



William Kentridge:  
*"Drawings for Projection"*  
- 'n chronologiese oorsig

William Kentridge:  
*"Drawings for Projection"*  
- 'n chronologiese oorsig

deur

Johannes Arnoldus Opperman

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

Magister Artium

in die

Beeldende Kunste


in die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte  
Universiteit van Pretoria  
Pretoria  
Januarie 1999

Studieleier: Prof. Leon P. du Plessis

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 die skriftelike toestemming van hierdie Universiteit nie.

# Verklaring

Hiermee verklaar ek dat hierdie verhandeling my eie werk is. Dit word ingehandig as gedeeltelike voltooiing vir die graad Magister Artium in Visuele Kunste aan die Universiteit van Pretoria, Pretoria. Hierdie werk is nie voorheen vir enige graad of eksamen by enige ander Universiteit ingehandig nie.



---

Johann Oppermann

Januarie 1999

# Bedankings

Graag wil ek die volgende persone en instansies vir hul bydrae bedank:

- My studieleier, Prof. Leon du Plessis, vir sy waardevolle leiding en kritiek. Sy betrokkenheid en inspirasie het hierdie studie die moeite werd gemaak;
- My skoonvader, wyle dr. G J Davidtsh, vir sy mildelike finansiële bydrae wat hierdie studie moontlik gemaak het;
- 'n Spesiale woord van dank aan my vrou, Susan, vir haar uitstekende taalversorging en redigeerwerk van my manuskrip;
- die biblioteek- en museumpersoneel van Unisa, UP en die Pretoriase Kunsmuseum;
- 'n woord van dank aan my familie en ouers vir hul onbaatsugtige bystand, ondersteuning en liefde waarsonder hierdie navorsing onmoontlik sou gewees het.

Opgedra aan my vader, Hennie Opperman, wat gewelddadiglik van sy lewe beroof is.

**Soli Deo Gloria**

# Lys van illustrasies

## Figuur op titelbladsy:

William Kentridge in sy ateljee.

## Ekserp

Figuur A: Videostilprent uit William Kentridge se animasiefilm, "*Weighing . . . and Wanting*", 1997.

Bron: <http://www.awn.com/mag/issue3.7/3.7pages/3.7moinskentridge.ht>

## Abstract

Figure B: Video still from William Kentridge's animation film, "*Weighing . . . and Wanting*", 1997.

Source: <http://www.awn.com/mag/issue3.7/3.7pages/3.7moinskentridge.ht>

## Hoofstuk 1: Animasie: 'n Historiese oorsig

Figuur 1.1: *Thaumatrope*  
Bron: hande grafika van webbladsy: <http://www.together.net/~avoda/optical.htm>  
*Thaumatrope*, Pollocks Toy Museum, Londen. © Copyright 1990.

Figuur 1.2: *Thaumatrope*  
Bron: *Tekening afkomstig van informasieblad Thaumatrope*, Pollocks Toy Museum, Londen. © Copyright 1990.

Figuur 1.3: *Phenakistoscope-sirkel*.  
Bron: Platt, Richard. 1992. *Cinema*. London: Dorling Kindersley. p. 8.  
Beskrywende prent regs: Lachowicz, Marysia. 1997. *Making pictures move*. London: Museum of the Moving Image. geen bladsynommers.

Figuur 1.4: *Zoetrope*  
Bron: Lachowicz, Marysia. 1997. *Making pictures move*. London: Museum of the Moving Image. geen bladsynommers.

Figuur 1.5: Eadweard Muybridge. "*Hardlopende man*". Geen datum.  
Mybridge, Eadweard. 1955. *The human figure in motion*. New York: Dover. Plaat 21.

Figuur 1.6: Eadweard Muybridge. "*Diskusgooier*". Geen datum.  
Mybridge, Eadweard. 1955. *The human figure in motion*. New York: Dover. Plaat 49.

- Figuur 1.7:** Lumière advertensie.  
Bron: British Film Institute. 1996. *Museum of the Moving Image. Souvenir Guide*. United Kingdom: White Dove Press. p. 8.
- Figuur 1.8:** *Kinetoscope*.  
Bron: O'Brien, Margaret. 1996. *Picturegoer. 100 years of cinema-going at the Museum of the Moving Image*. London: Museum of the Moving Image. p. 2.
- Figuur 1.9:** Sirkel animasie-ligtafel  
Bron: Platt, Richard. 1992. *Cinema*. London: Dorling Kindersley. p 50.
- Figuur 1.10:** 'n Toneel uit William Kentridge se teaterproduksie, "*Woyzeck on the Highveld*".  
Bron: <http://www.telstra.com.au/adfest/hpuppb.htm>

## HOOFTUK 2: Kentridge se animasietegniek

- Figuur 2.1:** WILLIAM KENTRIDGE. "*Stadium*". 1987. Houtskool op papier.  
70,5 x 71,8 cm. Versameling onbekend.  
Bron: Crump, Alan & Miles, Elza. 1987. *Die Standard Bank se Nasionale Tekenkompetisie Katalogus*. Grahamstown: 1820 Foundation. p. 29.

## HOOFTUK 3: "*Johannesburg 2nd greatest city after PARIS*", 1989

- Figuur 3.1:** WILLIAM KENTRIDGE. 1989. "*Captive of the City*". Houtskool op papier.  
Grootte onbekend. Versameling onbekend.  
Bron: Godby, Michael. 1992. *William Kentridge. Drawings for Projection. Four Animated Films*. Uitstallingskatalogus: Goodman Galery, Johannesburg. 21 Februarie - 14 Maart. geen bladsynommers.
- Figuur 3.2:** WILLIAM KENTRIDGE. 1989. "*Procession in the landscape with close-up of Harry*".  
Houtskool op papier. 133 x 165 cm. Versameling onbekend.  
Bron: *ibid*.
- Figuur 3.3:** WILLIAM KENTRIDGE. 1989. "*Felix in the Bath*". Houtskool op papier.  
100 x 170 cm. Versameling onbekend.  
Bron: *ibid*.
- Figuur 3.4:** WILLIAM KENTRIDGE. 1989. "*Fish Kiss*". Houtskool op papier.  
78 x 115 cm. Versameling onbekend.  
Bron: *ibid*.
- Figuur 3.5:** WILLIAM KENTRIDGE. 1989. "*Soho at Table*". Houtskool op papier.  
105 x 135 cm. Versameling onbekend.  
Bron: *ibid*.

- Figuur 3.6:** WILLIAM KENTRIDGE. 1989. "*Procession in the landscape with highmast lighting*".  
Houtskool op papier. 90 x 131 cm. Versameling onbekend.  
Bron: *ibid.*
- Figuur 3.7:** WILLIAM KENTRIDGE. 1989. "*Felix in the Pool*". Houtskool op papier.  
96 x 136 cm. Versameling onbekend.  
Bron: *ibid.*
- Figuur 3.8:** WILLIAM KENTRIDGE. 1989. "*Close-up of Woman in Procession*".  
Houtskool op papier. 82 x 102 cm. Versameling onbekend.  
Bron: Wells, Paul, dr. geen datum. *Around the World in Animation*. Londen: Museum of the Moving Image. geen bladsy nommers.

## HOOFTUK 4: "*Monument*", 1990

- Figuur 4.1:** WILLIAM KENTRIDGE. 1990. "*Crowd and Covered Monument 1*".  
Houtskool op papier. 120 x 150 cm. Versameling onbekend.  
Bron: Godby, Michael. 1992. *William Kentridge. Drawings for Projection. Four Animated Films*. Uitstallingskatalogus: Goodman Galery, Johannesburg. 21 Februarie - 14 Maart. geen bladsynommers.
- Figuur 4.2:** WILLIAM KENTRIDGE. 1990. "*Empty Landscape with Cul-de-sac*".  
Houtskool op papier. 120 x 150 cm. Versameling onbekend.  
Bron: *ibid.*
- Figuur 4.3:** WILLIAM KENTRIDGE. 1990. "*Harry with Load in Landscape*". Houtskool op papier.  
120 x 150 cm. Versameling onbekend.  
Bron: *ibid.*
- Figuur 4.4:** WILLIAM KENTRIDGE. 1990. "*Soho with Microphones and Megaphones*".  
Houtskool op papier. 120 x 150 cm. Versameling onbekend.  
Bron: *ibid.*
- Figuur 4.5:** WILLIAM KENTRIDGE. 1990. "*Monument unveiled*". Houtskool op papier.  
Grootte onbekend. Versameling onbekend.  
Bron: *ibid.*

- Figuur 4.6:** WILLIAM KENTRIDGE. 1990. "*Soho in the Throng*". Houtskool op papier.  
120 x 150 cm. Versameling onbekend.  
Bron: *ibid.*
- Figuur 4.7:** WILLIAM KENTRIDGE. 1990. "*Harry - Close-up of Head and Load*".  
Houtskool op papier. 150 x 120 cm. Versameling onbekend.  
Bron: *ibid.*

## HOOFSTUK 5: "*Mine*", 1991

- Figuur 5.1:** WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "*Mine Title Drawing*". Houtskool op papier. 60 x 75 cm.  
Versameling onbekend.  
Bron: *ibid.*
- Figuur 5.2:** WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "*Soho Asleep with the Ife Miner*". Houtskool op papier.  
75 x 90 cm. Versameling onbekend.  
Bron: *ibid.*
- Figuur 5.3:** WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "*Miners in Tunnel*". Houtskool op papier. 75 x 120 cm.  
Versameling onbekend.  
Bron: *ibid.*
- Figuur 5.4:** WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "*Soho's Desk with Ife Head*". Houtskool op papier.  
120 x 150 cm. Versameling onbekend.  
Bron: *ibid.*
- Figuur 5.5:** Kentridge het moontlik dié foto van stortende myners as inspirasie vir sy tekening in  
"*Mine*" gebruik.  
Bron: Lezard, Adèle. 1936. *Gold Blast*. Londen: Rich & Cowan. Plaat teenoor p. 181.
- Figuur 5.6:** WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "*Mine Shift and Slave Ship*". Houtskool op papier.  
83 x 124 cm. Versameling onbekend.  
Bron: Godby, Michael. 1992. *William Kentridge. Drawings for Projection. Four Animated Films*. Uitstillingskatalogus: Goodman Galery, Johannesburg. 21 Februarie - 14 Maart.  
geen bladsynommers.
- Figuur 5.7:** WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "*Compound Dormitory*". Houtskool op papier.  
75 x 91 cm. Versameling onbekend.  
Bron: *ibid.*



**Figuur 5.8:** WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "*Soho in Bed with Rhinoceros*". Houtskool op papier.  
120 x 150 cm. Versameling onbekend.  
Bron: *ibid.*

## HOOFSTUK 6: "*Sobriety, Obesity & Growing Old*", 1991

**Figuur 6.1:** WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "*Soho's Headquarters*". Houtskool op papier.  
150 x 120 cm. Versameling onbekend.  
Bron: *ibid.*

**Figuur 6.2:** WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "*Soho at his Desk with Flood*". Houtskool op papier.  
120 x 150 cm. Versameling onbekend.  
Bron: *ibid.*

**Figuur 6.3:** WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "*Felix Listens to the World*". Houtskool op papier.  
120 x 150 cm. Versameling onbekend.  
Bron: *ibid.*

**Figuur 6.4:** WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "*Soho & Mrs Eckstein & Felix Teitlebaum*".  
Houtskool op papier. 120 x 150 cm. Versameling onbekend.  
Bron: *ibid.*

**Figuur 6.5:** WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "*Mrs Eckstein and Bath Flood*". Houtskool op papier.  
70 x 100 cm. Versameling onbekend.  
Bron: *ibid.*

**Figuur 6.6:** WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "*Her Absence Filled the World*". Houtskool op papier.  
120 x 150 cm. Versameling onbekend.  
Bron: *ibid.*

**Figuur 6.7:** WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "*Procession in Harrison Street*". Houtskool op papier.  
70 x 100 cm. Versameling onbekend.  
Bron: *ibid.*

**Figuur 6.8:** WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "*Soho & Mrs Eckstein in the Landscape*".  
Houtskool op papier. 120 x 150 cm. Versameling onbekend.  
Bron: *ibid.*

## HOOFTUK 7: "*Felix in Exile*", 1994

**Figuur 7.1:** WILLIAM KENTRIDGE. 1994. "*Landscape with Mine Dump*". Houtskool op papier.

Grootte onbekend. Versameling onbekend.

Bron: Kentridge, William. 1994. "*Felix in Exile*"-uitnodigingskaartjie. Goodman Galery, 16 Oktober-5 November.

**Figuur 7.2:** WILLIAM KENTRIDGE. 1994. "*Felix's room*". Houtskool op papier.

Grootte onbekend. Versameling onbekend.

Bron: *ibid*.

**Figuur 7.3:** WILLIAM KENTRIDGE. 1994. "*Body in the landscape*". Houtskool op papier.

Grootte onbekend. Versameling onbekend.

Bron: Friedman, Hazel. 1996/1997. 1997's best art buys. *Mail and Guardian*, 24 Desember 1996-9 Januarie 1997, p. 41.

**Figuur 7.4:** WILLIAM KENTRIDGE. 3 tekeninge uit "*Felix in Exile*". 1994.

Houtskool en pastel op papier. 27 x 59 cm. elk. Versameling onbekend.

Bron: Williamson, Sue en Jamal, Ashraf. 1996. *Art in South Africa. The future present*. Cape Town: David Philip. p. 50.

**Figuur 7.5:** WILLIAM KENTRIDGE. 1994. "*Nandi*". Houtskool op papier. Grootte onbekend.

Versameling onbekend.

Bron: Kentridge, William. 1994. "*Felix in Exile*"-uitnodigingskaartjie. Goodman Galery, 16 Oktober-5 November.

**Figuur 7.6:** WILLIAM KENTRIDGE. 1994. "*Gauteng Landscape*". Houtskool op papier.

Grootte onbekend. Versameling onbekend.

Bron: <http://www.goodman-gallery.com/mainakent.ht>

**Figuur 7.7:** WILLIAM KENTRIDGE. 1994. "*Head*". Houtskool op papier. Grootte onbekend.

Versameling onbekend.

Bron: Kentridge, William. 1994. "*Felix in Exile*"-uitnodigingskaartjie. Goodman Galery, 16 Oktober-5 November.

## HOOFSTUK 8: "History of the Main Complaint", 1996

**Figuur 8.1:** WILLIAM KENTRIDGE. Video (detail) vertoning van "History of the Main Complaint"  
by die Kasteel in Kaapstad, 1996.

Bron: Williamson, Sue en Jamal, Ashraf. 1996. *Art in South Africa. The future present.*  
Cape Town: David Philip. p. 50.

**Figuur 8.2:** WILLIAM KENTRIDGE. 1996. "History of the Main Complaint Title Drawing".

Houtskool op papier. Grootte onbekend. Versameling onbekend.

Bron: [http://www.kulturbox.de/univers/doc/kentr/d\\_kentr.ht](http://www.kulturbox.de/univers/doc/kentr/d_kentr.ht)

**Figuur 8.3:** WILLIAM KENTRIDGE. 1996. "X-Ray". Houtskool op papier. Grootte onbekend.

Versameling onbekend.

Bron: <http://www.forumart.org/kentridge.ht>

**Figuur 8.4:** WILLIAM KENTRIDGE. 1996. "Soho asleep". Houtskool op papier. Grootte onbekend.

Versameling onbekend.

Bron: Burger, Lucia. 1997. Kentridge in wit en swart. *De Kat*, Julie, p. 70.

**Figuur 8.5:** Drie videodetails uit William Kentridge se "History of the Main Complaint", 1996.

Houtskool op papier. Grootte onbekend. Versameling onbekend.

Bron: Williamson, Sue en Jamal, Ashraf. 1996. *Art in South Africa. The future present.*  
Cape Town: David Philip. p. 51.

**Figuur 8.6:** WILLIAM KENTRIDGE. 1996. "Empty Room". Houtskool op papier.

Grootte onbekend. Versameling onbekend.

Bron: Burger, Lucia. 1997. Kentridge in wit en swart. *De Kat*, Julie, p. 70.

# Lys van werke waarna in teks verwys word, maar nie geïllustreer is nie

## Hoofstuk 2

WILLIAM KENTRIDGE (1955-), "*Vetkoek op Galante*" (1985), 'n 2-minuutlange geanimeerde film, [versameling onbekend].

WILLIAM KENTRIDGE (1955-), "*Woyzeck on the Highveld*" (1992), 'n agtergrond animasiefilm vir die teater, [versameling onbekend].

WILLIAM KENTRIDGE (1955-), "*Faustus in Africa*" (1995), 'n agtergrond animasiefilm vir die teater, [versameling onbekend].

## Hoofstuk 3

WILLIAM KENTRIDGE (1955-), "*The Embarkation*" (1987), houtskool en pastel op papier, Triptiek: Linker paneel: 125 x 82 cm; middel paneel: 125 x 85 cm; regterkantste paneel: 125 x 88 cm., [versameling onbekend].

WILLIAM KENTRIDGE (1955-), "*Casspirs Full of Love*" (1989), houtskool op papier, 135 x 68 cm., [versameling onbekend].

## Hoofstuk 4

ANTOINE WATTEAU (1684-1721), "*L'Embarquement pour l'Île de Cythéra*" (*The Embarkation of Cythéra*), (1718), olie op doek, 130 x 195 cm., [versameling: Schloss Charlottenburg, Berlyn].

WILLIAM KENTRIDGE (1955-), "*The Embarkation*" (1987), houtskool en pastel op papier, Triptiek: Linker paneel: 125 x 82 cm; middel paneel: 125 x 85 cm; regterkantste paneel: 125 x 88 cm. [versameling onbekend].

WILLIAM HOGARTH (1697-1764), "*The Idle Apprentice*"-reeks (1747), gravering, grootte onbekend, [versameling: Trustees of the British Museum, Londen].

WILLIAM KENTRIDGE (1955-), "*Industry & Idleness, III. Forswearing Bad Company*" (1987), akwatint, gravering en 'drypoint', 295 x 250 cm, [versameling onbekend].

WILLIAM KENTRIDGE (1955-), "*Industry & Idleness, IV. Waiting out the recession*" (1987), akwatint, gravering en 'drypoint', 255 x 295 cm, [versameling onbekend].

WILLIAM KENTRIDGE (1955-), (1987) "*Industry & Idleness, VII. Lord Mayor of Derby Road.*" (1987), 'drypoint' en gravering, 255 x 290 cm, [versameling onbekend].

WILLIAM KENTRIDGE (1955- ), *Salestalk*, 'n 30-minuutlange video-fiksie film, [versameling onbekend].

## Hoofstuk 7

FRANCISCO JOSÉ GOYA Y LUCIENTES (1746-1828), "*The Third of May, 1808*" (1814), olieverf op doek, 104 x 135 cm., [versameling: Prado Museum, Madrid].

# Inhoudsopgawe

Verklaring	ii
Bedankings	iii
Lys van Illustrasies	iv
Lys van werke waarna in teks verwys word, maar nie geïllustreer is nie	xi
Ekserp	1
Abstract	3
Inleiding	5
<b>DEEL 1 HISTORIESE OORSIG EN TEGNIEK</b>	<b>10</b>
Hoofstuk 1 Animasie: 'n Historiese oorsig	11
Inleiding	11
Wat beteken animasie?	12
Hoe werk animasie?	13
Voorlopers van die animasie-tegniek	15
Optiese toestelle	15
Reeks fotografie	18
Projeksie	20
Film en die rolprent	23
Probleme rondom film	26
Soorte animasie: 'n oorsig	26
Selanimasie	26
Ander animasietegnieke	30
Slot	31

<b>Hoofstuk 2 Kentridge se animasietegniek</b>	<b>32</b>
Inleiding	32
Werkvlak	33
Medium en tegniek	34
Die kamera as medium	36
Die filmraampie	36
Kamerahoek	36
Diepte van veld en perspektief	37
Die kamera as verteller	38
Kentridge as storieverteller	39
Mise-en-scène	41
Die byvoeging van klank en musiek	41
Die toeskouer	42
Van film na video	42
Die nuwe moontlikhede van video	43
Slot	45
<b>DEEL 2 SES SOHO ECKSTEIN FILMS</b>	<b>46</b>
<b>Hoofstuk 3 "<i>Johannesburg 2nd greatest city after PARIS</i>", 1989</b>	<b>47</b>
Inleiding	47
Titel van die film	48
Tyd en ruimte <i>TIME + SPACE</i>	49
• Fisiese ruimte	51
• Psigiese ruimte	52
• Artistieke of simboliese ruimte (teenstellings)	53
• Objektiewe en subjektiewe ruimte	53
Funksies van ruimte	54
Karakter	54
Soho	55
Felix en die naakte verbeelding van die man	56
Mev Eckstein	58
Anonieme karakter	58
Drama en konflik	59
Verhaalgebeure	60
Slot	66

<b>Hoofstuk 4</b>	<b>"Monument", 1990</b>	<b>68</b>
	Inleiding	68
	Kentridge en die teater	69
	Verhaalgebeure	71
	Visuele kommunikasie	76
	Slot	77
<b>Hoofstuk 5</b>	<b>"Mine", 1991</b>	<b>79</b>
	Inleiding	79
	Verhaalgebeure	80
	Die gebruik van metafoor binne die verhaalgebeure	82
	Die werking van die piktorale metafoor	83
	Slot	88
<b>Hoofstuk 6</b>	<b>"Sobriety, Obesity &amp; Growing Old", 1991</b>	<b>89</b>
	Inleiding	89
	Titel en tema	90
	Verhaalgebeure	91
	Kommunikasie	98
	Slot	99
<b>Hoofstuk 7</b>	<b>"Felix in Exile", 1994</b>	<b>101</b>
	Inleiding	101
	Filmgebeure	102
	Aanvaarde en bekende landskap	111
	Amn'est / amnesia	115
	Slot	116



<b>Hoofstuk 8 "History of the Main Complaint", 1996</b>	<b>117</b>
Inleiding	117
Spoor (" <i>trace</i> ")	118
Verhaalgebeure	120
Slot	125
<b>Slotsom</b>	<b>126</b>
<b>Bronnelys</b>	<b>128</b>
Bronnelys - Boeke	128
Bronnelys - Koerante & tydskrifte	131
Bronnelys - Video	134
Bronnelys - Optiese Speelgoed	134
Bronnelys - CD-ROM	135
Bronnelys - Katalogi	135
Bronnelys - Uitnodigingskaartjies	135
Bronnelys - Webbladsye	136
<b>DEEL 3 BYLAES</b>	<b>138</b>
<b>Bylaag 1:</b>	
William Kentridge Curriculum Vitae	139
Gekose solo uitstallings	139
Teater	140
Geselekteerde groepuitstallings en medewerking	141
Film, video en animasies	143
Teater	144
<b>Bylaag 2:</b>	
<i>Catastrophe</i> by Samuel Beckett	146
<b>Bylaag 3:</b>	
<i>Gestalt</i> -teorie van Max Wertheimer	151

# Ekserp

Gedurende my navorsing oor William Kentridge se geanimeerde films "*Drawings for Projection*" het ek informasie oor 'n verskeidenheid aspekte van Kentridge se tekeninge en animasies ingewin. Dit was belangrik om eerstens die historiese aanloop van animasie chronologies na te speur, daarna Kentridge se eiesoortige animasietegniek te ondersoek en te bespreek en derdens sy eerste ses animasiefilms uit die "*Drawings for Projection*"-reeks elk in 'n aparte hoofstuk te analiseer. Die laaste gedeelte van hierdie verhandeling (Deel 3) is aan Kentridge se curriculum vitae, ander empiriese verwysings soos byvoorbeeld Samuel Beckett se drama "*Catastrophe*" en Max Wertheimer se *Gestalt*-teorie gewy. Kentridge se eiesoortigheid in die gebruik van die animasiemedium is geleë in die feit dat hy 'n doodeenvoudige tekening (fragment) neem, dit ontwikkel en uitbou tot deel van 'n groter animasiefilm. Hy begin 'n tekening ontwikkel deur op sy groot prentvlak met pastel en houtskool te teken, moontlik sommige dele uit te vee en weer daaroor te teken voordat dit voor die kameralens kom. Sodoende bou hy sekwensieël laag-op-laag aan sy animasiebeeld.

Wanneer hy met 'n sekere tekening tevrede is, kombineer hy die tekenkuns-medium met filmskote (later video). Om die daaropvolgende tonele te skiet, werk hy weer aan die bestaande tekening of maak 'n nuwe tekening en sit die verfilmingsproses voort. Deur gebruikmaking van hierdie animasietegniek skep Kentridge beweging binne 'n tyd en ruimtelike konteks, en word die toeskouer aangemoedig om deel te word van die skeppingsproses. Toeskouerdeelname verwys na die verhouding wat tussen die toeskouer en die kunswerk ontstaan, en deur die videofilm op die TV-skerm gemanifesteer word.

Kentridge het dus tradisionele grafiese tekenkunstegniek geneem en aangepas of verwerk tot 'n nuwe ekspressiewe voertuig. Sodoende kom vele nuwe teksture en effekte tot stand en vang Kentridge die broosheid en verganklikheid van die houtskoolmedium op film vas.

Die gebruikmaking van die filmmedium brei kreatiewe kommunikasie uit en stimuleer nuwe verhoudings tussen die kunstenaar en sy gehoor (toeskouers). Die ondervinding van die toeskouer word deur die uitbeelding van die kunstenaar se siel, denke en medium beïnvloed. Die kunstenaar

vang die illusie van beweging vas deur gebruikmaking van die kamera wat die toeskouer noodsaak om te ervaar, te dekodeer en dit in eie tyd te verstaan. Hierdie interaksie van kuns met tegnologie het 'n nuwe dimensie aan Suid-Afrikaanse grafiese kuns besorg.

Kentridge plaas sy drie protagoniste: Soho Eckstein, aartskapitalis ekstraordinaire; sy vrou, mev Eckstein; en Felix Teitlebaum, haar naakte geliefde teen 'n agtergrond van verlate landskappe, gewondes, lyke en outydse kommunikasietoerusting (soos luidsprekers, bakeliet-telefone en megafone). Die eerste vier films konsentreer op Soho se beheptheid met mag en die apartheidsregering. In "*Felix in Exile*" en "*History of the Main Complaint*" verskuif die klem na opregtheid, geskiedenis en die weerspreking daarvan.



**Figuur A:** Videostilprent uit William Kentridge se animasiefilm, "*Weighing . . . and Wanting*", 1997.

Gedurende die verloop van 1997 en 1998 het Kentridge 'n sewende animasiefilm, "*Weighing . . . and wanting*"<sup>1</sup>, uitgereik waarin hy die lewe en werk van Soho Eckstein, een van die hoofkarakters in die vorige ses films, voorsit en uitbou.

Hierdie studie oor Kentridge se "*Drawings for Projection*"-reeks poog om die leemte wat daar bestaan in navorsing rakende William Kentridge as animasiekunstenaar te vul, asook sy vertolking van die gebruik van animasietegnieke in besonder. Animasie as beeldende kunsvorm word dan ook hierdeur gekontekstualiseer en vierkantig binne die kunsmilieu van die laat twintigste eeuse Suid-Afrikaanse kuns geplaas.

<sup>1</sup> "*Weighing . . . and wanting*" is die sewende animasiefilm in die reeks oor die lewe en werk van Soho Eckstein. Die film ondersoek die terrein van mediese gegewe en geologiese kaarte aan die hand van houtskooltekening en video-projeksie. Tydens Kentridge se eenmanstoonstelling gedurende einde Maart en vroeg April 1998 by die Museum of Contemporary Art, San Diego, VSA is hierdie film van Kentridge vertoon. Die uitstalling was onder kuratorskap van Hugh M. Davies. Bron: <http://www.mcasandiego.org/exhibit/index.html>

# Abstract

While researching William Kentridge's animated films "*Drawings for Projection*" I gathered information on various aspects of the drawings and animations of Kentridge. Firstly, it was essential to follow the chronological order of animation and secondly to study Kentridge's unique animation technique and then to discuss his first six animation films from the "*Drawings for Projection*" series, devoting a chapter to each. Part 3 deals with the curriculum vitae of Kentridge as well as other empirical references such as Samuel Beckett's drama "*Catastrophe*" and Max Wertheimer's *Gestalt Theory*.

Kentridge's interest in the animation medium manifests in basic drawing techniques which he develops into part of a greater animation film. He begins to develop his large drawings by sketching with pastel and charcoal, possibly erasing some of it and drawing over it again as the last steps of an animation process before the camera. This way he builds a layered animation image. When he is satisfied with a certain drawing, he combines the drawing medium with film shots (later video shots). To shoot the next scenes, he reworks a drawing or draws a new one and continues the filming process. By using this sequential animation technique, Kentridge creates movement within the context of time and space and the viewer is encouraged to take part in the art making ceremony. Viewer participation refers to the relationship that develops between the viewer and the work of art manifested in the videofilm and displayed on the TV screen.

Kentridge took a traditional graphic art technique and transformed it into a new expressive vehicle. This way several new textures and effects are created and Kentridge depicts the fragility and impermanence of the charcoal medium on film. The use of the film medium widens creative communication and stimulates new relationships between the artist and his audience (viewers). The experience of the viewer is influenced by the expression of the artist's soul, thought and medium. The artist renders the illusion of movement by using the camera that the viewer must experience in real time, decode and comprehend. This interaction between art and technology has given a new dimension to South African graphic art.

Against the backdrop of devastated landscapes, wounded bodies and outdated communication equipment (like loudspeakers, bakelite telephones and megaphones) he places his three protagonists: Soho Eckstein, extraordinary mining magnate; his wife, Mrs Eckstein; and her naked lover, Felix Teitlebaum. The first four films deal mainly with Soho's power and the apartheid rule. In "*Felix in Exile*" and "*History of the Main Complaint*" the emphasis is much more on sincerity, the history and contradictions thereof.



**Figure B:** Video still from William Kentridge's animation film, "*Weighing . . . and Wanting*", 1997.

In the course of 1997 and 1998 Kentridge produced a seventh animation film, "*Weighing . . . and wanting*"<sup>1</sup>, focusing once again and expanding on the life and work of Soho Eckstein, the principal character of his previous six films.

This study of Kentridge's "*Drawings for Projection*" attempts to address the gap which exists in current research regarding William Kentridge as animation artist and especially his rendering of the animation technique. Animation as fine art form is also contextualized and placed squarely within the milieu of late twentieth-century South African art.

---

<sup>1</sup> "*Weighing . . . and wanting*" is the seventh in a series of animation films on the life and doings of Soho Eckstein. Geological maps and medical references also forms part of the charcoal drawings and video projection. This film was shown during Kentridge's solo exhibit during late March and early April 1998 at the Museum of Contemporary Art, San Diego, USA. Hugh M. Davies was the curator for this exhibition. Source: <http://www.mcasandiego.org/exhibit/index.html>

# Inleiding

William Kentridge noem die tekeninge vir sy geanimeerde films "*Drawings for Projection*". Hierdie tekeninge is belangrike kunswerke in eie reg, maar dit is in der waarheid bloot fragmente van die voltooide animasiefilms.

Die tradisionele beeld van animasie wat by 'n mens opkom is kinderfilms met gepersonifieerde diere, helder kostuums, uiters vinnige bewegings en Walt Disney. Animasie het egter 'n baie lang pad geloop voordat Walt Disney dit bykans vervolmaak het.

Die term animasie omskryf die tegniek waar volgens die illusie van lewe of beweging verkry word deur stil prente of tekeninge aanmekaar te las (Labuschagne, 1993:42). Sodoende word dit moontlik om 'n verhaal in beeldvorm (moontlik met die byvoeging van dialoog en/of klankeffekte) te vertel.

In teenstelling met Disney-films, het Kentridge sy films meer op 'n volwasse gehoor gerig wat beide die visuele sowel as die inhoudelike betref. Sy films handel onder meer oor die kontraste binne die samelewingskonteks: arm teenoor ryk (klasseverskille), lewe teenoor dood en liefde teenoor haat.

Kentridge se inhoud word ondersteun deur sy eie interpretasie van tradisionele animasietegnieke om sodoende 'n nuwe eiesoortige kunsmedium daar te stel.

## Metodologie

Vir die doel van hierdie verhandeling sal die begrip animasie as 'n Westerse kulturele konsep ondersoek word. Dié verhandeling is in 3 dele verdeel:

### Deel I

#### 1. Hoofstuk 1: *Die ontstaan van animasie*

In hierdie hoofstuk word animasie na aanleiding van woordeboekdefinisies en ander outeurs gedefinieer en verklaar en die werking van animasie beskryf. Dit word gevolg deur 'n teoreties-

chronologiese bespreking van die ontstaan en die ontwikkeling van film-en animasietegnieke aan die hand van vroeë voorlopers soos optiese toestelle, die gebruikmaking van reeksfotografie en projeksie, die ontwikkeling van die film en die rolprentkamera. Selanimasie en ander animasietegnieke word aan die hand van voorbeelde bespreek. Die animasietegniek, werking en soorte animasies word ook bespreek.

## 2. Hoofstuk 2: *Kentridge se animasietegniek*

Deur die gebruikmaking van opeenvolgende houtskooltekeninge en die stop-aksie kamera het Kentridge 'n individuele vertolking van die bestaande animasietegnieke ontwikkel, om by sy unieke styl aan te pas. Die tegniek word voorts ondersoek en bespreek onder hoofde van werkvlak, medium en tegniek en die kamera as medium. Deur sy beelde vertel Kentridge 'n storie sonder dialoog, maar wat onder andere deur byklanke en musiek ondersteun word. Sy oorplasing van 16mm film na die videomedium maak sy films nie alleen draagbaar nie, maar ook toegankliker.

## Deel II

In Deel II word William Kentridge se eerste ses animasiefilms ("*Drawings for Projection*"-reeks) met Soho Eckstein as hoofkarakter chronologies elk in 'n aparte hoofstuk bespreek. Ondanks hierdie afbakening bly die onderwerp wyd. Hierdie geanimeerde films is die gevolg van 'n redelik omslagtige proses (wat in hoofstukke 1 en 2 bespreek word). 'n Week se tekenwerk en verfilming is naastebly gelykstaande aan 40 sekondes kyktyd.

In die verloop van hierdie melancholiese verhale word die kwelgedagtes oor apartheid en die trauma rondom die slagting van die Jode gedurende die Tweede Wêreldoorlog geleidelik sigbaar. Kentridge se aantrekkingskrag tot die werk van Max Beckmann het tot gevolg dat die films verskeie verhalende weë volg en eensydige vertolkings die nek inslaan.

In hoofstuk 3 word die eerste film in die Soho Ecksteinreeks, "*Johannesburg, 2nd greatest city after PARIS*", 1989, aan die hand van karakter en onderlinge tematiese analise, bespreek. Ondanks die geografiese afstand van die twee wêreldstede, Johannesburg en Parys, blyk die twee stede die tuistes

te wees van William Kentridge wat nie uit die stad kan ontsnap nie. Kentridge is amper outobiografies as een van sy karakters, Felix Teitlebaum, in sy werk uitgebeeld.

Die tweede film in die reeks, "Monument", 1990 word in hoofstuk 4 bespreek. Tydens die Weekly Mail Filmfees in 1990 het "Monument" die fiksietoeëkennung verower. Hierdie film sit die kontras tussen arm en ryk voort aan die hand van die leë Johannesburgse braaklandskap. Kentridge se teaterstudies aan die Ecole Jacques Lecoq word ook in hierdie hoofstuk bespreek, asook sy gebruikmaking van Samuel Beckett se eenbedryf, "Catastrophe" <sup>1</sup>, as tematiese wegspringpunt vir sy animasiefilm, "Monument" (Godby, 1992). Deur hierdie film skep hy 'n eiesoortige teater wat met sekere geykte gebruike van tradisionele teater breek.

"Mine", 1991, die derde Soho Eckstein-animasiefilm, word in hoofstuk 5 bespreek. Hier word die klassestryd binne die mynomgewing (Soho se ryk) voortgesit. Soho word as welvarende sakeman verbeeld wat alles rondom hom inpalm en dit boonop nog manipuleer. Die gebruik van metafoor speel 'n belangrike rol binne die verhaalgewe deurdat uiteenlopende idees tot 'n eenheid saamgevoeg word.

In 1993 volg "Sobriety, Obesity & Growing Old", 1993, wat in hoofstuk 6 onder die loep kom. Hierdie film handel oor die sluimerende politieke verandering binne die ou Suid-Afrika. Soho en Felix se kompetisie rondom mev Eckstein word verder uitgebou. Soos Felix en mev Eckstein se verhouding vorder, kom Soho se ryk tot 'n val. Hy het die werk van die Brasiliaanse skrywer, Machado de Assis <sup>2</sup> as tematiese onderbou vir hierdie film gebruik.

---

<sup>1</sup> Kentridge het die toneelstuk, "Catastrophe", reeds in 1985 in Johannesburg opgevoer (Godby, 1992).

<sup>2</sup> Joachim Maria Machado de Assis (b. 21 Junie 1839; d. 29 September 1908) is veral bekend vir twee literêre werke "Epitaph of a Small Winner" (1881, in 1952 in Engels vertaal) en "Dom Casmurro" (1900; in 1953 in Engels vertaal). Kentridge skryf in 'n koerantartikel (onbekende bron en ook geen datum) oor sy gunsteling boek: "Epitaph of a Small Winner": "This book, . . . is a short novel of 160 chapters, many of which consists of four lines. Machado says Kentridge "breaks all the rules, with such humour and wit and flair . . . It is a way of saying that one can construct a complete whole from minute observations. The story is told by a dead poet. He writes about his life, essentially a lifelong passionate love affair between himself and someone else's wife." Kentridge has read his slightly yellowing copy once but dips into it often, and when he is thinking about a new piece of work he looks to it in the bookshelf for inspiration."



In hoofstuk 7 word "*Felix in Exile*", 1994 (16mm geanimeerde film op video oorgeplaas) bespreek.

Hierdie film is tussen September 1993 en Februarie 1994 geskep net voor die eerste algemene verkiesing in die nuwe Suid-Afrika. Hierdie film getuig van intense beangstheid en vrae soos of die apartheidslagoffers onthou gaan word? word gevra. Die tydelikheid van die landskap en Kentridge se gebruikmaking van visuele woordspeletjies en die oprigting van menslike monumente kan geïnterpreteer word as 'n stap die toekoms in, alhoewel die mens steeds aan die verlede kleef.

Agtien maande na "*Felix in Exile*" skep Kentridge "*History of the Main Complaint*", 1996 (16mm geanimeerde film op video oorgeplaas) wat in hoofstuk 8 bespreek word. Die film word geskep terwyl die Waarheids-en-versoeningskommissie getuienis aanhoor. Dié werk reflekteer die gemeenskaplike en individuele verantwoordelikheid asook die sluimerende angs rondom die ongeregtigheid wat in die verlede plaasgevind het. Die hoofkarakter, Soho Eckstein, die grondbaron en aartskapitalis lê in 'n koma in sy hospitaalbed, terwyl beelde van 'n motorongeluk wat 'n persoon se lewe neem, by hom spook. Die Derridaanse <sup>3</sup> stylelement, *spoor* word aan die hand van die verhaalgebeure as spore in die verlede verbeeld en bespreek. Die band tussen die geskiedenis (verlede), die onthou (teenwoordigheid) en die weergawe en droom (toekoms) word binne hierdie verhaalgegewe bespreek.

Deurdadig elke animasiefilm as kunswerk unieke eise aan die toeskouer stel, sal verwysings na kulturele geskilpunte soos verstedeliking en karakterbeelding in elke hoofstuk ondersoek word. Die films verbeeld die karakterbeelding van die hoofkarakters: Felix Teitlebaum (die man wie se angs "die huis oorstrom het"), Soho Eckstein (grondbaron en mynmagnaat) en die vrou vir wie beide lief is – mev Eckstein. Kentridge se hantering van die onderskeie karakters en hul invloed op mekaar versterk die emosionele gemoedsgesteldheid binne hierdie reeks kunswerke.

---

<sup>3</sup> Die Franse filosoof, Jacques Derrida (1930- ), gebruik die term *spoor* om sy siening te verklaar dat geen teken op sigself kan bestaan nie, maar onbepaald tot 'n volgende verwysing sal lei, byvoorbeeld die woord 'woning'. (Cuddon, 1991:981).

Verskeie motiewe (verwysings) na liefde, godsdiens, musiek, erotiek, kuns, en die Johannesburgse landskap kom regdeur Kentridge se oeuvre voor. Tekeninge uit die ses films uit die "*Drawings for Projection*"-reeks sal die beskrywings en besprekings ondersteun.

Tektoniese elemente soos klank, insluitende klankmetafoor en klanksimboliek; herhaling; kommunikasie en teks sal binne elke afsonderlike hoofstuk bespreek word.

### Deel III

In Deel III word die empiriese bylaes ingesluit:

- a) Curriculum Vitae: William Kentridge
- b) Samuel Beckett se drama, "*Catastrophe*", waarna daar in die teks verwys word – dien as beide aanvulling en agtergrond tot die teks.
- c) Max Wertheimer se *Gestalt*-teorie.

Literatuur is oor grense heen versamel: kunsgeskiedenis, geskiedenis, filmteorie en letterkunde.

Primêre bronne soos die animasiefilms, boeke, berigte in dagblaie en tydskrifte; asook sekondêre bronne soos ensiklopedieë en verhandelings is gebruik.

Hierdie studie is aangepak uit 'n Suid-Afrikaanse perspektief, maar daar sal ook gekyk word na die internasionale invloede wat 'n impak op die Suid-Afrikaanse kuns gehad het. Deur die aanvaarding van die videofilm as kunswerk word daar van die estetika en beleggingspotensiaal van tradisionele muurkuns (galerykuns) tot by sogenaamde "kassiekuns" (elektroniese beeldkuns) gevorder. Deur gebruikmaking van 'n massamedium word 'n videofilm van 'n elitistiese kunswerk nou makliker toeganklik vir 'n veel groter en uiteenloper gehoor.

Aangesien daar nog nie voorheen 'n studie oor al ses Kentridge se "*Drawings for Projection*"-reeks animasiefilms gedoen is nie, hoop ek om hierdie leemte te vul en terselfdertyd 'n wesentlike bydrae tot die waardering van die animasietegniek te lewer.

# DEEL 1

## Historiese oorsig en tegniek

# Hoofstuk 1

## Animasie: 'n Historiese oorsig

### Inleiding

Die illusie om beweging visueel vas te vang is deur verskeie beskawings aangedurf, maar dit is eers gedurende en na die Industriële Rewolusie met die uitvinding van die masjien en meer spesifiek die vroeë voorlopers van die rolprentkamera, dat daar met die maak van rolprentfilms begin is. Hierdie toestelle wat films gemaak het, het 'n klemverskuiwing laat plaasvind waar die kamera vanaf 'n blote tegnologiese uitvinding ook tot die maak van kunswerke in eie reg kon ontwikkel. Die term rolprentfilms en die filmkuns omsluit dus beide masjien en kuns.

Die illusie van beweging (later animasie genoem) het hand aan hand met die kamera ontwikkel en verskeie belangrike uitvindings is oor die verloop van tyd gemaak. Beweging het 'n nuwe dimensie aan beelde gegee - nou kon 'n verhaal deur middel van bewegende beelde vertel word. Verhale is oor tyd heen tradisioneel deur woorde oorvertel, maar in hierdie vroeë films het dialoog ontbreek en het die beeld hierdie funksie oorgeneem. Byvoorbeeld, 'n man maak 'n slaapkamerdeur oop en sien hoe sy vrou en haar minnaar in 'n vurige omhelsing gewikkel is. Hy gooi sy arms in die lug van woede, ruk sy rewolwer uit en skiet die twee verliefdes dood. Hierdie angswekkende, dramatiese toneel - sonder dialoog - speel binne 15 sekondes voor die toeskouers se oë af.

Nar-akteurs soos Charlie Chaplin en Laurel en Hardy het nie verleë voor die kamera gestaan nie. Deur die gebruikmaking van liggaamsbeweging (mimiek) en gedramatiseerde ongelukke het die karakters 'n storie in beeld vertel.

In die film "*The Pilgrim*" (1923) <sup>1</sup> 'vertel' Charlie Chaplin die storie van Dawid en Goliat, sonder enige woorde. Voorwerpe soos die wysers van 'n klok of 'n gebreekte bottel, meubels en masjinerie het met die akteurs in die films meegeding. Deur die gebruikmaking van filmtegniese soos nabyskote is die realiteit en die fantasie versoen: byvoorbeeld 'n man verander in 'n vrou en Mr Jekyll verander in Mr Hyde.

- Aanvanklik het die uitvinders met optiese toestelle geëksperimenteer, later het hulle beelde op skerms geprojekteer. Dit het tot die uitvinding van die rolprentkamera gelei - aanvanklik was die tegniek net tot stilfilms beperk, met verloop van tyd is klank en dialoog bygevoeg. Dié toevoeging was die vernaamste ontwikkeling sedert Daguerre en Lumière se stilfotografie, en is die eerste volwaardige rolprent soos ons dit vandag ken, gebore. Die konsentrasievlakke van toeskouers wat minniek films moes dophou is verlig, omdat ander sintuie betrek was, en die oudiovisuele medium sy gestalte ontvang het.

## Wat beteken animasie?

As 'n mens jouself afvra wat animasie beteken kom die idee van 'n verhaal (tema) wat in beeld vertel word onverwyld by 'n mens op. In James Foley se boek, *Computer Graphics* (1987, p. 1057), beskryf hy animasie as:

"... literally, to bring to life."

Die Verklarende Afrikaanse Woordeboek (Labushagne, 1993, p. 42) verklaar animasie as volg:

"Die aanmeekarlas van stil prente of tekeninge om die illusie van lewe of beweging te skep."

Hierdie verlewendiging, bykans visuele personifikasie van tekeninge en stilprente maak dit moontlik om die verhaal in beeldvorm te vertel (soms met die byvoeging van dialoog, klankeffekte, ensovoorts).

---

<sup>1</sup> Sir Charles (Charlie) Spencer Chaplin (1889-1977) het in 1923 die komedie "*The Pilgrim*" geskryf en geregisseur. Charlie ontsnap uit die gevangenis en doen hom as 'n priester voor. Per ongeluk word hy die priester op die dorpie Devil's Gulch. Wanneer die balju uitvind dat Charlie 'n gevangene was, neem hy hom na die Mexikaanse grens waar hy die volgende keuses gebied word: keer terug as 'n gevangene of raak by die Mexikaanse oorlog betrokke. ([http://us.imdb.com/Title?Pilgrim,+The+\(1923\)](http://us.imdb.com/Title?Pilgrim,+The+(1923)))

Animasie word in Eli Levitan se boek *Handbook of animation techniques* (1979, p. 299) beskryf as:

*"A technique in which the illusion of movement is created by photographing a series of individual drawings on successive frames of film with stop-motion processes. The illusion is produced by projecting the processed film at the standard sound-speed rate of 24 frames per second."*

Animasie skep 'n optiese illusie van aaneenlopende tyd op die skerm deur die samevoeging van 'n reeks, aparte onsamehangende gebeure, fragmente en idees. Hierdie tegniek maak dit vir lewlose voorwerpe moontlik om aaneenlopende beweging en tekens van lewe te simuleer, of die *illusie* van beweging uit te beeld.

Animasie word in 'n wye verskeidenheid velde gebruik byvoorbeeld vir vermaak (strokiesfilms), die opvoedkunde (bewegende diagramme in vakke soos geologie en ingenieurswese) vliegsimulasies (lugfoto's van landskappe en lughawens) en wetenskaplike navorsing (weervoorspellings, geografie of statistiek). Die vermaaklikheidsfunksie is egter die bekendste.

