Botero (1932 -) en die gebruik van gedramatiseerde verwingings in die lyftaal van strokiesprent karakters soos Asterix. Die samevoeging van hierdie leidrade op suksesvolle wyse, hang van die vernuf van die kunstenaar af⁴.

6. Konfiguratiewe teorieë:

Hierdie teorieë word op die breër teorie van die Gestalt sielkunde gebaseer. Dit gaan oor die skielike *beseft* wanneer iets *sin uitmaak* wat dan lei tot die verrassing en daaropvolgende lag, anders as in die geval van inkongruensie, waarin die *onpasbare* 'n rol speel.

7. Spanningsontlading en 'speel' teorieë:

Spanningsontlading deur middel van humor is algemeen waarneembaar in situasies soos oorloë en konflikte, waar dit dan as maatstaf dien om die situasie binne perspektief te stel, of die erns te verminder.

Volgens Eastman (1936), is speel en humor onafskeidbaar, en verwys hy na die fenomeen van kielie en lag as voorbeeld. (Verwys ook na teorieë oor inkongruensie hierbo).

8. Die opwekkingsteorie:

Die basis van hierdie teorie word deur McGhee (1979: 17) saamgevat:

We become increasingly aroused as we listen to the development of a joke, with perhaps the greatest increase in arousal coming either when our expectations of the punch line is greatest or when it is being delivered. Once we get the point of the joke, arousal decreases and we smile or laugh.

Onlangse fisiologiese teorieë oor humor is betrokke by die oorsprong van meetbare opwekkingsveranderinge waarmee humor gepaard gaan. Berlyne (1972: 52) het byvoorbeeld twee opwekkingsveranderinge vasgestel wat vermoedelik betrokke is by die gevoel van plesier in 'n algemene sin, naamlik 1) die vermindering van 'n hoë opwekkingsgevoel en 2) beskeie vermeerderings in die opwekkingsgevoel, gevolg deur 'n skielike afname. Wat belangrik is van sy siening, is dat hy beweer dat daar 'n kromlynige verhouding bestaan tussen die opwekkingsvlak en die hoeveelheid genot wat verkry word. Sy gevolgtrekking is dat beskeie vlakke van opwekking meer genotvol is as baie hoë of lae vlakke.

Die opwekking waarna Berlyne verwys kan afkomstig wees van 'n hele aantal oorspronge insluitend aggressiewe, seksuele en angsopwekkings in 'n grap, sowel as intellektueel-

stimulerende meganismes soos inkongruensie en kompleksiteit (McGhee 1979: 16). Rothbart (1973: 80, 247-256) voeg by Berlyne se teorie sy siening dat die opwekkingsdinamika gepaard moet gaan met die wete dat die situasie geen gevaar vir die toeskouer inhou nie. Genot opgewek uit hierdie opwekkingsdinamika kan ook gevind word in byvoorbeeld 'n bekende komplot komponent van baie aksie dramas, waar die toeskouer stelselmatig opgewerk word deur 'n jaagtog van een of ander aard, met die klimaks wat bereik word wanneer die held/heldin die dreigende gevaar neutraliseer. In die geval van humor, bevat die situasie normaalweg leidrade wat dit duidelik aan die toeskouer stel dat die omstandighede nie ernstig opgeneem moet word nie.

McGhee (1979: 17) verwys na die sneller wat tot lag of glimlag lei as volg: "Actually, the combination of the original intensity level and the suddenness of the drop in neural firing determines whether the smiling or laughing occurs." Tyd is hier gevolglik ook ter sprake in die duur van die opwekkingsprosedure. Die vraag wat ontstaan is hoe hierdie langdurige prosedure van opwekking in die visuele kuns prakties toepasbaar kan wees? In die geval van strokiesprente is dit voor die hand liggend, maar wat van enkel beelde of skilderye?

'n Uitgerekte verwagtingstydperk is nie noodwendig noodsaaklik vir die ondervinding van humor nie. In die geval van spotprente en karikature sonder byskrif, vorm die visuele inkongruensie feitlik onmiddellik die sneller vir die humor, soos ook geargumenteer deur McGhee (1979: 18).

Variasies van komediante:

Net soos wat die komediant besluit watter vorm van humor hy gaan beoefen, en watter teikengehoor hy wil bereik, so het die toeskouer die voorreg om van sy kant af 'n sekere tipe humor af te keur of goed te keur volgens sy smaak. Die kunstenaar wat verkies om humoristiese werk te skep, word hieraan onderhewig gestel. Humor, satire en parodie het onder andere een ding in gemeen naamlik die oorkoepelende term 'komedie'.

Die vernuf om mense te amuseer is 'n gesogde een, en komediante (en kunstenaars) ontwikkel gewoonlik 'n spesifieke vorm van komedie wat by hulle persoonlikhede pas. Robinson (1977: 155-156), bespreek hierdie persoonlikhede kortliks:

Die Vernuftige: Hierdie komediant vorm komiese idees uit alledaagse gebeurtenisse sommer terwyl hy besig is om te gesels. Hy skep 'n grappige uitbeelding van die lewe en menslike ondervinding en uitdrukking. Hy reageer skerpsinnig en bitsig op aanmerkings ten koste van ander, en sy respek berus baiemaal hierop.

Die Satiris: Die grapmaker met 'n angel. Hierdie persoon vind humor in die kontroversiële, sosiale, politiese en taboe aangeleenthede.

Die Woordspeler: Hierdie komediant verheug hom deur woordspeling te gebruik. Hy gebruik akronieme en woorde wat dubbelsinnig opgeneem kan word.

Die Nar: Sy uitdrukking vind plaas deur komieklike kapriolle wat gedramatiseerd, maar met min dialoog, gepaard gaan.

Die Grap Verteller: Hierdie komediant se sukses berus op die manier waarop hy 'n storie of grap vertel, nie soseer wat die grap se trefreël ('punch line') is nie.

Die Opportunis: Hy vind die regte grap op die regte tyd. Hy som 'n huidige gebeurtenis op, en maak 'n grap daarvan.

Die Storieverteller: Hierdie verhale herinner aan die 'Spies en Plessis' reeks van televisie faam. Dit lig daaglikse gebeurtenisse op komiese wyse uit, en die humor is minder aggressief en venynig. Baiekeer keer die humor terug op die komediant self, en word verwys na persoonlike verleenthede.

Die Terggees: Hierdie persoon hou daarvan om te terg. Skertsende geselstrant is 'n normale gedeelte van sy kommunikasieproses.

Die Praktiese Grapmaker: Hy beplan praktiese truuks om mense te vermaak, gewoonlik ten koste van die slagoffer.

'n Kombinasie van een of meer van bogenoemde vorms van komedie kan terselfdertyd voorkom in een persoonlikheid. Die omstandighede is dinamies, en 'n mens se waardering van sekere tipes humor verander ook van tyd tot tyd.

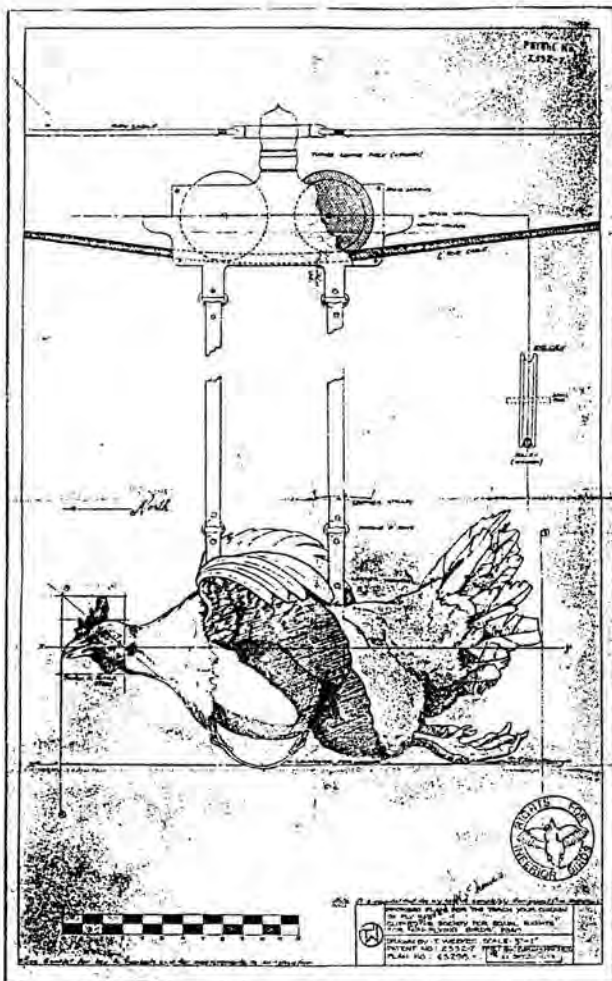
Wat die toeskouer aanbetref, kan genoem word dat byvoorbeeld die 'Mirth Response Test', gebasseer op Freudiaanse teorie, gebruik maak van spotprente ('cartoons') om persoonlikhede te bepaal en die emosionele stand van 'n persoon vas te stel (Robinson 1977: 140). In hierdie geval word beeldmateriaal gebruik vir die toetsing. Mindess (1971: 176-178) op sy beurt maak gebruik van 'n eenvoudige toets wat grappe gebruik om vas te stel watter soort humor die toeskouer amuserend vind. Hy verdeel die grappe in vier basiese kategorieë, naamlik filosofiese, sinnelose, vyandige en seksuele afdelings. Deur af te merk watter grap/grappe 'n persoon baie snaaks of glad nie snaaks vind nie, kan vasgestel word watter tipe humor die persoon aanstaan. 'n Paar van hierdie voorbeelde volg:

Filosofies:

'Love is a disease that creates its own antibody; marriage.'

In hierdie geval word daar van die leser verwag om die trefreël uit te werk, met ander woorde die oplossing te soek deur intellektuele betrokkenheid. Hierdie tipe humor struktuur pas goed by die taal medium, en die titel van 'n kunswerk vorm soms die kriptiese leidraad wat die toeskouer motiveer om die oplossing in die skildery of beeld te soek soos in byvoorbeeld

Semmes se *House Dress* (1990) (fig. 49) en Daumier (1808 - 79) se *The Accused Can Now Have His Say* (19de eeu) (fig. 9).



The Training and Exercise Program

When the machine is assembled, strap the well-briefed and enthusiastic cadet chicken flyer into the harness. A few soothing words always help allay any pre-flight fears.

Step 1. Once the chicken is settled place your feet in the position to start winding.

Step 2. Take the handles (left and right) firmly in your hands and turn them clockwise with a steady motion. Try to avoid jerking as this may upset novice flyers. Machine operators are advised to take the first few runs quite slowly and then as the chicken feels more relaxed, gradually to increase the pace. Soon the little feathered friends will be enjoying themselves enormously, laughing as only chickens can.

IMPORTANT REMINDER! *Get to know your chicken's parts* (see Fig 7)

After the trainee has reached its goal (represented as a target), it is time to wind the chicken back. **GREAT CARE SHOULD BE TAKEN NOT TO FRIGHTEN THE BIRD.** *Slow and steady* is the name of the game. Remember, being wound backwards can be disorienting. Having returned to the starting position it is time to start off again.

8. Trevor Weekes, *The teach your chicken to fly Training Manual* (1995).
Litografiese drukwerk op papier.
Bron: Weekes (1995: 22-23).

Sinneloos:

'Q: What does a 300-pound canary say?

A: CHURP!'

Inkongruensie is in hierdie geval die ruggraat van hierdie vorm van humor. As voorbeeld van kunswerke wat hieronder sorteer, kan verwys word na Botero (1932 -) se *Little Bird* (1992) (fig. 55), en Weekes se werk *The teach your chicken to fly Training Manual* (1995) (fig. 8).



9. Honoré Daumier, *The Accused Can Now Have His Say* (19de eeu). Litograaf.
Bron: Meglin (1981: 11).

Vyandigheid:

'When two politicians accuse each other of lying, both of them are telling the truth.'

Die meerderwaardigheid en neerhalende teorieë kom hier ter sprake. Norman Catherine se werk *Official* (1988) (fig. 72) pas byvoorbeeld in hierdie kategorie.

Seksueel:

'A farmer is showing a beautiful lady visitor around his farm. They watch a bull lustily mating a cow. Putting his arms around the lady's waist, the farmer says "Boy, I'd sure like to do something like that." "Well, why don't you?" she replies. "It's your cow."

Deur die boer, wat onweloweglik opgetree het op sy plek te sit, word genot verskaf aan die leser. Meerderwaardigheid en onpasbaarheid is hier van toepassing. 'n Voorbeeld waar hierdie tipe snaaksigheid na vore kom, is byvoorbeeld Jim Nutt se werk *There Are Other Things To Look At (Really!)* (1985) (fig. 68), en Silver en Bennett se *Heavenly Twins* (1989) (fig. 26).

Hierdie verskeidenheid vorms van humor en waardering daarvoor soos gekategoriseer deur Mindess, is, soos bewys deur die enkele voorbeelde genoem, ook van toepassing op beeldende kuns. Op een of ander wyse vorm dit uiteindelik 'n gedeelte van die styl van die humoristiese kunstenaar.

Om op te som kan aanvaar word dat humor gevind word in 'n geestesondervinding waarin 'n persoon absurde, inkongruente idees en omstandighede begryp en waardeer, en ook 'n

besondere genot daaruit put. 'n Verdere aanname is dat humor ook gedefinieer kan word as bestaande uit attribusies van 'n gebeurtenis wat 'n mens laat lag.

Daar bestaan 'n omvattende teoretiese basis vir humor. *Humor*, soos die term *skoonheid*, is egter iets wat net bestaan in ons gedagtes en nie in die realiteit van ons bestaanswêreld nie. Humor is nie noodwendig karakteristies van sekere weergawes en gebeurtenisse soos gevind kan word in spotprente, grappe ensovoorts nie, alhoewel ons later sal bespreek hoedat sekere situasies (en visuele beelde wat situasies voorstel), kan lei tot humor en satire.

SATIRE

Oorsprong:

Die woord 'satire' is afkomstig uit die Latynse woord 'satura' wat vertaal kan word as ' 'n offer van gemengde vrugte in 'n bak', oftewel 'n gekleurde potpourri. Hierdie woord is deur die Romeine ontwikkel, en word letterkundig byvoorbeeld deur die digter Ennius gebruik om 'n bundel met gemengde gedigte te benaam. In sy kort gedigte wat Horatius 'satires' noem, probeer hy 'n balans skep tussen die *spot dryf* en *berisping*. Hy gebruik hier ook die sinoniem '*satiriseer*' vir *hekeling* (sien ook Eksteen 1990: 326).

Die paradoksale aard van satire kan gevind word in die eienskappe daarvan. Om sosiologiese wantoestande aan te spreek, kan satire van verskeie grade van gevoel varieer wat tussen lughartigheid aan die een kant, na krenking en bitsige sarkasme aan die ander kant wissel.

Robinson (1977: 156) verwys na die satiris as: "The sword of wit, finds humor [sic] in controversial, social, political and taboo issues."

Die slagoffers van die satiris word somtyds in gedramatiseerde, belaglike en vernederende situasies geplaas. Ander kere word die bekende werklikhede op 'n speelse manier krities verdraai.

Kenmerke:

Soos in humor, word daar kenmerke herken wat teenwoordig is wanneer satire ter sprake kom, naamlik die teenwoordigheid van 'n element van *inkongruensie* en die uitdrukking van *kritiek*, (wat in die toeskouer se gemoed), teenwoordig is. 'n Gemoedelike afgewaterde verteenwoordigende vorm van satire wat kritiek aanbetref, kan gevind word in die werk van die sogenaamde Vlaamse 'genre' kunstenaars soos byvoorbeeld in die werk van Jan Steen (Gudlaugsson 1975: 16, en Martin c1926: 21). Funksioneel verskil hedendaagse satire egter heelwat van hierdie tydperk. Dit dien nie meer 'n moraliserende doel in die breë verband van die samelewing nie, maar reflekteer eerder 'n persoonlike mening of kritiese lewensperspektief op intellektuele vlak.

Vereistes:

Juvenal (soos aangehaal in Pollard 1970: 7) het gevoel dat die tyd waarin hy geleef het so sleg was, dat dit moeilik was om *nie* satire te skryf nie. Die onderwerp van protes moes egter van

waarde wees. Ondervindinge van die liefde en dood plaas dit buite die bereik van satire as gevolg van hulle natuurlike grootsheid. Hierdie temas mag wel in tragedie of komedie tot die bewussyn gebring word, aangesien dit hierdeur verhef word. Satire verhef nie, maar breek juis af (Pollard 1970: 7). In Fernando Botero (1932 -), die Suid-Amerikaanse skilder se werk *Muerte de Luis Chalmeta* (1984) (fig. 53), word die dood van die stiervegter op dramatiese wyse voorgestel, maar op komiese wyse word die 'siel' van Chalmeta ontvang deur 'n vrou se arms en hande met rooi geverfde naels en 'n goue armband. Alhoewel hierdie interpretasie van Botero moontlik op die gewildheid van Chalmeta onder die vrouens betrekking kon hê, is daar nie bytende satiriese kritiek by hierdie werk betrokke nie. Die onderwerp van satiriese aanval moet die moeite werd wees deur een of meer van die mens se ander sentrale areas van ondervinding aan te spreek. Die satiris bepaal hom juis by dit wat die mens betrek soos die mens se natuur, gevoelens, vervreemdings en inklinasies (Bloom & Bloom 1979: 20).

Fletcher (1987: ix) meen dat nog 'n vereiste van satire is dat dit 'n metode van estetiese uitdrukking moet wees wat op historiese realiteit gegrond is, en wat ten minste geïmpliseerde norme betrek teenoor wie 'n teiken ontbloot kan word as belaglik. Daar moet ook 'n voorafbestaan of skepping van gedeelde verstandhouding en evaluasie wees tussen die satiris en die toeskouer (Fletcher 1987: ix)⁵. Die kernbegrip van belang hierin is die kontakpunt tussen die toeskouer en kunstenaar, waar die kunstenaar se persoonlike kritiese beskouing bekend word aan die toeskouer.

Satiriese Humor:

Humor verskil van satiriese humor. Soos hierbo uiteengesit, kan die verskil in eienskappe van humor en satire gesien word. 'n Humoristiese werk bevat inkongruensie sonder 'n angel, soos gesien kan word in onder andere Meret Oppenheim (1913 -) se werk *Object* (1936) (fig. 48). Die werk van byvoorbeeld Honoré Daumier en Botero, bevat somtyds bytende kritiese sosiale en persoonlike kommentaar. Hierdie laaste voorbeelde kan dus beskou word as satiriese humor.

'n Belangrike aspek van satire en humor in kunswerke is dat dit nie noodwendig as genré of styl geklassifiseer moet word nie, maar beskou moet word as 'n benaderingswyse tot die lewe. In teenstelling met die voorgeskrewe 'wat moet wees' of projeksies van 'n samelewing, soos in die geval van die Vlaamse genré kunstenaars, het hedendaagse satire ook ten doel om bestaande en alreeds gepleegde ongeruimthede in die samelewing op amuserende wyse aan te spreek.

Aangesien parodie nou saamhang met satire, en die attribusies van die satiris ooreenstem met dié van die parodis, sal parodie as meganisme van satire ook kortliks bespreek word.

PARODIE

Betekenis en oorsprong:

Kritzinger (1970: 345) verwys na parodie as 'n grappige nabootsing van byvoorbeeld 'n gedig. Die woord 'parodie' is afkomstig uit die Griekse woord *parodia*, 'n samegestelde preposisie wat bestaan uit *para*, 'van langsaan' en die naamwoord *odé* wat 'lied' beteken. Die woord het oorspronklik verwys na improvisasies wat deur die vroeëre sangers as byvoegings tot hul ernstige liederes gemaak is. Hierdie verwerkings was aangebied in dieselfde styl en op dieselfde manier as die oorspronklike werk, maar die inhoud is aangepas tot plaasklike werklikhede, eerder as heroïese voorstellings. Dus is parodie oorspronklik 'n literêre nabootsing wat die vorm behou maar waarvan die oorspronklike inhoud verander word (Kiremidjian 1985: 2).

Kritici van parodie beskou dit as 'n parasitiese en destruktiewe kuns aangesien dit volgens hulle geskep word om die oorspronklike te verkleiner, en dus geen intrinsieke waarde het wat 'n onafhanklike, positiewe en oorspronklike bydrae lewer nie. Kiremidjian (1985: 3-4), wys egter daarop dat waar 'n kunswerk geneig is om dit 'wat is' weer te gee, parodie dit wat verkeerd is sal ontbloot. Volgens Kiremidjian (1985: 1), was parodie voorheen as 'n kleinlike aktiwiteit beskou en een wat totaal op die betekenisvolheid van die model waarmee parodie gekeer, afgehang het⁶.

Ooreenkoms met satire:

Van die vier dramatiese tipes, tragedie, komedie, mimiek en satire, word parodie allereens beskou as die naaste verwant aan satire. Fuzelier (soos aangehaal in verskeie artikels soos

onder andere in Kitchin 1932: xvii) het gemeen dat parodie, instede daarvan om die waarheid te degradeer deur verkleining soos sommiges se mening is, dit juis degradasie en valshede beklemtoon, dat dit dus 'n kritiese eksposisie vorm. Satire is 'n meer onafhanklike en vry vorm van uitdrukking as parodie. Satire het sy eie eienaardighede en prosedures (Kiremidjian 1985: 5). Die uitdrukking van satire pas aan by die kunstenaar se intent en veld van toepassing, en word nie beperk deur afhanklikheid van die vorm van ongeruimthede wat dit poog om te ontbloot nie. Bloom en Bloom (1979: 15) wys daarop dat: "...satire has always demonstrated its adaptability to circumstance and intention." Parodie, aan die anderkant, is genoodsaak om die vorm van die oorspronklike werk waarna verwys word oor te neem, aangesien dit nie oor sy eie struktuur, meganisme of vorm beskik nie (Kiremidjian 1985: 6). Waar die kunswerk byvoorbeeld 'n spieël sou hou teenoor die natuur, sal satire 'n spieël met 'n verwronge oppervlak na die natuur hou, en parodie sal 'n spieël na die kunswerk hou. Parodie se kritiek is egter eerstens een van vorm, en nie idees, prosesse en voorwerpe van die natuur nie. Dit het dus belang tussen die vorm-inhoud verhouding in die werk, en parodie spreek dan ook enige inkongruensie in hierdie verhouding tussen inhoud en vorm aan. Parodie kan gemaklik funksioneer in die algemene morele konteks van satire, en die effektiewe satiris moet ook 'n bedrewe parodis wees. Parodie vorm gevolglik 'n belangrike meganisme van satire (Kiremidjian 1985: 6).

Eindnotas:

- 1 Fridja (1987: 25 en 47), verwys na glimlag, lag en huil as 'interaktiewe emosies'. Hierdie stelling moet in die lig gesien word van die sielkundige en sosiologiese navorsingsperspektief. Rutter (1984: 31), verwys ook na die funksie van staar of kyk (gaze), naamlik die ekspressiewe, regulerende en moniterende funksies, as die manier waarop ons emosies en houdings aan mekaar kommunikeer, en lag vorm een van die kodes wat geïnterpreteer kan word.
- 2 Raskin (1985), bied 'n meer breedvoerige en wetenskaplike ontleding aan, wat onder andere die veld van semantiese teorie in humor in diepte ondersoek. Hierdie inligting is baie uitgebrei, en daar word slegs na verwys met betrekking tot sekere aspekte.
- 3 Trek: Die sielkundige, Gordon Allport, wat op die sielkunde van die individu gekonsentreer het, het die *Trekteorie* gepostuleer. Hy verklaar die dinamika en struktuur van gedrag deur die *trekke, houdings en disposisies* van die individu. Verder het hy tussen verskillende tipes trekke onderskei. Onder *Kardinale trekke* het hy die dominante invloede op gedrag soos sadisme, chauvenisme, konserwatisme en besondere belangstellings ingedeel. *Sentrale trekke* verwys na gedragspatrone wat redelik herkenbaar en kenmerkend is soos sosiaal, sentimenteel en introverties. Trekke wat minder konstant voorkom soos houdings in bepaalde omstandighede, kleur en voedselvoorkeure ensovoorts, het hy beskryf as *Sekondêre trekke*.
- 4 Die belangrikheid van 'normale' verwysingspatrone, kan bewys word deur te verwys na sielkundige toetsing wat daarop berus. Die assosiatiewe vermoëns van die individu vorm dus die basis van die toetse (Anastasi 1968: Byvoorbeeld hoofstuk 15). Dit sluit nie vrye assosiasie toetse in soos byvoorbeeld die Rorschach toets nie (Anastasi 1968: 495). Verdere verwysing kan in hierdie verband gedoen word na Eysenck & Keane (1995: hoofstukke 2,3,9,10 en 11).
- 5 Fletcher se werk gaan egter oor die narratiewe strategieë in postmodernistiese konteks, en hierdie aangehaalde vereistes uit sy boek verwys na konvensionele vereistes vir satire. Hy wys ook juis daarop dat daar hedendaags nie 'n aanvaarbare validasie van enige norm bestaan nie (Fletcher 1987: xi).
- 6 Om parodie binne kontemporêre konteks effektief te laat werk, verg kruisverwysings en byvoegings van verskillende tydsgrepe, dimensionele inkongruensie soos die werklike en die fantasie, of kontraste wat op paradokse gebasseer is. 'n Kontras wat slegs visueel inkongruent is, ontlok nie noodwendig 'n diepgaande debat wat sou lei tot die ontbloting van ongeruimthede nie, en plaas nie die boodskap binne die hedendaagse konteks nie. As voorbeeld kan hier kortliks verwys word na Russel Connor se skildery, *The discovery of Venus* (1986). Olie op doek, 91 X 132cm. (Bron: Zelanski & Fisher 1991, afb. 1.42). Die vraag ontstaan of hierdie skildery, (wat 'n tong-in-die-kies weergawe is van twee bekende skilderye wat voorkom asof hulle in 'logiese' samesmelting verkeer), voldoen aan die vereistes

wat kritiek teen parodie verkeerd sou bewys. Die oorspronklike betekenis van parodie het vereis dat die styl en manier van aanbieding van die fantasie met assosieerbare huidige en plaaslike inhoud weergegee word. In hierdie werk is daar inkongruensie tussen die 'werklikheid' van die skipbreukelinge en die drama wat daarmee gepaard gaan, en die fantasie van die 'geboorte van Venus'. Wat die visuele persepsie en affekte aanbetref, ontstaan daar gemengde gevoelens in die gemoed van die toeskouer as gevolg van die absurde in die voorstelling. Alhoewel die tema nou voorkom asof 'n hele aantal mense op 'n vlot besig is om te kyk na die 'geboorte van Venus', of dalk in 'n beswyming yl en 'n onwaarskynlike verskynsel dophou, kom die drama van die drenkelinge nog steeds na vore en word die inhoud wel verander, maar word daar geen kontemporêre inhoud weerspieël nie. Die onwaarskynlikheid van hierdie samevoeging reflekteer slegs 'n spottende houding van die kunstenaar jeens die twee kunswerke wat hy nageboots het, en die temas van die werk. Hy bewys hoegenaamd nie dat hulle werk of temas byvoorbeeld onaanvaarbaar was nie. Een van die kerns van Kiremidjian se verwagtinge van parodie, naamlik om dit wat verkeerd is te ontbloot, kom nie hier voor nie (Kiremidjian 1985: 4). Om die verkeerde aan te spreek, vorm 'n basiese kenmerk van satire. Satire wat 'n element van parodie bevat, kan dus voldoen aan Kiremidjian se verwagtinge.

HOOFSTUK II

DIE VERSKYNSEL EN BETEKENIS VAN TERAPIE IN DIE SIELKUNDIGE, SOSIOLOGIESE EN FISESE MEGANISMES EN PROSESSE VAN DIE HUMOR EN LAG FENOMEEN

In hierdie bespreking word die waarde van terapie in humor en satire ondersoek met betrekking tot beide die individuele sowel as sosiale (groep) aspekte.

BEPERKINGE

Die navorsing gedoen op die gebied van veral humor is baie uitgebrei, en menings oor en teorieë op die onderwerp verskil somtyds heelwat, soos Raskin (1985: 30) uitwys. Die besprekings in hierdie verhandeling is beperk tot die verwysings wat betrekking kan hê op die kuns wat bespreek sal word, en argumenteer nie verskillende houdings en perspektiewe wat humor, satire en parodie aanbetref nie.

Navorsing het bewys dat alle mense nie dieselfde waardering vir dieselfde snaaksighede toon nie, soos gesien kan word in die opnames wat die *Psychology Today* tydskrif gedoen het in 1978 (Klein 1989: 30). Omdat 'n kunswerk individueel is, en die begrip van die humor en/of satire daarin bepaal word deur die persoonlike beperkings en agtergrond van die toeskouer, is dit logies dat alle mense nie noodwendig deur 'n spesifieke werk geamuseer sal word nie. Die ontsyfering en waardering van 'n hedendaagse satiriese werk verg van die toeskouer 'n

hermeneutiese vermoë wat funksioneer binne 'n uitgebreide verwysingsraamwerk. Baie postmodernistiese kunswerke is essensieloos en bevat drywende betekenis en verbloemde boodskappe, en hierdie esoteriese teks kan telkens slegs begryp word indien die kunstenaar se lewensperspektief en houding bekend is aan die toeskouer, en/of die toeskouer ingelig is oor die fynere nuanse en betekenis van die werk wat boonop ge-intertekstualiseer kan wees (Fletcher 1987: xi).

Humor is gevolglik onderworpe aan beperkings wat gestel word deur kultuur, tyd en persoonlike insigte wat betrekking het op die kunstenaar, toeskouer en die kunswerk. Meglin (1981: 11), beaam dit wanneer hy beweer: "Humor [sic] is of its own time and age, reflecting life in its own environment and current situation." Raskin (1985: 6) wys verder daarop dat die spreker, (in hierdie geval die kunstenaar), en die toehoorder, (in hierdie geval die toeskouer), ooreenkomstige ondervindings in gemeen moet hê.

Die graad van sofistikasie waarin die humor aangebied word, sowel as die vorm van die humor, is ook van belang by die waardering daarvan. Twee mans in 'n kunsgalery kyk na 'n 'abstrakte' beeld van 'n menslike figuur wat 'n gat het waar die maag moet wees, en die een man sê: "Dit herinner my; ek wonder of ek my kosblik gebring het." Hierdie voorbeeld kan deur die meeste mense waardeer word, en die grapstruktuur is eenvoudig. Trevor Weekes se boek *The teach your chicken to fly Training Manual* (1995), se humor struktuur is redelik uitgebrei, en maak deurgaans gebruik van 'n breë ondersteuning-struktuur van gedetailleerde

illustrasies en uitgebreide teks wat baie wetenskaplik voorkom, maar totaal belaglik is in hierdie besondere konteks (fig. 8).

Daar moet op gelet word dat satire en parodie ook kan ontaard in 'n interpersoonlike aanval, wat die holistiese betekenis daarvan negeer, soos Pollard (1985: 4) uitwys. Verder haal Pollard (1970: 2), Swift aan wat geskryf het in sy *'The Battle of the Books'* (1704):

**Satire is a sort of glass, wherein
 beholders do generally discover
 everybody's face but their own,
 which is the chief reason for that
 kind of reception it meets in the
 world, and that so very few are
 offended with it¹¹.**

Hierdie vermoë van die mens om homself te verkul om dinge so te sien dat dit hom pas, word in 'n neutedop saamgevat in 'n satiriese interpretasie deur die spotprentkunstenaar Jack Davies, *Ongetiteld*, (fig. 10). In hierdie spotprent poog 'n oorgewig man om van sy oortollige massa ontslae te raak, omdat sy voorkoms hom pla. Die daaropvolgende aksies toon hoe hy daaraan werk, om ten spyte van sy moeite maar nog dieselfde te lyk. Die beeld wat *hy* egter hierna in die spieël 'sien', verteenwoordig sy wense van hoe hy graag *wil* lyk.

Beperkings op die ondervinding van humor kan baie kompleks wees, en dit is onmoontlik om dit binne die omvang van hierdie verhandeling te bespreek. Melanie Klein (1989: 13) bespreek

byvoorbeeld kinders met besondere probleme, en beweer dat wanneer die super-ego minder ongenadig teenoor die kind optree, hy toegelaat word om 'n sin vir humor te ontwikkel. Met ander woorde, in hierdie geval staan die kritiese houding van die super-ego in die pad van 'n kind om 'n sin vir humor te ontwikkel. Ironies stel die ontwikkeling van humor die pasiënt in staat om daarna oor die ongewenste afwykende optredes van voorheen die spot te dryf, en dit sodoende binne 'n meer aanvaarbare perspektief te stel.