## Hoe werk animasie?

'n Rol met film bevat in der waarheid 'n groot aantal stillfoto's, beelde (tekeninge) of raampies. Die filmraampies breek die bewegingsaksie in segmente op, bykans soos vensters. Soos die filmraampies mekaar opvolg, vermeng die beelde van die een filmraampie met die beelde van die volgende filmraampie en sodoende word 'n illusie van beweging gesimuleer.

Die illusie van voortdurende beweging is op die *Gestalt* sielkundige, Max Wertheimer, se pi-fenomeen teorie<sup>2</sup> (1912) geskoei. Die teorie staan ook as die stroboskopiese-effek bekend. Volgens hierdie teorie neem die toeskouer 'n reeks statiese beelde as 'n enkel ononderbroke bewegings aksie waar.

Voorbeelde hiervan is die individuele roterende skroefblaaie van 'n vliegtuig wat as 'n sirkulêre eenheid gesien word, asook wanneer 'n kleur-spinwiel gedraai word en 'n enkel, homogene kleur waargeneem word. Die brein dink hy sien beweging, maar in der waarheid is dit net 'n illusie daarvan. Deur die aksie te vergroot of uit te rek word die dramatiese inhoud verhoog.

---

<sup>2</sup> Max Wertheimer se *Gestalt*-teorie is histories gesien 'n reaksie teen die Strukturalisme. Die Strukturaliste het hul beywer vir die opbreek tot atomiese deeltjies, terwyl die Gestaltici op die betekenisvolle geheel (*gestalten*) gekonsentreer het. ([http://hyperg.uni-paderborn.de/0x83ea6001\\_0x0001cc42](http://hyperg.uni-paderborn.de/0x83ea6001_0x0001cc42)). Sien ook Deel 3 - Bylaes.

Wanneer die film met behulp van 'n rolprentprojektor vertoon word, loop die film vertikaal deur die kamera. Elke filmraampie word deur die vangarm van die projektor in posisie getrek. Die projektorlig projekteer ligstrale deur die filmraampie en sodoende word die beeld op 'n skerm (doek) geprojekteer. Voor die volgende raampie vertoon word, moet die vorige een onttrek word. Die sluiters blokkeer die ligstraal en die vangarm trek die volgende raampie in posisie en die proses herhaal homself teen die betrokke filmspoed wat natuurlike beweging in reële tyd simuleer. Tydens projeksie word elke raampie met behulp van 'n roterende sluiters twee keer op die skerm geflits. Hierdie blokkasie van die lig deur die filmprojektor het 'n flikker<sup>3</sup>-effek tot gevolg. Die menslike oog kom dit nie agter nie, want die beeld flits vinniger as wat die oog kan knip en die brein onthou die retinale nabeelde (*afterimages*) wat hy met die oog waargeneem het totdat die volgende beeld verskyn.

Individuele raampies word in der waarheid langer voor die projektorlens gehou as voor die kamera, maar die beweging tussen raampies is vinniger tydens projeksie, wat veroorsaak dat die spoed van beide kamera en projektor sinchroniseer.

Deurdadig filmraampies teen 'n optimale projeksiespoed van tussen 12 tot 24 raampies per sekonde in 'n projektor vertoon word, word 'n illusie van beweging daargestel wat eie aan die rolprent is. Die menslike brein kan bewegingsillusie selfs teen 12 raampies per sekondes waarneem; stilfilms word teen 16 raampies per sekonde vertoon terwyl hedendaagse films met klank teen 24 raampies per sekonde vertoon word om 'n akkurate bewegingsimulasie daar te stel.

Dit beteken dat 'n filmraampie vir omtrent een agt-en-veertigste van 'n sekonde belig word. Die ander agt-en-veertigste van 'n sekonde word gebruik om van een raampie na 'n volgende een te beweeg. As 'n mens na die strook filmposities self sou kyk, sou 'n mens sien dat die onderskeie raampies deur 'n dun onbeligte strookfilm geskei word.

Wanneer 'n mens in 'n rolprentteater na 'n 2-uurlange film (172,800 raampies benodig) sit en kyk, is die toeskouer vir een uur in die donker omdat die sluiters tussen raampies gesluit is en geen beeld na die skerm deurlaat nie.

---

<sup>3</sup> Flikker: Die woord *flick* het sy oorsprong by die eerste films wat baie geflikker het en as *flicks* bekend gestaan het (Cook, 1990:1).

Die bewegingsillusie en ligkwaliteit so eie aan film bestaan dus in der waarheid in die toeskouer se brein. Film is dus die eerste kommunikasiemedium wat op psigo-perseptuele illusie wat deur 'n masjien (rolprentprojektor) voortgebring is, gebaseer is. Televisie (video) volg in die tweede plek. Deur dié bewegingsimulasie versmelt kuns en tegnologie, met ander woorde die kunswerk en die werklikheid en kom 'n nuwe realiteit tot stand.

## Voorlopers van die animasie-tegniek

### Optiese toestelle

Eenvoudige optiese toestelle het deur verskillende tegnologiese stadia ontwikkel tot die eietydse gesofistikeerde masjinerie gegroei wat die empiriese realiteit binne beweging oortuigend kan weergee.

In 1824 het Peter Mark Roget die volharding van visie-teorie (Williams, 1996:35), wat reeds aan die Egiptenare bekend was, wetenskaplik beskryf in *The Persistence of Vision with regard to Moving Objects*.<sup>4</sup> Hierdie teorie beweer dat die brein 'n beeld wat op die retina gekaats word, vir tussen een twintigste van 'n sekonde en een vyfde van 'n sekonde behou word nadat die beeld uit die gesigsveld verwyder is. Terwyl die ou beeld nog in die geheue is, word die nuwe beeld reeds op die skerm geprojekteer en sodoende versmelt die twee om 'n bewegingsillusie daar te stel. Beide speelgoed en masjinerie het op die beginsel van volharding van visie in kombinasie met die pi-fenomeen staalgemaak en is dit hoofsaaklik as optiese vermaak gebruik.

Tussen 1832 en 1850 het letterlik honderde verskillende optiese toestelle op die mark verskyn, wat in der waarheid 'n kru vorm van animasie was. Die toestelle het gewoonlik *stadium tekening* (verskillende stadia van aksie) van voorwerpe in beweging bevat. Die tekening was op 'n enkel sirkelplaat of silinder aangebring en daar was gewoonlik 'n reeks gleuwe in die plaat of silinder

---

<sup>4</sup> Peter Roget het hierdie lesing ook in 1824 vir die British Royal Society aangebied. (<http://gulf.uvic.ca/~rkelln/haf/v.www/gallery/animation.html>)



waardeer die toeskouer daarna kon kyk. Wanneer die plaat of silinder gedraai is, het die opeenvolgende tekeninge tot 'n enkelbeeld versmelt en sodoende is 'n illusie van beweging daargestel. Een van die vroegste optiese toestelle was die *Thaumatrope* (afgelei van die Grieks wat *magiese draai* beteken) wat waarskynlik deur Dr. John Ayrton Paris<sup>5</sup> ontwikkel is (sien figure 1.1 en 1.2). Die *Thaumatrope* het ook as die *voël-in-die koutjie* illusie bekend gestaan. 'n Papiersirkel is aan weerskante met verskillende beelde in kleur litografie bedruk. Toutjies is weerskante van die sirkel aangebring. Wanneer die toutjies getrek word, draai die sirkel in die rondte en versmelt die twee verskillende beelde tot 'n geheel, byvoorbeeld 'n ruiter wat sy perd bestyg of 'n pappegaai wat in sy hok klim.



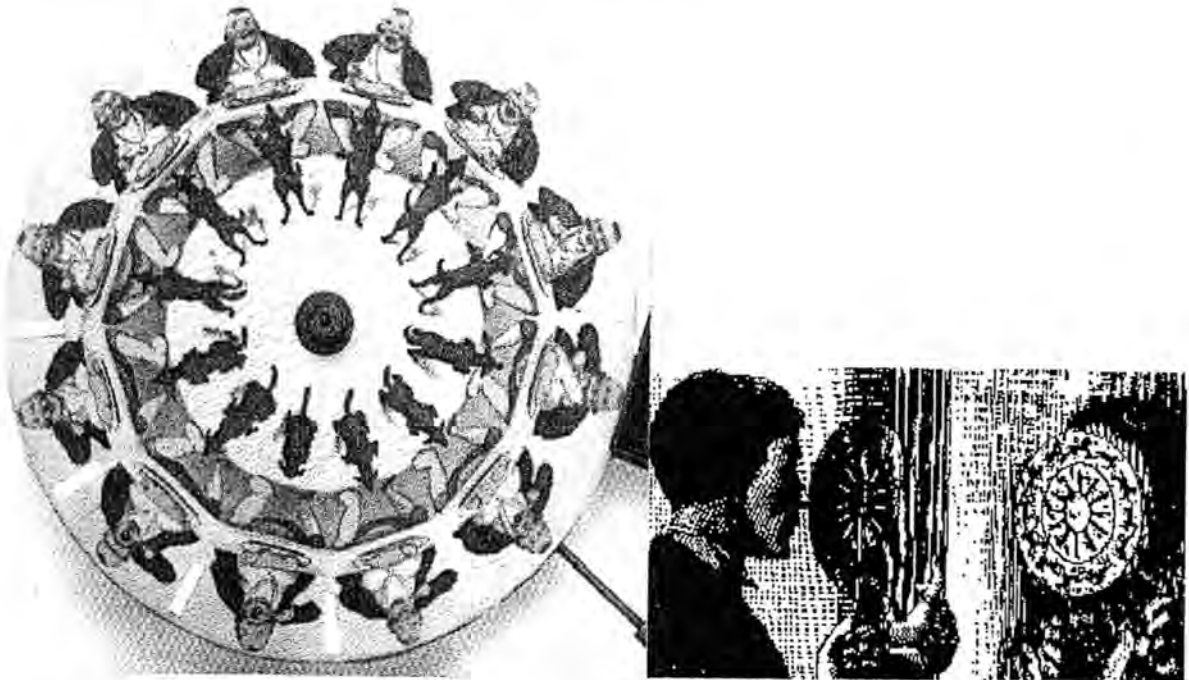
**Figuur 1.1:** Reproduksie van eenkant van 'n *Thaumatrope* wat in 1845 litografies gedruk is. 'n Stukkie tou word in die middel van die agterkant van die eerste sirkel geplak. Die tweede sirkel se rugkant word onderstebo op die rugkant van die eerste sirkel geplak (sien figuur 1.2). Hou die toutjies vas in beide hande en draai die toutjies sodat die *Thaumatrope* draai (spin). Die twee grafiese werke superponeer om 'n optiese illusie te vorm. Dit is belangrik dat die eenkant onderstebo is (sien figuur 1.2), anders sal hierdie illusie nie werk nie.



**Figuur 1.2:** Beide kante van 'n *Thaumatrope*. Elke kant van die sirkel het 'n ander gedeelte van die prent bevat.

<sup>5</sup> Die eerste verwysing na die *Thaumatrope* is op p. 87 van die *Edinburgh Journal of Science*, vol iv, No. 1, Januarie 1826. Die naam van die uitvinder word nie pertinent in die artikel genoem nie. Die saak word egter as volg gestel: "Invented, we believe, by Dr. Paris". (Barnes, 1995:8).

Ander vroeë optiese speelgoed uit die middel van die 19 de eeu soos die *Phenakistoscope*<sup>6</sup>, die *Zoetrope*<sup>7</sup> (sien figuur 1.4) en die *Praxinoscope*<sup>8</sup> (sien figuur 1.3), het 'n reeks tekeninge in verskillende stadia van beweging gekombineer om sodoende 'n illusie van beweging daar te stel. Hierdie optiese toestelle was voorlopers tot die ontstaan van die rolprent (film). Die films wat hieruit ontwikkel het, het hierdie vermaaklikheidsfunksie behou.



**Figuur 1.3:** Die *Phenakistoscope* is 'n sirkel met insnydings (links bo) op die rand of meer na die middel van die sirkel. As die sirkel na 'n spieël gerig word, en jy deur hierdie gleuwe kyk, sal 'n optiese illusie ontstaan (regs bo).

<sup>6</sup> Die *Phenakistoscope*, (ook bekend as die *Fantoscope*), is afgelei van 'n Griekse woord wat *misleidende visie* beteken. Dit was 'n optiese toestel, wat in 1832 deur die Belgiese fisikus, Joseph Plateau, ontwikkel is. 'n Reeks van 12 tot 16 stadium-vir stadium prentjies of tekeninge (met die hand geteken en gevef), is rondom die raam van 'n ronde skyf voor 'n spieël gemonteer. Wanneer die skyf (gewoonlik 'n karton sirkel) gedraai word, word die beeld in die spieël gereflekteer. Die toeskouer kyk deur die kykgate in die skyf (sy visie word tot 'n enkel beeld beperk) en sodoende word 'n lewensgetroue bewegingsillusie daargestel. Gewilde temas wat op die skywe verbeeld is, was hardlopende honde, perde, ape, visse en akrobate (narre, tuimelaars en riemspringers). (Stephenson, 1973:9).

<sup>7</sup> *Zoetrope* (*soötroop*), is van die Griekse woord, *zōē*, afgelei wat lewe beteken; *tropos* is 'n variant van *trepein*, wat om te draai beteken. (*Readers Digest Illustrated Dictionary*, 1984: 1914). Hierdie optiese toestel is deur George Horner in 1834 ontwikkel. Dit bestaan uit 'n houër met 'n loergat. Binne in die houër is 'n silinder met prentjies teen die rand aangebring. Wanneer dit gedraai word skep dit 'n illusie van beweging. (Stephenson, 1973:9). Dit staan ook as die *lewende drani*-toestel bekend.

<sup>8</sup> Die *praxinoscope* is in 1877 deur Emile Reynaud ontwikkel. Hierdie toestel bevat draaiende spieëls wat teen 'n hoek geplaas is om sodoende die raampies te skei. (Stephenson, 1973:9). In teenstelling met sy voorgangers is die tekeninge in verwyderbare prentstrokke uitgevoer. Dit was beslis 'n voorloper van die geanimeerde tekenprent. (Russell en Star, 1979:210).



**Figuur 1.4:** Die *Zoetrope* is 'n groot, sirkelvormige drom met insnydings aan die bokant (links). Hierdie optiese toestel was baie gewild aangesien meer as een persoon op 'n slag die beweging kon waarneem. 'n Strook met veranderende prente (regs) word binne die drom geplak. As daar deur die insnydings gekyk word, word 'n bewegingsillusie geskep.

In 1839 word stillfotografie deur Louis Jacques Mandé Daguerre (1789-1851) uitgevind. Teen 1849 het Plateau ook die stadium tekeninge in sy optiese toestelle met 'stadium foto's' vervang. Teen hierdie tyd kon lewendige aksie reeds fotografies gesimuleer word, maar nog nie spontaan nie. Hierdie stap het vereis dat fotografiese ontwikkelingsproses van vyftien minute tot 'n duisende van 'n sekonde verminder moes word deur eerder van droë gelatienplate gebruik te maak (1876-81) in plaas van nat collodion-plate.

## Reeks fotografie

Die filmmedium is nie oorspronklik as 'n volwaardige kunsmidde gebruik nie, maar is eerder aangewend om laboratoriumtoetse met nuutgevonde toerusting uit te voer.

In 1872 het Leland Stanford, spoorweg-magnaat en goewerneur van Kalifornië die Anglo-Amerikaanse fotograaf en wetenskaplike, Eadweard Muybridge<sup>9</sup>, (1830-1904) se belangstelling in bewegingsfotografie geprikkel toe hy hom gevra het om fotografies te bewys dat 'n vinnig-hardlopende perd (resiesperd) van tyd tot tyd al vier hoewe van die grond lig ('n negentiende eeuse grafiese konvensie het byvoorbeeld bepaal dat 'n hardlopende perd altyd met sy een voet op die grond uitgebeeld moet word).

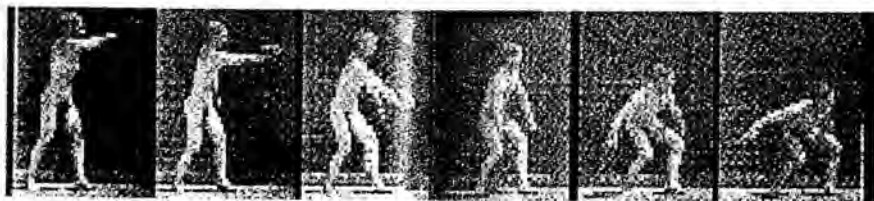
<sup>9</sup> Die Engelse fotograaf, Eadweard Muybridge is op 9 April 1830 as Edward James Muggerridge (1830-1904) in Kingston-upon Thames gebore. Hy het die meeste van sy werk in die VSA gedoen. In 1887 word 20,000 van sy foto's in elf volumes onder die titel *Animal Locomotion: an electro-photographic investigation of consecutive phases of animal movements* deur die Universiteit van Pennsylvania uitgegee. In 1893 neem hy aan die Chicago Wêreld Uitstalling deel met 'n uitstalling van sy foto's.

Fotografie was nog nie so gesofistikeerd om 'n bewegende perd op film vas te lê nie. Muybridge het Stanford se uitdaging aangegryp en 'n foto geneem wat Stanford tevrede gestel het. Dié foto was egter onaanvaarbaar vir Muybridge en hy het voortdurend gepoog om 'n fotografiese oplossing te vind. In 1877 het Muybridge 12-battery aangedrewe kameras, elkeen in 'n ander posisie, langs die Sacramenta renbaan opgestel en drade oor die baan gespan. Soos die perd se hoewe op die drade getrap het, het die individuele sluiters afgegaan en is die galop-beweging op film vasgelê. Nou was Stanford se teorie deur Muybridge op strookfilm vasgelê.

In 1879 het Muybridge sy bevindings op sy eie uitvinding, die *Zoopraxiscope* ten toon gestel. Hiërdie spesiale soort towerlantern<sup>10</sup> het aanvanklik gekleurde, handgetekende beelde bevat wat deur die foto's geïnspireer was en wat al langs die buiterand van 'n sirkelvormige glasplaat aangebring was. Deur hierdie beelde vinnig na mekaar met die *zoopraxiscope* te projekteer het hy lewende beweging op 'n plat vlak gesimuleer.



Figuur 1.5



Figuur 1.6

Figuur 1.5 en 1.6: Alhoewel Muybridge aanvanklik reeksfoto's van perde geneem het, het hy later ook mense in beweging gefotografeer. Figuur 1.5 verbeeld 'n hardlopende man en figuur 1.6 'n diskusgooier.

Muybridge het sy lewe aan die verfyning van die reeksfotografiese studies (mense (sien figure 1.5 en 1.6) en diere in beweging) gewy, maar hy het nie bewegende prente uitgevind nie. Vyftig jaar tevore reeds het die Fransman, Nicéphore Niépce (1765-1833), stadig-bewegende onderwerpe verfilm (Platt, 1992:10).

<sup>10</sup> Die optiese of towerlantern was 'n eenvoudige projeksie toestel, wat 'n ligbron en 'n vergrootglas bevat het. Dit is reeds gedurende die sewentiende eeu uitgevind. Die Duitse priester, Athanasius Kirchner, wat in Rome as wiskunde professor gewoon het, het prente van die duivel daarmee geprojekteer en sodoende toeskouers geskok (Pfragner, 1974:226). Gedurende die 18de eeu was dit populêr as stiltransparant (of skyfie-)projektor. Teen 1870 kon skyfies met bewegende dele gedurende projeksie gemanipuleer word. (Cook, 1990:4).

Die eerste films was kort en het mense wat met alledaagse aktiwiteite besig was, verbeeld. Muybridge het aanvanklik kontinue lewendige aksie en beweging met twaalf kameras gedokumenteer, later het 'n enkel instrument al hierdie take oorgeneem en so is die rolprent gebore.

In 1882 het die Franse fisioloog, Étienne-Jules Marey (1830-1904) die 'chronofotografiese geweer' uitgevind waarmee hy onder andere reekse foto's van voëls in vlug gefotografeer het. Marey was 'n spesialis in dierebeweging. Die enkel draagbare kamera was in die vorm van 'n geweer, vandaar die naam. Die kamera het 12 raampies per sekonde gefotografeer wat gevolglik op 'n roterende glasplaat afgedruk is.

'n Jaar later het Marey die plate vir 'n rol papierfilm verruil. Hierdie rol papierfilm was die begin van die bioskoop, maar Marey was nie in die projektering van die beeld of bioskoop as sodanig geïnteresseerd nie. Hy het sy ontwikkeling eerder gesien as 'n buigsamer eweknie vir Muybridge se bewegingstudies.<sup>11</sup>

## Projeksie

Gedurende die 1880's het Eadweard Muybridge se *zoopraxiscope* die belangstelling van die publiek geprikkel in die projeksie van reekse foto's. Die basiese projeksie-vereistes was dat die beelde deur 'n groot groep mense gesien moes word, en die reëlmatige beweging van die film tussen die projeksielig en die sluiters. Die eerste vereistes is maklik bereik, want hier is die basiese towerlantern-beginsels van toepassing; die tweede was moeiliker bereikbaar. Aanvanklik is onder andere van ratte en sluiters gebruik gemaak. Later is die Maltese-kruis sisteem, wat vandag nog in projektors gebruik word, in gebruik geneem.

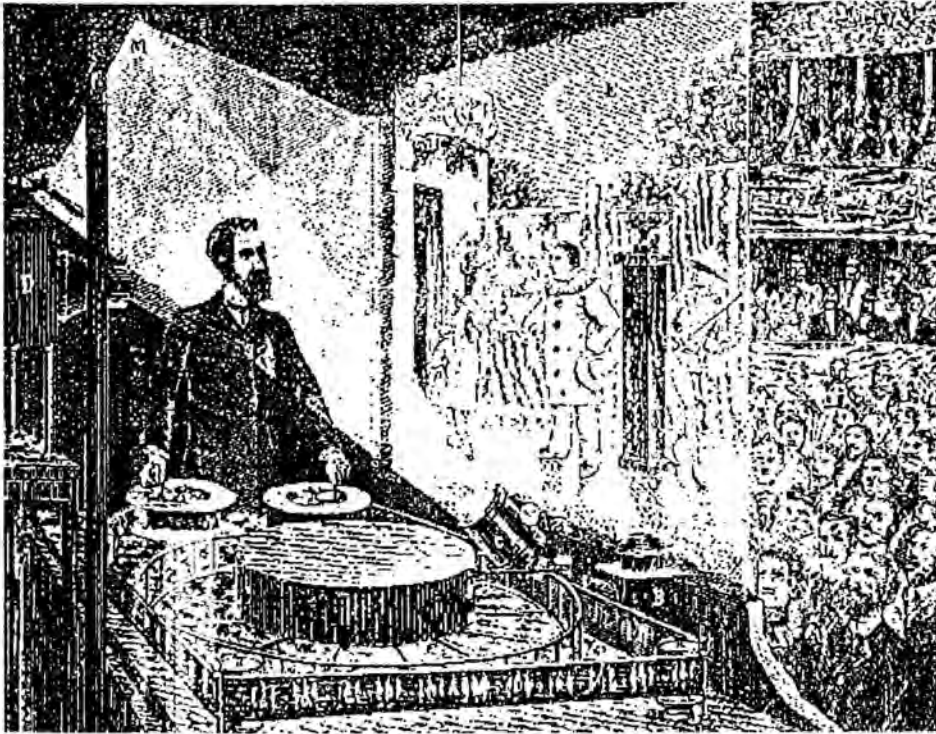
Die Maltese-kruissisteem, wat deur die Duitse filmpionier, Oskar Messter (1866-1943), uitgevind is bevat 'n rat in die vorm van 'n Maltese-kruis. Dit is direk verbind met die tandratwiele wat die film deur die projektor trek, 'n sirkelvormige plaat wat aan die projektor aandrywer gekoppel is en 'n metaalpen aan die buitekant. Die plaat draai voortdurend en die pas in die volgende insnyding en

---

<sup>11</sup> Teen 1892 het Marey probeer om 'n projeksie-projektor te ontwerp wat 'n aaneenlopende selluloïed rolfilm gebruik het - dit was egter onsuksesvol. (Fulton, 1980:6).

voer 'n volgende kwartbeweging uit. Die proses herhaal homself en is vir die stop-en-voortgaan aksie van die film deur die projektor verantwoordelik.

Emile Reynaud eksperimenteer met sy geanimeerde tekeninge deur dit vinnig te verfilm om 'n effek van beweging daar te stel, eerder as 'n raampie vir raampie opname. Hierdie eksperimentele animasies het hy by sy *Théâtre Optique* (1892) op 'n groter as lewensgrootte skerm geprojekteer en moet gesien word as grootskaalse teaterprojeksies (sien figuur 1.7). Hierdie optiese teaterprojeksies het optiese toestelle soos die *Phenakistoscope* (Joseph Plateau) en sy eie *Praxinoscope* oortref in die opsig dat die volle verhaal voor 'n groot gehoor op 'n doek geprojekteer kon word.



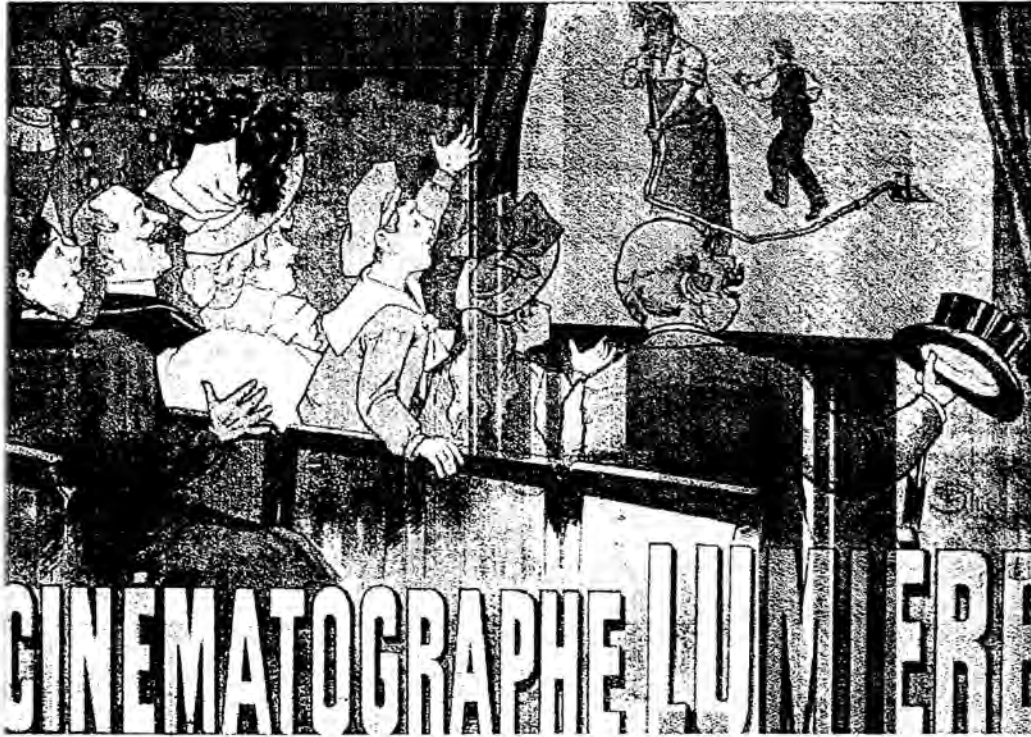
**Figuur 1.7:** Emile Reynaud se *Théâtre Optique* (1892) het projeksie, refleksie in spieëls en 'n bewegende band met handgeverfde tonele bevat wat die eerste filmtekenprente was. Let daarop dat die projektors agter die skerm geplaas is. Hierdie vertonings het vanaf 1892 tot 1900 by die Musée Grévin, Parys, plaasgevind.

Auguste (1862-1954) en Louis (1864-1948) Lumière het in hul fotografiese fabriek in Lyon, Frankryk, baanbrekerswerk gedoen deur hul uitvinding van die *Cinématographe*<sup>12</sup>. Hul apparaat het die kamera, projektor, en filmdrukker saamgevoeg. Louis Lumière word vandag as die ontwerper en bouer van dié masjien beskou.

Op 22 Maart 1895 het die Lumière-broers hul eerste film met die *cinématographe*-projektor aan 'n

<sup>12</sup> Vaughan, Dai. *Let there be Lumière*, in Elsaesser, 1990:63.

privaat gehoor in Parys geprojekteer. Op 28 Desember 1895<sup>13</sup> het hulle die eerste keer 'n program van 10 films<sup>14</sup> vir 'n betalende gehoor (een frank) in 'n kelderkamer van die Grand Café, Boulevard des Capucines, Parys vertoon. Die interieur was baie basies: 'n lapskerm (doek), 'n honderd stoele en die *cinématographe*-projektor. Die nuus oor die films het soos 'n veldbrand deur Parys versprei en groot groepe mense het tou gestaan om die films te aanskou.



Figuur 1.7: Plakkaat vir die *Cinématographe Lumière*.

Na 'n paar vertonings is 'n klavier bygevoeg om die krakerige klank van die *cinématographe*-masjien te verdoesel. Die kort program van tien films het dieselfde reaksie van al die toeskouers uitgelok: aanvanklik was hul blasé oor die eerste stilfoto's wat op die skerm geprojekteer word, maar soos die beelde begin beweeg het, byvoorbeeld die wind in die blare van 'n boom, was hul verwonderd, maar

<sup>13</sup> Die *La Poste* (30 Desember 1895) skryf oor die vertoning: "The beauty of the invention resides in the novelty and ingenuity of the apparatus. When these apparatuses are made available to the public, everybody will be able to photograph those who are dear to them, no longer as static forms but with their movements, their actions, their familiar gestures, capturing the speech on their very lips. Then death will no longer be absolute." aangehaal uit Georges Sadoul, *Louis Lumière* (Paris: Editions Seghers, 1964:119).

<sup>14</sup> Films wat onder andere vertoon is sluit in: *L'Arrivée d'un train en gare* (Arrival of a Train at a Station) wat oor die Industriële Rewolusie handel – 'n trein kom nader en stoom die stasie binne; *Le Repas de bébé* (Baby's Lunch) – die film handel oor Auguste Lumière wat sy babadogter voed en *L'Arroseur arrosé* (The Sprinkler Sprinkled) – hierdie dolle klug handel oor 'n jong seun wat op 'n tuinslang trap en natgespuit word wanneer hy die spuitstuk ondersoek.

wanneer die trein die stasie binnegery kom het almal gekoes, want die uitbeelding van die naderende trein was so realisties dat dit vir die gehoor gelyk het asof die trein enige oomblik oor hul gaan ry.

Die Lumière-broers het hul *Cinématographe* gelisensieer en het vertonings in elke groot Europese stad gehou en het ook met ander uitvinders op die gebied meegeding.

Die mees belangrikste aspek van die *Cinématographe* projeksies was die feit dat dit die einde was van tegnologiese eksperimentering wat 'n aanvang met Muybridge se reeks fotografie (1872) geneem het.

Die oorspronklike gehoor het nie hierdie projeksies gesien as 'n opeenvolging van beelde gebind met 'n sentrale betekenis nie, maar eerder as 'n reeks gearimeerde foto's. Die sielkundige

klemverskuiwing van films as gearimeerde foto's tot film as aaneenlopende verhaal het rondom die draai van die eeu begin verander.

## Film en die rolprent

'n Episkopaalse predikant, Hannibal Goodwin, het in 1887 in Newark, New Jersey die eerste keer selluloïed rolfilm as basis vir ligsensitiewe emulsies gebruik. In 1889 het die Amerikaanse entrepreneur, George Eastman (1854-1932) selluloïed rolfilm op internasionale skaal begin bemark.<sup>15</sup> Nie Goodwin of Eastman was aanvanklik in rolprentfilms geïnteresseerd nie, maar dit was die tegnologiese deurbraak van die nuwe plastiese opnamemateriaal (wat beide duursaam en buigbaar was) in kombinasie met Muybridge en Marey se uitvindings wat eindelijk tot Edison en Dickson se ontwikkeling van die *Kinetograph*, die eerste ware rolprentkamera, gelei het (Herbert, 1996: geen bladsynommers).

Net soos sy voorgangers was Thomas Alva Edison aanvanklik nie in projeksie of rolprentkuns as sodanig geïnteresseerd nie, maar wou eerder visuele ondersteuning vir sy fonograaf (grammofoon) ontwikkel. Hy het geglo dat die toekoms van film eerder in individuele uitstallings lê.

---

<sup>15</sup> Hierdie uitvinding het tot die eerste patent skendingsaak in filmgeskiedenis gelei: *Goodwin Film & Camera Company v. Eastman Kodak Company*, die saak is in Goodwin se guns beklank (1898), maar die saak het nog 16 jaar daarna eise opgelewer. Selluloïed, 'n produk van koolhidraat sellulose, is in 1869 deur die drukker John Wesley Hyatt (1837-1920) as substituuat vir ivoor gebruik in die vervaardiging van biljartballe, wat toe in groot aanvraag was. Selluloïed was die eerste sintetiese plastiek wat kommersieël ingespan is vir onder andere die vervaardiging van valstande, klavier klawers, industriële krane, kleppe, biljartballe en rolprentfilm. Die grootste nadeel verbonde aan selluloïed was die hoë vlambaarheid van die stof. (Cook, 1990:5).



In Junie 1889 het hy die jong laboratoriumassistent, William Kennedy Laurie Dickson (1860-1935), gevra om hom te help om 'n rolprentkamera te ontwikkel. Dickson het die eerste rolprentkamera *ontwerp* nadat hy die beginsels en tegnieke van Muybridge, Marey en andere bestudeer en gesintetiseer het. Aanvanklik het hy probeer om fotografiese beelde mikroskopies op fonograafsilinders op te neem, daarna het hy met selluloïed rolfilm in 'n battery aangedrewe kamera begin eksperimenteer soortgelyk aan Marey se chronofotografiese geweer. In 1893 is die eerste film vertoonmasjien, van die Edison Laboratory, in New Jersey, as die *Kinetoscope*, bekendgestel. Hierdie vertoonmasjien het Eastman Kodak se selluloïde film ('n nuwe buigbare en deurskynende fotografiese materiaal) gebruik.

Die *Kinetoscope* kan beskryf word as 'n groot kykkas met 'n vergrootglas waardeur een persoon op 'n slag na die geanimeerde prente op 'n aaneenlopende strook film kon kyk (sien figuur 1.8). Die *Kinetoscope* is tot enkelpersoonkykgenot beperk, want die film kon nie op 'n skerm geprojekteer word nie. Edison het met hierdie toestel probeer om klank (soos by die fonograaf) en beeld te sinchroniseer, maar sonder sukses.



Figure 1.8: Die *Kinetoscope*.

Hierdie *Kinetoscope* beklemtoon die feit dat die kombinasie van film en klank reeds van vroeg af belangrik was. Films, as verbeelding van die realiteit, was bedoel om te vermaak. Alhoewel dialoog by die stillfilms (oor 'n periode van 30 jaar) ontbreek, moet 'n mens in gedagte hou dat die eerste rolprentkamera uitsluitlik ontwerp is as byvoeging vir die klanktoestel en nie as 'n toestel op sigself

nie. Die *Kinetograph* voltooi dus hierdie patroon en dit behoort duidelik te wees dat die rolprent as onafhanklike medium gebore is nadat die toestelle vir ander doele aangewend is.

Hierdie *Kinetograph* het twee essensiële kenmerke van die rolprentkamera en die projektor saamgevoeg:

- die stop-bewegingtoestel wat seker maak dat die film reëlmatig deur die kamera beweeg (aanvanklik 40 raampies per sekonde, eindelik 16 en 24 raampies vir stil-en klankfilms respektiewelik); en
- 'n geperforeerde selluloïde film wat vier tandratgate (*sprocket holes*) aan die onderkant van elke raampie bevat het wat beweging deur die projektor vergemaklik het <sup>16</sup>.

Dickson het die eerste kenmerk by die gangmeganisme (*escapement*) van 'n horlosie oorgeneem. Die filmstrook stop vir 'n fraksie van 'n sekonde (gewoonlik tweemaal die raampie per sekonde spoed, om die beweging tussen verskillende filmraampies toe te laat) voor die lens, terwyl die sluiters oopgemaak word en lig deur die film geprojekteer word. Tydens projeksie word die proses omgekeer: elke ontwikkelde raampie word met tussenposes voor die projeksielamp gehou, die sluiters open om lig deur te laat en die beeld op die skerm te projekteer. As daar nie 'n stop-bewegingtoestel in beide die kamera en projektor is nie, sal die film wasig (*uit fokus*) vertoon. Die ratte beheer en sinchroniseer die rolfilm in beide die kamera en projektor deur middel van eweredige perforasies in die rolfilm. Hierdie geperforeerde film is deur die geperforeerde papier van Edison se outomatiese telegraaf geïnspireer. Aanvanklik het Edison vir Dickson opdrag gegee om hierdie masjien net in die laboratorium te gebruik, maar geleidelik soos die medium se gewildheid toegeneem het, het Edison *kinetoscope*-sale regdeur die VSA opgerig. Die *kinetoscope* het vereis dat 'n sekere munt in die masjien gegooi is, voordat die film deur 'n vergrootglas aan die kyker getoon is – hierdie masjien is dus as gewilde publieke vermaak gebruik. Die sukses hiervan was oorweldigend. In Oktober 1894 het 'n soortgelyke saal met tien kinetoscopes in Oxfordstraat, London geopen.

---

<sup>16</sup> Die oorspronklike *Kinetograph* is horisontaal gevoer, net soos die huidige 16mm kameras. In Oktober 1892 is dié horisontale voersisteem met 'n vertikale voersisteem vervang wat 'n dubbel stel tandratgate aan weerskante van die filmraampie bevat het (Cook, 1990:6).

## Probleme rondom film

Een van die grootste praktiese probleme rondom vroeë rolprentfilms was dat dit maklik gebreek het. Films langer as vyftig tot honderd voet het dikwels in die projektor geskeur of gebreek. Enoch Rector en Eugene Augustin Lauste (1857-1935) het hiervoor 'n oplossing gekry deur die byvoeging van die *Latham loop* in die projektor. Hierdie tegniek het die film in 'n lus-vorm, op bykomende tandratte laat loop, net bo en onder die projeksie lens. Dit het die spanning op die film self verminder en gevolglik kon baie langer films op die filmrolle geplaas word. Hierdie relatief eenvoudige tegniek het verseker dat die rolprent as kunsvorm verder ontwikkel het. Te danke aan die Latham-lus was dit reeds aan die einde van die 19de eeu moontlik om films van tot 16 minute te vervaardig.

Teen 1896 was die basiese tegnologiese beginsels van filmopname en projeksie reeds uitgevind en deel van die bestaande masjiene. Die geskiedenis van die rolprent as kunsvorm het met hierdie gebeure begin. Die kamera het nou as storieverteller begin 'optree' - as skepper van verhalende realiteit eerder as 'n eenvoudige opnemer van dit wat voor die lens aan die gebeur is.

In teenstelling met lewendige aksie kamera wat deur 'n motor aangedryf word met 'n spoed van 24 raampies per sekonde, kan die animasiekamera tussen elke raampie gestop word deur 'n spesiale toestel om verstellings aan die beeld aan te bring. Vandaar die naam *stop-aksie animasiekamera*.

## Soorte Animasie: 'n oorsig

Verskillende tipes animasies kan onderskei word waarvan selanimasie sekerlik die bekendste is.

### Selanimasie

Selanimasie is die mees algemene animasietegniek. Dit is ook die mees buigsame metode om komplekse beweging te simuleer en 'n sistematiese produksieproses daar te stel. Walt Disney<sup>17</sup> se animasiefilms maak meestal van die selanimasie-tegniek gebruik.

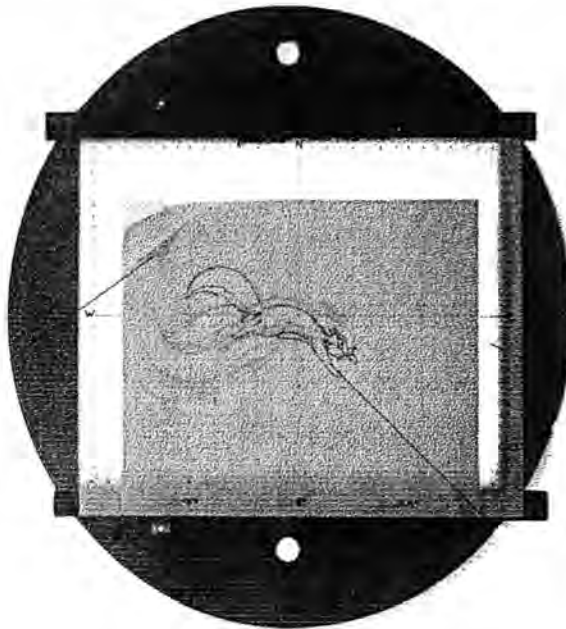
---

<sup>17</sup> Walt Disney (1901 (Kansas) - 1966)

Vir die konvensionele (tradisionele) sel-animasie tegniek word daar eerstens 'n storiebord benodig. Nadat die verhaal geskryf is, word 'n storiebord uitgelê deur middel van 'n reeks hoë kwaliteit sketse en die bondige idees (verwysings na byvoorbeeld die klankbaan, die teks, stemme van karakters, byklanke en musiek rondom die animasie. Dit bepaal dus in breë trekke wat volgende gaan gebeur. Daarna word die sleutelraampies geteken, met ander woorde dié raampies wat die mees karakteristieke eienskappe van die betrokke karakter(s) besit (sien figuur 1.9). Die tussen-in raampies word volgende geteken en 'n oefenlopie word in potlood gemaak. Die potlood-toetsraampies word daarna met 'n fyn inklyn op deurskynende selluloïdevelle nagetrek. Hierdie selluloïdevelle staan as *selle (cells)*<sup>18</sup> bekend. Die tekeninge kan alternatiewelik op selluloïdevelle gefotostateer word. Die doel van hierdie asetaat-tekeninge is om verskillende dele van die ontwerp van mekaar te skei, byvoorbeeld die bewegende dele soos die oë en die vingers apart van die liggaam. Hierdie buitelyntekeninge word individueel met gekose gekodeerde kleure geverf of ingekleur. Dus word elke animasietekening 'n ondeursigtige gekleurde vorm op 'n deurskynende selluloïdevel. Die agtergrondontwerp word op gewone papier geverf. Tekenings vir tekening word tesame met die agtergrondvel onder of voor die animasiekamera geplaas en verfilm. Die stop-aksie animasiekamera bevat 'n enkelraam beligtingstoestel wat die film toelaat om een raam per keer te belig en na die volgende raam aan te skuif. Die proses word herhaal totdat die wenslike beweging voltooi is. 'n Hele span medewerkers is by so 'n filmproduksie betrokke. By multivlak-animasie word verskeie lae selle gebruik, party vir die agtergrond en ander weer vir die voorgrond karakters wat voortdurend verander. Die nie-bewegende deel van die karakter kan staties in die toneel gelaat word terwyl die bewegende dele (arms, bene, kop, mond, ensovoorts) met ander *selle* vervang word. 'n Penstaaf (*pegbar*) wat op die kameratafel gemonteer is sinchroniseer die papier en *selle*. Gewoonlik word vier tot vyf selle per raampie gebruik. Karakters wat nie hoef te beweeg nie, word staties in die toneel gelaat. Onbeplande aksies kan later bygevoeg word soos verfilming vorder en die regisseur sy idees verander.

---

<sup>18</sup> *Selle (Cells)* is selluloïde stilbeelde wat gewoonlik met die hand in ink op deurskynende selluloïdevelle geteken is. (Edera, 1977:7).



**Figuur 1.9:** Die sirkel-lichtafel op die kameratafel, kan roteer om die tekenaksie te vergemaklik. Die animeerder werk op 'n ligtafel om deur die verskillende tekenlae (selle) te sien. Deur na die eerste en laaste selle te kyk, kan die animeerder sien hoe vër die eekhorinkie beweeg het. Die penstawe (bo en onder) sinchroniseer die selle.

Tradisionele animasie gebruik 24 raampies per sekonde om die aksie visueel vlot te laat verloop. Vir elke fraksie van 'n beweging word 'n nuwe filmraampie ('n tekening) benodig, dus word daar 1440 raampies (tekeninge) vir elke minuut benodig. Hierdie raampies verbeeld die aksie dus in stadiums. 'n Individuele raampie is bewegingloos totdat die een raampie met die daaropvolgende raampies verbind word. Gevolglik kom die ware inhoud na vore om 'n storie of verhaal te vertel. In praktyk kan hierdie syfer (24 raampies per sekonde) verminder word as 'n beeld twee keer gefotografeer word om 'n illusie van stadiger beweging daar te stel. As daar egter minder as tien tot twaalf beelde per minuut gewys word, word die prent rukkerig en onaangenaam om na te kyk.

Wanneer hierdie films vertoon word verkry die beelde lewe. Die tekeninge kan nie self beweeg nie en die individuele raampies is ook staties, maar as gevolg van die visuele fenomeen word die karakters in animasiefilms net so lewendig soos enige akteur in 'n gewone rolprent. Die karakter en die verhaal is die belangrikste deel van die film.

Dit is moeilik om vooraf te bepaal hoeveel 'n karakter se arm of been tussen verskillende raampies beweeg. As die beweging te veel is, vertoon die aksie rukkerig; as dit te min is word die aksie traag. Animeerders kan hierdie probleem oorkom deur menslike beweging as hoofverwysingsbron te gebruik.

Emile Cohl, moontlik die bekendste animeerder van die vroeë 20e eeu, was 51 jaar oud toe hy sy stilfilm, "*Fantasmagorie*"<sup>19</sup> in 1908 gemaak het. In sy animasiefilms het hy die moontlikhede van eenvoudige lyntekeninge op 'n swart agtergrond ondersoek. Elke tekening is in wit kryt uitgevoer. 'n Enkel raam is gefotografeer, verander en daarna weer gefotografeer - hierdie tegniek stem ooreen met die wat Kentridge gebruik. Sestien tekeninge was nodig vir elke sekonde projeksietyd. In 1912 het hy in die VSA saam met die tekenprentkunstenaar, George MacManus, aan 'n reeks getiteld "*Professor Bonehead*" gewerk.

Ander spotprentkunstenaars uit die tyd was onder andere die Amerikaners, J. Stuart Blackton en Winsor McCay. Hul vroeë getekende films was uiteraard baie eenvoudig, met stilistiese agtergronde, omdat die hele prent vir elke raampie oorgeteken moes word.

In 1914 word hierdie agterstand deur die uitvindings van die Amerikaanse spotprentkunstenaars Earl Hurd en J. R. Bray ingehaal. Hulle het van helder sellulose velle (ook selle genoem) gebruik gemaak waarop slegs die bewegende dele van die raampies geteken is. Die agtergrond en ander nie-bewegende gedeeltes is slegs een keer vir elke toneel geteken. Die bykomende los selle is bo-oor geplaas en gefotografeer (sel-animasie). Hierdie metode het die vervaardiging van animasiefilms getransformeer en animeerders soos Walt Disney die geleentheid gebied om die kuns te kon verfyn en te bemeester.

Innoverende, kreatiewe en individualistiese tekenprentkarakters soos "*Koko the Clown*", "*Felix the Cat*", "*Mickey Mouse*", "*Betty Boop*", "*Bugs Bunny*" en "*Mr. Magoo*" het die massa-produksie moontlikhede van hierdie mark bevorder.

Die uitvinding en ontwikkeling van die *Multiplane*-kamera deur die Disney ateljees het tot nuwe diepte en bewegingsrealisme in die vollengte Disney-animasiefilms gelei deurdat verskillende elemente van die beeld afsonderlik gemanipuleer kon word.

---

<sup>19</sup> Emile Cohl se swart-en-wit-animasiefilm, "*Fantasmagorie*" (1908), staan ook as "*A Fantasy*" en "*Metamorphosis*" (1908) bekend. "*Fantasmagorie was the single most demanding task that Cohl had ever attempted as an artist. First he had made a drawing on white paper with black ink. Then he traced that drawing through a second sheet, changing nothing in the outline except for a minute alteration that would be perceived later as motion. Eventually hundreds of drawings were completed in this manner, then photographed in sequence. The result was printed in negative, so in the final film the illusion was produced of white lines moving on black.*" Crafton, 1990:121).

## Ander animasietegnieke

Ander tegnieke sluit in byvoorbeeld:

- Die gebruikmaking van collage.
- Direkte verfaanwending op die selluloïdevelle (asetaat) bykans soos 'n mens op doek sou verf byvoorbeeld J.A. Sistiage (Spanje) se film "*Scope, Colour, Muda 75*" (1970) (Edera, 1977, p.7).
- silhoeët animasie, byna soos die hand beheerde skaduwee-poppe en poppe-animasie van die Verre-Oosterse lande.
- Net soos tekeninge kan driedimensionele voorwerpe, soos poppe, ook deur die raam-vir-raam tegniek geanimeer word. Hierdie tegniek is in die vroeë kulfilms ondersoek, waar meubels byvoorbeeld in 'n kamer op hul eie rondbeweeg. Poppe met bewegende ledemate kan *lewe gegee* word deur klein verstellings tussen raampies te maak. Alternatiewelik is modelle uit 'n modelleerbare materiaal, soos klei, gemaak en kan gevolglik gebuig en gedruk word om by die animeerder se doel aan te pas.

Reeds in 1910 het die Franse animasie-en toertjiefilmskepper, Emile Cohl, geanimeerde poppe vir sy film, "*Le Petit Faust*" gebruik. Dit was Cohl se eerste poppe-animasie en het die verhaal van Faust op 'n eenvoudige wyse vertel. William Kentridge het ook dié verhaalgegewe gebruik vir sy produksie "*Faustus in Africa*", waar hy poppe, akteurs en animasie sinchroniseer tot 'n totale teaterproduksie (sien figuur 1.10). Die Pools-Russiese animasiekunstenaar, Ladislav (Wladyslaw) Starevitch, was die eerste persoon wat 'n lewenslange loopbaan uit poppe-animasie gemaak het. Hy het byvoorbeeld 'n intrikate kewer met bewegende ledemate gemaak wat hy teen twee raampies per beweging gefotografeer het om die anatomie van die insek aan te toon.

Starevitch se eerste produksie, "*The Flying Frogs*" (1911), was 'n parodie op 'n populêre Deense sirkusprent. Sy weergawe van "*Grasshopper and the Ants*" (1913), het vir hom 'n medalje van Tsaar Nicolas II besorg. Gedurende die twintigerjare het hy 'n paar poppe-animasies in Frankryk gemaak. In 1930 voltooi hy sy 50-minuutlange animasiefilm "*Le Roman de Renard*" (ook "*The Tale of the Fox*" in Engels genoem). Die werk is op 'n versameling middeleeuse verhale gebaseer. Bykans 75 dierepoppe is in hierdie produksie gebruik.



**Figuur 1.10:** 'n Toneel uit William Kentridge se teaterproduksie, "*Woyzeck on the Highveld*". In hierdie produksie kombineer Kentridge animasie, poppe, musiek en taal. Hy maak ook gebruik van skaal en poppespel-tegnieke so verwyderd as skaduspel en Bunraku, om aan sy produksie 'n magiese teater kwaliteit te verleen.

Poppe-animasie bereik 'n artistieke hoogtepunt in die werk van die Tseggiese kunstenaar, Jiri Trnka, gedurende die twee dekades na die Tweede Wêreldoorlog. Reeds op veertienjarige ouderdom begin hy sy vakleerskap by 'n marionetkunstenaar. Hy begin sy loopbaan as boekillustreerder en stelontwerper, daarna wend hy hom tot poppe-animasie. Van sy bekendste werke is die vollengte feëverhaal: "*The Emperor's Nightingale*" (1948); 'n kort parodie op 'n Amerikaanse western-film: "*The Song of the Prairie*" (1949); asook 'n sosiale protesfilm getiteld "*The Hand*" (1965) - die film word bekroon met 'n Academy toekenning en was ook Trnka se laaste film. Rekenaaranimasie het by die ander animasietegnieke aangesluit en ook daarop uitgebrei. Met hierdie metode kan beelde gou uitgewis word en foute maklik herstel word. Rekenaaranimasie is vergelykbaar met selanimasie, maar dit is nie so 'n verfynde tegniek as die handgetekende selle nie. Dit is ook nie heeltemal so 'n tydrowende proses as ander animasieprosesse nie. Rekenaaranimasietegnieke word vandag ingespan om die vele tekeninge tussen die sleuteltekeninge te vervaardig en sodoende word daar baie menslike tyd, krag en geld gespaar.

## Slot

Die mens is oor eeue heen gefassineer met die eenvoudige bewegings van mens, dier, masjinerie en patrone. Reeds vanaf die vroegste optiese illusie eksperimente het animasie die beperkings van kreatiewe ekspressie voortdurend verbreed en het dit die verbeelding van menige kunstenaar en filmmaker aangetrek. Animasie kan beslis as een van die belangrikste ontwikkelings van twintigste-eeuse filmgeskiedenis gesien word. Kentridge het die basiese animasie tegniek geneem en dit sy eie maak.



# Hoofstuk 2

## Kentridge se animasietegniek

### Inleiding

In hoofstuk 1 is die historiese oorsig oor die verloop van animasie en die ontwikkeling van die rolprentkamera gelewer. Hieruit blyk dit duidelik te wees dat animasie 'n ryk tradisie bevat het wat die Suid-Afrikaanse kunstenaar, William Kentridge, aangegryp het en deel van sy oeuvre gemaak het. Kentridge het binne die tegnologiese 20ste eeu na filmiese metodes gesoek wat sy houtskool-tekeninge kon laat beweeg. Hy het die verfynde animasietegniek van die kommersiële produksies vereenvoudig en aangepas om by sy eie individuele, kreatiewe behoeftes aan te sluit. Kentridge se tegniek kan as enkel-raam animasie beskryf word.

Kentridge kombineer in sy animasies die objektiwiteit van die stop-aksie animasiekamera en tegniese filmtegnieke met die verklarende subjektiwiteit van die tradisionele tekenkunsmedium. Sodoende verkry hy persoonlike kontrole oor sy films en word die statiese doek of tekenbord met 'n illusie van beweging op 'n skerm vervang. Sy individuele animasietaal en tegniek staan dus buite suiwer tradisionele esekuns.

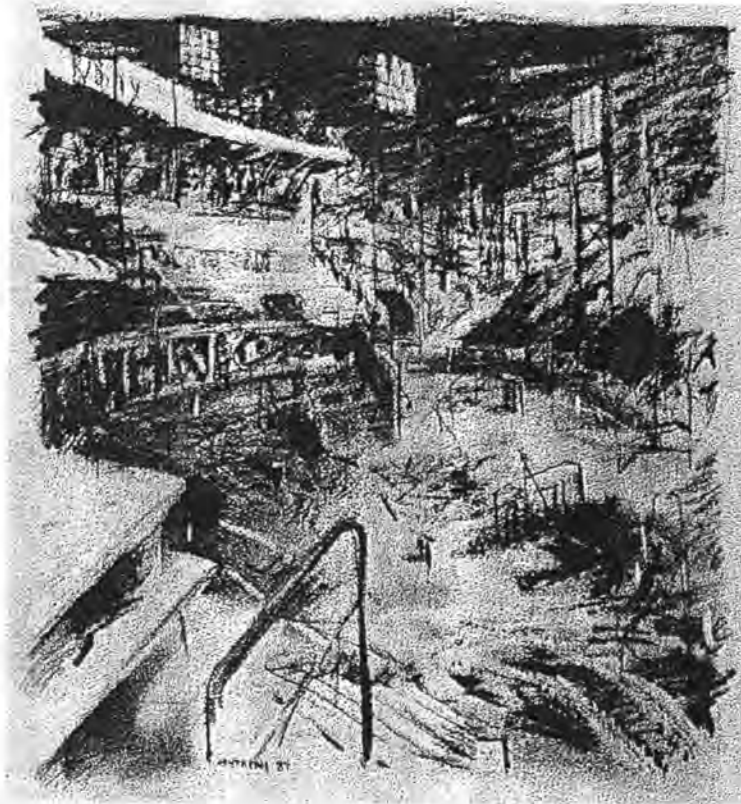
Kentridge het ses animasiefilms in sy reeks ("*Drawings for Projection*") oor die karakters Soho Eckstein, mev Eckstein en Felix Teitlebaum tussen 1989 en 1997 uitgereik. Die verskillende films vorm 'n hegte eenheid as gevolg van karakters-en storielyne wat herhaal en uitgebrei word.

Sy houtskooltekeninge verbeeld die Suid-Afrikaanse samelewing van die 1980's en 1990's binne die Suid-Afrikaanse sosio-politieke omgewing. Deur die herhaling van beelde vertel hy visueel 'n storie

en lei hy die toeskouer langs 'n eenvoudige weg om die verhaal waar te neem en volgens sy of haar eie verwysingsraamwerk te dekodeer. Die verhaal of kreatiewe boodskap vorm dus 'n essensiële deel van die animasies.

## Werkvlak

Kentridge is deeglik bewus van die verwantskap tussen papier (handgemaak of masjienvervaardig), sy tekenmedium (pastel en houtskool) en die beperkings van die filmmedium. Die kompleksiteit van sy houtskool en pastelwerke word deur sy werkvlak beklemtoon. Hy werk op 'n effens growwe katoenpapier, veral Fabriano. Hierdie kwaliteitpapier word tradisioneel vir houtskool en pasteltekeninge gebruik as gevolg van die growwe tekstuur daarvan. As die tekeninge van naderby beskou word, wil dit voorkom asof hy sy papier plek-plek skurf maak deur dit te skuur om sodoende 'n verdere variasie aan die papier te verskaf. Die papier moet voorts sy teken en uitvee-aksies kan hanteer wat ook 'n growwe tekstuur bewerkstellig. Die verhouding wat Kentridge met sy werkvlak het: teken-uitvee-teken, word in sy verhouding met die film as medium voortgesit.



Figuur 2.1: WILLIAM KENTRIDGE. *Stadium*. 1987. Houtskool op papier. 70,5 x 71,8 cm. Versameling onbekend.

# Medium en tegniek

As 'n tegnologiese medium in die beeldende kunste bied animasie 'n wye verskeidenheid moontlikhede en tegnieke vir die kreatiewe beeldende kunstenaar. Kentridge het sy eie animasietaal ontwikkel deurdat hy tradisionele tekenkunsmedium by die tegniese filmtegnieke gevoeg het om deur middel van 'n lewensgetroue bewegingsillusie sy verhaal op 'n doek of 'n skerm visueel te *vertel*. Sy tegniek staan dus buite die suiwer tradisionele eselkuns.

Kentridge is by uitstek 'n tekenaar en die tekenmedium is vir hom belangrik. Dit is veral die direkte aanslag en onmiddellikheid van dié tekenkunsmedium wat vir Kentridge belangrik is.

Hy beskryf sy werksmetode as volg:

*"Dis animasie wat van die steentydperk dateer. Uiters basies. Dis 'n stuk papier en houtskool. Die houtskool is eintlik niks meer as 'n uitgebrande stomp of takkie nie, dis min of meer soos 'n grottekening. Die onvoorspelbaarheid van die medium kom van die onsekerhede van teken. Baie tekeninge word gemaak deur die rand van 'n mou of 'n asenteug."* (Burger, 1997, p. 71).

William Kentridge maak hoofsaaklik van houtskool (in verskillende hard-en sagtheidsgrade) en 'n paar basiese kleure pastel vir die uitvoering van sy reuse tekeninge gebruik. Die pastel en houtskool word laag vir laag aangewend. Hy maak van 'n verskeidenheid tegnieke soos smudging<sup>1</sup>, stumping<sup>2</sup> en uitvee gebruik om volume en vorm aan sy komposisionele elemente te gee.

Skaal is 'n belangrike element in Kentridge se animasietekeninge. In teenstelling met gewone Disney-animasietekeninge wat klein, ontwerpagtig en met inks uitgevoer is, is Kentridge se tekeninge baie groot en kan hy dus baie meer detail op sy papier aanbring. Beide houtskool en pastel mediums (wat Kentridge gebruik) leen hul tot die uitvoering van groot, ekspressiewe tekeninge.

Net soos by die tradisionele animasies benodig Kentridge ook eerstens 'n storiebord waarbinne die aksie en hoogtepunte van die verhaal binne 'n neutedop uitgebeeld word. Soos die produksieproses ('n proses van teken en uitvee) vorder, word daar voortdurend nuwe toevoegings of veranderings aan die storiebord gemaak.

---

<sup>1</sup> *Smudging*: die tekenmedium, hetsy houtskool, pastel of potlood word op die papier gesmeer met die vingers of 'n lappie om sodoende 'n sagter, rokerige effek daar te stel.

<sup>2</sup> *Stumping*: ook 'n smeer tegniek oor 'n kleiner area, maar hier word 'n *stumping tool* gebruik. Die *stumping tool* is gewoonlik papier wat dig gerol is in die vorm van 'n potlood.

In teenstelling met die kommersiële sel-animasietegniek, wat 'n nuwe tekening vir elke filmraampie gebruik (met ander woorde soveel filmraampies, soveel tekeninge), maak Kentridge 'n enkel tekening. Hy fotografeer hierdie tekening met 'n rolprentkamera. Vir die volgende kameraskoot verstel Kentridge sy tekening deur gedeeltes van ou merke op die tekening uit te vee en nuwe merke langs of oor die ou merke aan te bring. Die tekening word weer gefotografeer. So word die proses herhaal en herhaal. Wanneer die betrokke gedeelte van die verhaal verbeeld is, word 'n nuwe tekening gemaak en die hele proses word herhaal. Hierdie teken-uitvee-fotografeer ritueel veroorsaak dat merk en papier hul oorspronklike waarde verloor. Die houtskoolmerke op die papier is momenteel, los selfs rou, maar tog buitengewoon duidelik. Die uitvee aksie het tot gevolg dat die spore van elke stukkie voorafgaande aksie (van vorige tekeninge) wat in die toneel was, sigbaar is en bly en veroorsaak 'n effense rukkerigheid wat duidelik onderskeibaar is van die naatlose beeldvloeï van kommersiële animasie, maar dra voorts ook tot 'n suggestiewe multivlakbetrokkenheid by.

'n Tekening kan tot vyfhonderd keer verander, hergebruik en verfilm word om die verhaal visueel te vertel. Animasie is 'n uiters tydsame en intense tegniek, want na 'n week se harde werk is daar maar ongeveer 40 sekondes film om te wys. Vir elke agt minute film moet Kentridge ongeveer twintig nuwe tekeninge maak. Elk van hierdie twintig tekeninge beleef vele skiet, uitvee, teken en weer skiet-aksies om eindelijk die verhaal visueel te kan vertel. Die nodigheid om uit te vee en te herskep gee aan sy werk 'n beswerende palimpses<sup>2</sup> kwaliteit.

Kentridge se reeks houtskool-tekeninge het hy eerstens vir sy animasiefilms vervaardig. Hierdie tekeninge is nie bloot fragmente van die voltooide films op videoband nie, maar is inderdaad kunswerke in eie reg en terselfdertyd ook nog 'n deel van 'n groter geheel: die film. Dié fragmente (tekeninge) vang die essensie van Kentridge se kreatiewe verbeelding vas en dien ook as verwysings na sy ondervinding van 'n betrokke tyd, ruimte en karakters. Dié tekeninge funksioneer op dieselfde wyse as Kentridge se landskaptekeninge, alhoewel sy animasietekeninge meer ekspressief en

---

<sup>2</sup> *Palimpses* is afgelei van die Griekse woord, *palimpsēstos* wat 'weer uitgevee' beteken. Gedurende die Middeleeue is vellum of perkament gewoonlik meer as een keer gebruik (tot drie keer) aangesien dit 'n baie duur oppervlak was om op te skryf. Vir hierdie rede is vorige manuskripte dikwels uitgevee of verwyder om plek te maak vir 'n nuwe manuskrip. Dele van die ou manuskrip het dikwels op die perkament agtergebly en 'n soort skadueffek aan hierdie manuskripte verleen (Cuddon, 1991:673). Kentridge se animasietekeninge het hierdie selfde kwaliteit.

sketsagtig as sy tradisionele tekeninge uitgevoer is. Sy landskaptekeninge dokumenteer nie die topografiese feite nie, maar lê veel eerder klem op die spore van menslike rommel en vernietiging: wielspore, mynhope en reklameborde.

In sommige tekeninge is die kontraste tussen die swaar en ligte areas en die keuse van vorms groot. Verandering in tyd, kleur, struktuur, kamera posisie en fokus dra tot die visuele effek asook die verhalende en fiktiewe inhoud by. Kleur word gebruik om elemente soos water en bloed in sy oorwegend wit en swart sketse te beklemtoon. Die kleur blou (water) dra 'n gevoel van temperatuur oor - koue, harmonieuse effekte en geluk in teenstelling met rooi wat warmte, gevaar en bloed suggereer.

## Die kamera as medium

Kentridge maak van tegnologiese gereedskap (byvoorbeeld 'n stop-aksie animasiekamera, die lens en film) gebruik om sy boodskap (getekende beeld) aan die toeskouer oor te dra. Hy is vertrouwd met die beperkings van sy medium (die stop-aksie animasiekamera), wat ook die gereedskap (*tool*) is waarmee hy sy kreatiwiteit verbeeld.

Die kamera word beide tegnologies en meganies; die lens word opties beperk en die film word chemies beperk. Kentridge beheer nogtans die kamera, lens en film en skep 'n fisiese en mentale ruimte waardeur hy met sy toeskouers kan kommunikeer om hulle by die aksie te betrek.

## Die filmraampie

Die filmraampie is net so 'n belangrike element as die raam wat die beeldende kunstenaar rondom sy werk sit. Dit gee die filmmaker die geleentheid om slegs die elemente wat hy vir 'n spesifieke doel benodig, in te span en die irrelevante bloot weg te laat. Die kamera konsentreer dus net op die essensiële. Die filmraam beklemtoon dit wat dit omring en hou die oog van die toeskouer gesentreer binne die raam, met ander woorde, waar die aksie plaasvind.

Die aksie kan ook buite die raam verplaas word om spanning en 'n gevoel van afwagting by die toeskouer te wek. Die toeskouer wil graag sien wat gaan gebeur; maar hy wil terselfdertyd ook sien wat die karakters binne die raam sien.

## Kamerahoek

Een van die mees kragtige metodes om die emosionele en psigologiese inhoud van 'n toneel te verbeeld is die posisie vanwaar die kamera die aksie sien. Die plasing van die kamera bepaal dit wat die lens sien. Kamerahoek-tegniek word ook gebruik om onder die oppervlakrealiteit te delf na dit wat byvoorbeeld in 'n karakter se kop aangaan. Sodoende word die toeskouer psigologies en emosioneel beïnvloed.

Deur gebruikmaking van naby en ver skote kan dieselfde tekening 'n totaal nuwe betekenis aanneem en ook die klem verplaas. Deur hierdie optiese effekte kan die toeskouer deel van die aksie word, byvoorbeeld aangesien die karakters lewensgroot is.

Deur 'n voorwerp of karakter van onder af te neem het tot gevolg dat dit kragtiger en imposant vir die toeskouers vertoon, terwyl 'n hoë kamerahoek die karakter minderwaardig kan laat vertoon.

Deur byvoorbeeld van nabyskote gebruik te maak, word die karakter op die beeldskerm na vore gebring en kan gesigspel (nie-verbale handeling) ook verdere betekenis oordra. Gesigspel ('n taal op sigself) maak woorde onnodig en word die aksie deur stemming, emosie, bedoelings en gedagtes van die karakter gesuggereer. Innerlike handeling soos 'n trek om die oë of beweging van die hande kan belangrike karaktertrekke uitlig. Hierdie kommunikasie bereik 'n klimaks wanneer 'n baie-nabyskoot van 'n karakter gemaak word - 'n mens kan hierdeur bykans die gedagtes van die karakter lees.

## Diepte van veld en perspektief

Perspektief kan beskryf word as die illusionêre konvensie waar daar byvoorbeeld, met die bymeekaarkoms van parallelle lyne om die geleidelike verkleining van voorwerpe wat verder van die toeskouer is, vertoon word. Wanneer die filmmaker die perspektief distort sal hy voorts ook die verbeelde realiteit distort. Perspektief word ook gebruik om die kontras tussen twee voorwerpe of

twee karakters aan te toon. Wanneer die hoofkarakter naaste aan die kamera is, is hy groter en ook dominant, maar soos hul verhouding verander en die werker belangrik word, plaas die filmmaker die werker nader en word hy ook groter verbeeld.

Die diepte van die veld kan gemanipuleer word deur verskillende lense te gebruik, die lensopening te wissel (hoe kleiner die opening, hoe groter die diepte van veld) en die plasing van objekte in verhouding tot die kamera wat ruimtelike illusie uitbeeld.

Die kamera word ook gebruik om op spesifieke dele van die tekening te fokus en veranderings binne hierdie gedeeltes aan te bring. Minder algemeen is die beweging van die tekening voor die kamera om die vorm en ruimte uit te wys. Die kamera kan dus die toneel nou uit een hoek en daarna uit 'n ander hoek verbeeld.

## Die kamera as verteller

Kentridge maak 'n tekening, verfilm dit, bring veranderings aan en verfilm dit weer. Dit het tot gevolg dat die film nou beide kunswerk en boodskapdraer word en neem die kamera byna die vertellersrol oor. Kentridge as filmmaker bly altyd totaal in beheer, want hy manipuleer die kamera. Hy laat die toeskouer sien wat hy wil hê hulle moet sien. Dit is die kunstenaar se keuse van beeldmateriaal wat deur sy brein en emosies verwerk word en deur sy oë waargeneem word. Die kamera is sy kwas waarmee hy die realiteit (beeldmateriaal) verfilm en sy boodskap aan die toeskouer oordra.

In teenstelling met verhoogdrama waar die toeskouer die aksie uit 'n enkel sitplek (dieselfde perspektief) beskou, is dit nie die geval by film nie. Hier word die visuele beelde en perspektief deur die regisseur bepaal en word die kyker gemanipuleer terwyl die toneelganger vry is om te kyk waar hy/sy wil.

Die krag van die film ontstaan as gevolg van die verskil tussen die werklikheid en die verbeelde (verfilmde) realiteit. Hierdie twee teenoorstaande wêreldes wat deur die kreatiwiteit van die kunstenaar versmelt word, dra voorts tot die kommunikasie by. Kentridge maak van flitsende titels, musiek en byklanke gebruik om die algemene stemming te verhoog.

In teenstelling met verhoogdrama en teater wat driedimensioneel is, is Kentridge se animasiefilms plat, getekende tweedimensionele beelde wat oor 'n plat televisieskerm beweeg en deur illusie diepte en driedimensionaliteit uitbeeld.

## Kentridge as storieverteller

William Kentridge is 'n akteur, regisseur en filmmaker wat 'n inherente passie het om 'n storie te vertel. Om dit te vergestalt, maak hy van multi-sensoriese kunsvorms, byvoorbeeld teater, film en video, in samewerking met sy tekeninge, gebruik om sy boodskap by die toeskouer tuis te bring. Van den Berg (1991) skryf in *Die Burger*:

*"William Kentridge het baie te sê. Hy doen dit in tekeninge, rolprente, dramas en animasieprente. Ook in gesprek."*

In sy vroeë film, "*Vetkoek op Galante*" (1985), plaas Kentridge lewendige akteurs (karakters) teen 'n getekende agtergrond. Omdat die akteurs (karikature) in "*Vetkoek*" nie genoegsaam met die totale raam geïntegreer was nie het hulle op die oppervlak gesweef. In die "*Drawings for Projection*" reeks verruil Kentridge die werklike akteurs vir getekende alternatiewe en sodoende elimineer hy die skeiding tussen fantasie en vlees.

Dat Kentridge 'n fyn waarnemer is, blyk byvoorbeeld uit die oortuigende wyse waarop sy karakter Soho Eckstein rook<sup>3</sup> - donker rookwolke beweeg oor die prentvlak. In die volgende toneel loop mev Eckstein grasiëus verby die boekrak terwyl Soho sy kat streef. Sy noulettendheid van gebaretaal en sy werk as regisseur loop hand aan hand. Joyce Ozynski skryf in 1979 in die *Sunday Express*:

*"Kentridge dink oor en gee om vir die wêreld waarin hy leef."*

William Kentridge dink baie na oor sy verhaale en bied die visuele op 'n interessante wyse aan. Marion Arnold (1986) sien Kentridge se hantering van die verhaal as volg:

*"In Kentridge's work, narratives seem implausible only when measured against rational behaviour. In an age of bizarre self-justification and inverted logic, the theatrical has become the real, the imagined is the truth, and the fact is the invention. Art interprets life."*

---

<sup>3</sup> In Kentridge se animasiefilm, "*Johannesburg, 2nd greatest city after PARIS*", is Soho die eerste karakter wat voorgestel word. Hy het sy kenmerkende potloodstrepiespak aan en 'n dik sigaar peul deur sy vingers. Hy pof die lug rondom hom vol rook. Geleidelik beweeg die rookwolk na sy skouers, hierdie donker lug word uitgevee en verskyn sy naam, Soho Eckstein, op die skerm.



Kentridge se verhoogproduksie, "*Woyzeck on the Highveld*"<sup>4</sup>, is 'n weldeurdagte stuk meta-teater wat onder andere poppe, animasie, akteurs, klank, dekor, musiek, mimiek en beligting insluit.

Kentridge het weer eens in "*Faustus in Africa*"<sup>6</sup> die letterkunde as inspirasie vir sy kunswerk, gebruik. Vir hierdie produksie het hy saam met Basil Jones en Adrian Kohler van die Hand Spring Puppet Company "*Faust*" se fasette bekyk.

Aanvanklik het hy by Goethe se teks begin, daarna het Marlowe, Gertrude Stein, George Sand en Lunacharsky gevolg. Eindelik het hy weer na Goethe teruggekeer, want Goethe se werk het hom die beste tot verwerking "geleen". Vir sy produksie van "*Faustus*" het Kentridge 'n katkarakter by die Russiese skrywer, Mikhaïl Bulgakov<sup>7</sup> geleen. Die kat word geleidelik in 'n bleek, boosaardige hiëna getransformeer (om by die Afrika-konteks aan te pas). Kentridge se eklektiese verwerking het 'n splinternuwe Afrika-"*Faust*" die lig laat sien. Die produksie het ondertone van koloniale Afrika asook die burokrasie.

Kentridge se animasie tekeninge (op papier) vir "*Faustus*" is met 'n 35mm kamera verfilm. 40 minute animasie is in 10 maande voltooi. Sy tekeninge vul die agtergrondruimte waarbinne handpoppe en akteurs hand aan hand speel. Soms staan die agtergrond stil, maar meestal verbeeld dit 'n verdere dimensie van hierdie droomproduksie.

---

<sup>4</sup> "*Woyzeck on the Highveld*" is in 1992 die eerste keer by die Grahamstadse Kunstefees opgevoer. Gedurende 1993/94 is dit ook in die VSA, Kanada en Europa opgevoer.

<sup>5</sup> Dr. Johann Faust het in die begin van die 16de eeu in Duitsland gewoon en het die toorkuns, astrologie, en alchemie bestudeer. Die boek, "*History of Dr. Johann Faustus*" (anon., c.1580) is op sy lewe gegrond. Die boek vat die legendes wat met Faust verband hou vas - die student wat sy siel aan die duivel verkwansel het in ruil vir kennis en mag soos die verhaal deur Europa versprei het, het dit vir onder andere Christopher Marlowe se drama *Doctor Faustus* (1604) en Johann Goethe se dramatiese gedig *Faust* (1808-32) as inspirasie gedien. (Burger, Lucia. 1995. *Faust in Afrika. Insig*, Julie, p. 42).

Die *Faustus*-vorm van die naam is die van Marlowe. (Boekkooi, Paul. 1995. Tussen die duivel en die diep blou see. *Die Suid-Afrikaan*, vol 54, p. 45).

<sup>6</sup> "*Faustus in Africa*" is deur Lesego Rampolokeng geskryf. Die eerste bedryf het 20% uit sy pen gekom, in die tweede bedryf was 80% sy werk. (Boekkooi, Paul. 1995. Tussen die duivel en die diep blou see. *Die Suid-Afrikaan*, vol 54, p. 44).

<sup>7</sup> In Bulgakov se *Die meester en Margarita*, kry Faust 'n huiskat as assistent. (Burger, Lucia. *Faust in Afrika. Insig*, Julie 1995 : 42.) In hierdie verhaal maak die duivel vergesel deur twee bese geeste, 'n naakte meisie en 'n groot swart kat wat regop loop, praat en sigare rook, hul opwagting in Moskou. Nadat hul pandemonium gesaai het, vertrek die drie na 'n paar dae wanneer niks meer dieselfde in Moskou is nie: die gestigte is vol, reg en geregtigheid is op hul kop gekeer en die publiek in jammerte en skuldgevoelens gewikkel. Binne hierdie komies, absurde pantomime bly twee mense onaangeraak: die Meester, 'n man wat die waarheid aankleef; en Margarita, die vrou wat hy liefhet.

Faust die jagter korrel gedurende sy jagtog nie alleen op die gesigte van groot- en kleinwild nie, maar ook op Beethoven, Joseph Conrad, David Livingstone en Goethe self. Faust skiet metafories gesproke almal plat behalwe vir Goethe!

## Mise-en-scène

Die toeskouer se aandag word deur die toneelskikkings-elemente soos beligting, dekor, kostuums, plasing en beweging van figure asook grafiese elemente soos komposisie, kleur en beweging van een toneel na 'n volgende verplaas. Deur hierdie elemente word die spel van die karakters uitgebou en versnel die tempo ook.

## Die byvoeging van klank en musiek

Die klank en musiek wat die toeskouer in die films hoor is deur Kentridge gekontroleer. Hy kies as kunstenaar wat sy toeskouers moet hoor as hulle na sy films kyk en wat nie.

Die byklanke en musiek skep stemming en atmosfeer in die films, dui tydsvloer aan, dien as oorgange tussen handeling en gee ook gebeurte ouditief weer, byvoorbeeld die geluid van 'n boor in die film "*Mine*".

Die byvoeging van klank (musiek en byklanke) ondersteun en beklemtoon die visuele beeld en oriënteer die toeskouer ten opsigte van die ruimte waarbinne die film afspeel. Om hierdie rede word die gehoorsintuig (ouditiewe) tot sy uiterste ingespan: klanke word eerstens waargeneem en daarna word emosie by die toeskouers gewek. Klankgolwe bereik die oordrom en word in neurologiese informasie omgesit deurdat dit die ouditiewe senuwees van die brein stimuleer.

Die afwesigheid van spraak (dialoog) in Kentridge se ses Soho Eckstein-animasiefilms word bygebring deur die visuele beeld, mimiek, titelraampies, musiek en byklanke wat gebruik word om die toeskouer by sy film betrokke te kry en boodskap oor te dra. Daar ontstaan dus 'n nuwe verhouding tussen die kunstenaar, die kunswerk en die toeskouer. Hy skep wel 'n illusie van spraak deurdat die karakters se monde beweeg, maar daar is geen klank hoorbaar nie.

## Die toeskouer

By die konvensionele verhoogdrama is daar 'n wisselwerking tussen toeskouer en gehoor terwyl hierdie kommunikasie by televisie ontbreek. Die toeskouers se reaksies het geen invloed op die akteurs se spel nie, want dit is reeds vooraf verfilm.

Dit is moontlik ook Kentridge se teateragtergrond wat so 'n duidelike merk op sy beklemtoning van toeskouerbetrokkenheid gelaat het. Die toeskouer moet die video met sy tekeninge in die video-opnemer plaas, sy televisie aanskakel en die speelknop druk om die tekeninge byna soos 'n tafereel voor hom of haar te sien afspeel. Deur hierdie kyk-ervaring sien die toeskouer dit wat Kentridge wil hê hy moet sien, hy dekodeer die boodskap, verkry betekenis en maak voorts sy afleidings.

Kentridge se animasiefilms word dus 'n oudiovisuele ervaring in teenstelling met die tradisionele kunswerk wat 'n mens met toe ore benader. Sy werk is dus 'n visualisering van die realiteit, oftewel 'n getekende *performance*.

Kentridge se animasiefilmsukses is te danke aan twee elemente: eerstens is sy films korter as tien minute en tweedens is sy filmskote (tonele) goed beplan.

## Van film na video

Die geanimeerde houtskoolsketse is saamgebind tot 'n geanimeerde videorolprent wat op 'n videoskerm vertoon word. Kentridge werk langer as tien jaar in dié medium en het reeds wêreldwyd bekendheid vir sy animasieprente verwerf. Sy rolprente is al in die Stedelijke Museum in Amsterdam, die Museum van Moderne Kuns in New York en die ICA in Londen en 'n kunssaal in Chicago vertoon en is in vele groot versameling in Suid-Afrika en die buiterand opgeneem.

Filmvertonings kan maklik deur groot groepe mense of massas hanteer word en vertoon dikwels ook indrukwekkender as dit op 'n groot doek vertoon word. As wyedoekrolprente (oorgedra op videokasset) op 'n dramatiese kleiner televisieskerm gebeeldsend word kan sommige besonderhede asook die impak van die film geheel en al verlore raak.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Byvoorbeeld "*Schindler's List*" (1993); "*Evita*" (1997) of "*Titanic*" (1998). Die impak van hierdie films is nie dieselfde op video as in die grootse rolprentteater, met wye doek en stereoklank nie.

As 'n mens na 'n film wil kyk moet die vertrek liefers groot en donker wees, terwyl 'n matig verligte, kleiner vertrek voldoende is om na 'n video op 'n televisieskerm te kyk. Die verfilmingstegnieke van die twee media verskil heelwat vanweë die grootte van die skerm of doek waarop die film vertoon gaan word. Die grootte van die menslike figuur is hier 'n belangrike maatstaf.

In teenstelling met 'n filmraampie wat na die lig gehou word en die beeld daarop waargeneem kan word, is dié aksie nie by die videofilm moontlik nie, want dit is 'n analoog-medium. Die videofilm, net soos 'n musiekkasset is 'n groep seine wat uit golwe saamgestel is en in hertz gemeet kan word.

Videoband word teen 30 raampies per sekonde vertoon, terwyl gewone film gewoonlik teen 24 raampies per sekonde vertoon word (Foley, 1987, p. 1058). As die animeerder egter vir elke tweede raampie 'n nuwe beeld skep sal die gevolg effektief 15 raampies per sekonde wees en die beweging sal effens rukkerig word. Dit is dus belangrik dat daar 'n nuwe beeld vir elke film-of videoraampie moet wees, om sodoende 'n illusie van lewensgetroue beweging daar te stel.

## Die nuwe moontlikhede van video

Videokuns kan nie verwyderd van tradisionele kuns gesien word nie, al maak dit van elektroniese komponente gebruik. Videokuns is die jongste ontwikkeling binne die lang draad van inspirasie wat strek vanaf eksperimentele film, fotografie, skilder en beeldhou, tot by die basis van die kunsgeskiedenis. Elke nuwe videoband versterk hierdie kulturele ketting net verder en verder.

Kunstenaars is in die verlede die geleentheid gebied om die samelewing te raak met kunswerke wat binne die Europese katedrale kon hang; hedendaagse kunstenaars gebruik video en televisie om dieselfde doel te probeer bereik. Die versmelting van kuns en die kommunikasie media hou belangrike voordele vir kontemporêre kunstenaars in.

Televisie is 'n tegnologiese, tweedimensionele, oudiovisuele medium, maar die karakters en toeskouers staan nie direk teenoor mekaar nie. Daar vind dus eenrigtingkommunikasie vanaf die tekeninge na die toeskouers plaas net soos by films. Met ander woorde interaksie tussen karakters en toeskouers ontbreek - die toeskouer sien 'n vooraf verfilmde, voltooide produk. Die ironie is dat alhoewel televisie 'n massamedium is, massatonele gewoonlik nie met sukses weergegee kan word nie.

In teenstelling met tradisionele film wat geprojekteer moet word, maak videofilms van televisie-monitors gebruik om die beeld aan die toeskouers te vertoon. Die televisieskerm word nou die kunstenaar se doek.

Die grootte van die videomonitor bepaal die skaal waarin die toeskouer die kunstenaar se werk gaan ervaar en geniet. Die videoruimte is dus 'n gekontroleerde ruimte waarbinne die kunswerk te sien is. Die monitor kontroleer ook die toeskouer se perspektief, want hy hou die toeskouers op 'n afstand. Die televisie en video-opnemer is nie langer meer oudiovisuele meubelstukke nie. Die videofilm as sodanig is 'n kunswerk in eie reg as gevolg van die interaksie (deelname) met die toeskouer (gebruiker).

Deur videofilms op 'n televisie te vertoon hou ook voordele vir die kunstenaar se werk in deurdat die kunswerk die huiskring betree en talle toeskouers moontlik daarby betrokke sal raak. Dit verleen 'n mobiliteit aan die werk wat nie moontlik is met tradisionele kunswerke nie, wat merendeels plek gebonde is.

Die videomasjien laat ruimte vir vinnige en stadige terugspeel, herhaling, asook om die raampies te vries. Kentridge se animasiefilms op video het die voordeel bo televisiedrama, dat dit herhaaldelik deur die toeskouer vertoon, gesien en geniet kan word. Televisiedramas word gewoonlik 'n enkel keer gebeeldsaai (en as dit nie deur die kyker op video opgeneem is nie, is die aksie verlore totdat dit weer gebeeldsaai word).

Temas wat mense van alle ouderdomme, agtergronde en gelowe moet aanpas wat moontlik na sy beeldmateriaal sal kyk en dus nie aanstoot sal neem nie, kan beperkend vir die televisiedramaturg wees. Omstrede temas moet vir hierdie rede met die grootste omsigtigheid hanteer word.

In teater tree lewende mense op. As 'n mens film met die realiteit vergelyk sien 'n mens dat filmbeelde meestal groter as lewensgrootte is. Televisie daarenteen is kleiner as lewensgrootte. Slegs detail of 'n nabyskoot vertoon lewensgroot op die televisieskerm.

Deur sy gebruikmaking van die videofilm as onafhanklike kunsvorm maak Kentridge inderdaad 'n bydrae tot kontemporêre Suid-Afrikaanse kuns deurdat hy van die jongste tegniese vaardighede met sy grafiese tekeninge kombineer. By konvensionele teater domineer die woord, terwyl die beeld (visuele) element in Kentridge se films die botoon voer. Die beeld *praat* met die toeskouer. Deur

gebruikmaking van intense handeling wat so raak verfilm is dra tot die betekenis van die film by. Die poëtiese kwaliteit van die woord het dus vir die eenvoud, saaklikheid en bondigheid van die visuele beeld plek gemaak.

## Slot

William Kentridge se gebruikmaking van bestaande film- en animasietegnieke gee lewe aan 'n statiese tekenbord en sodoende verkry sy tekeninge kwaliteite wat nie met ander media moontlik is nie. Sy werkswyse het tot vernuwing binne die beeldende kunste gelei, want hy lewer treffende visuele kommentaar op die huidige samelewing. Sy films is egter nie vir die kommersiële mark bedoel nie, want hy ondersoek en teken dié onderwerpe wat vir hom interessant is en sy eie denke boei. Sy tekenkuns word soos 'n teaterdrama benader: hy regisseer die karakterbeweging binne 'n spesifieke ruimte.

In sy dramas verbeeld hy die gevolge van die leef- en werkwêreld op die mens. Om hierdie rede gebruik Kentridge politieke en sosiopolitieke ondertone om die klem op die kontemporêre aard van die hedendaagse samelewing in sy werke te lê. In hierdie reeks grootse werke word sy veelsydigheid as kunstenaar, dramaturg, regisseur en filmmaker beklemtoon.

# DEEL 2

## Ses Soho Eckstein films

# Hoofstuk 3

## "Johannesburg 2nd greatest city after PARIS",

1989

### Inleiding

"Johannesburg 2nd greatest city after PARIS" is die eerste van 'n reeks animasiefilms met Soho Eckstein as hoofkarakter. Die toneel, die karakters en temas word in die ander animasiefilms in die reeks herhaal.

Die geografiese en historiese ligging van die aksie is 'n baie belangrike element van Kentridge se films. Sy houtskooltekeninge verbeeld die Suid-Afrikaanse samelewing van die 1980's en 1990's binne hul sosio-politieke omgewing. Vir inspirasie gebruik hy historiese periodes en kontemporêre tyd, denkbeeldige en werklike ruimtes en vermeng dit met kontemporêre gebeure.

In teenstelling met tradisionele sel-animasie, teken Kentridge sy karakters direk op die agtergrond. Soos die karakters beweeg word dele uitgevee, weer bygeteken en gefotografeer en daarna herhaal die proses.

Die stemming van die eerste paar tonele bepaal of die toeskouer die hele film gaan kyk en verstaan wat hy gesien het. Hierdie konteks van die film dra ook tot karakterontwikkeling by.

Omdat die kunstenaar elemente kan uitskakel wat onfunksioneel is, is die animasiefilm nie so direk aan tyd en ruimte gebonde soos by 'n gewone verhoogdrama nie.

Deur die herhaling van beelde vertel hy visueel 'n storie en lei hy die toeskouer langs 'n eenvoudige weg om die verhaal te dekodeer. Die toeskouer word gelei om sy verwysings te sien en verbindings te



maak. Die verhaal is dus 'n essensiële deel van die animasies. Deur animasie word die storie deur middel van opeenvolgende kameraskote in beeld vertel.

## Titel van die film

Die titel van die film, "*Johannesburg 2nd greatest city after PARIS*", skep 'n verwantskapsgevoel met die toeskouer wat hom daarmee kan identifiseer. Beide is wêreldstede. Johannesburg is Kentridge se geboortestad, oftewel die fisiese ruimte van sy jeugjare. Parys hierteenoor, kan as sy leermeester gesien word: hier het Kentridge gestudeer en het hy eksterne invloede beleef. Dit is ook moontlik hoekom hy Parys met hoofletters in sy film skryf.

Die titel dui as wegwyser en dui twee ruimtes duisende kilometers verwyderd van mekaar aan. Die titel is ook ironies, want Kentridge se "*greatest*" Johannesburg wys al die littekens van die vaal verlede as 'n myndorp. Die sentrale tema van die film is die lomp kommersialisering van die stad en hoe dit die natuur en inwoners se lewenswyse verander het.

Die toneel speel hom in Johannesburg af. 'n Stad wat op spekulasie gebou is - 'n landskap van mynhope en snelweë. Deur kaarte, plekname en voorwerpe baken hy sy ruimte af - ook dit wat hy uit sy kinderdae kan onthou. Kentridge vertel hierdie verhaal in sy pastel- en houtskool tekeninge op sy wit papier.

Kentridge se werk is ryk in terme van visuele woordeskat en kan deur die verskillende beelde wat 'n storie wil vertel asook die titels (soos by die *silent movies*) wat oor die skerm flits, verstaan word.

Marilyn Martin skryf in *Weekly Mail* (1986):

"Words are added as signifiers of place and context."

Die toeskouer herken en dekodeer Kentridge se verwysings en maak verbindings om sodoende sy boodskap te verstaan. In elke film oorvleuel verskillende temas, maar hul word deur tyd as verbindingslyn gebind. Die tyd-ruimtelike konteks waarbinne Kentridge sy beelde plaas, word die werklike onderwerp.

## Tyd en ruimte

Ruimte en tyd is twee strukturelemente van die film wat die basiese raamwerk vir die fisiese wêreld en die subjektiewe realiteit voorsien. Ruimte is driedimensioneel en immobiel terwyl tyd aan die nimmereindigende chronologie gemeet kan word. Omdat daar beweging in die film is, is die ruimte en tyd oortuigender. Die filmmedium is 'n dinamiese medium en kunsvorm wat beweging as hoofdoel het. Beweging is alleenlik binne die matriks van tyd en ruimte (of tyd-ruimte) moontlik. Kentridge het homself as noulettende visuele verslaggewer bewys (Burger, 1990) deurdat hy verwysings uit eie sosiale en politieke omgewing by sy grafiese werke geïnkorporeer het. Hy bou 'n wye woordeskat op - metafore vir die realiteite van 'n menslike bestaan.

*"Die kunstenaar staan buite die samelewing en bekijk die geskiedkundige en bourgeois norme, taboes en idees van wat kuns behels en ontstel as gevolg van sy eerlikheid."* (Burger, 1990).

Die dekadensie van die bourgeoisie is ook 'n metafoor vir die samelewing.

*"Man's interference with the land and inability to control waste, evokes a sharp reminder that, in this land, people have also been treated as expendable objects to be moved arbitrarily and abandoned thoughtlessly."* (Arnold, 1986).

Kentridge se gebruikmaking van die filmmedium bring mee dat tyd en ruimte geen grense meer het nie. Tyd is plasties en kan gemodelleer word en ook met presisie gekontroleer word. Hy manipuleer nie alleen die fisiese aksie nie, maar ook sy en die toeskouer se tyd emosies en die dramatiese opbou van die film.

Gewoonlik word tyd binne 'n raampjie vasgestel. Kentridge is vry om die tyd te verander om sy uiteindelijke doel te bereik as gevolg van die beweging van een raampjie na 'n volgende een. Alhoewel Kentridge gewoonlik vasgestelde tyd verkies, kan hy ook van stadige aksie, vinnige spoed of aksievries gebruikmaak om sy boodskap te onderskryf. Sodoende verkry tyd 'n nuwe dimensie en betekenis sonder om die werklikheidsillusie van die toeskouer te verbreek. Dit kan ook tot die emosionele inhoud van die film bydra.

Vinnige beweging word byvoorbeeld gewoonlik vir komiese effek aangewend, maar dit kan ook 'n bydrae tot betekenis en emosionele inhoud lewer - dit moet egter spaarsamig gebruik word.

Die filmmaker verbeeld die emosionele waarde van tyd net soos die toeskouers dit self in situasies ervaar en dus word die gemoedstemming geskep: gelukkig in 'n komedie en angswekkend in 'n spanningsverhaal. Hierdie emosionele reaksies kan geskep word deur die filmtyd te verkort of uit te rek.

Die emosionele tydsbeleving loop hand aan hand met ritme - net soos die werklike wêreld deur tyd beïnvloed word - minute, ure, dae, seisoene, die lewe - 'n illusie van die wêreld op film. Elke film het 'n basiese ritme wat deur die gemoedstemming en drama gevorm word. Die filmmaker moet van hierdie ritme bewus wees - elke skoot en gedeelte daarvan, die tydsverloop (aksie) sal saam die ritme vorm.

Die filmmaker moet besluit wat uitgelaat moet word en wat essensieel is tot die verhaalgebeure. Die oorgange tussen periodes is die ideale plekke om die tyd te verkort, want daar is maklike oorgange tussen plek en tyd.