10. Jack Davis, *Ongetiteld*. Litografiese drukwerk op papier.
Bron: Meglin (1981: 36).

Dit kom voor asof sommige mense met 'n 'ingebore gevoel van humor' gebore word. Hierdie veld van navorsing is weereens 'n ingewikkelde een, maar McGhee (1979) bespreek humor ontwikkeling in die kind. Sy navorsing dui daarop dat humor wel ontwikkel kan word in 'n individu, soos ook bevestig deur die siening van Robinson (1977: Hoofstuk 11).

Groep identifikasie met humor en satire:

Die individu beskou die wêreld met verwysing na 'n sosiologiese verwysingsraamwerk, en hierdie raamwerk word ten minste gedeeltelik verkry uit die groep² waaraan hy/sy behoort. McGhee & Goldstein (1983: 171) verwys na navorsing waarin verwysingsgroep-gerigte humor getoets is. Uit hul bespreking word dit duidelik dat lede van 'n groep wel kan identifiseer met 'n ander groep wat dieselfde algemeen herkenbare tekortkominge of attribusies besit. Wanneer 'n groep tekortkoming of attribusie dus ter sprake kom, gaan dit eerder oor hierdie stereotipering as oor die volksverband. Hier word affiliasie deur ooreenkoms gevorm. Dus het die Jode in hierdie eksperiment grappe oor die stereotipering van suinigheid en hebsug wat aan hulle toegeskryf word, ook nie snaaks gevind wanneer dit vertel is oor Skotte nie, omdat hierdie groep hierdie stereotipering deel (McGhee & Goldstein 1983: 171).

Dit is ook duidelik dat op godsdienstige gebied individue hul godsdienstgroepe as superieur ag bo ander buite-groepe. 'n Algemene afleiding is dat sekere groepe wel identifiseer met sekere humor, en dat humor 'n reeks funksies vervul binne groepsverband. Raskin (1985:

5) som dit op deur te beweer dat elke humoristiese gebeurtenis afspeel binne 'n sekere kultuur wat behoort aan 'n besondere gemeenskap. Hierby kan gevoeg word dat die tydvak ook 'n bepalende faktor is by die waardering van humor (Raskin 1985: 4). Hierdie beperkinge moet in gedagte gehou word wanneer daar na die resultate van 'n ondersoek na die moontlike terapeutiese uitwerking van humor gekyk word, en die beperkinge wat byvoorbeeld groepnormes daarop plaas.

TERAPIE

Die vraag wat eerstens ontstaan is of die uitwerking van humor as terapie beskou kan word, en tweedens of sekere kunswerke onder bespreking die vermoë besit wat geverg word om te voldoen aan dit wat as humoristies of satiries beskou kan word.

Die betekenis van die woord *terapie*³ kan in eenvoudige terme beskryf word as die inklusiewe etiket van alle vorme van behandeling van siektes en afwykings (Reber 1985: 769). Reber wys daarop dat baie vorme van terapie bestaan, en klassifiseer 'aktiewe', (waar die terapeut direk aktief met die kliënt optree), en 'passiewe' terapie, waarin die terapeut 'n lae profiel handhaaf. Vir die doel van hierdie bespreking sal passiewe terapie meer van toepassing wees. Die kunstenaar kan nie noodwendig as die terapeut beskou word nie, en die kunswerk vorm eintlik 'n instrument waardeur die toeskouer terapie op hom/haarself toepas. Die terapie is dus afkomstig van die humor in die werk. Daar sal byvoorbeeld nie transferansie kan plaasvind tussen die toeskouer en die kunstenaar soos tussen 'n psigoterapeut en kliënt nie.

In hierdie bespreking sal kunst terapie nie in sy geheel as vorm van psigoterapeutiese dissipline bespreek word nie, en konsepte wat betref die gebruik van kunswerke as instrumente vir ontleding en waarde bepaling, kom nie hier ter sprake nie. Die terapie wat spruit uit die aktiewe skepping van die kunswerk deur die kliënt/pasiënt is ook nie hier van toepassing nie. Sommige aspekte wat onder kunst terapie sorteer, vorm nogtans die kern van hierdie bespreking, en kan nie buite rekening gelaat word nie. Van hierdie aspekte is byvoorbeeld sublimasie, katarsis en die kommunikasie van netelige aangeleenthede op 'n indirekte maar doeltreffende wyse.

Psigoterapie:

May, in sy inleiding tot Linesch se boek (Linesch 1988: v), skryf: "*Adolescent Art Therapy demonstrates the effectiveness and power of using visual images...as they struggle to represent,...heal...and integrate their unconscious or partly conscious world.*" [My kursivering]. Wanneer dit by die terapeutiese waarde van humor kom, meen Raskin (1985: 7): "It is a kind of outlook, a peculiar point of view, *and one which has great therapeutic power*" [My kursivering].

Grotjahn (1957: VIII-IX) meen dat:

Laughter...can be used to express an unending variety of emotions. It is based on guilt-free release of aggression, and any release makes us perhaps a little better and more capable of understanding one

another, ourselves, and life. What is learned with laughter is learned well. Laughter gives freedom, and freedom gives laughter.

Rapp (1951: 12) sê dat: "Laughter is relaxation...[Radio comedians] are ministering to *mental health* and physical fitness." [My kursivering].

Die vraag ontstaan verder of humor as fenomeen van menslike optrede wel gesond en konstruktief is. Daar kan verwys word na die onbeheersde gelag van 'n histeriese persoon, of die onvanpasde gelag van 'n versteurde pasiënt. Die motivering agter vyandige satiriese en galge humor kan ook bevraagteken word. Keith-Spiegel (1972: 28) wys op drie moontlikhede wat dit aanbetref, naamlik of die laggende grampakende persoon 1) bewys dat hy gesond en gebalanseerd optree of 2) dat hy sy intiemste versteurings en diepliggendste probleme hierdeur ontbloom, of 3) wys dat hy sy konflikte en bekommernisse op 'n gesonde manier hanteer deur dit te omskep in plesier of genot. Die omskepping van energie in genotvolle, sosiaal aanvaarbare en konstruktiewe ondervinding, staan as sublimasie bekend. In Pfeifer (1994: 159-165) se artikel "*Laughter and pleasure*", meet hy sy navorsing aan verskillende soorte gelag onder andere nabootsende gelag, senuweeagtige gelag en histeriese gelag. Hy beweer dat 'n breedvoerige analise van die lag fenomeen lei tot te veel kontra-argumente, dat daar geen bepaalde gevolgtrekking bestaan nie, en dit dus liever daar gelaat moet word (Pfeifer 1994: 170). Hy som sy argument op deur te beweer dat die mens lag omdat hy deur evolusie gevorm is op 'n bepaalde manier, en haal die volgende rympie aan:

**You may laugh through the whole of a farce
You may laugh through the whole of a play,
But you never can laugh through the hole of your a_
For man isn't built that way.**

(Soos aangehaal deur Pfeifer 1994: 171)

Lefcourt (1986: 3) verwys ook na twee groepe teorieë wat daarop dui dat humor as afbrekend (Aristoteles, Plato, Hobbes en Rousseau) of opbouend (McComas, Eastman, Bliss, Armstrong en Mindess) beskou kan word. Hy skep 'n belangrike onderskeid tussen *humor* en *lag* as fenomene, en verwys na humor as 'n sekere perseptuele, kognitiewe en emosionele proses, terwyl lag verwys na die fisiologiese en behavioristiese gevolge (Lefcourt 1986: 3). 'n Mens kan humor ondervind sonder om te lag, en lag sonder om humor te waardeer in 'n situasie. Alhoewel humor en lag dus nie noodwendig as positief of negatief in alle gevalle beskou kan word nie, verdedig hy sy positiewe siening daaroor deur te sê: "...it is our contention that humor [sic] and laughter play an important role in the maintenance of both psychological and physiological health and well-being." (Lefcourt 1986: 1). Hy verwys verder na Goldstein wanneer hy beweer: "...[he] has also noted that the idea that laughter is therapeutic has a long and time-honored history." (Lefcourt 1986: 2).

Humor en gevolglike gelag hoef nie noodwendig slegs as positiewe uitwerking gesien te word nie, maar kan ook bydra as katalisator tot die vermindering van negatiewe uitwerkings.

Yorukoglu (1993: 58) se siening is dat: "Humor helps us to discharge our tensions, reduce our anxiety, and overcome our frustrations."

In 'n formele psigoterapeutiese verhouding kan die terapeut humor gebruik om byvoorbeeld 'n meer ontspanne atmosfeer te skep, kommunikasie aanhelp wat sensitiewe areas aanraak, 'n situasie skep waarin gevoelens en impulse op veilige en nie-dreigende manier uiting kan vind, en 'n bron vorm wat insig bewerkstellig in konflikte (McGhee 1979: 241).

Wat genot (hier in die besonder as sublimasie bespreek) aanbetref het Ernst Kris (1938: 19, 77-90) 'n psigoanalitiese skrywer, onderskeid getref tussen algemene genot en genot geput uit humor. Genot uit bemeestering, volgens hom, manifesteer en gebeur in die hede, en word as sulks ondervind. Komiese genot verwys na 'n bemeestering van die ego in die verlede, teweeggebring na lang oefening. McGhee (1979: 154) beweer dat kognitiewe genot van 'n nie-komiese aard geput word uit die verkryging van nuwe kennis. Hierdie plesier hou verband met die permanente veranderinge in idees en konsepte wat alreeds ontwikkel is. Die plesier verkry uit die kognitiewe inspanning wat geverg word vir humor, spruit uit die verwringing van voorafgevestigde kennis, en nie van die oorspronklike formasie daarvan nie (McGhee 1979: 154, 232). Alhoewel albei dus genot verskaf, bly nie-komiese veranderinge in die proses permanent, terwyl die gefantaseerde veranderinge in die komiese proses geen implikasies vir die werklike lewe inhou nie, en as sulks aanvaar word. As gevolg hiervan is dit vir sommige individue moeilik om grappe te onthou.

Freud (Soos aangehaal in Lefcourt 1986: 50) skryf dat humor 'n vrymakende element bevat, wat dui op nie net die oorwinning van die ego nie, maar ook die plesierbeginsel. Sy konsep oor humor was gebaseer op sy oorspronklike teorie van onderbewuste konflikte en onderdrukking. Hy het beweer dat dit waarvoor ons lag 'n aanwysing is van ons probleme of inhibisies, maar wys terselfdertyd daarop dat dit 'n gesonde en sosiaal aanvaarbare manier is om hierdie probleme te verwerk (Robinson 1977: 30). Hy wys verder daarop dat humor 'n meganisme is wat meer aanvaarbaar is as byvoorbeeld emosionele versteurings, psigosos en drankmisbruik om hierdie probleme te verwerk.

Martin Grotjahn (1957: 255-264) se interpretasie van humor is ook gebaseer op dié van Freud. Hy meen egter dat Freud nie die aspek van aggressiewe en vyandelike basis van humor intensief genoeg ondersoek het nie. Hy beskryf die grapmaker as 'n persoon wat humor as 'n uitlaatklep vir sy aggressie en teenvoeder teen depressie gebruik, en meen verder dat humor verwant is aan vyandigheid, sadisme, selfliefde en masochisme. Nieteenstaande hierdie kritiese beskouing is hy van die opinie dat 'n sin vir humor op emosionele volwassenheid dui, en dat daar 'n behoefde bestaan vir hierdie vry en episodiese regressie om sodoende krag te ontwikkel vir die werklikheid waarin die mens lewe, en gevolglik terapeutiese waarde besit.

Dat daar wel 'n ander sy aan humor is, word beklemtoon deur Raskin (1985: 11) wanneer hy sê: "Laughter is born out of hatred and hostility." Rapp (1951: 14) verduidelik:

This ... is one of the great paradoxes; while there is demonstrably something hostile and degraded in

laughter, at the same time some types of laughter are full of charm and friendliness.

McGhee (1979: 239), wys daarop dat waar humor teenwoordig is, depressie nie kan manifesteer nie, aangesien hierdie twee gemoedstoestande nie ooreenstem nie.

Viktor Frankl (1964), 'n sielkundige en die eksponent van Logoterapie, wys op die terapeutiese uitwerking van humor. Hy het hiervan gebruik gemaak om sy sinne te behou terwyl hy as Joodse gevangene gedurende die Tweede Wêreldoorlog in konsentrasiekampe sy dood afgewag het, en stel sy ondervinding as volg:

Humor [sic] was another of the soul's weapons in the fight for self-preservation. It is well known that humor [sic], more than anything else in the human make-up can afford an aloofness and an ability to rise above any situation, ...

(Frankl 1964: 42)

In so 'n geval kan die buitestaander maklik hierdie humor as ikonoklasties of onvanpas beskou, terwyl dit tot wesenlike voordeel kan wees vir die persoon wat betrokke is in die situasie. Hierdie beskouing word deurgaans in Frankl se werk gesien, en Heuscher (volgens Fry 1993: 224), vind ooreenkomste tussen Frankl se humoristiese interpretasies of indirekte kommunikasie metodes, en sy logoterapeutiese tegnieke.

Allport (1950) beweer: "...the neurotic who learns to laugh at himself may be on the way to self-management, perhaps cure." Hy wys verder daarop dat humor deur psigoterapeute gebruik word in hul terapie aangesien dit eerstens plesier verskaf en 'n aanvaarbare metode is om iets wat verbode is te geniet, en tweedens 'n manier vorm waardeur boodskappe wat ontstellend vir die pasiënt kan wees, oorgedra kan word op lughartige wyse wat die saak in 'n beter gebalanseerde perspektief stel (Lefcourt 1986: 51). Ten spyte van die feit dat McGhee die voordele van humor in 'n psigoterapeutiese situasie bevestig, is daar 'n waarskuwing aan verbonde, vernameamlik wat die eerste paar sessies met 'n pasiënt aanbetref (McGhee 1979: 240-241). Soos telkens die geval gesien van uit 'n fenomenologiese sielkundige perspektief, is die toepassing van hierdie metode nie noodwendig aanvaarbaar in alle gevalle nie. Rosenheim *et al* (1989: 141-152), kom byvoorbeeld tot die gevolgtrekking dat die oorgrote meerderheid paranoïese pasiënte humoristiese intervensies gedurende behandeling afkeur. Humor word ook in ander vorms gebruik by die evaluasie en behandeling van geestesafwykings. Die 'Mirth Response Test' wat op Freudiaanse teorie gebaseer is, gebruik spotprente as instrument om persoonlikhede te ondersoek en emosionele probleme te identifiseer (Robinson 1977: 140). Die effektiwiteit van so 'n toetsing word in twyfel getrek deur navorsing wat daarop dui dat beide psigiatryse pasiënte en hoogs intelligente normale individue dit onverstaanbaar moeilik vind om sekere eenvoudige spotprente te verstaan wanneer dit sterk emosionele konflikte behels (McGhee 1979: 239). Die betrokkenheid van eksterne onbeheerbare invloede dra by tot die wispelturigheid van waarderingsvlakke in humor. Amerikaners het dit moeilik gevind om humor te sien in grappe aangaande die Vietnam oorlog gedurende die negentien sestig,

aangesien dit 'n situasie aangeraak het wat sensitief was op daardie tydstip (McGhee 1979: 238). So 'n buite invloed sou akkurate sielkundige meting nadelig beïnvloed.

Volgens McGhee (1979: 239) vorm humor 'n maatsaf om wisseling aan te toon in die geval van pasiënte wat met depressie gediagnoseer is, aangesien spelerigheid, lag en die maak van grappe 'n aanduiding vorm van die diepte van die siekte, sowel as vooruitgang wat gemaak is in die genesingsproses. Dit vorm 'n positiewe diagnostiese metode wat gebruik maak van humor, aangesien humor 'n voorvereiste is van spelerigheid.

Die ondervinding van humor vir die individu is dinamies van aard. Hierdie stelling word gestaaf deur Robinson (1977: 143) wat tot die gevolgtrekking kom dat humor wisselend van aard is, en dat dit aanpas op sekwensiële basis by die individu, sy omstandighede, benodighede en persoonlikheid.

Fisies:

McDougall (1963: 395) sien, nes Charles Darwin, humor as 'n biologiese funksie in die mens met dié verskil dat hy dit beskryf as 'n instink wat deur die natuur daargestel is om depressie en pyn wat 'n mens in simpatie met ander mense in ongeluk voel, teen te werk. Hy beskryf dit verder as 'n 'oorlewingswaarde'.

Op fisiese vlak het humor wat lagwekkend is, die effek om asemhaling en bloedsomloop te stimuleer en gevolglik hipertensie te verminder, om sodoende te lei na 'n gevoel van weldoening (Robinson 1977: 32). McGhee (1983: 13) se siening stem hiermee ooreen. Raskin (1985: 19) beweer dat lag oortollige energie in die liggaam wat deur voorgaande aktiwiteite gegenerer is, vrylaat, en gaan selfs so ver om te beweer: "...In general, there is little that can be said of laughter physiologically which cannot be said of orgasm."

Spencer (1860: 395), in aanvulling tot Darwin se teorie, het gemeen dat humor gekoppel kan word aan die sensuweestelsel deurdat lag as 'n vorm van veiligheidsklep funksioneer om van oortollige energie wat in die stelsel opgebou het, ontslae te raak. Hierdie energie kan in sielkundige terme, destruktief of konstruktief verbruik word. Die vrylating van hierdie energie op positiewe wyse word as konstruktief deur die individu ondervind. Dit hou gevolglik verband met die idee van sublimasie. Freud (1960) het ook hierdie mening gehuldig, en het verwys na lag wat van oortollige hoeveelhede psigiese energie ontslae kon raak. Die behavioristiese teoretikus Daniel Berlyne (1972: 52), was krities oor hierdie siening. Hy het gewys daarop dat huidige kennis oor die werking van die sensuweestelsel nie hierdie teorie ondersteun nie. Ten spyte hiervan het hy 'n positiewe uitwerking van humor op die mens erken, toe hy gesê het dat: "Nevertheless, laughter seems clearly to be capable of a cathartic effect." Berlyne het in sy argument die kern van 'n probleem geïdentifiseer, naamlik die bepaling daarvan of humor op fisiese of psigiese welsyn 'n uitwerking het, waar die skeidslyn tussen die twee geleë is, en tot watter mate dit aan een of albei toegereken kan word. Cousins,

(1979), het aan 'n uiters pynlike siekte gelei. Hy reken dat tien minute van uitbundige lag 'n verdowende uitwerking op hom gehad het, en ten minste twee ure se pynvrye slaap tot gevolg gehad het. Hierdie bevinding het volgens Lefcourt (1986: 51) daartoe gelei dat vir: "...some writers to suggest that laughter may have a stimulatory effect on endorphins or other endogenous substances within the brain^[4]."

Cousins (1979) het opgemerk dat gelag 'n vermindering van ten minste vyf punte in die sedimentasie skaal, ('n skaal wat hoë inflammasie of infeksie aandui), aangewys het, wat daarop dui dat dit fisioterapeutiese uitwerking kan hê. Fry en Savin (1988: 50), huldig die volgende mening:

Mirthful laughter is accompanied by increases in arterial blood pressure and followed by pressure decreases below resting pressure levels. Correlation is found between degrees of these alterations and intensity and duration of the human behaviour. It is suggested that this phenomenon contributes to physiologic survival by its enhancement of circulatory efficiency.

Fry het van tevore eksperimentele ondersoeke na die suurstof saturasie van die arteriale en asemhalingssteme gedoen (Fry and Stoff 1971; Fry and Rader 1977 soos aangehaal in Fry en Savin 1988: 50). Gesamentlik het Fry en Savin in hierdie artikel hul bevindings gepubliseer oor hul navorsing van uitbundige gelag op die sistoliese en diastoliese slagjaar bloeddruk. Hulle het tot die gevolgtrekking gekom dat humor, opgeruimtheid en lag, saam met ander meganismes,

'n aansienlike bydrae lewer tot liggaamsdinamika en die invloed daarvan derhalwe as belangrik geag behoort te word as klaarblyklike komponente van die menslike fisiologiese funksionering (Fry en Savin 1988: 61).

In teenstelling met hierdie positiewe siening van Fry en Savin, het White en Camarena (1989: 76) se navorsing aangaande lag as stres verlaging in klein groepe, daarop gedui dat die invloed van lag nie so groot is op die fisiologiese werking nie. Die resultate van hul navorsing dui daarop dat alhoewel daar geen beduidende verlaging van stres as gevolg van lag in die navorsingsgroep te bespeur was nie, die deelnemers van die 'lag' groep, gemeet teenoor die kontrolegroepe, meer opgewonde as verveeld was, meer ingelig as verward, meer energieklik as moeg, meer ontspanne as rusteloos, meer kreatief as onoorpronklik, en meer belangstellend as afgesonder. Hieruit kan afgelei word dat lag wel 'n positiewe bydrae lewer tot die welsyn van die mens. Hierdie afleiding word gestaaf deur Martin *et al* (1993: 89), wanneer hulle navorsing daarop dui dat: "...humor [sic], in addition to buffering the effects of stress, *may also play an important role in enhancing the enjoyment of positive life experiences.*" [My kursivering].

Sosiologies:

Humor, as terapeutiese instrument, vorm slegs een van die talle ander instrumente tot die beskikking van die mens wat hy gebruik in sy strewe na onbereikbare homeostase.

Die voordeel van humor is dat dit op individuele vlak asook in sosiale verband, 'n aanvaarbare manier is om onaanvaarbare, pynlike, vreugdevolle en vrymakende omstandighede te beleef. Anders as in die gevalle van byvoorbeeld musiekterapie, dansterapie en sommige ander terapeutiese metodes wat grootliks gerig is op die inkerende ondervinding van die individu, kan humor gedeel word deur verskeie mense terselfdertyd, en respondeer hulle gesamentlik op ooglopende wyse. Dit bevestig die verband binne die groep, aangesien humor slegs gedeel kan word in groepverband deur wedersydse kennis, ondervinding en omstandighede. Die individu wat die humor verskaf, verkry ook persoonlike genot uit die reaksie van die groep. Wanneer 'n persoon daarin slaag om 'n groep mense te laat lag, bevestig dit sy aanvaarding deur, en mededeelsaamheid met, die groep. Viktoroff (1953: 14) weerspieël hierdie siening wanneer hy sê:

...One never laughs alone - laughter is always the laughter of a particular social group, and it is impossible to associate oneself with it if one does not share the group's norms, feelings and ideas - in short, if one is not part of it.

Hierdie stelling dui op die groepwaarde wat humor en lag kan hê as terapeutiese instrument om byvoorbeeld groepkohesie en sosialisering aan te help.

Die sosiologiese verwantskappe van die deelnemers is van groot belang by die waardering van groep humor. Slegs mense wat 'n gemeenskaplike agtergrond deel, kan humor van mekaar waardeer.

Hieruit kan afgelei word dat die terapeutiese waarde van humor nie net binne die individuele verband van 'n een-tot-een interaksie gevind word nie, maar ook binne sosiale en groepsverband.

Die funksionalisme vorm 'n sentrale paradigma in die sosiologie. Van die mees basiese betekenisvolle funksies van humor in die sosiologie is: groep kohesie, die uitlokking van inter- en intra-groep konflik, en sosiale kontrole (McGhee & Goldstein 1983:173). In sosiale verband verwys Raskin (1985:23) na humor van repressie of onderdrukking, waar die individu 'n stryd met die samelewing sisteem aanpak, en as verloorder uittree. Die individu is ontnem van iets wat hy graag wou hê, en wat weerhou is deur die sisteem. Die 'wenner' word dan deur humor afgekraak om sodoende die individu beter te laat voel. Die werk van die kunstenaar Honoré Daumier (1808 - 79) dien as voorbeeld hiervan. In 'n bespreking van hom en sy werk, gebruik Meglin (1981: 11) 'n tipiese voorbeeld van die kunstenaar se werk. In hierdie litograaf getiteld *The Accused Can Now Have His say* (19de eeu) (fig. 9), dui die sarkasme verbloem in die titel alreeds op humoristiese wyse na die betekenis van die werk. Die toeskouer is moontlik alreeds bewus van die inhoud van Daumier se werk, en dat hy gewoonlik die onderdrukte in 'n komiese situasie as verloorder teen die sisteem voorhou. Die dienaars van die gereg se voorkomste herinner baie aan die afstootlike voorkomste van sommige van die kunstenaar Francisco Jose de Goya (1746 - 1828) se karaktersketse, terwyl die aangeklaagte hulpeloos en verontreg voorkom, sy mond toegebind sodat hy homself nie kan verdedig nie. Sy betoog is aan vlarde geskeur en lê aan sy voete, verwerp in minagting deur sy aanklaers.

Die skaal van die gereg op die regsbank is uit balans uit voorgestel wat die ongeregtigheid van die situasie aandui. Die jurie lyk bra ongeërg, en voor hulle bank is die laksman alreeds besig om 'n veronderstelde beskuldigde se vonnis te volbring met 'n byl. Hierdie aanval op die sisteem is ook tipies van baie van die Vlaamse genré kunstenaars se werk wat veral dokters, onderwysers en ander professies satiries aangeval het in hul werk (Gudlaugsson 1975). 'n Spot dryf met die professies is nie net beperk tot daardie era nie, en word dikwels op talle wyses in hedendaagse terme toegepas soos in 'n voorbeeld van die kunstenaar Larry Spiegel se werk, *Medical Mother Goose* (1970) (fig. 11) wat verskyn in Meglin se boek, waarin hy gekkeer met die lang tyd wat dit neem vir 'n dokter om te reageer op 'n oproep van 'n pasiënt.

Verder in hierdie verband verwys Raskin (1985: 23) na alkohol en die meegaande humor van die prohibisie era in Amerika, seks met betrekking tot die meeste lande ten alle tye, en politiese humor gemik teen Nazi Duitsland, Rusland, en Pole. Raskin (1985: 23), verwys na die voordele hieraan verbonde vir die individu op sosiale vlak: “For the individual who suffers from the repressions resulting from these impositions, the suppression humor [sic] *is the best therapy*, the best way to get it out of his system.” [My kursivering].

Dines (1995: 237) aangehaal in sy artikel “*Towards a critical sociological analysis of cartoons*”, verwys na Kris en Gombrich (1962), waar hulle beweer dat karikature 'n besondere medium is waardeur humor en satire gekommunikeer word aan die sosiale wêreld. Op hierdie gebied word baie van die tekortkominge in 'n sisteem deur spotprentkunstenaars aangespreek,

en Suid-Afrika spog met 'n redelik uitgebreide geskiedenis van spotprenttekenaars (Schoonraad 1983).



11. Allan Jaffee, *Medical Mother Goose* (1970). Litografiese drukwerk op papier.
Bron: Meglin (1981: 95).

In Suid-Afrika was die eertydse Nasionale regering dikwels oor die vingers getik deur spotprente wat te make het met die onregverdigheid van sogenaamde Apartheid. Abrahamson (1991: 149-164) beskryf hierdie situasie in haar artikel oor Joodse spotprentkunstenaars in Suid-Afrika. Hierin beskryf sy die verskil tussen byvoorbeeld die opvatting van humor wat met die onderdrukte spot om hulle sodoende in staat te stel om die situasie te verwerk, en die groepe wat dit nie so opneem nie en daardeur geaffronteer kan word. Terwyl Art Spiegelman se biografie, *'Maus'*, sonder twyfel nie beskou kan word as humoristies nie, vorm dit wel visuele simboliek waarop die lyding van die 'Holocaust' verplaas kon word (Abrahamson 1991: 150). Swart Suid-Afrikers lag nie maklik vir hulself wanneer hulle as die slagoffers voorgestel word nie (Abrahamson 1991: 162-163). Hierdie vorm van sosiale terapie is afhanklik van die besondere groep se interpretasie, en is gevolglik beperk hiertoe.

Yorukoglu (1993: 58) beskou humor, soos liefde, as 'n voorkeur katalisator vir die vorming van menslike betrekkinge. Hy meen verder dat humor ons in staat stel om 'n eindelose verskeidenheid gedagtes en gevoelens te kommunikeer op 'n sosiaal aanvaarbare manier. Humor stel ons vry van ons innerlike beperkinge en morele oordele, en deur hierdie vrystelling van ons konvensionele logika, maak dit ons meer verdraagsaam teenoor ons eie en ander se tekortkominge.

Gevolgtrekking:

Die voorafgaande bespreking van die argumente oor die ontstaan en ondervinding van humor dui op die paradoksale aard daarvan, en lei tot die gevolgtrekking dat daar geen absolute positiewe of negatiewe aspekte verbonde aan die begrip 'humor' is nie, soos ook deur Robinson (1977: 31) aangedui.

Om op te som, blyk dit dat daar niteenstaande debatvoering tot die teendeel, teorieë bestaan wat oortuig is van die positiewe terapeutiese uitwerking van humor. Die opwekkingsteorie dui daarop dat die reaksie teenoor humor 'n spanningsvolle situasie se stres verlig, of die persoon se persepsie van die situasie verander sodat die gevolge nie negatief of afbrekend is nie. Inkongruensie teoretici wat die persepsueel-kognitiewe prosesse in humor benadruk, meen dat dit 'n uitbreiding van perspektiewe in 'n omstandigheid meebring, wat daartoe lei dat probleemoplossing makliker hanteer kan word. Meerderwaardigheid teoretici fokus op die versterking van die selfbeeld, selfvertroue en bemeestering, en derhalwe die verminderde bedreigingsgevoel wat in 'n stresvolle situasie kan ontstaan (Lefcourt 1986: 14).

Dit blyk duidelik uit voorafgaande bespreking dat humor en satire onder sekere omstandighede in individuele sowel as sosiale verband, terapeutiese waarde op sielkundige, fisiese en sosiologiese gebiede bevat.

Eindnotas:

- 1 Dit is binne die konteks van hierdie verskynsel dat satire tog tot selfondersoek kan lei sonder om die individu wat 'objektief' hierdie satiristiese spel op die kantlyn dophou, te affronteer waardeur dit teenkating van sy kant af kan ontlok.
 - 2 Die begrip 'Groep' dek 'n uitgebreide gebied in die sosiologie en sielkunde. Vir verdere inligting verwys na Shaw (1971) en Uys, T. (1990). *Group Dynamics: A humanist interpretation of some concepts*, vide Alant (1990: 1).
 - 3 Die vraag of terapie, in die besonder psigoterapie, as natuurwetenskap of geesteswetenskap geklassifiseer moet word, word uiteengesit in die beskrywing hiervan deur Sechrest in die inleiding tot Brenner se boek (Brenner 1982: ix). Sy bespreking bevat die kern tot die kwessie van die samevoeging van die intuïtiewe en die wetenskaplike in die beoefening van terapie.
 - 4 Vir verdere inligting omtrent die 'endorphin' soos genoem deur Lefcourt, verwys na Reber (1985: 240).
-

HOOFSTUK III

HUMOR, SATIRE EN PARODIE IN STROKIESPRENTE

Alhoewel hierdie verhandeling se kern draai om kunswerke, is die doelstelling nie om die kunswerke vanuit 'n kunshistoriese of formele perspektief krities te bespreek nie.

Ikonologie en Ikonografie:

Die bespreking tot dusver het meestal betrekking gehad op die literatuur, of in beeldende kuns terme, die teks van 'n kunswerk. Begrippe soos inkongruensie, die absurde, woordspeling en gedagtespeling deur middel van metafoor en simbool, transformasie, verwringing, dialektiek met betrekking tot teenstrydighede en die skep van paradokse kan ook op ander dimensies manifesteer en funksioneer. In hierdie verhandeling sal ook verwys word na beelding ('imagery') in die kuns. Op formalistiese gebied (pre-ikonografies en ikonografies), maak die kunstenaar gebruik van kontraste om interessantheid aan die beeld ('image') en komposisie te verleen. Die betekenis van 'n beeld, sonder 'n besondere narratiewe teks daaraan verbonde, kan ook voldoen aan die vereistes van byvoorbeeld inkongruensie om sodoende komieklik of absurd voor te kom. Dit het te doen met die sielkundige invloed wat die voorstelling van sekere formele elemente op 'n sekere manier aangebied, op die toeskouer het. Net soos die werk van Giorgio de Chirico (1888 - 1978) die spookagtigheid van die metafisiese oordra aan die toeskouer (Jaffé 1990: 254), en die Surrealisme die absurde, so kan die kunstenaar 'n atmosfeer van humor skep deur die gebruik van formele elemente. Die opgeblase, oordrewe

vet mense in die werk van Fernando Botero (1932 -) is 'n voorbeeld hiervan. Inkongruensie, wat die mees algemene meganisme van humor is, word in verskeie formules aangebied, en kom voor op 'n breë skaal van sofistikasie. Dit kan manifesteer in die visuele voorstelling, of kan byvoorbeeld tussen die beeld en die teks van 'n strokiesprent of karikatuur voorkom. Die spotprenttekenaar Fedler se voorstelling van die ironiese situasie waar 'n swartman die werk moet doen om 'n teken op te rig wat hom verbied om op daardie plek te wees, is 'n voorbeeld hiervan (Abrahamson 1991: 160). Inkongruensie tussen die teks en die beeld vorm die humor meganisme in hierdie geval.