Ruimtelike begrip berus op sintuiglike waarneming, te wete: sig, gehoor, gevoel en reuk. Daarom lyk ruimtelike beskrywing na 'n reeks visuele indrukke. In Kentridge se animasiefilms is die ruimte soms so duidelik dat 'n mens summier aanvaar dat daar werklik sulke plekke bestaan en is dit meer as bloot 'n agtergrond vir karakters, hul waardes en gebeure. Kentridge verbeeld sy karakters midde-in die stedelike braakland landskapruimte - nou is die aksie in Soho se studeerkamer, en verskuif daarna na sy slaapkamer.

Kentridge laat hom as volg uit oor sy gebruik van beeldmateriaal:

*'n Kunstenaar is heeltyds bewus van sy omgewing. Om prente te maak is 'n praktiese, konkrete besigheid, nooit iets formeel nie. Die beelde wat 'n mens gebruik, ontdek jy op 'n praktiese manier, nie intellektueel nie. Die keuse van 'n beeld is onverklaarbaar. Daar is vrye assosiasie. Tog voel ek dit is nie so willekeurig nie.'* (Elahi, 1987).

Hierdie stelling wat Kentridge maak, beklemtoon die groot invloed wat Johannesburg op sy lewe gelaat het. Hy onthou hoe dié stad as leefruimte voor sy oë verander het. In Houghton, die woonbuurt waar hy woon, het die inwoners in die vyftigerjare hoë staalhekke opgerig; gedurende die 1976-opstande het hulle twee meter hoë mure met spykers bo-op opgerig.

In 1985 met die eerste *State of Emergency*<sup>1</sup> het die golf van angste die byvoeging van lemmetjiesdraad regverdig. Met die ontbanning van verbode persone en organisasies is hierdie mure nie afgebreek nie, maar het 'n nuwe angsgolf gevolg en is elektriese omheinings bygevoeg.

Daar is 'n aantal tipes ruimte wat onderskei kan word, te wete: fisiese, psigiese, artistieke, objektiewe en subjektiewe ruimte.

## • Fisiese ruimte

Die fisiese ruimte kan beskryf word as die konkrete, fisiese lokaliteit waarbinne die aksie plaasvind, byvoorbeeld in die stad Johannesburg, digby mynhoop, binne Soho se miljoenêrswoning.

Hoe sien die ruimte daar uit? Hoe is dit georden? Plekname soos Johannesburg en Parys kan onnodige ruimtesamestellings vervang:

*"... the simple naming of a place may replace a lot of qualifications. The reader knows that New York is not the same as London, Paris or Moscow" (Vandermoere. 1982:128).*

'n Plek kan ook deur sy inwoners gekwalifiseer word. Die beskrywing en kwalifisering van verskillende ruimtelike eenhede sal nie altyd noukeurig wees nie.

Hetsy groot stede, plattelandse dorpie, strate en huise het elkeen sekere gemeenskaplike kenmerke.

Hoe presieser die ruimte verbeeld is, hoe meer spesifieke kenmerke gaan by die algemene gevoeg word.

Kentridge laat hom as volg oor die Suid-Afrikaanse ruimte uit:

*"Going overseas compresses your vision of South Africa. When you live here you're living in the cracks. But from the outside you see only the monolith. It makes you more aware when you return, of the compromises . . . the compromised position from which we operate."*

---

<sup>1</sup> Die destydse Staatspresident, mnr P. W. Botha, het op 21 Julie 1985 'n noodtoestand (*State of Emergency*) in Suid-Afrika afgekondig. Meer as 10 000 mense is ingevolge die veiligheidswetgewing gedurende die *State of Emergency* aangehou.

*"... 7 361 people were detained under its regulations up to December 27. Security legislation detainees accounted for 3 637. Section 50 of the Internal Security Act provides for short-term preventative detention (up to 14 days). This has been used in non-Emergency areas where, in effect, the Security Police have been able to assume State of Emergency-type powers without having to declare a State of Emergency in such areas, the DPSC said. During 1985, numerous applications for restraining interdicts and other actions were brought to court relating to allegations of assault and torture of security and State of Emergency detainees . . ." (Nyaka, 1986).*

Handel dit oor die bekende of onbekende ruimte? Groot of klein? Die antwoorde op bogenoemde vrae kan bepaal of die ruimtelikheid van die kunswerk 'n waarde in eie reg is en of dit in diens van iets anders staan, byvoorbeeld die gemoedsgesteldheid van die spreker of - sosiale omgewing.

Die fisiese tyd, die tyd wat dit neem om te verfilm of om die filmaksie te projekteer, word deur kunsmatige reproduksie van die werklikheid deur die kamera verander. Fisiese tyd-ruimte vorm 'n verwysingsraamwerk en identifikasie wat deur fisiese bestaan, visie en ondervinding gevorm word, byvoorbeeld 'n man in die realiteit met sy gedagtes. Hier ontstaan 'n wisselwerking tussen die realiteit en die droomwêreld. Die film se grootste bate is die moontlikheid wat dit bied om die fisiese tyd-ruimte te transendeer. Filmruimte is tweedimensioneel, want daar is geen gewig of diepte nie; terselfdertyd is dit ook mobiel en veranderings kan ook gemaak word.

Die film moet binne die konsep bestaan - in die toeskouer se denke en drome (tyd en ruimte), want hul word van plek tot plek geneem deur hul verbeelding. Binne 'n oogwink kan die filmmaker die toeskouer van een omgewing na die volgende neem deur alleenlik twee stroke film te las.

Die toeskouer kan ook deur die ruimte beweeg as daar skielik van 'n vêrskoot na 'n medium of nabyskoot beweeg word. Een van die mees fassinerende kenmerke van filmruimte is die moontlikheid wat bestaan om dele van die fisiese ruimte wat myle uit mekaar is, bymekaar te plaas, sodat dit as nuwe ruimte kan bestaan.

Net soos die raam beperkend kan wees, kan dit ook 'n positiewe bydrae lewer om orde aan natuurlike chaos te verleen. Wanneer 'n mens byvoorbeeld op 'n heuwel staan en oor die hemel, bome, heuwels, gras en blomme kyk, is dit die kyker se visie wat die elemente isoleer, 'n mooi prentjie vorm en betekenis daaraan gee.

## • Psigiese ruimte

Psigiese ruimte is nie 'n geografies lokaliseerbare ruimte nie. Dit maak van verwysings en simbole gebruik, dus is dit 'n realiteit in die verbeelding van die kunstenaar. Dit is die ruimte waarbinne die verhalende film afspeel.

- **Artistieke of simboliese ruimte (teenstellings)**

By artistieke of simboliese ruimte word byvoorbeeld die bekende teenoor die onbekende en hemel teenoor aarde, gestel. Artistieke ruimte is 'n visuele ruimte en dit is nie illusionisties nie as gevolg van die dualiteit daarvan. Hierdie ruimte het twee onderafdelings naamlik skermruimte, wat die patroon van kleur of lig en skadu is binne die tweedimensionele oppervlak van die skerm; en aksieruimte, die driedimensionele ruimte waarbinne die gebeure plaasvind (Khatchadourian, 1987: 170).

- **Objektiewe en subjektiewe ruimte**

Die subjektiewe ruimte oorvleuel met die psigiese ruimte, deurdat die menslike psige deur beide betrek word. Plekname, eiename en soortname skep hierdie ruimte. Objektiewe ruimte word deur die vulling van die ruimte met meubels, die vuurherd, die muurpapier, die skilderye, matte, gordyne en die beligting saamgestel.

*"De ruimtevulling wordt bepaald door de voorwerpen die zich in de ruimte bevinden. Voorwerpen hebben een ruimtelijke status. Zij bepalen door hun vorm, afmetingen en kleuren het ruimtelijke effect van een vertrek. Een te volle kamer lijkt immers kleiner, een lege kamer groter dan hij is." (Bal, 1980:103).*

Ander ruimtesamestellings word bepaal deur byvoorbeeld vol teenoor leeg, arm teenoor ryk, mooi teenoor lelik, ensovoorts, te plaas.

Wanneer 'n karakter bewus raak dat sy ruimte belangrik is vir sy bestaan en dit betekenisvol word, betree hy die subjektiewe ruimte. Volgens Vandermoere (1982:139) kan ruimtelike belewing 'n dubbele betekenis hê:

*"Space may be felt as an opportunity to realize one's goal, or in general as rendering one's existence worth while, or it may be felt as an impediment to the realization of one's goal or as rendering one's existence hard and burdensome."*

Wanneer 'n persoon hom in eersgenoemde situasie bevind, sal hy veilig en op sy gemak voel. In laasgenoemde situasie sal hy egter ongemaklik, vervreemd en gefrustreerd wees.

Die evaluering van ruimte wissel van persoon tot persoon. Vandermoere (1982:140) verklaar dit as volg:

"... the contrast between light and darkness often corresponds to the contrast positive - negative, attractive - unattractive, good - evil. However, for the powers of darkness, darkness is an essential condition for the success of their way of life: it creates the situation in which they may rule all-powerful. For the powers of light, on the contrary, that darkness implies danger, because it becomes impossible for them to cope with the powers of darkness."

Teenstellings soos ver en naby sal verskillende betekenisse hê vir persone in verskillende omstandighede. 'n Naderende vyand is altyd te naby: 'n afwesige vriend altyd te ver.

## Funksies van ruimte

Die funksies van ruimte word hieronder kortliks genoem:

- Ruimte kan tot die atmosfeer en die gevoel van die animasiefilm bydra. Ons kan hier praat van ruimteskepping deur William Kentridge as animasiekunstenaar.
- Ruimte kan 'n metaforiese funksie vervul en sodoende tot die projeksie van die karakter se gemoedstoestand (stemming) bydra. Dit is egter moeilik bepaalbaar.
- Ruimte kan die tema word wanneer dit die gebeure (verhaal en intrige) beïnvloed of selfs bepaal. Gebeure daarteenoor kan weer op hul beurt die ruimte bepaal.

## Karakter

Karakter is 'n belangrike element binne enige verhaalstruktuur. Kentridge verbeeld karakters uit alle lae van die samelewing - van die armes tot die rykes - bedelaars, prostitute, mynwerkers, dronklappe, mans in aandpakke en uitgewekenes.

Karakters word gewoonlik deur hul karaktertrekke herken. Karaktertrekke kan beskryf word as 'n sisteem van motiewe wat eie aan 'n gegewe persoon is. Die eenvoudigste karaktertrek van 'n persoon is sy naam, byvoorbeeld Soho Eckstein of Felix Teitlebaum. Die film, "*Johannesburg*", begin met die bekendstelling van die *dramatis personae*.

Die hoofprotagoniste in hierdie film is Soho Eckstein en Felix Teitlebaum, wat verskillende kante van die kunstenaar, William Kentridge, verbeeld. Kentridge beperk sy karakters tot hoofsaaklik drie

hoofkarakters <sup>2</sup>, naamlik Soho Eckstein, mev Eckstein en Felix Teitlebaum, omdat te veel karakters die dekodering te ingewikkeld sal maak en moontlik die verhale se geloofwaardigheid sal inboet. Hy gee baie aandag aan verskille tussen karakters, karakterontwikkeling (veral hul emosionele ontwikkeling), en die karakters se onderlinge verhouding met mekaar.

Kentridge se karakters praat nie 'n ouditiewe taal nie. Dit is eerder die beeld, oftewel die visuele handeling, wat die praatwerk doen. 'n Enkel beeld sê vir Kentridge meer as 'n duisend woorde, daarom konsentreer hy eerder op die visuele. Die visuele beeld word deur die byvoeging van gepaste byklanke en musiek versterk.

Sonder konflik is daar geen drama nie, sonder karakters is daar geen konflik nie. Drama kan dus beskryf word as karakters se onderlinge aksie of konflik met mekaar. 'n Mens kan jouself afvra wie hierdie karakters is en wat hulle voorstel. Daar is ongelukkig nie 'n eenvoudige antwoord nie.

Kentridge het 'n komplekse ekspressie waarvolgens hy satire en allegorie met persoonlike ekspressiwiteit verbind. Betekenis vir die kyker lê in die individu se eie dekodering en assosiasie wat deur die kunstenaar se beelde daargestel word.

## Soho

Die eerste figuur waarmee ons visueel in "*Johannesburg*" kennis maak is die suksesvolle Johannesburgse aartskapitalis, sakeman en mynmagnaat, Soho Eckstein. Hy dra sy potloodstrepiespak voortdurend, selfs in die bed. Deur sy aardse rykdom manipuleer hy die wêreld. Kentridge gebruik Soho as simbool van kapitalistiese hebsug en korrupsie.

---

<sup>2</sup> Gebeure in 'n verhaal word rondom die hoofkarakters gesentreer. Hul besluite is deurslaggewend. Sekondêre karakters speel 'n minder belangrike rol. Deur hul dialoog word die toeskouer meer bewus van die hoofkarakters se optrede en denke.



Hy deel sy van met 'n spesifieke venynige *Randlord*<sup>3</sup> uit die eeuwending - Hermann Ludwig Eckstein<sup>4</sup>.

## Felix en die naakte verbeelding van die man

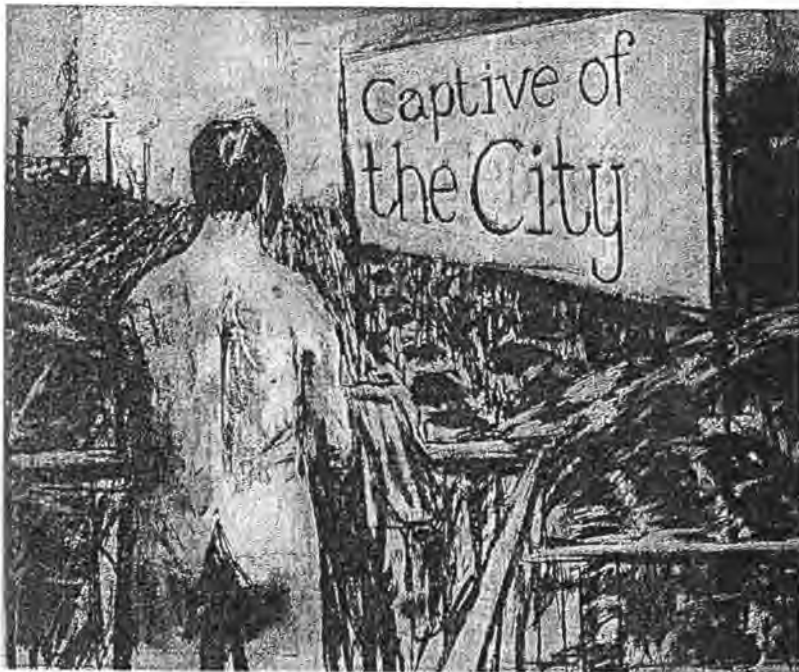
Die volgende karakter waarmee die toeskouer kennis maak is Felix Teitlebaum. Felix is 'n selfportret van Kentridge en word kwesbaar en nakend verbeeld. Kentridge gebruik Felix om sy verhouding met die realiteit te verbeeld. Ruth Jacobson skryf in 1993 in *Business Day*:

*"His character, Felix Teitlebaum - representing the artist goes naked and exposed through life, caught in desire, exclusion, voyeurism, and a defaulting innocence."*

Felix Teitlebaum word as "*Captive of the City*" ("*Gevangene van die Stad*") voorgestel (sien figuur 3.1).

Felix versinnebeeld beide Kentridge wat nie uit die stad (Johannesburg) kan ontsnap nie, asook

Eckstein se alter ego en gewete.



**Figuur 3.1:** WILLIAM KENTRIDGE. 1989. "*Captive of the City*". Houtskool op papier. Grootte onbekend. Versameling onbekend.

<sup>3</sup> *"The Randlords were mostly self-made magnates who were frequently selfish and treated servants extremely badly. The English class system with many of its attendant evils, permeated early Johannesburg society. The events of those times laid the foundation of Johannesburg as it is today."* (Howard, 1997:29)  
Die *Randlords*, industrialiste en ander rykes het gewoonlik in Parktown, 'n noordelike voorstad van Johannesburg gebly. (Howard, 1997:28).

<sup>4</sup> [Hermann Ludwig Eckstein] *"was, first and foremost, a business man who never learned to suffer fools gladly and he could, and did, deliver icy rebukes to subordinates whose work was not of the standard he expected from his employees. But he was also a man of great charm, whose geniality and tact made him the ideal company chairman. On the Witwatersrand Eckstein had as much prestige as Rhodes had at Kimberley."* (Cartwright, 1965: p. 70).

Deur Felix altyd nakend te verbeeld en Soho altyd in sy potloodstrepiespak te klee is, spot Kentridge fyn met aanvaarde konvensies. Konvensie bepaal byvoorbeeld dat die regte klere vir die regte geleentheid aangetrek word asook die korrekte manier om teenoor ondergeskiktes op te tree. Felix is bewus van sy eie bourgeois agtergrond teenoor die arbeiders: die mynwerkers. Hierdie klassestryd word deur die jukstaposisie van karakters, tonele en onderwerp wat 'n emosionele impak op die massa laat, beklemtoon.

Binne Westerse konvensies word manlike en vroulike identiteite opgebou waarvolgens die samelewing moet handel. Navorsing (Kent, 1985:88) in Brittanje en die VSA het aangetoon dat <sup>man</sup> mans gewoonlik onafhanklik, aggressief, aanmatigend, dominerend, selfonderhoudend, geïnteresseerd in seks en as die baas uitgebeeld word, terwyl vroue as toegewyk, bedagsaam, <sup>geïdentifiseer</sup> hunkering na goedkeuring, medelydend en sensitief vir ander se behoeftes uitgebeeld word. In die lig hiervan moet die naakte manlike model die kwaliteite wat sy seksuele identiteit en <sup>and personal worth</sup> persoonlike waardigheid beklemtoon, behou.

"... This explains why so many male pin-ups do appear ridiculous and their body language foolish" (Kent, 1985:89).

In teenstelling met wat aanvaarde teorieë ons wil wysmaak, speel klere 'n belangriker rol by blanke mans as by vrouens. Die vroulike <sup>body</sup> liggaam (naak of gekleed) streef tradisioneel na skoonheid. Klere komplimenteer hul fisiese bou op so 'n wyse dat hul naak of gekleed, 'n reeks kulturele boodskappe deur hul liggame uitdra (Kent, 1985:90). Virginia Woolf het ook beweer dat manskleren 'n belangriker <sup>important function</sup> funksie vervul, want dit verskaf waardigheid en posisie binne die aanvaarde sosiale Westerse <sup>mens clothes fulfil a more</sup> hiërargie. Die teenoorgestelde is egter by tradisionele swart mans van toepassing. <sup>— they show position + worthiness in an acceptable social western hierarchy</sup> Vir hierdie rede dra Soho se potloodstrepiespak die nodige gesag oor.

Vroulike naaktheid is aanvaarbaarder as gevolg van haar nabyheid aan die natuur aldus Penelope Brown en L. J. Jordanova (Kent, 1985:90) "... they are part of the nature which is to be controlled by culture."

<sup>5</sup> "Richard Dyer has pointed out that black men are often photographed freely naked 'in the wild' with hints of jungle savagery and animal sexuality, or promiscuity, flavouring the image. They too are 'outside culture'." (Kent, 1985:90)

Wanneer die man wel nakend verbeeld word het dit gewoonlik 'n inherente doel. <sup>6</sup> Wanneer die figuur in 'n ruimte geplaas word, word die aandag van die fallus afgetrek en verskuif die klem na ander dele van die liggaam - soos ook die geval met Felix is (sien figuur 3.1).

Reeds met die eerste oogopslag is dit duidelik dat Soho en Felix se kontrasterende uitkyk op die beleving van die wêreld tot inherente konflik tussen hierdie twee karakters lei. Die Felix karakter is beslis ook meer <sup>misleidend + tuisentemig</sup> misleidend en bedrieglik as dié van Soho. Die potensiaal van die verhalende medium het aan Kentridge die geleentheid gebied om aanspraak te maak op die verstaan van teenoorstaande wêreldes, soos 'n voor-en agterkant van 'n muntstuk.

## Mev Eckstein

Die derde karakter wat bekendgestel word, is mev Eckstein. Sy word in 'n grootse perspektiwiese ruimte wat elemente van beide 'n openbare swembad en 'n teater saamvoeg, verbeeld. 'n Bondige inskripsie deel die kyker mee dat Mev Eckstein "*Wagtend*" ("*Waiting*") is. Sy word deur haar man, Soho Eckstein, verwaarloos terwyl Soho nog rykdomme inpalm. Intussen word sy die slagoffer van sy ambisies. Sy wag dus moontlik vir haar eie soort verwesenliking. Teen die einde van die film verrys sy as sentrale katalisator in sy persoonlike bevryding.

Omdat sy vir ewig vir Soho wag, kry mev Eckstein vir haar 'n minnaar in die persoon van Felix Teitlebaum. Deur hierdie aksie bind sy die verhaalgegewe tot 'n eenheid, maar word sy ook die bron van konflik of die twispunt. Sy bly egter 'n intellektuele oplossing. Dit bly vir die toeskouer onduidelik hoekom iemand op haar verlief raak of haar terug wil hê.

## Anonieme karakter

Die laaste figuur wat die toneel betree, word nie soos die ander karakters formeel deur 'n naambord voorgestel nie. Kom ons noem hierdie figuur vir argumentsonthalwe, *Harry*. Harry is in 'n jas met 'n

<sup>6</sup> "A number of ways exist for offsetting the vulnerability and 'savagery' of nakedness. The male nude has often been given the 'dress' of symbolic significance. He has represented courage and virtue (Hercules), reason and justice (Apollo), Christian piety (St. Sebastian) and the soul ascending to Heaven (Ganymede), as well as military might and civic pride. This overlay of moral, political or religious significance acts like a cultural mantle that veils nudity, while allowing erotic potential to shine subliminally through." (Kent, 1985:90)

duidelike visgraatpatroon gekleed (sien figuur 3.2). Hy beweeg op krukke en kom by sy konkka tot stilstand. Hy vertolk die rol as leier van die onderdrukte massa en wanhopige armes. Harry is beslis op dieselfde model as die figuur in die "*Industry & Idleness*"-reeks tekeninge <sup>7</sup> (Soho Eckstein het "*Idleness*" verbeeld) gemodelleer.



Figuur 3.2: WILLIAM KENTRIDGE. 1989. "*Procession in the landscape with close-up of Harry*". Houtskool op papier. 133 x 165 cm. Versameling onbekend.

## Drama en konflik

In 'n drama word verskillende karakters teen mekaar afgespeel wat eindelik tot konflik (botsing) tussen hulle lei. Een krisis lei gevolglik tot 'n volgende en sodoende word konflik opgebou binne die dramatiese gebeure.

<sup>7</sup> William Hogarth (1697-1764) se reeks van twaalf gravures, "*Industry & Idleness*", het vir William Kentridge geïnspireer om sy agt etse vir sy "*Industry and Idleness*"-reeks te maak. Die Harry figuur word as simbool van arbeid uitgebeeld. (Godby, 1990:84).

Konflik kan beskryf word as botsing wat ontstaan as mense met teenstrydige gevoelens teenoor mekaar staan. Konflik is dus die sentrale kenmerk van alle drama. Konflik bou op tot die laaste groot krisis, wat as die klimaks bekend staan, vanwaar die aksie 'n geleidelike afloop het.

In Kentridge se animasiefilms word die konflik deur Soho, mev Eckstein en haar minnaar, Felix Teitlebaum, geskep weens hul botsende persoonlikhede en ideale. Soho en Felix het teenoorstaande ambisies vir die wêreld. Soho skep 'n stad uit die niet, terwyl Felix die fundamente vernietig en nuwe drome transendeer. Verdere konflik ontstaan omdat beide mans op mev Eckstein verlief is.

## Verhaalgebeure

Nadat die karakters voorgestel is, word die hoofverhaal chronologies aangebied. 'n Tweede subverhaal onderbreek telkens die verloop. Elke raampie het 'n outonome eenheidsfunksie, maar deur die filmiese opeenvolging van raampies (tonele) word die gebeure ineengeskakel en die storie visueel vertel.

Daarna word die toneel gedoof en die volgende onverklaarbare toneel wat op die skerm verskyn is 'n bad waarin badwater besig is om in te loop. 'n Wye verskeidenheid huishoudelike voorwerpe waaronder vurke, koppies en glase, word uit die bad gegooi. Die verhaal word rondom die lewendige Duke Ellington<sup>8</sup> klankbaan gebou terwyl die karakters met mekaar in kontak kom.

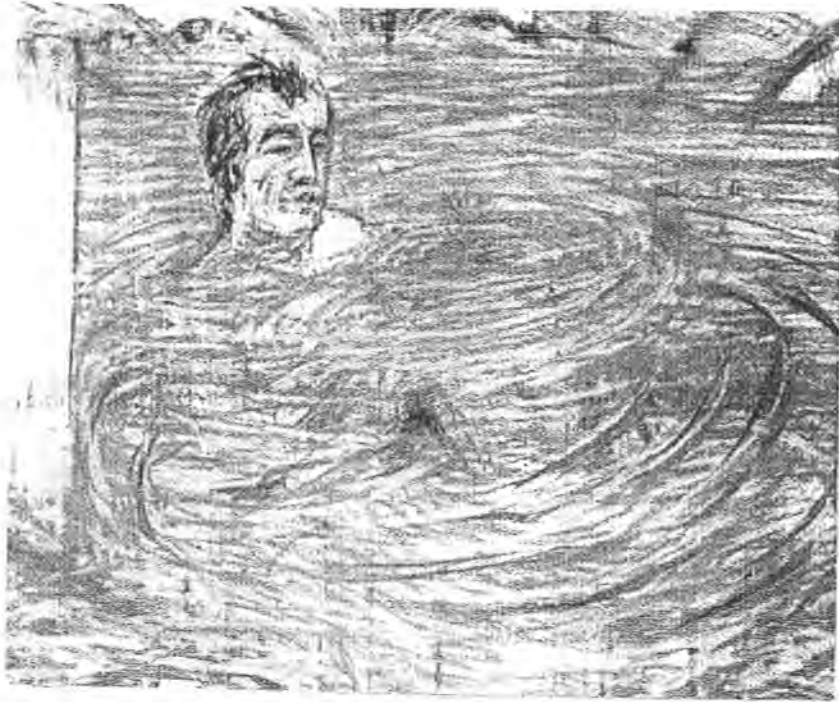
In die volgende toneel verskyn Soho - hy het steeds sy pak aan, en knyp sy sigaar vas tussen sy vingers. Die sigaar is 'n simbool van tegnologiese rykdom. Die titel "*Soho Eckstein takes on the world*" verskyn op die skerm. Intussen vlieg daar 'n hamer-en sekel uit sy tikmasjien. Hierdie simboliek plaas Soho binne die eise van die onteining: Soho reageer op hierdie prikkels deur objekte uit sy ruimte na die stedelike braakland van Harry te slinger. 'n Miaauende kat hardloop uit die toneel.

Daarna verskuif die toneel na Felix se badkamer waar hy in 'n bad wat oorloop ontspan (sien figuur 3.3), filosofer en in 'n seksuele fantasie met mev Eckstein gewikkel is. Flitsende beelde van lekkende

---

<sup>8</sup> Edward Kennedy (*Duke*) Ellington (1899-1974) was 'n jazz-komponis, orkesleier en pianis. Hy kry die bynaam, *Duke* van 'n skoolvriend wat sy vorstelike houding bewonder het. Hy is veral bekend vir komposisies soos *Mood Indigo*, *Sophisticated Lady* en *Black, Brown, and Beige*. ([http://www.schirmer.com/composers/ellington\\_bio.html](http://www.schirmer.com/composers/ellington_bio.html))

tonge, ontblote borste, 'n penis en vagina kom op die skerm. Teen die einde van die film bereik hul seksuele verkeer 'n hoogtepunt.



Figuur 3.3: WILLIAM KENTRIDGE. 1989. "Felix in the Bath". Houtskool op papier. 100 x 170 cm. Versameling onbekend.

Die volgende titel *Felix Tettlebaum's anxiety filled half the house* verskyn op die skerm. Sy angs vul die helfte van die huis en oorspoel die wêreld totdat alles vernietig is.

Felix luister met oorfone na die wêreld. Felix poog om binne die materiële wêreld (Soho se domein) te presteer en om 'n interne sensitiwiteit as alternatiewe lewensstyl daar te stel.

Die verhaal spring tussen tonele van Soho se toenemende grootheidswaansin en die ontwikkeling van sy vrou se verhouding met Felix, omdat sy deur Soho verwaarloos word terwyl hy aan sy ryk (*empire*) bou.

Die verbinding tussen Felix en mev Eckstein word deur Felix se metaforiese handeling geskep: hy soen haar handpalm. Die soen verander in 'n klein falliese vis (wat deel is van sy denke) wat in haar hand begin rondswem en daarna uitbundig sy eie aard verloën en in die lug begin spring. Die vis neem lewe aan (word gepersonifieer) en deel die sensuele bindende element, water, met die twee geliefdes.



Figuur 3.4: WILLIAM KENTRIDGE. 1989. "Fish Kiss". Houtskool op papier. 78 x 115 cm. Versameling onbekend.

Vir Soho is die liefde en die delikate klein vissie sinoniem - die houtskoolvissie krul sensueel in hul hande. In terme van 'n taalkonvensie sou 'n voorbeeld van 'n metafoor die volgende wees: liefde is 'n vis. Die animasie-metafoor laat 'n vis uit die mond van een persoon in 'n ander gly wanneer hy haar soen (sien figuur 3.4).

Water as elementêre krag word tradisioneel as simbool van lewe beskou. Die simboliese betekenis van water het ontwikkel uit die alledaagse gebruike daarvan. Water word byvoorbeeld gebruik as 'n oplosmiddel, 'n skoonmaakmiddel en 'n substansie waarin verskillende elemente versoen word. Die water is 'n belangrike element in die vis se lewe. Water is tegelyk lewegewend en vernietigend in hul verhouding. Binne die konteks van hierdie film verkry water nuwe betekenis deurdat dit 'n medium vir wellustigheid en vryheid word. Water is 'n sterk element op beide kulturele en wetenskaplike vlak. Die vis word ook in die ander animasiefilms herhaal. Die vis en die vet sigaar wat tussen Soho se vingers uitpeul, toon 'n sterk vormooreenkoms met 'n fallus. Hierdie ooreenkoms is nie toevallig nie, daarvoor is Kentridge te presies.

Die poëtiese kwaliteit van Felix en mev Eckstein kontrasteer met die hebsug en materialisme van Soho Eckstein se wêreld. Mev Eckstein verrys as sentrale katalisator in sy persoonlike bevryding. Terwyl

Soho by sy tafel sit, word hy van Felix en mev Eckstein se verhouding bewus deur die skril gelui van die telefoon. Die boodskap: "*Rumours of a Different Life*" verskyn op die skerm. Soho Eckstein, die mynmagnaat, word nou aggressief uitgebeeld terwyl hy besig is om die wêreld oor te neem en alles wat voorkom, op te koop. Hy koop bykans die helfte van Johannesburg op.

Binne die animasiemedium word Soho se ryk uit die niet opgebou en binne 'n oogwink is daar duisende arbeiders op die skerm. Reeds in 1987 het Kentridge die optog-tema in tekeninge<sup>9</sup> vir die Standard Bank se Nasionale Tekenkompetisie-tentoonstelling gebruik (Burger, 1990:2). In *Johannesburg* voeg hy 'n paar uitstaande figure by die optog wat deur die landskap aangeloop kom. Net soos in 'n strokiesverhaal begin die optog links onder in 'n verlate landskap met optogganger wat 'n primusstofie as simbool van oorlewing dra (sien figure 3.2 en 3.8).

Kentridge se kreatiewe drang word deur die magiese kwaliteite van die medium versterk. Die landskaptoneel word geleidelik deur 'n optog van stedelike armes oorgeneem. Die benarde toestand van die armes word gevoelvol deur die musiek van die *South Kaserne*-koor (Godby, 1992; geen bladsynommers) beklemtoon, terwyl Soho vergeefs poog om sy ore toe te druk.

Die tekeninge wat hy verfilm, herinner sterk aan die epiese werk van die Russiese regisseurs van die revolusionêre tyd, byvoorbeeld Eisenstein. Kentridge vind interessante ooreenkomste tussen die Russiese rewolusie en die oorgangstydperk binne die Suid-Afrikaanse milieu. Vir hierdie rede is Kentridge op soek na inhoud in sy werk om sodoende 'n soort betrokkenheid met die wêreld daar te stel. Kentridge sê:

*"Ek dink dié tydperk moet interessant wees vir alle kunstenaars wat in 'n oorgangstyd werk, soos ons in Suid-Afrika. Die vrae wat hulle [Suid-Afrikaanse kunstenaars] gestel het - hoe kuns veronderstel is om òf die nuwe orde uit te beeld, òf daarby betrokke te wees - is nou beslis belangrik. . . 'n Mens hoop dat die burokratisering van kuns wat ná transformasie in sosialistiese lande plaasgevind het, nie hier sal voorkom nie. . ."* (Van den Berg: 1991).

'n Volgende titel verskyn op die skerm: "*Soho Feeds the Poor*", wat op 'n verskuiwing in die rigting van die verhaal dui. Soho in kontras sit alleen by 'n tafel (sien figuur 3.5) wat met kos gelaai is. Gevolglik begin Soho fanaties en gulsig om kos in sy mond te stop. Eindelik voel Soho skuldig en probeer hy gelyktydig die armes te voed en hul leiers uit te wis deur hul met kos te gooi. Net soos Soho sy wêreld

<sup>9</sup> sien die eerste paneel van die triptiek, *The Embarkation* van William Kentridge. (Truswell, 1987:57).



manipuleer, manipuleer Kentridge sy medium - hy skep 'n toneel en vernietig dit daarna met die magtige uitveër. Soho as koddige karakter heers oor sy mensgemaakte koninkryk, terwyl sy werkers hom soos masjiene gehoorsaam en rykdom voortbring.

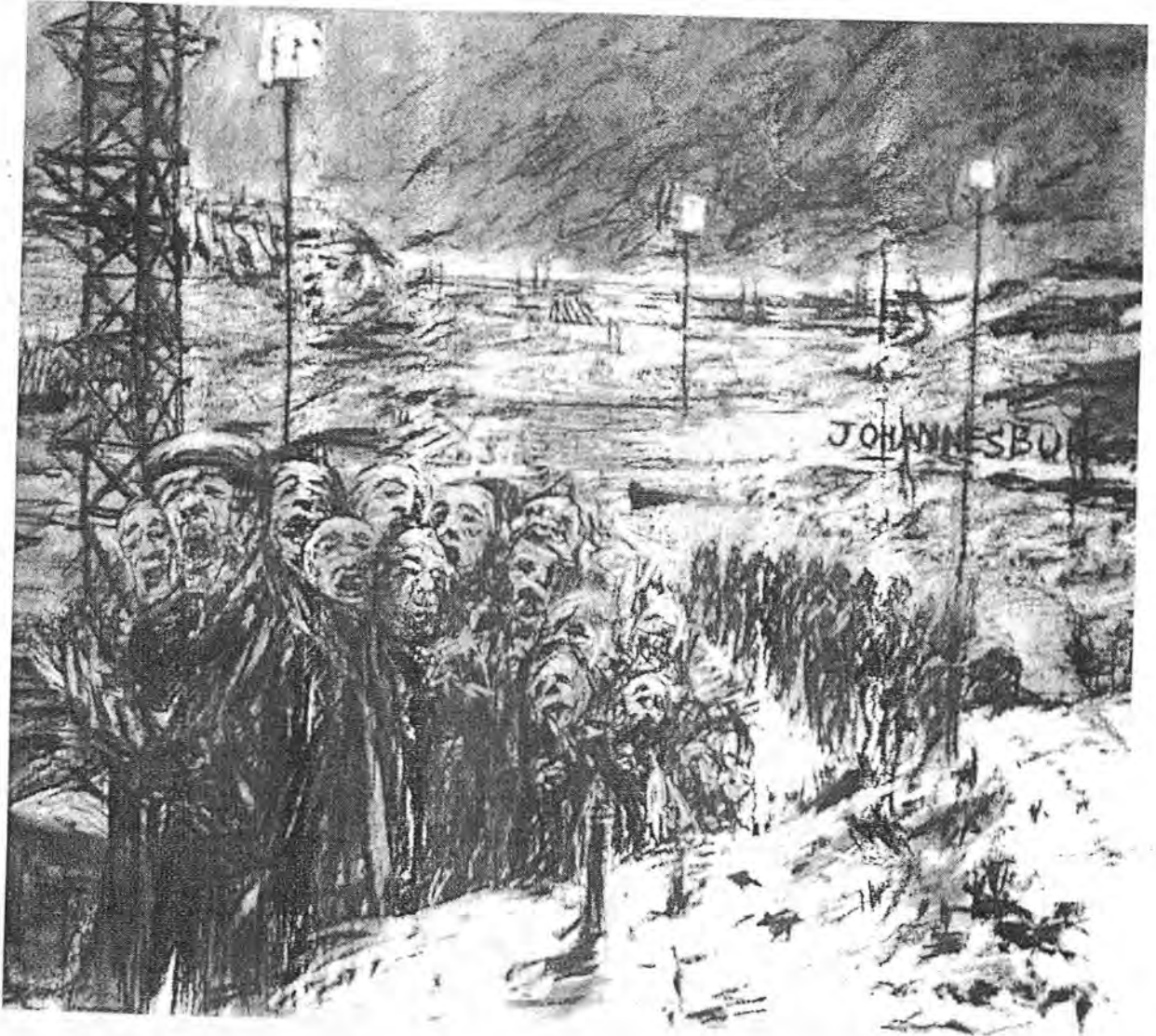


Figuur 3.5: WILLIAM KENTRIDGE. 1989. "*Soho at Table*". Houtskool op papier. 105 x 135 cm. Versameling onbekend.

Die oorweldigende skaal en vrye, maar vaardige gebruik van die houtskool-en pasteltekenmediums dra tot die opbou van die emosionele spanning by soos die uitgeworpenes (massa) in 'n konvooi oor die skerm beweeg - hierdie beelde herinner die toeskouer aan die onmenslike hantering van die arbeiders en mynwerkers.

Daar is ooreenkomste tussen die sosiale satire en dramatiese en teatrale agtergrond wat sterk aan die kabaret herinner. Lig of lampe dien as teatrale bykomstighede, maar is ook sogenaamde oë of waarnemers wat in die mees private oomblikke ook daar is. Geleidelik word die landskap leeg

geplunder. Soos die armes en hul leiers verdwyn, stap Felix steeds nakend, die landskap binne en konfronteer Soho oor sy aksies. Soho lewer die vis as bewysstuk van Felix se verhouding met sy vrou en die twee slaan mekaar uit die toneel.



Figuur 3.6: WILLIAM KENTRIDGE. 1989. "Procession in the landscape with highmast lighting". Houtskool op papier. 90 x 131 cm. Versameling onbekend.

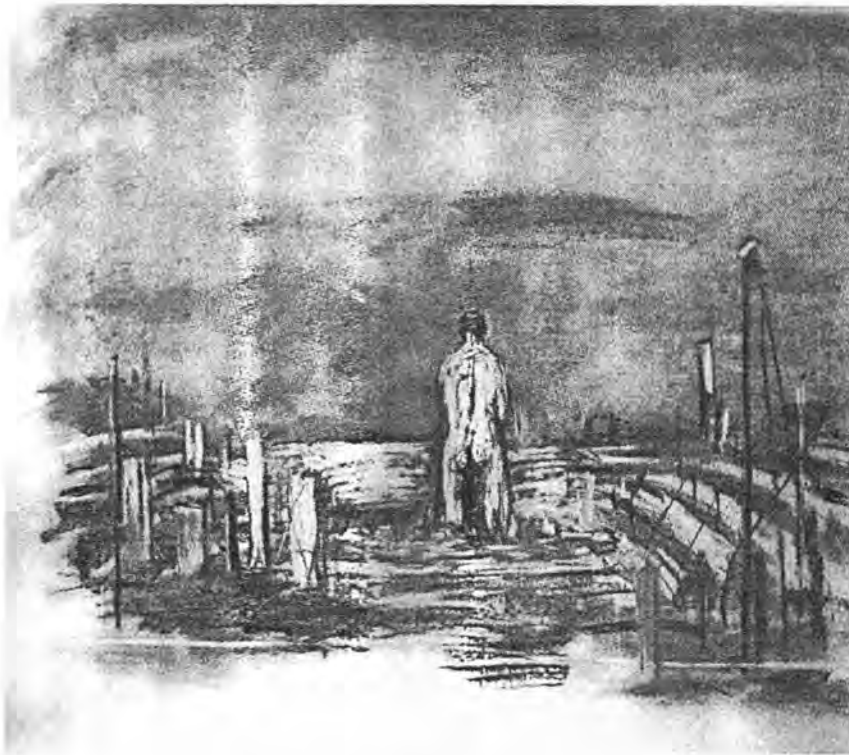
Binne die leë landskap verskyn 'n rakagtige struktuur vir 'n wyle, gevolg deur 'n makabere toneel van afgekapte koppe <sup>10</sup> binne hierdie struktuur. Mev Eckstein kom agter die rakke te voorskyn met 'n handdoek oor haar skouer, asof sy klaar geswem het. Terwyl sy voor die rak inbeweeg, verander haar handdoek in 'n reuse vis en alle bewysstukke van vernietiging word oombliklik verwyder. Kentridge

<sup>10</sup> Hierdie koppe is 'n verwysing na Kentridge se kragtige tekening, "Casspirs Full of Love", 1989. Versameling onbekend. (<http://www.southafrica.co.za/saar/kentridg>).

verbeeld die tema van persoonlike geluk ten koste van materiële gewin as 'n sterk bindingsdraad in sy verhaal. Tekens, simbole en metafoor versterk die verhaal.

Die toneel verskuif na 'n meer herkenbare voorstedelike landskap met 'n swembad (sien figuur 3.7) en reëlins rondom. In die swembad is Soho en Felix in 'n finale geveg besig om mekaar met knuppels by te kom. Felix wen hierdie geveg.

Die film eindig wanneer die musiek 'n triomfantelike klimaks bereik terwyl die proletariaat (werkersklas)-prosesie terugkeer om die landskap oor te neem (sien figuur 3.6). In "*Johannesburg*", maak die armes aanspraak op hul regte ondanks Soho Eckstein se oorheersing.



Figuur 3.7: WILLIAM KENTRIDGE. 1989. "*Felix in the Pool*". Houtskool op papier. 96 x 136 cm. Versameling onbekend.

## Slot

Sy animasiefilms "*Johannesburg*" en "*Growing Old*"<sup>11</sup> speel beide teen 'n agtergrond van politieke spanning af met die hoofkarakters en hul konflik in die voorgrond. Die eise van die armes lewer 'n impak op die verhaaldeure, maar die hooftema van hierdie films is beslis die voortdurende

<sup>11</sup> "*Sobriety, Obesity & Growing Old*" is die vierde film in die "*Drawings for Projection*"-reeks.

kompetisie oor mev Eckstein tussen Soho en Felix. Wanneer Soho mev Eckstein smeek om huis toe te kom, verdonker die hemel bokant hulle.



**Figuur 3.8:** WILLIAM KENTRIDGE. 1989. "*Close-up of Woman in Procession*". Houtskool op papier. 82 x 102 cm. Versameling onbekend.

In hierdie moderne sedeles word rykdom prysgegee om eindelijk die verhouding met die geliefde te herstel. Die spel is diep in Suid-Afrika se sosio-politieke scenario gewortel. maar dit is ook van universele belang. Friedman (1992) som die politieke situasie as volg op:

*"Apartheid has inevitably spawned his [Kentridge] images of the disenfranchised. Yet he [Kentridge] is equally preoccupied with the universal plight of the dispossessed."*

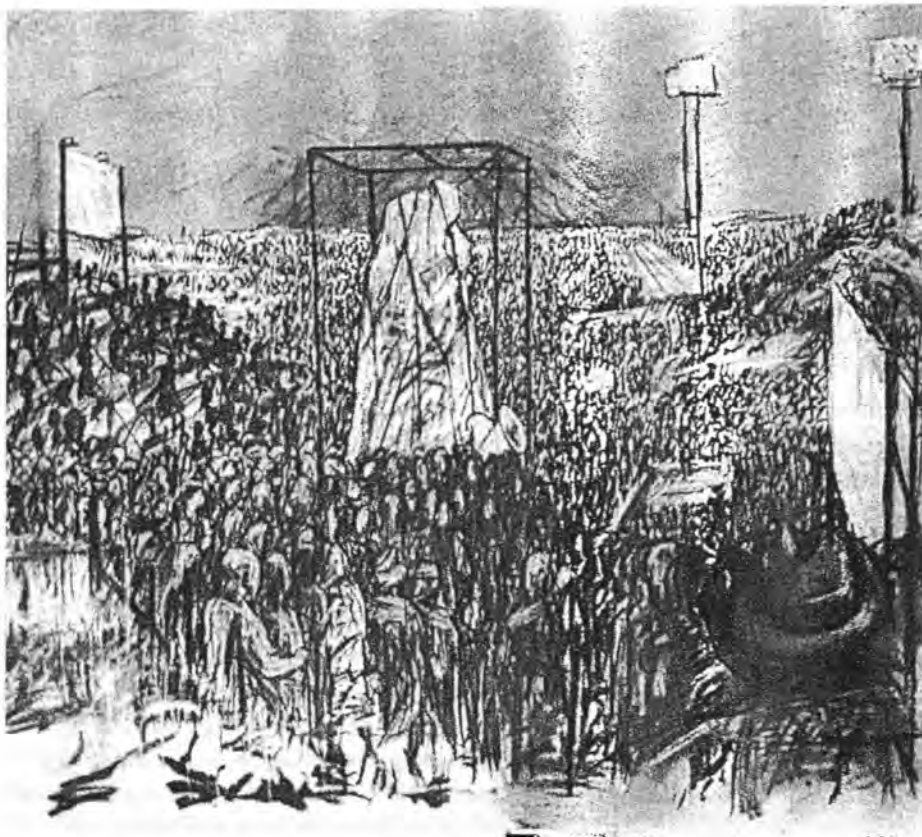
In "*Johannesburg*" lê Kentridge Suid-Afrika se ironiese aanvaarding van sy lot en die van sy inwoners vas. Hierdie tema word in sy ander animasiefilms "*Mine*", "*Monument*", "*Sobriety, Obesity & Growing Old*", "*Felix in Exile*" en "*The History of the Main Complaint*" voortgesit.

# Hoofstuk 4

## "Monument", 1990

### Inleiding

"Monument" is die tweede animasiefilm in die Soho Eckstein-reeks waarin Kentridge sy besorgdheid oor die arm-ryk kontras verbeeld. "Monument" is nie alleen 'n veel korter film as die ander nie, maar dit is dramaties eenvoudiger as Kentridge se ander animasiefilms. Binne die verhaalgewe word die hoofkarakter se doelbewuste beweging na die dood of vernietiging ondersoek asook die monument wat vir hom opgerig word.



Figuur 4.1: WILLIAM KENTRIDGE. 1990. "Crowd and Covered Monument 1". Houtskool op papier. 120 x 150 cm. Versameling onbekend.

Kentridge gebruik Samuel Beckett se eenbedryf, "*Catastrophe*"<sup>1</sup>, as inspirasie en verwysing vir sy film, "*Monument*". "*Catastrophe*" is 'n kort verhoogstuk waar die een toneelstuk binne 'n volgende toneelstuk met 'n dramatiese verhaal gerepeteer word. Hierdie toneelstuk handel dus in hoofsaak oor repetisie.