BESPREKING VAN KUNSWERKE:

Die kunswerke wat bespreek sal word, word verdeel in twee kategorieë naamlik werk wat die massas bereik (strokiesprente, karikature en ander soortgelyke publikasies), en werk wat die individu op 'n kleiner skaal bereik (individuele kunswerke van beeldende kunstenaars).

Strokiesprente

Net soos daar verskillende mediums is waardeur humor en satire gekommunikeer kan word soos die literatuur, films, klank en persoonlike vertellings, is daar ook verskeie (beeldende) kunsvorms waardeur dit effektief funksioneer.

Besondere meganismes van humor kan verskyn in algemene humoristiese situasies, en oorkoepelende beginsels kan in verskeie interpretatiewe wyses veralgemeen word. Daar is wel

sommige mediums wat as kommunikasiemiddel vir humor dien waarin 'n besondere meganisme te voorskyn kom wat nie in ander mediums beskikbaar is nie, maar waar daar deur 'n kombinasie van twee of meer mediums 'n derde een suksesvol nageboots kan word. In die skryfkuns kan die spel met woorde nie maklik herhaal word in suiwer visuele vorm nie. Die dubbelsinnigheid wat dien as humor meganisme in die volgende voorbeeld, kan onmoontlik nageboots word sonder teks:

Joos is op reis per trein vanaf die platteland na Johannesburg, en beland in 'n kompartement met 'n mooi jong dame wat nog nooit in Gauteng was nie. Hy probeer tevergeefs om met haar 'n geselskap aan te knoop, en toe die trein deur Krugersdorp se mynhoop beweeg, kry hy 'n idee wat vir hom moontlik 'n opening kan bied. "Kan ek jou myne wys?", vra hy opgewonde. Sy storm uit die kompartement uit en roep die kondukteur wat Joos eenkant konfronteer oor 'n klagte van onweloweglike voorstelle. "Ek wou haar net die goudmyne wys," verduidelik Joos. Die kondukteur verduidelik gevolglik aan die meisie: "Juffrou dit is maar net 'n misverstand. Die meneer wou jou nie 'sine' wys nie, hy wou jou *myne* wys!"

Hierdie humor struktuur bevat 'n leksikografiese eerder as 'n fonetiese sneller, deurdat die dubbelsinnigheid van die woord 'myne' die kern van die grap vorm (Raskin 1985: 184-185).

Aan die ander kant, kan visuele kommunikasie deur middel van beelde ook sekere boodskappe oordra op 'n wyse wat die geskrewe teks nie so doeltreffend kan doen nie, soos in die voorbeeld van Asterix strokiesprent se bard wat sy 'gebruikte' musieknote van sy huis se stoep platvorm afvee in *Asterix and the Goths* (1963) (fig. 12). In bogenoemde gevalle word die humor stelselmatig opgewek deur 'n voorafgaande opwekkingsperiode, waarna die klimaks bereik word nadat die paradoks van die grap besef word. Alhoewel hierdie verloop in die waardering van 'n grap algemeen voorkom, is die voorafgaande tydsverloop by opwekking nie noodwendig 'n lang een nie. McGhee (1979: 18) wys op die volgende: "In a

cartoon without caption, for example, we sometimes immediately recognize the visual incongruity forming the basis for humor [sic].”



12. Goscinny & Uderzo, *Asterix and the Goths* (1963).

Litografiese drukwerk op papier.

Bron: Goscinny & Uderzo (1993: 5 paneel 1).

'n Gesofistikeerde en uitgebreide teks kom nie normaalweg in beeldende kuns (skilderye en beelde) voor nie. 'n Medium wat doeltreffend van beide teks en tekeninge gebruik maak, is strokiesprente ('comics') en spotprente ('cartoons'). Hierdie medium bevat verskeie meganismes wat op doeltreffende wyse humor en satire kommunikeer.

In *Asterix and the Big Fight* (1966) (fig. 13), is die Romeinse soldate vermom soos plante, en word dit wat hulle sê as dubbelsinnig weergegee om te sinspeel op botaniese terme soos 'sap, suckers, leaf', en 'bean'. Hierdie is nog 'n voorbeeld van 'n leksikografiese sneller, hier gebruik in 'n strokiesprent teks. Terselfdertyd kom die karakters komies voor in hul vermomminge.



13. Goscinny & Uderzo, *Asterix and the Big Fight* (1966).

Litografiese drukwerk op papier.

Bron: Goscinny & Uderzo (1993: 10 panele 6-10).

Die soldate word gestereotipeer in die strokiesprent reeks, en hul rolverdeling word veralgemeen as dié van die gekke in die storielyn. Hier werk die geskrewe teks en die getekende kunswerk saam om 'n humoristiese situasie te skep.

Drie vrae ontstaan by die bespreking van strokiesprente. Eerstens of dit as kunsvorm beskou kan word. Tweedens of hierdie vorm van kommunikasie doeltreffend is op individuele en sosiale vlak, en derdens of die begrippe, teorieë en meganismes van humor en satire, (vir die doel van wetenskaplike ontleding), hierin funksioneer. Die laaste vraag sal beantwoord word aan die hand van voorbeelde wat bespreek sal word.

Is strokiesprente 'n kunsvorm?

In die eerste geval kan verwys word na wat Inge (1990: xvii, xviii), gesê het oor strokiesprente as kunsvorm:

In addition to their sociological value and their cultural significance, the comics are also of importance unto themselves, as form of creative expression apart from their relationship to other forms of art.

En verder:

The comics are well deservedly loved, but they should also be respected for what they have contributed to the visual and narrative art of the world.

(Inge 1990: xxi)

Inderdaad, waar kuns een van sy meer edele funksies vervul, naamlik om selfondersoekend in die gemeenskap op te tree, sê Savage (1990: x), die volgende:

Children may have read the books, but adults wrote and drew them; and from the symbiosis a synthesis of the period may emerge - not to stand alone, to be sure, but to be employed in existing contexts to *contribute to our understanding of who we were, and, it follows, who we are*. In this instance, the child is indeed father of the man.

[My kursivering]

Inge (1990: xviii, xix), verwys na strokiesprente as grafiese kuns, aangesien dit die visuele aspekte is wat eerstens die leser se aandag trek. Verder meen hy dat die strokiesprentkunstenaar dieselfde probleme as 'n beeldende kunstenaar moet konfronteer naamlik om balans, ruimtelike verwantskappe, vorm ensovoorts in aanvaarbare en duidelike manier aan te bied. Buiten hierdie formele elemente en beginsels wat die kunstenaar moet manipuleer, is dit duidelik dat die narratiewe aard van strokiesprente ook nog verder vereis dat die kunstenaar byklanke, beweging en drama moet naboots. Die verdere invloed en verwantskap van strokiesprente as kunsvorm, kan gevind word in die invloed wat hierdie medium op die beeldende kuns uitgeoefen het, soos byvoorbeeld om as inspirasie vir die pop-kuns beweging te dien (Inge 1990: xix). Inge wys verder daarop dat onder andere Pablo Picasso (1881 - 1973) se werk *The dream and the lie of Franco* (1937), deur strokiesprente geïnspireer was (Inge 1990: xvii). Hierdie 'American funny papers' was aan Picasso na Frankryk gestuur deur Gertrude Stein. Die kunstenaar John Wesley gebruik vir drie dekades reeds verwerkings van strokiesprente in sy werk. Hy gebruik bekende strokiesprent karakters

soos Dagwood en Donald Duck om sy persoonlike emosies uit te spreek (Johnson 1993: 76-81).

McCloud (1994: 212), verwys na strokiesprent kuns as 'n medium wat gebruik maak van beide die skryfkuns en die beeldende kuns, en wanneer saam benut: "...comics offers *tremendous resources to all writers and artists:...*" Hy bied 'n teorie aan wat hy as volg beskryf: "I even put together a new *comprehensive theory* of the *creative process* and its implications for comics and for *art in general!*!" (McCloud 1994: Introduction). Alhoewel sy 'teorie' nie wetenskaplik getoets blyk te wees nie, is daar tog aannames wat sommige van sy stellings aanvaarbaar maak, en het sy metodiek van ontleding baie in gemeen met navorsingswerk wat alreeds in die beeldende kunste gedoen is.

Effektiwiteit van strokiesprente

Hierdie visuele kunsvorm het die vermoë om tydsverloop en beweging aan te dui, en bevat teks wat gemanipuleer kan word om ook byklanke te verteenwoordig wat 'n bydraende faktor is in die skep van komiese situasies. Die effektiwiteit van strokiesprente berus grootliks op die wye verwysingsraamwerk wat dit tot sy beskikking het om verskeie beelde, gedagtes en gevoelens te beheer. Inge (1990: 5), meen:

The comic strip draws on many conventions associated with the theatre, such as dialogue, dramatic gesture, background or scene, compressed time, a view of action framed by a rectangular structure, and a reliance on props and various stage devices.

Die invloed van strokiesprente kom op 'n breë vlak van die samelewing voor, en dit dien verskillende doele. Inge (1990: xxi) verwys na die doeltreffendheid van strokiesprente wanneer hy sê:

My intent is to suggest ways the comics also deal with larger aesthetic and philosophic issues mainstream culture has always defined in its arts and humanities. The comics are another form of legitimate culture quite capable of confronting the major questions of mankind, but they do it with gentler spirit that leads to laughter at the moment of recognition.

Omtrent humor in strokiesprente sê hy die volgende:

What would prove to be an abiding presence in the comic strip was the American sense of humor [sic]. Most of the popular titles that came in the wake of the Kid for three decades were primarily characterized by humor [sic] and fantasy.

(Inge 1990: 5)

Hy verwys verder na die gebruik van strokiesprente as instrument van satire: "Al Capp's hillbilly comedy...evolved into an influential forum for ridiculing the *hypocrisies and absurdities* of the larger social and political trends of the nation." (Inge 1990: 10) [My kursivering].

Inge (1990: xvii) meen dat strokiesprente op 'n wye vlak die kulture van beide die Vereenigde State en die wêreld beïnvloed het. Savage (1990: ix), beweer selfs dat strokiesprent verhale gebruik was deur Amerika om hul posisie in die wêreldorde te verduidelik na die einde van die Tweede Wêreldoorlog.

In sy strewe na homeostase, streef die individu om binne aanvaarbare norme en verhoudings binne die gemeenskap te funksioneer, wat vir hom die geleentheid sal skep om sosiaal deel te neem en in te pas by die gemeenskap. Hierdie voortgaande sosialiseringproses hang ook onder andere af van die individu se vermoë om hierdie (baiemaal ongeskrewe) norme en lewenswyse te identifiseer en te versterk. Volgens Inge (1990: xii), word sekere waardes, soos die gesin as sosiale eenheid, versterk in die samelewing deur weergawes van strokiesprente soos onder andere *Blondie*, *Archie*, en *Li'l Abner* (Inge 1990: xii). Ander strokies soos *B.C.* (Meglin 1981: 78), *Horace and Buggy* (Meglin 1981: 34), en *The Wizard of Id* (Meglin 1981: 86), is ooglopend satiries van aard, maar voorsien ook die leser van 'n rasionele standaard waarteen die situasie gemeet kan word, wat gevolglik lagwekkend is (Inge 1990: xii). Dit stem ooreen met wat Fletcher (1987: ix) as noodsaaklik beskou vir die vorming van effektiewe satire, naamlik dat daar ten minste geïmpliseerde norme betrek moet word waarteen die teiken ontbloot kan word in 'n satiriese situasie. Of hierdie norme aanvaarbaar is of nie, hang af van die omstandighede, en sal dinamies wees in samehang met die tye.

In die strokiesprent *Obelix and Co.* (1976), byvoorbeeld, kom hebsug en die verwerping van tradisionele waardes ter sprake (Gosciny & Uderzo: 1991: 5-). Hierdie waardes kan as universeel aanvaar word, en vorm 'n gedeelte van 'n breë norme raamwerk wat deur die meeste kulture aanvaarbaar sal wees oor 'n lang tydperk. 'n Mees omskrewe werk wat die verband tussen kuns, kultuur en strokiesprente onder die vergrootglas plaas, is dié van Silbermann (1986). In sy boek word strokiesprente redelik breedvoerig gedefinieer (Silbermann 1986: 21 en 29). Hy dui op die funksie van strokiesprente in die hedendaagse lewe: "Nowadays comics are used mainly in the following sections of cultural life: in entertainment, information, learning, education and publicity." (Silbermann 1986: 22).

Na aanleiding van hierdie bespreking blyk dit duidelik dat die invloed van strokiesprente op die gemeenskap en die individu verreikend is.

HUMOR EN SATIRE IN STROKIESPRENTE

Om mee te begin moet daar 'n onderskeid tussen karikatuur ('cartoon') en strokiesprent ('comic') getref word. 'n Karikatuur is 'n piktorale verteenwoordiging van 'n persoon, omstandigheid of idee wat ontwerp word om openbare mening te beïnvloed. Strokiessprente bestaan uit 'n reeks opeenvolgende tekeninge wat narratief is, en die doel het om die leser op te voed of te vermaak (Silbermann 1986: 29).

Baie van die strokiesprente bevat 'n gemeenskaplike vereiste, byvoorbeeld dat die leser vertrouwd moet word met sekere van die karakters wat gereeld in die verhale voorkom, asook hul eienaardighede. Herhaalde gebeurtenisse wat voortdurend voorkom kan dien om die leser 'n samehorigheidsgevoel te laat koester teenoor 'n bepaalde strokiesprent, aangesien dit esoteries van aard kan wees. 'n Voorbeeld hiervan is Vitalstatistix, die hoofman van Asterix se dorpie, wat voortdurend geteister word deur die onhandigheid van sy draers wat hom gereeld laat val soos in *Asterix and Caesar's Gift* (1974) (Gosciny & Uderzo 1991: 10). Die bard se musiek word ook nie deur die dorpie se inwoners waardeer nie, en sy vrugtelose pogings lei telkemale tot sy neutralisering deur hom vas te bind en sy mond toe te bind soos in byvoorbeeld *Asterix in Corsica* (1973) (Gosciny & Uderzo 1995: 48 prenttraam 6). Variasies as uitsonderings op hierdie gebeurtenis word gebruik om 'n bykomende storielyn te versterk, of te dien as 'n verrassing deur verandering, soos in byvoorbeeld *Asterix and the Laurel Wreath* (1972), en *Asterix and the Great Crossing* (1975) (Gosciny & Uderzo 1995: 48 prenttraam 5 en 6). In die laaste geval word die bard se 'normale' posisie aan die einde van 'n verhaal vervang met Unhiegenix wat dikmond sy deel by die feesmaal afstaan, omdat vars vis wat gevang is deur die helde sy bedenklieke ou vis vervang het. Die bard, wat vir 'n verandering die feesmaal bywoon, spring egter nie sy ou vyand, Fulliautomatix, vry nie. Meglin (1981: 79), verwys na die pogings van strokiesprent kunstenaars om voortdurend oorspronklikhede te skep wat hul strokies anders sal laat voorkom. Hy meen verder dat strokiesprente hul eie 'taal' geskep het, en dat nuwe strokies staat gemaak het op nuwe uitdrukkings, modes en giere om publisiteit daaruit te verkry. Van die voorbeelde wat Meglin noem is Popeye se voorliefde vir

spinasië, Dagwood se uitermatige groot toebroodjies, en die uitroep van "Good Grief!" van Charlie Brown (Meglin 1982: 79-80). Ander aannames kan ook van die lesers vereis word, soos byvoorbeeld dat hulle kennis van Latyn moet hê om sekere komiese sêgoed in Asterix se prentverhale te kan verstaan. So ook vorm die kulturele agtergrond 'n veralgemeende basis waarop die leser sekere konsepte en maniere van persepsie en die betekenis daarvan, ondervind. Alhoewel daar voortdurend 'n groter verspreiding van strokiesprent verhale deur die wêreld plaasvind, is die inhoud daarvan onderworpe aan sekere norme, kennis en houdings van die gemeenskappe wat hierdie verhale produseer, en gevolglik vreemd gevind kan word deur ander gemeenskappe. 'n Voorbeeld hiervan is die 'andersheid' van Oosterse strokiesprente (Silbermann 1986: 158-184 en McCloud 1994: 81-83). In hierdie strokiesprente word nie slegs die kulturele implikasies vreemd gevind deur Westersinge nie, maar selfs die manier waarop die tekeninge se beelding en sekvensies aangebied word.

In die meeste vroeëre strokiesprente was die skeidslyn tussen normatiewe aanvaarbaarheid baie duidelik weerspieël (byvoorbeeld '*The Phantom*'). Die algemene norme en waardes van die gemeenskap van wat 'goed' en 'sleg' is, is gereflekteer, somtyds uit 'n ideologiese standpunt, ('Cowboys and Indians'), en somtyds uit mistasting van die waarheid, (strokiesprent boekies soos '*War Heroes*' wat slegs die Britse standpunt verdedig het na die Tweede Wêreldoorlog). Hedendaagse strokiesprente verskaf 'n breë verwerkingsraamwerk wat baie fasette van die samelewing bedien, en heel gesofistikeerde scenarios ontvou binne 'n somtyds brutaal realistiese en somtyds abstrakte idealistiese omstandigheid. Die karakters is

baie meer kompleks, en individuele standpunte en eienaardighede kom na vore, wat in stemming is met die postmodernistiese siening van die fenomenologie. Wanneer dit by komiese strokiesprente kom, wil dit egter voorkom asof die kompleksiteit ook verskuif na die humor, eerder as na net die karakters.

Asterix en sy verhoog van karakters (Uderzo & Goscinny), skep optredes binne hul eie eienaardighede om situasies te skep wat voortreflik gebruik maak hiervan. Maar wat is dit wat Asterix en ander soortgelyke strokiesprente so gewild en lagwekkend maak?

Die strokiesprent kunstenaars maak gebruik van 'n wye verskeidenheid tegnieke en metodes om humoristiese situasies te skep. Tyd, beweging, byklanke, distorsies en die inkongruente voorkoms van karakters en situasies is maar 'n paar van hierdie instrumente in hul hande. Hulle gebruik die speling tussen realiteit en die denkbeeldige as gemanupileerde instrument om wipplank te ry op die emosies van die leser. Hulle gebruik ook meer onderliggende hulpmiddels soos byvoorbeeld die verbeelding van die leser en assosiasie met die kultuur en natuur van die mens. Om hierdie meganismes te ondersoek sal sommige van hierdie metodes, gekoppel aan bestaande teorieë, bespreek word aan die hand van voorbeelde.

Speletjies van die mens

Eric Berne se boek, "*Games people play*", verduidelik hoe die sielkunde binne menslike betrekkinge werk (Berne 1964). Hierdie interpersoonlike verhoudings wat deurgaans in die

mens se betrekkinge plaasvind, word 'n gedeelte van die individu se verwysingsraamwerk en kan geassosieer word met homself of iemand anders se optrede. Aangesien die strokiesprent kunstenaar te make het met narratief, is dit vir hom moontlik om hierdie verhoudings te dramatiseer en uit te buit.

In die eerste plek maak hierdie kunstenaars gebruik van 'n metode wat beskryf kan word as spieëlbeelding of projeksie. Dit is 'n manier waarop die leser homself kan assosieer met die karakters in die strokiesprent se voorkoms en/of optrede wat gevolglik bekend en amuserend voorkom. Baie van hierdie situasies herinner ons aan die spel van die lewe, en hoe daar deur ons opgetree word in omstandighede waarin ons beding met andere om byvoorbeeld voordeel, aandag of goedkeuring van hulle te verkry, of om bloot net 'n spel te speel vir die vreugde daarvan (Berne 1964: 15-17).

Dit is so 'n spel wat die druide met Asterix speel wanneer Asterix aanbied om hom te vergesel op 'n tog, en hy dit van die hand wys, (aangesien dit kamma te gevaarlik vir Asterix sal wees), met die hoop dat Asterix hom sal smee om saam te gaan in *Asterix and the Golden Sickle* (1962) (fig. 14). Die spel word nie deur Asterix voltooi nie, en die druide byt die onderspit, en moet verleë Asterix se aanbod aanvaar. Hierdie spel val saam met Berne se ontleding van die spel 'Waarom doen jy *dit* nie - Ja maar' (Berne 1964: 101). Wanneer Asterix die druide aan sy woord hou, word die spel verbreek, en die leser vind die druide se verleentheid amuserend, aangesien hy ook self al hierdie spel gespeel het, of daarby betrokke was. Die leser van 'n

strokiesprent identifiseer gewoonlik met die een of ander karakter (McCloud 1994: 36), en meermale kan verwag word dat die moedigste, mooiste, sterkste, en eerbaarste karakter in 'n



14. Goscinny & Uderzo, *Asterix and the Golden Sickle* (1962).

Litografiese drukwerk op papier.

Bron: Goscinny & Uderzo (1991: 6 panele 9-11 en 7 panele 1-4).

verhaal die mees gesogde een sal wees. Aangesien voorkoms baie individueel is word dit veralgemeen in strokiesprente, en meer aandag word geskenk aan die karaktertrekke en optredes van strokiesprent karakters waarmee die lesers hulle mee kan vereenselwig.

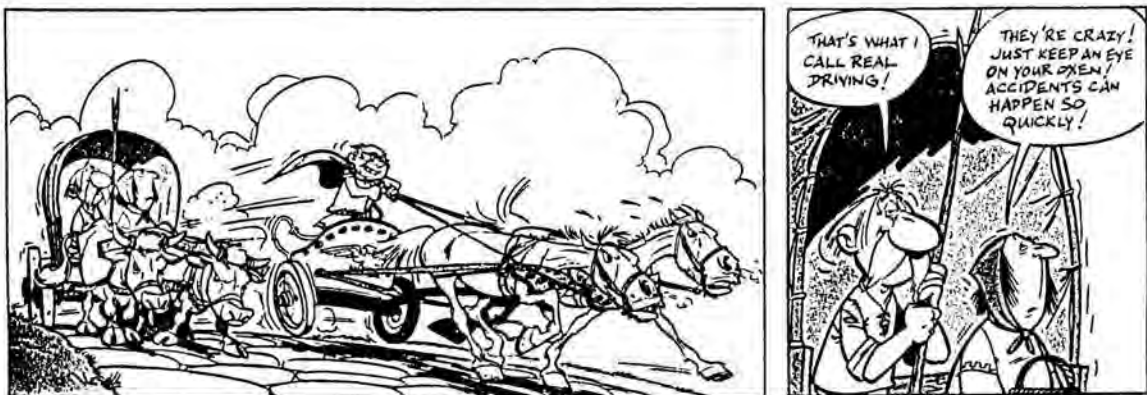
Die rolverdeling in hierdie geval verwag dat die leser met Asterix sal identifiseer, en wanneer hy dan die spel 'wen', is dit die leser wat as oorwinnaar uittree, en gevolglik genoegdoening uit die situasie verkry. Die meeste van die speletjies waarvan Berne (1964) praat, word nooit ontbloot of openlik uitgedaag en geïdentifiseer onder normale omstandighede in daaglikse omgang nie. Ons vind hierdie situasie amuserend omdat ons dit erken, dit openlik aangebied en ons daarmee gekonfronteer word.

Ironie as element van humor kan ook hier ter sprake kom, aangesien Asterix maak asof hy nie bewus is van die spel nie, maar tog deelneem, terwyl die druide dink hy speel die spel, maar Asterix wil nie saamspeel nie. Muecke (1970: 30), beskryf die situasie as volg: "...the ironist presents an appearance and pretends to be unaware of a reality while the victim is deceived by an appearance and is unaware of a reality." Asterix kom voor asof hy verhewe is bo so 'n spel. Teoreties word die humor in hierdie geval verwek deur die meerderwaardigheidsteorie (Lefcourt 1986: 11).

'n Verdere voorbeeld van hoe ironie in hierdie reeks funksioneer om 'n komiese situasie te skep kom voor in die verhaal *Asterix and Caesar's Gift* (1974) (Gosciny & Uderzo 1991).

In hierdie strokiesprent besluit Julius Caesar om 'n geskenk aan 'n afvallige soldaat te gee. Die geskenk in die vorm van eiendom, is die dorpie waarin Asterix en sy mense woon. Hy skenk dit uit weerwraak aan die soldaat, wel wetende dat die inwoners hom 'n moeilike tyd gaan gee. Die soldaat is nie bewus hiervan nie, en verruil die geskenk aan 'n onvermoedende herbergier vir wyn en 'n brood. Die leser is bewus van die implikasies wat dit inhou, en die situasie wat hieruit ontstaan lei tot 'n reeks komiese gebeurtenisse wat grootliks toegeskryf kan word aan ironie.

Volgens Berne (1964: 25) manifesteer die menslike ego op drie verskillende vlakke naamlik die kind, ouer en volwassene, en kom reaksies en optredes baie keer ooreen met een van hierdie ego toestande. Hierdie rolverdelings en die manier waarop dit in die algemeen funksioneer, is assosieerbaar deur die meeste mense in die gemeenskap. Almal ken



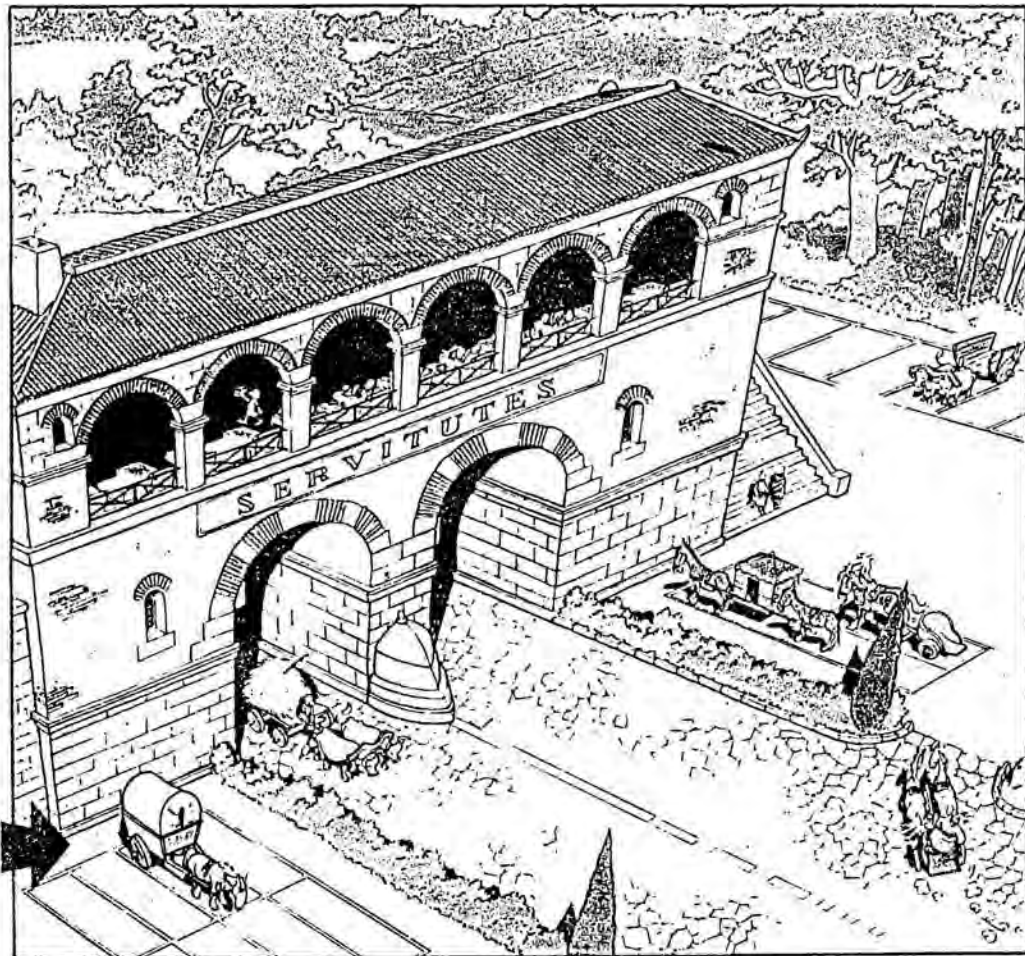
15. Goscinny & Uderzo, *Asterix and the Golden Sickle* (1962). Litografiese drukwerk op papier.
Bron: Goscinny & Uderzo (1991: 23 panele 5-6).

byvoorbeeld die beskermende moeder wat waarsku teen onbesonnenheid, die man wat deurentyd streef daarna om te speel met groter en beter 'speelgoed', en die kind wat stout is en die ouers probeer manupileer.

Gosciny & Uderzo in hul verhaal *Asterix and the Golden Sickle* (1962) (fig. 15) maak hier gebruik van die konfrontasie met hierdie ego toestande deur die karakters wat hulle skep, en die optrede van hierdie karakters. Die stadige ossewa met die ouer paar mense, word verbygesteek deur 'n perdekar met 'n jong bestuurder wat heelwat vinniger beweeg. Die uitdrukking op sy gesig is dié van genot en meerderwaardigheid. Die perde kom gedetermineerd en aggressief voor, herinnerend aan 'n kragtige moderne motor. In paneel 6 spreek die ouer man sy innerlike begeerte en bewondering uit as 'kind' om ook so vinnig te ry en meerderwaardig te voel deur te sê: "That's what I call real driving!" Sy vrou reageer op 'ouerlike' wyse deur hom te vermaan om versigtig te wees. Haar reaksie is tipies van baie ouer mense wanneer hulle die onverskilligheid van die jeug betreur, net soos hul ouers voor hulle. Die konfrontasie deur die toeskouer met hierdie ego wisseling en assosiasie, lei alreeds tot 'n komiese situasie wat uitloop op 'n klimaks waar die komedie struktuur voltooi word in paneel 8. In hierdie paneel gaan die hoof narratief voort met Asterix en Obelix wat na iemand anders soek, terwyl die klimaks in die meegaande komplot op stilswyende manier plaasvind wanneer die jong perdekar bestuurder 'beboet' word vir roekelose en vinnige bestuur. Die liggaamshouding van die jongman verklik dat hy besig is om sy aksies te probeer verduidelik en regverdig, terwyl die 'verkeerskonstabel' (soldaat) sy kaartjie uitskryf. Inkongruensie speel

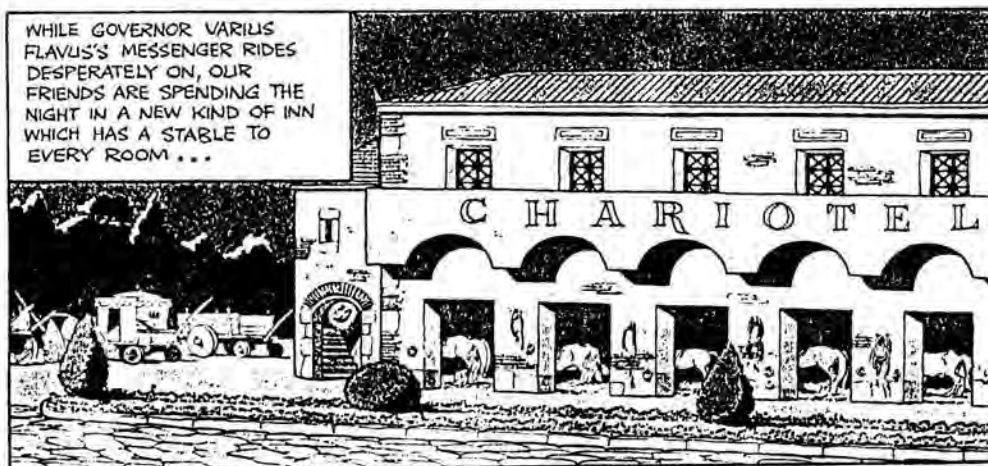
hier 'n groot rol, aangesien daar logies geen sprake is van verkeerskonstabels wat kaartjies vir verkeersoortredings uitgehandig het in daardie tyd nie. Terselfdertyd assosieer die leser in hedendaagse terme met die situasie, en die windmakerige jongman wat op sy plek gesit word lei tot 'n gevoel van meerderwaardigheid by die toeskouer. Die verplasing van 'n hedendaagse gebeurtenis op een wat uit 'n era wat uit die verlede kom, betrek die toeskouer by 'n assosieerbare gebeurtenis wat onlogies en inkongruent voorkom. Die kunstenaar maak hier gebruik van twee gebeurtenisse wat op een verhoog afspeel. Dit is asof die toeskouer 'n insig kry in twee gebeurtenisse wat terselfdertyd plaasvind in 'n parallele tydvak, en die een gebeurtenis projekteer uit 'n huidige tydvak na een in die verlede. Die inkongruensie in hierdie voorbeeld stem ooreen met die siening van Spencer (1860: 462) wat gereken het dat 'n humoristiese situasie plaasvind wanneer: "...the conscious is unawares transferred from great things to small - a descending incongruity." Die moderne ontwikkelde en gesofistikeerde verhoog bykomstighede soos motors en die spoed waarmee hulle beweeg, word in hierdie komedie deur primitiewe ossewaens en perdekarre vervang. Die verskyning van verskeie hedendaagse geboue, vervoermiddels, en ander kulturele verskynsels op inkongruente manier, vorm bykomende humoristiese situasies in die Asterix reeks. In *Asterix in Switzerland* (1970), kan die kunstenaar se weergawe van 'n snelweg kafee gesien word (fig. 16). Hy het die argitektuur verander om by die verhaal aan te pas, maar die konsep van die restaurant oor die snelweg is algemeen in Amerika, Europa en ook Suid-Afrika (N1 Snelweg vanaf Pretoria na Pietersburg). Die bekende 'motel' word 'n 'chariotel' wat as 'n 'nuwe' tipe herberg beskryf word en wat beskik oor "...a stable to every room..." (fig. 17). Die Verenigde Nasies se

gebou in Zürich word "...the united tribes building!" (fig. 18). In die strokiesprent *Obelix & Co.* (1976), word daar op sosiale vlak die spot gedryf met die hedendaagse kapitalistiese sisteem en die gevaardgaande belaglikhede wat as gevolg van fanatisisme kan ontstaan (Gosciny & Uderzo 1991).



16. Gosciny & Uderzo, *Asterix in Switzerland* (1970).
Litografiese drukwerk op papier.
Bron: Gosciny & Uderzo (1993: 18 paneel 5).

Caius Preposterus poog om die gemeenskap van Asterix lam te lê deur hulle korrup te maak deurdat hy al die menhirs wat Obelix kan skep, koop. Die gevolge is lagwekkend, en lig op satiriese manier sommige van die hedendaagse gemeenskap se onbesonnenhede uit deur dit op inkongruente wyse aan te bied. Die advertensie veldtog wat geloods word is oordadig vir 'n produk wat as nutteloos beskou kan word, en herinner aan die taktiek van sommige hedendaagse advertensie agentskappe wat daarna streef om kompetierend te bly. Die hele petalje lei selfs tot 'n staking, 'n kenmerk van hedendaagse bedingingstaktiek (!). (Gosciny & Uderzo 1993: 36-41).



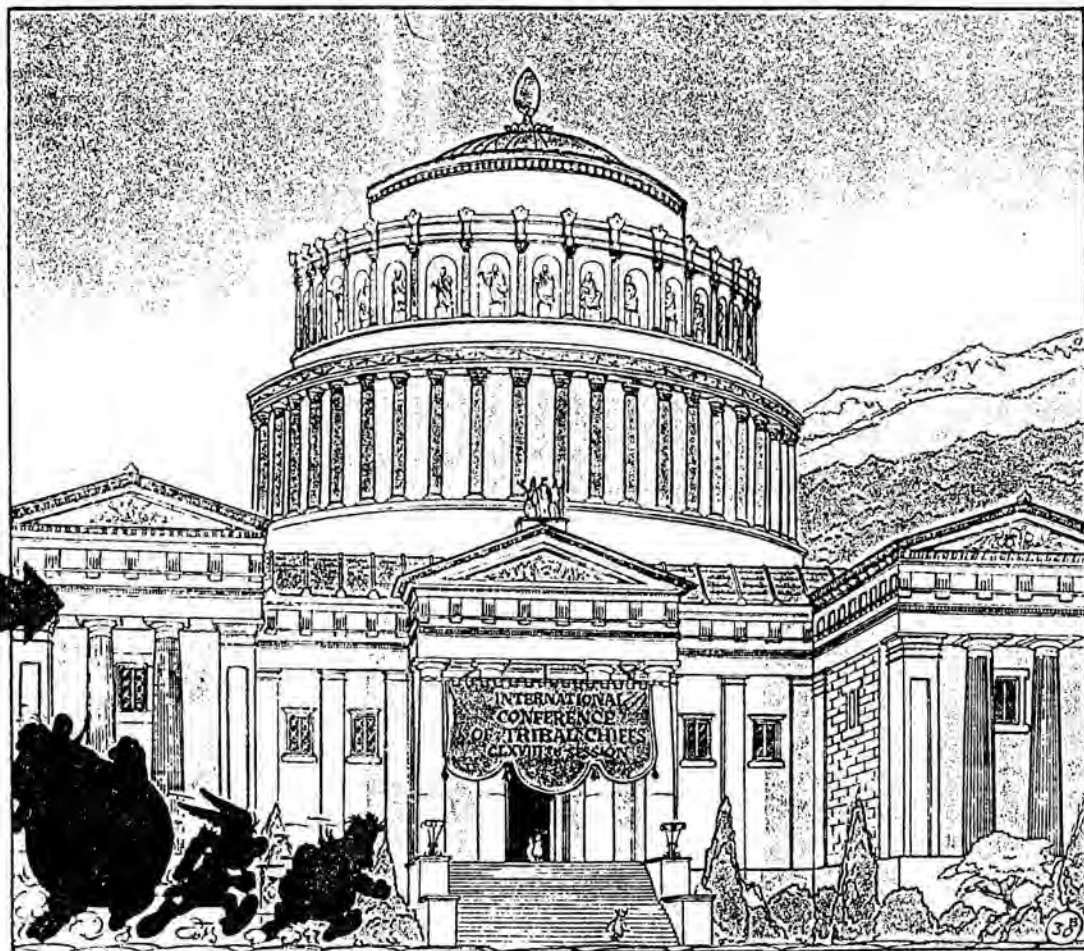
17. Gosciny & Uderzo, *Asterix in Switzerland* (1970).

Litografiese drukwerk op papier.

Bron: Gosciny & Uderzo (1993: 19 paneel 1).

'n Meervoudige storielyn is een van die effektiewe maniere waarop die kunstenaars van Asterix daarin slaag om verrassing te bewerkstellig. Terwyl die leser met die een storielyn

doenig is, word hy verras deur die skielike verskyning van 'n meegaande storielyn of gebeurtenis wat subtiel versteek was vir 'n paar bladsye. Wanneer hy hiermee gekonfronteer word, moet hy sy gedagtes onderbreek om die probleem van die nuwe verskyning op te los. Die skielike besef van die voortgang of kulminasie van hierdie ander storielyn lei tot genoegdoening. 'n Goeie voorbeeld hiervan kan gevind word in die voorgaande bespreking waar Asterix en Obelix na iemand soek, terwyl 'n ander verhaal terselfdertyd afspeel in die



18. Goscinny & Uderzo, *Asterix in Switzerland* (1970).
Litografiese drukwerk op papier.
Bron: Goscinny & Uderzo (1993: 34 paneel 7).

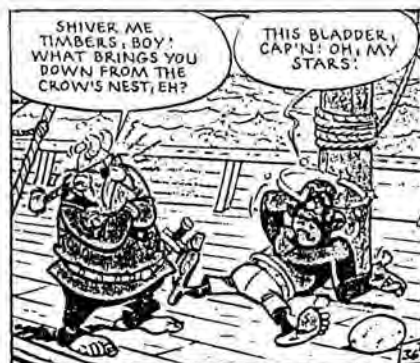


19. Goscinny & Uderzo, *Asterix in Switzerland* (1970).
Litografiese drukwerk op papier.
Bron: Goscinny & Uderzo (1993: 8 paneel 11).



20. Goscinny & Uderzo, *Asterix in Switzerland* (1970).
Litografiese drukwerk op papier.
Bron: Goscinny & Uderzo (1993: 13 paneel 3).

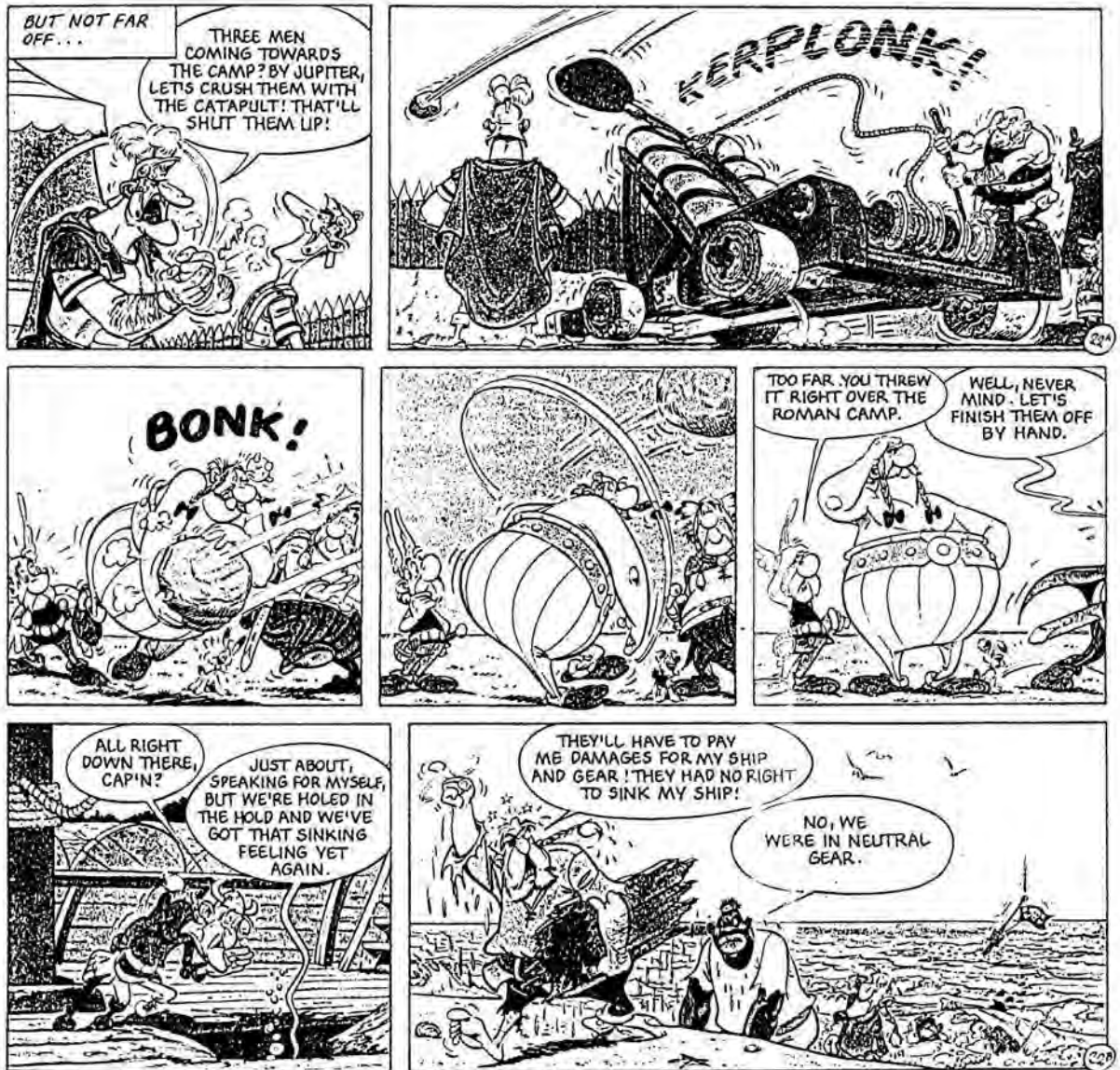
agtergrond. Caius Eucalyptus word 'n twyfelagtige maaltyd aangebied deur Varius Flavus in die verhaal *Asterix in Switzerland* (1970) (fig. 19), en reageer deur te vra of heuning by die kos verskaf sal word. Op bladsy 13 paneel 3, word dieselfde vraag herhaal deur iemand anders (fig. 20). Niks kan seker minder aptydwekkend voorkom as die oordoenigheid van vark afval, gebraai in oeros vet en bedien met soet heuning nie. Die situasie dui op hoe laag die dekadente karakters bereid is om te daal, en skep 'n amuserende situasie deur die herhaling van die voorstel. Sekere van die karakters in die reeks kom gereeld in kamee rolle voor, soos byvoorbeeld die seerowers.



21. Goscinny & Uderzo, *Asterix in Britain* (1966). Litografiese drukwerk op papier.
Bron: Goscinny & Uderzo (1994: 40 paneel 11).

Wanneer 'n karakter uit *Asterix in Britain* (1966) (fig. 21) van die toorwater van Asterix drink en 'n rugbybal skop, trek dit so ver dat dit op die kop van die uitkyk matroos op die seerowers se skip val. Hierdie prenttraam kom as 'n enkele tussenwerpsel in die hoof verhaal voor, maar die seerowers kom aan die begin en die einde van die verhaal kortliks voor, wat

hulle voorstel as spelers in 'n sypel. 'n Soortgelyke voorbeeld kom voor in *Asterix in Belgium* (1979) (fig. 22), waar die seerowers getref word deur 'n klip as missiel, en wat daarop volg.



22. Goscinny & Uderzo, *Asterix in Belgium* (1979).
Litografiese drukwerk op papier.
Bron: Goscinny & Uderzo (1995: 26 panele 3-9).

'n Mens moet in gedagte hou dat die humor in die leser gegeneer en ondervind word, en dat die humoristiese werk slegs die sneller vorm. Wanneer 'n toeskouer homself in 'n strokiesprent karakter projekteer, (die karakter se aksies subjektiveer en in die karakter 'leef'), hang hierdie projeksie van 'n menigde permutasies af. Die graad van objektivering en subjektivering is dinamies en wissel van persoon tot persoon, karakter tot karakter, en situasie tot situasie in die ondervinding van 'n strokiesprent.

Beweging en tyd

Humor is afhanklik van 'n huidige situasie, sowel as kennis van die verlede en verwagtinge van die toekoms (Robinson 1977: 15). Dit impliseer gevolglik dat daar 'n proses, gekoppel aan tyd, teenwoordig is by die skep en waardering van humor en satire.

Die strokiesprentkuns het 'n gevorderde stel metodes en tegnieke ontwikkel om tydsverloop en beweging aan te dui, wat noodsaaklik is vir die skep van sekere komiese situasies.

Die dinamika van beweging en opwinding van vooruitgang is nie iets nuuts nie. Vroeg hierdie eeu het Marcel Duchamp (1887 - 1968) en sy tydgenote reeds met die ondersoek en weergawe van beweging binne 'n statiese voorstelling begin, soos gesien kan word in sy voorstelling van *Nude Descending a Staircase No. 2* (1912) (fig. 23).



23. Marcel Duchamp, *Nude Descending a Staircase No. 2* (1912). 147 X 89cm.
Philadelphia Museum of Art. Louise and Walter Arensberg Collection.
Bron: Lucie-Smith (1977: afb. 19).

Die Futuriste se manifes het dit duidelik gestel dat hierdie paradigma van dinamika en vooruitgang van uiterste belang was vir hul beweging.



24. Giacomo Balla, *Dynamism of a Dog on a Leash* (1912). Olie op doek, 91 X 110cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York. Bequest of A. Conger Goodyear to George F. Goodyear, life interest, and Albright-Knox Art Gallery, 1964.
Bron: Copplestone (1985: afb. 92).

Giocomo Balla (1871 - 1958) se skildery getiteld *Dynamism of a Dog on a Leash* (1912) (fig. 24), wys duidelik hoe die sogenaamde 'force lines' effektief gebruik was om beweging

voor te stel. Soortgelyke beelding kan nageboots word in fotografie onder andere deur middel van donkerkamer manipulasie van die ontwikkelingsproses (Kilpatrick 1985: 106/107). McCloud (1994: 110-115) bespreek beweging in strokiésprente redelik breedvoerig. Hy verwys na die probleme wat vroeëre kunstenaars gehad het met die aanduiding van beweging binne 'n statiese medium. Daar was eers gebruik gemaak van 'n veeltallige aantal beelde in opeenvolging, wat opvolgend 'n sekere aksie uitgevoer het oor 'n getal agtereenvolgende prentreame. Net soos wat nagebootste geluide tydsverloop kan aandui (McCloud 1994: 110), kan kunstenaars tyd aandui binne een enkele paneel. Hierdie tegniek het meer verfynd geraak oor die jare, aangesien die ikonografie van die strokiesprente 'n wyer en meer algemene taal ontwikkel het, en die lesers progressief daarmee kon vereenselwig. Gebruik word gemaak van bewegingslyne, waarin die aksie van die voorwerp afgebreek en in stadiums aangebied word, asook vervaagingstegnieke wat, soos in fotografie, die skimbeelde van waar die voorwerp so pas was aandui sodat die laaste gedeelte van 'n beweging die duidelikste van die reeks vasgevangde bewegings vorm. Gevolglik kan hierdie tegniek tydsverloop sowel as rigting van beweging aandui. Volgens McCloud (1994: 111) het hierdie tegnieke so gestileerd geraak, dat die lyne wat gebruik word om beweging aan te dui amper 'n lewe van en teenwoordigheid op hul eie begin vorm het in die kunswerke.

Die effektiwiteit van hierdie tegnieke word beaam in die strokiesprent *Asterix and the Laurel Wreath* (1972) (fig. 25). In prentraam 1 verskyn Asterix en Obelix in 'n straattoneel. Dit is logies dat hulle so pas om die hoek geloop het, aangesien die bewegingslyne dit aandui, en

Obelix gedeeltelik verskans is agter die muur naaste aan die leser. In prenttraam 2 word die storielyn se aas uitgesit vir die leser deur 'n vraag van Obelix oor die wysheid van die besluit om na Rome toe te gaan.



25. Goscinny & Uderzo, *Asterix and the Laurel Wreath* (1972). Litografiese drukwerk op papier.
Bron: Goscinny & Uderzo (1995: 6 panele 1-6).

Voorwaartse beweging word aangedui deur bewegingslyne en stofkolomme agter hulle op die grond, asook hul liggaamshoudings. In prenttraam 4 skop Asterix 'n klippe vorentoe in die lug

op. Dit word aangedui deur bewegingslyne en 'n stofkolom waar hy die klippie tref met sy voet. Terselfdertyd is daar kleiner lyntjies wat in 'n radius voorkom waar sy voet kontak maak het met die klippie. Dit stel kontak tussen twee voorwerpe voor. Die vermoede is dat hierdie radius lyntjies afgelei is van wat gebeur met iets wat in die water val, of wanneer 'n sagte sappige voorwerp 'n harde een met 'n spoed tref. Die woord 'poc!' is 'n gedeelte van Goscinny en Uderzo se geluide woordeskat wat kontak aandui. In prenttraam 5 'vries' die kunstenaar die beweging en tyd. Hy slaag daarin deur die liggaamshouding van Asterix en Obelix in dinamiese posisies te los, maar die bewegingslyne weg te neem. Om die effek te laat werk, los hy die stofkolom en die klippie gesuspendeer in die lug asof dit 'n statiese oomblik vasvang. In prenttraam 6 gebruik hy weereens bewegingslyne, en bring die klippie terug tot by Asterix se voet. Die bewegingslyne is voor die figure, wat aandui dat hulle in trubeweging verkeer. Gevolglik slaag die kunstenaar daarin om nie net die illusie van tyd aan te dui nie, maar om dit te 'suspendeer', en ook 'terug te draai'. Die leser vind hierdie verrassende gebeurtenis amuserend, aangesien Asterix wat gewoonlik redelik selfbeheersd optree, kwaad voorkom, en die situasie waar tyd 'teruggedraai' word, in rolprente in die verlede voorgekom het, en die leser daarmee kan identifiseer.

Die voorstelling en idee van beweging in kuns is nie beperk tot statiese raampies of beelde nie, soos gesien kan word in die kinetiese 'mobiles' kuns van byvoorbeeld Julio Le Parc (1928 -) (Lucie-Smith 1987: 73).

In *The Naughty Victorian Hand Book* (Silver 1989), gebruik die kunstenaar nie net die fisiese deelname van die leser om humor te skep nie, maar betrek hom ook deur voor te stel dat sekere hand en vinger bewegings uitgevoer moet word wat bydra tot hierdie humor. Die skrywer stel voor dat die deelnemer sy vel knyp om dit rooi te laat voorkom en die vel trek en vingers beweeg om beweging voor te stel soos in byvoorbeeld *Heavenly Twins* (1989) (fig. 26), *Dobbin's Dream* (1989) (fig. 27), en *Rosey Pie* (1989) (fig. 28). In hierdie voorstellings word humor onder meer gegeneer deur die verrassing van die visuele gevolge wanneer die leser gedeeltes van sy hand gebruik om 'n tekening te voltooi. Die swart en wit tekening laat die gedeelte van die hand wat ontbloot word deur die opening in die bladsy meer dramaties voorkom as gevolg van die kontras. Wanneer die hand beweeg sou word, vind kontras tussen hierdie beweging en die statiese tekening plaas. Die ontblote gedeeltes van die hand wat gebruik word om die tekening te voltooi, lyk baie getrou aan die ledemate wat dit veronderstel is om te verteenwoordig. Die skielike besef hiervan is 'n skok en verrassing vir die deelnemer, en lei tot humor. Die voorstellings kan ook as onwelvoeglik deur baie mense beskou word, en die resultate van die proses word met skok ondervind. Dit stem ooreen met Monroe se siening soos aangehaal in Raskin (1985: 39) wanneer hy sê: "...Humor [sic] depends on a fixed background of conventional beliefs, attitudes, behaviour. *Humor [sic] upsets the pattern by abruptly introducing something inappropriate.*" [My kursivering]. Terselfdertyd vorm humor ook hier 'n sneller wat op sielkundige gebied die toeskouer met sy/haar inhibisies in konfrontasie bring, soos Oring (1984: 39) uitwys in sy artikel wanneer hy sê: "Thus

jokes...tend to confront the inhibitions and their complimentary censured thoughts more openly.”

Instruksies oor hoe om die volgende drie illustrasies te gebruik, volg hieronder:

INSTRUCTIONS
How to use the Hand Book

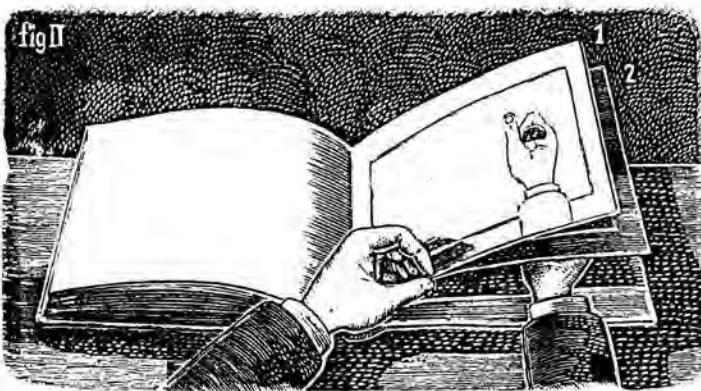
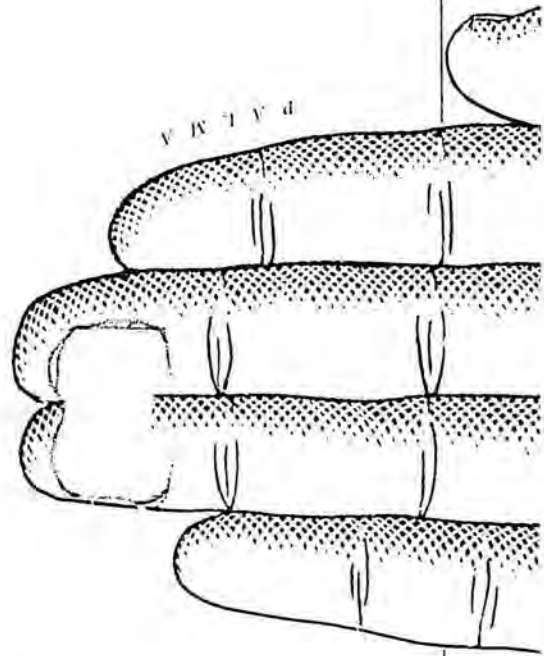


Fig I. Lay book on a firm surface. With the right hand, adopt the hand shape shown, as in fig I below for example.

Fig II. While maintaining this shape, lift two pages and position the right hand directly under the illustration of the hand.

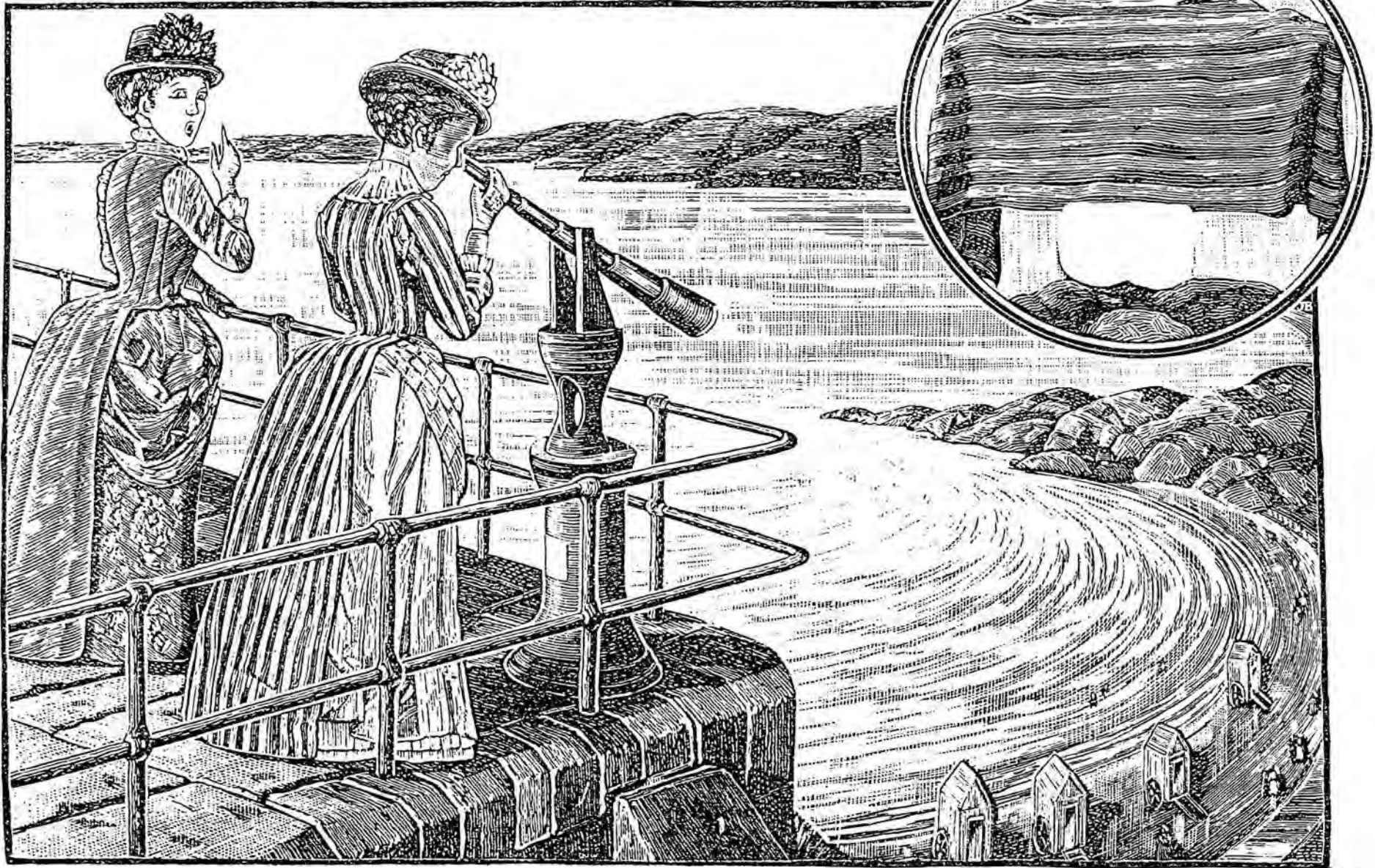
Fig III. Turn the top page to expose. Make final adjustments with your hand as appropriate.

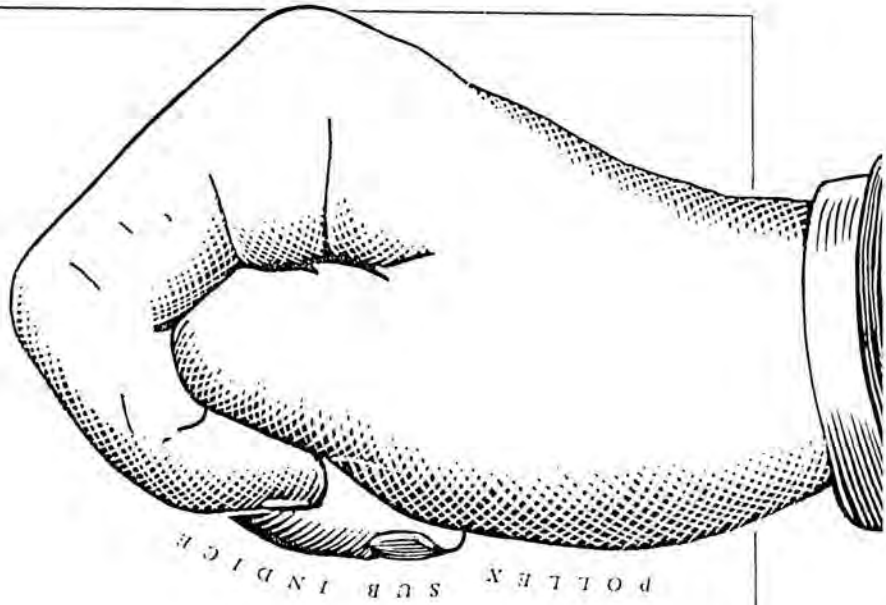




INSTRUCTIONS
Lift two pages and position the hand
underneath the hole in the manner shown in the diagram.
Turn the top page to expose.

A light application of saliva, occasioned by moistening the lips with the lips, will produce a wet appearance and so convey a quite admirable quality to the exposure.





DOBBIN'S DREAM
Tremor exquisitus

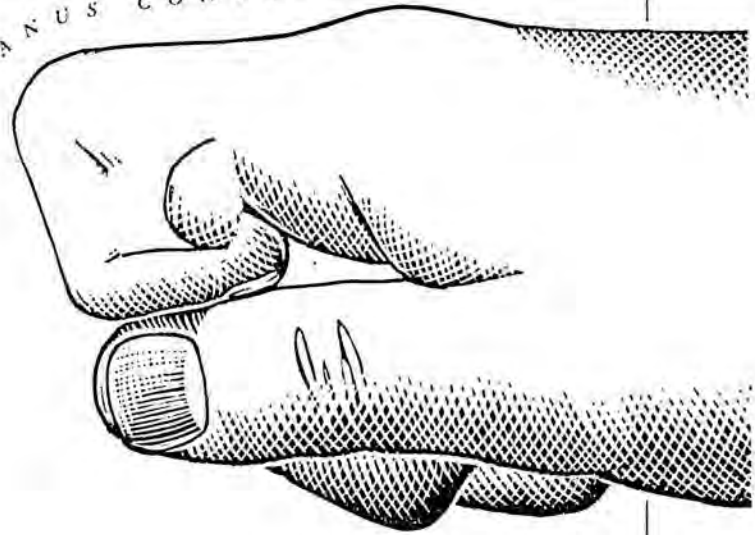


INSTRUCTIONS

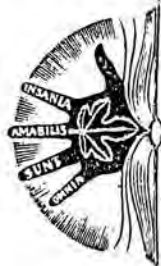
Lift two pages and position the hand underneath the hole in the manner shown in the diagram.