Die titel "*Monument*" roep dadelik verwysings na 'n imposante gedenkteken by 'n mens op, terwyl 'n mens wonder vir wie die monument nou eintlik opgerig gaan word. Die hoofidee om 'n menslike figuur op 'n voetstuk te plaas, het Kentridge ook in "*Catastrophe*" gekry.

Wanneer 'n mens Kentridge as kunstenaar en fenomeen beskou moet 'n mens altyd sy beginpunt in gedagte hou: die teater. Kentridge het self dié drama in 1985 in Johannesburg op die planke gebring.<sup>2</sup> (Godby, 1992: geen bladsynommers).

## Kentridge en die teater

Teater kan kortliks omskryf word as eksperimente in tyd en ruimte. Die verhouding wat bestaan in hierdie eksperimente word teater.

Drama en teater is niks nuuts vir Kentridge nie. Sy tersiêre loopbaan is 'n sprekende voorbeeld dat hy hom geensins aan net een spesifieke dissipline wou bind nie. Hy het vele rigtings aangepak waaronder politieke wetenskap, filosofie, beeldende kunste en teaterstudies (in Parys). Hierdie wyd uiteenlopende studierigtings wys na sy intense soeke na die verwerwing van kennis. As gevolg van hierdie breë onderbou is daar voortdurend verwysings na letterkundige, teatermatige, historiese en kontemporêre politieke idees in sy werk.

Kentridge was een van die stigterslede van die *Junction Avenue Theatre Company* in 1975. Van 1976 tot

---

<sup>1</sup> Samuel Beckett het sy eenbedryf, "*Catastrophe*", oorspronklik in 1982 in Frans geskryf. Die toneelstuk is in 1982 by die *Avignon-fees* die eerste keer opgevoer en op 10 Januarie 1983 is dit die eerste keer in *The New Yorker*, gepubliseer. Hy het hierdie toneelstuk aan die Tseggiëse andersdenkende dramaturg, Vaclav Havel, opgedra. (Acheson, 1987:94, 96). Havel was vir sy uitgesproke menseregte idees in die gevangenis gewees. Die titel "*Catastrophe*" verwys in hierdie toneelstuk na die strukturele deel van 'n tragedie, met ander woorde die gedramatiseerde oomblik as die held die finale omkeer maak. Die letterlike betekenis van die Griekse selfstandige naamwoorde is *om op en af (kata) te draai (strophien)*. Dit hou minder tegniese belangrikheid vir die taal van die tragiese digters in, byvoorbeeld in "*Eumenides*", gebruik die koor die term om die potensieël omverwerping van waardes te beskryf wat moontlik die gevolg van Orestes se verdediging is.

<sup>2</sup> <http://www.icon.co.za/%7emontmart/kentridge.htm>

1986<sup>3</sup> het Kentridge as ontwerper, toneelspeler en regisseur by die *Junction Avenue*-teatergeselskap gewerk. In 1982 het hy tydelik na Parys, Frankryk vertrek om aan die *Theatre Ecole Jacques Lecoq* (teaterskool) mimiek en teater te gaan studeer. In 1988 was hy ook 'n stigterslid van die *Free Filmmakers*.

Kentridge is een van die min Suid-Afrikaanse kunstenaars wat werk in verskeie genres beoefen het: teater, stelontwerp, film, regie, skryf en skilder. Hy sintetiseer hierdie verskillende lae informasie tot 'n enkel, hoogs individualistiese kunswerk. Kentridge verbreek die grense tussen visuele en uitvoerende kunste met sy animasiefilms, deurdat hy klank en beweging by sy tekeninge voeg. Dus is sy animasiefilms 'n getekende *performance*. Hierdeur het Kentridge hom van tradisionele doekskildering onderskei, omdat sy kunswerke 'n oudiovisuele ervaring geword het; in teenstelling met die tradisionele kunswerk wat 'n mens gewoonlik met toe ore moet benader.

Dit is nie alleen die teater wat hom inspireer nie, maar hy put ook ryklik uit die letterkunde, historiese- en kontemporêre politieke idees, die kunsgeskiedenis en die groot meesters: of dit nou Velasquez of Goya, of die Fransman Watteau<sup>4</sup>, of die Britse kunstenaar, Hogarth<sup>5</sup>, is. Kentridge gebruik 'n wye spektrum idees as verwysing.

<sup>3</sup> Gedurende hierdie periode by die *Junction Avenue Theater Company* (JATCO) het Kentridge aan 'n hele paar toneelstukke meegedoen: "*Will of a rebel*" (1978); "*Security*" (1978); "*Dikhoitsheneng*" (1980); "*Emily's wheelbarrow show and the infamous Mr Sterntrap*" (1981); "*The bacchae*" (1983); "*Catastrophe*" (1985) en "*Sophiatown*" (1986). (Bloom, 1995:47).

<sup>4</sup> Kentridge het Watteau se skildery "*L'Embarquement pour l'Île de Cythéra*" as inspirasie vir sy drieluik "*The Embarkation*", gebruik. "*The Embarkation*", 1987, (Linker paneel: 125 x 82 cm; middel paneel: 125 x 85 cm; regterkantste paneel: 125 x 88 cm. Houtskool en pastel op papier. Versameling onbekend).

Cythéra is in Kentridge se werk na 'n 20e eeuse omgewing verplaas: die Waterberge, Noord-Transvaal. Hierdie landskap is deur die mens van sy plantegroei gestroop en bevat voertuigspore wat na nêrens lei nie asook 'n beton piekniektafel en bankie. 'n Raaiselagtige naakfiguur verlaat grasieus die tekening.

<sup>5</sup> Net soos William Hogarth (1697-1764) en Antoine Watteau (1684-1721) het Kentridge ook die maatskaplike toestande binne sy gemeenskap bestudeer en dit as inspirasie vir sy werk gebruik. Hy het byvoorbeeld Hogarth se reeks "*The Idle Apprentice*" by sy kontemporêre lewensruimte (1987) aangepas. In hierdie reeks (8 etse) lewer Kentridge sosiale kommentaar en satire op 'n dubbelsinnige en onlogiese samelewing. Tesame met Robert Hodgins en Deborah Bell het hul 'n uitstalling gehou onder die titel: "*Hogarth in Johannesburg*". "*Hogarth in Johannesburg*" is not a simple modernisation of eighteenth-century stories, but rather a transformation of Hogarth's basic situations of character and plot. The three artists have presented essentially new dramas in terms of idiosyncratic realities of their individual styles." (Godby, 1990:7).



Figuur 4.2: WILLIAM KENTRIDGE. 1990. "Empty Landscape with Cul-de-sac". Houtskool op papier. 120 x 150 cm. Versameling onbekend.

## Verhaalgebeure

"Monument" speel af in 'n nie-beskrywende, buitestedelike landskap. Geleidelik word die details van 'n gesig wat afkyk, omring deur 'n visgraatpatroonbaadjie, sigbaar. Later word 'n enkel paar lopende voete binne die leë landskap sigbaar. 'n Mens herken hierdie sukkelende figuur wat 'n swaar vierkantige struktuur dra, as die mitiese "Harry"<sup>6</sup> (sien figuur 4.7). Reeds in hierdie vroeë tonele is die

<sup>6</sup> "Harry" is 'n swerwer wat na Johannesburg verhuis het. Hier word hy slagoffer van die paswette. Hy doen informele werk byvoorbeeld om advokadopere te verkoop (sien "Industry & Idleness, III. Forswearing Bad Company". Akwatint, graving en 'drypoint', 295 x 250 cm) of bedel (sien "Industry & Idleness, IV. Waiting out the recession". Akwatint, graving en 'drypoint', 255 x 295 cm). Harry word ingewy as die "Lord Mayor of Derby Road." (sien "Industry & Idleness, VII". 'Drypoint' en graving, 255 x 290 cm). Derbystraat is in Bertrams, Johannesburg en dit is hier waar alkoholmisbruikers, brandspiritusdrinkers, bedelaars en ander uitgeworpenes lewe met die blink spreiligte van Ellispark Sportstadion daar naby. Harry het ondertussen kruppel geword as gevolg van swaarkry. (Godby, 1990: 84, 88, 92, 93, 96, 97, 108, 109) "Thus while the poor and the disenfranchised, typified by Harry, are the obvious victims of South African society, in his treatment of Idle, William Kentridge would appear to join Robert Hodgins and Deborah Bell in the claim that the rich and powerful also suffer in the system." (Godby, 1990:112).



tekens van arbeid en die verdrukking sigbaar. Daarna word die toneel gedoof.

Kentridge as pasifis en realis het 'n goeie kennis van swart en wit lewe in Suid-Afrika. Sy pa, advokaat Sydney Kentridge, was onder meer betrokke by ondersoeke na Sharpeville; in 1964 toe 120 politieke leiers waaronder Nelson Mandela, van verraad aangekla is; en die na-doodse ondersoek van Steve Biko in 1978. Alhoewel Kentridge van jongs af blootgestel was aan bogenoemde "liberale" gebeure, het hy 'n afstand gehou en sê hy:

*"Want hoewel 'n mens tekeninge gebruik as 'n persoonlike visuele dagboek, kon jy nie verhoed dat die politieke realiteite jou alledaagse bestaan infiltreer nie."* (Burger, 1997: 69).



**Figuur 4.3:** WILLIAM KENTRIDGE. 1990. *"Harry with Load in Landscape"*. Houtskool op papier. 120 x 150 cm. Versameling onbekend.

Reeds in 1984 het Kentridge 'n film gemaak waarin hy die samelewing se misplaasde vrese; gruwels; spanning en traaghede aangespreek het. Die film getiteld, "*Salestalk*"<sup>7</sup>, is ongeveer vyftien minute lank en handel oor 'n ou bediende van Mayfair en haar madam se afhanklikheid van mekaar.



**Figuur 4.4:** WILLIAM KENTRIDGE. 1990. "*Soho with Microphones and Megaphones*". Houtskool op papier. 120 x 150 cm. Versameling onbekend.

Die titel: "*Soho Eckstein, Civic Benefactor*" verskyn op die skerm, wat kort daarna opgevolg word met 'n aantal fallusagtige mikrofone en die aanmatigende asook selfbewuste figuur van Soho (sien figuur 4.4). Soho lees 'n voorbereide toespraak en sommige van die mikrofone verander in luidsprekers en megafone wat sy verminkte woorde oor die landskap uitsaai. Die woorde word tot 'n vierkantige monument in die leë landskap vervorm.

<sup>7</sup> In 1985 is "*Salestalk*" by die Londense Filmfees vertoon en het dit 'n Blue Ribbon-toekenning (kategorie: fiksie) by die Amerikaanse Filmfees verower.

'n Massa minuskule figure kom geleidelik oor die landskap aangeloop en neem hul sitplekke in. Soho neem die onthullingseremonie waar en spreek die massa met ware redenaars houding toe. Sy arms swaai deur die lug (sien figuur 4.6).

Met groot seremonie en applous onthul Soho Eckstein sy geskenk aan die massa. Wanneer Soho die doek van die monument aftrek, maak Harry sy verskyning op die voetstuk (sien figuur 4.5). Die monument is niks anders as 'n weergawe van Harry se geswoeg en swaar hande-arbeid nie. Net soos by die publieke beeldhou wat myners en ander arbeiders verbeeld (in "*Johannesburg*" en elders), word die kapitalistiese krag binne die samelewing wat die verdrukking van die armes aanvaar, verbeeld.

Die film sny tussen die beswaarde Harry en die mededeelsame Soho.

Net soos by Beckett se "*Catastrophe*" staar die hoofkarakter sy gehoor aan en moet hy sy gehoor binne die gehoor toespreek. Kentridge se karakter gebruik die eksterne toeskouer om homself as objek te verbeeld of te karakteriseer. Die publiek (toeskouer) word nou getuie en sodoende word die karakter gedwing om homself te konseptualiseer wat aan hom ondervinding en teenwoordigheid verskaf.

Die metaforiese, poëtiese beeld van Harry staan stom en geïsoleerd op sy voetstuk. Sy posisie is deur Kentridge se plasing van hom op die prentvlak bepaal. Die kunstenaar se denke word dus deur die kamera vasgevang en tot konkrete vorm op film vertaal. Sodoende verkry dit 'n soort van permanensie wat verby lewendige toneelproduksie strek.

Die film sluit met 'n langsame ondersoek na Harry af. Die kamera fokus aanvanklik op sy voete wat duidelik aan die voetstuk vasgebind is. Die kamera beweeg geleidelik op oor die figuur wat 'n vierkantige struktuur dra en fokus eindelik op Harry se gesig (sien figuur 4.7).

Die film eindig waar Harry sy kop geleidelik vir die toeskouers lig, sy asemhaling word swaarder en sy oë beweeg rond in sy kop. Net soos in Beckett se "*Catastrophe*" word die hoofkarakter (protagonis<sup>8</sup>) se gesig deur 'n ligbron verlig, hierdeur word die toeskouer se aandag op die volksramp gefokus. Die kollig manifesteer die regisseur se wil en die karakter word deur die toeskouers aangestaar en sodoende word sy beeld deur die toeskouers vasgevang.

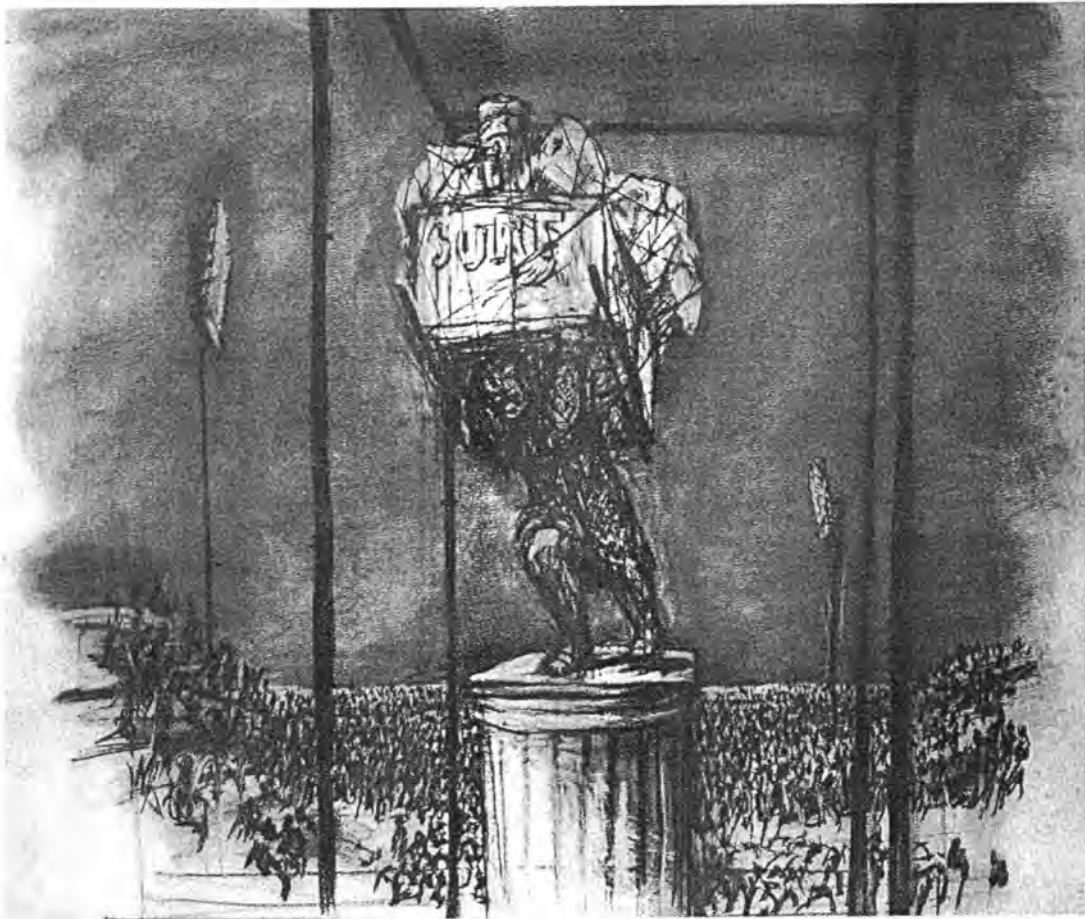
---

<sup>8</sup> Die protagonis is die eerste akteur in 'n toneelstuk, met ander woorde die hoofkarakter en word gewoonlik as die held beskou. Die antagonis staan teenoor die protagonis en is dus die opposisie. (Cuddon, 1991: 44, 751 en 752).

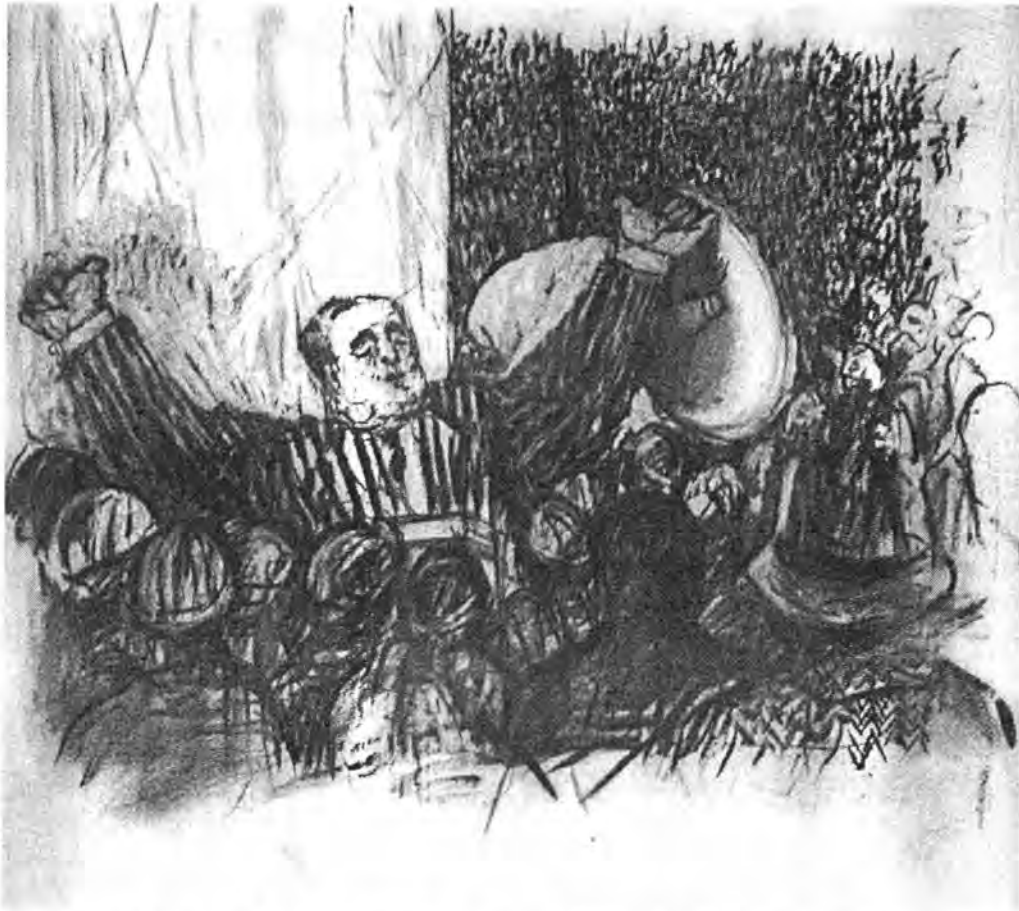
In der waarheid vervul die term protagonis 'n ironiese funksie, want daar kan geen hoofkarakter of protagonis wees as daar nie 'n tweede karakter is nie. Hierdie protagonis is voorts stom, onskuldig en 'n patetiese slagoffer van die regisseur se visuele dialoog. Die protagonis onderwerp hom aan die regisseur se gesag. As die hoofkarakter skielik sy kop lig om die gehoor te konfronteer veroorsaak dit 'n skielike ommekeer van mag. Uit hierdie aksie word dit duidelik dat die menslike realiteit van tirannie bevry kan word as hy hom tot die gehoor wend wat hom in ruil met stilte begroet.

Die karakter se liggaam staan passief (soos deur die regisseur voorgeskryf) en konfronteer die gehoor met sy starende blik (sien figuur 4.7) en stilte wat met hul handeklap opgevolg word. Hierdie karakter is in die laaste pynlike stadium van sy lewe, hy is vasgevang in 'n beweging na 'n oplossing wat eindelijk die dood tot gevolg het. Deur die gebruikmaking van mimiek word die menslike liggaam deur nie-verbale kommunikasie ingespan om visueel te praat.

Geleidelik word die visuele beeld gedoof terwyl die broeierige Edward Jordan-klankbaan sy pynlike hyg na asem registreer, uitbou en die tematiese eenheid beklemtoon.



**Figuur 4.5:** WILLIAM KENTRIDGE. 1990. "Monument unveiled". Houtskool op papier. Grootte onbekend. Versameling onbekend.



Figuur 4.6: WILLIAM KENTRIDGE. 1990. "Soho in the Throng". Houtskool op papier. 120 x 150 cm. Versameling onbekend.

## Visuele kommunikasie

Die vinnigste manier om inligting oor iets te bekom en te verstaan is deur waarneming - deur met die oë te kyk. Die pad van die oë na die brein is ook die kortste (Resch, 1989: 2) in die hele senuweestelsel<sup>9</sup>. In die geskiedenis het kunstenaars van hierdie kragtige visuele sisteem gebruik gemaak om intellektueel en esteties te kommunikeer. Kunstenaars het hul beywer om tegnieke daar te stel wat groot hoeveelhede inligting kon manipuleer om sodoende 'n estetiese ondervinding aan die toeskouer te kan bied.

Kentridge maak van geskrewe titels gebruik wat hy op die skerm plaas wat meehelp om die verhaal te vertel. Elke kultuurgemeenskap het sy eie stelsel uit 'n verskeidenheid van klanke en letters

<sup>9</sup> "Rodopsien, 'n pers pigment in die stafies [die retina bevat 137 miljoen ligsensitiewe reseptore per 6,45 cm<sup>2</sup>, 130 miljoen staafvormige reseptore vir swart-wit sig en 7 miljoen keëlvormige reseptore vir kleurvisie], verbleek waardeur 'n ligte elektriese skok - miljoenste van 'n volt en te flou om 'n muskiet te kielie - teen ongeveer 500 km/h deur die optiese senu na die brein geflits word: die brein vertolk dan die elektriese boodskap en lewer sy uitspraak: 'n vlieg is gesien (of 'n verskietende ster). Die ganse chemiese aktiwiteit het minder as 0,002 sekondes geduur." (van Elfen, 1993: 430).

ontwikkel. Suid-Afrika as 'n land met multikulturele verskille en persepsies wat verskil, beïnvloed die kommunikasie tussen verskillende kulture. Misverstande kan ontstaan as gevolg van geografiese isolering en polarisering van kultuurgroepe.

Soho tree bykans op as politikus besig met 'n oorredingstoespraak wanneer hy Harry se beeld onthul. Oorreding stel hom ten doel om die ontvanger tot so 'n mate te beïnvloed en te oorreed dat die mededeler eindelijk sy doel bereik. Deur hierdie metode word groot getalle mense beïnvloed deur die inligting te plooi soos dit hul pas om die oorreding te laat plaasvind.



Figuur 4.7: WILLIAM KENTRIDGE. 1990. "Harry - Close-up of Head and Load". Houtskool op papier. 150 x 120 cm. Versameling onbekend.

## Slot

Kentridge se teateragtergrond beïnvloed sy animasiefilms in die sin dat die grense tussen die uitvoerende en die beeldende kunste in "Monument" onsigbaar word. Hy vermeng en verwerk sy verwysings intellektueel. Sodoende skep Kentridge teater wat met tradisionele teater breek.

"*Monument*" is nie alleen met weergawe en karakter gemoeid nie, maar het ook 'n sterk politieke ondertoon. Die kontras tussen arm en ryk binne die verhalende medium bied aan Kentridge die geleentheid om aanspraak op die verstaan van teenoorstaande wêrelde te maak.

Die gebruik van hierdie monumentale hoofidee om 'n verhaal te skep en die skematiese suggestie van 'n sosiale konteks het tot 'n kragtige, maar raaiselagtige drama aanleiding gegee.

# Hoofstuk 5

## "*Mine*", 1991

### Inleiding

In die derde animasiefilm in die Soho Eckstein-reeks, "*Mine*", verbeeld William Kentridge die kontras tussen arm en ryk asook sy besorgdheid oor die klassestryd binne 'n mynomgewing. "*Mine*" en "*Monument*" (die tweede film in die reeks), is elk op hul eie manier Kentridge se mees openlik politieke animasiefilms, maar die films is ook gemoeid met weergawe, die gebruikmaking van metafoor en karakter. Die film is indirek 'n propagandistiese of historiese dokument van die komplekse Suid-Afrikaanse samelewing van die 1980's.

Kentridge is bewus van sy eie bourgeois agtergrond. Daarom plaas hy sy karakters, tonele en onderwerp in jukstaposisie tot mekaar, want hy probeer die kyker bewus maak van die klassestryd: die arm myners wat in die myn besig is om hul dagtaak te verrig teenoor Soho as simbool van aardse rykdom en gemak waar hy gemaklik in sy bed sit. Dit het nie alleen 'n emosionele impak op die massa nie, maar dit beklemtoon voorts die tematiese effek. Die tematiese effek kan omskryf word as die uitwerking van die tema of motief op die karakterbeelding. Die kunswerk is nie die onderwerp nie, maar eerder die sentrale idee wat direk of indirek aangedui word. Kentridge maak van Leitmotiv<sup>1</sup> gebruik om die kyker se aandag oor die ses animasiefilms te behou. Hy gebruik sy karakters (Soho, Felix en mev Eckstein), asook die stedelike landskap as die leidende gedagtes of temas wat regdeur sy animasiefilms herhaal word.

---

<sup>1</sup> Die term, *Leitmotiv* is deur Hans von Wolsungen geskep om 'n musikale tema wat regdeur 'n werk met 'n spesifieke voorwerp, karakter of emosie geassosieer word, byvoorbeeld Wagner se operas, te benoem. Thomas Mann het dit as literêre term gebruik om 'n tema of gedeelte wat voortdurend herhaal, te beskryf. (Cuddon: 1991:485)





Figuur 5.1: WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "Mine Title Drawing". Houtskool op papier. 60 x 75 cm. Versameling onbekend.

## Verhaalgebeure

Wanneer die film begin is die beeld afwesig en is daar 'n geraas hoorbaar, bykans soos 'n naderende trein. Die volgende toneel verbeeld 'n antieke Ife-kop<sup>2</sup> links onder op die skerm. Daarna verskyn die

---

<sup>2</sup> Ife is die antieke, heilige hoofstad (c. 1300) van die Yoruba beskawing en is geleë tussen die woude van suid-wes Nigerië. In 1938 is 'n groot aantal lewensgroot koppe (in brons) ontdek tydens opgrawings in die gebied. (Willet, 1967, p. 13).

Hierdie beeldhouwerk is anders as die stereotiepe Afrika-beeldhouwerke. Die beelde kan gekenmerk word deur hul uitstaande naturalisme, dog wel effe geïdealiseerde, maar delikate gelaatstrekke. Die beelde is gewoonlik in brons of terracotta uitgevoer.

Die oë van die Ife-koppe het amandelvormige oë - die oë varieer van lank en dun tot kort, wydgesperde oë. Die ore is gewoonlik hoogs gestileerd en die lippe effens geskei. Verf is gebruik om ooghare en die wit van die oë te verbeeld.

Menslike hare is in die gate in die koppe vasgemaak, terwyl die gate in die nekke moontlik gebruik is om die koppe aan hout-liggamme (wat nie behoue gebly het nie) vas te maak.

Die Ife-agtige kop met linieëre versiering (moontlik om die karaktertrekke te beklemtoon) wat Kentridge verbeeld, herinner sterk aan die Ife-koppe in die British Museum, London. (Read, 1961, p. 179).

filmtitel, "MINE" op die skerm (sien figuur 5.1), gevolg deur 'n mynskag en die samedromming van 'n massa myners terwyl vioolmusiek in die agtergrond speel.

Die toneel flits vir 'n wyle na Soho se slaapkamer waar hy rustig lê en slaap in sy bed (sien figuur 5.2).

Die toneel verskuif na die slaapsale, letterlik onder hom. Binne hierdie slaapkwartiere lê die myners in benoude, beknopte spasies tussen konkavure en slaap. Op die oog af lyk dit asof hulle dood is.

In die volgende toneel sit Soho, gekleed in sy kenmerkende potloodstrepiespak, in sy bed en rook stadig sy sigaar terwyl sirkelvormige dampe die atmosfeer betree. Soho bestuur die mynoperasies vanuit die gerief van sy bed.



Figuur 5.2: WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "Soho Asleep with the Ife Miner". Houtskaal op papier. 75 x 90 cm. Versameling onbekend.

Anders as in Kentridge se ander animasiefilms is die landskap wat in "Mine" verbeeld word 'n dwarsnit van 'n myn<sup>3</sup>. Die mynarea bo en onder die grond word tot Soho Eckstein se bed getransformeer. Die kussings wat agter hom gepak is, wil hom van tyd tot tyd ontvou. Die kussings en deken transformeer tot 'n landskap, net om weer in die volgende toneel in 'n besige stadstoneel te

<sup>3</sup> 'n Myn is 'n uitgraving of gat wat in die aarde gemaak word om metale, steenkool, sout of ander minerale te ontgin. Die term myn omsluit die geboue op die grondoppervlakte, die mynskagte en die toerusting. Dit kan ook verwys na die minerale of erts in die aarde of op die oppervlak van die aarde. (Readers Digest Great Illustrated Dictionary in 2 volumes. 1984:1084).

verander, as hy sy dik hand waai.

Vanaf hierdie punt in die film word die buitewêreld (buite die myn) metafories as 'n skinkbord verbeeld, hetsy op Soho se skoot of op die oppervlak van sy kantoorlessenaar (sien figuur 5.4): Die wêreld van die myners, hul slaapsale (sien figuur 5.7) en hul ondergrondse werkplekke (sien figuur 5.3) word direk onder Soho se skoot verbeeld.



Figuur 5.3: WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "Miners in Tunnel". Houtskool op papier. 75 x 120 cm. Versameling onbekend.

## Die gebruik van metafoor binne die verhaalgebeure

Die metafoor is 'n aanvaarde stylfiguur wat deur idees en objekte gevorm word, byvoorbeeld *Die dood wat ons inhaal*. Woorde word dus op 'n ander wyse gebruik as wat dit oorspronklik bedoel was. Dit is nie alleen 'n verbale verskynsel nie, maar leen hom uitstekend tot visuele uitbeelding, soos duidelik te sien is in William Kentridge se animasiefilm, "Mine".

Die metafoer word deur kunselemente in 'n visuele kunswerk uitgedruk om klem en betekenis uit te brei. Daar word van bekende inligting gebruik gemaak om 'n oorspronklike, esteties-kreatiewe stelling te maak.

Deur gebruikmaking van die metafoer word die onbekende deur die bekende beskryf. Een of meer eienskappe van 'n objek word via die metafoer aan 'n ander voorwerp toegeskryf. Die gebruik van 'n metafoer impliseer dus dat woorde in verskillende betekenis gebruik word en dat een versameling betekenis in die een konteks op 'n ander konteks oorgedra word.

Byvoorbeeld die woorde *wit* en *swart* het nie alleen betrekking op die woorde op hierdie bladsy nie.

As ons sou sê dat 'n persoon 'n swart uitkyk het, word die betekenis van die woord swart tot somber of boos verbreed. Dus is daar sprake van 'n metafoer. 'n Volgende voorbeeld is: *Die mens is 'n wolf* of

*Die mens is 'n rekenaar*. In 'n letterlike sin is dit onwaar, want 'n mens, as verteenwoordiger van die menslike spesie, kan nie 'n wolf (verteenwoordiger van die spesie dier) of 'n rekenaar (as

verteenwoordiger van 'n masjien) wees nie. In 'n metaforiese sin beteken bogenoemde stellings dat mense en wolwe sekere eienskappe in gemeen het en mense en rekenaars sekere ooreenkomste het.

Met ander woorde: deur die metafoer word eienskappe van een objek op 'n ander oorgedra. Wanneer die leser 'n stuk teks lees, probeer hy dit verstaan en eindelik interpreteer. Die kyker herken dus 'n metaforiese uitdrukking op grond van sy kennis en ervaring van die wêreld en werklikheid en weet dat die metaforiese stelling letterlik onmoontlik en/of uitvoerbaar is. In der waarheid kan 'n metafoer as 'n beskrywende funksie van letterlike taal beskryf word.

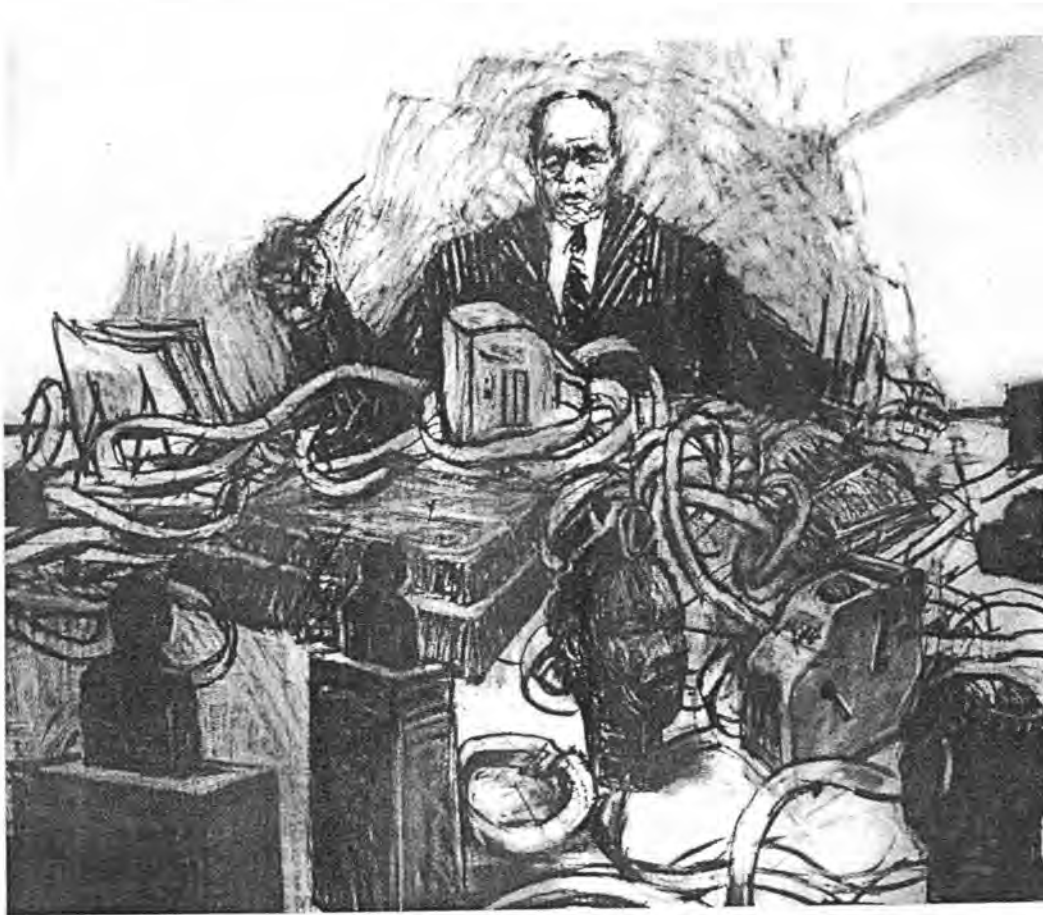
Die metafoer toon ook ooreenkomste met 'n vergelyking in die sin dat 'n metafoer 'n vergelyking is wat tot 'n enkel woord saamgetrek is. 'n Metafoer behels verandering of uitbreiding van betekenis, terwyl 'n vergelyking se onderdele op 'n letterlike vlak funksioneer. 'n Metafoer is 'n verbinding van twee uiteenlopende idees soos byvoorbeeld in 'n kunswerk.

## Die werking van die piktorale metafoer

Die piktorale metafoer kom tot stand deur die aktiewe wisselwerking van eienskappe tussen twee uiteenlopende identiteite, elk met sy eie assosiasies. Deur hierdie twee identiteite en hul assosiasies

saam te voeg en eienskappe uit te ruil en te sif, word 'n sintese bereik en kom die metafoor tot stand.

Deur samevoeging vind transformasie plaas.



Figuur 5.4: WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "Soho's Desk with Ife Head". Houtskool op papier. 120 x 150 cm. Versameling onbekend.

Binne hierdie transformasieproses ondergaan die onderskeie identiteite vorm-en betekenisverandering. Byvoorbeeld, *Jan is 'n renoster*. Alledaagse assosiasies tussen die houer, Jan en die draer, die renoster word uitgeruil. Die situasie ondergaan betekenisverandering en so kom die illusie van 'n renosteragtige Jan, tot stand. As 'n mens mooi daarvoor sou nadink, is die letterlike identiteit verwerp en die voorwerp is uit die alledaagse konteks verwyder en 'n nuwe identiteit is geskep.

Met ander woorde, die aktiewe elemente is die betekenisdraers waartussen semantiese wisselwerking plaasvind. Wanneer hierdie twee uiteenlopende idees (maar interafhanklik van mekaar) tot 'n eenheid verbind word, kom die metafoor tot stand.

Die piktorale metafoor word deur die volgende twee elemente ondersteun:

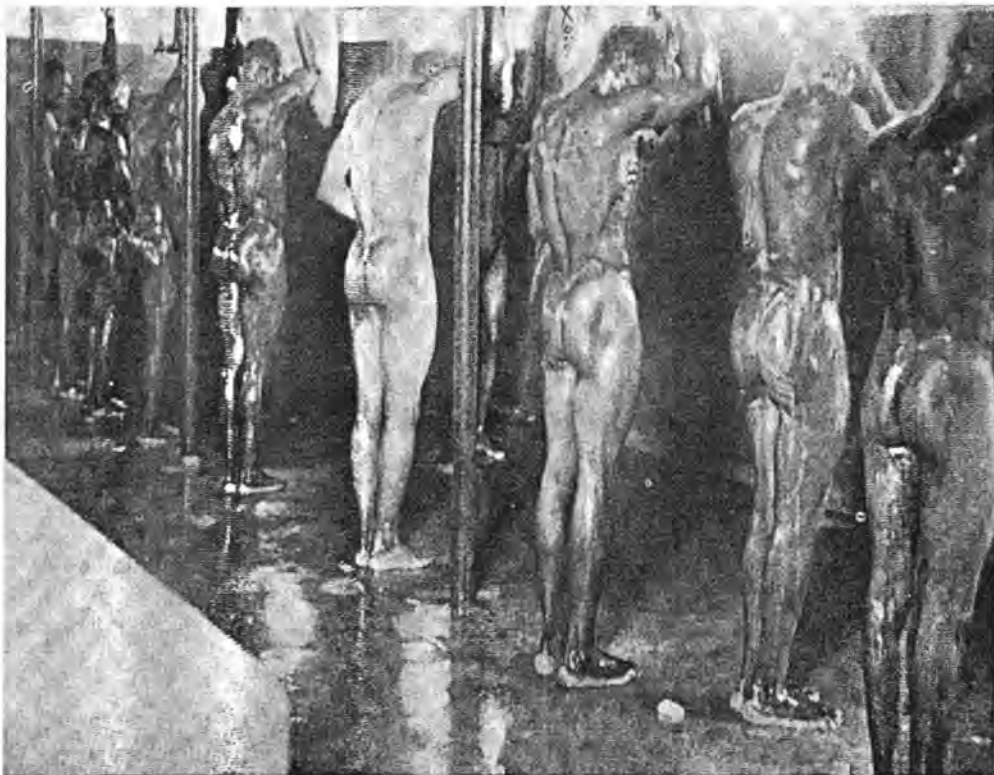
## 1. Konteks

Binne 'n unieke situasie verkry die konteks nuwe betekenis om te kommunikeer en die verhaal te ondersteun. Wanneer 'n lemoen en 'n sokkerwedstryd alleen of in isolasie beskou word het hul geen metaforiese waarde nie, maar as die twee uiteenlopende elemente saamgevoeg word, ontstaan metaforiese betekenis. Bykomende elemente soos omstandighede, situasies, kennis oor die onderwerp en kennis van die spreker se gewoontes en opinies sal die metafoor versterk, byvoorbeeld in *Mine* as die mens as masjien verbeeld word.

## 2. Titel

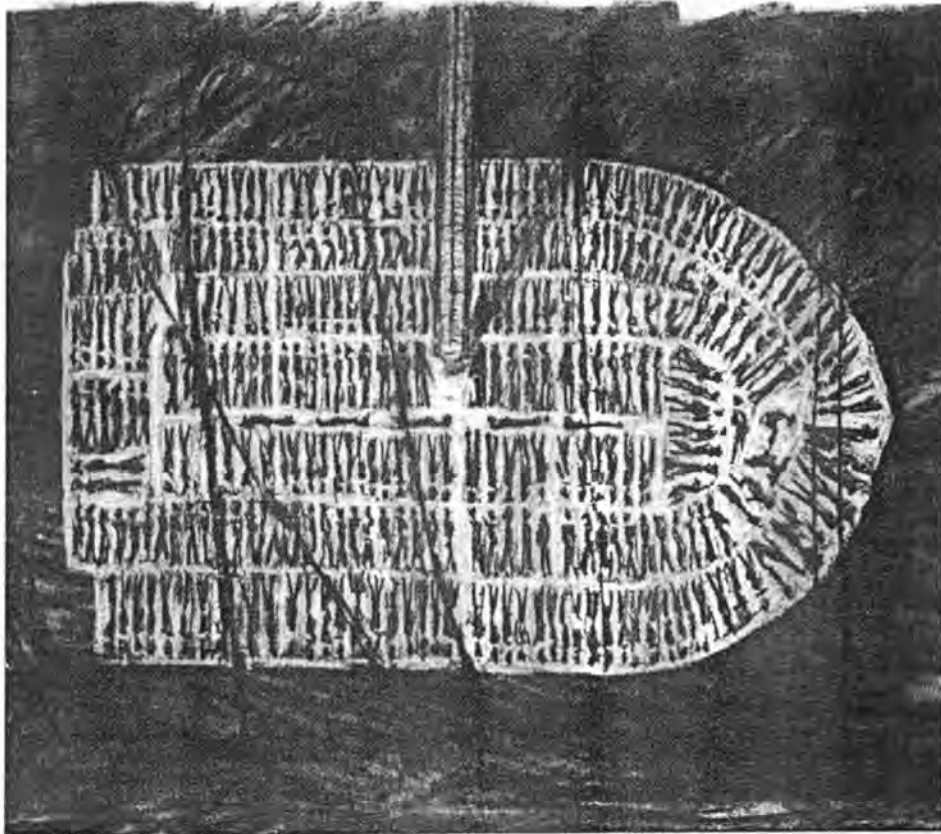
Die titel lê 'n verband tussen die onderwerp en die beeld wat tot betekenisverandering lei. In "*Mine*" kan die titel ook 'n dubbelbetekenis hê. In die eerste plek is *Mine* 'n mynskag en die daaglikse gebeure daaromheen, maar die woord "*Mine*" kan ook op Soho Eckstein, die Johannesburgse mynmagnaat en aartskapitalis, se hebsug in die sin dat alles syne is, dui.

Metafoor het drie funksies te wete, teoreties, heureties en didakties. Die didaktiese funksie is redelik belangrik in die sin dat 'n bepaalde element verduidelik word deur dit met 'n ander bekende element te verbind, byvoorbeeld na die oog as kamera te verwys of die nier as suiweringsorgaan te verwys.



Figuur 5.5: Kentridge het moontlik die foto van stortende myners as inspirasie vir sy tekening in "*Mine*" gebruik.

Sommige myners lê in die ondergrondse slaapsale (sien figuur 5.7), op strak betonslaapbanke. Hulle lyk baie na liggame in 'n lykshuis. Soho verander sy eie rookring in 'n klok wat hy vir die myners lui om te gaan stort. Soho druk tydens ontbyt sy *cafetiere* se dompelaar (*plunger*) in. Dit kom mettertyd onder die pot uit en boor deur die basis van sy bed. Die lang, skerp punt van die boor laat die harde, rotsformasies in skerwe spat.



Figuur 5.6: WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "Mine Shift and Slave Ship". Houtskool op papier. 83 x 124 cm. Versameling onbekend.

Dit boor in die grond in, in die donker en somber slaapsaal (kampong) verby slapende koppe, verby fossiele in die grond, deur die stort. Gevolglik ondergaan dit weer 'n transformasie: hierdie keer word dit 'n hysbak wat steeds dieper af in die grond beweeg tot by die goudmynwerkers wat diep onder die grond swoeg en sweet om Soho se lewe vir hom gerieflik te maak (sien figuur 5.6). Hierdie boor-aksie kan gesien word as verkragting en ontginning ter wille van voortbestaan en vooruitgang van Soho se ryk. Tussendeur flits skote van myners met strak gesigte wat met groot geraas deur die rots boor (sien figuur 5.3) terwyl Soho rustig aan sy sigaar sit en pruim.

Soho se bed word geleidelik tot sy kantoorlessenaar getransformeer en die koffiemasjien verander eers in 'n klok en daarna in 'n telegraafmasjien. Dié masjien dien ook as hysbak wat die mans en materiaal

uit die myn tot op Soho se tafel vervoer. Die myners klim uit die telegraafmasjien en rangskik hulself in 'n piramiedvormige mynhoop van minerale afval. Die telegraafmasjien vorm en spoeg 'n antieke Nigeriese Ife-kop, met 'n ereschild op sy voorkop, uit wat ook as 'n mynerslig (lamp) dien (sien figuur 5.4).

Onder die grond versamel 'n koekepan die gesegmenteerde vorm van 'n myner uit die slaapsaal en lewer dit op die tafel, digby die piramiedvormige struktuur af (sien figuur 5.7).



Figuur 5.7: WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "Compound Dormitory". Houtskool op papier. 75 x 91 cm. Versameling onbekend.

Eindelik word die hysbak deur die dwarsdeursnee van die myn, verby die makabere koppe in hul beton slaapbanke gelig en arriveer op Soho se tafel tesame met 'n renoster wat so groot soos 'n kat is. Soho verwyder alle mans en masjiene wat met die myn verbind kan word van sy tafel om sodoende vir die renoster plek te maak om rond te hardloop. Die toneel verskuif na Soho se bed. Die renoster klim uit die telegraafmasjien en die film eindig met Soho wat ewe ydel met sy nuwe troeteldier, die renoster, speel (sien figuur 5.8). Geleidelik transformeer die telegraafmasjien weer tot Soho se kussings kort voor die film finaal gedoof word.





Figuur 5.8: WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "Soho in Bed with Rhinoceros". Houtskool op papier. 120 x 150 cm. Versameling onbekend.

## Slot

Die skokkendste omtrent "Mine" is Soho Eckstein, die mynbaas, se regulering van die arbeiders se lewens. Met klokke en dompelaars, reguleer Soho die operasies vanuit sy luukse bed; hy ledig die mynprodukte op sy tafelblad. Ondanks Soho se absolute mag en kontrole, is hy onbetrokke by die produksieproses, en so verwyderd van die ondervinding van die werkers, dat hy dit alles kan los om hom te vergryp aan 'n modieuse en sentimentele ekologiese onderneming, weergegee deur sy vertroeteling van die miniatuurrenoster (sien figuur 5.8).

Binne "Mine" manipuleer Soho die wêreld, terwyl Kentridge die kunstenaar deur gebruikmaking van die magtige tekenkunsmedium eers 'n wêreld met groot moeite skep net om dit weer met die magtige uitveër te vernietig nadat dit met die stop-aksie animasiekamera verfilm is. Hierdie tegnieke in samewerking met die gebruik van die metafoor en dualiteite ondersteun die Soho Eckstein-verhaalgewe.

## Hoofstuk 6

### "Sobriety, Obesity & Growing Old", 1991

#### Inleiding

In Kentridge se vierde animasiefilm in die Soho Eckstein-reeks, "Sobriety, Obesity & Growing Old"<sup>1</sup>, beeld hy steeds die konsep van tyd en politieke verandering binne die kontemporêre Suid-Afrikaanse landskap uit.

Kentridge het in 1976 'n BA-graad in Politieke Wetenskap aan die Universiteit van die Witwatersrand verwerf en daarna raak hy betrokke by verskeie projekte wat wissel van skryfkuns tot rolprente. Oor sy politieke betrokkenheid laat Kentridge hom as volg uit:

*"Ek sien dit [sy kunswerk] nie in die vorm van massa-mobilisasie nie. Dit is eerder kommentaar op politiek - 'n poging om dit te verstaan - as wat dit deel daarvan is. Daar is 'n deel van my wat hunker na regstreekse betrokkenheid by massa-politiek. Maar daardie dinge vereis politiek van groot klaarheid, en ek is geïnteresseerd in die politiek van dubbelsinnigheid, onklarheid."* (Van den Berg: 1991).



Figuur 6.1: WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "Soho's Headquarters". Houtskool op papier. 150 x 120 cm. Versameling onbekend.

<sup>1</sup> Tydens die 1991 Kaapstadse Triënnale het William Kentridge die Rembrandt Goue Medalje en R25 000 prysgeld vir "Sobriety, Obesity & Growing Old" gewen.

Hy gebruik die verstedelike landskap rondom Johannesburg om die geskiedenis te herskryf en voortsy denke en gevoelens aan die toeskouers oor te dra. Die potensiaal vir verhalende medium het Kentridge die geleentheid gebied om op die verstaan van teenoorstaande wêreld aanspraak te maak.

## Titel en tema

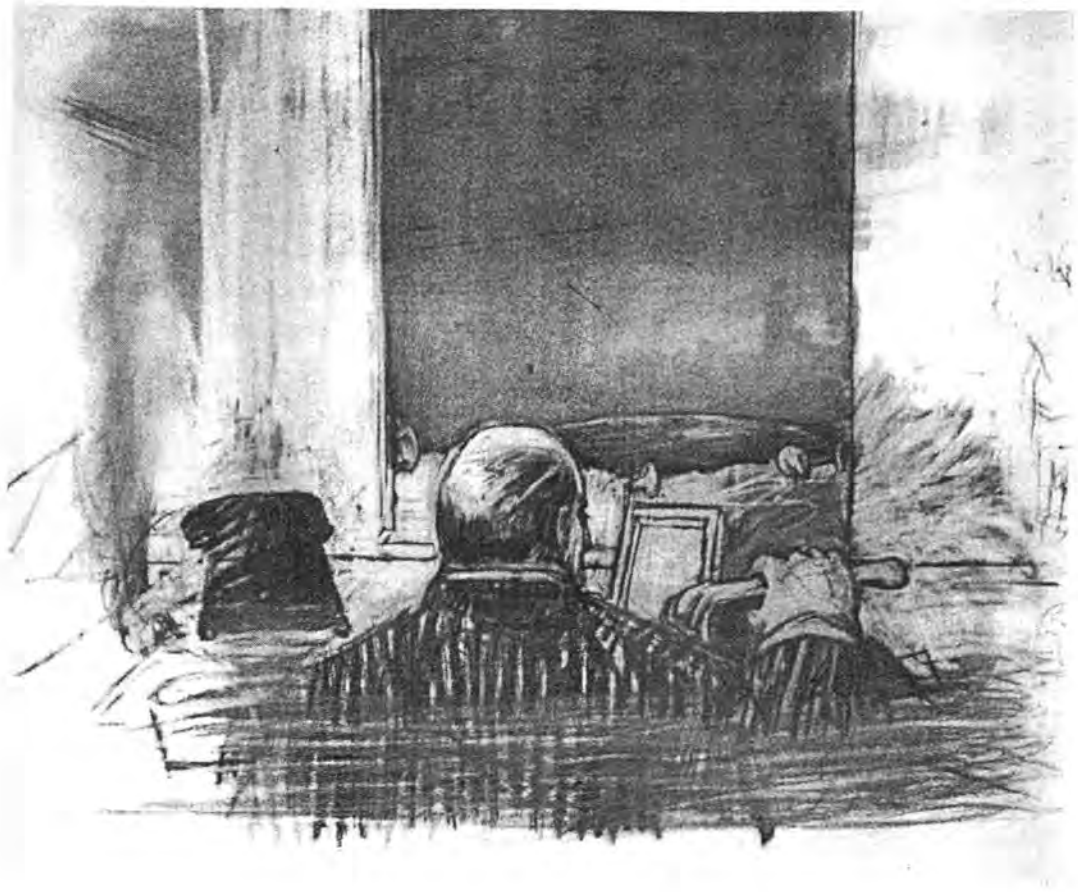
Net soos in "*Johannesburg*" speel sy animasiefilm "*Sobriety, Obesity & Growing Old*"<sup>2</sup> af teen 'n agtergrond van politieke spanning met die hoofkarakters Soho Eckstein, mev Eckstein, Felix Teitlebaum en 'n kat en hul konflik in die voorgrond. Kentridge suggereer soos 'n konvensionele beeldende kunstenaar vorm en komposisionele ooreenkomste by karakters. Die hooftema van hierdie film is steeds Soho en Felix se voortdurende kompetisie oor mev Eckstein. Die teenwoordigheid en eise van die massa armes het die ontwikkeling van die verhaaldebeure beïnvloed en meegehelp om Soho Eckstein se eens magtige ryk (sien figuur 6.1) te vernietig.

'n Simbool kan beskryf word as ". . . iets wat iets anders deur assosiasie, ooreenkoms of konvensie voorstel, veral 'n konkrete of werklike voorwerp wat iets onsigbaars of geesteliks voorstel" (Labuschagne, 1993: 762). In hierdie film maak Kentridge van surrealistiese simboliek (byvoorbeeld Soho se pons (sien figuur 6.2) wat die wêreld rondom hom vernietig deur dit op te blaas) gebruik om kragtige stellings oor die hebsug van die kapitalisme te maak. Die kyker sit agter Soho ('n mens sien Soho se agterkop - sien figuur 6.2) en tuur saam met hom oor die stad wat deur Soho se ryk ingeneem word en verbeeld sy sug om geld of goed te hê. Hoe meer hy het, hoe meer wil hy hê - daar is reeds 'n aantal geboue na Soho vernoem.

Kentridge span ook kunstenaarsvryheid in om surrealistiese beelde van sy realiteit vir die kyker te bied, byvoorbeeld die foto van mev Eckstein op Soho se lessenaar kry nuwe lewe en die foto maak plek vir 'n skerm waardeur Soho kan sien hoe sy vrou en Felix hul liefde aan mekaar letterlik en figuurlik verklaar.

---

<sup>2</sup> Volgens die Verklarende Afrikaanse Woordeboek verwys "*sobriety*" na matigheid (nie oordadig nie), soberheid en stemmigheid; terwyl "*obesity*", afgelei van die Latynse woord: "*obesus*", na vetheid of swaarlywigheid verwys. "*Growing Old*" verwys na die onwillekeurige tydsverloop, die ouerwordingsproses en bejaardheid. (Labuschagne, 1993: 557, 615 en 815).



Figuur 6.2: WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "Soho at his Desk with Flood". Houtskool op papier. 120 x 150 cm. Versameling onbekend.

## Verhaalgebeure

Die eksterne wêreld van "Growing Old" word tussen Soho se ryk (figuur 6.1) en dit wat nog nie aan hom behoort nie (figuur 6.2), verdeel. Die film open met 'n leë landskap. Geleidelik beweeg 'n prosessie van stedelike armes met 'n banier oor die horison en vul die hele prentvlak. Donker wolke kom oor hierdie leegheid aangesweef en verander in letters. Die filmtitel verskyn as volg op die skerm:

Eerste:           **"SOBRIETY,"**

gevolg deur:   **"OBESITY"**

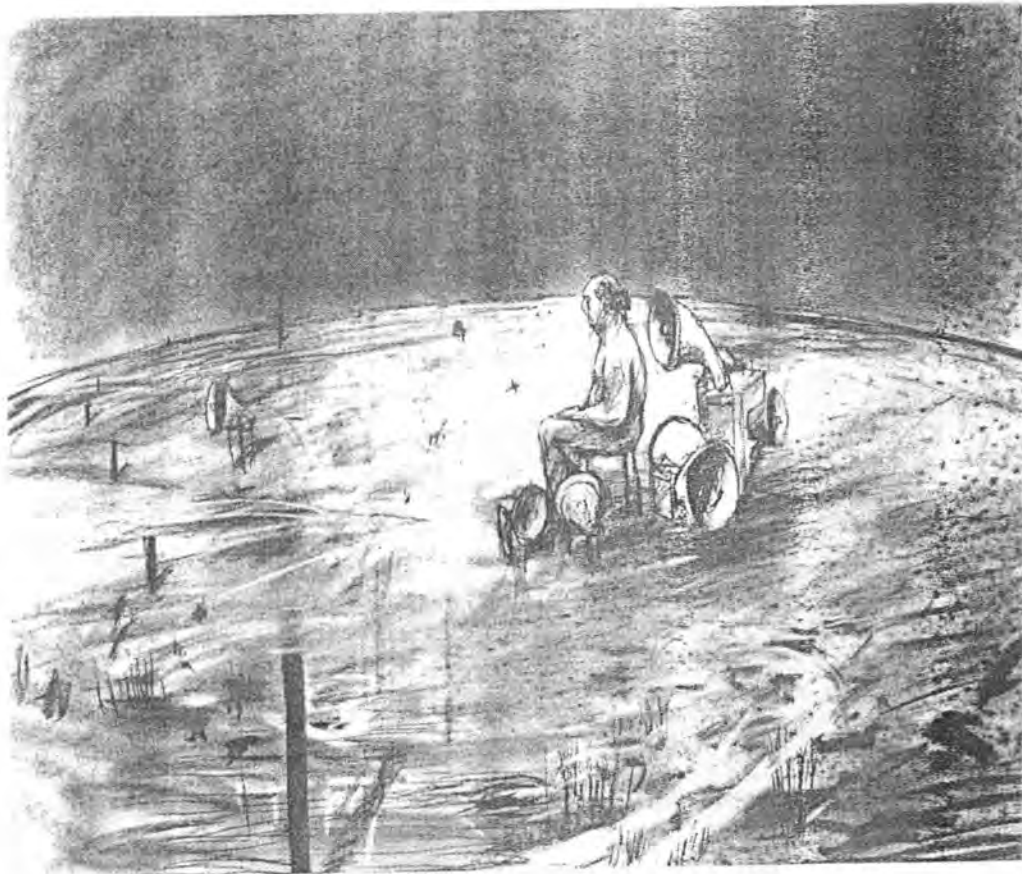
daarna volg:   **"& GROWING OLD"**

Hierdie letters verdwyn terug in die luidsprekers in blou en swart in die leë landskap simbolies blêr.

Binne 'n soortgelyke landskap word Felix Teitlebaum nakend in "**LISTENING TO THE WORLD**" uitgebeeld (sien figuur 6.3). 'n Verskeidenheid uitgediende kommunikasiemiddele soos luidsprekers, megafone en bakeliet telefone, word regdeur die film op verskillende wyses gebruik. Sommige luidsprekers lyk soos bulhorings (soos in "*Monument*") en dien as ontvangstoestelle, sirenes, satelietskottels en opsporinginstrumente. Dit word ook as fonteine ingespan. In kontras met die leë landskap waarin Felix hom bevind word Soho Eckstein steeds as aartskapitalis verbeeld. 'n Volgende titel verskyn op die skerm:

**"SOHO AND HIS EMPIRE".**

Binne Soho se wêreld is daar selfs geboue wat sy naam dra. Hy sit steeds met sy potloodstrepiespak by sy lessenaar en tuur oor die stad terwyl hy 'n sigaar rook. Mev Eckstein en 'n miaauende kat maak vlugtig hul verskyning op die skerm.



Figuur 6.3: WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "*Felix Listens to the World*". Houtskool op papier. 120 x 150 cm. Versameling onbekend.

In die daaropvolgende toneel word Soho, mev Eckstein en Felix Teitlebaum aldie geleidelik op die skerm verbeeld en word hul formeel voorgestel. In die titeltekening word Soho, die aartskapitalis en sakeman met sy fallus-sigaar (sien figuur 6.4) en luidspreker links geplaas, Felix buk langs hom oor die lêende mev Eckstein (in die voorgrond). Felix se gelaatstrekke kom met die van die kunstenaar, William Kentridge, ooreen. Hierdie tekening verbeeld erotiese liefde tussen mev Eckstein en Felix Teitlebaum (sien figuur 6.4).

Kentridge het hierdie verhaalgegewe reeds in sy eerste animasiefilm, "*Johannesburg 2nd Greatest City after PARIS*", asook die film "*T and I*"<sup>3</sup>, ondersoek. Die verhouding tussen hierdie huislike drama en die sosiale ongeregtigheid is ook 'n baie sterk tema in sy film, "*Johannesburg*", maar dit word op ander wyses as in beide "*Monument*" en "*Mine*", voortgesit. Die hooftema vir "*Growing Old*" is die rekonstruksie van huislike harmonie as 'n toevlugsoord van die onmoontlike vereistes van die wêreld.



Figuur 6.4: WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "*Soho & Mrs Eckstein & Felix Teitlebaum*". Houtskool op papier. 120 x 150 cm. Versameling onbekend.

<sup>3</sup> "*T and I*": kort vir Tristan en Isolde. Kentridge het hierdie film in 1990 gemaak en het sy vriende as akteurs en aktrises gebruik.

Soho se bakeliet-telefoon begin lui en gevolglik word mev Eckstein en Felix se worsteling met die vissimboliek sigbaar, terwyl luidsprekers oral verskyn. Daarna verskuif die toneel na Soho se bed waar hy lê en sy oog krap.

Die film sny voortdurend tussen die "**SOHO ABANDONED**"-toneel en die bed langs mev Eckstein wat leeg is totdat Soho se kat op die bed spring en op die kussing kom lê en miaau. Felix se luidspreker-landskap begin water spuit. Die geraamde foto van mev Eckstein op Soho se lessenaar verander en verbeeld aanvanklik 'n kat. Geleidelik word dié foto van mev Eckstein getransformeer om haar erotiese verhouding met Felix te verbeeld. Hul verhouding ontwikkel terwyl Dvorak se Strykkwartet hoorbaar word. Die toneel verskuif na Felix waar hy in die landskap lê en na die wêreld luister. Die kat spring oor Soho se gesig en verander in 'n gasmasker wat Soho vinnig op sy gesig plaas. Soho se swaar asemhaling word duidelik hoorbaar en 'n mens sien selfs hoe hy asemhaal: blou geboë lyne skiet by die neusstuk uit.

Die toneel verskuif na die Johannesburgse straatlandskap waar 'n massa betogers met rooi en wit baniere vinnig deur 'n besige straat in die stad beweeg (sien figuur 6.7). Die sangerige spraak van die South Kaserne-koor begelei hierdie tonele. Soho kyk na die massa deur sy venster terwyl hul tot tikmasjiene transformeer. Die massa protesbetogers beweeg na Eckstein House. Die fitoraam op Soho se lessenaar wys aan hom hoe mev Eckstein en Felix seksueel verkeer terwyl water alles oorspoel en verdelg (sien figuur 6.5). Die vis as simbool van erotiese liefde en onbeheersde sugbevrediging word weer eens in hierdie toneel ingespan. Die telefoon verander in 'n kat wat naartiglik probeer om die vis te vang, maar voordat hy iets kan regkry verander die kat in 'n gaatjiepons.

Felix en mev Eckstein dra kopstukke terwyl hulle na die verbygaande protesoptog op die horison kyk. Die toneel word herhaal deur Soho se kantoorvenster voordat die prosesie eindelijk voor Eckstein se hoofkwartier tot stilstand kom.

'n Volgende titel verskyn op die skerm:

**"SOHO'S EMPIRE IN DISSOLUTION".**



Figuur 6.5: WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "Mrs Eckstein and Bath Flood". Houtskool op papier. 70 x 100 cm. Versameling onbekend.

Geleidelik begin die water, net soos die verliefdes, om die geboue van Soho se ryk te vernietig. Die geboue in die stad word ingeplof en die Eckstein & Co. hoofkwartier tuimel ook inmekaar. Soos die geboue een vir een val word die landskap verwoes. Die kat op die tafel verander in 'n pons. Soho druk die handvatsel van die pons en vernietig nou self sy ryk. 'n Donker rookmassa ontstaan bokant die ingeplofde geboue en bourommel. Nog 'n gebou word ingeplof en wit rook trek die lug in op. In die volgende toneel staan Soho alleen in die leë landskap. Die kat kom nader en miaau. Die volgende inskripsie verskyn op die skerm:

**"HER ABSENCE FILLED THE WORLD"** (sien figuur 6.6).

Soho lyk baie treurig. Terwyl hy die kat optel en liefkoos, verander die liefdevolle kat in 'n bulhoring. Soho Eckstein vra sy vrou om terug te keer nadat hy oor die skok van die vernietiging van sy ryk en sy vroeëre lewensstyl is. Hy pleit vergeefs dat mev Eckstein huis toe kom.

**"COME HOME".**





Figuur 6.6: WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "Her Absence Filled the World". Houtskool op papier. 120 x 150 cm. Versameling onbekend.

Hierdie boodskap word aanhoudend visueel oor die luidsprekers herhaal. Eers wit op swart en gevolglik weer swart op wit. Mev Eckstein weier.

Die marsjeerders in die agtergrond beweer dat die politieke landskap nie verander het nie, maar dat Soho bevoeg is om sy eie private bevryding te geniet. Soho se boodskap van alleenheid word dag en nag deur die landskap gedra en word selfs deur Felix se kommunikasietoerusting opgevang.

Die beeld vervaag en herverskyn met Soho en 'n nakende mev Eckstein rustend in 'n leë landskap terwyl Caruso<sup>4</sup> se vertolking van Flotow<sup>5</sup> se "M' Appari" deur die lug sny. Die kinderlike eenvoud van

<sup>4</sup> Caruso, Enrico (1873-1921). Italiaanse liriese tenoor. Sy repertoire het uit 67 opera rolle bestaan. Hy het in Italiaans, Frans, Spaans, Russies en Engels gesing. Hy het nie van Duits gehou nie - "... because of the many consonants ...". Enrico Caruso kan as een van die mees populêre tenore van die eeu beskryf word. Hy is steeds belangrik vandag, omdat sy loopbaan parallel met die grammofoonplaat as medium ontwikkel het. Caruso se opnames op plaat het hoogtes bereik wat niemand gedink het moontlik is nie. Deur sy kuns het die grammofoonplaat sosiaal aanvaarbaar geword. (*Enrico Caruso. Complete Recordings (in digital perfection)*, Volume 12. Bayer Dacapo Records, Heidelberg, Duitsland. BR200 021).

<sup>5</sup> Flotow, Friedrich (Adolf Ferdinand) von (1812-83) was 'n Duitse komponis. Flotow het orkestrale-, kamer-, en vokalemusiek gekomponeer asook operas (in Frans, Duits en Italiaans). Sy twee gewildste operas was "Stradella" (1837) en "Martha" (1847). (Isaacs, Allan en Martin, Elizabeth (ed.). 1982. *Dictionary of Music*. London: Hamlyn, p. 129).



Figuur 6.7: WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "Procession in Harrison Street". Houtskool op papier. 70 x 100 cm. Versameling onbekend.

die ou Caruso opname van "M'Appari" ondersteun die slottoneel waar Soho en Mevrouw Eckstein in die poel water lê.

'n Belangrike stemmingskepper in "Sobriety" is beslis die toevoeging van natuurlike klankeffekte (watergeruis en insektegeluide) en musiek. Die musiek word gebruik om die hoofemas te verbind en uit te bou. "M'Appari" dui moontlik op Soho's se verwagting om 'n nuwe lewe te ontdek of op Felix se blywende begeerte na mev Eckstein, selfs al is hul verhouding verby.

"M'Appari", oftewel "Sy het aan my verskyn" vertel die verhaal van twee vroue, lady Harriet en haar bediende Nancy, wat hulle as arbeiders vermom het en hulle vir 'n jaar diens tot twee plaaslike arbeiders, Plunket en Lionel, gewend het. Maar die vroue ontsnap en soos die tyd verbygaan bly

Martha steeds in Lionel se gedagtes en daarna verklaar hy sy liefde deur "M'Appari"<sup>6</sup> aan haar te sing. Terwyl Lionel sy Martha deur "M'Appari" besing, maak Soho ook 'n metaforiese liefdesverklaring aan mev Eckstein. Deur Kentridge se gebruikmaking van hierdie oudiosnit (klank) beklemtoon hy die filmaksie.

Die nakende Felix keer na sy eensame landskap terug. Die landskap is met luidsprekers en bulhorings gevul. Die film eindig met Soho en mev Eckstein wat klaarblyklik onbewus van die marsjeerders op die horison, in 'n poel water lê (sien figuur 6.8). Die poel water groei rondom hulle figure terwyl die betogende massa nader en nader beweë. Die water vervul hier moontlik óf die funksie van 'n beskermende halo óf verswelgende, onheilspellende golf, dus kan die water hier as beide lewegewende en vernietigende beeld geïnterpreteer word - 'n substansie waarbinne teenstellende elemente versoen kan word. Die kat hardloop nader en die water styg steeds rondom die figure. Die film word vir 'n laaste keer gedooft voordat Kentridge se handtekening die hele skerm vul.

## Kommunikasie

'n Bepalende motivering vir die skep van kunswerke is die kunstenaar se intense begeerte om te kommunikeer. Hierdie visuele kommunikasies sny deur tyd, kultuur, taal en kontinent.

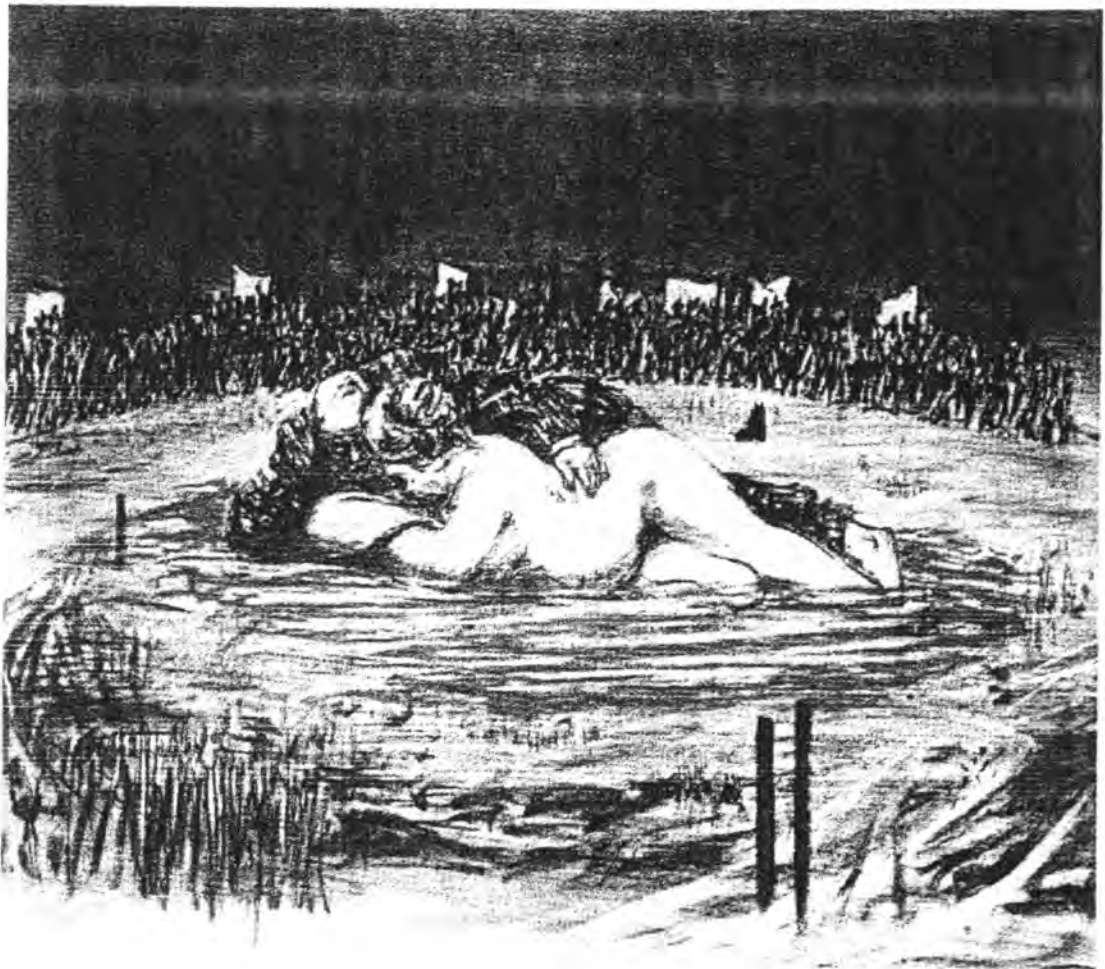
---

<sup>6</sup> "M'Appari" ("Sy het aan my verskyn" - Engelse vertaling):

*"She appeared to me, purest of love,  
 I discovered with my eyes this vision of delight.  
 Lovely was she, that my hungry heart, in a snap, to her did fly.  
 I was hurt, I was charmed by that beauty from above.  
 Love is etched in my heart, and cannot now be erased  
 The mere thought that our hearts  
 With sweet love might beat as one  
 Is enough to forget all the sorrow that fills my heart  
 She appeared to me, purest of love.  
 I discovered with my eyes this vision of delight.  
 Lovely was she, that my hungry heart, in a snap to her did fly.  
 Martha, Martha, you have left me,  
 And my heart with yours has vanished  
 Peace and quiet, gone now forever, I will surely die of pain".*

(My Secret Passion webbladsy: [http://members.tripod.com/~Sal\\_B/misp.html](http://members.tripod.com/~Sal_B/misp.html))

Die moderne filmatiese animasies bevat dialoog, terwyl Kentridge sy tekeninge gebruik om die verhaal te vertel. Sy animasiefilms is dus soos die stilfilms ("*silent movies*") van ouds. Hy konsentreer dus op die beeld (sy tekeninge en dialoogtitels) om sy storie visueel deur middel van opeenvolgende skote te vertel.



Figuur 6.8: WILLIAM KENTRIDGE. 1991. "*Soho & Mrs Eckstein in the Landscape*". Houtskool op papier. 120 x 150 cm. Versameling onbekend.

## Slot

In hierdie treffende film verdiep die liefdesdriehoek-intrige verder teen 'n agtergrond van sosiopolitieke en ekonomiese kontras en die verskuiwing van rykdomme. "*Sobriety, Obesity & Growing Old*", bring net soos die ander animasiefilms, visuele beperkings mee, maar hierdie animasiefilm dra Kentridge se voorliefde om stories te vertel, verder na vore.

As visuele kunstenaar, probeer Kentridge om 'n visuele ekwivalent vir die kontras en veranderende en opstandige tydsgees waarin die kyker hom/haar bevind, te visualiseer. In "*Sobriety, Obesity & Growing Old*" konsentreer Kentridge op verskeie vlakke van die kontemporêre samelewing met passie, humor en denkvermoë. Hy lewer in mindere of meerdere mate kommentaar op die enorme gaping (kontras) tussen arm massas en ryk kapitalis; die magtige Soho Eckstein en die onderdrukte arbeiders; asook die intense liefde (passie) van mev Eckstein en haar geliefde, Felix Teitlebaum teenoor die intense jaloesie van haar man, Soho Eckstein. Mev Eckstein bly steeds 'n intellektuele oplossing vir die innerlike konflik binne die liefdesdriehoek.

# Hoofstuk 7

## "*Felix in Exile*", 1994

### Inleiding

Tussen September 1993 en Februarie 1994, net voor die Algemene Verkiesing, was Suid-Afrika op pad na die sogenaamde "nuwe Suid-Afrika"<sup>1</sup>. Alhoewel Suid-Afrika 'n nuwe Regering gekry het wat die Nasionale Party-bewind van meer as 40 jaar vervang het, mag die verlede nie vergeet word nie. Terwyl die nuwe Regering en die opposisie die moontlikheid van 'n vorming van 'n Waarheids-en-versoeningskommissie gedebatteer het, het die kunstenaar William Kentridge sy bekommernis oor ". . . the speed at which things disappear . . ." (Perryer, 1994: geen bladsynommer) met die vyfde film in sy "*Drawings for Projection*"-reeks, "*Felix in Exile*" bevestig.

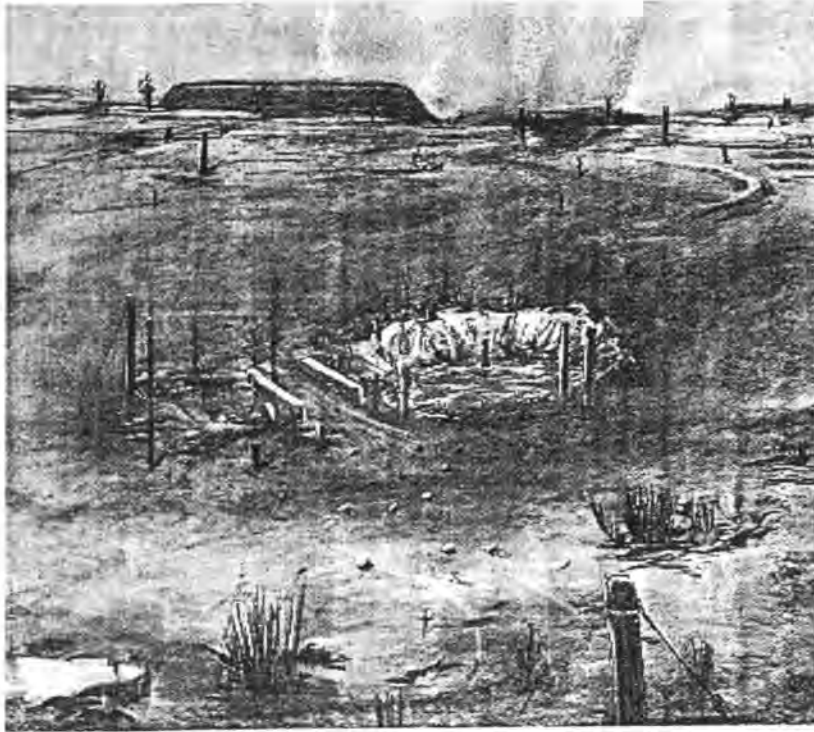
Tydens Documenta X, in Kassel, is Kentridge se "*Felix in Exile*" en die sesde film in die Soho Eckstein-reeks, "*The History of the Main Complaint*" vertoon<sup>2</sup>. In "*Felix in Exile*", wil Kentridge sy ervarings van die Johannesburgse landskap, sy denkbeeldige landskap (sien figuur 7.1) en die inwoners wat daarop beweeg en daarmee versmelt met die toeskouer deel. Die landskap word dus hanteer as 'n tydelike, sosiale ruimte waarbinne sy karakters Soho Eckstein en Felix Teitlebaum beweeg. In hierdie film word

---

<sup>1</sup> William Kentridge het in samewerking met die popsangeres, Claire Johnston van Mango Groove, 'n video vir haar liedjie, "*Another Country*" vervaardig. Johnston is eerste afgeneem en toe het Kentridge (ook regisseur) die landskaptonele geteken waarin sy 'verfilm' sou word. In die video kan sy op die wit mure van die tekeninge gesien word. Hierdie liedjie, spesiaal geskep vir die nuwe Suid-Afrika voer die kyker weg van die seer en skuld van die verlede na die droom - die beloofde Suid-Afrika. (Burger, 1994:6)

<sup>2</sup> Atkinson, Brenda. 1997. Kentridge and the big league. *Mail & Guardian*, 13-19 Junie, p. 37.

Felix as 'n naakte en blootgestelde banneling verbeeld. Hy word deur sy begeertes, sy verwerping uit die samelewing, sy voyeurisme en sy onskuld vasgevang.



**Figuur 7.1:** WILLIAM KENTRIDGE. 1994. "Landscape with Mine Dump". Houtskool op papier. Grootte onbekend. Versameling onbekend.

## Filmgebeure

Wanneer die film begin, word die oop en felle Hoëveldse landskap rondom Johannesburg op die skerm sigbaar. Kentridge se landskappe bevat die spore van die mens se drome, vrese en begeertes. 'n Mensgemaakte dam pryk in die voorgrond (sien figuur 7.1). Hierdie barre of leë landskap word die fisiese lokaliteit waarbinne die filmgebeure plaasvind.

Kentridge konstrueer 'n verstedelike, industriële braakland (mynhope rondom Johannesburg) en dit vorm 'n kontras met Soho se miljoenêrswoning. Binne hierdie leegheid verbeeld hy die verstedelike mens, hetsy arm of ryk, arbeider of magnaat, om die teenstrydige chaos van die moderne wêreld en die gaping tussen realiteit en idee te oorbrug. Weersprekings en dubbelsinnighede as produkte van verstedeliking moet tot orde verwerk word.

'n Hand begin om die kop van 'n vrou te teken. Die leegheid van die landskap word voortgesit in Felix se kamer. Felix se enkelkamer word verbeeld: sy bed, wasbak, toilet en gloeilamp wat aan 'n tou uit die plafon hang (sien figuur 7.2).

Felix kom die vertrek binne en die filmtitel verskyn op die skerm:

"FELIX  
 in  
 EXILE".

Reeds hier in die begin van die film word woordspeling (*pun*) in die titel van die film: "FELIX in EXILE" ingespan om 'n ander betekenis daar te stel. Bykans dieselfde letters word bloot in 'n ander volgorde gerangskik, en neem 'n totaal ander betekenis aan.

Kentridge is aan die een kant bewus van die Anglo-Saksiese kreatiwiteitstendens om op alliterasie en woordspeling as substituuat vir idees te vertrou, maar hy is terselfdertyd ook van die geloof en vertrouwe bewus wat 'n mens moet hê in die wispelturige, die toevallige of onvoorsiene asook die geloofwaardige.

Woordspeling kan beskryf word as die verplasing van letters of klanke om telkens 'n nuwe woord of frase daar te stel, elk met sy eie betekenis. Die Engelse woord vir die literêre term, woordspeling is *pun* en word deur Preminger (1979:681) beskryf as:

*"A figure of speech depending upon a similarity of sound and a disparity of meaning. For a successful pun, the reader must recognize multiple meanings in a context where all these meanings can be applied . . . The allusiveness of modern verse is related to punning, the original context of the quotation standing for the second sense of the word, and here frequently modern poetry makes an approach to the serious wit of the Renaissance . . ."*

Kentridge maak van 'n reeks woordfrases en woordspelletjies met eenvoudige oorgange gebruik om teenstrydige betekenis in sy woordspeling in sy films te bring.

PANIC	PICNIC	
EXIT	EXIST	
HISTORICAL	HYSTERICAL	
FELIX	EXILE	ELIXIR

*Sweet smell of Jasmine and hysteria (Wisteria)*

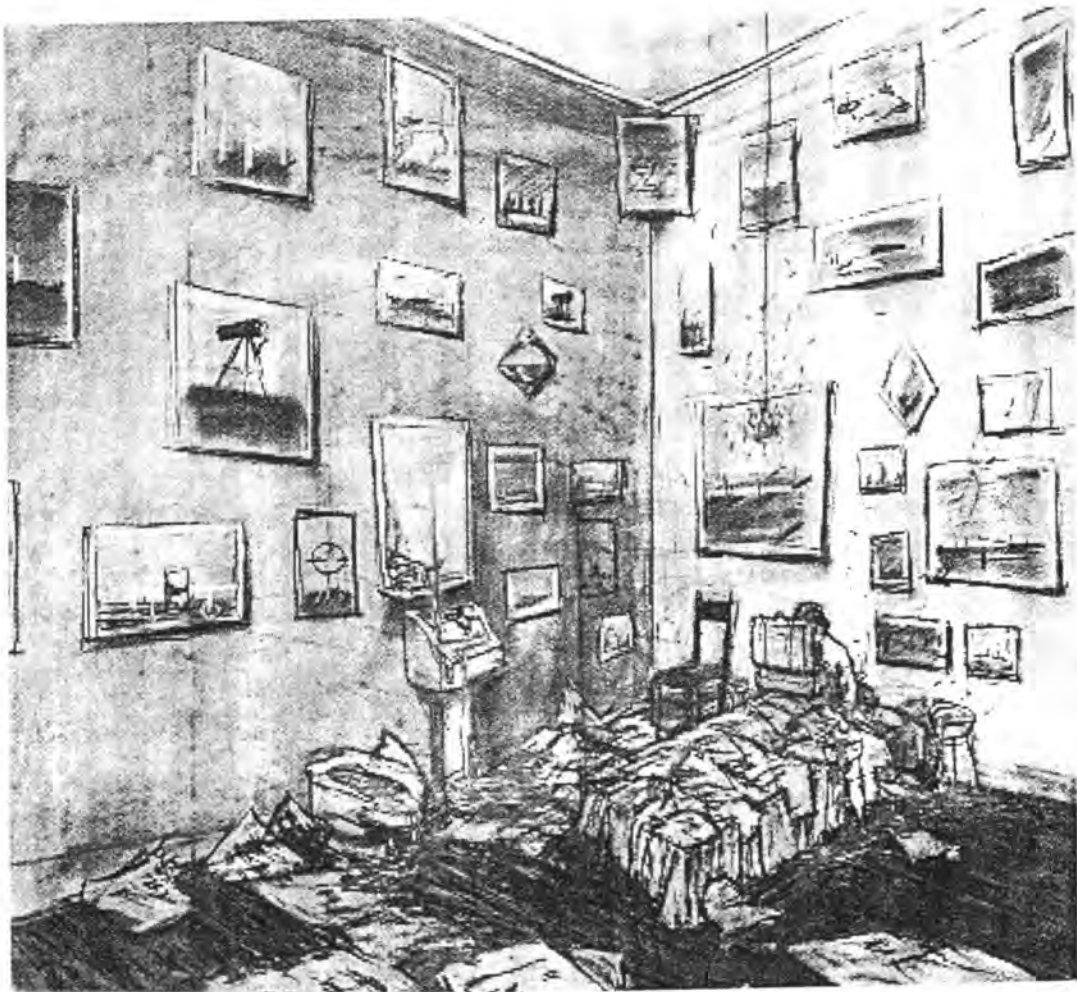
Hierdeur wil Kentridge sê dat die kortstondige nie noodwendig tot iets tasbaarder getransformeer kan word nie, maar eerder as beginpunt beskou moet word. Die werkproses wat daaruit voortvloei genereer verbindings, uitvindings en beelde wat die oorsprong kan red; en moontlik die kern kan vind van dit wat nie so duidelik was nie.



Reeds vanaf die eerste film is Felix een van die hoofkarakters. Die filmtitel dui aan dat Felix nou 'n banneling is. Die rede waarom 'n banneling (*exile*) sy land (byvoorbeeld Suid-Afrika) verlaat (hetsy as gevolg van apartheid, politiek, godsdien of oorlog), bepaal sy toekoms en beïnvloed ook sy sielkundige aanpassing by 'n nuwe lewe. In die inleiding van Hilda Bernstein se boek, "*The Rift. The Exile Experience of South Africans*" haal sy Edward Said aan (p xii):

*"Exile is predicated on the existence of, love for, and bond with, one's native place; what is true of all exile is not that home and love for home are lost, but that loss is inherent in the very existence of both."*

Baie bannelinge soos Miriam Makeba en Tandie Klaasen (beide sangeresse), wat uit Suid-Afrika gevlug het, is Europa en Amerika toe. Hier het hulle aanvanklik moeilik aangepas: nie alleen was die leefruimte in die nuwe land beknopter as in hul vaderland nie; maar daar was telkens ook nog 'n taalprobleem – 'n 'Vreemde' taal word daar gepraat as gevolg waarvan daar kommunikasie-en begrips probleme ontstaan het. Die moeilikste vir baie is egter die nuwe klimaat – baie kouer as in Suid-Afrika.



Figuur 7.2: WILLIAM KENTRIDGE. 1994. "*Felix's room*". Houtskoop op papier. Grootte onbekend. Versameling onbekend.

Die bannelinge wat byvoorbeeld onderrig gesoek het wat nie vir hulle in Suid-Afrika beskore was nie, het in hulle doel geslaag. Politieke aktiviste, wat oor die kontinente heen versprei het, het hul stryd teen apartheid in die vreemde voortgesit. In Suid-Afrika het hulle gebondenheid en status gehad, maar nou is hulle verwyderd van hul families, kamerade en geheime vergaderings. Hierdie sosiale bande is baie belangrik vir oorlewing.

Hierdie bannelinge in die vreemde, het vir baie jare (30 jaar of langer) ver verwyderd van hul huis en vaderland gesit, maar het nogtans steeds gehoop om eendag terug te kon keer na hul tuiste. Hulle het kontak met vriende en familie verloor, van hulle het in die vreemde gesterf sonder dat hul vriende of families tuis van hul dood geweet het. Baie bannelinge het bloot, onbekend, in hul familie en nabye vriende se gedagtes bly voortbestaan.

Selfopgelegde bannelinge stel gewoonlik nie belang om te emigreer nie, want hulle verlaat hul land van herkoms met die hoop om wel weer eendag daarheen terug te keer. Hul sien hulself gewoonlik ook nie as vlugteling nie, alhoewel hul deur organisasies soos die UNHCR<sup>3</sup> as sodanig geklassifiseer word. (Bernstein, 1994: xii).



Figuur 7.3: WILLIAM KENTRIDGE. 1994. "*Body in the landscape*". Houtskool op papier. Grootte onbekend. Versameling onbekend.

In die film, sit Felix, die banneling, op die bed en maak 'n kartondoos oop. Beelde van bloeiende figure in die landskap met papiere wat daaromheen waai, flits op die skerm. Daarna keer die beeld terug na

<sup>3</sup> UNHCR is die afkorting vir United Nations High Commissioner for Refugees (<http://www.unhcr.ch>)

Felix wat op sy bed sit en deur 'n boek blaai. Weer eens keer die bebloede lyke terug en weer waai koerantpapier daaroor (sien figuur 7.3). Binne hierdie makabere, leë landskap word pale geplant.

Nadine Gordimer laat haar as volg oor Kentridge se werk uit:

*"William Kentridge has the imaginative power as well as the skill to create his own visual language. He sees deeply into the horrors of South Africa and the strength of individual resistance in the subconscious where art is made."* (De Villiers, 1987).

Hierdie bebloede lyke in die leë landskap dui op die steeds voortslepende geweldstoestande binne die Suid-Afrikaanse milieu. Kentridge is gedurig besig om sy omgewing te ondersoek en verwysings vir sy kunswerke te soek - niks ontglip sy oog nie. Lucia Burger (Beeld, 1990) beaam hierdie feit in haar stelling:

*"Kentridge het homself reeds bewys as 'n noulettende visuele verslaggewer."*

Kentridge het 'n reeks polisie forensiese foto's (liggame in die landskap) van moord-slagoffers asook 'n vriend se beskrywing daarvan, as inspirasie vir sy tekeninge en die films gebruik. Byna al die foto's het liggame in klein kamertjies of klein beperkte ruimtes, gange en voetpaadjies verbeeld. Kentridge laat hom as volg hieroor uit:

*"But in my head, sight unseen, the description of them as bodies in landscape was prior."*<sup>4</sup>

In plaas daarvan dat hy die foto's bloot gekopieer het, het hy dit slegs as verwysingsmateriaal vir die tekeninge waarmee hy besig was, gebruik. Die foto's wat hy gebruik het, het hom aan die foto's van lyke in 'n landskap (braakland) herinner. Hierdie gebruikmaking van die liggaam in landskap is beslis deur Goya<sup>5</sup> se werk: "*Die derde Mei, 1808*"<sup>6</sup> geïnspireer.

<sup>4</sup> Kentridge, William. 1994. "*Felix in Exile*"-uitnodigingskaartjie. Goodman Gallery, 16 Oktober – 5 November.

<sup>5</sup> Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) was 'n agtiende eeuse Spaanse skilder.

<sup>6</sup> "*The Third of May, 1808*". 1814, 104 x 135 cm. Prado Museum, Madrid. Die skildery verbeeld die laaste oomblikke voordat 'n groep Spaanse ongewapende, oproermakers deur die Franse magte wat Madrid beset het, tereggestel word. Die dowwe lig van 'n groot, vierkantige lantern is die enigste ligbron in die nagtoneel. 'n Ry brutale, gesiglose soldate, lê op die oproermakers aan. Die veroordeelde mans se reaksies wissel van tussen trotsheid en wanhoop. Die een bedek sy gesig, 'n volgende een bal sy vuur, terwyl die priester sy hande in gebed vou.

Goya fokus die toeskouers se aandag op die man in die middel, wat sy arms op 'n Christusagtige wyse in die lug gooi as simbool van 'n naderende marteldood. Sy helder wit hemp, verlig deur die lanternlig sien oor die prentvlak soos 'n bliksemstraal. Die emosionele inslag word verder verhoog deurdat Goya hom groter as sy medefigure geverf het, ondanks die feit dat hy in 'n knielende posisie staan – as hy moes regop staan, sou hy die vuurpeleton verdwerg het. (Gaisford, 1985:300, 301 en 309).

Gill Cowan skryf in *The Argus* (1990):

*"He is a cool, detached observer who surveys social destruction in a series of frozen images which placed inhumanity and frustration on a cynical plateau - ladders became isolated stairways to nowhere, loudspeakers face an empty space, hyenas replace the family pet and frenzied dancing figures aggressively force themselves upon one another to no avail . . . Ketrtridge's work is a chilling visual record of a culture of decadence which never seems to die."*

Hierdie figure (liggame in landskap) dien as metafoor van die geweldslagoffers in Suid-Afrika. Die liggame lê en bloei en is passiewe bewoners van hierdie landskappe. Koerantpapier wat deur die wind aangefladder kom, bedek hierdie liggame (sien figuur 7.3), en versmelt met die landskappe om kenmerkende spore (*traces*) binne hul omgewing te word. Die wind dien hier dus as simbool van verdere vernietiging deurdat dit meehelp om die gedrapeerde figure mettertyd deur die uitgestrekte braaklandskap te verswelg (sien figuur 7.4).

*"I suppose the overall intention is to try to develop images which in some way correspond to what it feels like to live in South Africa . . . the experience of daily life." (De Villiers, 1987).*

In Beata Lipman (Free Filmmakers) se NNTV<sup>7</sup> dokumentêr, "*William Ketrtridge. The End of the Beginning*", het William Ketrtridge sy figure en die landskap as draers van die volgende temas beskryf (Perryer, 1994: geen bladsynommer):

- Verlies;
- Verdwyn of wegraak, en
- Vergeet.