M A N U S C O N T O R T A

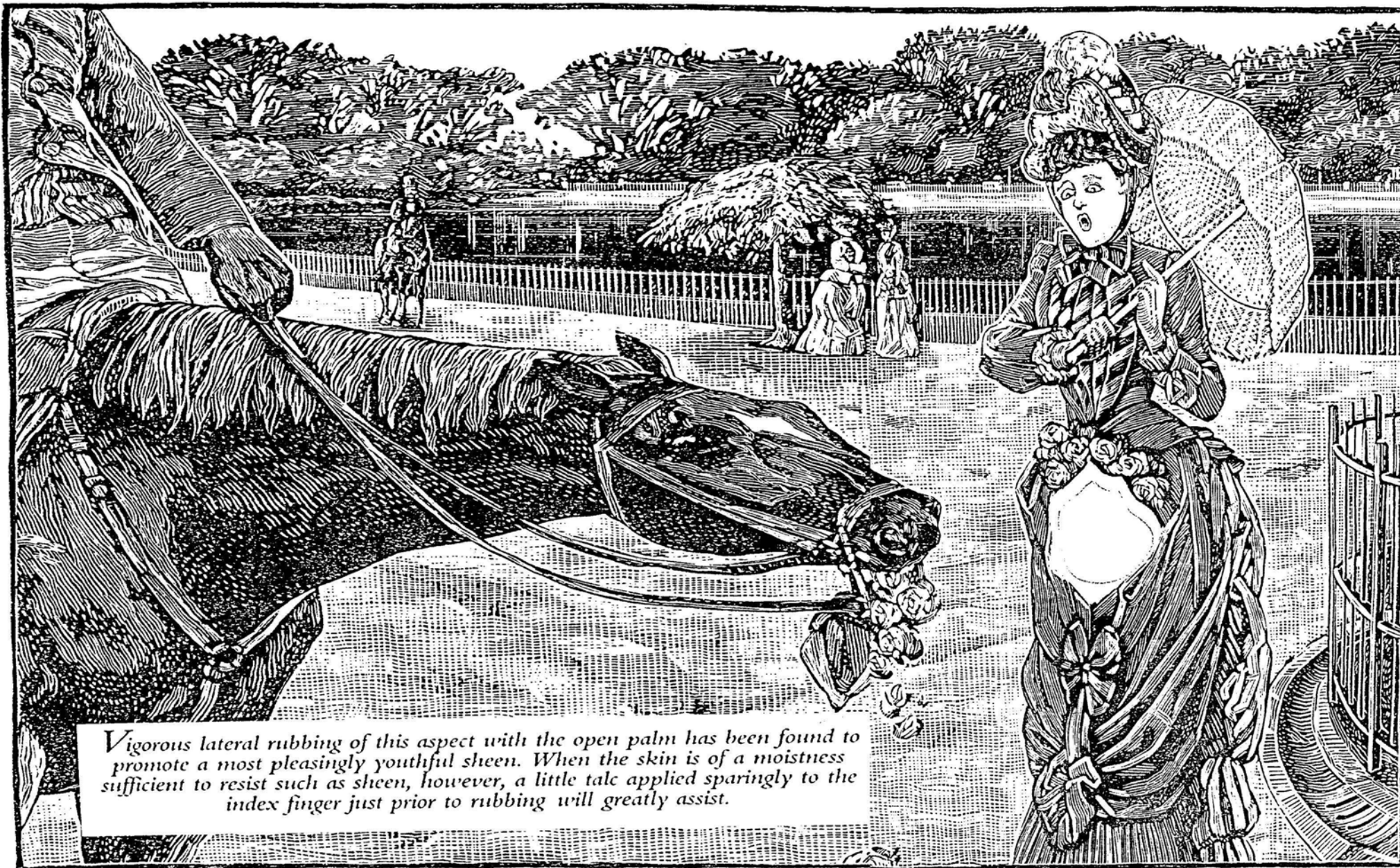


ROSEY PIE
Rosa erotica



INSTRUCTIONS

Lift two pages and position the hand underneath the hole in the manner shown in the diagram. Turn the top page to expose.



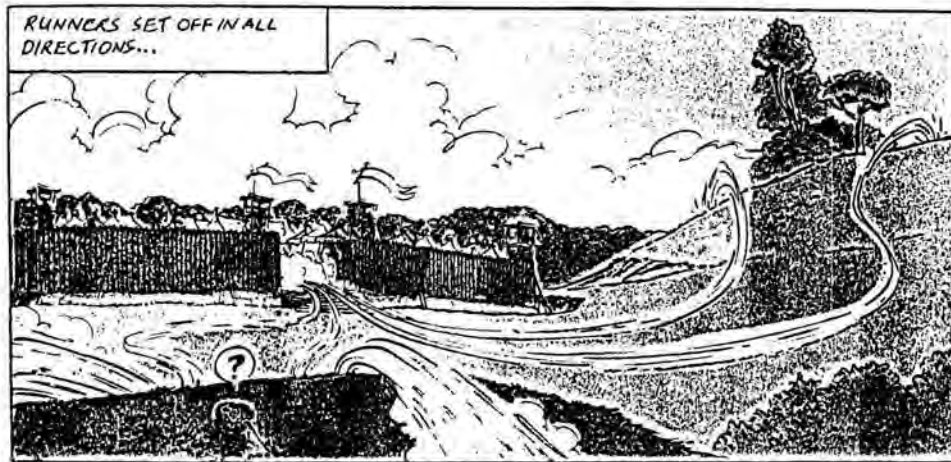
Vigorous lateral rubbing of this aspect with the open palm has been found to promote a most pleasingly youthful sheen. When the skin is of a moistness sufficient to resist such as sheen, however, a little talc applied sparingly to the index finger just prior to rubbing will greatly assist.



29. Goscinny & Uderzo, *Asterix and Son* (1983). Litografiese drukwerk op papier.
Bron: Goscinny & Uderzo (1992: 16 paneel 9).

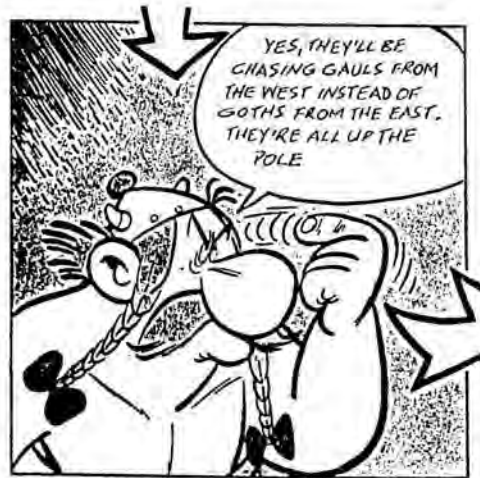
Beweging manifesteer ook op ander gebiede soos die aanduiding van kraglyne en stofkolomme soos voorheen bespreek, en dit kan ook gebruik word om tyd en spoed te verteenwoordig. Hierdie meganisme kan deur die kunstenaar gebruik word om 'n humoristiese situasie te skep, soos byvoorbeeld gesien kan word in *Asterix and Son* (1983) (fig. 29) waar die Romeinse soldate op die vlug slaan.

Humor opgewek uit hierdie situasie volg op die natuurlike ondervinding van sommige toeskouers om meerderwaardig te voel en in beheer van 'n situasie te verkeer. Bykomende teks kan bydra tot die skep van humor waar beweging visueel aangedui word deur die kunstenaar. In *Asterix and the Goths* (1963) (fig. 30) word die beweging van die boodskappers in alle rigtings vanaf die kamp weergegee deur bewegingslyne wat groot spoed aandui.



30. Goscinny & Uderzo, *Asterix and the Goths* (1963).
Litografiese drukwerk op papier.
Bron: Goscinny & Uderzo (1993: 16 paneel 10).

Die persone self is nie sigbaar nie, maar die aksielyne verrai hulle onlangse teenwoordigheid, en die teks bevestig dit. Die rigting van beweging word deur wit kolomme verteenwoordig, en die swart inkstrepies wat die kolomme vergesel is in lyn met die aksies geteken. Waar stadige en beperkte aksie plaasvind, gebruik die kunstenaar aksielyne wat die kontoer van die besondere voorwerp naboots, soos byvoorbeeld Obelix se handbeweging in *Asterix and the Goths* (1963) (fig. 31). Die komieklikheid van die situasie word versterk deur die teks. 'n Mol is besig om verward sy kop heen en weer te draai om al die hardlopende boodskappers te sien. Die vraagteken wat sy verwardheid aandui, is van kern belang by die humor in die situasie. Die leser voel geamuseerd omdat hy/sy iets weet wat die mol nie weet nie. Die meerderwaardigheidsteorie is hier van toepassing.



31. Goscinny & Uderzo, *Asterix and the Goths* (1963). Litografiese drukwerk op papier.
Bron: Goscinny & Uderzo (1993: 17 paneel 7).

Gesien uit 'n ander perspektief kan beweging gemeet word op 'n tydvlak van ondervinding. Soos tyd beweeg word die spoed, of anders gestel tydsverloop, gemeet aan die denkbeeldige tyd wat verbygaan binne 'n beheerde voorstelling tussen byvoorbeeld twee pretraampies in 'n strokiesprent. Dit staan onder kunstenaars bekend as 'the gutter' (McCloud 1994: 66). Tydsverloop kan gevolglik verleng of vertraag word soos die kunstenaar dit verlang. Hierdie meganisme kan gebruik word deur die kunstenaar om verrassing mee te bring, wat humor stimuleer. Verrassing vorm 'n belangrike komponent van humor. Om verrassing te bewerkstellig, moet die slagoffer se aandag in 'n besondere rigting gelei word, waarna die inkongruente (ander) gebeurtenis hom skielik verras.



32. Goscinny & Uderzo, *Asterix and the Great Divide* (1980).

Litografiese drukwerk op papier.

Bron: Goscinny & Uderzo (1992: 16 panele 7-10).

Dit is juis die verwydering van die verrassingselement wat 'n grap se snaaksigheid ontnem wanneer dit vir die tweede maal gehoor word (Raskin 1985: 33). Wanneer 'n geveg uitbreek in sy dorpie, probeer Vitalstatistix om dit te stop in *Asterix and the Great Divide* (1980) (fig. 32). Hy beveel die vegtende karakters: "STOP! AND THAT'S AN ORDER!" in prenttraam 7, maar sy draers misverstaan hom deur te dink die bevel was vir hulle bedoel, en stop skielik in prenttraam 8, sodat hy van die skild af trek en op die grond val in prenttraam 9. Die verrassingselement kom na vore tussen prenttraam 7 en 8.

Wat skilderye aanbetref, is 'n hedendaagse voorbeeld die pogings van die kontemporêre kunstenaar Robert Birmelin om beweging (tyd) op 'n statiese vlak te verteenwoordig. Alhoewel hierdie werk nie verband hou met humor nie, verteenwoordig dit die moontlikhede

van die voorstelling van beweging. In sy werk *Extreme Needs* (1989-90) (fig. 33), maak hy gebruik van die 'gutter' soos dit in strokiesprent terme uitgedruk word, deur die skildery in vier panele, (wat verskillende tydgleuwe aandui), te skilder. Die beweging van die karakters word verteenwoordig deur 'n verspreide voorstelling van sekere liggaamsdele wat in die proses van beweging is, terwyl ander ledemate op 'n oomblik in tyd vasgevang word in 'n statiese beeld. Hierdie kontras lei tot die interpretasie van beweging van die beelde.



33. Robert Bermelin, *Extreme Needs* (1989-90). Akriliese verf op doek, 90 X 136 duim.
Bron: Art in America (Mar. 1991: 112-113).

Verder gebruik hy die afwagting van byvoorbeeld die oorhandiging van iets van een persoon na 'n ander as dinamiese voorstelling van 'n gebeurtenis wat plaasvind, maar binne 'n oomblik vasgevang word soos in byvoorbeeld die hande in *Exchange Fragments* (1990) (fig. 34), en paneel 3 van *Extreme Needs* (1989-90) (fig. 33) (Berlind 1991: 112-117).



34. Robert Bermelin, *Exchange Fragments* (1990). Akriliese verf op doek, 78 X 48 duim.
Bron: Art in America (Mar. 1991: 114).

Die geïmpliseerde idee van beweging kan baie ramifikasies verteenwoordig wat inkongruente assosiasies meebring. Vik Muniz se *Souvenir #60: Flying Dutchman* (1991) (fig. 35), is een so 'n voorbeeld. Hierdie beeldhouwerk, wat bestaan uit 'n paar geel Hollandse klopse met geel wiele onderaan geheg, verwys speels na Wagner se somber opera, Ryder se skildery van dieselfde titel, en die geel van Van Gogh se *skoene en palet* (Kahn 1992: 118). Wat die werk nog meer amuserend maak, is die assosiasie van die skoene met rolskaatse. Die idee van 'n paar tradisionele klopse as rolskaatse is inkongruent en gevolglik komieklik aangesien dit onprakties sou wees, maar vernaamlik omdat klopse stereotiperend is.



35. Vic Muniz, *Souvenir #60: Flying Dutchman* (1991). Hout, rubber, metaal, 8 X 12 X 12 duim. Vergunning van Stux Gallery.
Bron: Art in America (Nov. 1992: 117).

'n Soortgelyke geval sou wees wanneer 'n Eskimo 'n koolstoof in sy igloo sou inbou. Die idee van 'n stoof en die stereogetipeerde idee van die Eskimo's se wonings, vorm afsonderlik logiese, rasionele idees. Wanneer hierdie idees saamgevoeg word, is die daaropvolgende inkongruensie amuserend.

Mimiek en lyftaal

Die voorkoms van mimiek as humoristiese verskynsel is lank al aan die mens bekend. Hedendaagse mimiek of nabootsing op grappige wyse is net so verfynd as huidige humor, en manifesteer op verskeie vlakke en in verskillende omstandighede. Die onlangse televisie advertensie vir Cadbury's Kit Kat (SABC 3, Mei/Junie 1996) is 'n goeie voorbeeld van hoe amuserend die mens 'n dier, (in hierdie geval 'n sjimpansee), vind wanneer dit 'n mens 'na-aap'. T. O. Honiball se bobbejaan karakters wat menslike gedrag, komieklikhede en voorkoms deel, is nog 'n voorbeeld hiervan (Honiball 1977).

Hierdie fenomeen kan gekoppel word aan die konsep van projeksie in die sielkunde (Reber 1985: 580). Dit hou ook somtyds nou verband met self-terapie in die sosialiseringproses, waar die waarnemer hom deur projeksie met 'n ander persoon se optrede assosieer en dit erken in homself. Hy sien homself soos in 'n spieël, wat daartoe lei dat hy homself meer objektief en gevolglik meer krities kan beskou. Mimiek dramatiseer sekere aksies, gebeure en beelde. Hierdie beelde word gewoonlik minderwaardig geag binne 'n sekere gebeurtenis, en word nie onthou nie. Die bedrewe mimiek kunstenaar vang juis hierdie oomblikke vas en bied

dit vir die prooi aan, wat dan die snaaksighede van die situasie vir die eerste maal sien, en vir sy eie menslikheid kan glimlag. Wanneer 'n onderhoud byvoorbeeld gevoer word, sal die mense daarby betrokke heeltemal normaal voorkom wat hul gesigstrekke en lyftaal aanbetref. Wanneer die videoband egter lukraak gestop word, kan die gesig en die liggaam van die persoon in beeld heeltemal verwronge, (en komieklik), voorkom. Hierdie komiese situasies word ook uitgebuit deur die strokiesprentkunstenaar. Sommige idiosinkratiese liggaamshoudings en liggaamstaal word ook deur spotprenttekenaars en komediante gebruik om snaaksighede en eienaardighede van die betrokke prooi uit te beeld, wat as amuserend beskou word deur die toeskouer. Dit volg gewoonlik op 'n ikonoklastiese beskouing van die betrokke prooi se feilbaarheid, (wat uit die aard van die saak vereis dat die persoon eerstens as pilaar van die samelewing beskou moet word).

'n Voorbeeld van gedramatiseerde liggaamstaal soos dit in die strokiesprente verskyn, word gevind in die Asterix reeks. In *Asterix and the Golden Sickle* (1962) (fig. 15) is die handgebaar en gesigsuitdrukking van die druide tipies van iemand wat iemand anders verhoed om iets te doen. Asterix luister met oorgawe na die druide. Let op hoe die vlerkies op sy helm horisontaal is, wat daarop dui dat hy in 'n onvanklike stemming is. In paneel 2 draai die druide sy rug op Asterix, maak sy oë toe, en vou sy arms. Dit dui daarop dat hy finaal besluit het, 'n ferm standpunt inneem (Pease 1987: 93), en die saak as afgehandel beskou. Asterix se reaksie word aangedui deur een vlerkie op sy helm wat regop kom, en sy gebaar om die druide te stop deur hom aan sy skouerkleed vas te vat. In paneel 3 verteenwoordig Asterix se

liggaamshouding oorgawe. Sy hande ontbloot die handpalms, sy skouers is opgehaal en hy stap weg van die druide af. Die vlerkies op sy helm hang horisontaal. Die uitroepteken wat die druide genereer en die strepies om sy gesig, lees ikonies as verbasing. Op hierdie stadium is die spel wat die druide wil speel se roetine verbreek, en in paneel 4 hardloop die druide na Asterix toe, met sy een handpalm in 'n gebaar wat daarop dui dat hy hom wil stop. Berne (1964: 48) verwys na die verbreking van die spel sekwensie, en die daaropvolgende reaksie van die persoon wat die spel begin het as volg: "In the face of adamant refusal to play...he will then lapse into a state called 'despair'...and [it] contains elements of frustration and bewilderment." Asterix se helmvlerkies beweeg opwaarts in 'n positiewe gebaar, hy glimlag, en reageer met 'n uitdrukking van aangename verrassing. Dit dui aan dat hy nie die spel in die eerste plek wou speel, of selfs daarvan bewus was nie.



36. Goscinny & Uderzo, *Asterix in Belgium* (1979).
Litografiese drukwerk op papier.
Bron: Goscinny & Uderzo (1995: 10 paneel 5).

Algemene stereogetipeerde uitdrukking word ook deur hierdie kunstenaars doeltreffend gebruik om die karakters se rolverdeling te versterk. In *Asterix in Belgium* (1973) (fig. 36) is die liggaamshouding van die bard ooreenkomstig met dit wat algemeen verleen word aan 'n verfynde persoon. Die ekspressiewe manier waarop sy vingers op die tafel rus, sy toe oë en meerwaardige houding, asook die manier waarop hy met sy linkerhand sy hare terugvee, dui op die stereogetipeerde verwagtings van 'n kunstenaar se optrede.

Ikone en drama in strokiesprente

Ikone vorm 'n integrale deel van strokiesprente, en word effektief gebruik om onder andere byvoorbeeld komiese of satiriese situasies te skep. McCloud (1994) meen dat ikone verwysings vorm deur beelde van persone, plekke, dinge, of idees. Hy kategoriseer simbole as beelde wat konsepte, idees en filosofieë verteenwoordig, en ikone wat dan taal, wetenskap en kommunikasie verteenwoordig op praktiese gebied. In Dreyfus (1972) se boek oor simbole, verskyn daar 'n aansienlike getal internasionaal erkenbare simbole wat betrekking het op verskeie aspekte van die lewe, insluitende die wetenskap, sielkunde, tegnologie en argitektuur. In hierdie simbole word daar onder andere ook gebruik gemaak van meganismes soos kort lyne wat in 'n boog verskyn om byvoorbeeld lig of geluid te verteenwoordig, soos dit algemeen ook in strokiesprente voorkom (Dreyfus 1972: 31). Selfs in hierdie uitgebreide stel simbole kom humor voor, soos byvoorbeeld in die simbool sisteem van die boemelaars waarin die innemende tekening van 'n kat op die muur buite 'n huis, aandui dat daar 'n 'kind lady' woon (Dreyfus 1972: 91).

McCloud (1994: 27-29) wys verder daarop dat die geskrewe woord nie enige ooreenkoms met die voorwerp wat dit beskryf vorm nie, en dat piktorale verteenwoordiging van 'n voorwerp wissel in die mate van die ikonografie wat dit verteenwoordig (McCloud 1994: 27-29). Meer mense sal identifiseer met 'n vereenvoudigde voorkoms van 'n strokiesprent karakter, as met 'n sterk karakter met besondere eienskappe (McCloud 1994: 31). Volgens hom sien die mens homself in die vereenvoudigde vorm van die menslike ikoon in die strokiesprent, mits die voorstelling redelik abstrak en nie verteenwoordigend van 'n besondere persoon is nie (McCloud 1994: 36,37). Hierdie veld van navorsing betrek die kognitiewe sielkunde, en vir byvoorbeeld portret kunstenaars is informasie aangaande die herkenning van gesigte van groot belang. Die wyse waarop die mens voorwerpe herken is oor die algemeen vir die kunstenaar van belang, en vereis aandag vir suksesvolle manipulasie in kunswerke. Die kommunikasie modus van die strokiesprent bestaan uit woorde, prente en ander ikone (McCloud 1994: 47). Om hierdie meganismes meer effektief te laat funksioneer, vereis dat die verwysings 'n breër toeskouer gehoor sal bereik. Gevolglik is die vereenvoudiging van die karakters belangrik. In sy strokiesprent reeks *The Wizard of Id*, baseer Hart sy karakters op tipes eerder as individue, en hy sê verder:

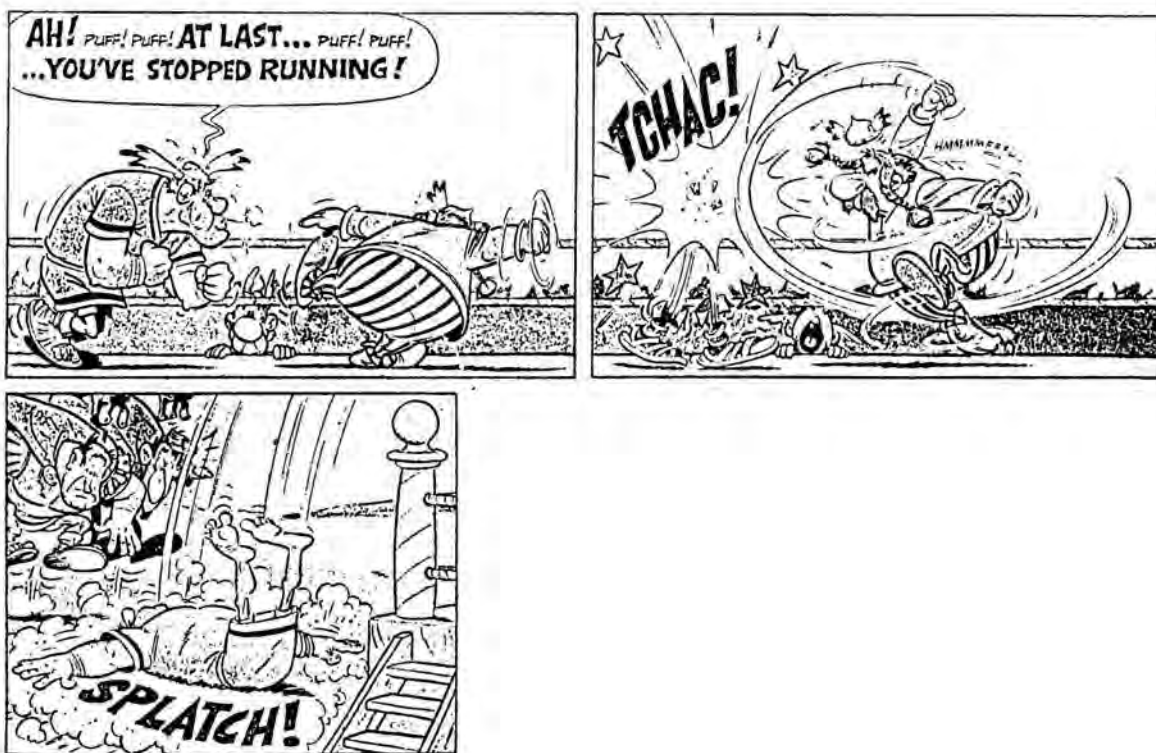
...and I'm not trying to present one opinion or point of view. To the contrary, the wider the spectrum of feelings, the more potential there is for humor [sic]. The King in The Wizard, for instance, has no personality...If he's no one in particular, he can be anyone the situation suggests.

(Soos aangehaal in Meglin 1981: 81)

Die strokiesprent kunstenaars maak 'n keuse wanneer hulle karakters skep vir hul verhale, oor onder andere hoe hierdie karakters gaan lyk en optree. Die geloofwaardigheid, karaktertrekke, eienaardighede en optredes van die karakters word bepaal deur hierdie besluite. As gevolg van hierdie keuses geneem deur kunstenaars, kom hierdie karakters in 'n meerdere of mindere mate as ikone in strokiesprente voor (McCloud 1994: 52-53). Die ikoon as verteenwoordiging van 'n karakter vervul 'n belangrike taak naamlik om identifiseerbaar vir die leser te wees, maar ook terselfdertyd die leser in staat te stel om hom/haarself te onttrek aan 'n karakter se optrede of 'n situasie in die verhaal. Ikone word gebruik deur die kunstenaars om onder andere humor en satire oor te dra. Dit is snaaks wanneer 'n onbekende waardige man op 'n piesangskil gly en val, maar dit sal waarskynlik nie snaaks wees as dit met 'n persoon se eie tagtigjarige vader gebeur nie. Die feit dat die strokieprent karakter voorgestel word deur 'n ikoon in die strokiesprent, 'verwyder' die leser van die karakter, en reflekteer nie die realistiese gevolge van die situasie en wat dit vir die slagoffer in die werklike lewe sou inhou nie. In 'n strokiesprent kan daar ook onwaarskynlike dinge gebeur, wat die leser laat beseft dat dit onwerklik is, en gevolglik nie ernstig opgeneem moet word nie.

Situasies wat gedramatiseer is kan geskep word sonder om die leser met skok en vrees te vul, soos baiekeer die geval is met oordrewe voorstellings van geweld in strokiesprente. In *Asterix and the Big Fight* (1966) (fig. 37) slaan Vitalstatistix sy opponent met 'n hou wat hom uit sy tande en sandale uit lig, en hom hard met die aarde laat kennis maak. Normaalweg sou hierdie geweld in realiteit gepaard gaan met vrese vir die ernstige liggaamlike en wetlike

gevolge wat dit mag inhou, maar die kunstenaar skep 'n klimaat van onwerklikheid en humor waardeur hierdie gevoelens gemanipuleer word om die leser te amuseer. Die voorstelling van geweld in hierdie strokiesprent keur dit nie goed nie, en alhoewel ons dit nog steeds as ernstig beskou onder normale omstandighede, verleen humor 'n ander perspektief aan die werklikheid. Yorukoglu (soos verwys na in Fry 1993: 58) beskryf dit as volg: "Humor [sic] is not a form of escaping reality; rather, it is a playful way of perceiving and evaluating reality."



37. Goscinny & Uderzo, *Asterix and the Big Fight* (1966). Litografiese drukwerk op papier.

Bron: Goscinny & Uderzo (1993: 43 panele 7-9)

Aanvullend hiertoe kan Jerry Suls (McGhee 1983: 43) aangehaal word wanneer hy McGhee se mening weerspieël:

...humor [sic] is usually presented with cues that signify that it is not to be taken seriously. The accompanying play cue facilitates processing of the material via fantasy assimilation, that is, in make-believe sense.

Daar is voortdurend 'n wisselwerking tussen die subjektivering en objektivering van 'n leser in die karakters en situasies van 'n strokiesprent. Hierdie meganisme stel die leser in staat om sekere situasies komies te vind wat in die werklike lewe moontlik onaanvaarbaar en stresvol sou wees. Hierdie vermoë van strokiesprente om die realiteitsbeginsel te omseil is ook kenmerkend van humor oor die algemeen, en skakel gemaklik daarby in. Suls (McGhee 1983: 43) wys daarop dat:

By recognizing that the punch line is only part of a joke, the respondent understands that it need not evoke concern, fear, or distress. In addition, a fantasy set allows for resolutions that may not be fully satisfactory or logical.

Dit stem ooreen met McCloud (1994: 58-59) se interpretasie van die funksionering van die ikoon in strokiesprente. Hy verwys hier verder na McLuhan se waarneming dat mense in die laat Twintigste Eeu eerder *rolle as doelwitte* vereis, en dat twee media daarin slaag om toeskouer betrokkenheid in ikoniese vorms te betrek, naamlik televisie en strokiesprente (McCloud 1994: 59).

Ikone verskyn ook in getransformeerde aanbiedings, waarmee die toeskouers hulself mee kan assosieer. In 'n lughartige kyk na die trauma van menopouse, gebruik die kunstenaar Jack Davis katte as karakters om die erns van die onderwerp te objektifeer (Sacks 1995).

Stereotipering

Stereotipering is nog 'n instrument wat deur strokiesprent kunstenaars gebruik word om lang uitgebreide verduidelikings te vermy om die leser bekend te stel met sekere ikoon persoonlikhede. Stereotipering kan ook gebruik word om op byvoorbeeld komiese of neerhalende wyse mense voor te stel in vernaamlik spotprente. In hierdie geval is stereotipering gewoonlik beledigend vir die teikengroep, aangesien dit die mens se individualiteit aantast. In humor kan die meganisme van stereotipering gevind word in die meerderwaardigheidsteorie. Dit het veral betrekking op sekere groepe, etniese agtergronde en individuele belaglike idiosinkrasieë. In Suid-Afrikaanse konteks verwys Abrahamson (1991: 160) na die naam 'Philemon' en die oorpak wat hy aanhet, as stereotipering van 'n swart Suid-Afrikaner.

Die Asterix reeks gebruik stereotipering effektief om nie net persoonlikhede te verteenwoordig nie, maar ook etniese groepe. Die geheime agent, Dubbelosix, in die verhaal *Asterix and the Black Gold* (1981) (fig. 38) is onteenseglik 'n komiese ewebeeld van die akteur Sean Connery wat James Bond se rol vertolk het. In hierdie gevalle word stereotipering gewoonlik sonder 'n angel gebruik. Die stereotipering van die persoon word ondersteun deur

bykomende stereotipering van die geheime agente en hul optredes oor die algemeen, asook bybehore van die agent, James Bond. Dubbelosix ontvang 'n vlieg as 'boodskap draer', en daar word na die vlieg verwys as die vroegste voorbeeld van 'n 'bug'. Die leksikografiese sneller word hier tussen die verwysing na 'n vlieg, wat ook 'n 'bug' is, gevorm. 'n Meeluister apparaat in die spioenasie bedryf staan as 'n 'bug' bekend. James Bond se Aston Martin motor beskik in die films oor verskeie verrassende funksies wat onder andere wapentuig en nommerplaat veranderings insluit. Dubbelosix druk 'n knoppie op 'n houer, en 'n hele perdekar vou daaruit. Die kunstenaar steek hiermee die draak met die amper ongelooflike kenmerke wat Bond se motor gehad het, en skep hierdeur humor. Hy voeg hierby dat hy nog net nie die perde kon opvou saam met die kar nie. Hierdie inkongruente idee dra verder by tot die skep van bykomende humor. Wanneer Asterix in Switserland beland in *Asterix in Switzerland* (1970) (fig. 39), is al die karakters daar aangetrek in tradisionele Switserse drag van kortbroeke, kruisbande en hoede met veertjies in, wat in hedendaagse terme amuserend is. In *Asterix and the Goths* (1963) (fig. 40), word die Gote in teenstelling hiermee barbaars en militaristies voorgestel. Van die gewoontes algemeen bekend word weerspieël in die optrede van die Gote, soos wanneer die soldaat sy hakke teen mekaar kap op tipiese Tweede Wêreldoorlogse manier in *Asterix and the Goths* (1963) (fig. 41). Obelix en van die ander karakters in hierdie reeks, voldoen ook aan universele stereotipering. Sy geweldige grootte en gewig asook sy persoonlikheid, weerspieël van die karaktertrekke van die endomorf soos geïdentifiseer deur Sheldon in sy Konstitusionele Teorie (Reber 1985: 151).



38. Goscinny & Uderzo, *Asterix and the Black Gold* (1981). Litografiese drukwerk op papier.
Bron: Goscinny & Uderzo (1992: 8).



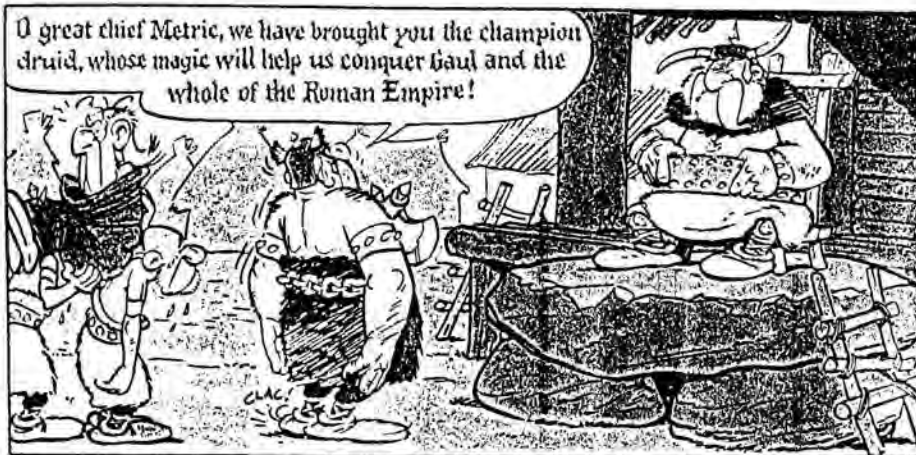
39. Goscinny & Uderzo, *Asterix in Switzerland* (1970). Litografiese drukwerk op papier.

Bron: Goscinny & Uderzo (1993: 42).



40. Goscinny & Uderzo, *Asterix and the Goths* (1963). Litografiese drukwerk op papier.

Bron: Goscinny & Uderzo (1993: 27).



41. Goscinny & Uderzo, *Asterix and the Goths* (1963).
Litografiese drukwerk op papier.
Bron: Goscinny & Uderzo (1993: 24 paneel 11).