Vir Ketrtridge is die sentrale kenmerk van die Oos-Rand, waar die drama afspeel, dat dit 'n geskepte, mensgemaakte landskap is in teenstelling met dit wat gewoonlik in die natuur gevind word. Die gevonde landskap wat 'n mens binne die natuur sien, naamlik: berge, riviere, mere en woude, staan in direkte kontras met die mensgemaakte: mynhope, dreineringsdamme, pype en verlate paaie van Ketrtridge se tekeninge. Hierdie sosiale landskap word ook deur tydelikheid gekenmerk – die elemente in die landskap toon tekens van mensgemaaktheid en is deur die mens daar geplaas en kan net so maklik weer verdwyn of verwyder word. In sy animasiefilms lewer Ketrtridge op die sosiale en politieke gebeure van die Hoëveldse landskap as fisiese ruimte kommentaar.

---

<sup>7</sup> NNTV is die afkorting vir National Network Television. Hierdie televisiestasie het hoofsaaklik in Engels gebeeldsend. NNTV, CCV en TV1 is deur SABC1, SABC2 en SABC3 in 1995 vervang. (<http://www.ultimatetv.com/tv/za/za.html>).



Figuur 7.4: WILLIAM KENTRIDGE. 3 Tekeninge uit "*Felix in Exile*", 1994. Houtskool en pastel op papier. 27 x 59 cm. elk. Versameling onbekend.

In die inleidingsnota tot die "*Felix in Exile*"-film skryf Kentridge:

*"In the same way that there is a human act of disremembering the past, both immediate and further back, that has to be fought through writing, education, museums, songs and all the other processes we use to try to force us to retain the importance of events, there is a natural process in the terrain through erosion, growth, dilapidation that also seeks to blot out events. In South Africa this process has other dimensions. The very term "new South Africa" has within it the idea of a painting over the old, the natural process of disremembering, the naturalisation of things new." (Williamson, 1996:50).*

Dit kan net so maklik verwyder of omskep word. So is die geel mynhope van Johannesburg (kenmerkende landmerke uit Kentridge se kinderdae) besig om te verdwyn en na goudherwinningsaanlegte geneem te word. Net so maklik as wat elemente verwyder kan word,

verwyder Kentridge ook dele van sy tekeninge met sy konstante uit'ee-en-verskuiwingstegniek. Die tekeninge is opgebou deur lae en lae veranderings.

Die vrou in die film, Nandi, 'n tipe Cassandra<sup>8</sup>-figuur, kyk deur haar verkyker na hierdie kaal, plat landskap. Aanvanklik was Nandi maar net een van die vele lyke wat deur die landskap verswelg sou word, maar soos Kentridge oor weke aan die film gewerk het, het sy geleidelik belangriker geword en bykans tot 'n sentrale of bindingsfiguur in die verhaal gegroei.



**Figuur 7.5:** WILLIAM KENTRIDGE. 1994. "Nandi". 1994. Houtskool op papier. Grootte onbekend. Versameling onbekend.

Die toneel verskuif weer na Felix wat steeds in sy kamer sit en deur sy papiere kyk. Forensiese lyne word dan rondom die lyke getrek en weer eens vlieg papier deur die landskap. Felix neem beelde waar: 'n drukpers, pale wat opgerig word en 'n vrou (Nandi) in die landskap met koerante op haar kop. Hy kyk na die sterre met 'n teleskoop, 'n prop hang aan 'n tou en 'n kraantekening verskyn in die hemel en vervorm om 'n konvensionele kraan te word waaruit water loop.

<sup>8</sup> Volgens die Griekse mitologie was Cassandra die dogter van die Trojaanse koning, Priamos en was sy 'n sieneres van beroep. Sy het haar gawe van profesie van die god Apollo, wat op haar verlief was, ontvang. Sy versmaai Apollo se liefde en as straf heg niemand waarde aan haar voorspellings nie (vandaar die sogenaamde Cassandra voorspelling: 'n sombere voorspelling waarop niemand ag slaan nie). Sy het onder meer die ondergang van Troje en die moord op Agamemnon voorspel. (Van Reeth, 1994:133).

Die toneel verskuif na waar Felix in die spieël kyk terwyl hy besig is om homself te skeer. Geleidelik verloor hy sy gesig soos die skeeraksie vorder en die beeld vervaag. 'n Hand teken eers 'n bak met water wat in die wasbak loop en daarna word Nandi geteken. Hul oë vind mekaar aan weerskante van die verkyker se lense.

Geleidelik kom figure aangeloop in die landskap en vorm 'n drukpers. Pale word in die leë landskap opgerig en die helder klank van lopende water word duidelik hoorbaar. Felix sit steeds op sy bed. Die watertonele word afgewissel met tonele van Felix en die nakende Nandi bymekaar.

Die vrou in die spieël kyk na Felix, daarna kyk sy op na die sterrehemel. Die sterrekonstellasies kom ooreen met die lyke (sien figuur 7.5) in die landskap en 'n tasvorm.

Geleidelik word Felix se kamermure deur die beeld van Nandi vervang. Sy kyk met haar verkyker na die figure in die landskap. 'n Aantal sterre verskiet in die hemelruim. 'n Pakkie verander in 'n kop en die kop verskyn in die raam van die verkyker (sien figuur 7.7). 'n Oranje lyn word rondom die kop getrek, tydens 'n forensiese ondersoek, voordat die kop in die landskap verskyn. Die beelde van die bloeiende lyke word op die skerm geflits en soos vantevore, waai koerantpapier hul toe. Die landskap verander nou na 'n winterlandskap.

Die toneel verskuif weer na Felix se kamer. Hy sien die beeld van Nandi, gevolg deur die drukpers, op sy muur. Die vrou word nou naak verbeeld en die filmtempo versnel. 'n Skreeu word hoorbaar en sy val. Die blou water verkleur na rooi water. Selfs die water uit die kraan word rooi.

Die forensiese lyne word rondom haar gevalle figuur getrek en die toeskouer lei af dat sy ook die slagoffer van geweld geword het. Die wind waai papiere oor haar en geleidelik word sy deel van die landskap.

Dieselfde papiere wat oor die lyke waai, waai by Felix se kamer in. Geleidelik styg die water in sy kamer tot by sy boude. Die paaltjies rondom die meer word weer sigbaar, daarna die meer. Die toneel verskuif vinnig na Felix in sy kamer voordat dit die naakte Felix uitbeeld waar hy in die meer staan voor die filmbeeld finaal gedoof word.

## Aanvaarde en bekende landskap

Die sentrale tema binne hierdie landskappe is die teenstelling (antitese) van landskap as simbool van verwerfde kennis. In Nushin Elahi se artikel sê Kentridge:

*"'n Kunstenaar is heeltyds bewus van sy omgewing. Om prente te maak is 'n praktiese, konkrete besigheid, nooit iets formeel nie. Die beelde wat 'n mens gebruik, ontdek jy op 'n praktiese manier, nie intellektueel nie. Die keuse van 'n beeld is onverklaarbaar. Daar is vrye assosiasie. Tog voel ek dit is nie so willekeurig nie."*

Kentridge onthou dat die eerste kunsboek wat hy as kind van sy oupa ontvang het, "*The Great Landscape Paintings of the World*"<sup>9</sup> was. Die werk van Brueghel, Corot, Courbet, Constable en Le Douanier Rousseau se oerwoudtonele was in hierdie boek vervat. Die landskappe wat hierdie kunstenaars verbeeld het was idillies en vër verwyderd van die landskap rondom Johannesburg wat hy geken het.

Die ander landskappe waaraan hy as kind blootgestel was, was die idealistiese landskappe wat in Engelse kinderboeke uitgebeeld word, byvoorbeeld 'n dorpie binne 'n woud met 'n stroompie water en die nabygeleë oop veld. Hierdie geskilderde kinderboek-landskappe staan in totale kontras met die Johannesburgse landskap waarbinne hy opgegroeï het, en wat 'n daadwerklike invloed op sy werk gelaat het.

Alhoewel Kentridge in Johannesburg gebore en getoë is, het sy Oos-Europese agtergrond en besoeke oorsee aan hom 'n visuele woordeskat nagelaat wat sy oorsprong in Wes-Europese kuns gehad het (Elahi, 1987). Dit is veral die werk van Seurat, Tiepolo, Henri Matisse, Max Beckmann (1884-1950) en George Grosz<sup>10</sup> (1893-1959) wat hom geïnspireer het.

Beckmann, Grosz en Dix verbeeld die morele skynheiligheid van 'n degenererende samelewing.

Kentridge maak soos Beckmann van die herkenbare ruimte gebruik. Vir Kentridge is voorwerp en ruimte onskiedbaar, daarom is sy ruimtes "groot" in die argitektoniese sîn van die woord. Beckmann in kontras besweer weer die leë ruimte (Miles, 1985).

---

<sup>9</sup> Kentridge, William. 1988. Landscape in a state of siege. *Stet*, Vol 5 No 3, November, p. 17.

<sup>10</sup> Georg Grosz was 'n meester van die Duitse Ekspressionisme. Sy kunswerke toon 'n ondertoon van woede teen die heersende morele verval van die Weimar-republiek gedurende die Dertigerjare. Dit boots ook die skelle aggressie van graffiti na. Sy kuns lewer sosiaal-verantwoordelike kommentaar op die onduidbare bestel: kuns in diens van politieke protes.



Kentridge (1988 : 16) laat homself as volg uit:

*"I have always envied people working in France at the turn of the century in their ability to appropriate African iconography, the masks and sculptures into the formal language of their work without having to deal with the questions . . . whether a painting by Preller or its invocation by Black Consciousness groups, a reference to a state of grace which is pure, and ignorant of the constraints and processes of Africa in its dominated state. This idea of a pre-European Africa of innocence is firstly false and more importantly it obscures the strange contradictory relationship between western conquest and tribalism that still endures. . . . These paintings, of landscape in a state of grace, are documents of disremembering."*

Kentridge kan homself met Picasso en die Kubisme se hantering van Afrika-invloede vereenselwig. In

Van den Berg (1991) sê Kentridge:

*"Dit voel vir my outentiek, en ek is tuis daarmee. Wanneer ek sou probeer om my ikonografie uit Afrika-beelde te kry, sal dit nie vir my outentiek voel nie."*



Figuur 7.6: WILLIAM KENTRIDGE. 1994. "Gauteng Landscape". Houtskool op papier. Groette onbekend. Versameling onbekend.

Die meeste van William Kentridge se werke oor die afgelope dekade het ruimte en die landskap as tema ontgin. Sy hoofmerk is om hierdie ruimte met swart houtskool en pastel op swaar, wit waterverfpapier te transformeer. Sodoende skep hy ruimtelike spanning wat deur sy smeer en

uitveetegniese verhoog word. Sy tekenmedium word deel van sy papier. Kentridge skep behae in sy medium, want die Suid-Afrikaanse landskap is vir hom soos tekeninge. Die kraakgeluid van die droë gras onder sy skoensole is soos "*charcoal on the hoof*" vir Kentridge. Ivor Powell skryf in *Weekly Mail* (1990):

*"Few artists operating in this country have pictured its textures, its realities, its contradictions more tellingly than Kentridge. Few have distilled the rancid flavours and odours of the street - and equally the hothouse of white suburbia - to the pungent essences that Kentridge regularly achieves."*

Net soos by die vorige films is die proses 'n heen en weer-metode waar beelde vorentoe en terug geplaas word soos hul na vore kom. Wanneer daar na hierdie eerste vlietende oomblikke gekyk word, word die eerste hipotetiese film gebore en word die werk van die daaropvolgende weke daar rondom gebou. Wanneer die film op die redigeertafel geplaas word, word sommige dele verwyder, en nuwe klem op ander dele geplaas. Onafskeidbare elemente tot die film word tot sentrale temas uitgebou, terwyl ander elemente nie hul plek in die film behou nie.

Ruimtelike begrip berus op sinuïglike waarneming, te wete: sig, gehoor, gevoel en reuk. Aanvanklik was Kentridge se landskappe net 'n detail in 'n groter tekening, byvoorbeeld 'n venster agter 'n dansende paartjie of 'n oop ruimte agter 'n portret, maar geleidelik het dit prominenter geword en die interieurtekeninge oorspoel. Deur sy gebruik van die landskap, probeer hy die teenstrydige chaos van die moderne wêreld asook die gaping tussen die realiteit en die idee te oorbrug.

Hy kombineer eerstens die letterlike transkripsie van die sigbare, godgegewe landskap (as universele tema) - die Johannesburgse landskap - met sy persoonlike verhaal. Die figure en hierdie spesifieke Suid-Afrikaanse landskapsruimte vertel 'n storie en dien as metafoor waarmee hy met sy toeskouers praat. Hy verbind sy filosofie met sy gevoel, byvoorbeeld waar hy 'n spesifieke plek uitbeeld en dit deur die toeskouer herken word. Hy gebruik verwysings soos kratte; advertensieborde; geel, bergagtige mynhope en -skagte op die Johannesburgse horisonlyn; spantoringe; spreiligte; reklameborde en versperrings om informasie en betekenis aan die toeskouer te bied. Deur hierdie verwysings word sy landskappe vir die toeskouer herkenbaar as tekens uit hul onmiddellike omgewing en sodoende word die kyker betrek.

Die landskap in die film, "*Felix in Exile*", is die industriële braakland rondom Johannesburg en die Oos-Rand (sien figuur 7.6). Bykans al die myne in hierdie gebied moes reeds weens verskeie resessies

oor die afgelope jare hul deure sluit. Eens op 'n tyd was dit die mynsentrum van die land – nou is nog net die spore daarvan oor. Binne hierdie nostalgiese area van verlate mynlandskap, behoort alles tot die verlede.

As tweede alternatief wend Kentridge hom tot die skepping van 'n droomlandskap waarbinne hy die piktorale ruimte herdefinieer (sien figuur 7.1). Hy gebruik kuns as transformasieproses en proses van metamorfose. Dit het die vermoë om 'n magiese kwaliteit binne die alledaagse realiteit te vind. In "*Felix in Exile*" beklemtoon Kentridge die transendering van ruimte – hetsy die kamer se fisiese ruimte, die ruimte van die verkyker, die hemelruim (sien figuur 7.5), die landskapsruimte of die droomruimte. Hy transendeer die Johannesburgse landskap tot 'n intieme belewenis (deur sy onderbewuste) van sy denke. Hy gebruik die landskap as visuele metafoor en verkry sodoende 'n eie, intens emosionele visie op kontraste in die landskap. Hierby voeg hy verskillende kontrasterende elemente saam om sodoende 'n nuwe landskap te vorm. Die plasing van figure in die landskap dra tot die verhalende element, gevoel en intense emosies by. Die ruimte in Kentridge se animasiefilms is meer as bloot 'n agtergrond vir karakters, hul waardes en gebeure. Hierdie ruimte is so "werklik" dat die toeskouer sonder meer aanneem dat dit 'n konkrete ruimte is.

Kentridge verwerp die estetiese *decorum*-konsep wat van die kunstenaar verwag om volgens 'n stel reëls te handel. Hy verbeeld eerder mense en plekke soos hy dit onthou, ongeag die irrasionaliteit daarvan. Die plasing van gloeilampe, vloeromlyning en kamergrense in sy tekeninge gee dikwels die idee dat die aksie op 'n verhoog afspeel en verleen 'n definitiewe teatrale kwaliteit aan sy werk.

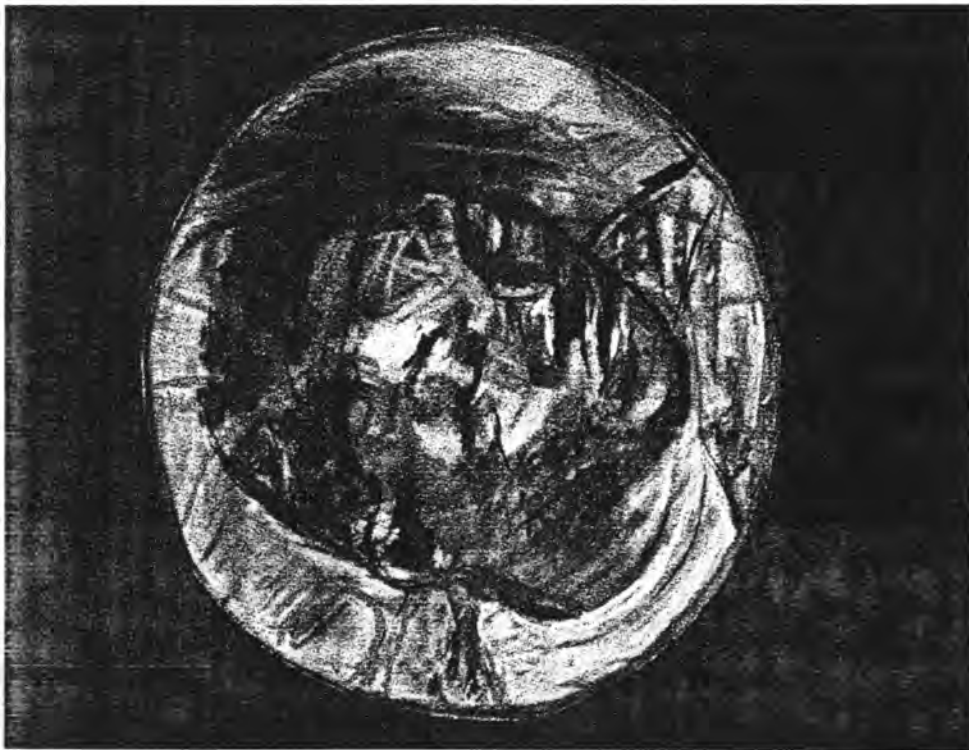
Die landskap het drie funksies:

1. Visie: ideologiese funksies in kombinasie met individuele identiteit.
2. Fokus op die kenmerke van die landskap (mentale proses). Transformeer die landskap tot sy eie identiteit (uniekheid van landskap). Grootheid van die landskap; en
3. Spoor (*trace*) van historiese proses. Betekenis word aan die landskap gegee. Deur die skepping van 'n identiteit word 'n gevoel van 'behoort aan' geskep. Die landskap is inderdaad die geskiedenis van menslike wesens.

## Amn'est / amnesia

Kentridge stel belang in die terrein (landskap) se berging van die geskiedenis; die ooreenkomste daarvan met skilder (byvoorbeeld die landskapskilderye uit sy kinderdae) asook die verdoeseling van die geskiedenis deur die denke.

Die landskap kan die geskiedenis op 'n growwe wyse verdoesel. Daar is 'n geringe kans dat gebeure, menseslagtings, veldslae en herdenkings hul spoor op die terrein sal laat. Dink maar aan die slagting voor die Sharpeville <sup>11</sup>-polisiestasie. Dit is bloot die naam, dokumente, beelde op foto's en dokumentêre films in argiewe en monumente wat ons aan die spesifieke gebeure herinner. By die plek self (spesifieke ruimte) bly daar min of geen verwysings na die gebeure oor nie. Dit is natuurlik. Dit is 'n bewoonde area, waar mense lewe en werk toe gaan. Dit is nie 'n museum nie. Daar is nie meer bloedvlekke op die grond nie, spoke doen nie die rondtes daar nie.



Figuur 7.7: WILLIAM KENTRIDGE. 1994. "Head". Houtskool op papier. Grootte onbekend. Versameling onbekend.

<sup>11</sup> Op 21 Maart 1960 vind die Sharpeville-slagting plaas. Die Suid-Afrikaanse Polisie het 69 mense doodgeskiet, 180 gewond. Landswyse protes-aksies, stakings, optogte en verbranding van passe volg. (Bernstein, 1994: 511).

Sulke aksie-terreine verdwyn mettertyd, dit word deur die terrein verswelg, behalwe by die plekke waar daar monumente opgerig is. Monumente dien as teenvoeters vir vergeet en verswelging, en eenwording met die ruimte. Ander teenvoeters soos geskiedskrywing, opvoeding, museums en liedjies help die mens om die belangrikheid van gebeure te onthou en vir die nageslag te bewaar. Hand aan hand met die menslike vergeet-aksie van die verlede (beide die onlangse en verre verlede) is die natuurlike verweringsprosesse soos erosie, groei en verval wat ook die grond gelyk maak en die mens help om te vergeet.

Binne Suid-Afrikaanse konteks verkry hierdie term 'n verdere betekenis met die meer as holrug geryde term "*die nuwe Suid-Afrika*". Daar moet nou oor die oue geverf word met nuwe verf, die natuurlike proses van "nie onthou nie" tot 'n proses van naturalisasie van die nuwe.

## Slot

In "*Felix in Exile*" word die lyke in die landskap met hierdie teenreaksie teen die vergeet-proses verbind. Kentridge wou die mense verbeeld – hy sê immers: "*I was interested in recording the people*". (Kentridge, 1994). Hy wou bykans die anonieme figure in foto's begrawe en sodoende bakens (monumente) as reaksie teen die proses van vergeet oprig. Sy kunswerke word byna historiese dokumente van 'n landskap wat eens op 'n tyd bestaan het. Deur sy verbeelding en sy visualisering in sy animasiefilms, word die historiese gebeure vir die nageslag bewaar.

Kentridge se kunswerke lei die toeskouer weg van die waarneming en interpretasie van die geskiedenis. Hierdeur bevestig hy dat alhoewel ons vorentoe beweeg (die toekoms in), ons wortels inderdaad in die verlede lê.

## Hoofstuk 8

### "History of the Main Complaint", 1996

#### Inleiding

In die sesde animasiefilm in die Eckstein-reeks, "History of the Main Complaint", sit Kentridge die geskiedenis van die welvarende sakeman en kapitalis Soho Eckstein voort.

Tydens die "Fault Lines"-uitstalling<sup>1</sup>, subtitel "Inquiries into Truth and Reconciliation"-projek by die Kasteel in Kaapstad, het Kentridge sy "History of the Main Complaint"-rolprent vertoon (sien figuur 8.1). Die "Fault Lines"-uitstalling het hom ten doel gestel om herinnering en die noodigheid van onthou voorop te stel.



Figuur 8.1: WILLIAM KENTRIDGE. Video (detail) vertoning van "History of the Main Complaint", 1996 by die Kasteel in Kaapstad, 1996.

<sup>1</sup> In die laaste helfte van 1989, 'n aantal maande voordat F.W. de Klerk sy einde van 'n era toespraak in die Parlement sou hou, het die destydse regering toestemming verleen dat verbanne organisasies 'n protesmars deur die strate van Kaapstad kon hou. Baniere is geswaai en 'n groot rooi vlag met die hamer en sekel daarop, het by die Leerdam-bastion, by die Kasteel, gepryk. Presies sewe jaar later is die "Fault Lines"-uitstalling hier vertoon en het Leerdam 'n ander baadjie aangehad. Die uitstalling is deel van 'n reeks gebeure wat deur Jane Taylor georganiseer is. Dertien kunstenaars het aan die "Fault Lines"-uitstalling ( - 31 Julie 1996) deelgeneem. Volgens haar het die kunste 'n toegewyde en ernstige plek binne die nasionale transformasieproses gekry.

Die artistieke direkteur van Documenta X, Catherine David, het William Kentridge se werk in 1995 by die Africus Biënnale gesien en hom toe genooi om aan die Documenta X (1997) in Kassel, Duitsland deel te neem. Die Documenta word as die belangrikste eietydse Europese tentoonstelling beskou wat jaarliks nagenoeg 600 000 besoekers binne drie maande lok. "History of the Main Complaint" is ook vanaf 20-27 Julie 1996 by die Sydney Biënnale vertoon.

In "History of the Main Complaint" word die verhouding tussen geskiedenis, onthou en weergawe ondersoek. Vrae soos wie se geskiedenis is gevra? Wie se onthou en hoe word dit weergegee?

Verskillende dele van die film is in interaksie met mekaar asook die ruimte waarbinne dit voorkom.

Hierdie film vra vrae soos waar kom ons vandaan? Waar is ons nou? En waarheen is ons op pad?

Daar is duidelik spanning tussen effek en gevoelsinhoud, tussen boodskap en dekodering. Kentridge probeer om die raaisels van die verlede op te los en nuwes te skep.

Hy vra vrae rondom die nuwe borrelende samelewing, en die pyn van die verlede. Hy soek na die balans tussen historiese herinnering en die vergeet om sodoende 'n rasonale samelewing daar te stel.

Hierdie film is 'n toonbeeld van Kentridge se vermoë om kompleksiteit en eenheid deur middel van visuele ekonomie daar te stel.

## Spoor ("*trace*")

Volgens die Franse filosoof, Jacques Derrida<sup>2</sup>, is daar geen direkte of natuurlike verband tussen die taal wat weergegee word, die geskrewe taal en die 'werklikheid' nie. Elke begrip is deel van 'n ketting of sisteem wat ook na ander begrippe verwys. Elke element kry vorm uit die aanwesige spoor van ander elemente van die ketting of sisteem. *Différance* dui ook op verskil maak. Die differensiële taalsisteem is 'n produk van vroeëre taalgebruiksaktiwiteite. Dit maak nie saak hoe ver teruggegaan word om die oorsprong van taal op te spoor nie, dit moet steeds in gedagte gehou word dat

---

<sup>2</sup> Spoor (*trace*) is een onderafdeling van Jacques Derrida (1930-) se *différance*-teorie en hy laat homself as volg uit in sy boek "Positions" (1972, na Engels vertaal in 1981): "The play of differences involves syntheses and referrals ["renvois"] which prevent there from being at any moment or in any way a simple element which is present in and of itself and refers only to itself. Whether in written or spoken discourse, no element can function as a sign without relating to another element which itself is not simply present. This linkage means that each element - phoneme or grapheme - is constituted with reference to the trace in it of the other elements of the sequence or system . . . Nothing, in either the elements or the system, is anywhere ever simply present or absent." (Cuddon, 1991:981-982).

taalgebruikers van 'n sisteem gebruik maak. Hier is sprake van 'n sirkelgang: onderskeid moet getref word tussen *langue* (taalsisteem) en *parole* (taalgebruik). Gevolglik is dit moeilik om die begin te bepaal.

Alles wat in die literêre werk staan, is van die skrywer afkomstig. Die skrywer word deur velerlei bronne beïnvloed. Die hoofsaak van die literatuurgeskiedskrywer is om hierdie bronne na te gaan om moontlike invloede na te speur. Dit is uiters belangrik om die literêre ontwikkeling vas te pen. Die skrywer neem bepaalde tematiese gegewens oor uit die bestaande literatuur en gebruik dit regstreeks in gewysigde vorm in sy werk. Dit moet hier beklemtoon word dat die ontleende elemente 'n nuwe betekenis binne hul nuwe konteks sal kry. Hierdie beïnvloeding word verder onder intertekstualiteit uitgebrei.

In die boek *The originality of the avant-garde and other modernist myths* skryf Rosalind Krauss ook rondom die begrip *spoor*:

*"Though they are produced by a physical cause, the trace, the impression, the clue, are vestiges [spoor] of that cause which is itself no longer present in the given sign. Like traces . . . represent the building through the paradox of being physically present but temporally remote."* (c. 1984:217).

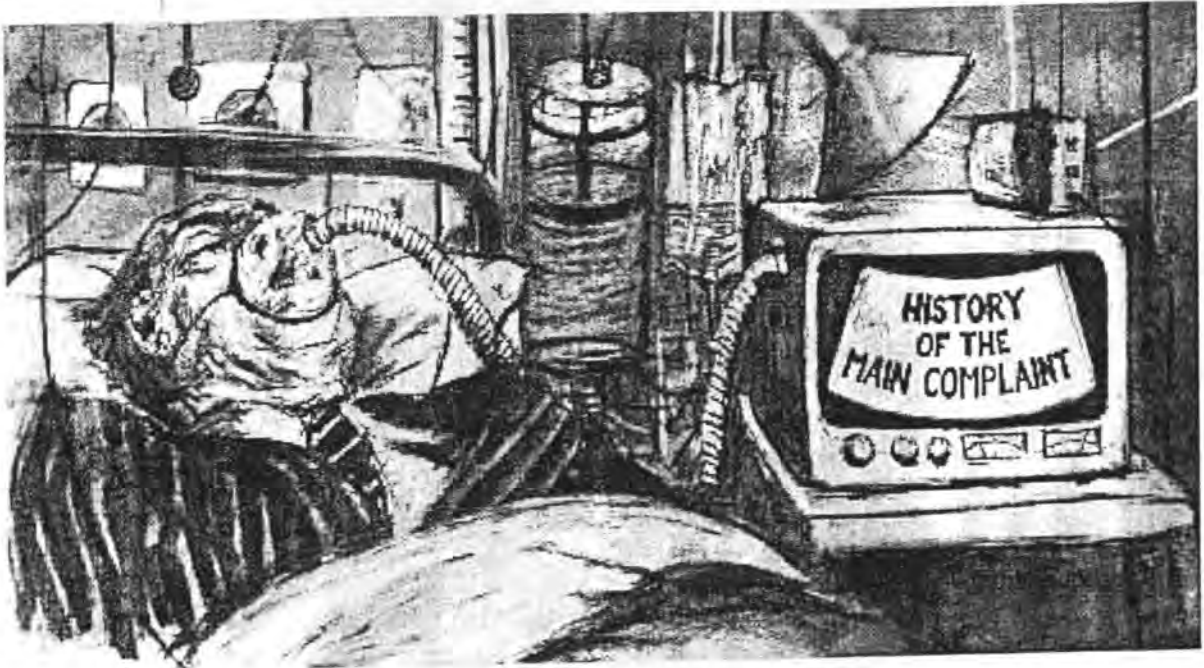
'n Foto kan byvoorbeeld as 'n indruk of afdruk van die realiteit gesien word, alhoewel dit in der waarheid eintlik 'n fotochemiese proses is waarvolgens die uitgebeelde kousaal aan die werklikheid verbind kan word, byvoorbeeld: vingerafdrukke, voetspore of die ringe wat koue glase op tafels laat. Kentridge gee in "*History of the Main Complaint*" bewustelik aandag aan die merke wat mens en dier nalaat. Soos in die vorige vyf animasiefilms is daar in hierdie film ook merke in die strate, op mure, op die paadjies, teen vensters en deure wat Kentridge in sy films dokumenteer. Elke merk is 'n spoor en 'n verwysing na dit wat verby is; geskiedenis is. Die spoor laat selfs sy merk in hierdie film se titel: "*History of the Main Complaint*". Hierdie spore word selfs in die hemelruim geprojekteer soos in "*Felix in Exile*" en mynskagte en hysers op Soho se x-straalplate (sien figuur 8.3) in "*History of the Main Complaint*". Hy is gemoeid met die wydheid en oopheid van die verstedelike landskap, maar ook die alleenheid van die banneling in sy kamer, soos in "*Felix in Exile*".

In Kentridge se animasiefilms ontmoet verskillende boodskappe wat kontrasterend in opeenvolgende raampies heen-en-weer aan die kyker geflits word. Sodoende word ooreenkomste en raakpunte tussen die twee kontrasterende elemente gevorm, byvoorbeeld waar Nandi met buitelyntekening van



die lyk in die lug verbeeld word (sien figuur 7.5). Die lyk in die lug word herkenbaar omdat die lyke in die landskap dieselfde vorm het en wanneer 'n mens weer met hierdie vorm gekonfronteer word, word jou denke ingespan (herinner) en jy onthou. Hierdie vorms is "... agtergelate oorblyfsel[s], kenteken[s], bewysmerk[e] of [aanduidings] van vroeë aanwesigheid of van wat gedoen is ..."

(Labuschagne, 1993:837).



Figuur 8.2: WILLIAM KENTRIDGE. 1996. "History of the Main Complaint Title Drawing". Houtskool op papier. Grootte onbekend. Versameling onbekend.

## Verhaalgebeure

In hierdie film kom die stedelike landskap weer eens onder die soeklig. Die openingstonele van die film is die verlate stadslandskap wat onderbreek word deur waiende papier en 'n sirene. Die volgende toneel wat op die skerm verskyn, is Soho Eckstein, mynmagnaat, steeds gekleed in sy potloodstrepiespak wat in 'n hospitaalbed lê (sien figuur 8.2). 'n Verskeidenheid mediese apparaat waaronder pompe en skerms wat sy toestand monitor (nuwe tegnologiese toerusting soos CAT en MRI skandeerders, sonar en x-strale word gebruik), is sigbaar. Die filmtitel verskyn op die skerm:

"HISTORY  
OF THE  
MAIN COMPLAINT"

Soho word verbeeld as allegorie van siekte van die liggaam, die siel, vraatsug en skuld. Terwyl skandeerders sy liggaam skandeer, verander die skerm voortdurend na nuwer en ander beelde. Die sirenes van die stad is duidelik hoorbaar in die agtergrond.



Figuur 8.3: WILLIAM KENTRIDGE. 1996. "X-Ray". Houtskool op papier. Grootte onbekend. Versameling onbekend.

Die gordyne rondom Soho is nou oopgetrek en hy lê met 'n oop mond in die hospitaalbed (sien figuur 8.4). Hy verkeer in 'n koma as gevolg van sy moedswillige blindheid oor die gebeure van die verlede en 'n mens weet nie of hy gaan wakker word nie. Aanvanklik is daar net een dokter wat na sy liggaamsgeluide met sy stetoskoop luister terwyl die skanderings op die monitorskerms voortdurend verander. 'n Tweede dokter sluit aan by die eerste en nou word daar x-strale van sy bors en longe geneem. Kentridge gebruik 'n x-straal beeld ('n gewilde metode om gebreke en gekraakte liggaamsgewigte te verbeeld) om die gebreke van die liggaam aan te toon (sien figuur 8.3). Die beeld op die x-straal herinner aan sy teken en uitvee-aksiemerke op die papier.

Die toneel wissel tussen x-strale van Soho se bors en longe; die stetoskoop van die dokter word net soos 'n mynskag wat deur Soho se lyf boor. Die toneel verskuif na 'n pons, 'n luiende klok en Soho se bakeliet telefoon. 'n Derde dokter het intussen bygekom. Hierdie verwysings na die verlede en

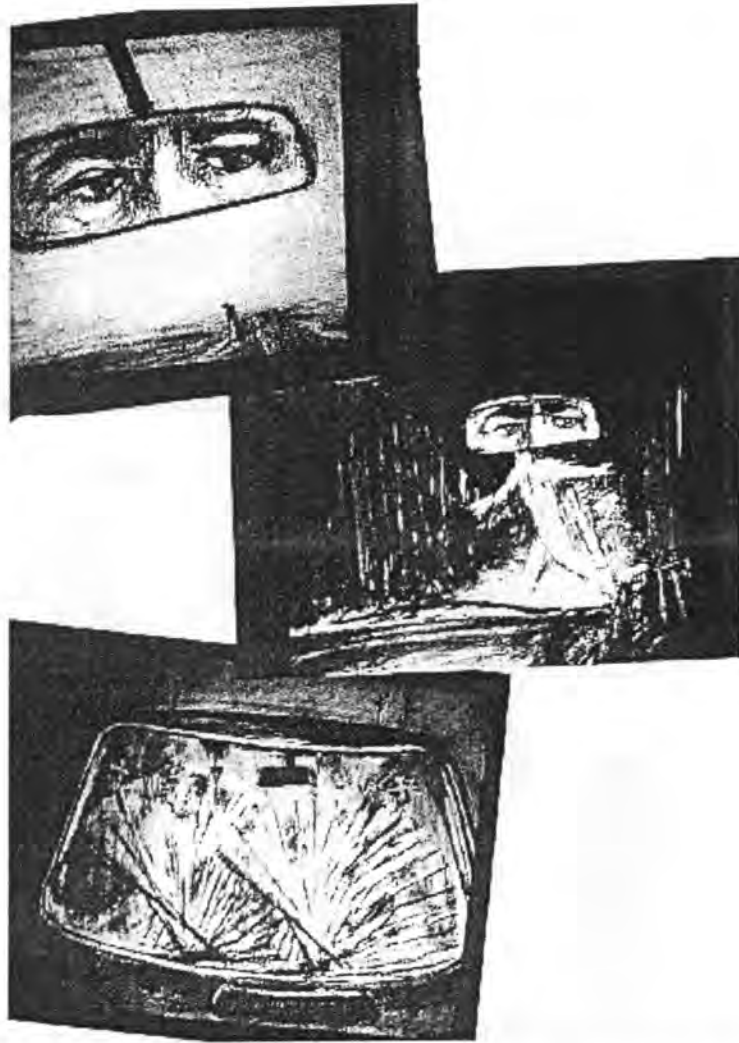
vroeëre films is duidelike spore na dit wat in die verlede gebeur het. Hierdie film verbeeld die soeke na waarheid asook die onderliggende laag op laag betekenis. 'n Skril telefoon lui en 'n vyfde dokter sluit by die mediese span aan.



Figuur 8.4: WILLIAM KENTRIDGE. 1996. "Soho asleep". Houtskool op papier. Grootte onbekend. Versameling onbekend.

Die toneelgewe verander ingrypend: 'n pad word sigbaar. Die toneel verskuif weer na Soho se hartklop wat op die hartmasjien sigbaar word. Die motor tref iets en 'n bord breek. Die aksie versnel en die telefoon se gelui sny deur die lug. 'n x-straal van die buik flits op die skerm, daarna word 'n inkdemper verbeeld. Teen hierdie tyd is daar nou 'n massa dokters rondom Soho se bed. 'n Tikmasjien tik wild om die aksie verder te versnel. Verskeie losstaande liggaamsdele flits op die skerm: eers 'n toon, gevolg deur 'n penis. Die aksie verskuif terug na die pad en Soho se oë word sigbaar in die truspieëltjie.

'n Baie gewelddadige en ontstellende toneel volg: 'n man word geskop en gekap; 'n skedel met 'n hele aantal seerplekke word daarna verbeeld. Nou is die toneel weer eens in Soho se motor. Hy sluit sy oë. 'n Ruitveër werk ekstra hard om die reën te probeer wegvee van die windskerm. Die motor ry in die nag op 'n swak verligte pad. Skielik hardloop 'n man reg voor die motor in (sien figuur 8.5).



Figuur 8.5: Drie video details uit William Kentridge se "*History of the Main Complaint*", 1996. Houtskool op papier. Grootte onbekend. Versameling onbekend.

Die toneel verskuif dadelik weer na Soho in sy hospitaalkamer waar die gordyne rondom sy bed nou toegedruk word (sien figuur 8.6).

Beelde flits op die skerm waar die motor die man tref en die tikmasjien se geluid word nou baie duidelik hoorbaar (intens). Die aksie is nou weer terug op die pad met die duidelike witstreep - die motor ry verby 'n aantal paaltjies en versnel vinniger.

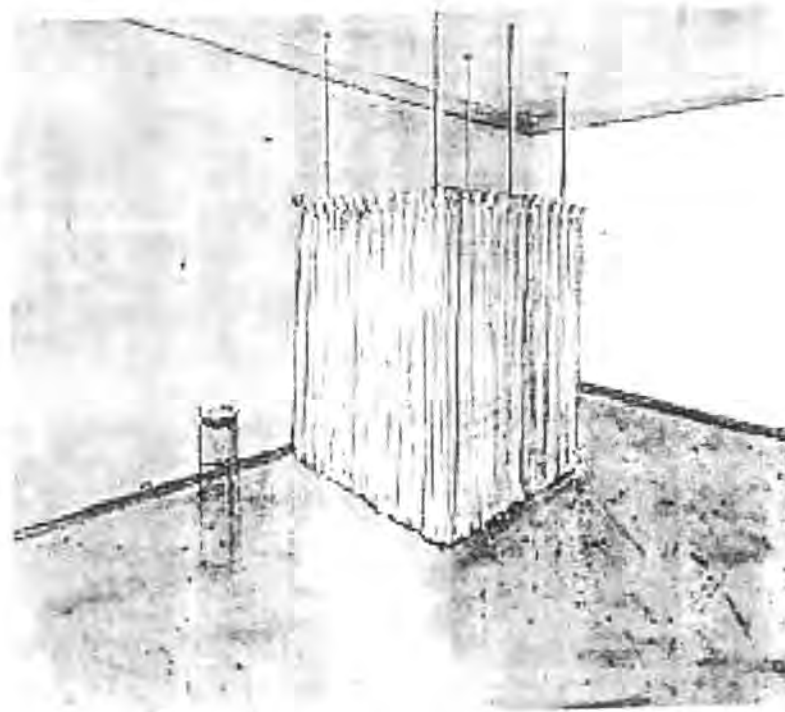
Weer eens verander die toneel - nou sit Soho regop in sy bed, fone lui en papier word uitgespeel uit die drukker. Die aksie word baie skielik drasties stadiger, die telefone lui, masjiengeraas is duidelik hoorbaar en 'n kasregister se geluid word hoorbaar en die film word finaal gedoof. Die kyker word met die volgende vrae gelaat: Het Soho herstel? of is die skielike stadige aksie dalk simbool van 'n terugslag?

In dié film *"History of the Main Complaint"* word 'n allegorie van krankheid van die menslike liggaam, die gees, hebsug en skuld uitgebeeld. Soho word verbeeld waar hy in 'n hospitaalbed in 'n koma lê met 'n groep medici wat rondom sy bed staan en hom met verskeie moderne masjiene ondersoek. Skynbaar is hierdie toneel deur die komponis, Monteverdi, se koor geïnspireer (Burger, 1997 : 71). Dié band tussen geskiedenis, onthou en weergawe word as individuele ondervindings verbeeld.

*"Suid-Afrikaanse kuns is emosioneel in vergelyking met Amerikaanse en Europese kuns. Die kuns is cool, serebraal en gelaai met verwysings wat strawwe eise aan die kyker stel."* (Pople, 1996:2).

Hierdie film is 'n historiese dokument wat vrae stel oor die waarheid en die versoening geïnspireer deur die Waarheids-en-versoeningskommissie. Dit stel vrae rondom waarvandaan ons kom, waar is ons nou en waarheen is ons op pad? Binne hierdie film stel Kentridge vrae rondom die getransformeerde samelewing se historiese gewete. Kentridge laat hom as volg hieroor uit:

*"Jy sien aaklige dinge. Vir die eerste rikkie voel dit asof dit jou lewe sal verander, dat dit onmoontlik is om te bly lewe te midde van sulke gebeure en slagtings. Op 'n dag voel jy steeds emosioneel daaroor, maar nie so vol passie nie. Ná 'n week gaan die lewe gewoon voort. "The History of the Main Complaint" open geen nuwe polemieke oor hierdie feite nie, dit word wel gevestig binne die vrae wat daardie era agtergelaat het."* (Burger, 1997: 70-71).



**Figuur 8.6:** WILLIAM KENTRIDGE. 1996. *"Empty Room"*. Houtskool op papier. Grootte onbekend. Versameling onbekend.

## Slot

In "*History of the Main Complaint*" die sesde film in die "*Drawings for Projection*"-reeks, word Soho baie broos verbeeld as hy so stil in sy hospitaalbed lê. 'n Hele aantal dokters veg om sy lewe en allerlei toetse word op hom uitgevoer. Net soos in die vorige vyf films speel tyd 'n belangrike rol in hierdie film. Kentridge is veral geïnteresseerd in die verbeelding van tydsverloop, die spoor wat dit agterlaat en die verbeelding van 'n gedagte, gebeure en voorwerpe uit die verlede (byvoorbeeld die foto se status as spoor of indeks asook sy afhanklikheid van seleksie van die foto). Hierdie tydfenomeen word uiters goed deur Kentridge se raam-vir-raam animasietegniek hanteer en die toeskouer word inderdaad bewus van die tyd wat verby is, die foute wat gemaak is - die herinneringe leef voort.

# Slotsom

Die illusie van beweging, oftewel animasie, het die mens oor eeue heen gefassineer. In hoofstuk 1 het ek die chronologie van film-en animasietegniese, asook die werking en soorte animasie aan die hand van voorbeelde bespreek. Kentridge het die bestaande animasieproses geneem en tot sy eie verwerk om by sy individuele behoeftes aan te pas. Hy het sy losstaande houtskool-en-pasteltekeninge kameramatig, opeenvolgend aanmekaargelas. Dele is uitgevee en bygewerk en weer verfilm om sodoende 'n illusie van beweging daar te stel. Hierby het Kentridge byklanke en musiek gevoeg om die visuele te ondersteun. Hierdie tekeninge, wat hy tot film verwerk het, noem Kentridge "*Drawings for Projection*". In die daaropvolgende ses hoofstukke (hoofstukke 3 tot 8) is die eerste ses films uit hierdie reeks chronologies, elk in 'n aparte hoofstuk, aan die hand van voorbeelde en onderliggende temas, bespreek.

Dié films ondersoek die liefdesdriehoek tussen die drie protagoniste: Soho Eckstein; sy vrou, mev Eckstein en haar geliefde, Felix Teitlebaum. Hierdie drie karakters in medewerking met die newekarakters, dra tot die opbou van spanning en konflik binne die verhaal by. In hierdie ses films lewer Kentridge kommentaar op die skrilte kontras tussen die arm arbeiders en myners, teenoor Soho, die ryk aartskapitalis, wat alles wat hy sien wil besit. Hierdie klassestryd word deur die sterk sosiopolitieke en ekonomiese toestande van die huidige tydsges (waarbinne die films afspeel) versterk. Die interne spanning van die films word ook hierdeur verhoog.

Kentridge het sy "*Drawings for Projection*"-tekeninge op 'n belangrike tydstip in die Suid-Afrikaanse geskiedenis gemaak. Die eerste vier films is gedurende die apartheidsjare gemaak; die vyfde film, "*Felix in Exile*", voor die 1994-algemene verkiesing. Die sesde film, "*History of the Main Complaint*", volg na die aanbreek van die "nuwe Suid-Afrika" en tydens die Waarheids-en-versoeningskommissie sittings.

Beide Soho en Kentridge skep 'n eie wêreld, net om dit weer te vernietig: Soho met sy magtige pons en Kentridge met sy kragtige uitveër. Ondanks beide se vernietigingsproses, kom die spoor van die

verlede newelagtig na vore as getuienis van die ongeregtheid en word vernuwing op die horison geplaas.

Hierdie studie vul 'n leemte wat daar bestaan het oor die waardering van die animasietegniek en William Kentridge se ses animasiefilms in die besonder.



# Bronnelys - Boeke

ACHESON, JAMES and ARTHUR, KATERYNA (editors). 1987. *Beckett's later fiction and drama: texts for company*. Paraguay: Asunci, LBon.

BAL, Mieke. 1978. *De theorie van vertellen en verhalen: inleiding in de narratologie*. Tweede druk. Muiderberg: Coutinho.

BARNES, JOHN. 1995. *Dr. Paris's THAUMATROPE or Wonder-Turner*. London: The Projection Box.

BECKETT, SAMUEL. 1984. *Three Plays: "Ohio Impromptu", "Catastrophe", "What where"*. New York: Grove Press.

BERMAN, ESMÉ. 1993. *Painting in South Africa*. Halfway House: Southern Book Publishers. (p. 317).

BERNSTEIN, HILDA. 1994. *The Rift: the exile experience of South Africans*. London: Jonathan Cape.

BLOOM, DORIS. 1995. *Bloom, Kentridge: memory & geography*. Johannesburg: Africus Johannesburg Biennale.

BRITISH FILM INSTITUTE. 1996. *Museum of the Moving Image. Souvenir Guide*. United Kingdom: White Dove Press.

BRITISH FILM INSTITUTE. 1997. *Making Pictures Move*. United Kingdom: Barclay's Print.

BULGAKOV, MIKHAIL AFANASEVICH. 1967. *The Master and Margarita*. London: Harvill.

CAMMACK, DIANA. 1990. *The Rand at War, 1899 - 1902: the Witwatersrand and the Anglo-Boer War*. London: James Currey Ltd.

CARTWRIGHT, A. P. 1965. *The Corner House. The Early History of Johannesburg*. Cape Town: Purnell & Sons.

COOK, DAVID A. 1990. *A History of Narrative Film*. (Second Edition). New York: W. W. Norton & Company.

CRAFTON, DONALD. 1990. *Emile Collil, caricature, and film*. Princeton: Princeton University Press

CUDDON, J. A. 1991. *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*. London: Penguin.

DERRIDA, JACQUES. 1981. Positions. In *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*. J. A. Cuddon. London: Penguin Books. p 981-982.

EDERA, BRUNO (Edited by John Halas). 1977. *Full lenght animated feature films*. New York: Hastings House Publishers.

ELSAESSER, THOMAS (ed). & BARKER, ADAM. 1990. *Early Cinema*. London: BFI (British Film Institute) Publishing.

- FAGG, WILLIAM BULLER; PEMBERTON, JOHN en HOLCOMBE, BRYCE. 1982. *Yoruba, sculpture of West Africa*. New York: Alfred A. Knopf.
- FOLEY, JAMES D., VAN DAM, ANDRIES, FEINER, STEVEN K. en HUGHES, JOHN F [et al.]. c. 1990. *Computer Graphics: principles and practice*. Reading, Massachusetts: Addison-Wesley.
- FULTON, A. R. 1980. *Motion Pictures: the development of an art*. Norman: University of Oklahoma Press.
- GAISFORD, JOHN (ed.). 1985. *The Great Artists. Deel 10*. London: Marshall Cavendish. pp. 300, 301 en 309
- GARDNER, HELEN. [1960?]. *Art through the ages*. 3rd Edition. London: Bell Springfield.
- GODBY, MICHAEL. 1990. *Hogarth in Johannesburg*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.
- HALLAS, JOHN; MANVELL, ROGER. 1970. *Art in movement: new directions in animation*. New York: Hastings House.
- HARLEY, BASIL. 1988. *Optical toys* (Shire Album 216). United Kingdom: Shire Publications.
- HOLMAN, L. BRUCE. 1975. *Puppet animation in the cinema: history and technique*. London: Tantivy Press.
- ISAACS, ALLAN en MARTIN, ELIZABETH (ed.). 1982. *Dictionary of music*. London: Hamlyn. (p. 63 en 129).
- KENT, SARAH & MORREAU, JACQUELINE. 1985. *Women's images of men*. London: Pandora. (p. 75-105).
- KEPPER, GEORGE LODEWIJK. 1900. *De Zuid-Afrikaansche oorlog: historisch gedenkboek*. Leiden, Sijthoff.
- KRAUSS, ROSALIND E. c. 1984. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press.
- LABUSCHAGNE, F. J. & EKSTEEN, L. C. 1993. *Verklarende Afrikaanse Woordeboek*. Agste hersiene en uitgebreide uitgawe. Pretoria: J. L. van Schaik.
- LEZARD, ADÈLE. 1936. *Gold Blast*. London: Rich & Cowan.
- LEVITAN, ELI L. 1979. *Handbook of animation techniques*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- LEYDS, GERARD ANTON. 1964. *A history of Johannesburg: the early years*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- MUYBRIDGE, EADWEARD. 1955. *The human figure in motion*. New York: Dover.
- MUYBRIDGE, EADWEARD. 1986. *Human figure in motion postcards: 24 ready-to-mail cards*. Canada: Dover Publications.
- O'BRIEN, MARGARET. 1996. *Picturegoer. 100 years of cinema-going at the Museum of the Moving Image*. London: Museum of the Moving Image.

PFRAGNER, JULIUS. 1974. *The motion picture: from magic lantern to sound film*. Folkestone: Bailey & Swinfen. (p. 230).

PLATT, RICHARD. 1992. *Cinema*. London: Dorling Kindersley.

PREMINGER, ALEX (ed). 1979. *Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton: Princeton University Press.

READ, HERBERT, Sir. 1961. *Discovering Art: the illustrated story of art through the ages - primitive art*. London: Purnell.

READER'S DIGEST. 1984. *Great Illustrated Dictionary (in two volumes)*. London: Reader's Digest.

RUSSETT, ROBERT en STARR, CECILE. 1976. *Experimental animation: an illustrated anthology*. New York: Van Nostrand Reinhold.

SADOUL, GEORGE. 1964. *Louis Lumière*. Paris: Editions Seghers. (p. 119).

SCHWARTZ, LILLIAN F. en SCHWARTZ, LAURENS R. 1992. *The computer artist's handbook: concepts, techniques and applications*. New York & London: W.W. Norton & Company.

SMALLMAN, KIRK. 1969. *Creative film-making*. New York London: Macmillan Collier-Macmillan.

STEPHENSON, RALPH. 1973. *The animated film*. London South Brunswick: The Tantivy Press A.S. Barnes.

VANDERMOERE, H. 1982. *The structure of the novel*. Second edition. Leuven: Acco.

VAN ELFEN, JAN, dr. 1993. *Dokter in die huis*. Kaapstad: Tafelberg. p. 430.

VAN LUXEMBURG, J.; BAL, M & WESTSTEIJN, W. G. 1983. *Inleiding in de Literatuurwetenschap*. Derde druk. Muiderberg: Coutinho.

VAN REETH, ADELAÏDE, dr. 1994. *Ensiklopedie van die Mitologie*. Vlaeberg: Vlaeberg.

WELLS, PAUL, dr. geen datum. *Around the World in Animation*. London: Museum of the Moving Image.

WILLETT, FRANK. 1967. *Ife in the history of West African sculpture*. London: Thames & Hudson.

WILLIAMS, CHRISTOPHER (ed.). 1996. *Cinema: the beginnings and the future*. London: University of Westminster Press.

WILLIAMSON, SUE & JAMAL, ASHRAF. 1996. *Art in South Africa. The future present*. Kaapstad: David Philip.

# Bronnelys - Koerante & tydskrifte

- ANONIEM. 1987. *Style*. November, p. 56-59.
- ANONIEM. 1990. *Weekly Mail*, 20-26 April, p. 23.
- ANONIEM. 1997. Alles gereed vir Biënnale. *Beeld, Plus (Kalender)*, 26 September.
- ARNOLD, MARION. 1986. Kentridge's work exhibited to advantage in new gallery. *Pretoria News*, 4 Desember.
- ATKINSON, BRENDA. 1997. Kentridge and the big league. *Mail & Guardian*, 13-19 Junie, p. 37.
- BOEKKOOI, PAUL. 1995. Tussen die duiwel en die diep blou see. *Die Suid-Afrikaan*, vol 54, p. 44-45.
- BRISTOWE, ANTHEA. 1991. Winner almost a non-entry. *Business Day*, 12 Desember.
- BRUWER, JOHAN. 1988. Kentridge se reis deur nagmerrie-landskap. *Vrye Weekblad*, 11 November.
- BURGER, LUCIA. 1990. Optog van die verminktes. *Beeld*, 17 Mei, p. 2.
- BURGER, LUCIA. 1994. Kentridge, popgroep span saam in video. *Beeld (Kalender)*, 11 April, p. 6.
- BURGER, LUCIA. 1995. Faust in Afrika. *Insig*, Julie, p. 42.
- BURGER, LUCIA. 1997. Kentridge in wit & swart. *De Kat*, Julie 1997, p. 68-71.
- COWAN, GILL. 1990. Kentridge among top exhibitors this year. *The Argus*, 8 November, p. 8.
- DAVIDTSZ, BONNITA. 1987. In conversation with William Kentridge. *Gallery*, Spring, p. 12-14.
- DE VILLIERS, DIRK. 1987. Nearly sold out on first day. *The Star Tonight*, 28 April.
- DE VILLIERS, DIRK. 1992. London triumph for Kentridge. *Pretoria News*. 6 Mei.
- DE VILLIERS, DIRK. 1992. Kentridge dream pictures in London. *Daily News, Tonight*, 5 Junie. p. 8.
- DUBOW, NEVILLE. 1996. Castle of crossed destinations. *Mail & Guardian*. 5 Julie.
- DU PLESSIS, BERTIE. 1992. Van koel realisme tot slymerige 'angst'. *Beeld (Kalender)*, 21 Februarie.
- ELAHI, NUSHIN. 1987. Ja en nee dans saam. *Beeld*, 23 Oktober.
- EMDON, ERICA. 1979. From the courtyard. *S.A. Financial Mail*, 13 November.
- FERGUSON, LORNA. 1998. SA slumbers as artist wakes the world. *Sunday Times*, 15 Februarie. p. 23.
- FRASER, M. 1975. Barlow Rand Archives. *SA Argiefblad*, nr 17, p. 12.

- FRIEDMAN, HAZEL. 1992. Not for the walls, but for the soul . . . *The Star (Tonight!)*, 11 Maart.
- FRIEDMAN, HAZEL. 1996/1997. 1997's best art buys. *Mail & Guardian*, 20 Maart.
- FRIEDMAN, HAZEL. 1997. Upward and outward. *Mail & Guardian*, 24 Desember 1996-9 Januarie 1997, p. 41.
- GODBY, MICHAEL. Datum onbekend. William Kentridge, Painter, South Africa. *Revue Noire*, p. 20-23.
- GROENEWALD, JAKKIE. 1987. Kunstenaars kry gesogte prys. *Die Vaderland*, 19 Maart.
- HALL, CHARLES. 1992. William Kentridge (Vanessa Devereux Gallery, London). *Arts Review*. Volume 44, Junie, pp. 224-5.
- HOWARD, BRONWYN. 1997. This is the house that Baker built. *Saturday Star*, 15 Februarie, p. 29.
- JACOBSON, RUTH. 1993. Kentridge, a master at 37. *Business Day*, 2 Junie. Geen bladsynommer.
- JAMES, SAMANTHA. 1986. Talent sets trap for Kentridge. *The Star TONIGHT!*, 14 November.
- JANSEN, ZANDBERG. 1979. Kentridge - 'sy uitvoering die van 'n kunstenaar'. *Transvaler*, 12 November.
- J. B. 1981. Meer vlees as gees. *Rapport*, 22 Februarie.
- KENTRIDGE, WILLIAM. Geen datum. My favourite book. William Kentridge. Artist. *Anonieme koerantartikel*.
- KENTRIDGE, WILLIAM. 1988. Landscape in a state of siege. *Stet*, Vol 5 No 3, November, pp. 15-19.
- KHATCHADOURIAN, HAIG. 1987. Space and time in film. *British Journal of Aesthetics*. Vol 27, no 2, Spring.
- KORBER, ROSE. 1986. Artist finds overlap in theatre, drawings. *Natal Daily News*, 13 May.
- KORBER, ROSE. 1992. The 1991 Triennial. *Springbok*, Februarie, p.125.
- LAMBRECHT, BETTIE. Jaartal onbekend (ongeveer 1992). Meester van assosiasiekuns. *Beeld*. Datum onbekend.
- LAMBRECHT, BETTIE. 1998. Driekamp in die kunste. *Rapport*, 1 Maart, p. 28.
- MAGWOOD, MICHELLE. 1998. The cad and bounder that the mining magnates tried to silence. *The Sunday Independent*, 1 Februarie, p. 15.
- MARTIN, MARILYN. 1986. Kentridge: A growing maturity and power. *Weekly Mail*, 7-13 November, p. 22.
- MARTIN, MARILYN. 1987. Prikkelend: William Kentridge se kommentaar. *Beeld*, 16 Julie.
- MILES, ELZA. 1985. Die 'nuwe' Europeër. *Beeld*, 22 April.
- MILES, ELZA 1986. Filmiese beelde 'n vernuwing'. *Beeld*, 5 November.

- MILES, ELZA. 1988. Die landskap as veronderstelling. *Beeld (Kalender)*, 10 November.
- MUNITZ, BENITA. 1981. Domestic scenes and photographs (Art review). *Cape Times*, 26 Januarie.
- NYAKA, SEFAKO. 1986. State of Emergency. *The Weekly Mail*, Februarie 7 - 13.
- ODENDAAL, THYS. 1998. Kentridge se 'Ulisse' vir 'n beter operajaar. *Beeld, Plus bylaag (Kalender)*, 11 Desember. p. 4.
- OZYNSKI, JOYCE 1979. The futility of privilege. *Sunday Express*, 18 November.
- OZYNSKI, JOYCE. 1985. William Kentridge's rich and expressive art. *Rand Daily Mail*, 15 April.
- PERRYER, SOPHIE. 1994. Art of truth and forgetting. (Television). *Mail & Guardian*, 5 Augustus.
- POPLE, LAETITIA. 1996. Kentridge se 'aardige' werk in '97 na Duitsland. *Beeld (Kalender)*, 1 Julie, p. 2.
- POWELL, IVOR. 1990. Kentridge's free floating art of ambiguities. *Weekly Mail*, 20 - 26 April, p. 23.
- RESCH, MARK. 1989. Computers, Art and Context (Editorial). *LEONARDO, Computer Art in Context Supplemental Issue*, p. 2.
- ROSS, HEATHER. 1987. William a law unto himself. *Business Day*, 12 Februarie.
- STEIN, ELLIN. 1983. Selling Video Van Goghs. *American Film*, Volume 9, Issue 3, Desember, p. 77-80.
- TRUSWELL, HELLOUISE. 1987. Renaissance man. *Style*, November, p. 56-58.
- VAN DEN BERG, ZIRK. 1991. Kentridge op soek na inhoud. *Die Burger*, 4 Mei, p. 9.
- VILJOEN, DEON. 1981. Gemaksug, hebsug, lyfsug. *Beeld (Kalender)*, 5 Februarie.

## Bronnelys - Video

KENTRIDGE, WILLIAM. 1989. "*Johannesburg, 2nd greatest city after PARIS*". 16mm film oorgedra op video. 8 minute 2 sekondes.

KENTRIDGE, WILLIAM. 1990. "*Monument*". 16mm film oorgedra op video. 3 minute 11 sekondes.

KENTRIDGE, WILLIAM. 1991. "*Mine*". 16mm film oorgedra op video. 5 minute 49 sekondes.

KENTRIDGE, WILLIAM. 1991. "*Sobriety, Obesity & Growing Old*". 16mm film oorgedra op video. 8 minute 15 sekondes.

KENTRIDGE, WILLIAM. 1994. "*Felix in Exile*". 16mm film oorgedra op video. 9 minute.

KENTRIDGE, WILLIAM. 1996. "*History of the Main Complaint*". 16mm film oorgedra op video. 4 minute.

LIPMAN, BEATA. 1994. *William Kentridge. The End of the Beginning*. Johannesburg: Free Filmmakers.

## Bronnelys - Optiese Speelgoed

POLLOCKS TOY MUSEUM. 1990. *Thaumatrope*. London: Pollocks Toy Museum.

## Bronnelys - CD-ROM

CARUSO, ENRICO. *Enrico Caruso. Complete Recordings (in digital perfection), Volume 12.* Heidelberg, Duitsland: Bayer Dacapo Records, BR200 021. (Teks in omslag).

KRUT, DAVID. 1997. *William Kentridge.* Cape Town: David Krut Publishing.

## Bronnelys - Katalogi

CRUMP, ALAN & MILES, ELZA. 1987. *Die Standard Bank se Nasionale Tekenkompetisie-katalogus.* Grahamstown: 1820 Foundation.

GODBY, MICHAEL. 1992. *William Kentridge. Drawings for Projection. Four Animated Films.* Uitstillingskatalogus: Goodman Galery, Johannesburg. 21 Februarie - 14 Maart.

HERBERT, STEPHEN. 1996. *The first moving pictures. How the cinema was born.* London: Museum of the Moving Image

REMBRANDT VAN RIJN ART FOUNDATION. 1988. *Cape Town Triennial 1988.* Rembrandt van Rijn Art Foundation, Kaapstad.

## Bronnelys - Uitnodigingskaartjies

KENTRIDGE, WILLIAM. 1994. *Felix in Exile-* uitnodigingskaartjie. Goodman Gallery, Sandton. 16 Oktober - 5 November.



# Bronnelys - Webbladsye:

## Algemeen, CV:

<http://www.icon.co.za/%7emontmart/kentridge.htm>  
<http://www.southafrica.co.za/saar/kentridge/>  
<http://www.wv.nl/>  
[http://www.gem.co.za/sang/SA\\_art/ken\\_wil.htm](http://www.gem.co.za/sang/SA_art/ken_wil.htm)  
<http://www.onepeople.com/kentridge.htm>  
[http://www.ndmoa.com/calender\\_administered.cf](http://www.ndmoa.com/calender_administered.cf)

## Charlie Chaplin:

[http://us.imdb.com/Title?Pilgrim,+The+\(1923\)](http://us.imdb.com/Title?Pilgrim,+The+(1923))

## Duke Ellington:

[http://www.schirmer.com/composers/ellington\\_bio.html](http://www.schirmer.com/composers/ellington_bio.html)

## "Felix in Exile":

<http://www.goodman-gallery.com/mainakent.ht>

## "History of the Main Complaint":

<http://www.forumart.org/kentridge.ht>  
[http://www.kulturbox.de/univers/doc/kentr/d\\_kentr.ht](http://www.kulturbox.de/univers/doc/kentr/d_kentr.ht)

## How to create a computer animation, by Ryan Kelln:

<http://gulf.uvic.ca/~rkelln/hafh/.www/gallery/animation.html>

## Machado de Assis:

<http://www.guadalajara-reporter.com/html/cultural.htm>  
<http://encarta.msn.com/find/co.../default.asp?vs=x97&la=na&ty=1&vo=35&ti=0665000>  
<http://www.encarta.msn.com/index/concise/0vol37/06a63000.asp>  
<http://www.ollusa.edu/alumni/ulumni/latino/JMMd.Assis.htm>  
<http://www.interlog.com/~artbiz/machado.html>

## Max Wertheimer & Gestalt:

[http://hyperg.uni-paderborn.de/0x83ea6001\\_0x0001cc42](http://hyperg.uni-paderborn.de/0x83ea6001_0x0001cc42)

## "M'Appari":

[http://members.tripod.com/~Sal\\_B/msp.html](http://members.tripod.com/~Sal_B/msp.html)

## NNTV:

<http://www.ultimatetv.com/tv/za/za.html>  
<http://www.mg.co.za/mg/art/tvnewsabc.html>

## Thaumatrope:

<http://www.together.net/~avoda/optical.htm>

## UBU:

<http://www.southafrica.co.za/saar/theatre/>

## UNHCR:

<http://www.unhcr.ch>

"Weighing . . . and wanting":

<http://www.msandiego.org/exhibit/index.html>

<http://www.awn.com/mag/issue3.7/3.7pages/3.7moinskentridge.ht>

"Woyzeck on the Highveld":

<http://www.telstra.com.au/adfest/hpuppb.htm>

# DEEL 3

## Bylaes

# Bylaag 1

## William Joseph Kentridge

### Curriculum Vitae

1955	Gebore in Johannesburg, Suid-Afrika Skoolopleiding by King Edward VII skool, Johannesburg
1973-76	BA Universiteit van die Witwatersrand, hoofvakke Politiek en Afrika studies
1975	Stigterslid van die Junction Avenue Teatergeselskap (JATCO)
1976-78	Student by die Johannesburg Art Foundation onder Bill Ainslie
1978-80	Doseer ets aan die Johannesburg Art Foundation
1981-82	Studeer mimiek en teater by die Ecole Jacques Lecoq, Parys, Frankryk
1988	Stigterslid van die Free Filmmakers
1992	Eerste teater projek vennootskap met die Hand Spring Puppet Company

### Gekose SOLO UITSTALLINGS

1979	Mark Galery, Johannesburg
1980	" <i>Domestic Scenes</i> ", Mark Galery, Johannesburg
1981	SA Kunsvereniging, Kaapstad Eerste prys in Nasionale grafiese kompetisie, Bellville, Kaapprovinsie
1985	Cassirer Fine Art, Johannesburg
1986	Cassirer Fine Art, Johannesburg SA Kunsvereniging, Pretoria
1987	Vanessa Devereux Galery, London Standard Bank Jong Kunstenaarstoekenning, Grahamstad
1988	Cassirer Fine Art, Johannesburg
1989	Vanessa Devereux Galery, London

- 1990 Cassirer Fine Art, Johannesburg  
Gallery at The Market, Johannesburg  
Gallery International, Kaapstad
- 1991 "Five Gouache Collage Heads" by Newtown Art Gallery, Johannesburg uitgestal
- 1992 "Drawings for Projection", Goodman Galery, Johannesburg
- 1992 "Drawings for Projection", Vanessa Devereux Galery, London  
Kry AA Vita-toekenning vir die "Drawings for Projection"-uitstalling  
Ruth Bloom Galery, Los Angeles
- 1993 "Felix in Exile" video en tekeninge, Goodman Galery, Johannesburg  
Art First, London
- 1994 Africus Johannesburg Biënnale '95, Johannesburg. Uitstalling saam met Doris Bloom:  
"Memory and Geography"  
Istanbul Biënnale, Turkye
- 1996 Sydney Biënnale, Australië  
Annandale Galery, Sydney, Australië
- 1997 "Applied Drawings", Goodman Galery, Johannesburg  
Musée de l'art moderne, Parys, Frankryk

## TEATER

- 1975 Vertolk Capitain MacNure in "UBU REX" en Goat in "The goat that sneezed"
- 1976 Akteur en ontwerper in "Fantastical History of a useless man" vir die Junction Avenue  
Teatergeselskap (JATCO)
- 1977 Hy vertolk Tristan Tzara in "Travesties", in die Markteater  
Kentridge ontwerp die produksie "Play it again, Sam", in die Markteater  
Help bedink en was akteur in "Randlords and Rotgut" vir JATCO
- 1978 Regisseur van die toneelstuk "Will of a rebel" vir JATCO  
Help bedink en was akteur in "Security" vir JATCO
- 1980 Skryf manuskrip en regisseur "Dikhitsheneng" vir JATCO
- 1981 Skryf "Emily's wheelbarrow show and the infamous Mr Sterntap"
- 1983 Mede-ontwerp "The bacchae" vir JATCO
- 1985 Mede-ontwerp "Catastrophe" vir die Mark teater
- 1986 Help bedink en mede-ontwerp "Sophiatown" vir JATCO
- 1992 Bedink en regisseur "Woyzeck on the Highveld", Grahamstown Nasionale Kunstefees en  
die Mark teater, Johannesburg
- 1993 Europese toer van "Woyzeck on the Highveld" ingesluit Theater Der Welt, München
- 1994 Toer met "Woyzeck on the Highveld" na Kanada, Brussel, Granada, verskeie stede in

- Duitsland, Gotteborg (Swede), New York en Chicago, VSA
- 1995 Skep en regisseur "*Faustus in Africa*" en toer na Weimar, Berlyn, Grahamstown, Johannesburg, Praag, Zurich, London, Lissabon, Hannover en Basel
- 1996 Toer met "*Woyzeck*" en "*Faustus*" na Australië, Columbia, Hong Kong, Skandinawië, Israel, Frankryk en België
- 1997 Regisseur en voer "*Ubu and the Truth Commission*", 'n multimedia toneelstuk, op tydens die Grahamstadse Fees, by die Mark teater, Johannesburg asook die Avignon Fees in Frankryk

## Geselekteerde GROEP-UITSTALLINGS en MEDEWERKING

- 1985 "*Tributaries*", Africana Museum, Johannesburg (uitstalling toer ook deur Duitsland)  
Meriete toekenning, Kaapstadse Triënnale
- 1986 3 persoon uitstalling by die Simon/Neuman Galery, New York  
Mark Teater-toekenning tydens "*New Visions*" uitstalling  
Wenner van AA Vita toekenning
- 1987 "*Hogarth in Johannesburg*", Cassirer Fine Art, drukkuns medewerking saam met Deborah Bell en Robert Hodgins - daarna toer hierdie uitstalling na 6 galerye landwyd
- 1988 2 persoon uitstalling by Gallery International, Kaapstad
- 1989 Neem deel aan groeputstallings in New York en Washington, DC
- 1990 "*Art from South Africa*", Museum of Modern Art, Oxford, England. Die uitstalling toer daarna deur Brittanje
- 1991 Kaapstadse Triënnale, ontvang Goue Medalje Toekenning vir "*Little Morals*", in samewerking met Deborah Bell en Robert Hodgins
- 1993 Suid-Afrika uitstalling in "*Croce del Sud*", 45ste Venesiese Biënnale, Venesië  
"*Easing the Passing of the hours*" uitstalling in samewerking met Deborah Bell en Robert Hodgins by die Goodman Galery, Johannesburg
- 1994 "*Suid-Afrikaanse kuns*", North-Western Universiteit Galery, Chicago  
David Krut publikasie, Spacex Galery  
Universiteit van Exeter, Verenigde Koninkryk  
Art First, London, Verenigde Koninkryk
- 1995 "*Panoramas of Passage*", Meridien Sentrum, Washington DC  
Reisende tentoonstelling "*On the Road - Africa 95*", Delphina Studio Trust, London, UK  
Groep-tentoonstelling, "*Kuns van Suid-Afrika (Mayibuye I Africa)*", Bernard Jacobson

Galery, London, UK

- Tekeninge uit "*Faustus in Africa*", 4de Internasionale Biënnale van Istanbul, Turkye  
*"Memory & Geography"*, Eerste Johannesburgse Biënnale (Africus), saam met Doris Bloom
- 1995      Galeria Stephania Miscetti, Rome, Italië  
 Kontemporêre kuns uit Suid-Afrika, Haus der Kulturen der Welt GmbH, Berlyn, Duitsland
- 1996      "*Colours - Kontemporêre kuns van Suid-Afrika*", Berlyn, Duitsland  
 10de Biënnale van Sydney, Australië  
*"Simunye"* groeptentoonstelling, Adelson Galery, New York, VSA  
 Campo 6, The Spral Village, Turyn, Italië
- 1996      "*Inclusion/Exclusion*", Graz, Oostenryk  
*"Culturgest - 15 Suid-Afrikaanse kunstenaars"*, Lissabon  
 Chicago Art Fair, Chicago, Illinois, VSA  
 Basel Art Fair, "*ART 27'96*", Basel, Switzerland
- 1997      "*DOCUMENTA X*", Kassel, Duitsland  
 Terrein video onder kuratorskap van Catherine David, Citta Natura, Palazzo del Espositione, Rome  
 6de Havana Biënnale, Kuba  
 Installasie by "*SITE Santa Fe*", Santa Fe, New Mexico - 2de Biënnale, onder kuratorskap van Francesco Bonami (18 Julie - 12 Oktober)  
*"Priutmaking in a Transforming South Africa"*, Grahamstadse Kunsfees  
*"UBU 101"*, Grahamstadse Kunsfees  
*"UBU 101"*, saam met Deborah Bell en Robert Hodgins by Gertrude Posel Galery, Universiteit van die Witwatersrand, Johannesburg en die Johannesburgse Kunsmuseum  
*"Collaborations"*, Johannesburg Kunsmuseum  
 2de Johannesburgse Biënnale, Johannesburg Kunsmuseum (12 Oktober 1997 - 18 Januarie 1998)  
 Michel Luneau Kunstgalerie, Fin de Siecle Fees, Nantes, Frankryk
- 1998      16th World Wide Video Festival, Stedelijke Museum, Amsterdam (17-21 September 1998)  
 Solo uitstalling saam met Bernie Ficek-Swenson en Nancy Randall by die North Dakota Museum of Art (25 Oktober - 29 November 1998)

## FILM, VIDEO & ANIMASIES

- 1981 Mede-regisseur van "*Howl at the Moon*", 'n 40-minuutlange video-fiksie film  
 "Red Ribbon"-toekenning by Amerikaanse Filmfees, New York vir "*Howl at the Moon*"
- 1984 Skryf, regisseur en redigeer "*Salestalk*", 'n 30-minuutlange video-fiksie film
- 1984 "*Blue Ribbon*"-toekenning by Amerikaanse Filmfees, New York vir "*Salestalk*"
- 1985 Mede-regisseur van "*David Goldblatt in black and white*", 'n 52-minuutlange dokumentêre film  
 Maak "*Vetkoek / Fete Galante*", 'n 2-minuutlange geanimeerde film
- 1987 Maak "*Exhibition*", 'n 3-minuutlange geanimeerde film
- 1988 Mede-regisseur van "*Freedom square and back of the moon*", 'n 50-minuutlange dokumentêre film oor Sophiatown
- 1989 Maak "*Johannesburg 2<sup>nd</sup> greatest city after PARIS*", 8 minute 2 sekondes, geanimeerde film; op video oorgeplaas
- 1990 Maak "*Monument*", 3 minute 11 sekondes, geanimeerde film; op video oorgeplaas  
 Kry Weekly Mail Filmfees Fiksie toekenning vir die film "*Monument*"  
 Regisseur "*T & I*", 'n 12-minuutlange video fiksie film
- 1991 Maak "*Sobriety, obesity & growing old*", 8 minute 15 sekondes, geanimeerde film; op video oorgeplaas  
 Kry Rembrandt Goue Medalje-toekenning by die Kaapstadse Triënnale vir "*Sobriety, obesity & growing old*"  
 Maak "*Mine*", 5 minute 49 sekondes, geanimeerde film; op video oorgeplaas  
 Wenner van die Weekly Mail se kortfilm kompetisie (fiksie) vir die animasiefilm, "*Mine*"
- 1992 Maak (in samewerking met Deborah Bell en Robert Hodgins) "*Easing the passing (of the hours)*", 'n 10-minuutlange rekenaar-animasie film  
 Maak "*Woyzeck on the Highveld*", 'n agtergrond animasiefilm vir die teater. Premiere in Julie by die Standard Bank Nasionale Kunsfees, Grahamstown.
- 1993 Retrospektiewe uitstalling van animasiefilms by die Edinburgh Internasionale Filmfees  
 "*Sobriety, obesity & growing old*", word by die MOMA in New York vertoon  
 Maak (in samewerking met Deborah Bell en Robert Hodgins) "*Memo*", 'n 3-minuutlange geanimeerde film
- 1994 Maak "*Another Country*", 'n geanimeerde musiekvideo vir die popgroep, Mango Groove  
 Maak "*Felix in Exile*", 'n 9-minuutlange geanimeerde film; op video oorgeplaas  
 Retrospektiewe uitstalling van geanimeerde films by Edinburgh Fees
- 1995 "*Memory and Geography*", 'n 4-minuutlange geanimeerde film tesame met Doris Bloom



- "*Faustus in Africa*", agtergrond animasiefilm vir die teater
- 1995 Retrospektiewe uitstalling van geanimeerde films by die Annecy Internasionale Filmfees
- 1996 Maak "*History of the Main Complaint*", 'n 4-minuutlange geanimeerde film; op video oorgeplaas
- 1996 Retrospektiewe uitstallings van geanimeerde films in Brussel en Lissabon
- 1997 "*6 Films*" video uitbeelding, Documenta X, Kassel, Duitsland
- "*UBU the Truth Commission*", agtergrond animasiefilm vir die teater. Premiere in Junie in Weimar, Duitsland. Opgevoer by die Markteater 31 Julie - 30 Augustus 1997.
- Bepan animasiefilm vir inwonende kunstenaars projek by die San Diego Museum of Contemporary Art, Kalifornië, VSA
- Maak "*Ubu tells the Truth*", 'n 9-minuutlange multimedia film
- Maak "*WEIGHING ... and WANTING*", 'n 7-minuutlange geanimeerde film; op video oorgeplaas

## TEATER

- 1975 Speel Captain MacNure in "*Ubu Rex*"
- 1984 Wenner (as deel van JATCO) van Olive Schreiner-toekenning vir die toneelstuk "*Randlords and Rotgut*"

Die volgende teaterproduksies is in samewerking met die Handspring Puppet Company gemaak. Kentridge het die geanimeerde film agtergrond geskep.

- 1992 "*Woyzeck on the Highveld*", beplan en geregisseur vir die teater.  
Première by Grahamstadse Kunstefees, daarna na die Mark Teater, in Johannesburg, en hy toer internasionaal daarna daarmee
- 1993 Kry beide kwartaalike en jaarlikse Vita toekenning vir "*Woyzeck on the Highveld*"  
Kry spesiale produksie-toekenning vir "*Woyzeck on the Highveld*"  
Kry Vita-toekenning: Beste stel ontwerp vir "*Woyzeck on the Highveld*"  
Dalro-toekenning (Breytenbach Epathion) vir Regisseur van die Jaar vir "*Woyzeck on The Highveld*"
- 1995 "*Faustus in Africa*", beplan en geregisseur vir die teater.  
Première in Weimar, daarna na die Grahamstadse Kunstefees en die Mark Teater voordat dit verskeie internasionale toere beleef
- 1997 "*UBU the Truth Commission*", beplan en geregisseur vir die teater.  
Première in Weimar, daarna na die Grahamstadse Kunstefees, die Mark Teater, die

- 1998 Avignon fees, Nantes voordat dit verskeie internasionale toere beleef  
Monteverdi se "*The Return of Ulysses*" ("*Il Ritorno de Ulisse*"), 'n opera produksie vir  
sangers en poppemeesters in samewerking met die Handspring Puppet  
Theatre.  
Première in Brussel in Mei waarna opvoerings in Wenen en Berlyn sal volg.
- 1999 "*The Return of Ulysses*" ("*Il Ritorno de Ulisse*"), word vanaf 8 tot 11 Julie in die  
Staatsteater, Pretoria opgevoer.

# Bylaag 2

## "Catastrophe"

by Samuel Beckett

For Vaclav Havel

Written in French in 1982. First performed at the Avignon Festival in 1982. First published in English by Faber and Faber, London, in 1984.

- Director (D).
- His female assistant (A).
- Protagonist (P).
- Luke, in charge of the lighting, offstage (L).

*Rehearsal. Final touches to the last scene. Bare stage. A and L have just set the lighting. D has just arrived.*

*D in an armchair downstairs audience left. Fur coat. Fur toque to match. Age and physique unimportant. A standing beside him. White overall. Bare head. Pencil on ear. Age and physique unimportant. P midstage standing on a black block 18 inches high. Black wide-brimmed hat. Black dressing-gown to ankles. Barefoot. Head bowed. Hands in pockets. Age and physique unimportant.*

*D and A contemplate P. Long pause.*

A: [Finally.] Like the look of him?

D: So so. [Pause.] Why the plinth?

A: To let the stalls see the feet.

[Pause.]

D: Why the hat?

A: To help hide the face.

[Pause.]

D: Why the gown?

A: To have him all black.

[Pause.]

D: What has he on underneath? [*A moves towards P.*] Say it.

[*A halts.*]

A: His night attire.

D: Colour?

A: Ash.

[*D takes out a cigar.*]

D: Light. [*A returns, lights the cigar, stands still. D smokes.*] How's the skull?

A: You've seen it.

D: I forget. [*A moves towards P.*] Say it.

[*A halts.*]

A: Moulting. A few tufts.

D: Colour?

A: Ash.

[*Pause.*]

D: Why hands in pockets?

A: To help have him all black.

D: They mustn't.

A: I make a note. [*She takes out a pad, takes pencil, notes.*] Hands exposed.  
[*She puts back pad and pencil.*]

D: How are they? [*A at a loss. Irritably.*] The hands, how are the hands?

A: You've seen them.

D: I forget.

A: Crippled. Fibrous degeneration.

D: Clawlike?

A: If you like.

D: Two claws?

A: Unless he clench his fists.

D: He mustn't.

A: I make a note. [*She takes out pad, takes pencil, notes.*] Hands limp.

*[She puts back pad and pencil.]*

D: Light. *[A returns, relights the cigar, stands still. D smokes.]*  
Good. Now let's have a look. *[A at a loss. Irritably.]* Get going. Lose that gown. *[He consults his chronometer.]* Step on it, I have a caucus.

*[A goes to P, takes off the gown. P submits, inert. A steps back, the gown over her arm. P in old grey pyjamas, head bowed, fists clenched. Pause.]*

A: Like him better without? *[Pause.]* He's shivering.

D: Not all that. Hat.

*[A advances, takes off hat, steps back, hat in hand. Pause.]*

A: Like that cranium?

D: Needs whitening.

A: I make a note. *[She takes out pad, takes pencil, notes.]* Whiten cranium.

*[She puts back pad and pencil.]*

D: The hands. *[A at a loss. Irritably.]* The fists. Get going. *[A advances, unclenches fists, steps back.]*  
And whiten.

A: I make a note. *[She takes out pad, takes pencil, notes.]* Whiten hands.

*[She puts back pad and pencil. They contemplate P.]*

D: *[Finally.]* Something wrong. *[Distracted.]* What is it?

A: *[Timidly.]* What if we were . . . were to . . . join them?

D: No harm trying. *[A advances, joins the hands, steps back.]*  
Higher. *[A advances, raises waist high the joined hands, steps back.]* A touch more. *[A advances, raises breast-high the joined hands.]* Stop! *[A steps back.]* Better. It's coming. Light.

*[A returns, relights cigar, stands still. D smokes.]*

A: He's shivering.

D: Bless his heart. *[Pause.]*

A: *[Timidly.]* What about a little . . . a little . . . gag?

D: For God's sake! This craze for explication! Every i dotted to death! Little gag! For God's sake!

A: Sure he won't utter?

D: Not a squeak. *[He consults his chronometer.]* Just time. I'll go and see how it looks from the house.

*[Exit D, not to appear again. A subsides in the armchair, springs to her feet no sooner seated, takes out a rag, wipes vigorously back and seat of chair, discards rag, sits again. Pause.]*

- D: [Off plaintive.] I can't see the toes. [Irritably.] I'm sitting in the front row of the stalls and can't see the toes.
- A: [Rising.] I make a note. [She takes out a pad, takes pencil, notes.] Raise pedestal.
- D: There's a trace of face.
- A: I make a note.
- [She takes out pad, takes pencil, makes to note.]
- D: Down the head. [A at a loss. Irritably.] Get going. Down his head. [A puts back pad and pencil, goes to P bows his head further, steps back.] A shade more. [A advances bows the head further.] Stop! [A steps back ] Fine. It's coming. [Pause.] Could do with more nudity.
- A: I make a note.
- [She takes out pad, makes to take her pencil.]
- D: Get going! Get going! [A puts back the pad, goes to P, stands irresolute.] Bare the neck. [A undoes top buttons parts the flaps, steps back.] The legs. The shins. [A advances, rolls up to below knee one trouser-leg, steps back. ] The other. [Same for other leg steps back.] Higher The knees. [A advances, rolls up to ,above knees both trouser-legs, steps back. ] And whiten.
- A: I make a note. [She takes out pad, takes pencil notes.] Whiten all flesh.
- D: It's coming. Is Luke around?
- A: [Calling.] Luke ! [Pause. Louder.] Luke !
- L: [Off distant.] I hear you. [Pause. Nearer.] What's the trouble now? '
- A: Luke's around.
- D: Blackout stage.
- L: What?
- [A transmits in technical terms. Fade-out of general light. Light on P alone. A in shadow.]
- D: Just the head.
- L: What?
- [A transmits in technical terms. Fade-out of light on P's body. Light on head alone. Long pause.]
- D: Lovely. [Pause.]
- A: [Timidly.] What if he were to . . . were to . . . raise his head . . . an instant . . . show his face . . . just an instant.
- D: For God's sake! What next? Raise his head? Where do you think we are? In Patagonia? Raise his head? For God's sake! [Pause.] Good. There's our catastrophe. In the bag. Once more and I'm off.
- A: [To L] Once more and he's off.

*[Fade-up of light on P's body. Pause. Fade-up of general light.]*

**D:** Stop! *[Pause.]* Now . . . let 'em have it. *[Fade-out of general light. Pause. Fade-out of light on body. Light on head alone. Long pause.]* Terrific! He'll have them on their feet. I can hear it from here.

*[Pause. Distant storm of applause. P raises his head, fixes the audience. The applause falters, dies.*

*Long pause.*

*Fade-out of light on face.]*

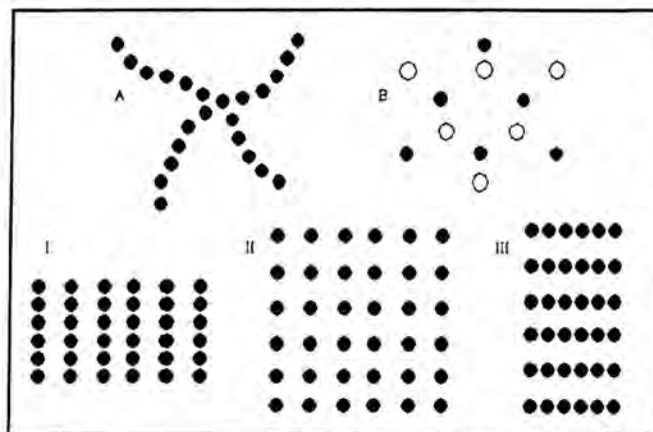
**Bron:** Beckett, Samuel. 1984. *Three Plays: "Ohio Impromptu", "Catastrophe", "What where"*. New York: Grove Press.

## Bylaag 3

### *Gestalt*-teorie van Max Wertheimer (1912)

#### Inleiding

Een van die belangrikste persepsie-teorieë is die *Gestalt*-teorie. Dit is rondom 1910 deur Max Wertheimer ontwikkel. Dié navorsing is deur Wolfgang Köhler en Kurt Koffka by die Universiteit van Frankfurt voortgesit. Histories gesproke is die *Gestalt*-teorie (die 'belangrikheid van die geheel' oftewel *gestalt*) 'n reaksie op die Strukturaliste se opbreking van 'n eenheid tot atomiese deeltjies.



In bostaande figuur is (I) 'n versameling van 36 punte; (II) ses kolomme punte; terwyl 'n mens geneig is om ses rye punte in (III) te sien.

Die wyse waarop 'n *gestalt* ('betekenisvolle geheel') uit 'n reeks geometriese "simplexes" ontstaan, is een van die hoofonderwerpe wat deur die *Gestalt*-teorie ondersoek word.

#### Die sentrale idees rondom die teorie

Een van die fundamentele stellings is: *Die geheel is meer as die som van die dele.*

Byvoorbeeld: 'n ry flitsende ligte is op die punt waar 'n pad 'n skerp kurwe (*scharfe Kurve*) maak, geïnstalleer. As die ligte die een na die ander teen 'n spesifieke tempo aangeskakel word, ontstaan daar

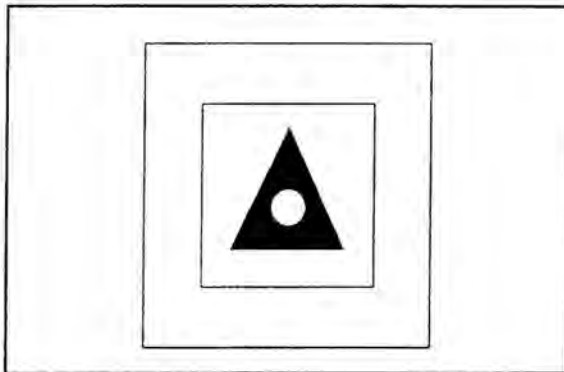


by die bestuurder 'n illusie dat die lig saam met die kurwe beweeg. 'n Enkel lig het nie hierdie effek nie, want dit 'beweeg' nie. Hierdie nuwe kwaliteit wat ontstaan uit die verhouding van dele tot 'n groter geheel word *Gestaltqualität* (vorm-kwaliteit) genoem.

## Persepsie as 'n dinamiese, georganiseerde proses

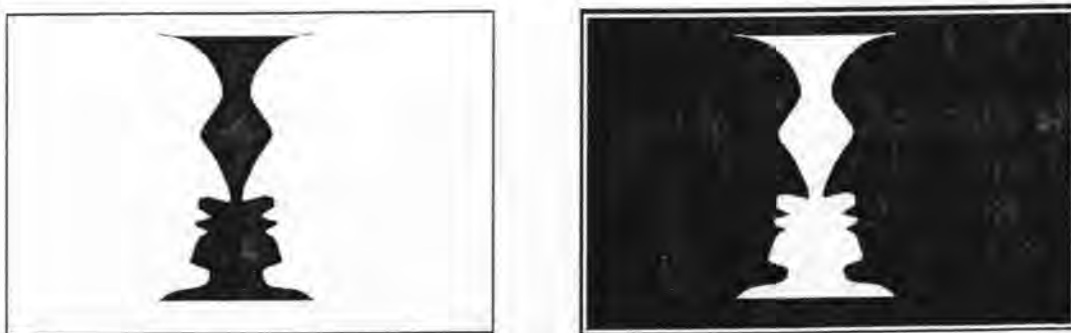
### Figuur en agtergrond

Wanneer 'n mens na die wêreld rondom jou kyk, neem 'n mens nie ligsensasies waar nie, maar eerder voorwerpe en oppervlaktes. Ons onderskei veral tussen voor- en agtergrond. Hiervolgens word betekenis aan gewaarwordinge gekoppel, sien die volgende figuur:



In bostaande figuur is 'n dubbelsinnige figuur-agtergrond verhouding: dit is nie duidelik of die wit sirkel op die driehoek lê, of bloot 'n ronde gat (wit agtergrond) in die driehoek voorstel nie.

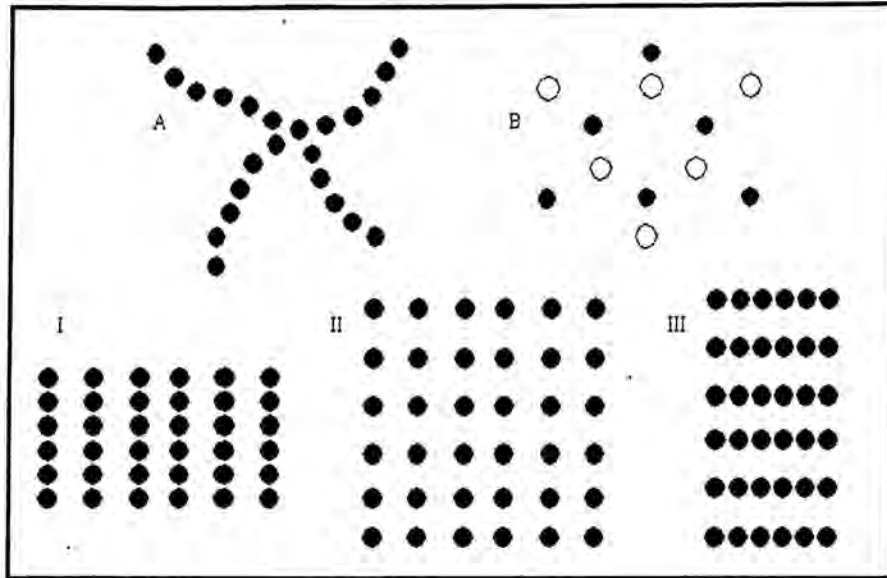
'n Meer dubbelsinnige voorbeeld is die volgende:



As die agtergrond swart is, is twee gesigte sigbaar (figuur regs hierbo). As die agtergrond wit is, word 'n vaas sigbaar (figuur links hierbo). Hierdie illusie staan as die gesig-vaasillusie bekend. Bostaande drie voorbeelde wys hoe die onderskeid tussen figuur en agtergrond die menslike siening van die wêreld beïnvloed.

## Die wette van groepering

Daar is verskeie metodes om dele tot 'n *gestalt* te groepeer:



Uit bostaande figuur is dit duidelik dat groepering aanleiding tot nabyheid (I - III), voortsetting of verlenging (A), ooreenkoms en simmetrie (B), ensovoorts, kan gee.

Bron: [http://hyperg.uni-paderborn.de/0x83ea6001\\_0x0001cc42](http://hyperg.uni-paderborn.de/0x83ea6001_0x0001cc42)