Die teks se bydraes

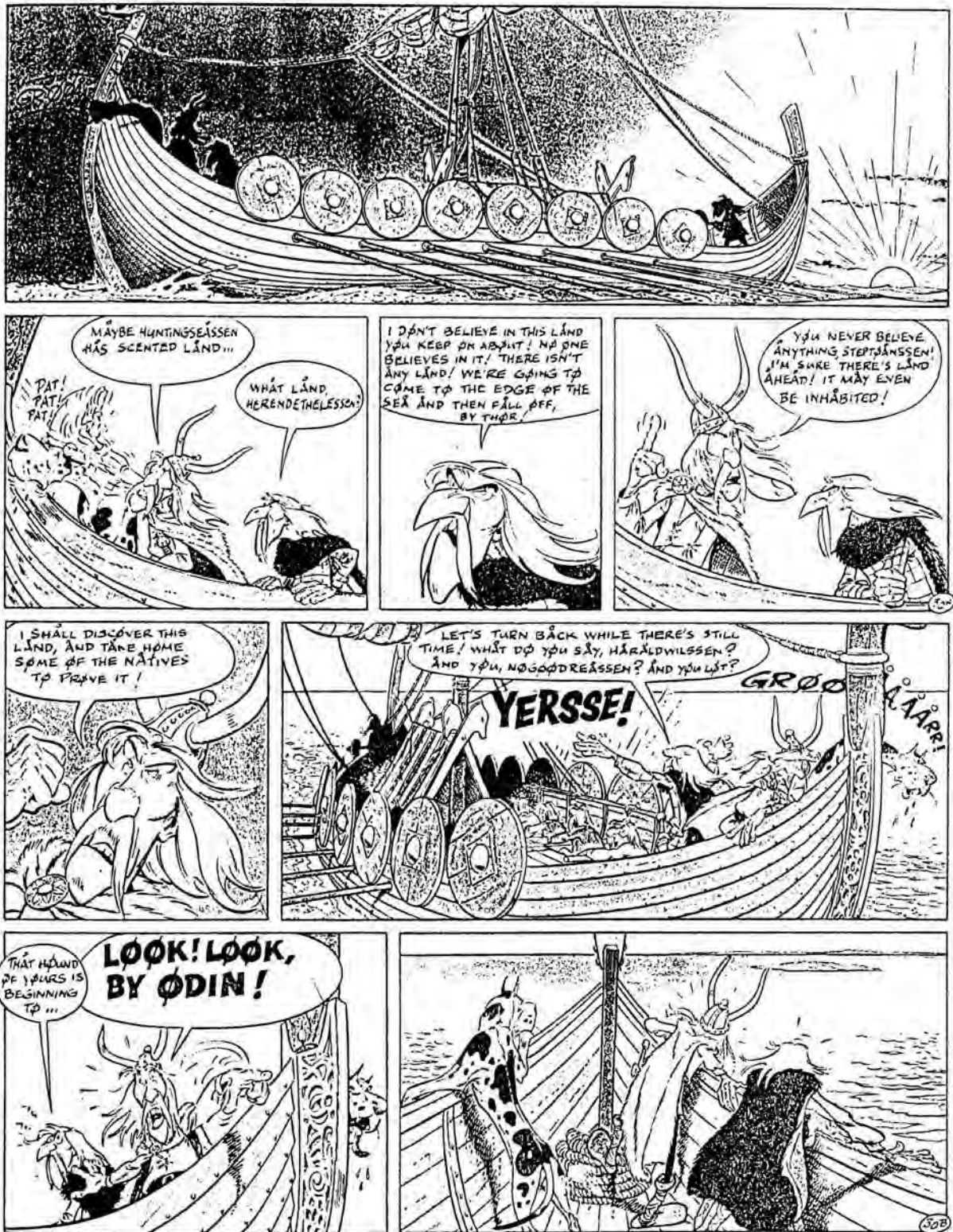
Die geskrewe teks en meegaande ikonografie vorm 'n kern element in die skep van humor in die Asterix reeks. Woordspeling, dubbelsinnigheid, verskuilde nuanse, uitspraak en selfs die manier waarop die teks aangebied word, word gebruik om humoristiese situasies te skep.

Van die meer bekende strokiesprente wat spog met besondere karakters wat spraakgebrek het, is die kanarie Tweety van Tweety en Sylvester ("I tawt I taw a puddy tat"), en Elmer Fudd wat verwoed Bugs Bunny uit sy worteltuyn uitjaag met 'n haelgeweer en "Dadwatted Wabbit !"

Aksent en uitspraak word op komieklieke manier deur die kunstenaar Uderzo in Asterix hanteer. Behalwe vir die normale variasie van skrif grootte wat die harde of sagte klanke aandui, gaan die kunstenaar verder om meer uitgebreide klankvariasies deur skrif voor te stel. Die uitspraak van die Gote in *Asterix and the Goths* (1963) (fig. 40) word visueel uitgebeeld op die manier waarop die teks in Gotiese kalligrafie aangebied word. Toe Asterix met die Wikings te doen kry in *Asterix and the Great Crossing* (1975) (fig. 42) word die andersheid van hul uitspraak op ooglopende ander manier voorgestel deur die teks se skrif wat van hul leestekens bevat.

In Egipte word sekere aanmerkings deur die Egiptenare in hiërogliewe weergegee in *Asterix and Cleopatra* (1965) (fig. 43). Die belastinggaarder in *Asterix and the Cauldron* (1969) (fig. 44) se spraakballonne en skrif kom voor in die vorm van gedeeltes van offisiële belasting vorms.

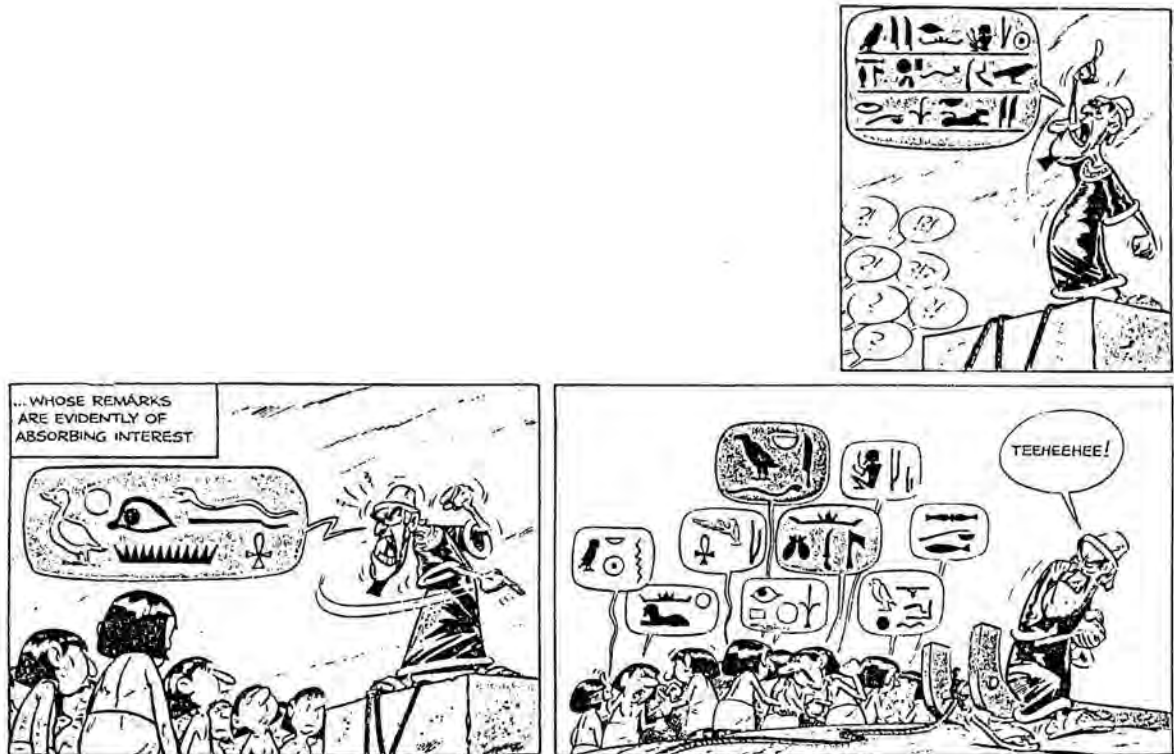
Die amuserende name wat die kunstenaar uitgedink het vir van sy karakters, verrai baie maal hul disposisie, persoonlikheid of status. Asterix se vriende spog met name soos 'Getafix' vir die druide wat na almal se liggaamlike welsyn omsien en 'Unhygienix' vir die vishandelaar wat ou vis verkoop. 'Chief Whosemoralsarelastix' is 'n karakter wat Asterix probeer verneuk in die verhaal van *Asterix and the Cauldron* (1969) (Gosciny & Uderzo 1991: 5).



42. Goscinny & Uderzo, *Asterix and the Great Crossing* (1975).

Litografiese drukwerk op papier.

Bron: Goscinny & Uderzo (1995: 34).



43. Goscinny & Uderzo, *Asterix and Cleopatra* (1965).
Litografiese drukwerk op papier.
Bron: Goscinny & Uderzo (1994: 15 panele 2,3 & 4).

'n Rooigesig spanningsvolle mannetjie wat ongeduldig rondbeweeg, se naam is 'Inspector General Overanxius' in *Asterix and the Banquet* (1966) (Goscinny & Uderzo 1993: 5). Die vraatsugtige goewerneur met bedenklike smaak van Condatum staan bekend as 'Varius Flavus' in *Asterix in Switzerland* (1970) (Goscinny & Uderzo 1993: 7).

Woordspeling kom gereeld in die reeks voor, en dubbelsinnige verwysings skep 'n humoristiese atmosfeer wat ondersteun word deur die kunswerk. Vitalstatistix, die hoofman



44. Goscinny & Uderzo, *Asterix and the Cauldron* (1969).

Litografiese drukwerk op papier.

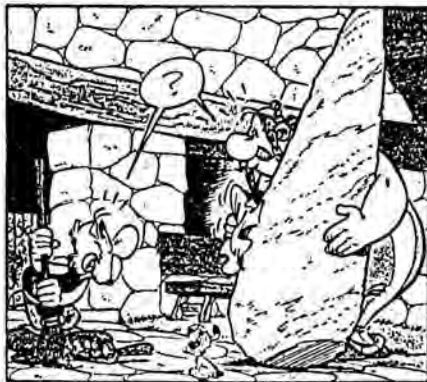
Bron: Goscinny & Uderzo (1991: 43).

van die dorpie waarin Asterix woon, het voortdurend probleme met sy skilddraers. Wanneer hy Asterix, wat kort is, en Obelix, wat lank is, aanstel om sy skilddraers te word, lei die gevolge van die ongebalanseerde posisie waarin hulle die hoofman dra tot baie vermaak van die inwoners in *Asterix in Switzerland* (1970) (fig. 45 a & b). Aanmerkings soos "...bent on getting a good angle...", "...you've got the inclination..." en dies meer wat verwys na die skewe manier waarop Asterix en Obelix hom dra op die skild, dien as sneller vir die humor in die verhaal. Die belaglikheid van die situasie herinner aan die voorbeeld van die waardige man wat gly op 'n piesangskil, en by ontleding sal gevind word dat die humor struktuur ooreenstem.

Parodie

In die Asterix reeks word selfs parodie ingespan om lesers te amuseer. In Goscinny & Uderzo se verhaal *Asterix in Belgium* (1979) (fig. 46) word die storie oudergewoonte afgesluit met 'n feesmaal. In hierdie geval is die voorstelling van die ete 'n parodiese weergawe van Pieter Bruegel (1525/30 - 1569) se kunswerk *Boerebruilof* (1567) (fig. 47).

Die konstruksie van die komposisie bly baie dieselfde as die oorspronklike kunswerk, en 'n warm kleurgevoel is ook deur Goscinny & Uderzo gebruik vir die voorstelling. Die plasing van die verskeie karakters bly ook baie dieselfde, maar hulle voorkoms, kleredrag en bybehore is aangepas by die strokiesprent se bekende karakters en voorkomste wat betrekking het op die storie. Aan die punt van die tafel naaste aan die toeskouer, word twee karakters vervang



45 a. Goscinny & Uderzo, *Asterix in Switzerland* (1970).

Litografiese drukwerk op papier.

Bron: Goscinny & Uderzo (1993: 5).



45 b. Goscinny & Uderzo, *Asterix in Switzerland* (1970).

Litografiese drukwerk op papier.

Bron: Goscinny & Uderzo (1993: 6).



46. Goscinny & Uderzo, *Asterix in Belgium* (1979).
Litografiese drukwerk op papier.
Bron: Goscinny & Uderzo (1995: 47).

met Asterix en Obelix. 'n Toevoeging tot Bruegel se werk is die hondjie, Dogmatix, wat regs van die kind in die voorgrond verskyn. Die kos wat die twee spyseniers dra, word vervang met hoenders, salami, wors, varkboud en bone. Die musikante se musiekinstrumente word ook dienooreenkomstig vervang. Die beskeie bruid in die oorspronklike werk, word vervang deur 'n groot blonde man wat lustig aan 'n hoender eet.



47. Pieter Bruegel, *Boerebruilof* (1567). Kunsthistorisches Museum, Vienna.
Bron: Cahan & Riley (1980, afb. LIX).

Hierdie voorbeeld voldoen aan die vereistes van parodie, aangesien dit die oorspronklike vorm behou het, maar die inhoud daarvan verander is om by hierdie besondere storielyn aan te pas. Bruegel was wel bekend vir satiriese werk, en hierdie skildery weerspieël sy vermoë om die lewensstyl van sy kontemporêre gemeenskap op 'n tong-in-die-kies manier uit te beeld. Die werk is alreeds amuserend. Gosciny & Uderzo vervang hierdie redelik naturalistiese voorstellings met komieklik geboude karakters met dun beentjies, groot neuse, voete en mae. Wanneer hierdie twee werke langs mekaar vergelyk word, is dit feitlik onmoontlik om nie geamuseerd te voel nie.

HOOFSTUK IV

HUMOR, SATIRE EN PARODIE IN SKILDERYE EN BEELDHOUWERKE

Van die hedendaagse komiese kunswerke het hulle geskiedkundige voorlopers in van die werk van onder andere Duchamp (1887 - 1968), Johns (1930 -), Oldenburg (1929 -) en Meret Oppenheim (1913 -) (Kahn 1992: 118). Kunstenaars soos Beverly Semmes, Julia Kunin en Vic Muniz kies algemene huishoudelike voorwerpe, en verwerk dit op 'n Duchampiaanse manier. Meret Oppenheim se *Object* (1936) (fig. 48) het alreeds die inkongruente gebruik om die toeskouer op speelse manier sintuiglik uit te lok.



48. M. Oppenheim, *Object* (1936). Pels oorgetrekte koppie 10.9cm deursnit, piering 23.7cm deursnit, teelepel 20.2cm lank. The Museum of Modern Art, New York. Bron: Zelanski & Fisher (1991: afb. 1.51).

Die kunswerk bestaan uit 'n koppie, piering en teelepel wat met pels oorgetrek is. Die normale reaksie teenoor hierdie voorwerpe sal wees om te verbeel hoe 'n persoon koffie of tee uit so 'n koppie sou drink, en hoe die pelshare 'n mens se mond sal kielie. Op formele vlak het 'n onverwagte transformasie plaasgevind toe geometriese vorms omskep is uit hul logiese voorkoms na 'n organiese voorkoms.

Die vervreemding wat in die verbruiker geskied met die gebruik van verwerkte materiale soos porselein, plastiek en so meer, word oorbrug met die gebruik van pels, 'n materiaal wat natuurlik en antropologies nader aan die mens is. Op simboliese vlak gesien word die pels, wat normaalweg geassosieer word met rykdom en vroulikheid, gebruik om 'n eenvoudige koppie, piering en teelepel mee te versier. Dit verhef die eenvoudige status van die algemeenheid van die artikels. In samehang hiermee moet 'n mens in gedagte hou hoe die toeskouers in die jaar 1936 teenoor so 'n 'uitspattigheid' sou reageer.

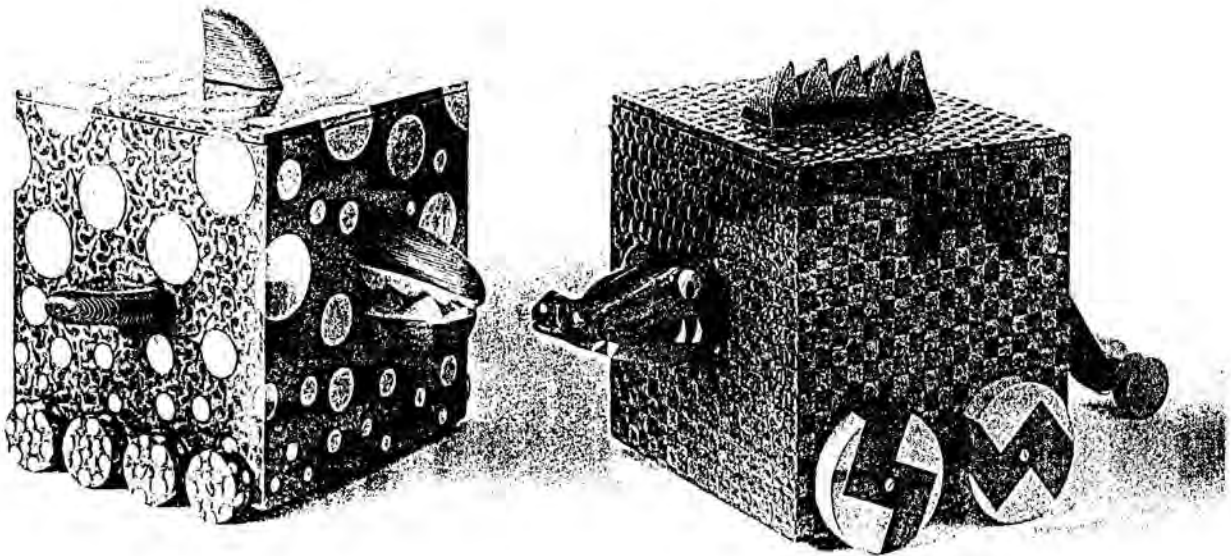
Semmes se werk *House Dress* (1990) (fig. 49), bestaan uit 'n rok wat vyf voet breed is. Die materiaal bestaan uit 'n fyn blompatroon, en hang aan 'n hout en metaal hanger. Die fyn ontwerp en kontrasterende grootte van die rok skep 'n gevoel van wispelturige onpasbaarheid.

Die titel van die werk kan ook op 'n dubbelsinnige wyse verwys na 'n rok wat gedra word in die huis, of 'n rok wat amper so 'groot soos 'n huis' is.



49. Beveley Semmes, *House Dress* (1990). Rayon met hout en metaal hanger, 50 X 70 duim.
Bron: Art in America (Nov. 1992: 118).

Vic Muniz se geel rolskaatse onder aan 'n paar geel Hollandse klopse met die titel *Flying Dutchman* (1991) (fig. 53), verwys speels na die assosiasie van beweging asook 'n Hollander, terwyl die titel dubbelsinnig ook kan verwys na die spookskip of Wagner se opera. Net die idee van iemand wat met hierdie rolskaatse op 'n straat teen 'n spoed beweeg, (of probeer beweeg), is alreeds amuserend. Die werk herinner aan Ivan Chermayeff (1932 -) en Milton Glaser (1929 -) se verwerking van speelgoed kassies in *Papier-maché en hout speelgoed houers* (1986) (fig. 50). Glaser heg vier wieletjies, 'n krokodil se kop, rugvinne en stert aan sy



50. Ivan Chermayeff en Milton Glaser, *Papier-maché en hout speelgoed houers* (1986). The Golden Eye Project. Cooper-Hewitt Museum, New York.
Bron: Zelanski & Fisher (1991: afb. 1.41).

speelgoed kassie. Die stert word gesuspendeer deur twee wieletjies. Hierdie fasilitering is inkongruent en gevolglik komies. Deur byvoeging, weglating of distorsie van alledaagse gebruiksartikels, word inkongruensie in die voorstellings geskep. Distorsie alleen kan ook onafhanklik komiese beelde skep. 'n Voorbeeld hiervan kan gevind word in die werk van Fernando Botero (1932 -).

Die idee dat 'n kunswerk se betekenis ontstaan, nie in die kunswerk self nie, maar in die gedagtes van die toeskouer, word deur Fernando Botero se werk beaam. Alhoewel baie

kunstenaars doelbewustelik werk ontwerp en skep met besondere satiriese boodskappe in gedagte, erken Botero dat baie van die simbolisme en betekenis wat geles word in sy werk sonder bewustelike beplanning van sy kant af gebeur. Terwyl sekere elemente in sy werk as simbolies geïnterpreteer kan word soos slange vir euwel, sigaretstompies vir morele wanorde en vlieë vir korrupsie, dring hy daarop aan dat dit slegs van formele belang vir die komposisies is (Moorman 1986: 75 & Reichardt 1983: 23-24).

Botero slaag daarin om humor oor te dra deur gebruik te maak van transformasie, distorsie en ruimtelike disoriëntasie (Reichardt 1983: 24). Sy oordrewe opgeblase figure vorm passiewe instrumente waardeur hy sy satiriese kommentaar kommunikeer. Anders as byvoorbeeld die opgeblase figure van Barbara Chen se *Capriccio* (1995) (fig. 51), en Peter Howson se *The Wrestlers* (1990) (fig. 52), wat soos in hierdie voorbeelde heelwat uitdrukking en beweging bevat, het Botero se mense uitdrukkinglose voorkomste wat die persoonlikhede en karakters veralgemeen, en gevolglik daartoe lei dat hul dade en bybehore, eerder as hul uitdrukkinge en individualiteit, die kern vorm van sy satiriese aanvalle en kritiese uitwysings in die gemeenskap.

Reichardt (1983: 20) stel dit as volg: “It is the clothing and decorations which give these personages identity.” Botero sê self: “I include facial features,...but I always make them as small as possible. I would do without them if I could, because I’m not interested in the personalities of my figures^[1].” (Ratcliff 1981: 16).



51. Barbara Chen, *Capriccio* (1995). Brons, uitgawe van 10, 13 duim hoog.
Bron: Art in America (Sept. 1996: 43).

Uitdrukkinge van vriendskap, plesier, aggressie en amusering word gereserveer vir die diere in sy werk (Reichardt 1983: 18). Hy beweer dat dit juis is omdat die diere se voorkomste soos die mense se voorkomste behandel is, dat hulle as meer geanimeer voorkom. Hy beweer ook



52. Peter Howson, *The Wrestlers* (1990). Olie op doek, 108 X 80 duim.
Bron: Art in America (Dec. 1990: 70).

dat, binne die bestek van 'opblasing' van voorkoms van die diere, dit meer gekonsentreerd voorkom in teenstelling met dié van die mense (Reichardt 1983: 18). In Botero se voorstelling *Muerte de Luis Chalmeta* (1984) (fig. 53), word die dood van die stiervegter Luis Chalmeta op dramatiese wyse voorgestel. Die proporsies en artikulasie van die liggaam van die bul is baie meer treffend en dinamies as die liggaam van die stiervegter, wie se gesuspendeerde animasie beweging verleen word deur sy das se posisie, die skouerkleed wat deur die lug trek, en ruimtelike verhouding. Die bul se horing wat 'n gat in die sy van die stiervegter boor, en 'n tweede Chalmeta se 'siel' wat uitreik na die hemel, dra by tot die drama van die skildery. Dit kom werklik as 'n tragiese gebeurtenis voor, geskilder deur 'n liefhebber van bulgevegte. Dan sien 'n mens die hande van die persoon wat Chalmeta se 'siel' ontvang. Dit is die arms van 'n vrou met rooi geverfde vingernaels en 'n goue armband (!).

Botero se wispelturigheid word as volg deur Moorman beskryf:

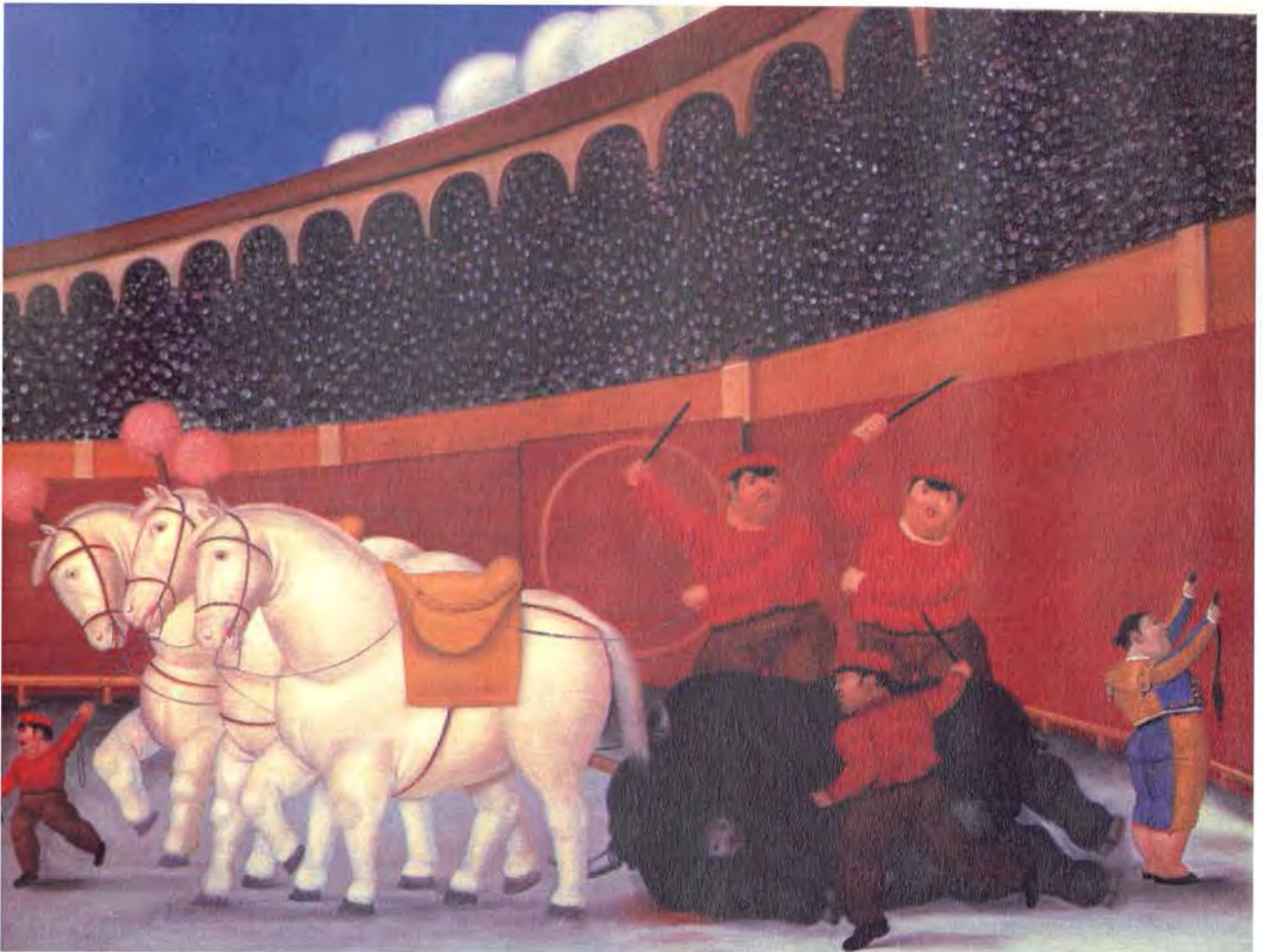
As seriously as he takes the bullfight, Botero does not suppress his sense of whimsy.... This is rare for painters of the bullfight, to introduce humor [sic] into a subject that is held in awe by its aficionados. It is only par for Botero, who can elevate and prick a subject in one painting.

(Moorman 1986: 78)

Hierdie selfde (amper ikonoklastiese) speelsheid, word verder deur Botero openbaar in sy skildery *El Arrastre* (1984) (fig. 54).



53. Fernando Botero, *Muerte de Luis Chalmeta* (1984). Olie op doek.
Bron: Art News (Nov. 1985: 99).



54. Fernando Botero, *El Arrastre* (1984).
Bron: Art News (Feb. 1986: 73)

Met groot bravado word die verslane bul uit die arena verwyder deur die assistente. Dit is maklik om 'n leeu te skop nadat die jagter hom doodgeskiet het (!). Botero gebruik hier die dialektiek en kontras tussen twee emosionele punte om 'n nuwe perspektief te skep. Net soos

'n mens geneig is om makliker te lag in die ernstige atmosfeer van 'n kerkdien, dra die erns van sy voorstellings by om die ondervinding van humor in hierdie werke te verhoog.

Botero se manipulasie van beelde in sy werk is merkbaar opsetlik. Wanneer 'n mens die bulle, in die vorige skildery bespreek, met *Little Bird* (1992) (fig. 55) vergelyk, is daar 'n duidelike prioriteitsverandering van intensie. In teenstelling met die strokiesprent karakter *Tweety*, wat se kop abnormaal groot vir sy lyf is, is hierdie 'klein voëltjie' se lyf, bene en pote amper grotesk groot. Botero beskik nie oor teks in hierdie werk om die karakter te skep nie, en is van een statiese beeld afhanklik om die toeskouer met sy boodskap te bereik. Nogtans hanteer hy die distorsie op so 'n manier dat die beeld 'oulik' en selfs komies voorkom. Die inkongruensie van die titel en die toeskouer se normale verwysings materiaal oor voëls sowel as distorsie van die proporsies van die beeld, skep hierdie humor.

Die betekenis van die figure in Botero se skilderwerk word geskep deur die vorming in die toeskouer se gedagtes met die hulp van die ondersteunende rolverdeling. Hulle uitdrukkings kom algemeen voor soos dié van sommige Amerikaanse komediant se 'deadpan' voorkomste. Oor die opgeblase voorkoms van sy figure sê hy die volgende: "I don't paint fat people,...They look rather thin to me." (Moorman 1986: 75). Verder sê hy hieroor:

In art as long as you have ideas and think, you are bound to deform nature. Art is deformation. There are no works of art that are truly 'realistic' There is nothing wrong with my

eyes, but like El Greco, I paint with my mind's eye.

(Hocke 1974: 19)

Hierdeur wil hy bykomend te kenne gee dat sy kuns op 'n dieper as op net verteenwoordigende vlak ondersoek en ondervind moet word.



55. Fernando Botero, *Little Bird* (1992). Brons, 96.5 X 122 X 98 duim.
Bron: Art in America (Nov. 1993: 50).

Met uitsonderinge van 'n paar portretstudies, word Botero se mense as prototipes weergegee. Die man met die swart hoed op in *House of Raquel Vega* (1975) (fig. 56), en die man op die stoel in *The Coffee Break* (1970) (fig. 57), kon dieselfde man gewees het, geposeer in twee verskillende rolle. Dit verhoed Botero nie om met hierdie mense se rolverdelings en optredes humoristiese situasies te skep nie. In *House of Raquel Vega* (1975) (fig. 56), word die man wat seksueel behep is met die vrou voor hom, vernuftig beroof deur 'n ouer dame agter hom, terwyl sy ongeërg die toeskouer in die oë kyk. Dit is juis die blatant openlike en waaghalsige optrede van die ou dame wat bydra om die humor skep in die werk.

Botero manipuleer die graad en toepassing van realiteit in sy werk om visuele situasies te skep wat onwerklik voorkom, maar deur inkongruensie word versteekte betekenis, bewustelik of lukraak geskep, op subtiële manier uitgelig. In die onderstrome van sy werk dien assosiasie met verskillende beelde van bybehore soos byvoorbeeld vlieë en sigaret stompies as simboliese leidrade van 'n meer betekenisvolle komplot. Behalwe vir hierdie simboliese betekenis wat die toeskouer vir hom/haarself skep, ontstaan daar ook 'n dialektiek tussen 'n lughartige sensualiteit en 'n groteske absurditeit. Binne hierdie dualiteit van betekenis in sy werk, lê die humor aan die een kant, en die satire aan die ander kant.

Sy ondervinding in die skep van sy werk, waar hy die werk toelaat om self te ontwikkel, beaam sy vertrouwe in sy instinktiewe gevoelens om sy sin vir satire en humor na vore te laat kom.



56. Fernando Botero, *House of Raquel Vega (Medillin Colombia)* (1975). Olie op doek, 77 X 97 duim.
Bron: Art News (Feb. 1986: 74).

Botero se werk bereik baie mense, en oefen dus 'n merkbare invloed op die publiek uit. Reichardt (1983: 22), bevestig die begeerte wat Botero gevoel het om 'n spesifieke styl te ontwikkel wat sy werk herkenbaar sal maak: "The presence of recurring characters lends the paintings a *serial familiarity* and narrative quality." [My kursivering]. Adams (1993: 51), neem waar dat "...Botero is one of the world's most commercially successful living artists, with strong markets in Europe, the U.S., South America and the Far East."



57. Fernando Botero, *The Coffee Break* (1970). Olie op doek, 96 X 78 duim.
Bron: Art News (Feb. 1986: 75).

Nog 'n kunstenaar wie se werk groot getalle mense in Europa sowel as die Verenigde State van Amerika bereik, is dié van Keith Haring (1958 - 1990) (Galloway 1991: 119).

Haring het bekendheid verwerf met sy tekeninge op ongebruikte advertensieborde in moltrein stasies. Sy besorgdheid oor die gemeenskapsomstandighede en moontlike toekomstige probleme wat onbeheersde vooruitgang kan meebring in Amerika, was die aanvanklike dryfveer agter sy werk. Die tekeninge, wat hy uitgevoer het in wit kryt op swart borde waarop advertensies geplak word, was bedoel om reisigers te amuseer, maar hulle ook op speelse wyse met satiriese inslag bewus te maak van gevare wat byvoorbeeld atoomkrag kan inhou. (Sy tuisdorp is vyftig myl van Three Mile Island af geleë) (Haring 1984: Introduction). Volgens Geldzahler (Haring 1984: Introduction) bereik Haring duisende mense op 'n dag met sy werk.

Sy werk ontbloot somtyds op humoristiese wyse die seksuele ondertoon van die gemeenskap. 'n Voorbeeld hiervan is sy toevoeging van twee figuurtjies omring met 'energie', op hul hande en voete, geteken op die borste van 'n foto van Morgan Fairchild op 'n advertensie plakkaat van die Penthouse tydskrif in sy werk *Ongetiteld* (1984) (fig. 58). Die implikasie hiervan is humoristies, aangesien die toeskouer besef dat die voorblad foto 'n motivering is om die tydskrif te koop met 'n foto binne van Fairchild sonder klere. Haring se toevoeging ontnem die sensualiteit van hierdie idee op humoristiese wyse deur die toeskouer daarop attend te maak.

Haring het semiotiek bestudeer, en het sy kennis met oortuiging binne eenvoud toegepas. Sy kunstaal bevat eenvoudige maar algemene ikone waarmee die massas kan assosieer soos

honde, babas, televisies, piramides en ruimtetuie. Geldzahler (Haring 1984: Introduction) beweer dat Haring se kunstaal basies bestaan uit terminologie wat óf as voorwerp, werkwoord of onderwerp beskou kan word. Dit is 'n vereenvoudigde kommunikasiewyse wat deur die wye publiek verstaan kan word. Langs 'n advertensie van 'n rolprent wat handel oor die verlies van onskuld, teken Haring in *Ongetiteld* (1984) (fig. 59), 'n persoon wat in 'n mangat verdwyn, en wie se voete slegs uitsteek. Aan die een kant dui dit op die onomkeerbaarheid van die verlies van onskuld, en aan die ander kant gee dit 'n komiese blik op die 'lot' van die jong man.

Menslike drama speel hom af in sy voorstelling van 'n persoon wat 'n kruis agter sy rug wegsteek, maar terselfdertyd 'n ander persoon doodsteek. 'n Elektriese gloeilamp dui energie aan, en die omroeper op die televisie hou sy oë verskrik toe met sy hande. Op satiriese wyse lig Haring sy vermeende persepsie van die hipokrasie van die energie verskaffing instellings uit in *Ongetiteld* (1984) (fig. 60). So word Amin se skrikbewind en despotisme oor sy mense op grafiese wyse as versterking van die film advertensie geteken met merkbare trefkrag in *Ongetiteld* (1984) (fig. 61).

Sy vrese vir die gevolge van tegnologiese invloede, word saamgevat in sy tekening waar die atoom en die rekenaar besig is om die mens te vernietig (Haring 1984: 87). 'n Blinde masjienagtige figuur is besig om 'n persoon se kop af te breek, en die figure onder die invloed van die atoom en die rekenaar is besig om sigbaar vernietig te raak. Op die rekenaar se skerm



58. Keith Haring, *Ongetiteld* (1982). Wit kryt op swart papier.
Bron: Haring (1984: 14).



59. Keith Haring, *Ongetiteld* (1982). Wit kryt op swart papier.
Bron: Haring (1984: 17).

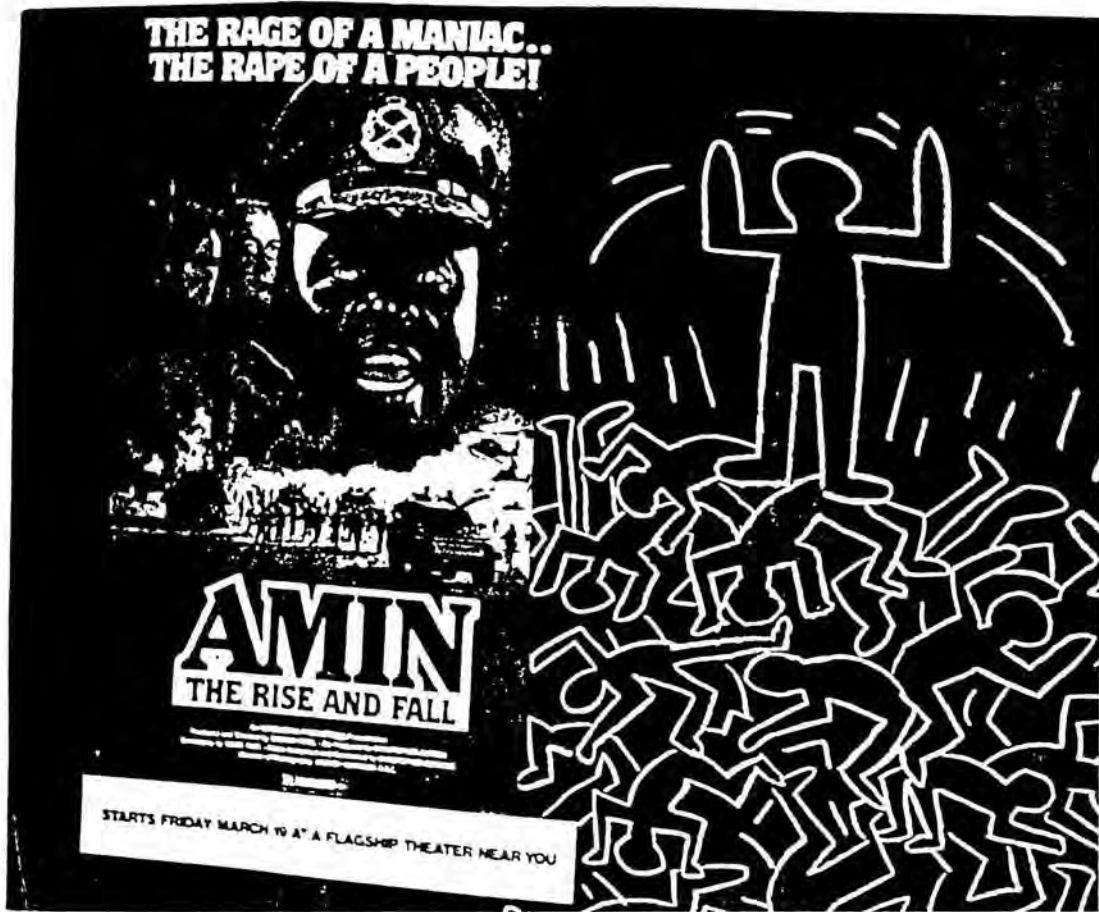
verskyn 'n Dollar teken wat op die motivering agter hierdie tegnologie dui in *Ongetiteld*, (1984) (fig. 62). Hierdie sentiment word bevestig deur Haring self wanneer hy sê: "...The *Red Dog for Landois* is a monument to the imagination *and a protest against blind progress*." [My kursivering]. (Aangehaal in Galloway 1991: 120).



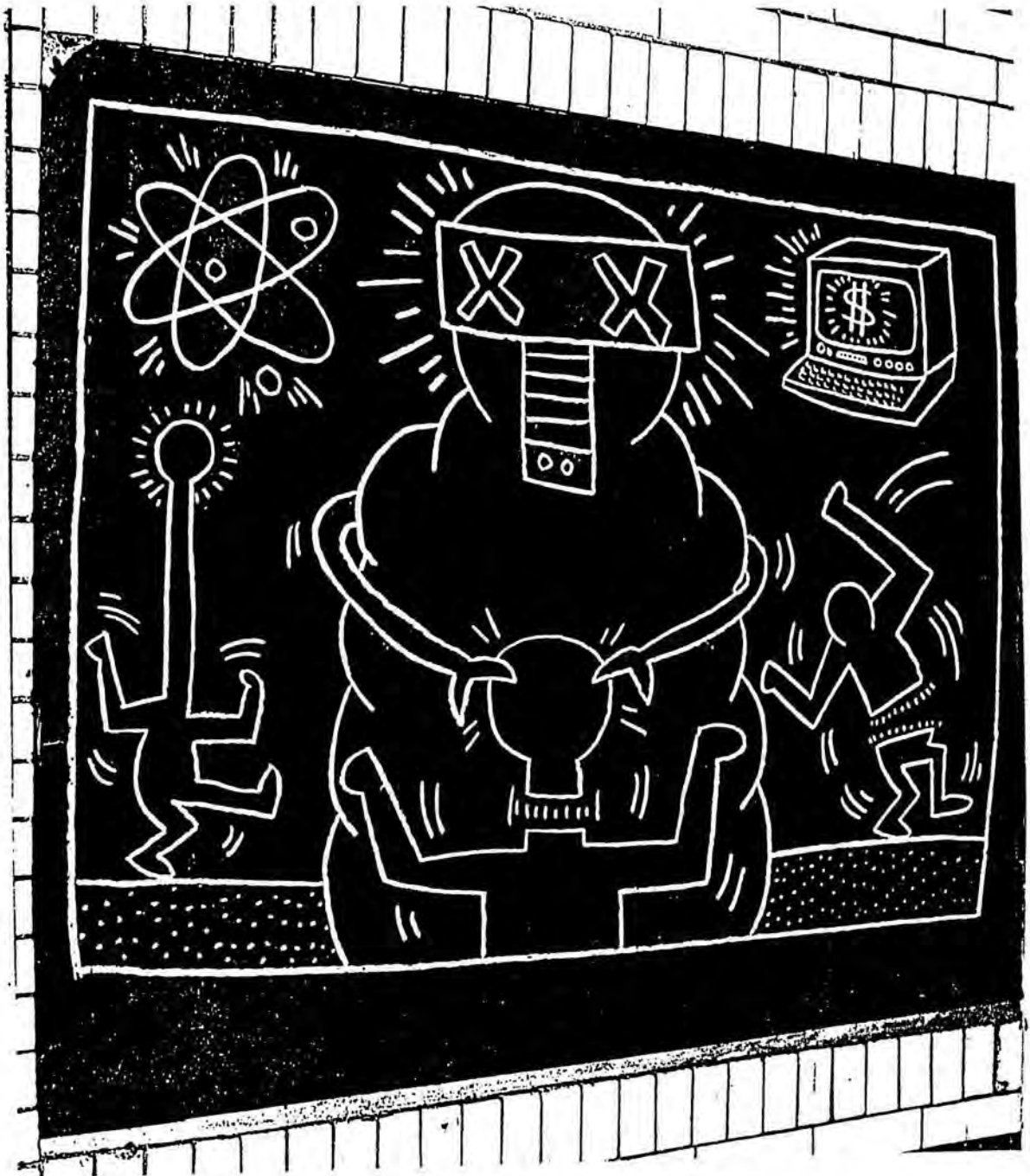
60. Keith Haring, *Ongetiteld* (1982). Wit kryt op swart papier.
Bron: Haring (1984: 22).

In teenstelling hiermee dui sy werk op 'n sterk geloof in die metafisiese. Sy herhaaldelike voorstellings van engele, soos in *Ongetiteld* (1984) (fig. 63) en 'n voorstelling van die geboorte van Christus byvoorbeeld, plaas sy waarneming van die wêreld op hierdie vlak. Hy sê self dat: "...All of the things that you make are a kind of quest for immortality." (Soos aangehaal in Galloway 1991: 120). Haring se besorgdheid oor die gemeenskap se welsyn en

voortbestaan, word bevestig deur Galloway (1991: 120) wanneer hy sê: "...Haring's sculptural work reveals the instinct for social causes that recurs like a leitmotif throughout his career."



61. Keith Haring, *Ongetiteld* (1982). Wit kryt op swart papier.
Bron: Haring (1984: 23).



62. Keith Haring, *Ongetiteld* (1982). Wit kryt op swart papier.
Bron: Haring (1984: 87).



63. Keith Haring, *Ongetiteld* (1982). Wit kryt op swart papier.
Bron: Haring (1984: 42).

Nieteenstaande die erns wat Haring se bedoelings onderskryf het, het sy kunswerke 'n onderliggende gevoel van speelsheid en lughartigheid wat die toeskouer amuseer en ophef. Van die ikone wat Haring gebruik het in sy werk soos die blaffende hond (Galloway 1991: 120), en die slang (Haring 1984: 50), kan ook gevind word in die werk van 'n Suid-Afrikaanse kunstenaar, Norman Catherine (1949 -).

In sy werk, *Serenade* (1987) (fig. 64), is een van Catherine se 'plat metaalplaatpersone' besig om op 'n viool te speel, terwyl 'n gestreepte hond na 'n gloeilamp sit en tjank. Die hond is vasgemaak aan die tafel, en gevolglik geforseer om na die 'musiek' te luister. Die man se strykstok is 'n saag, en rook kom voor waar die strykstok op die snare kontak maak. Die horlosie op die tafel dui die tyd as twintig minute voor twaalf aan. Die inkongruensie wat die saag en die viool vorm en die feit dat die man geklee is in 'n swart aandpak en strikdas maar kaalvoet is, asook die 'hulpelose' situasie van die hond, lei tot humor in die werk. Die onwerklike ikonografiese voorkoms van die figure verwyder enige erns wat so 'n situasie onaanvaarbaar sou maak.

Alhoewel Catherine se figure nie-rassig is nie, dui hy dikwels op die geslag van sy figure deur toevoegings van geslagsdele op humoristiese wyse. Hierdeur maak hy die toeskouer op speelse manier bewus van die taboe geskilpunte oor seks in die samelewing. Die manlike en vroulike geslagsdele in *Speakers of the House* (1987) (fig. 65), *Psychoanalyzed* (1986) (fig.

66), en *Endangered Species* (1987) (fig. 67), herinner sterk aan dié van Jim Nutt, *There Are Other Things to Look At (Really!)* (1985) (fig. 68) en *Could It Be Yours?* (1985) (fig. 69).



64. Norman Catherine, *Serenade* (1987). Gouaché op papier, 64 X 64cm.

Catherine se styl maak sy werk moontlik meer humoristies as die werk van Nutt. Hy gebruik helder kleure, en transformeer die voorkoms van sy figure op so 'n manier dat hulle prettig en soos strokiesprent karakters voorkom.

Alhoewel daar 'n sterk onderstroming van seksualiteit in die werke van Catherine voorkom, bevat dit nooit 'n element van aggressie of vulgariteit soos in die werk van Nutt nie, maar wel 'n groot mate van erotika.



65. Norman Catherine, *Speakers of the House* (1987). Akriliese verf op doek, metaal en hout, 125cm hoog.

Hy identifiseer sy figure deur hul kleredrag of hulle aksies. Alhoewel albei figure vlagte wapper in die werk *Delegates* (1987) (fig. 70), verteenwoordig hierdie figure twee uiteenlopende agtergronde. Die figuur links is geverf soos 'n zebra vel, en kom aards en Afrika-georiënteerd voor, terwyl die figuur regs in 'n univorm geklee is, en die vlag geometries ontwerp is. Die tasse, ('n gedeelte van Catherine se bybehore in baie van sy werk), reflekteer ook hierdie verskil. Albei figure het nie skoene aan nie, en vernaamlik die man 'geklee' in univorm kom komies voor as gevolg hiervan. Die hare wat penorent op die kop van die linkerkantste figuur staan, laat hom verskrik voorkom. In teenstelling met die figuur langs hom, skep dit die kontras wat humor veroorsaak.



66. Norman Catherine, *Psychoanalyzed* (1986). Olie op doek en hout, 64 X 64cm.
Versameling van die kunstenaar.

Catherine bly by die Hartebeespoortdam naby Brits, 'n klein plattelandse boerdery gemeenskap. In sy skildery, *Boys From Brits* (1993) (fig. 71), druk hy sy siening uit van hierdie gemeenskap. Die gesigte is onverfynd en verdruk mekaar in die formaat, wat die individualiteit van die karakters ontnem. Alhoewel die gelaatstrekke verskil, het al die karakters een ding in gemeen, naamlik 'n sterk, dreigende voorkoms wat daarop dui dat hulle buitestaanders deur hul gesamentlike groepkohesie sal verdring. Van die karakters het hoede

op, kenmerkend van die kleredrag van plattelandse gemeenskappe. Op satiriese wyse beskryf hy die houdings in so 'n gemeenskap.

Wanneer hy as kunstenaar gekonfronteer word deur 'n beampte, spuit hy in teenstand en selfverdediging iets uit 'n blikkie in die beampte se gesig in *Official* (1988) (fig. 72). Die beampte het 'n pak klere met 'n das aan en 'n hoed op, terwyl die kunstenaar slegs 'n voorskoot aan het. Die beampte kom groter as die kunstenaar voor, en dreig hom met 'n slang. Vir die toeskouer is dit moontlik om met hierdie situasie te assosieer aangesien die meeste mense al met amptenare te doene gekry het. Die feit dat die kunstenaar hom op so 'n lagwekkende wyse teenstaan, is gevolglik amuserend. Selfs die klein kat onder die tafel val die amptenaar met aggressie aan, wat verder bydra tot die humor.



67. Norman Catherine, *Endangered Species* (1987). Akriliese verf en gouaché op bord, 121 X 86cm.

In sy werk *Psychoanalyzed* (1986) (fig. 66) verskyn 'n figuur op 'n stoel, met 'n bakkie op die vloer langs hom. Sy regterhand is getransformeer in 'n kop wat na die spasie kyk waar sy kop behoort te wees. Sy nek kom as hol 'n pyp voor waaruit rook uitborrel. Op komiese wyse verwys die skildery na die selfkennis wat ontdek word deur psigoanalise. Die mens kyk as't ware deur homself, vir homself. Wat hy hier sien, is egter net rook.

Twee mans en twee vrouens is besig om jolyt te hou in die werk *Endangered Species* (1987) (fig. 67). Links is 'n gesig verbaas besig om die petalje dop te hou. 'n Kat wat op sy voorpote staan, het 'n sigaret in 'n sigarethouer in sy mond, en konfronteer 'n dier met 'n 'mensgesig'. Die haarstyle van die vier karakters verskil, en dra by tot hul humoristiese voorkoms.

Alhoewel die twee linkerkantste karakters geklee voorkom, wys hul genetalieë, en die vierde figuur van links af se hand het ook 'n kop wat na sy eie gesig kyk. Alhoewel die voorkoms van die figure onwaarskynlik is, is die gevoel van jolyt en uitbundigheid onbetwisbaar teenwoordig. Tesame hiermee vorm die inkongruensie van die voorstelling die humor in die werk.

Die pret wat gepaard gaan met musiek, word deur Catherine vasgevang in sy werk *Hifidelity* (1987) (fig. 73). Twee musikante, een waarvan geklee is in 'n geel pak met rooi das en swart hemp, is in 'n oomblik van ritmiese beweging vasgevang. Die rooi karakter se kitaar lyk soos 'n zebra, en rook kom by die zebra se neusgate uit. Behalwe vir mikrofone voor die

musikante, kom een uit die dak, en is daar twee op die vloer, een by 'n kat, en 'n ander by die een karakter se voet. Die idee dat 'n kat en 'n voet bydraende klanke sal vervaardig vir die musiek, is lagwekkend. Die geel karakter hou 'n slang in sy een hand vas, en 'n bottel in die ander, terwyl hy ook bedeel is met 'n geel stert.



68. Jim Nutt, *“There Are Other Things to Look At (Really!)”* (1985).
Kleur potlode op bruin papier, 12 X 14 duim.
Bron: *Art in America* (Feb. 1992: 87).



69. Jim Nutt, "*Could It Be Yours?*" (1985).
Kleur potlode op bruin mediums, 11 X 16 duim.
Bron: *Art in America* (Feb. 1992: 87).

Catherine het gedurende 'n onderhoud vertel van sy jeug, en homself beskryf as 'accident prone'. Hy was verskeie kere as seun en jongman opgeneem in die hospitaal vir behandeling. In *Intensive Care* (1986) (fig. 74), weerspieël hy deur sy humoristiese voorstelling hierdie ondervindings. Die saaglem op die bed, die bedpan onder die bed asook die vorderingskurwe, toon die ikone waarmee 'n pasiënt homself mee moet vereenselwig. Op simboliese wyse verwys Catherine gereeld na hierdie faset in sy lewe. In *The Artist in his Studio* (1990) (fig.

75), verskyn twee figure toegedraai in verbande, en op die boonste rak van sy hoëtroustel, lê die voorstelling van 'n man in 'n bed, toegewikkel in 'n kombers. 'n Soortgelyke figuur kom voor op die tweede rak in sy skildery, *Artist Asleep* (1993) (fig. 76).

Die slang as simbool kom ook telke male in sy werk voor. Hy skryf hierdie verskynsel toe aan die speletjies wat hy en sy maats as kinders gespeel het. In die besonder het hulle dikwels mense vir die pret skrik gemaak met 'n nagmaakte slang wat aan 'n toutjie vasgemaak was en van agter 'n skuiling gemanupileer was om die niksvermoedende slagoffer die skrik op die lyf te jaag. As prettige toevoeging kom die slang voor in *Official* (1988) (fig. 72), waar die amptenaar die kunstenaar met die slang dreig. Die kunstenaar beskou dit egter as 'n bangmaakstorie. In *Hi-Fidelity* (1987) (fig. 73), word die slang ook as pretmaker in die geel musikant se linkerhand vasgehou. Sy werk *Garden of Eden* (1987) (fig. 77), bevat simbole soos die slang en die kruis wat met die titel verband hou. Hy gebruik gevolglik variasies van betekenis van simbole soos byvoorbeeld die slang.

Catherine se werk handel onder andere oor transformasie. Behalwe dat hy sy figure se liggaamlike en gesigsvoorkomste op strokiesprentagtige maniere voorstel, voeg hy baie maal dierlike liggaamsdele by, soos voete met dierenaele en katsnorre soos in *Self Portrait* (1987) (fig. 78). In dieselfde werk ruil hy rolle om deur 'n krokodil, weereens op strokiesprentagtige manier voorgestel, 'n mens se klere aan te trek.



70. Norman Catherine, *Delegates* (1987). Akriliese verf op doek, hout en metaal, 93 X 65 X 46cm.



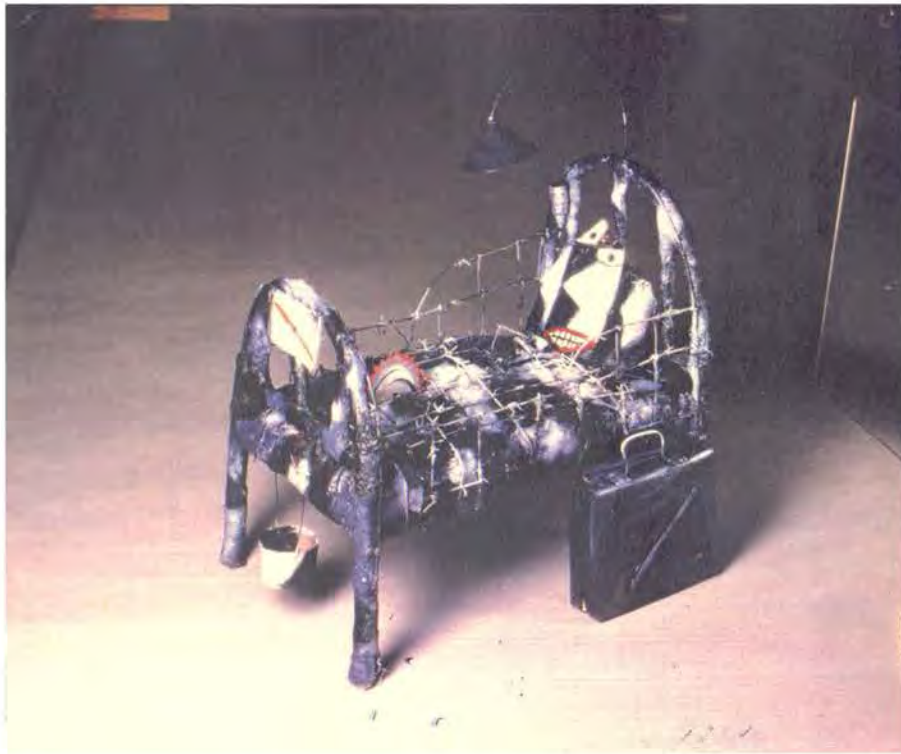
71. Norman Catherine, *Boys From Brits* (1993). Olieverf stafies op papier, 129 X 110cm.



72. Norman Catherine, *Official* (1988). Gouache, 105 X 75cm.



73. Norman Catherine, *Hi-Fidelity* (1987). Akriliese verf op bord, 90 X 109cm.



74. Norman Catherine, *Intensive Care* (1986). Gemengde media, 66 X 66 X 53cm.



75. Norman Catherine, *The Artist in his Studio* (1990). Olie op doek, 120 X 160cm.



76. Norman Catherine, *Artist Asleep* (1993). Olie op houtpaneel, 80 x 96cm.



77. Norman Catherine, *Garden of Eden* (1987). Akriliese verf op blikkies, hout en doek, 125 X 157cm.



78. Norman Catherine, *Self Portrait* (1987). Akriliese verf op papier, 62 X 45cm.

Die krokodil, (wat links voor op die 'hi-fi' staan), hou 'n slang vas, en langs hom verskyn die ander bekende ikoon, 'n eerstehulp tassie. Catherine maak in hierdie werk ook gebruik van

teks om humor te genereer, wanneer een van die boeke op die boekrak se titel *'History of Farts'* heet. 'n Skildery teen die muur van 'n voet wat geamputeer is, se byskrif lees 'the man who lost his foot'. Daar is geen teken van die man na wie verwys word nie, maar slegs 'n voet. Die voet het net vier tone, en enkele hare is op die stukkie been ingeteken. Dit dra by om 'n komiese voorstelling te skep en sodoende die drama wat in so 'n werklike situasie kon ontstaan, te vermy. Die teenstrydigheid tussen die titel en die werk kom ook voor tussen die beelde en hul normale betekenisse in Catherine se werk oor die algemeen. Die dialektiese inhoud in sy werk speel af tussen mens en mens, mens en voorwerp, mens en dier, die normale en abnormale, tegnologie en humaniteit, die absurde en die sinvolle, kleurryke gebruik van helder intense kleure (baiemaal komplimentêre kleure) wat hy teenoor mekaar afspeel, en die sensuele en platoniese. Hy skep 'n onwerklikheid met sekere betekenisse wat in lyn is met die realiteit. Hy bied dit op verwronge en verrassende abnormale manier aan om humor te wek.

Eindnotas:

1 Die kognitiewe sielkunde is bemoeid met dié vertakking van sielkunde wat onder andere die kunstenaar se werk raak met betrekking tot die persepsie van die toeskouer van sy kunswerke. Eysenck & Keane (1995: 65-66) bespreek kortliks aspekte van persepsie van voorwerpe met besondere verwysing na herkenning van gesigte. Interessante parallele kan gevind word tussen hierdie wetenskaplike navorsing in die sielkunde, en sienings van Gombrich in sy boek 'Art & Illusion' (Gombrich 1993).

SLOT - SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKINGS

Geskifte omtrent die ontstaan, ondervinding en die skep van humor kan so ver terug gevind word as die vroeë Griekse tydperk. Verskeie filosowe, wetenskaplikes en skrywers het gepoog om deur die eeue hierdie fenomeen te ontleed, betekenis daaraan te koppel, en dit binne 'n dissipline te plaas. Hierdie proses gaan onverwyld voort met beperkte sukses. Ten spyte van verskeie pogings tot kategorisering en groepering, bly die volle begrip van humor so ontwykend dat dit moeilik is om enige werklike wetenskaplike prosedures daaraan te verleen wat dit sal vergemaklik om te ontleed en met volle beheer toe te pas en te ontwikkel. Nogtans is die verskynsel van humor, en die invloed wat dit op die individu en die samelewing uitoefen, sonder dispuut.

Die talle teorieë rondom humor poog om die ontstaan, meganismes, werking en invloed daarvan te verduidelik. Die uiteenlopendheid van hierdie sienings dui op die ontwykende aard van humor om ontleed te word. Nieteenstaande hierdie verskille, is daar ooreenkomste tussen sommige teorieë, en kan die diversiteit van die hipotese en teorieë dui op 'n groter geheel as die som totaal daarvan. Die talle argumente oor die ontstaan en ondervinding van humor dui verder op die paradoksale aard daarvan, en lei tot die gevolgtrekking dat daar geen absolute positiewe of negatiewe aspekte verbonde aan die begrip 'humor' is nie.

Dit wil voorkom asof humor basies 'n kognitiewe en/of intellektuele ondervinding is. Inkongruensie speel 'n leidende rol by die skep daarvan, maar word bykomstiglik ondersteun deur byvoorbeeld seksualiteit of aggressie, komponente wat, wanneer dit afsonderlik van inkongruensie voorkom, nie as snaaks ondervind word nie. Emosie en sosiale omstandighede is betrokke by die ondervinding van humor en speel 'n rol, maar vorm nie die kern van humor nie. Dit dra wel by tot die intensiteit van die humoristiese ondervinding.

Die ondervinding van humor en satire word beperk deur verskeie faktore, waaronder onder andere persoonlike disposisie, die kulturele agtergrond en onmiddellike samelewing, die tydvak waarin die persoon leef sowel as die persoonlike fisiologiese abilitate van die toeskouer om humor te waardeer. Gevolglik is dit twyfelagtig of 'n gekontroleerde ontwerp van 'n struktuur vir en toepassing van humor ooit gevind en geïmplimenteer sal kan word. Te veel persoonlike historiese gegewens oor individue sal byvoorbeeld nagegaan moet word om dit te vermag.

Op formele vlak word humor op beperkte wyse aangewend as diagnostiese instrument om sielkundige toetsing by te staan, en vorm ten beste 'n maatstaf waarteen die diepte of verbetering van byvoorbeeld depressie gemeet kan word. Nogtans kan die bedrewe psigoterapeut humor byvoorbeeld doeltreffend in sy sessies met pasiënte op verskeie maniere gebruik tot voordeel van 'n situasie. Humor word dikwels deur die mediese professie gebruik om die gevolge van ernstige siektes en smart te verlig.

Dit word blykbaar nie as algemene tegniek in die praktyk voorgeskryf nie, en die doeltreffende gebruik daarvan hang van die terapeut of medikus se vermoëns af. In opleidingskursusse, motiveringssessies en vergaderings word humor dikwels gebruik om spanning te verlig, of op 'n grappige wyse 'n ernstige onderwerp onder die soeklig te plaas.

Om op te som, blyk dit dat daar nieteenstaande debatvoering tot die teendeel, teorieë bestaan wat oortuig is van die positiewe terapeutiese uitwerking van humor. Die *opwekkingsteorie* dui daarop dat die reaksie teenoor humor 'n spanningsvolle situasie se stres verlig, of die persoon se persepsie van die situasie verander sodat die gevolge nie negatief of afbrekend is nie. *Inkongruensie teoretici* wat die persepsueel-kognitiewe prosesse in humor benadruk, meen dat dit 'n uitbreiding van perspektiewe in 'n omstandigheid meebring, wat daartoe lei dat probleemoplossing makliker hanteer kan word. *Meerderwaardigheid teoretici* fokus op die versterking van die selfbeeld, selfvertroue en bemeestering, en derhalwe die verminderde bedreigingsgevoel wat in 'n stresvolle situasie kan ontstaan.

Die fisiese terapeutiese invloed van humor op die mens word weereens gekenmerk deur teenstrydige sienings omtrent die waarde daarvan vir die mens se liggaamlike welsyn. Sommige teoretici is van mening dat dit bloeddruk positief beïnvloed en stres verlaag, terwyl andere hierdie siening onder dispuut bring. Wetenskaplike navorsing ter syde gestel, is daar 'n algemeen aanvaarde gevolg van humor wat die meeste mense ervaar. Dit is geleë in 'n positiewe psigosomatiese uitwerking van humor en gevolglike gelag wat die spiersisteam van

die mens onder spanning plaas, waarna die ontspanningsperiode lei tot 'n gevoel van weldoening. Die uitwerking van hierdie spieraksies dra ook by tot die metabolisme van die liggaam.

Kommunikasie en opwekking van humor geskied deur verskeie media waarvan die visuele kunste een medium vorm. Die kommunikasie van humor en satire word gereguleer deur die pasbaarheid van die medium om effektief te wees.

Die ondervinding en waardering van humor en satire in visuele kunswerke word beperk deur verskeie faktore wat buite die beheer van die kunstenaar val. Behalwe vir die beperkinge soos bespreek hierbo vir die waardering van humor, bevind die kunstenaar hom in 'n situasie waar sommige grondliggende vereistes vir humor hom ontwyk as gevolg van die kommunikasie beperkinge in kunswerke. In die eerste plek word visuele kunste kognitief normaalweg slegs ervaar deur die visie van die toeskouer. Die ander persepsuele kanale soos gehoor, reuk, gevoel en smaak, wat kan bydra tot emosionele ervaring, kom selde as ooit voor as voorafbeplande instrumente in die ervaring van 'n kunswerk. Die bykomende fisiologiese invloed van hierdie sintuie sou positief kon bydra om uitvoering te gee aan byvoorbeeld die opwekking teoretici se sienings, in die besonder waar dit sou saamwerk om die opwekkingsvlak van die toeskouer te verhoog tot by die klimaks van 'n grap. 'n Verdere beperking wat sekere kunswerke vir hierdie teoretici sou inhou, is die komponent van tyd en narratief. Dit skep veral 'n probleem by die werk van die kunstenaar wat statiese skilderye of

beeldhouwerke skep. Die strokiesprent kunstenaar het hierin 'n wyer voorraad van meganismes waarop hy kan staatmaak om tydsverloop, (met ander woorde die begin, middel en einde van 'n sekvensie), uit te beeld.

Baie van die postmodernistiese kunswerke is esoteries van aard, en vereis insae in die kunstenaar se bedoeling en gedagtes agter die kunswerk. Die kunstenaar stal sy werk uit in galerye wat nie noodwendig voorsiening maak vir 'n uitnodigingslys van kliënte wat sy spesifieke sin vir humor deel nie. Hy beskik ook nie oor die kontrole oor aanpasbaarheid by 'n spesifieke situasie soos byvoorbeeld die komediant wat deur sy gehoor se reaksie gelei word nie. Verder is die teiken gehoor van 'n komediant tot 'n groot mate vooraf bepaalbaar, wat die waarderingsvlak van sy humor verhoog.

Die visuele kunstenaar word beperk tot die gebruik van hoofsaaklik inkongruente beeldmateriaal wat vorige 'normale' verwysings in die geheue van die toeskouer uitdaag. Hy vermag dit deur onder andere transformasie, distorsie, ruimtelike disoriëntasie, metamorfose, kompilasie, abstraksie, transfigurasie, simbolisering en deur die gebruik van metafoor. Alhoewel hierdie meganismes algemeen voorkom in kunswerke, hang dit in die besonder af van hoe die kunstenaar dit manipuleer om byvoorbeeld inkongruensie te skep en hoe hy ondersteunende elemente soos seks of aggressie bybring om die humor meer effektief te maak. Die plasing van kunswerke kan ook gebruik word om humoristiese situasies te skep of te versterk, soos byvoorbeeld Keith Haring se werk in die moltrein tunnels wat somtyds aansluit

by aangrensende advertensies. Teks kan in sommige gevalle soos spotprente bygevoeg word om as meganismes by te dra tot die humor.

Die ervaring van humor en satire deur die samelewing vind daaglik plaas deur onder andere die verspreiding en ondervinding daarvan in koerante, tydskrifte, geïllustreerde boeke, strokiesprente en kunswerke. Humor en satire verskaf hierdeur genot aan duisende mense en dit help hulle om byvoorbeeld sekere omstandighede in 'n nuwe perspektief te plaas, opinies te vorm, verander of te versterk, of net daarvoor te lag. Ten spyte van sekere beperkings wat op die visuele kunste gelê word in hierdie verband, vorm dit een van die mees effektiewe instrumente vir die suksesvolle kommunikasie van humor en satire. Die terapeutiese invloed van humor op informele vlak deur hierdie medium is gevolglik van groot belang in die samelewing vir beide die individu sowel as die groep, en dra by tot die algemene welsyn van die mens.

Dit wil voorkom asof daar 'n baie beperkte aantal visuele kunstenaars is wat hulle toelê op humor. Die meerderheid kunstenaars wat humor gebruik skep karikature, spotprente en strokiesprente. Die effektiwiteit van beeldende kunswerke soos skilderye en beeldhouwerke as instrumente vir die gebruik van humor as terapie, is beperk aangesien die kunswerke min mense direk bereik. In aanvulling hiertoe neem die ondervinding van humor in kunswerke af namate dit herhaaldelik gesien word.

Aan die ander kant word werk wat op massaproduksie ingestel is, baie meer effektief aangewend om 'n groot getal mense te bereik, en 'n groter verskeidenheid werk word aan die publiek blootgestel. Die invloed sfeer van hierdie werk is gevolglik baie groter as dié van enkele kunswerke. 'n Bykomende voordeel is dat nuwe werk voortdurend geproduseer en aangebied word. Aangesien hierdie kunswerke op 'n relatief goedkoop wyse vervaardig word, kan dit beskou word as maklik vervangbaar met nuwe werk. Strokiesprente, karikature en veral spotprente word daaglik geniet en saam met byvoorbeeld die koerant weggegooi, om die volgende dag weer vervang te word met 'n nuwe een. 'n Skildery of beeld wat duur is, word nie normaalweg as maklik vervangbaar beskou nie. Die aanskaffing van 'n skildery of beeld word met 'n ander gesindheid en met ander doelwitte in gedagte gedoen as die koop van 'n tydskrif of koerant. Kunswerke soos karikature, spotprente en strokiesverhale kan gevolglik as meer belangrike instrumente vir die massa kommunikasie van humor en satire beskou word.

Wanneer dit by die skep van humor in kunswerke kom, kan geargumenteer word dat die kunstenaar 'n ingeligte agtergrond oor die werking en meganismes van humor tot groot voordeel by die skep daarvan kan gebruik. Skilderye en beeldhouwerke word nie noodwendig op voorskrif vervaardig nie, en so 'n benadering kan die kunstenaar se skeppingsvryheid nadelig beïnvloed. Vir die kunstenaar wat hom wil toelê op humor, is die ontwikkeling van sy persoonlike humor 'n aanbeveling. 'n Verdere aanbeveling kan 'n studie van die kognitiewe sielkunde insluit.

Die kunstenaar wat hom bemoei met die gemeenskap se waardes, norme en humor, moet poog om sensitief teenoor hierdie aangeleenthede te staan. Verder is dit ook so dat die kunstenaar nie altyd noodwendig 'n gedeelte van die samelewing se siening weerspieël nie, maar self bydraes lewer om gesindheidsveranderings en sienings in die samelewing te bewerkstellig. Hierdie invloed gaan met verantwoordelikheid gepaard.

Die resultaat van die ondersoek in hierdie verhandeling dui daarop dat kuns as dissipline holisties van aard is, en op kenbare postmodernistiese wyse onder andere inskakel met die idee van inter-dissiplinêre kruisbestuiwing. Op sielkundige en sosiologiese gebiede funksioneer kuns buite die algemeen aanvaarde velde van byvoorbeeld uitsluitlik net konsepsuele kuns, die estetika, of as funksionele hulpmiddel vir onder andere die advertensiewese of ontwerp. Kunst terapie wat hedendaags tot 'n mate aanvaar word in die Amerikaanse en Europese geneeskundige gemeenskappe, word op beperkte wyse aangewend om probleme van individue en klein groepe aan te spreek. Waar kuns met byvoorbeeld humor en satire saamgevoeg word, blyk dit gemaklik te funksioneer om die samelewing op konstruktiewe manier ook in hierdie velde op 'n uitgebreide vlak te dien. Terapie deur middel van die visuele kunste in kombinasie met humor en satire, vorm slegs een komponent van die voordele area wat die kunste bied, terwyl kuns nog steeds sy eksklusiewe etiket kan handhaaf. Daar bestaan sonder twyfel ook ander gebiede wat deur navorsing ontbloot sal word.

BIBLIOGRAFIE - BOEKE EN TYDSKRIFTE

- ABRAHAMSON, G. 1991. "Mightier than the sword: Jewish cartoons and cartoonists in South Africa." *Humor*. Volume 4-2 : 149-164.
- ADAMS, BROOKS. 1993. "Botero on the avenue." *Art in America*. November 1993: 51-53.
- ALANT, C. (ed.) 1990. *Sociology and society - a humanist profile*. Pretoria: Southern Book Publishers.
- ALLPORT, G. W. 1950. *The individual and his religion*. New York: Macmillan.
- ALLPORT, G. W. 1961. *Pattern and growth in personality*. New York: Holt.
- ANASTASI, A. 1968. *Psychological testing*. London: The Macmillan Company.
- BASCH, M. F. 1980. *Doing psychotherapy*. New York: Basic Books Inc.
- BERGER, P. L. 1966. *Invitation to sociology; a humanistic perspective*. Harmondsworth: Penguin.
- BERGER, P. & BERGER, B. 1972. *Sociology: A biographical approach*. New York: Basic Books Inc.
- BERGSON, H. 1960. "Laughter." [1900] In Enck, John J.; Forter, Elizabeth T.; and Whitley, Alvin (eds). *The comic in theory and practice*. New York: Appleton Century-Crofts: 43-64.
- BERLIND, R. 1991. "From the corner of the mind's eye." *Art in America*. Mar. 1991: 112-117.
- BERLYNE, D. E. 1972. "Humor and its kin." In J.H. Goldstein and P.E. McGhee (eds). *The Psychology of humor: Theoretical perspectives and empirical issues*. New York: Academic Press: 52.
- BERNE, E. 1964. *Games people play - The psychology of human relationships*. London: Penguin Books.
- BLIGNAUT, F. W. & FOURIE, H. P. 1970. *Kommunikasiekunde*. Pretoria: Unisa Publikasie.

- BLOOM, A. AND BLOOM, D. 1979. *Satire's persuasive voice*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- BOSSERT, J. 1987. *Humor*. New York: N.Y. Madison Square Press for the Society of Illustrators.
- BRENNER, D. 1982. *The effective psychotherapist: Conclusions from practice and research*. New York: Pergamon Press.
- BURGER, MARLENE. 1992. *Verwysingstegnieke*. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.
- CAHAN, C. L. & RILEY, C. 1980. *Bosch-Bruegel and the Northern Renaissance*. New York: Avenel Books.
- CONDON, J. C. Jr. 1975. *Semantics and communication*. New York: Macmillan Publishing Co.
- COPPLESTONE, T. 1985. *Modern art*. London: The Hamlyn Publishing Group.
- COUSINS, N. 1979. *Anatomy of an illness*. New York: Norton.
- CROCE, BENEDETTO. 1903. "L'umorismo: Del vario significato della parola e dell'uso nella critica literaria." *Journal of Comparative Literature*. Vol. 1: 220-228.
- DINES, G. 1995. "Toward a critical sociological analysis of cartoons." *Humor*. Volume 8-3 : 237-255.
- DREYFUS, H. 1972. *Symbol sourcebook*. New York: McGraw-Hill Book Company.
- EASTMAN, M. 1936. *The enjoyment of laughter*. New York: Simon and Schuster.
- EKSTEEN, L. 1990. *Afrikaanse sinoniem woordeboek*. Pretoria: Van Schaik.
- ELITZUR, A. C. 1990. "Humor, play and neurosis: the paradoxical power of confinement." *Humor*. Volume 3 : 17-35.
- EYSENCK, M. W. & KEANE, M. T. 1995. *Cognitive psychology*. Hove (UK): Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- FAGIOLO dell'ARCO. 1988. *Balla the Futurist*. New York: Rizzoli.

- FAIRCHILD, H. P. 1973. *Dictionary of sociology*. Totowa, New Jersey: Littlefield, Adams and Co.
- FLETCHER, M. D. 1987. *Contemporary political satire*. Lanham: University Press of America.
- FRANKL, G. 1994. *Exploring the unconscious*. London: Open Gate Press.
- FRANKL, VICTOR E. 1964. *Man's search for meaning*. London: Hodder and Stoughton.
- FREUD, S. 1960. *Jokes and their relation to the unconscious*. New York: Norton. (Originally *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Leipzig and Vienna: Deuticke, 1905).
- FRIDJA, NICO H. 1987. *The emotions: studies in emotion and social interaction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FRY, W. F. c1987. *Handbook of humor and psychotherapy*. Sarasota: Fla Professional Resource Exchange.
- FRY, W. F. & SAVIN, W. M. 1988. "Mirthful laughter and blood pressure." *Humor*. Volume 1-1 : 49-63.
- FRY, W. F. & SALAMEH, W. A. (eds). 1993. *Advances in humor and psychotherapy*. Sarasota: Fla Professional Resource Press.
- GALLOWAY, DAVID. 1991. "Keith Haring: Made in Germany." *Art in America*. March 1991: 118-123 & 163.
- GILROY, A. AND DALLEY, T. (ed.) 1989. *Pictures at an exhibition - Selected essays on art and art therapy*. London and new York: Tavistock/Routledge.
- GOMBRICH, E.H. 1993. *Art & illusion*. London: Phaidon Press Limited.
- GOSCINNY & UDERZO. 1991. *Fantastic Asterix*. "Asterix and the golden sickle," 1962. "Asterix and the banquet," 1966. "Asterix and the cauldron," 1969. "The mansions of the gods," 1971. "Asterix and Caesar's gift," 1974. "Obelix & Co.," 1976. Kent: Hodder Dargaud.

GOSCINNY & UDERZO. 1992. *The amazing Asterix omnibus*. "Asterix and the great divide," 1980. "Asterix and the black gold," 1981. "Asterix and son," 1983. "Asterix versus Caesar," 1985. "Asterix and the magic carpet," 1987. "Operation Getafix," 1989. Kent: Hodder & Stoughton.

GOSCINNY & UDERZO. 1993. *Asterix in Switzerland*. 1970. Kent: Hodder & Dargaud.

GOSCINNY & UDERZO. 1993. *Asterix the warrior*. "Asterix the Gaul," 1961. "Asterix and the Goths," 1963. "Asterix the gladiator," 1964. "Asterix the legionary," 1967. "Asterix and the big fight," 1966. "Asterix and the chieftain's shield," 1968. Kent: Hodder Dargaud.

GOSCINNY & UDERZO. 1994. *Asterix and Obelix*. "Asterix in Spain," 1969. "Asterix in Britain," 1966. "Asterix and Cleopatra," 1965. "Asterix and the soothsayer," 1972. "The twelve tasks of Asterix," 1976. London: Hodder Dargaud.

GOSCINNY & UDERZO. 1995. *Asterix the bold*. "Asterix in Corsica," 1973. "Asterix in Belgium," 1979. "Asterix at the Olympic Games," 1968. "Asterix and the laurel wreath," 1972. "Asterix and the great crossing," 1975. London: Hodder Dargaud.

GROTJAHN, MARTIN. 1957. *Beyond laughter*. New York: McGraw-Hill.

GUDLAUGSSON, S. J. c1975. *The comedians in the work of Jan Steen*. Soest, Netherlands: Davaco Publishers.

HAIG, R. A. 1988. *The anatomy of humor (biopsychosocial and therapeutic perspectives)*. Springfield, Ill.: U.S.A. Thomas.

HARALAMBOS, M. with HEALD, R. 1985. *Sociology - Themes and perspectives*. London: Unwin Hyman.

HARING, KEITH & TSENG KWONG CHI. 1984. *Art in transit*. New York: Harmony Books. (Nota: Hierdie boek bevat geen bladsy nommers nie, en die bladsye is getel vanaf die eerste gedrukte bladsy af om naslaan te vergemaklik).

HOCKE, G. 1974. "Fernando Botero - a continent under the magnifying glass." *Art International*. October 20.

HONIBALL, T. O. 1977. *Adoons-hulle dons op*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Bpk.

INGE, M. T. 1990. *Comics as culture*. Jackson and London: University press of Mississippi.

- JÁFFÉ, A. 1990. "Symbolism in the visual arts," in *Man and his symbols*, edited by C. G. Jung, London: Arkana, 230-271.
- JOHNSON, KEN. 1992. "Jim Nutt's human comedy." *Art in America*. Feb. 1992: 84-91.
- JOHNSON, KEN. 1993. "Troubled toons." *Art in America*. Feb. 1993: 76-81.
- KAHN, W. 1992. "Connecting incongruities." *Art in America*. Nov. 1992: 116-121.
- KANT, IMMANUEL. 1790. "Kritiek der Urteilkraft." Berlin: *Lagarde*. English translation: "Critique of Judgment." New York: Hafner, 1951.
- KEITH-SPIEGEL, P. 1972. "Early conceptions of humor: varieties and issues," in *The Psychology of Humor* edited by Goldstein, J.H. and McGhee, P.E., New York, NY: Academic Press: 28.
- KITCHIN, GEORGE. 1931. *A survey of burlesque and parody in English*. London.
- KILPATRICK, D. 1985. *The step-by-step darkroom course*. Feltham, Middlesex, England: Newnes Books.
- KIREMIDJIAN, D. 1985. *A study of modern parody*. New York: Garland Publishing.
- KLEIN, A. 1989. *The healing power of humor*. New York: Perigee Books.
- KLEIN, M. 1989. *The psycho-analysis of children*. Reading, Berkshire: Cox & Wyman.
- KOESTLER, A. 1964. *The act of creation*. New York: Macmillan.
- KRIS, E. 1938. "Ego development and the comic." *International Journal of Psychoanalysis*: 19, 77-90.
- KRIS, E. & GOMBRICH, E. H. 1962. "The principles of caricature," in Ernst Kris, *Psychoanalytic explorations in art*, New York: International University Press.
- KRITZINGER, M. S. B. 1970. *Beknopte verklarende woordeboek*. Pretoria: J. L. Van Schaik.
- KUHLMANN, T. L. c1984. *Humor and psychotherapy*. Humewood, Illinois: Dow Jones-Urwin.

- KUIPER, N. A. & MARTIN, R. A. 1993. "Humor and self-concept." *Humor*. Volume 6-3 : 251-270.
- LANDGARTEN, H. B. 1981. *Clinical Art Therapy*. New York: Brunner/Mazel.
- LEFCOURT, H. M. & MARTIN, R. A. 1986. *Humor and life stress: Antidote to adversity*. New York Berlin Heidelberg Tokyo: Springer-Verlag.
- LINESCH, D. G. 1988. *Adolescent art therapy*. New York: Brunner/Mazel.
- LUCIE-SMITH, E. 1977. *Art today*. Oxford: Phaidon.
- LUCIE-SMITH, E. 1987. *Sculpture since 1945*. Oxford: Phaidon.
- MARTIN, R. A., KUIPER, N. A., OLINGER, L. J., DANCE, K. A. 1993. "Humor, coping with stress, self-concept, and psychological well-being." *Humor*. Volume 6-1: 89-104.
- MARTIN, W. 1926? *Jan Steen: Over zijn leven en zijn kunst*. Leiden: A.W. Sijthoff's Uitgeversmaatschappij.
- McCLOUD, S. 1994. *Understanding comics - the invisible art*. New York: Harper Collins Publishers.
- McCOMAS, H. C. "The origin of laughter." *Psychological Review*. 1923: 30, 45-55.
- McDOUGALL, W. 1903. "The theory of laughter." *Nature*: 67, 318-319.
- McDOUGALL, W. 1963. "An instinct for laughter." (1903). *An Introduction to Social Psychology*. New York, NY: University Paperbacks, Barnes and Noble.
- McGEE, R. 1972. *Points of departure: Basic concepts in sociology*. Hinsdale, Illinois: The Dryden Press Inc.
- MCGHEE, P. E. AND GOLDSTEIN, J. H. (eds) 1983. *Handbook of humor research*. New York: Springer-Verlag.
- MCGHEE, P. E. 1979. *Humor - Its origin and development*. San Francisco: W.H. Freeman and Co.
- McNIFF, S. 1988. *Fundamentals of art therapy*. Illinois: Charles Thomas.
- MEGLIN, N. 1981. *The art of humorous illustration*. London: Pitman Publishing.

- MINDESS, HARVEY. 1971. *Laughter and liberation*. Los Angeles: Nash Publishing Company.
- MINTZ, LAWRENCE E. 1977a. "American humor and the spirit of the times." *Chapman and Foot*: 17-21.
- MONRO, D. H. 1951. *Argument of laughter*. Melbourne: Melbourne University Press.
- MOORMAN, M. 1986. "A gift for being different." *Art News*. Feb. 1986: 71-79.
- MOUTON, J. & MARAIS, H. C. 1990. *Basic concepts in the methodology of the social sciences*. Pretoria: Human Sciences Research Council.
- MUECKE, D. C. 1970. *Irony*. Norfolk: Cox & Wyman Ltd.
- NELSON, P. R. 1975. *Cartooning*. Chicago: Contemporary Books Inc.
- ORING, E. (ed.) 1984. "Jokes and their relation to Sigmund Freud," in *Humor and the individual*, edited by E. Oring, Los Angeles, California: The California Folklore Society.
- PFEIFER, K. 1994. "Laughter and pleasure." *Humor*. Volume 2-1 : 73-79.
- POLLARD, A. 1970. *Satire*. London: Methuen.
- PEASE, A. 1979. *Body language*. Avalon Beach, Australia: Camel Publishing Company.
- RAPP, ALBERT. 1951. *The origins of wit and humor*. New York: Dutton.
- RATCLIFF, C. 1981. "Fernando Botero." *Art International*. March/April 1981. Volume 24: 9-19.
- RASKIN, V. 1985. *Semantic mechanisms of humor*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company.
- REBER, A. S. 1985. *Dictionary of psychology*. London: Penguin Books.
- REICHARDT, J. 1983. "Botero's blow-ups." *Art International*. Jul./Aug. 1983. Vol. 26: 18-24.
- RICHARDSON, J. A. 1977. *The complete book of cartooning*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc.

- ROBINSON, V. M. 1977. *Humor and the health professions*. Thorofare: Charles B. Slack.
- ROSENHEIM, E., TECUCIANU, F., DIMITROFSKY, L. 1989. "Schizophrenics' appreciation of humorous therapeutic interventions." *Humor*. Volume 2-2 : 141-152.
- ROTHBART, M. K. 1973. "Laughter in young children." *Psychological Bulletin*: 80, 247-256.
- RUTTER, D. R. 1984. *Looking and seeing: The role of visual communication in social interaction*. Chichester: John Wiley and Sons.
- SAVAGE, W. W. 1990. *Comic books and America*. Norman and London: University of Oklahoma Press.
- SCHEFF, T. J. 1979. *Catharsis in healing, ritual, and drama*. Berkley: University of California Press.
- SCHEFLEN, A. E. with SCHEFLEN, ALICE. 1972. *Body language and the social order*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall Inc.
- SCHOONRAAD, M. & SCHOONRAAD, E. 1983. *Suid-Afrikaanse spot- en strookprent-kunstenaars*. Pretoria: Sigma Press.
- SCHOPANHAUER, A. 1819a. *Die welt als wille und vertelung*. Vol. 1 Leipzig: Brockhaus. English translation: *The world as will and idea*. Vol. 1. London: Routledge and Keagan Paul, 1957.
- SELIGSON, N. R. 1991. *Aids prevention and treatment (hope, humor and healing)*. New York: Hemisphere Pub. Corp.
- SHAW, M. E. 1971. *Group dynamics: The psychology of small group behaviour*. New York: McGraw-Hill.
- SHORR, J. E., SOBEL, G. E., ROBIN, P., CONNELLA, J. A. (eds) 1980. *Imagery: Its many dimensions and applications*. New York: Plenum Press.
- SILBERMANN, A. & DYROFF, H. D. (eds) 1986. *Comics and visual culture*. München, New York, London, Paris: K.G. Saur.
- SILVER, BURTON & BENNETT, JEREMY. 1989. *The naughty Victorian Hand Book*. London: Bloomsbury.

- SPENCER, H. 1860. "Physiology of laughter." *Macmillan's Magazine*: 1: 395, 462. Reprinted in his *Essays, scientific, political and speculative*, vol.2. New York: Appleton, 1891, pp.452-466.
- SPIEGELMAN, ART. c1986. *Maus: a survivor's tale*. New York: Pantheon Books.
- TOMKINS, S. 1962. *Affect, imagery, consciousness*. Vol. 1. New York: Springer, 1962: 370.
- VIKTOROFF, DAVID. 1953. *Introduction a la psycho-sociologie du rire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- WADESON, H. 1980. *Art Psychotherapy*. New York: John Wiley and Sons.
- WADESON, H. 1987. *The dynamics of art psychotherapy*. New York: John Wiley and Sons.
- WEEKES, T. 1995. *The teach your chicken to fly Training Manual*. California: Tenspeed Press.
- WENBURG, J. R. & WILMOT, W. W. 1973. *The personal communication process*. New York: John Wiley and Sons.
- WHITE, S. & CAMARENA, P. 1989. "Laughter as a stress reducer in small groups." *Humor*. Volume 2-1 : 73-79.
- WOODS, R. L. 1967. *The modern handbook of humor*. New York: McGraw-Hill.
- YORUKOGLU, ATALAY. 1993. "Favorite jokes and their Use in Psychotherapy with Children and Parents," in *Advances in humor and psychotherapy*, by F. Fry & W. A. Salameh.
- ZELANSKI, P. AND FISHER, M. P. 1991. *The art of seeing*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
-

SINOPSIS

Die kern van hierdie ondersoek draai om die terapeutiese waarde wat humor en satire in die visuele kunste mag hê op toeskouers. In die verhandeling word hierdie moontlike invloede ontleed met betrekking tot die fisiese, sielkundige en sosiologiese aspekte, met besondere klem op die laaste twee aspekte.

Die hedendaagse kanale vir die strewe na, en bereiking van, 'n volwaardige lewensstyl kan gevind word in verskeie terapeutiese aktiwiteite en behandelings. Bydraes hiertoe word gelewer deur formele professionele instansies en individue, maar op informele vlak bestaan daar ook instrumente wat in 'n mindere of meerdere mate daartoe bydra. Humor en satire in groep en individuele verband vergemaklik sosialisering, en dra by tot groep kohesie. Dit vorm ook 'n belangrike katalisator vir die hantering van verskeie spanningsvolle en stresvolle gebeurtenisse binne verhoudings, die ondervinding van probleme, onvanpaste gesindhede, en geestelike en liggaamlike gesondheidsprobleme. Insette op hierdie gebied word, meer algemeen bekend, gelewer deur komediant, die literatuur, radio- en televisieprogramme, die filmwese en die verhoogkunste, asook deur interpersoonlike en groep kommunikasie. Visuele kunste vorm ook 'n komponent van hierdie struktuur, en in hierdie verhandeling word humor en satire aan die hand van strokiesprente en ander kunswerke ontleed en bespreek. Uitgebreide navorsing is gedoen op die terapeutiese uitwerking van die *skeppingsproses* in kuns, en die *ontleding* van kunswerke om sielkundige redes, in die besonder op die gebied van

kunsterapie en kuns psigoterapie. Die klem in hierdie ondersoek val op die *ondervinding* van die toeskouer van humor en satire in kunswerke, en hoe dit op fisiese, sielkundige en sosiologiese gebiede, kan funksioneer.

Om die doeltreffendheid van humor en satire as terapeutiese instrument te toets, was dit eerstens noodsaaklik om die ontstaan en ontwikkeling daarvan na te vors, en die teoretiese grondslag daarvan te vind. Verskeie perspektiewe word bespreek wat tot 'n aantal verskillende teorieë en hipotese deur die geskiedenis gelei het. Die terminologie, kenmerke en vereistes van humor en satire word bespreek.

Die verskynsel en betekenis van terapie in die fisiologiese, sosiologiese en sielkundige meganismes en prosesse van die humor en lag fenomeen word vervolgens ontleed, en daar word gekyk na die beperkinge wat die manifestasie en waardering daarvan kan beïnvloed. Voorbeelde word deurgans gebruik om die besprekings te illustreer. Daar word tot die gevolgtrekking gekom dat humor en satire wel 'n positiewe terapeutiese invloed onder sekere omstandighede uitvoer, ten spyte daarvan dat dit nie deur onteenseglike wetenskaplike navorsing gestaaf kan word nie.

In die tweede afdeling van die verhandeling word hierdie gevolgtrekkings bespreek met verwysing na besondere kunswerke om hierdeur die terapeutiese invloed van humor en satire te koppel aan die visuele kunste. Om ontleding te vergemaklik, word die kunswerke in twee

groepe verdeel naamlik werk wat die massas bereik soos strokiesprente en ander publikasies, en werk wat die individu en kleiner groepe bereik soos skilderye en beeldhouwerke. In die bespreking word drie vrae beantwoord met betrekking tot strokiesprente naamlik of dit eerstens beskou kan word as 'n kunsvorm, tweedens of dit doeltreffend kan funksioneer binne die vereistes van terapeutiese invloed, en laastens of die teorieë rondom humor en satire hierin gevind kan word. Voorbeelde word deurgaans ontleed en geheg aan bestaande teorieë en perspektiewe. Skilderye en beeldhouwerke word vervolgens op dieselfde basis ontleed en bespreek.

Die gevolgtrekking wat bereik word, is dat humor en satire wel deur visuele kunswerke onder sekere omstandighede van positiewe terapeutiese waarde kan wees, en 'n noemenswaardige invloed uitoefen op die individu sowel as die gemeenskap. Groot getalle mense word bereik deur publikasies soos strokiesprente, waar 'n kleiner aantal mense deur skilderye en beeldhouwerke bereik word. Die invloedssfeer van eersgenoemde kommunikasiemedium blyk gevolglik groter te wees. Die kunstenaar oefen deur sy/haar kuns 'n merkbare invloed uit, en dit gaan gepaard met 'n verantwoordelikheid.

WOORDELYS

Humor, luimigheid met erns as grondtoon,...; geestigheid, komieklikheid; snaaksheid, lagwekkendheid; skerts, spot, satire; komende; die komiese, die verfynd komiese (Kritzinger 1970: 175) (Eksteen 1990: 161).

Inkongruent, ongerymd; ongelyk, ongelykvormig nie-ooreenstemmend (Kritzinger 1970: 179) (Eksteen 1990: 167).

Parodie, grappige naboetsing, bv. van 'n gedig; bespotting; paskwil (Kritzinger 1970: 345) (Eksteen 1990: 286).

Satire, hekeling, spotvers, skimpdig; hekelgeskrif, spoggeskrif; spotprent, spottekening (Eksteen 1990: 326).

Sublimasie, veredeling, verheffing, verhoging; vervlugting, skeiding (Eksteen 1990: 378).

Terapie, geneeswyse, genesing, siektebehandeling (Eksteen 1990: 389).

SYNOPSIS

The axis around which this dissertation revolves, is the therapeutic value that humour and satire in the visual arts may have on spectators. Various possible influences are analyzed as to the physical, psychological and sosiological aspects, with the emphasis on the last two aspects.

Some of the contemporary channels for reaching a fulfilling lifestyle can be found in numerous therapeutic activities and treatments. Various professional institutions and individuals can be consulted to handle these problems, but more informal instruments also exist that can contribute to this goal. Humour and satire for instance, in individual and group context, facilitates socialising and promotes group cohesion. It also forms an important catalyst for the handling of tension loaded and stressful relations, problems, attitudes, situations as well as physical and psychological problems. The more commonly known channels for this would be comedians, literature, radio and television programs, films and theatre, and interpersonal and group communication. The visual arts also forms a component in this structure, and this dissertation deals with humour and satire as it appears in comic strips and other art work. In this context the various theories around humour and satire are analyzed and discussed at the hand of the art work. Particularly in the fields of art therapy and art psychotherapy, extensive research has been done on the therapeutic value of the art making *process*, and using art works created by patients to *analyze* and *assess* their problems, particularly in the fields of art

therapy and art psychotherapy. The accent in this dissertation falls on the *experience* of the spectator of humour and satire in a work of art, and the resultant therapeutic value.

In order to test the effectivity of humour and satire as therapeutic instruments, it was necessary to investigate the origin thereof and find and analyze the theoretical bases on which these concepts rest. The terminology, characteristics and requirements for humour and satire are discussed.

Following this, the manifestation and meaning of therapy in the physical, sosiological and psychological mechanisms and processes of the humour phenomenon is analyzed, and includes a discussion of the influences that limit the manifestation and appreciation of humour. Throughout the discussion, examples are used to verify and illustrate points that are made. The conclusion reached, is that humour and satire have constructive, positive therapeutic influence, despite the fact that it cannot be proven indisputably through scientific research.

In the second section of the dissertation, these conclusions are discussed at the hand of particular art works in order to relate the therapeutic influences of humour and satire to the visual arts. To facilitate analysis, the art work discussed has been divided into two sections, namely work that reaches the masses, like comics and other publications, and art that is experienced by small numbers of spectators, like paintings and sculptures. In the discussion of comics, three questions are answered namely whether it can be considered as an art form,